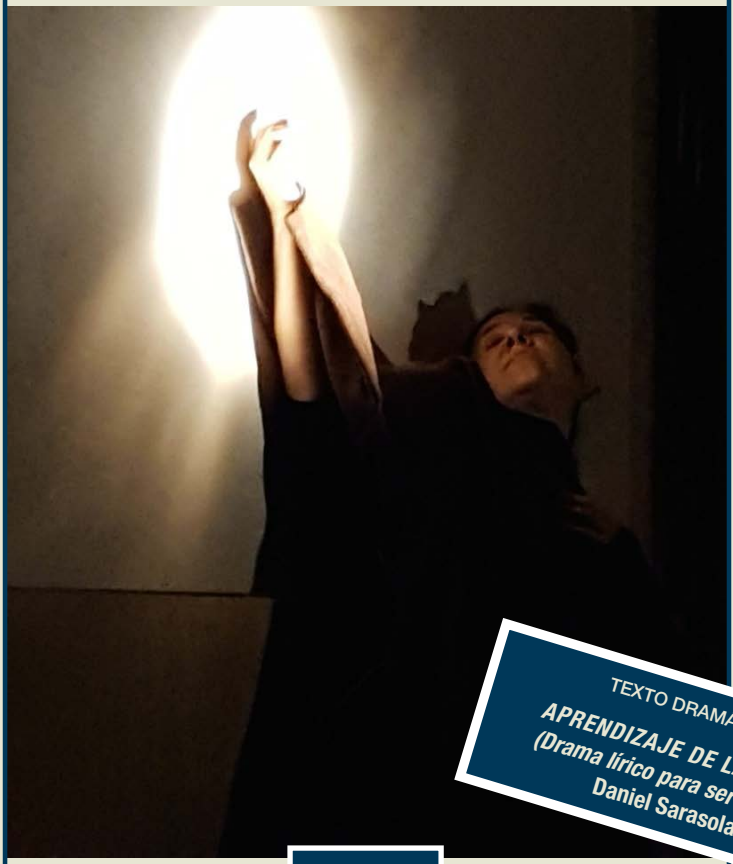
ACOTACIONES

INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN TEATRAL



TEXTO DRAMÁTICO

APRENDIZAJE DE LA NOCHE
(Drama lírico para ser silbado)
Daniel Sarasola

45

JULIO-DICIEMBRE DE 2020

ACOTACIONES

INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN TEATRAL



JULIO-DICIEMBRE 2020

Portada: *Modo de Visitar Conventos* (Itinerario en artes vivas para conventos de clausura) Colectivo Las Torneras: Jesús Barranco, Tomi Ojeda, Patricia Ruz (sonido: Guillermo Alvite / creación audiovisual: Monika Rülhe y Marta Azparren). Fotografía de Antonio Hernández Nieto, 2019.

© RESAD, 2020. Avenida de Nazaret, 2. 28009 Madrid.
© Daniel Sarasola
© Aina de Cos

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 45
julio-diciembre 2020

Director Fundador: Ricardo Doménech
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 (ESADIB), 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), Itziar Pascual RESAD), Marga Piñero (RESAD), Guadalupe Soria (U. Carlos III)

Comité Científico (Referees) nº 45. Los artículos presentados en este número han sido evaluados por revisores externos anónimos pertenecientes a las siguientes instituciones: Universidad Carlos III, ESAD de Galicia, Universidad de Valladolid, Universidad de Pennsylvania, Universidad de Sevilla, UNIR, UPC, USC, CEU San Pablo, UNED, Università degli Studi di Padova, Université de Franche-Comté, Universidad de Buenos Aires, Universidad de Zaragoza, Universidad de Santiago de Compostela, Universidad del Atlántico

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

Consejo Asesor: José Luis Alonso de Santos (Academia de las Artes Escénicas, España), José Gabriel López Antuñano (Instituto del Teatro de Madrid, España), Urszula Aszyk (Universidad de Varsovia, Polonia), Manuel Aznar Soler (Universitat Autònoma de Barcelona, España), Lourdes Bueno (Austin College, EEUU), Javier Huerta Calvo (Universidad Com-

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

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

SUMARIO

POLÍTICA EDITORIAL 11

ARTÍCULOS

INÈS GUÉGO RIVALAN, Distorsión rítmica y anamorfosis sensorial: la literaridad de *Luces de bohemia* desde el prisma de la *«pneumática»* 15

ANA BUSTAMANTE ROSERO, Suzanne Bing, o el legado de una maestra olvidada 37

ROCÍO GONZÁLEZ NARANJO, Victorina Durán: por una inserción en el «movimiento de dramaturgas republicanas» 65

PERE SAIS MARTINEZ Y DIMITRA KONSTANTOPOULOU, Los espacios de Grotowski: desde el Teatro Pobre hasta el Drama Objetivo 95

ANTONI RAMON GRAELLS, La isla y el archipiélago. La casa del Odin Teatret en Holstebro 137

MAŠA KMET, Trino Martínez Trives: una figura enigmática del teatro independiente español 163

CLAUDIA CATTANEO CLEMENTE, La memoria del exilio recuperada en el cuerpo utópico de la escena: el cuerpo y el sonido en la puesta en acción de *Prometeo encadenado según Alberto Kurapel* (1988) 187

JORGE AZNAR CANET, Golpe tras golpe: violencias en *Morir (un instante antes de morir)* y *La sangre*, de Sergi Belbel 223

CARLA PESSOLANO, Saberes escénicos y actuación: las bases de los discursos sobre la praxis en el teatro argentino 253

JOSÉ MANUEL TEIRA ALCARAZ, Hacia un análisis de la función dramatúrgica de la videoescena 291

CARTAPACIO

Presentación: *Aunque es de noche,* de ÁNGEL GARCÍA GALIANO 325

ACOTACIONES

Coloquio entre Daniel Sarasola, autor del texto, y Ramón Paús, autor de la música: *Delirio a dos* 331
Prólogo: *Knocking on Heaven's Door*, de Domingo Ortega Criado 339
Daniel Sarasola, *Aprendizaje de la noche (Drama lírico para ser silbado)* 345

Presentación de Martín B. Fons Sastre: *Aina de Cos: teatro y compromiso* 471
Aina de Cos, *La chica de la gasolinera* 475

CRÓNICA

Ana Bustamante Rosero, Legados presentes e indomables. Crónica de las VII Jornadas Internacionales de Teatro y Feminismos de la RESAD 487
Catalina Esquivel, Crónica de una Primavera Teatral 493
Conrado Dess, ¿Dónde empieza el teatro? 501
Bonillo López, BDSM, práctica escénica y pandemia. Tres discursos disciplinarios para nuestros cuerpos en tiempos de hipertrofia de la ley 509
Cristina Oñoro Otero, Y la ciudad se volvió teatro. Reflexiones sobre paseos y teatro deambulatorio en tiempos de pandemia 521

La Cuatrienal de Escenografía de Praga (PQ'19)

Eufrasio Lucena-Muñoz, Reflexiones sobre una plural participación desde los comisariados 529
Entrevista a Ángel Martínez Roger 539
Entrevista a Bibiana Puigdefàbregas y Marta Rafa 553

Entrevista

Rodrigo García reflexiona sobre teatralidad, poesía y performance, por Cristina Tamames Gala 565

Reseñas

FERNANDO DOMÉNECH, *«El rey planeta». Suerte de una divisa en el entramado encomiástico en torno a Felipe IV,* de Julio Vélez Sáinz 595

ANA CONTRERAS ELVIRA, *Sor Juana Inés de la Cruz. Mujeres que no son de este mundo*, de María-Milagros Rivera Garretas 599

FERNANDO DOMÉNECH, *El actor borbónico (1700-1831)*, de Joaquín Álvarez Barrientos 605

FERNANDO DOMÉNECH, *'La bella España'. El teatro de Lope de Vega en la Rusia soviética y postsoviética*, de Veronika Ryjik 609

EMETERIO DIEZ PUERTAS, *Sucedió. Mi vida 1; El Rastro. Vida de lo inanimado. Mi vida 2; Así es. Mi vida 3*, de Victorina Durán 613

JOSÉ LUIS GONZÁLEZ SUBÍAS, *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018). En homenaje al profesor José Romera Castillo*, de Guillermo Laín Corona y Rocío Santiago Nogales (eds.) 617

EMETERIO DIEZ PUERTAS, *Teatro*, de Fernando Fernán Gómez 621

DAVID OJEDA, Adolfo Marsillach: *Escenificar a los Clásicos (1986-1994)*, de Mariano de Paco Serrano 623

SUSANA PÉREZ ALONSO, *La astucia del cuerpo. Actuar es lo que ocurre*, de Jorge Eines 627

ALBERTO CARRILLO CASAS, *Naufragios de Álvar Núñez o La herida del otro*, de José Sanchis Sinisterra 633

SIMONE TRECCA, *Teatro de ayer y de hoy a escena*, de José Romera Castillo 635

ARANTZA ENRÍQUEZ, *Tiempos de habitar. Prácticas artísticas y mundos posibles*, de Óscar Cornago y Zara Rodríguez 639

DIANA I. LUQUE, *Escenarios de crisis: dramaturgas españolas en el nuevo milenio*, de Ana María Díaz-Marcos (ed.) 645

J. RUBÉN CONTRERAS ELVIRA, *Artes escénicas. Bachillerato*, de Asunción Burgueño, Fernando Domenech y Vicente León 651

Mª Nieves Martinez De Olcoz, *En primera fila: Teatro y teatreros en España, hoy*, de José Miguel Vila 655

Normas editoriales 661

ACOTACIONES

Política editorial

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

ARTÍCULOS

ARTÍCULOS

Distorsión rítmica y anamorfosis sensorial: la literaridad de *Luces de bohemia* desde el prisma de la *«pneumática»*
Inès Guégo Rivalan

Suzanne Bing, o el legado de una maestra olvidada
Ana Bustamante Rosero

Victorina Durán: por una inserción en el «movimiento de dramaturgas republicanas»
Rocío González Naranjo

Los espacios de Grotowski: desde el Teatro Pobre hasta el Drama Objetivo
Pere Sais Martinez y Dimitra Konstantopoulou

La isla y el archipiélago. La casa del Odin Teatret en Holstebro
Antoni Ramon Graells

Trino Martínez Trives: una figura enigmática del teatro independiente español
Maša Kmet

La memoria del exilio recuperada en el cuerpo utópico de la escena: el cuerpo y el sonido en la puesta en acción de *Prometeo encadenado según Alberto Kurapel* (1988)
Claudia Cattaneo Clemente

Golpe tras golpe: violencias en *Morir (un instante antes de morir)* y *La sangre*, de Sergi Belbel
Jorge Aznar Canet

Saberes escénicos y actuación: las bases de los discursos sobre la praxis en el teatro argentino
Carla Pessolano

Hacia un análisis de la función dramatúrgica de la videoescena
José Manuel Teira Alcaraz



DISTORSIÓN RÍTMICA Y ANAMORFOSIS SENSORIAL: LA LITERARIDAD DE *LUCES DE BOHEMIA* DESDE EL PRISMA DE LA «PNEUMÁTICA»

RHYTHMIC DISTORTION AND SENSORY ANAMORPHOSIS: LUCES DE BOHEMIA*'S LITERARITY THROUGH THE PRISM OF 'PNEUMATICS'*

Inès Guégo Rivalan
CRIIA, Université Paris Nanterre
(guego.ines@gmail.com)
https://orcid.org/0000-0001-7257-0377

DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2020.45.01
ISSN 2444-3948

Resumen: A partir de los estudios de Alain Riffaud (2007) que invitan a una nueva lectura crítica de la prosa teatral, se propone una nueva interpretación del fluir prosístico de *Luces de bohemia* desde el prisma de la «pneumática». El artículo pone de realce la existencia de un ritmo específico del *esperpento*, el cual se articula con la noción de anamorfosis sensorial (visual y auditiva), recurso polimorfo que vertebra dicha prosa. La confrontación de las nociones de «pneumática» y de «trampantoído» (Féron, 2010) con el estudio de la prosa teatral de Ramón del Valle-Inclán brinda la oportunidad de pensar la energía de la palabra de los personajes articulándola con las nociones de soplo y de respiración, así como con la de espejismo sensorial.

Palabras Clave: Anamorfosis / *esperpento* / literaridad / prosa teatral / pneumática.

Abstract: Alain Riffaud's works suggest a new critical reading of dramatic prose: offering a distinct interpretation of *Luces de bohemia*'s prose dynamics through the prism of 'pneumatics' (Riffaud, 2007), the present article brings to light the existence, throughout the play, of a specific rhythm in *Esperpento* dramatic prose, which relates to the notion of sensory anamorphosis (visual and auditory), a polymorphous component that underlies the writing. Applying the notions of 'pneumatics' and 'trompe-l'oreille' (Féron, 2010) to the study of Ramón del Valle-Inclán's dramatic prose allows to examine the characters' language energy by articulating the notions of breath and breathing with that of sensory mirage.

Key Words: Anamorphosis / *esperpento* / literarity / theatre prose / pneumatics.

Sumario: 1. La anamorfosis, forma característica del fluir literario del esperpento. 2. Una prosa pneumática expresionista y plástica. 3. Obras citadas. 4. Notas.

Copyright: © 2020. 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)

Inès Guégo Rivalan. Doctora en Estudios teatrales hispánicos por la Universidad de Nanterre (2018), Inès Guégo Rivalan es autora de la tesis de doctorado «Les enjeux du renouveau du théâtre espagnol. Forces et pouvoirs des synesthésies (1916-1934)» (2018, Universidad Paris Nanterre). Asociada al Laboratorio CRIIA (UPN), su investigación se enfoca en la España del siglo XX, la Edad de Plata, el teatro, la historia cultural y de las ciencias, las sinestesias. Sus trabajos se centran en torno a tres temáticas principales: el análisis de textos de teatro de la Edad de Plata; la problemática del ritmo y de la energía en el teatro en relación con las temáticas de la mirada, de la palabra y de la gestualidad, así como el estudio de agentes de la difusión y de la recepción en las relaciones que entablaron con las sociedades.

> El corazón da [...] el «yambo fundamental», el diapasón métrico, a la vez compás origen y compás-patrón. A la respiración le corresponde luego bordar por esta trama métrica, para modelar en ella la parte inteligente del ritmo [...]. El ritmo sirve para [...] reanimar toda la tensión[1]. (Jenny, 1982).

Numerosos fueron los dramaturgos españoles de inicios del siglo XX que se valieron en sus obras de una prosa en la cual «el trabajo estrictamente poético [...] se ejerce en el idioma y [...] pasa por efectos de ritmo, de sonoridad, como por una densidad metafórica»[2] (Forest, Conio, 2004, pág. 337), por lo cual las nociones de ritmo y de respiración son ineludibles individual y conjuntamente. El estudio del ritmo en el teatro conlleva un interés particular puesto que la prosa teatral, compleja en sus dinámicas internas pero también en su índole (intercambios entre personajes y didascalias), se destina en parte a que la digan los actores durante la representación de una obra[3]. Ramón del Valle-Inclán, dramaturgo que pone en entredicho el realismo y las normas artísticas burguesas de su tiempo, integra diferentes componentes según modalidades estéticas particulares, con un texto escrito para que lo pronuncien y con didascalias poéticas.

El presente estudio se propone analizar la materialidad de una prosa de teatro, la de *Luces de bohemia*, desde el punto de vista de un lector o de un actor potencial. La dinámica artística del *esperpento* se fundamenta en una lógica sistemática de deformación de la realidad y expresa lo trágico bajo un enfoque inusual. A partir de los estudios de Alain Riffaud (Riffaud, 2007, pág. 10) que invitan a una nueva lectura desde el prisma de la «pneumática» —la cual puede remitir en los esperpentos de R. del Valle Inclán y en particular en *Luces de bohemia*, a lo relativo al flujo y reflujo del aire al hablar, a la tensión que existe, entre contención y emisión de una respiración— , a continuación se pondrá de realce la existencia de un ritmo específico del esperpento, una forma singular del fluir de la palabra, que se tratará de articular con la noción de «anamorfosis sensorial» (principalmente visual y auditiva)[4]. El recurso, polimorfo, vertebra dicha prosa y completa la comprensión de la dinámica de la prosa teatral de R. del Valle-Inclán.

1. La anamorfosis, forma característica del fluir literario del *esperpento*

La materialidad de la prosa de *Luces de bohemia* se caracteriza por un ritmo que se fundamenta principalmente en la fusión de dinámicas visuales y auditivas dentro de un patrón formal anamórfico, es decir, que repercute la lógica de deformación, clave de la estética del *esperpento*, en una prosa que convoca la sensorialidad[5]. En el lenguaje poético de R. del Valle-Inclán actúa una doble mecánica rítmica a nivel visual: sus componentes son de orden pictórico y cinematográfico, lo que permite que se inserte un ritmo visual puntual, sincrónico, en un fluir diacrónico. Esas dos formas de recursos se entrecruzan para jugar dentro del lenguaje en la combinación de duraciones distintas, en una lógica rítmica construida a partir de rupturas y de apariciones. Se puede pensar que los descubrimientos y las innovaciones técnicas vinculadas con el auge del cine en la época de R. del Valle-Inclán impregnan su escritura dramatúrgica, y le dan también su dinamismo al ritmo de la prosa del nuevo género teatral que crea. En las didascalias*, cuyo papel resulta primordial en la elaboración rítmica del fluir de la prosa del esperpento, diferentes procedimientos (sintácticos, fónicos) y tropos o figuras de estilo impulsan el proceso de anamorfosis. En la obra, se notan variaciones entre didascalias constituidas por una sucesión de frases breves y otras de encadenamiento más lento, procedimiento más elemental que permite iniciar la puesta en ritmo del lenguaje por un juego sobre duraciones distintas. Algunas las constituyen breves sintagmas nominales y la puntuación que les acompaña refuerza la sensación de pincelada: así, se puede oponer la primera didascalia de la escena 3 («*La Taberna de Pica Lagartos: Zaguán oscuro con mesas y banquillos: Jugadores de mus: Borrosos diálogos.*», 3, pág. 61) con el efecto de ralentí producido por los dos puntos al final de la didascalia de la escena 14 («*Dos sepultureros suspenden la tarea: sacan lumbre del yesquero y las colillas de la oreja. Fuman sentados al pie del hoyo.*», 9, pág. 191)[6]. Gracias a esta puntuación, que produce un efecto de primer plano, el lector[7] se centra en los personajes de los sepultureros; por lo demás, después de la pausa rítmica que marcan los dos puntos, desde un punto de vista sintáctico el paralelismo de construcción completa el dispositivo que frena el desarrollo de la acción. Metáfora y aparición están en el origen de un ritmo anamórfico puntual —unas rupturas poéticas que pueden producir las muecas del lenguaje de los

personajes. Es el caso de La Pisa Bien, quien en la escena 4 habla de sí misma, de Max Estrella y de Don Latino empleando la expresión «tres tristes trogloditas» (4, pág. 77), y le dice a Max: «decláreme (...) si cameló las tres beatas y si las lleva en el portamonedas.» (4, pág. 78). El lenguaje, por su polisemia, realiza rodeos, causa de interrupciones en la continuidad del fluir rítmico, como cuando Don Latino le propone a Max, en la escena 9, «Querido Max, hagamos un trato. Yo me bebo modestamente una chica de cerveza y tú me apoquinas en pasta lo que me había de costar la bebecua.» (9, pág. 141). El juego sobre los registros y el desfase entre significante y significado produce la aparición de imágenes, que parecen materializarse desde la prosa.

Metonimias y acumulaciones se corresponden, en la escritura, con una dinámica visual de índole cinematográfica, con una *cinemática*. Es el caso en la escena 5, en la didascalia «*Sale en tropel el grupo. —Chalinas flotantes, pipas apagadas, románticas greñas.*» (5, pág. 98); o, en la escena 6, «*El calabozo. Sótano mal alumbrado por una candileja. En la sombra se mueve el bulto de un hombre. Blusa, tapabocas y alpargatas.*» (6, pág. 99). La metonimia permite el surgimiento rítmico de la imagen que se arraiga en la prosa siguiendo una técnica de esbozo. Al combinarse con la acumulación para formar un ritmo visual, y al llamar la atención sobre una parte y no sobre el todo, provoca un efecto de primer plano, de *zoom* grotesco, creando una anamorfosis a partir del estímulo del sentido de la vista. La acumulación inserta en el fluir verbal un motivo acompasado de binomios [sustantivo + gerundio o adjetivo], punto de partida de un desarrollo lineal progresivo similar a la sucesión de imágenes cinematográficas. En la didascalia «*De tarde en tarde, el asfalto sonoro. Un trote épico.*» (4, pág. 75) se forma una sinestesia, puesto que la metonimia permite una expresión breve e impactante, y, esbozando *in absentia* la imagen de los caballos y de los Serenos, actúa como un elemento de dramatización a partir del cual la violencia se sugiere por los ruidos. Mediante el cambio desde un código sensorial a otro, la fórmula sintética perturba el sentido de conceptualización del lector: la evocación indirecta de las monturas de los jinetes va poblando de sombras el trasfondo, gracias a una especie de preterición visual convocada por el oído. En las didascalias del *esperpento*, cuyo papel rítmico excede la mera función de acotación escénica, se observa cómo una estética del surgimiento y de la saturación (proliferación) sensorial actúa en el corazón del ritmo de la prosa.

> La significación musical y coreográfica de *rhutmos* queda obviamente secundaria con respecto a la significación global de *skêma*, «forma». En otros términos [...], *rhutmos*, sea cual fuere su origen exacto, no es metáfora de lo musical, sino concepto potencial, en su relación con el «esquema». Allí tenemos una verdadera inversión de perspectiva: en vez de que la música fuera la que alumbrara metafóricamente el ritmo, es el mismo concepto de forma que viene a iluminar la música.[8]

El fluir literario del *esperpento*[9] corre convocando la sensorialidad, principalmente el oído y la vista. Si se presta atención, ahora, a la dinámica auditiva, la prosa didascálica de *Luces de bohemia* posee una musicalidad singular: acentos, aliteraciones, asonancias y paronomasias se combinan para darle cuerpo o, en otros términos, para determinar la forma del fluir de su palabra —su ritmo. Un primer ejemplo del vínculo entre ritmo y acentuación se da con la evocación de la patrulla de guardias de la escena en la escena 4, en la cual la paronomasia y la creación de una irregularidad fónica por el ordenamiento de las vocales llanas puestas en juego en la frase producen un ritmo que acompaña visualmente el del paso de los soldados, al mismo tiempo que va esbozando formalmente una anamorfosis visual por el reflejo deformado de lo abombado de sus cascos. En el fragmento «*tr**a**en la l**u**na* **s***obr***e** *los* **c*a*scos** *y en los* **charr*a*scos**» (4, pág.84) , la combinación de asonancias y de atracciones paronímicas acentúa la palabra *l**u**na*, que informa el desarrollo de la frase dándole miméticamente la forma de un espejo convexo. La atracción ejercida dentro y desde el mismo lenguaje por la luna, la ubica dentro del fluir didascálico en posición de punto culminante. Otro ejemplo se sitúa en la escena 9 con la convocación sinestésica de la sensorialidad: «*El Ca**f**é tiene* ***pia****no y viol*ín. *(...) El compás can**a**lla de la* ***m**ú**sica, las l**u**ces en el* ***fon****do de los esp**e**jos, el* ***va****ho de* ***h**u**mo pene**tra**do del tem**blor** de los* ***ar****cos volt**a**icos* ***ci****fran su diversi**dad** en una* ***so****la expre**sión**.*» (9, pág. 136). Los nudos acentuales, sintácticamente ordenados siguiendo una alternancia de palabras llanas y agudas crean un esquema rítmico que pone de relieve una energía verbal, reflejo del desarreglo de los sentidos en la atmósfera del Café Colón. Gracias al trabajo sobre los recursos fónicos, la creación de intervalos irregulares en el lenguaje favorece la emergencia de un estímulo sensorial desde la materialidad de la prosa. En la escena 4, la exclamación de MAX «¡ M**ue**ra M**au**ra !» (4, pág. 81), o en la escena 12, la aserción «El esperpentismo **l*o*** **h*a*** **invent*a*d*o*** **G*o*y*a***» (12, pág. 168),

muestran que el fenómeno de alternancia entre los fonemas reproduce un juego de espejos y de reflejos en un plano fónico. El ritmo lo dan así las sonoridades: un fenómeno de atracción paronímica en la prosa del *esperpento* parece imponer, aquí mediante la asonancia, la reiteración de un sonido, a intervalos irregulares.

El mismo mecanismo se puede observar con el uso de la aliteración. Así en una didascalia que acompaña un momento en que un personaje sale o entra, como por ejemplo al final de la escena 2 (*«**Escapa la chica salvando los charcos con sus patas de caña.**»* 2, pág. 60),), cuando la aliteración dibuja los brincos del personaje para evitar los charcos, y cuando la vuelta irregular de los fonemas sordos, oclusivos velares (/k/), fricativos alveolares (/s/) y de la africada palatal (/ĉ/), parece, ella misma, materializar, y hacer sensible para el lector de la didascalia, las imágenes inciertas de la muchacha vistas a través del filtro deformante de los charcos. El empuje operado por el lenguaje y la implementación del proceso rítmico anamórfico de la prosa puede comprobarse en la primera didascalia de la escena 10, muy densa en asonancias y aliteraciones aliteraciones. En negrita se hace hincapié en la musicalidad interna del fragmento didascálico y en sus ecos rítmicos, y en tipografía encuadrada vienen los fragmentos que materializan los juegos de espejos fónicos. En tipografía normal, se señalan algunos puntos de resistencia fónica que entran en un juego de simetría y aparecen como unos tantos chirridos. Por último, en tipografía subrayada se evidencia el runruneo rotatorio de la «r», reflejo de la prosa que se va engendrando yendo hacia delante. Cual bajo continuo, materializa, a través de lo que podríamos designar como fenómeno de persistencia coclear, la permanencia del sonido en el espacio de la ciudad, traducción de un aspecto de la modernidad de inicios del siglo XX:

> *(...)* ***El cielo raso y remoto. La luna lunera****. Patrullas de caballería.* **Silencioso y luminoso, rueda un auto.** *En la sombra clandestina de los ramajes,* **merodean mozuelas** *pingonas* **y viejas** *pintadas* **como caretas.** *Repartidos por* ***las sillas*** *del paseo,* ***yacen*** *algunos bultos durmientes. Max Estrella y Don Latino caminan bajo* ***las sombras*** *del paseo (...).* (10, pág. 148)

Además de la recurrencia de las líquidas que acompañan fónicamente la dinámica cinematográfica de la escritura y le confieren una corporeidad de orden casi táctil, el fluir verbal impone la vuelta de

sonidos, pero con una frecuencia irregular, imprevisible, indicio de una resistencia a la dicción y de un esfuerzo articulatorio. Este proceso pone de realce el relieve del lenguaje, que hace que este se auto-engendre. Gracias a la paronomasia, en los planos visual y acústico, la prosa de *Luces de bohemia* produce su propia anamorfosis: un sonido llama a otro sonido, pero en una palabra distinta, lo que permite, por la desaceleración creada en la gestión «pneumática» de la energía, sugerir la necesaria desaceleración del fluir de la acción dramática. El procedimiento se aproxima a lo que estudia François-Xavier Féron (Féron, 2010)[10]: el crítico acuña el concepto de «trampantoído» («trompe-l'oreille») que define como una entidad sonora capciosa cuya principal característica estriba en una disyunción entre su estructuración (cómo se ha realizado) y su recepción. Si bien, para F.–X. Féron, detrás de unos ritmos se pueden esconder otros, y lo que llama los *patterns* resultantes son unos tantos motivos melódicos y/o rítmicos originados en agrupaciones operadas por la percepción sobre los estímulos acústicos procedentes de uno o varios planos («strates») sonoros, Valle-Inclán en *Luces de bohemia* retuerce el dispositivo hasta la disonancia.

Por su parte, en el plan puramente fónico en cambio, los acentos pueden esbozar una forma: es el caso del binomio acentuado «*El hombre lógico y mítico*» (*7*, pág. 117): no solo el lenguaje genera elementos rítmicos que lo constituyen, sino que también extiende esta dinámica demiúrgica hasta el esbozo del personaje (aquí Don Filiberto), viniendo la acentuación esdrújula («*lógico y mítico*») a sugerir la forma de un personaje excesivo y enfático. Las sonoridades, en su vuelta irregular, acompañan así la acción[11], y el material fónico y musical permite la correspondencia sensorial en el origen del proceso anamórfico. La dinámica verbal del *serpento* va generando un mundo al mismo tiempo que va persiguiendo su autogénesis, convirtiendo así el texto en el teatro de un empuje anamórfico del verbo, creado por una percepción sensorial en el origen que luego amplifica.

De hecho, la prosa se caracteriza por un ritmo anamórfico expresionista de predominio visual y auditivo, que se fundamenta en la deformación de la percepción. Resulta plástica, con un ritmo que favorece el proceso de correspondencia sensorial, como muestra la réplica de Max, en la escena 4: «Yo voy pisando vidrios rotos.» (*4*, pág. 75). La potencia analéptica de la metonimia revela imágenes y sonidos de una escena callejera acabada: la convocación simultánea de la vista y del

oído confiere a la frase una textura fónica, que, porque mima el aplastamiento del cristal roto, convoca también indirectamente el sentido del tacto. De la misma manera, la estructura rítmica subyacente obedece a una lógica de construcción en espejo deformante por un juego de ecos, y de correspondencias rítmicas, presente por ejemplo en la didascalia de la escena 4 (en negrita la construcción en ecos rítmicos internos que le confieren a la didascalia una forma convexa, y en tipografía subrayada la repetición de un elemento clave del decorado de *Luces de bohemia*, el farol, y su redistribución fónica esperpentizada al haberse permutado, cual reverberación verbal, los fonemas en la palabra «alero»). Ello muestra hasta qué punto llegó el virtuosismo del dramaturgo quien repercutió la idea matricial de su obra maestra a todas las escalas de la literaridad de la prosa de teatro:

> *Noche. Max Estrella y Don Latino de Hispalis* ***tambalean*** *asidos del brazo, por una calle enarenada y solitaria. Faroles rotos (...) En la llama de los faroles un igual temblor verde y macilento. La* ***luna*** *sobre el alero de las casas,* ***partiendo la calle por medio*** *(...) Soldados Romanos. Sombras de Guardias. (...) La Buñolería Modernista entreabre su puerta, y una banda de luz* ***parte la acera*** *(...) Max y Don Latino, borrachos* ***lunáticos****, filósofos peripatéticos, bajo la línea luminosa de los faroles, caminan y* ***tambalean****.* (4, pág. 75)

La construcción poética de esta didascalia revela el quiasmo como el tropo-patrón del ritmo anamórfico de una escritura en la cual el *pneuma* (la respiración) queda indisociable de la convocación de los sentidos y de su perturbación sistemática.

2. Una prosa pneumática expresionista y plástica

En el *esperpento*, a partir de la sensorialidad y de diálogos en espejos deformantes, las réplicas de los personajes, que se combinan con las didascalias, revelan ellas también una construcción en anamorfosis. El lenguaje, construido e insertado en la mecánica rítmica (Chambolle, 2004) de la obra dinamiza el texto, dando forma a las magnitudes de sus «respiraciones».

Para entender mejor las aportaciones pneumáticas del personaje a la economía del sistema rítmico de dicha prosa, cabe centrarse en uno

de ellos para estudiar su manera de hablar, su «parlure» (Damourette, Pichon, 1930, pág. 46)[12]. El caso de MAX ESTRELLA, uno de los personajes más presentes a lo largo de la obra es muy interesante, puesto que, a través de la construcción de sus frases, encarna en sí mismo la idea de un *continuum* rítmico, más allá de las quebraduras de su expresión que le dan a la respiración su ritmo irregular y perturbado. En el artículo que dedica a la poética de Luis Cernuda, Serge Salaün habla de «una gimnasia fonatoria brutal, entrecortada, al límite del «trabalenguas» y de la mueca, simulacro de masticación, de ingurgitación o de regurgitación que metaforiza físicamente, en el esfuerzo de lectura, el destino del poeta y su combate contra un mundo hostil[13]» (Salaün, 2005, pág. 224). Semejante análisis se revela valioso en el momento de acercarse a la materialidad de la prosa de *Luces de bohemia*.

En la escena 12, MAX el poeta parece dar las reglas que vinculan el lenguaje del *esperpento* con esta idea de resistencia rítmica y de mueca: «Latino, deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España.» (12, pág. 170). Las más de las veces, las réplicas de MAX ESTRELLA son breves: la escasez del verbo llama la atención sobre el significante y el significado. Toda la potencia de evocación del lenguaje poético se concentra en fórmulas sintéticas que se acumulan en cadena, de manera precipitada. Ora participa MAX de esta dinámica, ora la regula, ofreciendo a través del ritmo de sus frases especies de pausas meditativas.

MAX se expresa con frecuencia de manera asertiva siguiendo un esquema sintáctico que pone en juego, bajo formas diversas y variadas, un binomio rítmico. Así, el uso de las oraciones independientes para las definiciones (con «ser» siguiendo el esquema «A es B») también ilustra este fenómeno: «[España, en su concepción religiosa], **es** una tribu del Centro de África» (2, pág. 56), o también, «España **es** una deformación grotesca de la civilización europea.» (12, pág. 169). En otro ejemplo, con el verbo «dar» que sirve para expresar un resultado (siguiendo el esquema, «A da B»), se enriquece el procedimiento, y considerar la prosa de las réplicas en sistema rítmico casi permite ver «al otro lado del espejo» —en la escritura de R. del Valle-Inclán, «en el fondo del vaso». De este modo podemos cotejar las dos frases «Los **hé**roes **clá**sicos han ***i***do a pase**ar**se en el calle**jón** del **Ga**to.» (12, pág. 168), y «Los **hé**roes ***c*lá**sicos refle**ja**dos en los es**pe**jos **cón**cavos dan el Esper**pen**to.» (12, pág. 168). Se trata de dos enunciados que se reflejan imperfectamente el uno al otro, el

primero de veintitrés sílabas y el otro de veinticinco, según el recuento de sílabas fónicas. Dicho cómputo silábico fónico puede resultar interesante para el estudio de una prosa elaborada según una lógica de absurdo y de deconstrucción que pasa por las sonoridades. Sin embargo, el ritmo que encierran estas dos frases casi justificaría que se estudiase en ellas un cómputo prosódico que tomaría en cuenta acentuación, sinalefas y otras características métricas. Al incorporarlas al análisis, además se ve que el ritmo interior es muy irregular y muy denso. Así, la primera frase podría fragmentarse en la sucesión de motivos siguientes: dos yambos + un dáctilo + un yambo [encadenamiento con tres sílabas átonas o arrítmicas y una acentuada, luego cuatro átonas y una acentuada] + un yambo. La segunda también sigue un esquema hecho de compresiones y de irregularidades. Secuenciada en agrupaciones prosódicas también podría crear el friso rítmico siguiente: dos yambos + un dáctilo + un anapesto + un yambo [+ una breve arritmia] + un impulso anapéstico final. Las secuencias para las cuales resulta difícil determinar la prosodia siguiendo dichas formas de unidades rítmicas, definidas por todas los compendios de teoría métrica, tal vez se corresponderían con una acentuación «extrarrítmica» o «antirrítmica»; dichos apoyos «no son imperfecciones métricas, sino un medio de expresión adicional que puede usar hábilmente el poeta» (Pardo, 2007, pág. 37). Como se puede ver, las formas geométricas (unidades prosódicas) se suceden dentro del fluir de la prosa, pero con una frecuencia que lleva a veces al solapamiento: este fenómeno de compresión, nacido de la sobreimpresión puntual de los motivos rítmicos, con intervalos prosódicos (relajamientos o distensiones: pausas), originaría un estado de estrés rítmico perceptible en el fluir de la prosa de *Luces de bohemia*. Por supuesto, cabría precisar, profundizar y sistematizar el estudio; pero parece que este desarrollo singular del fluir verbal, hecho de una sucesión de choques prosódicos, es la característica del ritmo de la prosa del *esperpento*. El segundo enunciado («Los **hé**roes **clá**sicos refle**ja**dos en los es**pe**jos **cón**cavos dan el Esper**pen***t*o.») que brinda una variación y una prolongación anamórfica de la forma original de la frase, permite llegar a la definición del género *esperpento*. No hay repetición verbal de un enunciado a otro, sólo un fluir verbal distorsionado, un juego de reflejos, *esperpentizado*, en el lenguaje. De la misma manera, una réplica como «El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada» (12, pág. 168-169) sobresale desde el punto de vista de la respiración en comparación con

enunciados de MAX ESTRELLA en los cuales la fórmula se «contiene» de manera más densa, en número de sílabas. El encadenamiento con un número de sílabas cada vez más elevado (aquí, treinta y nueve) sugiere un calentamiento y una inspiración larga, antes de una espiración completa. MAX es un personaje que sigue su pensamiento según un ritmo compuesto por respiraciones más o menos profundas; constituye por lo tanto un *continuum* rítmico que encierra su propia arritmia.

El estudio de los contactos verbales entre personajes revela quebraduras rítmicas en el fluir del diálogo, haciendo alternar entonces situaciones de sobrecarga o de insuficiencia pneumática en el momento de hablar. Analizando la rapidez de lo que llama Manuel García Martínez los «ritmos conversacionales» (García Martínez, 1995) en los *«experpentos»*, Delphine Chambolle (2004, págs. 174 y ss.) subraya el ritmo agresivo que en *Luces de bohemia* sumerge al lector en un estado de alarma. La estudiosa habla de espectador «convertido en rehén por el sonido»[14] pero bien parece que lector y espectador también resultan convertidos en rehenes por el ritmo de la prosa, como evidencia la tensión dialógica entre MAX y MADAMA COLLET, permitida en la escena 1, por un intercambio construido en torno a fórmulas conminatorias (en negrita, los giros conminatorios), traducción liminal de un fluir verbal tenso, marcado por la interrupción, y de un ritmo contrariado.

MAX:
Vuelve a leerme la carta del Buey Apis.

MADAMA COLLET:
Ten paciencia, Max. [...]

No desesperes. Otra puerta se abrirá.

MAX:
¿En qué redacción me admiten ciego?

MADAMA COLLET:
Escribes una novela.

MAX:
Y no hallo editor.

MADAMA COLLET:
¡Oh! **No te pongas a gatas**, Max. [...]

MAX:
¡Estoy olvidado! **Léeme** la carta del Buey Apis.

MADAMA COLLET:
No tomes ese caso por ejemplo.

MAX:
Lee. [...] **Lee despacio. (**págs. 39-42)

Muy a menudo la palabra en *Luces de bohemia* se sustituye por ruidos, perturbaciones absurdas que toman la forma de ladridos y de cacareos y le confieren a la prosa teatral una textura acústica anamórfica. La repetición provoca una saturación y una ronquera que transforman a los personajes en peleles. Así la repetición de una misma exclamación en un personaje contribuye a la caricatura al producir un efecto de «mecanización»[15]: «¡Admirable!» exclama sistemáticamente el personaje RUBÉN DARÍO en las escenas 9 y 14. Las exclamaciones, imperativos, esticomitias, gritos e interjecciones son otras tantas repeticiones de los mismos sonidos que reducen a lo absurdo. El ritmo desacompasado y entrecortado producido por el encuentro de diferentes hablas (*parlures*) participa en la elaboración de una prosa plástica expresionista así como a la deconstrucción de los personajes: las muecas verbales se entremezclan y se combinan, formando un patrón rítmico perturbado a todos los niveles.

El proceso se observa en el intercambio que opone en la escena 4 a DORIO DE GÁDEX con el CORO DE MODERNISTAS, conjunto vocal disonante que no hace sino jugar con las rimas en las últimas palabras de los personajes (en negrita):

DORIO DE GÁDEX:
El Enano de la **Venta.**

CORO DE MODERNISTAS:
¡Cuenta! ¡Cuenta! ¡Cuenta!

DORIO DE GÁDEX:
Con bravatas de **valiente.**

CORO DE MODERNISTAS:
¡Miente! ¡Miente! ¡Miente!

DORIO DE GÁDEX:
Quiere gobernar la **Harca.**

CORO DE MODERNISTAS:
¡Charca! ¡Charca! ¡Charca!

DORIO DE GÁDEX:
Y es un Tartufo **Malsín.**

CORO DE MODERNISTAS:
¡Sin! ¡Sin! ¡Sin!

DORIO DE GÁDEX:
Sin un adarme de **seso.**

CORO DE MODERNISTAS:
¡Eso! ¡Eso! ¡Eso!

DORIO DE GÁDEX:
Pues tiene hueca la **bola.**

CORO DE MODERNISTAS:
¡Chola! ¡Chola! ¡Chola!

DORIO DE GÁDEX:
Pues tiene **la chola hueca.**

CORO DE MODERNISTAS:
¡Eureka! ¡Eureka! ¡Eureka!

El psitacismo y el trabajo sobre la materialidad acústica de la prosa teatral produce un juego ritmado de ecos-rimas que desestructura el lenguaje, y las palabras de DORIO DE GÁDEX, al poner el acento sobre una forma de insuficiencia pneumática del habla idiosincrásico de ese coro anamórfico, sugieren, dentro del fluir verbal, la vacuidad semántica de su propio discurso. En cambio, los tiempos largos de MAX se corresponden con momentos en los cuales manifiesta una resistencia, ideológica o personal, contra el sistema vigente o contra otro personaje. Algunas réplicas están desarrolladas, pero siempre según modalidades de acumulación de frases o sintagmas independientes (pág. 57) o hasta de frases nominales. Se nota tanto en frases de indignación caracterizadas por impulsos, como en preguntas retóricas: «¿No me veo vejado, vilipendiado, encarcelado, cacheado e interrogado?» (5, pág. 94) o en exclamaciones: «¡Conozco al Ministro! ¡Hemos sido compañeros!» (5, pág. 96) Una réplica de la escena 4 brinda otro buen ejemplo de un tiempo largo formado a partir de la yuxtaposición de bloques discursivos breves:

> MAX: No lo digas en burla, idiota. ¡Me sobran méritos! Pero esa prensa miserable me boicotea. Odian mi rebeldía y odian mi talento. Para medrar hay que ser agradador de todos los Segismundos. ¡El Buey Apis me despide como a un criado! ¡La Academia me ignora! ¡Y soy el primer poeta de España! ¡El primero! ¡El primero! ¡Y ayuno! ¡Y no me humillo pidiendo limosna! ¡Y no me parte un rayo! ¡Yo soy el verdadero inmortal, y no esos cabrones del cotarro académico! ¡Muera Maura! (4, pág. 81).

Cuando MAX habla con otros personajes, se produce la misma transmigración respiratoria como entre un pedagogo y un alumno, así como lo demostraron los estudios de Marcel Jousse (Jousse, 2004): los intercambios pneumáticos inducen variaciones rítmicas de su *parlure*. Es el caso en la escena 6, en la expresión del PRESO quien, después de un arranque sucesivo a los de MAX, caracterizado por una clase de esticomitias (expresión rítmica de su rebeldía), pasa a unas réplicas largas y argumentadas con el uso de oraciones subordinadas (6, pág. 102-104). En eco, MAX, cambia de respiración y adopta a su vez el ritmo largo de una sintaxis más compleja (6, pág. 102-103). Será lo mismo cuando argumente ante el MINISTRO, en la escena 8 (8, pág. 127-129). En la escena 11 (penúltima escena del personaje, que muere en la escena 12), el

agotamiento que traduce el fraseo parcelario de su réplica corresponde con el sofoco de sus esperanzas («Latino, ya no puedo gritar... ¡Me muero de rabia!») (11, pág. 164). A continuación, el grito se sustituye por una serie de afirmaciones que, a pesar de su acumulación, permanecen yuxtapuestas, sugiriendo una insuficiencia pneumática revelada por una serie de puntos suspensivos.

En la última escena (escena 12) de MAX, a lo largo del último diálogo con DON LATINO, la desaparición de las comas, y la vuelta de las esticomitias y de los encadenamientos de fórmulas señalan la intensificación del proceso de sofoco, síntoma rítmico de la agonía del personaje.

***

> (...) el ritmo reclama la arritmia. La simetría reclama la asimetría. Las sonoridades resquebrajadas del alma moderna exigen esta oposición. En el futuro, después de largos recorridos, el arte actual tal vez consiga la plenitud, la perfección que conocen todas las grandes épocas; y nos percataremos entonces de que nuestra cacofonía, de que nuestra falta o ausencia de armonía es la armonía de nuestra época, de que la arritmia es nuestro ritmo, la asimetría nuestra simetría, pero todo ello infinitamente mejorado, enriquecido y penetrado por el perfume de los nuevos tiempos por venir.[16]

Cada fluir verbal tiene su forma: he aquí por qué la distorsión rítmica, bien presente en *Luces de bohemia*, merece que se la cuestione conceptualmente. El ritmo de la prosa de este *esperpento* se construye según una lógica sensorial y plástica de anamorfosis, que, en las didascalias y las réplicas de los personajes, determina las frecuencias y magnitudes de la respiración de este género teatral. Es lo que parecen indicar las variaciones pneumáticas del intercambio entre MAX y LATINO, en la escena 12:

> MAX: La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas.
> DON LATINO: ¿Y dónde está el espejo?
> MAX: En el fondo del vaso. (12, pág. 169-170)

El proceso de anamorfosis sensorial se produce en la prosa teatral a través de las dinámicas de disonancia y de contraste de las cuales el lenguaje es el medio de expresión: porque es ritmo, resulta ser el receptáculo al mismo tiempo que el generador del proceso anamórfico, a la vez matriz y producto de una escritura del intervalo. Semejante línea rítmica se vuelve a encontrar en todas las dimensiones de la obra, en particular en su dramaturgia hecha de las deambulaciones, titubeos, muecas y alucinaciones de los personajes.

En el *«sperpento*, la elaboración de un lenguaje que juega permanentemente con la irregularidad como imposible vuelta de lo mismo así como del desfase rítmico permitido por el estímulo sensorial en una tensión constante entre una lógica de rupturas y de correspondencias, permite al dramaturgo inventar un canon rítmico nuevo, único y fundador para la prosa teatral española de inicios del siglo XX.

Parece indisociable el ritmo de la idea de respiración (*pneuma*). Si bien produce significado, por encima del sentido, es porque va dinamizando y estructurando obra y lenguaje entre los signos. El significado emerge y engendra el texto, haciendo que la escritura respire por debajo de las palabras. En *Luces de bohemia*, la plasticidad de la prosa y su índole misma imponen una continuidad, siguiendo las modalidades cinematográficas del fundido —según los casos, a lo negro o encadenado— entre el plano de la contextura del lenguaje y el de la dramaturgia. Mediante la combinación y la orquestación plástica de formas y duraciones distintas es cómo la prosa del *«sperpento*, al poner en juego su propia materialidad, permite al dramaturgo expresar, rítmicamente, lo trágico de una forma de desmaterialización.

> Se puede imaginar —pero como una especie de extremo— un teatro de sonidos, un teatro de la sombra. Teatro de la noche, del eclipse, del momento de oscuridad que se opone a las luces como los silencios habitan la música. Momento en que, por el oído también, se materializa la evidencia de un cuerpo que se revela y se persona —de una respiración, de una voz— y puede, en efecto, ser oído ciegamente durante un momento. Pero es el borde de la sensación, su confirmación por lo extremo —y aún hace falta que los ojos hurguen en la oscuridad. Además, no existe teatro del olfato y del tacto.[17]

La respiración es fluir: es ritmo —sombra, silencio, soplo. La prosa teatral de Valle-Inclán puede iluminarse mediante la anamorfosis por la dinámica que supone dicho procedimiento: el de una metamorfosis de la energía que circula entre lo real, y el espejo curvado. La anamorfosis sensorial permite captar el ritmo de la prosa del *esperpento* con una forma específica de su fluir verbal que viene a ocupar un intervalo pleno, artística y éticamente comprometido, entre modernismo, expresionismo y simbolismo. (Salaün, 2005, pág. 225)[18].

Al jugar con las lógicas de contraste y de variación de los recursos literarios, poéticos y plásticos que aplica en su misma trama, la prosa de *Luces de bohemia* sueña y refleja, siguiendo las modalidades transformadoras de una expresividad trágica heredada de Mauricio Maeterlinck, la posibilidad de una dramaturgia renovada, en la cual la sombra, al integrarse a una dinámica polisensorial y anamórfica, bajo la forma de silencios, o de eclipses, dejaría de entenderse como un sucedáneo del ritmo, como su envés o su revelador. En la época en la cual escribe R. del Valle-Inclán, es por la revisión de los cánones estéticos y rítmicos y mediante una producción que se quiere reflexión sobre una renovación de la materialidad y de la forma cómo, en la escritura, luces y sombras se funden. Desde el texto, la pneumática del *esperpento* materializa, en los planos literario y dramatúrgico, pero también de manera física, las lacras de la sociedad española de la Restauración –y más allá, de las sociedades europeas y de la modernidad naciente– por la creación de una forma literaria nueva, más proclive a conmover lectores y espectadores de teatro.

3. Obras citadas

Bourassa, Lucie (2011). *La forme du mouvement (sobre la noción de ritmo)*, http://rhuthmos.eu/spip.php?page=imprimir_articulo&id_article=234, artículo consultado el 16/12/13.

Chambolle, Delphine (2004). *Mécanique acoustique et rythmique dans les esperpentos de Valle-Inclán*. Paris: Université Paris III – Sorbonne Nouvelle.

Damourette, Jacques, Pichon, Édouard (1930). *Des mots à la pensée. Essai de grammaire de la langue française, Tome 1, 1911-1927*, Paris: D'Artrey.

Féron, François-Xavier. (2010). L'art du *trompe-l'oreille* rythmique. *Intermédialités* /
Intermediality, 16, 145–165. https://doi.org/10.7202/1001960ar, artículo consultado el 4/10/ 20.
Forest, Philippe, Conio, Gérard (2004). *Dictionnaire fondamental du français littéraire*, sección «Poème en prose», La Flèche (impr.): Maxi Poche Connaissance, Maxi-Livres.
Forestier, Georges (1999). *Racine*, Œuvres Complètes. Paris: Gallimard, La Pléiade.
García Martínez, Manuel (1995). *Réflexions sur la perception du rythme au théâtre*. Paris : Universidad Paris 8.
Jenny, Laurent (1982). *La Terreur et les signes; poétiques de rupture*, Paris: Gallimard.
Jousse, M. (2004). *De l'anthropologie du geste à l'éducation générale et religieuse*, Paris: ediciones Don Bosco.
Kandinsky, Vassili (1963). *Du spirituel dans l'art,* Paris: Éditions de Beaune.
Mesguish, Daniel (2006). *L'éternel éphémère*, suivi de *Le sacrifice* de Daniel Mesguich et Jacques Derrida, Lagrasse: Verdier.
Pardo, Madeleine et Arcadio (2007). *Précis de métrique espagnole*. Paris: Armand Colin.
Riffaud, Alain (2007). *La ponctuation du théâtre imprimé au XVIIè siècle,* Genève: Librairie Droz Éditeur, col. Travaux du Grand Siècle.
Salaün, Serge (2005). Luis Cernuda : une poétique de la diction, *Bulletin Hispanique*, 107, 1, 219-237.
Tomatis, Patrick (2011). *Le «rhuthmème», unité phonologique du rythme: hypothèse de la fonction vestibulaire*. Paris : Universidad Paris-Ouest Nanterre La Défense.
Valle-Inclán, Ramón Del (2008). *Luces de bohemia. Esperpento.* Madrid: Espasa Calpe, (primera edición 1920, última edición corregida por el autor Imprenta Cervantina, Madrid, 1924).

4. Notas

* A continuación, las referencias son las de la edición de 2008 de *Luces de Bohemia*.

1 «Le cœur donne [...] l'«iambe fondamental», le diapason métrique, à la fois mesure origine et mesure-étalon. Au souffle ensuite de broder sur ce patron métrique, d'y façonner la part intelligente du rythme [...]. Le rythme est là pour [...] ranimer toute la tension.» (Jenny, 1982, pág. 224).

2 Une prose où «le travail strictement poétique [...] s'exerce sur la langue et [...] passe par des effets de rythme, de sonorité, comme par une densité métaphorique» (Forest, Conio, 2004, pág. 337).

3 «Quien dice dicción implica que volvamos a asignarle a la oralidad (y por lo tanto al cuerpo) un papel primordial, incluso en una lectura muda o íntima. El verso siempre se destina, en la poesía moderna, a un ojo-oído (como dice Jacques Roubaud), pero existe primero, nace en los «ritmos laringobucales» e incluso en una participación muscular y gestual que puede atañer al cuerpo entero.» («Qui dit diction implique que l'on restitue à l'oralité (et donc au corps) un rôle primordial, même dans une lecture muette ou intime. Le vers est toujours destiné, dans la poésie moderne, à un œil-oreille (comme dit Jacques Roubaud), mais il existe d'abord, il naît dans des «rythmes laryngo-buccaux» et même dans une participation musculaire et gestuelle qui peut concerner tout le corps.»). (Salaün, 2005, pág. 223).

4 En la *pneumática*, tal y como se la entiende aquí, el papel de la recurrencia de los fonemas que imponen una resistencia articulatoria y en la circulación del aire del locutor (oclusivas, fricativas, africadas...) es también muy interesante y merecería un estudio más profundizado. Este estudio se limita al análisis de la materialidad de la prosa teatral, pero la definición de un concepto de ritmo más amplio se tendrá que contemplar.

5 Véase la sección «Anamorfosis» del *Diccionario de la Real Academia española*: del griego *anamórphosis* (transformación), «Pintura o dibujo que ofrece a la vista una imagen deforme y confusa, o regular y acabada, según donde se la mire».

6 Alain Riffaud recuerda en una reflexión sobre la función de la puntuación que para Georges Forestier (editor de las *Obras Completas* de Racine), esta última conserva una función rítmica, y marca «pausas en el discurso, guiando la voz y la respiración», al mismo tiempo que va subrayando «las tonalidades y las intensidades». (Forestier, 1999).

[7] Esta reflexión sobre la materialidad de la prosa teatral deja voluntariamente en segundo término una perspectiva dramatúrgica para acercarse a la obra de R. del Valle-Inclán desde un punto de vista exclusivamente *textual*.

[8] «Le sens musical et chorégraphique de *rhuthmos* est manifestement secondaire par rapport au sens global de *skhêma*, «forme». En d'autres termes [...] *rhuthmos*, quelle que soit son origine exacte, n'est pas métaphore du musical, mais concept potentiel, dans son rapport au «schème». C'est là un véritable renversement de perspective: au lieu que ce soit la musique qui éclaire métaphoriquement le rythme, c'est le concept même de forme qui vient éclairer la musique.» (Tomatis, 2011, pág. 27.). Véase el capítulo 1: «Polysémie du mot «rythme», une approche étymologique.»

[9] Etimológicamente, el término «prosa» viene de *prorsus*, «que va hacia adelante», «conducido en línea recta»: ¿no seguirían las líneas rítmicas del fluir de la prosa del *esperpento*, en sus tensiones e irregularidades, las curvas de un espejo deformante?

[10] Léase con mayor atención el apartado titulado «Les patterns résultants: sous-produits perceptifs issus de la réorganisation des stimuli acoustiques».

[11] Bien parece que el elemento sonoro «acompañe» y conforme la acción en *Luces de bohemia*, pero siguiendo las modalidades de la ruptura y de la disonancia perpetua, reflejo de la diégesis, y de las deambulaciones de los diferentes personajes.

[12] Jacques Damourette y Édouard Pichon (1930, pág. 46) acuñaron el término «parlure» como sinónimo estricto de sociolecto. En este artículo se le confiere un sentido más amplio como forma idiosincrásica del habla de un personaje.

[13] Habla el estudioso francés Serge Salaün, a propósito de un verso de Cernuda, de «une gymnastique phonatoire brutale, heurtée, à la limite du «trabalenguas» et de la grimace, simulacre de mastication, d'ingurgitation ou de régurgitation qui métaphorise physiquement, dans l'effort de lecture, la destinée du poète et son combat contre un monde hostile.» Salaün, 2005, pág. 224.

[14] En el texto original, «pris en otage par le son».

[15] El término, tomado prestado de Delphine Chambolle para el estudio de los sonidos asociados con los personajes como elementos constitutivos de la caricatura («Estas repeticiones de los mismos sonidos, en acuerdo con los mismos movimientos efectuados por los personajes, tienen un efecto de mecanización cómica» pág. 148) puede también aplicarse a la esfera verbal: todos los elementos de la obra concurren a la transformación metateatral de los personajes en peleles.

[16] «(...) le rythme réclame l'arythmie. La symétrie réclame l'asymétrie. Les sonorités fêlées de l'âme moderne exigent cette opposition-là. Plus tard, après de longs cheminements, l'art actuel parviendra peut-être à l'épanouissement, à la perfection que connaissent toutes les grandes époques; et l'on s'apercevra alors que notre cacophonie, que notre disharmonie ou absence d'harmonie est l'harmonie de notre époque, que l'arythmie est notre rythme, l'asymétrie notre symétrie, mais tout cela infiniment amélioré, enrichi et pénétré du parfum des temps nouveaux qui s'annoncent.» Kandinsky, Vassili, 1911 (1963), páginas 133-134, nota 1 (fragmento añadido a la tercera edición). (Chambolle, 2004, pág. 33).

[17] Esta cita la tomamos prestada, a manera de conclusión irónica, del ensayista Daniel Mesguish (2006, págs. 52-53).

[18] Considérese lo que expresa el estudioso francés Serge Salaün (2005, pág. 225): «Mediante la oralidad y la dicción, la poesía viene a trascender el mero simulacro para volverse acción. Se concibe como camino, como recorrido compartido de una experiencia» («Par l'oralité et la diction, la poésie en vient à dépasser le simple simulacre pour devenir action. Elle se veut un chemin, un cheminement partagé d'une expérience.»).

SUZANNE BING, EL LEGADO DE UNA MAESTRA OLVIDADA

SUZANNE BING. LEGACY OF A FORGOTTEN MASTER

Ana Bustamante Rosero
Universidad Complutense de Madrid
(anabustamanterosero@gmail.com)
https://orcid.org/0000-0001-9441-9360

DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2020.45.02
ISSN 2444-3948

Resumen: El presente trabajo hace un recorrido por la vida y legado de Suzanne Bing, quien fue la directora pedagógica y motor de las investigaciones sobre la preparación actoral en la escuela del Théâtre du Vieux Colombier, y por tanto jugó un rol determinante en la formación de una generación que cambió el teatro europeo del siglo XX. Este breve recorrido se revela necesario ya que su figura, a pesar de ser crucial en el surgimiento de los teatros físicos, ha sido excluida y olvidada por el relato de la historia del teatro. Se trata de restituir el lugar de un legado eminentemente pedagógico que está ligado a las prácticas del teatro gestual y del mimo corporal y de contribuir a difundirlo. Se trata además de interrogarse por los mecanismos que permiten tal olvido y de formular perspectivas que permitan a los estudios teatrales considerar formas más acordes de abordar su objeto de estudio. De esta forma retomamos la propuesta de Casandra Flemming, afrontar el relato de la historia del teatro desde la idea de una genealogía maternal y múltiple de las prácticas corporales. Esta perspectiva abre la posibilidad de abordar de forma más completa las grandes innovaciones prácticas que tuvieron lugar en ecosistemas colaborativos y colectivos conformados por hombres y

mujeres que a su vez activaron y multiplicaron la transmisión práctica de sus saberes y reformas.

Palabras Clave: Suzanne Bing, Théâtre du Vieux Colombier, género, genealogía, pedagogía de la actuación.

Abstract: This article focuses on the life and legacy of Suzanne Bing. She was the pedagogical director and driving force behind the actor's training research at Théâtre du Vieux Colombier. She played a decisive role in the apprenticeship and pedagogical process of an entire generation of practitioners that changed 20th-century European theatre. This brief overview is revealed as a necessity because her figure, despite being crucial in the emergence of physical theatres, has been excluded and forgotten by Theatre's history. It is a need to restore and contribute to the diffusion of her eminently pedagogical legacy that is linked to the practices of gestural theatre and corporeal mime. Such obliteration leads us to inquire about the mechanisms that made it possible as well as to consider new perspectives in theatre studies. In this path, we embrace the consideration of a maternal and multiple embodied genealogy of actor's training enabling theatre studies to consider in a more complete perspective the great practical innovations that took place in collaborative and collective ecosystems where men and women activated and multiplied the practical transmission of their embodied knowledge and acting reforms.

Key Words: Suzanne Bing, Théâtre du Vieux Colombier, gender perspective, maternal embodied genealogy, acting pedagogy.

Sumario: 1. Introducción. 2. Su historia, «her-story». 3. Su legado e influencia. 4. La construcción de la historia/la construcción del silencia. 5. Conclusiones. 6. Referencias bibliográficas.

Copyright: © 2020. 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)

Ana Bustamante Rosero es actriz e investigadora ecuatoriana. Es diplomada en teatro gestual en la pedagogía Lecoq en Estudis de Teatre, y en mimo corporal en el Centro Moveo, ambas en Barcelona. Es también licenciada en artes escénicas por la Universidad Paris VIII y Máster en Estudios Teatrales por la UAB y el Institut del Teatre. Actualmente cursa el programa de doctorado en Estudios Teatrales de la Universidad Complutense de Madrid. Sus líneas de investigación son la pedagogía del teatro físico y la perspectiva de género en la historia del teatro. En 2020, fue directora del III Congreso de Investigación y prácticas escénicas organizado con el apoyo Institut del Teatre y la Universitat Politècnica de Catalunya, y realizó la conferencia performativa Números, códigos y Koans sobre la enseñanza del repertorio del mimo corporal junto a la escuela Moveo.

> Elimina a tu madre, después a tus dos abuelas, después a tus cuatro bisabuelas. Retrocede más generaciones y cientos, después miles, desaparecen. Las madres desaparecen, y los padres y las madres de estas madres. Incluso más vidas desaparecen como si nunca hubiesen sido vividas hasta que reduces un bosque a un solo árbol, una red hasta una línea. Esto es lo que se necesita para construir una línea narrativa de sangre o de influencia o de sentido. (Solnit, 2018, pág. 49)

1. Introducción

El punto de partida de este trabajo es la investigación sobre los principios pedagógicos de la técnica del mimo corporal y por tanto la pregunta que lo guía es: ¿Qué historia del teatro está contenida en las prácticas pedagógicas? ¿Qué nos dicen estas sobre las influencias que conforman las grandes teorías de la actuación? La idea inicial fue la de trazar una arqueología de las prácticas pedagógicas de los principios de la gramática del mimo corporal, concretamente de la segmentación corporal y del dinamo-ritmo. Detrás de ambas nociones aparece la figura de Suzanne Bing (1885-1967), la persona que estuvo a cargo de las investigaciones pedagógicas del Théâtre du Vieux-Colombier (1920-1924) y de Les Copiaus (1924-1929), procesos de los cuales el creador de la técnica del mimo corporal dramático, Étienne Decroux (1898-1991) formó parte en calidad de alumno desde 1923.

La influencia de Suzanne Bing es fundamental en las pedagogías de los teatros físicos y, por tanto, en la importante renovación de la escena europea que estas significaron. Sin embargo, su figura no ha sido reconocida y es pasada por alto en la historia del teatro. La tradición del mimo francés tiene como hitos a los nombres de Jacques Copeau (1879-1949), Étienne Decroux, Jean-Louis Barrault (1910-1994), Marcel Marceau (1923-2007) y Jacques Lecoq (1921-1999). El trabajo de todos ellos descansa sobre las investigaciones de Suzanne Bing. Su contribución es crucial para el arte de la actuación, pero su presencia en el relato de la historia del teatro del siglo XX es escueta.

Un breve recorrido por su obra nos permitirá conocer la importancia de sus aportaciones. Tomamos como punto de partida el trabajo de la investigadora francesa Raphaëlle Doyon (Universidad Paris VIII), pues realiza un cuestionamiento importante sobre el lugar que se le

ha otorgado a Bing en el relato de la historia del teatro francés y los mecanismos que han operado para su exclusión e invisibilización. Y finalmente es a través de la propuesta de Alissa Clarke (De Montfort University) que cuestionamos la noción de linaje y de genealogía en el estudio de la historia de las pedagogías de la actuación y de los métodos de preparación de actores y actrices, ya que son nociones portadoras de importantes limitaciones con respecto a las cuestiones de género y de las prácticas corporales.

2. Su historia, «her-story».

Suzanne Bing nació en 1885 en París en una familia burguesa de origen judío, muy próxima al arte. Estaba formada por artesanos, críticos y marchantes. Esto le permitió frecuentar desde muy joven el espectáculo bajo todas sus formas– «guignol, théâtre, cirque, danse, cabaret, café-concert et music-hall» (Doyon, 2016, pág. 54). Este contexto burgués hizo posible su acceso a la educación secundaria y al Conservatorio nacional de arte dramático. Y, por otro lado, su origen judío hizo que se viera obligada a portar la estrella judía durante los años de la segunda guerra mundial a pesar de haberse convertido al catolicismo.

En el año 1913, Jacques Copeau llevó a cabo una audición para crear el Théâtre du Vieux-Colombier y contrató a Suzanne Bing. Ese contrato estipuló que no estaba obligada a proveer su vestuario, pero si la autorización de su marido para trabajar. Se divorció durante ese mismo año del músico Edgar Varèse (1883-1965). A partir de ahí, como actriz, tuvo los roles principales de la compañía junto a Louis Jouvet (1887-1951) y Charles Dullin (1885-1949). Por otro lado, desde 1915, empezó, a petición de Copeau, a impartir clases a niños y niñas de entre 6 y 12 años. Este espacio le sirvió para aprender, más que para enseñar, pues se veía como aprendiz de maestra haciendo una suerte de propedéutico (Doyon, 2015, pág. 23). Ella se encargaba de llevar las notas sobre el trabajo y de trasmitírselas a Copeau, ya que él estaba presente sólo una sesión sobre dos. En este primer acercamiento a la pedagogía impartió una enseñanza lúdica y musical basada en la gimnasia rítmica de Jacques Dalcroze (1865-1950). Este método lo estudió primero en París y luego, en 1915 con el propio Dalcroze durante su visita a Suiza.

A partir de 1917, con las actividades teatrales suspendidas por la primera guerra mundial y los actores de la compañía movilizados en el ejército, Bing se trasladó junto a Copeau a Nueva York. Por un encargo del régimen de Clemenceau, la compañía del Vieux-Colombier debía mostrar en el nuevo continente las virtudes del nuevo teatro francés produciendo un mínimo de una pieza nueva cada quince días (Gontard, 1974, pág. 20). Así, los principales actores fueron rescatados del frente y la compañía se instala para realizar dos temporadas en La Gran Manzana. Las investigaciones pedagógicas de Suzanne Bing se profundizan: inicia los experimentos en construcción y juego con máscaras junto a Marie-Hélène Copeau (luego Dasté por su matrimonio con Jean Dasté); incluye el trabajo con la técnica Dalcroze en el entrenamiento de la compañía; instaura el trabajo sobre los animales y la observación de la naturaleza. Paralelamente, se adentra en las teorías de las pedagogías libres, proceso que toma cuerpo en la escuela de Margaret Naumburg (1890-1983) en dónde enseña teatro a niños de entre 7 y 14 años e inicia el estudio de la obra de María Montessori (1870-1952). De esta época y de esta escuela le inspirará la idea de que los niños y las niñas son creadores artísticos en estado puro y se tratará de propiciar el florecimiento y desarrollo de esas capacidades (Doyon, 2015, pág. 23).

En 1920, de regreso a París, en un proyecto impulsado por Bing se abre oficialmente la escuela del Vieux-Colombier y ella asume la dirección pedagógica. Durante este período se unirán a sus clases Étienne Decroux, Michel Saint-Denis (1897-1971), Jean Dorcy (1898-1978), Suzanne Maistre (...-2003), Jean Dasté (1904-1994) entre otros. La enseñanza en la escuela consiste en acrobacia de suelo, atletismo en pista, gimnasia, danza clásica, mimo corporal, voz, dicción, declamación de coro antiguo, teatro Nô, canto, modelado (Decroux, 1994, pág. 14).

A partir de 1923, Suzanne Bing condujo durante un año entero la investigación práctica con sus alumnos sobre el teatro Nô. Para ello eligió la obra *Kantan* de Zeami, de la cual realizó la traducción al francés desde la versión inglesa del orientalista Arthur Waley (1889-1966). Su conocimiento del teatro Nô se habría basado en el estudio de los tratados y las obras de Zeami traducidos y publicados por Waley en 1921, y de los ensayos del orientalista francés Noël Péri (1865-1922) (Rudlin, 1986, pág. 49). Trabajó en la práctica con la premisa de no llevar a cabo una reconstrucción o imitación occidentalizante del Nô sino que se acercó a esta forma de teatro y a sus tratados como un modelo para la formación

del actor. Las obras *Kantan* y posteriormente, *Ce que murmure la Sumida* en 1947, también traducida del inglés por la propia Suzanne Bing y dirigida por Marie-Hélène Dasté fueron la culminación práctica de este trabajo creando una profunda huella en artistas e intelectuales de su época.

El año 1924 marcó el comienzo de la apuesta del Théâtre du Vieux-Colombier por rebelarse contra la mecánica social (Decroux, 1994, pág. 16) y por escapar de las lógicas de mercado del teatro. La compañía se trasladó al campo, a Borgoña, en dónde los lugareños la bautizaron como Les Copiaus en honor a Copeau. Durante los cinco años (1924-1929) que duró este proyecto, la ambición fue la de funcionar como un laboratorio que pusiera la formación actoral al centro de su actividad y como fuente de toda inspiración dramática en una prolongación directa de los métodos explorados en el Vieux-Colombier (Warnet, 2013, pág. 284), y Suzanne Bing volvió a estar a la cabeza de las labores pedagógicas (Gontard, 1974, pág. 162). Durante este tiempo el grupo realizó un sinfín de representaciones recorriendo Francia, Suiza o Bélgica. Los espectáculos están marcados por el uso de máscaras y música en comparsas que recorren las calles y plazas de los pueblos o que ocupan todo tipo de teatros, auditorios y salas de baile. Las desavenencias económicas y las dificultades de la vida en común (Decroux, 1994, pág. 16) llevaron al grupo a su disolución y regreso a París en 1929.

Entre 1930 y 1934, Suzanne Bing formó parte de la Compagnie des Quinze, dirigida por Michel Saint-Denis. Algunos de sus miembros fueron: Marie Hélène Dasté (1902-1994), Jean Dasté, Aman Maistre (1903-2001), Suzanne Maistre, André Obey (1892-1975) y Jean Villard (1895-1982).

Durante los años cuarenta, Suzanne Bing continuó asistiendo a Copeau especialmente en la traducción de las tragedias de Shakespeare. Paralelamente, prosiguió con su investigación sobre el Nô, considerando distintas publicaciones sobre el tema en revistas teatrales con suerte dispar debido al estallido de la segunda guerra mundial. Durante sus últimos años, afectada por una hemiplejia, vivió sin apenas independencia económica, dando clases y contando con una escueta pensión fruto de la traducción de Shakespeare. Murió en 1967.

Su rol primordial

En el relato de la historia del teatro, podremos encontrar numerosas referencias a Suzanne Bing entre quienes son considerados los grandes *hombres de teatro*. Tomemos para empezar el ejemplo de Étienne Decroux, quien en *Paroles sur le mime* (1963) dedica unas pocas líneas de su prosa poética, fanática y siempre hermética, a dar cuenta de la importancia que tuvieron las enseñanzas de Bing en los fundamentos de la nueva técnica del mimo. En su primer capítulo, *Sources*, nos dice que el mimo corporal tiene su origen en el Théâtre du Vieux-Colombier, específicamente en su sección escuela, y pone el foco sobre el rol fundamental que ahí jugó Bing. La describe sin ambigüedad a la cabeza de la escuela, encarnando la imagen de «chef redouté» (Decroux, 1994, pág. 13), convirtiéndose en ese ser excepcional que una escuela de arte dramático exige en su dirección. Sin ella, continúa Decroux, mientras Copeau se entregaba a su teatro esa escuela no hubiese visto la luz.

Por su parte, Jacques Copeau la describe en un corto homenaje incluido en *Les registres du Vieux-Colombier* como una de sus más fieles y la más preciosa de sus colaboradores, añadiendo que esta última palabra la escribe en masculino pues la tarea asumida por Suzanne Bing a su lado sobrepasó siempre lo que se podría esperar de las aptitudes, de la constancia y de la fuerza femeninas (Copeau, 1993, pág. 432). Unas líneas más adelante, Copeau reconoce que fue a ella a quién acudió cuando se propuso crear la escuela del Vieux-Colombier para educar una nueva generación de actores y actrices. Corrobora que sin ella el proyecto no se hubiese podido realizar, e insiste en que durante más de 10 años fue Bing quien asumió la tarea más dura e ingrata, sacrificando en gran medida su propia carrera como intérprete, pues desde 1920 abandonó su carrera de actriz para convertirse en su colaboradora directa en la escuela. Finalmente, recalca que fue a través de sus incansables investigaciones, que Suzanne Bing le proporcionó los elementos de un método para la educación de los jóvenes actores (Copeau, 1993, pág. 432-33).

Y sin embargo está en el olvido.

A continuación, tomaremos ejemplos que creemos representativos del lugar que Suzanne Bing ocupa en el relato de la historia del teatro. En primer lugar, citamos al propio Étienne Decroux:

> Que de choses à en dire!
> Je voudrais tout raconter.
> Et surtout:
> Le rôle de Suzanne Bing, notre chef redouté.
> Fanatiquement à la hauteur de sa tâche, en laquelle elle s'oubliait.
> Comme on l'oublie. (Decroux, 1994, pág. 13)

A pesar de declarar su voluntad de contarlo todo sobre la escuela del Vieux-Colombier y sobre el rol de Suzanne Bing, después de unas escuetas líneas sobre ella sólo concluye en el olvido al que ha sido relegada. Se la olvidaba en vida, pues Decroux publica *Paroles sur le mime* en 1963, cuatro años antes de la muerte de la maestra. Esta breve referencia contrastaría con las palabras de Jean-Louis Barrault quien, aunque brevemente pone hincapié en la importancia que tuvo el trabajo de Suzanne Bing en la técnica de Decroux.

> Les premières notions de mime, Decroux les tenait du Vieux-Colombier et particulièrement de l'effort magnifique et désintéressé d'une femme à qui nous devons beaucoup: Suzanne Bing. Decroux avait notamment étudié avec Suzanne Bing le jeu du masque et il parlait de Suzanne Bing toujours avec respect et admiration (Barrault, 1949, pág. 32).

Al mismo tiempo en el ámbito teórico, la bibliografía de la historia del mimo da cuenta de un linaje que según especialistas como Myra Felner (1985), Thomas Leabhart (1989), o Marco De Marinis (1993) (1997) está centrado sobre las figuras de Copeau, Decroux, Marceau, Barrault y Lecoq. En todos estos casos el reconocimiento de la figura de Suzanne Bing es escueto, incluso marginal -por encontrarse al pie de página (De Marinis, 1997,40)- o está ausente. Sin embargo esta genealogía puede ser cuestionada ya que los ejercicios que significaron esta influencia determinante para Decroux, por ejemplo, pero también para Jean Dasté

con su subsecuente influencia sobre Lecoq, fueron guiados por Suzanne Bing (Kurkinen, 2003, pág. 88).

En estos casos escribir sobre Suzanne Bing es escribir sobre el olvido al que es y ha sido relegada. Sus alumnos y herederos dejan una huella y reconocen un legado, mientras la academia parece omitirla de los capítulos de la historia. En ambos casos, se hace «visible la obliteración», se muestra cómo una mujer que guio y encarnó las prácticas que fundaron una nueva pedagogía del teatro «existe al mismo tiempo que es obliterada.» (Solnit, 2018, pág. 48). Su figura ocupa un espacio «fuera de plano», está «en el espacio no visible pero que puede inferirse a partir de lo visible» (De Lauretis, 1996, pág. 34) colocándola en un lugar que existe en los márgenes del relato hegemónico de la historia del teatro del siglo XX.

La ausencia de Copeau

Es así como un primer ejercicio sería proceder por inferencia, o la reconstrucción de su rol en negativo, por sustracción, para luego trabajar sobre las particularidades de su legado. Una manera de hacerlo sería analizar la importancia del rol de Suzanne Bing en todo el proyecto del Vieux-Colombier y sobre todo en su vertiente pedagógica por contraste con el rol real que jugó Copeau. Decroux, por ejemplo, señala que, durante su primer año de estudio en la escuela, Copeau no dio ni una sola clase (Decroux, 1994, pág. 15). Su ausencia tanto en la escuela, como en el laboratorio borgoñés de Les Copiaus permite afirmar que Copeau no encarnó las prácticas pedagógicas sobre las cuales basó su renovación teatral. En *Souvenirs du Vieux-Colombier*, admite la poca experiencia que tenía en 1914, cuando a los 35 años se aventuró en el mundo del teatro. Se atribuye un bagaje y un conocimiento del arte basado en la vertiente literaria y crítica, con un cierto instinto, pero sin ninguna experiencia directa del escenario (Copeau, 1931, pág. 73). De ahí la afirmación de Raphaëlle Doyon de que Copeau no tenía los conocimientos técnicos para elaborar él solo un método pedagógico para la preparación de actores y actrices (Doyon, 2015, pág. 12).

Según la correspondencia que Suzanne Bing mantuvo con Maurice Kurtz, el arranque del primer proyecto pedagógico, en el año 1920, se produce como respuesta a ciertas dificultades encontradas por Copeau

con uno de los actores durante el montaje de *Les Fourberies de Scapin*. Bing se ofrece con la certeza de poder enseñar «quelques petites choses» al elenco. Ese primer curso está formado por alumnos y alumnas de edades variadas y consta de clases de dicción y ejercicios dramáticos (Doyon, 2015, pág. 20). Al final de ese año lectivo, Bing dirige un montaje y lo muestra ante Copeau. El entusiasmo del Patrón lo llevó a impulsar el programa pedagógico pensado por Bing para los años siguientes, y que hizo que esa escuela entrara en la leyenda (Decroux, 1994, pág. 13.). De ahí en adelante, aunque sobre el papel Jules Romain fuera nombrado director de la escuela (Kurtz, 1999, pág. 72), fue realmente Suzanne Bing quien estuvo a cargo de la dirección pedagógica tanto en el Vieux Colombier, como durante la aventura de Les Copiaus de 1925 a 1929 (Fleming, 2013, pág. 8). Según el diario de a bordo de Les Copiaus, durante sus ausencias (en ocasiones prolongadas y en todo caso repetidas) Copeau dejaba a Bing encargada de impartir las instrucciones a los alumnos (Gontard, 1974, pág. 142) o incluso, durante otra de esas ausencias, tras haber sido sometida a una operación con su respectivo período de convalecencia, se suspenden las clases con los alumnos dando cuenta así del carácter imprescindible de su rol dentro de la faceta pedagógica del laboratorio (Gontard 1974, pág. 151).

Denis Gontard, en la introducción a ese diario, muestra que entre las razones del fracaso de la compañía está la resistencia de Copeau al repertorio y al trabajo independiente de su grupo. Durante sus ausencias, actores y actrices tomaron las riendas creativas de la compañía realizando una serie de obras que les permitieron subsistir y llevar a cabo la renovación que el propio Copeau proponía con su Nouvelle Comédie. Copeau, en esos viajes, primero para trasladarse a Nueva York para dirigir *Les frères Karamazov* entre noviembre de 1926 y mayo de 1927, y durante 1928, para dar lecturas y conferencias que les permitieran aumentar sus ingresos, no llevaba bien la idea de que su compañía funcionara sin él. Tan pronto como Copeau partía, dice Gontard, los principales miembros de la compañía se sentían aliviados para dedicarse en total libertad al trabajo de improvisación e investigación que conducía a la creación de piezas. Sin embargo, ese trabajo, en varias ocasiones, debió ser abandonado a su regreso. La exhibición de obras que para él no llegaban a un estado digno de ser mostrado al público, desvirtuaba según el director la grandeza de la ambición inicial del retiro en Borgoña. Estos desacuerdos además de ampliar las distancias en un contexto en

el cual la subsistencia económica del grupo se veía seriamente amenazada, muestran a Copeau como un hombre dividido entre su voluntad de dirigir de cerca su joven compañía y su trabajo personal en búsqueda de un nuevo ideal teatral. De esto transluce la idea de que el lugar de su trabajo personal no estaba en el campo o en el estudio sino en la posibilidad de teorizar y meditar solo sobre sus inquietudes religiosas y sobre el futuro del teatro (Gontard, 1974, pág. 30-32). Estos hechos más allá de subrayar el rol de Suzanne Bing ponen el foco en la complejidad del funcionamiento del colectivo, y el hecho de que toda aportación ahí surgida es parte de un complejo entramado de influencias y confluencias.

3. Su legado e influencia

El origen de un linaje

El legado de Suzanne Bing es eminentemente práctico y pedagógico. Su huella marcó a un linaje de artistas que encarnan una manera de hacer teatro que se revela contra el naturalismo imperante en su época y que pone al actor y a la actriz en el centro expresivo y creativo otorgándole la independencia de ser su propio dramaturgo (Decroux, 1994, pág. 18). Para comprender mejor la importancia de esta herencia miremos aquello que Decroux llamó la «procréation par sectionnement» (Decroux, 1994, pág. 16) es decir la multiplicidad de compañías y escuelas que crearon los y las integrantes de aquellos grupos con los que trabajó Suzanne Bing. El núcleo de su labor pedagógica se situaría entre 1920 y 1929, es decir desde la fundación de la escuela del Vieux-Colombier y la disolución de Les Copiaus. Sin embargo, resulta interesante ampliar ese período a 1915, cuando se establecieron las bases de las primeras investigaciones pedagógicas paralelas a las primeras temporadas del Théâtre du Vieux-Colombier, hasta 1934, fecha en la que se disuelve la Compagnie des Quinze, en la que los métodos de creación beben directamente de las enseñanzas tanto de la escuela del Vieux-Colombier como del trabajo de Les Copiaus.

A partir de los primeros años veinte, Étienne Decroux estudió en la escuela del Vieux-Colombier, y en 1924 formó parte de la escuela laboratorio en Borgoña. En su obra encontraremos temas como el trabajo

de las mujeres en la lavandería comunal (pieza *La lavandera* a partir de 1931) o el trabajo manual que encuentran su origen en el período de Les Copiaus. Como hemos señalado, Decroux reconoce el origen de su nueva técnica del mimo en la escuela del Vieux-Colombier y rasgos importantes de su gramática corporal encuentran sus raíces en los métodos de preparación para actores y actrices desarrollados por Suzanne Bing. Así esta línea de sucesión nos lleva a Jean Louis Barrault o Marcel Marceau y citando a Decroux, a Jean Dorcy y André Barsacq (1909-1973) como nietos y herederos de sus enseñanzas (Decroux, 1994, pág. 18).

El período que sucede la disolución de Les Copiaus marca el inicio de un período fértil en las artes escénicas francesas marcado por la descentralización. La fragmentación de esa compañía daría paso a dos de sus extensiones más influyentes: la Compagnie des Quinze (1930-1934) y el dúo Gilles et Julien (1932-1939). La primera, dirigida por Michel Saint-Denis y formada por Suzanne Bing, Marie Hélène Dasté, Jean Dasté, Jean Villard et Aman Maistre, Suzanne Maistre y el escritor André Obey (1892-1975), tendría una importante repercusión en cuanto al concepto de ensamble teatral, conjugando el trabajo de todas las áreas de la creación -texto (escrito por un escritor dedicado en exclusiva a la compañía, que trabajaba en relación directa con el trabajo de actores y actrices: Obey), escenografía, máscaras, vestuarios y actuación- como parte de un mismo y simultáneo proceso. Esta compañía a pesar de su corta duración supo crear también una sección de escuela en la cual las clases eran impartidas por los propios miembros. En otro ámbito, el dúo formado por Aman Maistre (1903-2001) y Jean Villard (1895-1982) sería crucial para la canción francesa y el surgimiento de cantautores como Georges Brassens (1921-1981), Jacques Brel (1929-1978) o Léo Ferré (1916-1993) (Gontard 1974, pág. 16).

En cuanto a la Compagnie des Quinze, cabe destacar que fue una compañía que conoció varios éxitos que le permitieron repetir varias giras en Inglaterra. Michel Saint-Denis al disolverse la compañía se instaló en Londres para convertirse en una figura destacada de la pedagogía teatral inglesa fundando el London Theatre Studio en 1935, y una vez pasada la guerra, en cuanto fue posible retomar la labor teatral dirigiendo el Old Vic Theatre Centre y su escuela a partir de 1945. En 1962, aceptaría la codirección de la Royal Shakespeare Company junto a Peter Brook (1925) y Peter Hall (1930-2017).

Por otro lado, Jean y Marie Hélène Dasté después de algunos años de integrar la Compagnie des Quinze fundan, en 1945, la Compagnie des Comédiens de Grenoble. En esta compañía Jacques Lecoq haría «su debut en la actividad teatral profesional» (Lecoq 2003, pág. 21). A través de Dasté, Lecoq entró en contacto con el juego con máscaras y el teatro Nô. El otro lazo de Lecoq con el legado del Vieux-Colombier fue su trabajo junto a Claude Martin alumno de la escuela con quién Lecoq trabajó sobre la improvisación también en el período de la postguerra (Murray, 2017, pág. 29).

La pedagogía de Suzanne Bing marca un linaje que está al centro de los llamados teatros físicos, que desde este tronco común francés tendrá una gran influencia en Inglaterra, a través de la obra de Michel Saint-Denis a quien según Murray el propio Grotowski llamaría su padre espiritual (Murray, 2017, pág. 5), y en Italia, a través del trabajo de Jacques Lecoq, además de la influencia de Étienne Decroux.

El legado pedagógico

Este encuentro con la vida y obra de Suzanne Bing se produce en un recorrido por la historia de las prácticas pedagógicas de las tradiciones de los teatros físicos. Es fruto de la idea de realizar una arqueología de la pedagogía como una forma de interpretar, investigar y explorar la historia del teatro. A pesar de que esta sección merece un estudio mucho más amplio y detenido, resulta oportuno realizar un breve esbozo de las principales líneas que componen el legado pedagógico de Suzanne Bing.

La noción de juego en el arte actoral

La pedagogía de Suzanne Bing estuvo muy estrechamente influenciada por su trabajo con niños y niñas, y por su estudio de las pedagogías libres. De estas últimas apuntó la idea central de que la infancia permite un estado de creatividad puro y que el entrenamiento debía permitir redescubrir el instinto infantil del juego apartando los condicionantes sociales para dejar aflorar el juego espontáneo (Murray, 2017, pág. 30). Sobre este trabajo también se basó la idea de la liberación de la imaginación y la creatividad de actores y actrices a través

del juego y de la improvisación, además de contemplar la noción de juego como base de la teatralidad. En los juegos que implementó la evocación de la infancia toma relevancia para la construcción de la escena o para la liberación evocadora del o de la intérprete.

La pedagogía Lecoq da cuenta de estas prácticas con clases constituidas por largos procesos de improvisación colectiva «que sirven para observar la capacidad de juego de los alumnos» o para «entender que la actuación no puede establecerse más que en reacción con el otro (...) [y] reaccionar es hacer evidente la propuesta del mundo exterior». Del mismo modo, el ejercicio llamado *La habitación de la infancia* propone interpretar el redescubrimiento de *una* habitación de la infancia, no de la habitación *propia* infancia, ya que para Lecoq no se trata de una búsqueda en el interior ni en el recuerdo propio, se trata de poner énfasis en «la dinámica del recuerdo», es la relación que se produce entre la imagen del presente con la imagen que llega del pasado «lo que constituye el juego de la actuación» (Lecoq, 2003, pág. 53)

El velo y la máscara noble

Ya desde los primeros años de la Escuela del Vieux-Colombier, en los ejercicios de improvisación se introducía habitualmente el uso del velo blanco para cubrir el rostro y enfatizar las capacidades expresivas del todo el cuerpo. Este instrumento tendrá su continuación en el trabajo de Decroux que concibió algunas de sus piezas con él. (*Les arbres*, *La méditation*) y que lo utilizó como instrumento pedagógico en improvisaciones con sus asistentes y alumnos. Su uso aún hoy es común en las escuelas de mimo corporal.

El uso del velo como un instrumento pedagógico dio lugar a lo que Jean Dasté llamaría la máscara noble, que posteriormente derivaría en la máscara neutra, elemento central de la pedagogía Lecoq. Cabe señalar que la forma de esa máscara fue fuertemente inspirada por la investigación sobre el teatro Nô, que como ya hemos mencionado ocupó a Suzanne Bing a lo largo de su vida. Un ejemplo de esta herencia sería el tema de *El éxodo* (1945) pieza «mimada y con máscaras» de Marie-Hélène y Jean Dasté en la que todos los actores llevaban la máscara noble, mostrando el éxodo de los habitantes de un pueblo

ante el invasor (Lecoq, 2003,21). Este, se convirtió en unos de los temas cruciales de la enseñanza de Lecoq en el primer año de estudios constituyendo un tema explorado y actualizado en los autocursos (Lecoq, 2003, pág. 139).

La observación de las dinámicas de la naturaleza

Una de las asignaturas más importante en la escuela del Vieux Colombier, conducida por Suzanne Bing era lo que llamaban instinto dramático. Consistía en desarrollar la facultad para percibir la parte de drama que existe en toda acción, en todo movimiento. Proponía la observación constante de los comportamientos no verbales de los seres humanos, de la vida cotidiana (la marcha, el ritmo, las relaciones, la mirada, la orientación de cada parte del cuerpo en el espacio) (Doyon, 2015, pág. 38). A partir de 1920, en su primera aproximación a la pedagogía ya se incluía este tipo de exploración a rostro cubierto.

El análisis de las dinámicas de la naturaleza con sus categorías «los elementos, las materias, y los animales» (Lecoq, 2003, pág. 126), las identificaciones -o deberíamos decir, «el jugar a identificarse» (Lecoq, 2003, pág. 69), el despertar o el viaje elemental, así como el método de transferencia y la transposición son ecos de este trabajo en la pedagogía Lecoq.

El uso de máscaras y la *Comédie Nouvelle*

Ya desde los años del traslado de la compañía a Nueva York (1917-1919) se reseñan los primeros avances en la investigación del juego y la construcción de máscaras. A pesar de ser un proyecto que ocupó a Copeau desde muy temprano, esta «Commedia dell'arte française» (Gontard, 1974, pág. 172) consistiría en el desarrollo de una decena de personajes modernos, una suerte de reactualización de los tipos tradicionales encarnados por interpretes con habilidades de actores, mimos, bailarines, acróbatas y cantautores. El desarrollo material y la puesta en práctica de este tipo de juego se llevó a cabo durante el período de Les Copiaus con la confección de las máscaras para cada

tipo, del trabajo de vestuario y del entrenamiento físico y musical para llevarlo a cabo.

El uso pedagógico de la máscara expresiva, de la media máscara, y, por lo tanto, el desarrollo de la comedia humana en la pedagogía Lecoq son una herencia directa de este trabajo. Para Lecoq la «aparición de clichés y de una manera de actuar a la italiana» apareció en los alumnos y esto le llevó a darle la «vuelta al fenómeno para descubrir el fondo, es decir la comedia humana» que saca el aspecto trágico que esconden los tipos de la comedia del arte.(Lecoq, 2003, pág. 162)l

El Teatro Nô

Como hemos mencionado anteriormente, Suzanne Bing dejó un importante legado a través de su trabajo sobre el teatro Nô. Realizó una investigación inédita en su tiempo ya que tradujo del inglés varias obras de Zeami, y, además, profundizó en el conocimiento de los tratados de esta forma de teatro. Veía en ella y en sus preceptos una manera de ampliar el juego del actor/actriz que significaron una cumbre en todo el trabajo de investigación práctica alrededor de las nuevas vías que Bing ya venía analizando y dando forma en su trabajo pedagógico: el trabajo del coro, el canto, el mimo, la danza, la declamación, la música y el juego con máscaras (Rudlin, 1986, pág. 49). El trabajo realizado para la puesta en escena de *Kantan* en 1924 fue de gran inspiración para otros actores y pedagogos como Decroux y Dasté, y constituyó el punto de partida para que en 1947, Marie Hélène Dasté junto a Les comediens de Grenoble pusieran en escena *Ce que murmure la Sumida*, pieza traducida también por Suzanne Bing y en la que participó Jacques Lecoq (Lecoq, 2003, pág. 21).

La musicalidad de la acción

Suzanne Bing tenía una sólida formación musical, de ahí que para ella la música tuvo siempre un lugar primordial en la formación de actores y actrices. Creó y transmitió una técnica corporal propia del comediante, apta para revelarle y disciplinar su música interior y

el instrumento musical que son tanto el cuerpo como el comportamiento. (Doyon, 2015, pág. 23) Una sección de la enseñanza que se impartía en el laboratorio de Borgoña se denomina «musique corporelle» (Gontard, 1974, pág. 107) y comprende la exploración de las cualidades musicales aplicadas a los segmentos corporales. (Heggen, Marc, y Pezin, 2017, pág. 88)

Si bien durante muchos años el entrenamiento y la técnica transmitidos en la escuela estuvieron influenciados por la gimnasia rítmica de Dalcroze, con el paso del tiempo la relación a la música impuesta desde fuera por esta técnica sería un obstáculo para la búsqueda de la expresividad y la organicidad de la acción escénica. Los alumnos de Dalcroze parecían depender de la música exterior para apoyar (y justificar) sus movimientos, mientras en la concepción de Bing y de Copeau los actores y actrices deberían responder a una musicalidad interna, «music heard within» (Leabhart, 2007, pág. 59) para sustentar el comportamiento escénico.

La noción de dinamo-ritmo del mimo corporal sería directa heredera de esta exploración. Decroux presenta la idea del mimo musical que confía en la musicalidad interna del gesto y de la acción. Esta musicalidad se basa en el carácter real del esfuerzo que la actriz lleva a cabo. Es en la musicalidad de la acción, en su dinámica, en la respiración muscular en dónde reside la organicidad de la acción escénica creíble para el público.

4. La construcción de la historia/ la construcción del silencio

Una vez realizado este recorrido por la contribución de Suzanne Bing en la pedagogía teatral, la pregunta que surge es: ¿Por qué y mediante qué mecanismos resulta posible el ocultamiento de su figura en el relato de la historia? En su caso, confluyen varios factores que contribuyen a esa exclusión. A pesar de provenir de una familia burguesa parisina, el género, la religión, la escasa bibliografía que publicó y firmó, o el rol eminentemente pedagógico y práctico que asumió en las compañías de las que fue parte, e incluso su relación con la figura de Copeau son algunas de las razones para que su lugar en el relato de la historia del teatro siga relegado. De ahí la importancia de escribir su «her-story» (Morgan, 1970) en respuesta a la historia que sólo reconoce y relata la

historia de los hombres, que centra la historia del teatro del siglo XX en la figura del director de escena y del hombre de teatro. Aproximarnos a la historia de Suzanne Bing nos interpela sobre las estrategias que los estudios teatrales reproducen en la construcción de relatos parciales y sesgados que invisibilizan una parte fundamental de las artes escénicas. Este espacio en el margen tiene que ver con las mujeres, pero además con áreas fundamentales del conocimiento, como son los legados pedagógicos, o las prácticas de preparación de actores y actrices como espacios de trabajo cotidiano en el que se materializan las diferentes teorías de la actuación.

El sesgo documental, la resignación al anonimato

Las investigaciones de Raphaëlle Doyon, gracias a la revisión de fondos documentales que hasta ahora habían permanecido inexplorados, aportan una nueva luz sobre la vida y obra de Suzanne Bing. Se trata de los fondos privados de la familia Bing, de Léon Chancerel (1886-1965), miembro del Vieux-Colombier y de Les Copiaus, y de la revisión bajo un nuevo prisma de documentos aún por clasificar del fondo Copeau de la BnF. Según Doyon, estas fuentes subalternas -pues su destino no era su publicación, sino que se trata de diarios íntimos, diarios de trabajo o de una nutrida correspondencia personal- muestran la estrecha relación entre la vida privada y la vida profesional de Suzanne Bing (Doyon, 2016, pág. 52).

En este caso, como en muchos otros de la historia de las mujeres, el admitir la legitimidad de estas categorías documentales es el primer paso para no operar por exclusión. El problema del archivo en el caso de Bing se plantea a tres niveles. El primero, tiene que ver con la escasez de material publicado firmado por ella misma. Dado que su trabajo fue predominantemente práctico, fue una elección no publicar ni escribir el detalle o los resultados de esas investigaciones pues se creía ligado al carácter experiencial del proceso de aprendizaje. Esto hace que este material se encuentre en testimonios, en los registros del Vieux-Colombier o en los diarios de trabajo que no siempre forman parte de los fondos públicos.

En segundo término, esta problemática se plantea en la aparente voluntad de Suzanne Bing de no publicar bajo su firma y de mantener su

anonimato. Si escribió sus memorias a instancia de Copeau entre 1942 y 1943 con el título de *Petite suite*, las firmó bajo el seudónimo de Ariel Eclopé. Sin embargo, no se publicaron y el manuscrito permanece en el fondo Copeau de la BnF. Así mismo, a pesar de estar a la cabeza de las investigaciones pedagógicas y de redactar a mano los diarios de trabajo de Les Copiaus, entre 1925 y 1929, estos fueron publicados en 1974, comentados y editados por Denis Gontard. Fue la propia Bing quien rechazó la posibilidad de firmar los textos pues subraya el valor colectivo de todo el trabajo, aunque también un cierto sometimiento a la figura de Copeau: «Je ne saurais que déplaire à notre maître en signant comme mien un instrument de travail commun» (Gontard, 1974, pág. 16). Con su premisa «Si l'on n'est pas Michel-Ange, Être le ciseau de Michel-Ange» se posiciona a sí misma como el instrumento de un genio creador, «toute collaboration avait sa source en Copeau et doit remonter à lui seul» (Doyon, 2015, pág. 34). Por último, se ve definitivamente apartada de los textos escritos por su origen judío. En carta a su editor en 1942, se reconoce judía y por tanto en la imposibilidad de firmar cualquier texto impreso (Doyon, 2015, pág. 34). Salvo algunos trabajos sobre sus investigaciones referentes al teatro Nô en revistas teatrales de la época Suzanne Bing y su obra se ven borradas de la obra escrita y publicada.

Y finalmente, el asunto quizás más espinoso, es que Suzanne Bing y Copeau mantuvieron una larga relación amorosa. Al conocerse e iniciarla los dos estaban divorciados. Suzanne Bing fue madre del hijo ilegítimo de Copeau, Bernard Bing. Para Raphaëlle Doyon esta ilegitimidad en la relación añade una capa más de marginalización. Por una parte, el archivo referente a la figura de Copeau lo preconfiguró él mismo en vida, eligiendo y ordenando los archivos que serían públicos y creando su propio personaje para la posteridad. Y al mismo tiempo, desterró del relato y del archivo prácticamente toda la correspondencia con Bing ya que el propio Copeau pidió a su hija, Marie-Hélène Dasté que quemara las cartas que él aún conservaba. El hecho de que además las editoras de *Les registres du Vieux Colombier* fueran la hija y la sobrina de Copeau, es decir la familia dicha legitima, excluye a Suzanne Bing de una parte de la historia y al mismo tiempo plantea la pregunta sobre la legitimidad y la neutralidad de las fuentes históricas. Esta «preconfiguración» como nos dice Doyon de su propia historia por parte de Copeau

produce una historia «endógena» que posteriormente es reproducida por los historiadores del teatro francés (2016, pág. 57).

La prevalencia de la figura del intelectual del siglo XX

La historia del teatro del siglo XX es la historia de las grandes renovaciones teatrales, del teatro de arte, de los grandes directores de escena vistos como genios y ejemplos del talento individual capaz de romper y subvertir los viejos sistemas y lógicas de mercado o antiguas normas estéticas. Según Jean François Dusigne, el nuevo teatro de arte implica una profesión de fe para hacer pasar a un segundo plano la rentabilidad económica, para comulgar con un interés superior que acerca al público a la experiencia de lo sublime y a la elevación estética e intelectual. El director de escena es la persona que busca redefinir el arte teatral según los valores universales, (Dusigne, 1997, pág. 6) es el artista que al mismo tiempo que crea es capaz de teorizar sobre su arte, el hombre que además de ejercer, piensa su oficio. Esta visión obedece a una época en la que la escritura y la intelectualización están en el centro del reconocimiento artístico (Doyon 2015, pág. 5). No olvidemos que Copeau antes de dirigir es crítico literario y cofundador, en 1909, de *La Nouvelle Revue Française*, es una de las figuras paradigmáticas del *hombre de teatro* del siglo XX que se construye sobre la idea del «intelectual universal» (Foucault, 1979, pág. 77), «que lleva la escritura como marca sacralizante» (Foucault, 1979, pág. 184).

Sin embargo, ni esos valores universales ni el espacio de la palabra pública y escrita parecen incluir a las mujeres. Según Doyon entre 1877 y 1950, no existe ninguna crítica dramática mujer en Francia que no escriba bajo el seudónimo de un hombre y las mujeres inscritas en el sindicato de la crítica son cuatro (Doyon, 2015, pág. 7). De igual manera los textos de dramaturgas mujeres son escasamente representados, según Marguerite Duras, desde 1900 hasta 1965, ningún texto de una autora mujer fue representado en un centro dramático nacional europeo (Duras, 2013, págs. 15-16). Y qué decir de las directoras de escena, ausentes de la escena francesa hasta la irrupción de Arianne Mnouchkine.

El rendir homenaje a los hombres de teatro y a los fundadores del teatro de arte no debería estar reñido con poder identificar que este relato que reproducen los estudios teatrales constituyen una práctica

discursiva que contribuye a «la producción y a la promoción de normas de género, al tratamiento desigual de hombres y de mujeres , a la construcción del sexismo y de oposiciones jerárquicas tales como femenino /masculino, naturaleza/cultura, razón/ sentimientos, público privado» (Doyon, 2016,64). Se trata de considerar el discurso académico y este relato de la historia del teatro como una «tecnología del género» (De Lauretis, 1996, pág. 19) que ahonda en la asignación social de los roles por género, cultivando la figura del talento productor masculino por sobre la ejecutante o la musa femenina, o incluso de otra dicotomía perversa en los estudios teatrales tradicionalmente basados en una vertiente filológica que es la oposición entre teoría y práctica, concibiendo la práctica como «una aplicación de la teoría, como una consecuencia, (...) [en el deber de] inspirar la teoría, (...)[o de ser] ella misma creadora de una forma de teoría futura» (Foucault, 1979, pág. 77).

Construcción de una genealogía femenina y encarnada

Retomando la imagen usada por la estadounidense Rebecca Solnit, podemos comparar este relato de la historia del teatro del siglo XX con la genealogía bíblica. Esta última, mediante la representación del árbol de Jesé relata el patrilinaje de Jesús, y la primera, a través de la exaltación de la figura del *hombre de teatro* y *director de escena* explora los linajes patrilineales de las teorías de la actuación. Omiten, en ambos casos, la presencia femenina y aseguran la coherencia de la narrativa mediante «la eliminación y la exclusión» (Solnit, 2018, pág. 48). Esta operación tiene por efecto «el reducir el bosque a un solo árbol», o «una red hasta una línea» (Solnit, 2018, pág. 49), eliminando y excluyendo la complejidad de los contextos colectivos y colaborativos en dónde se tejieron las prácticas que dieron lugar a las grandes renovaciones teatrales.

El injusto olvido de la figura de Suzanne Bing es un ejemplo de lo importante que es dotarnos de la capacidad de narrar una historia del teatro no lineal que pueda abracar la complejidad de los procesos de los que se ocupa, una historia en forma de telaraña o de rizoma que reconozca las diferentes direcciones y la diversidad de protagonistas que la constituyen. De ahí el argumento de abandonar la idea de linaje, para abrazar un concepto de genealogía a la manera de Foucault, que no esté consagrada a encontrar y relatar el «origen» único y esencialista de las

teorías escénicas. Sino que se encargue de «escuchar la historia», (Foucault, 1979, pág. 10) de «comprender las sendas embrolladas, garabateadas y muchas veces reescritas» (Foucault 1979, pág. 7), de «percibir los accidentes, las desviaciones ínfimas —o al contrario los retornos completos—, los errores, los fallos de apreciación, los malos cálculos que han producido aquello que existe » (Foucault, 1979, pág. 13) y que constituye, en definitiva, nuestra materia de estudio.

Esta comprensión de la historia nos permitiría abordar el sistema de colaboraciones e influencias entrecruzadas y en femenino que dio lugar a las pedagogías de las que beben los teatros físicos y el mimo moderno. Exploramos aquí la figura de Bing, pero hemos nombrado, por ejemplo, a Marie-Hélène Dasté, pieza fundamental en el trabajo del Vieux-Colombier (1914-1924), de Les Copiaus (1925-1929), de La Compagnie des Quinze (1930-1934), de la Compagnie des Comédiens de Grenoble (1945-1948), de la Comédie de Saint-Étienne (desde 1948) y de la compañía Renaud-Barrault (a partir de 1946). Tomamos la sugerencia de Marjaana Kurkinen de llamar a Suzanne Bing la madre del mimo moderno (Kurkinen, 2003, pág. 89) para romper con el clásico y excluyente linaje – Copeau, Decroux, Marceau, Barrault y Lecoq y de este modo dejar de operar por eliminación y exclusión, ni de las mujeres, ni de las prácticas corporales, ni de los procesos pedagógicos.

Según la expresión de Alissa Clarke, una genealogía subversiva, materna y corporal de la preparación y pedagogía de la actuación es posible para dar mejor cuenta de la historia de las teorías que impulsan este arte (Fleming, 2013, pág. 163). No basta, como dice Murray con que los historiadores de esta área reconozcan la interconexión y el carácter incestuoso de las tradiciones del mimo francés (Murray, 2017, pág. 8). Se trata precisamente de desafiar aquello que Clarke llama «Paternal actor training genealogy» y llamar incestuosas a este tipo de imbricaciones y conexiones no sería más que aceptar este orden lineal asumiendo un determinado número de excepciones. Mientras que la noción que introduce la propia Clarke de «Maternal actor training genealogy» que además de considerar los lazos paternofiliales considere los roles múltiples y entremezclados (Clarke, 2009, pág. 26) de las tradiciones pedagógicas del teatro es una posibilidad certera a la hora de estudiar la historia de este arte y de tomar en cuenta las limitaciones de género con las que las historiografías tratan (Fleming, 2013, pág. 163).

5. Conclusiones

Finalizamos respondiendo en primer término a Raphaëlle Doyon, afirmando que la perspectiva de género es, en efecto, una categoría necesaria para el estudio de la historia del teatro del siglo XX. El estudio detallado de las contribuciones de Suzanne Bing en la historia del teatro es un ejemplo de ello. El relato lineal y esencialista de la historia de las pedagogías y de las teorías de la actuación muestra sus limitaciones a la hora de dar cuenta de la complejidad de los sistemas colaborativos que estudia. De ahí la necesidad de romper con el relato de la historia basado en las filiaciones exclusivamente paternofiliales de las tradiciones teatrales que parecen omitir, no sólo los roles primordiales que jugaron, sino de plano, la presencia de las mujeres en los colectivos que pusieron en práctica las innovaciones escénicas. Conocer y difundir la historia de Suzanne Bing, de Marie Hélène Dasté y de cada maestra olvidada es una necesidad y el hecho de estudiar la historia del teatro desde la perspectiva de una genealogía materna – y por ello plural- y encarnada de la práctica escénica puede constituir una respuesta para no operar por omisión. En este sentido, este trabajo es sólo un gesto inicial en un proyecto más extenso que propone revisar los aportes personales de Suzanne Bing y de otras pedagogas en el desarrollo del mimo y del teatro gestual.

6. Referencias bibliográficas

Barrault, Jean-Louis (1949). *Réflexions sur le théâtre*. Paris: Vautrain.

Clarke, Alissa (2009). Family Roles and Paternal/Maternal Genealogies within and between Psychophysical Performer Trainings and their Documentation. *Platform eJournal* 4 (1), 25-43.

Copeau, Jacques (1931). *Souvenirs du Vieux-Colombier*. Paris: Nouvelles éditions latines.

Copeau, Jacques (1993). *Registres. 5: Les registres du Vieux Colombier ; Pt. 3: 1919 à 1924*. Paris: Gallimard.

De Lauretis, Teresa (1996). La tecnología del género. *Revista Mora*, 2, 6-34.

De Marinis, Marco (1993). *Mimo e teatro nel Novecento*. Florencia: Casa Usher.

De Marinis, Marco (1997). *Copeau, Decroux, and the Birth of Corporeal Mime*. Words on Decroux, 2, 38.

Decroux, Etienne (1994). *Paroles sur le mime*. París: Librairie Théâtrale.

Doyon, Raphaëlle (2015). Suzanne Bing, collaboratrice de Jacques Copeau: enquête sur la constitution d'un patrimoine théâtral. En Jean-Philippe Garric (dir.). *La construction des patrimoines en question(s): Contextes, acteurs, processus* (págs. 9-42). Paris: Éditions de la Sorbonne.

Doyon, Raphaëlle (2016). Le genre, une catégorie utile à l'histoire du théâtre du XXe siècle? Le cas de Jacques Copeau et Suzanne Bing. *Revue d'Histoire du Théâtre*, 270. Recuperado de: https://sht.asso.fr/le-genre-une-categorie-utile-a-lhistoire-du-theatre-du-xxe-siecle-le-cas-de-jacques-copeau-et-suzanne-bing/

Duras, Marguerite (2013). *La vie matérielle: Marguerite Duras parle à Jérôme Beaujour*. Paris: POL éditeur.

Dusigne, Jean-François, ed. (1997). *Du théâtre d'art à l'art du théâtre: anthologie des textes fondateurs*. Paris: Editions théâtrales.

Felner, Mira (1985). *Apostles of Silence: The Modern French Mimes*. Vancouver: Fairleigh Dickinson Univ Pr.

Fleming, Cassandra (2013). *A genealogy of the embodied theatre practices of Suzanne Bing and Michael Chekhov: the use of play in actor training.* Leicester: De Montfort University,

Foucault, Michel (1979). *Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones de la Piqueta.

Gontard, Denis (1974). *Le Journal de bord des Copiaus, 1924-1929*. Paris: Seghers.

Heggen, Claire, Yves Marc, y Patrick Pezin (2017). *Théâtre du mouvement*. Montpellier: Éditions Deuxième Époque.

Kurkinen, AM. (2003). *The spectre of the Orient: Modern French mime and traditional Japanese theatre in the 1930s*. Helsinki: University of Helsinki.

Kurtz, M. (1999). *Jacques Copeau: Biography of a Theater*. Southern Illinois University Press.

Leabhart, Thomas (1989). *Modern and Post-Modern Mime*. Basingstoke: Macmillan.

Leabhart, Thomas (2007). *Etienne Decroux*. Londres; Nueva York: Routledge.

Lecoq, Jacques (2003). *El cuerpo poético*. Barcelona: Alba Editorial.

Morgan, Robin (1970). *Sisterhood Is Powerful: An Anthology of Writings from the Women's Liberation Movemen*t. New York: Vintage Books.
Murray, S. (2003). *Jacques Lecoq*. New York: Taylor & Francis.
Rudlin, John (1986). *Jacques Copeau*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
Solnit, Rebecca (2018). *Los hombres me explican cosas*. Madrid: Capitán Swing Libros.
Warnet, Jean-Manuel (2013). *Les laboratoires: une autre histoire du théâtre*. Lavérune: L'Entretemps éditions.

VICTORINA DURÁN: POR UNA INSERCIÓN EN EL «MOVIMIENTO DE DRAMATURGAS REPUBLICANAS»

VICTORINA DURÁN: FOR AN INSERTION IN THE «REPUBLICAN PLAYWRIGHTS MOVEMENT»

Dra. Rocío González Naranjo
(rgonzalez@uco.fr)
https://orcid.org/0000-0001-5224-9092

DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2020.45.03
ISSN 2444-3948

Resumen: Basándonos en las teorías sobre el concepto de generación —Julius Petersen, José Ortega y Gasset, Guillermo de Torre, Azorín, Pedro Salinas, Lorenzo Luzuriaga, Gerardo Diego, José Luis Cano, José Luis Aranguren— entre otros, y tras la nómina presentada en un anterior artículo (González Naranjo, 2016) para la propuesta de un movimiento de dramaturgas republicanas, esta investigación se propone, debido a la reciente edición de una antología de obras hasta la fecha inéditas de la escenógrafa vanguardista Victorina Durán, insertar esta última en la lista realizada. Para ello, utilizaremos las premisas que ya hicimos anteriormente con las otras dramaturgas para demostrar su cabida en este movimiento emergente pero olvidado. Pero además, demostraremos la modernidad de Durán gracias a su dramaturgia de temática lésbica, algo completamente transgresor en una sociedad que no estaba aún preparada para ello.

Palabras Clave: Victorina Durán, dramaturgas republicanas, movimiento teatral, canon, generación del 26.

Abstract: If we take into account the theories about the concept of generation —Julius Petersen, José Ortega y Gasset, Guillermo de Torre, Azorín, Pedro Salinas, Lorenzo Luzuriaga, Gerardo Diego, José Luís Cano, José Luís Aranguren to tell few names— and after what was released in a previous issue (González, 2016) to the propose of a movement of republican playwrigts females, the goal of this research, owing to the recent edition of Victorina Durán's anthology of inedit plays of vanguardist scenography, is to insert this last one into the list. Thus, we will apply the same premises that we already used previously with the other women playwrights to represent their validity in this emergent movement despite being forgotten. Nevertheless, we will constate Durán's modernity thanks to her dramaturgics of lesbian thematic, something ground-breaking for a society that is not prepared to that yet.

Key Words: Victorina Durán, Republican dramatist women, theatrical movement, canon, 26th generation.

Sumario: 1. Introducción. 2. Victorina Durán: moderna, escenógrafa y dramaturga. 2.1. El Lyceum y el círculo sáfico. 2.2. Creación cultural y el TEA. 2.3. Teórica teatral y dramaturga. 3. Conclusión. 4. Obras citadas. 5. Notas.

Copyright: © 2020. 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)

Rocío González Naranjo es autora de una tesis sobre teatro femenino de preguerra español y del periodo de la ocupación alemana en Francia. Profesora titular en la Université Catholique de l'Ouest-Bretagne Sud, dispensa cursos de lengua, literatura e historia española contemporánea. Colabora como editora literaria en Renacimiento ediciones y ha editado la novela autobiográfica *Otros vendrán*, de la escritora y activista Marina Ginestà. Ha traducido del francés *Jason*, una obra de temática mitológica de la autora francesa Elisabeth Porquerol (1945). Ha comenzado a editar la obra de Carlota O'Neill, con *Las Olvidadas (Anagnórisis)*, en Cuadernos del Vigía, una obra escrita por la autora en la cárcel y recuperada para su edición. Ha escrito numerosos artículos sobre lo que ella ha llamado «movimiento de dramaturgas republicanas» y sobre el asociacionismo femenino de la Edad de Plata.

1. Introducción

En este artículo, pretendemos proponer una revisión del canon teatral del siglo XX en lo que respecta a las mujeres dramaturgas, concentrándonos en la escenógrafa Victorina Durán y en su inclusión en lo que denominamos «movimiento de dramaturgas republicanas» (González Naranjo, 2016). Afortunadamente, tenemos estudios importantes anteriores que han demostrado la necesidad de un cambio en el canon paliando la ausencia de la mujer como dramaturga. Como ejemplo, podemos citar la *Historia del teatro español*, coordinado par Javier Huerta Calvo (2003) con dos capítulos dedicados al teatro femenino, el de Fernando Doménech Rico, «El teatro escrito por mujeres del siglo XVII», y el de Felicidad González Santamera, «El teatro femenino» de la Edad de Plata, como es el caso de nuestro estudio. Otro ejemplo es la importante obra dirigida por Juan Antonio Hormigón (2000) o el segundo volumen del *Diccionario biobibliográfico de los escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, coordinado por Manuel Aznar Soler y José Ramón López (2016).

El teatro —el arte más público de todos— ha sido, hasta hace poco, reservado a los hombres. De este modo, muchas mujeres que escribieron teatro en el siglo XX tuvieron que conformarse con pequeñas tiradas de sus obras en pequeñas ediciones. E incluso muchas se vieron privadas de poder publicar. Cuando lo hacían, parecía haber siempre un hombre influyente: este es el caso de la antología que publicó Cristóbal de Castro, *Teatro de Mujeres* (1934) en la que Pilar de Valderrama, Matilde Ras y Halma Angélico aparecían. Las escrituras femeninas en el teatro no eran relevantes por diferentes razones.

En primer lugar, el mundo teatral era un medio estricto y de difícil acceso (Mañueco, 2001: 976). Una vez que podían acceder, no todas podían ser representadas, lo cual provocaba el abandono de estas mujeres. Carmen Martín Gaite (1984) describe de este modo su experiencia en los años 60:

> La expectativa del público influye mucho en el proceso que lleva a una obra teatral no estrenada a envejecer más rápidamente que una novela no publicada. Uno escribe mucho más condicionado por las modas, «por lo que se espera» en el caso del teatro, y es mucho mayor el riesgo de que la obra no sirva para nada en pocos años [...] En 1960 había escrito una obra en tres actos, *La hermana pequeña*, que, a pesar de que hice algunas

> gestiones, a nadie interesó, circunstancia que me desanimó mucho a escribir otra. En general me dijeron que «era más lo que se decía que lo que pasaba». Pocos años después volvió a estar algo en auge el teatro discursivo, pero para entonces ya el tema de mi obra podía no ser actual y revisarla me daba pereza.

El hecho de considerar una obra discursiva (*théâtre dans un fauteuil* decía Alfred de Musset (1810-1857) el cual afirmaba que el objetivo principal de una obra era ser leída) fue uno de los argumentos para el rechazo de empresarios teatrales, como es el caso de Halma Angélico (María Francisca Clar Margarit), que en 1929 publicó *La nieta de Fedra*, y consciente de su imposibilidad, la subtituló «Teatro irrepresentable». Sin embargo, algunas dramaturgas obtuvieron éxito, como es el caso de Pilar Millán Astray, con obras de temática frívola y que potenciaban la imagen estereotipada de la mujer (Nieva de la Paz, 1992, pág. 134).

Otro obstáculo era encontrar un empresario o director que quisiera llevar a las tablas la obra. Siguiendo a María Pilar Zozaya Aritzia (1994, pág. 152), y aunque esta se focalice en las dramaturgas inglesas, el problema resultaba similar en España, y es que el impedimento radicaba en el paso del texto dramático al texto teatral pues los eventuales empresarios o directores de escena eran hombres y no tenían la misma sensibilidad que las escritoras. De este modo, la situación de las dramaturgas en la España de los años 20 y 30 no era fácil. Así lo explica Shirley Mangini :

> Cuando una mujer lograba estrenar, en muchas ocasiones la crítica —condescendientes o galantes, pero raras veces seria o positiva— determinaba una corta vida para la obra en cartelera. En general, las dramaturgas de los años veinte —como tantas otras mujeres que destacaron en su época— desaparecieron de la historia literaria hasta las últimas dos décadas de este siglo. (2001, pág. 189)

Sin embargo, el teatro se convirtió, en los años 20 y 30 del siglo pasado, en la vía más importante para plantear tesis, cambiar los códigos sociales, agitar a las masas... pero también era el mayor entretenimiento del pueblo, en una época en la que el cine no era aún el séptimo arte. De este modo, muchas mujeres de aquella maravillosa generación del 26 o del Lyceum Club[1], se consagraron a las tablas por completo, mientras

que otras escribieron esporádicamente una o dos obras de teatro en su vida. Pues siempre volvían al teatro, ese arte que les permitía expresar sus deseos de cambio en aquella sociedad patriarcal.

Nos enfrentamos así a una historia de la literatura que ha olvidado a sus dramaturgas. Un canon creado por hombres —solo tenemos que recordar algunos de aquellos teóricos: Julius Petersen (1930), José Ortega y Gasset (1982), Guillermo de Torre (1969), Azorín (1913), Pedro Salinas (1948), Lorenzo Luzuriaga (1947), Gerardo Diego (1932, 1934), José Luis Cano (1958), José Luis Aranguren (1968)— y en el que estas mujeres no tuvieron cabida ni siquiera en los apéndices de aquellas llamadas generaciones (una excepción fue la antología de Gerardo Diego, en la que incluyó a Ernestina de Champourcin y Josefina de la Torre). Y sin embargo, el panorama literario femenino en la Edad de Plata muestra una gran producción teatral. Mateo Gambarte afirma lo siguiente en relación con la ausencia de mujeres y del teatro en las generaciones, sobre todo en lo que concierne a la del 27:

> En algunas, [las mujeres] ni siquiera aparecen en los aledaños o apéndices más remotos. En lo que respecta a la del 27, suelen aparecer en los confines si uno se empeña bastante en buscarlas, y, aún así, a veces por galantería. [...] ¿Cuándo hemos oído hablar de los dramaturgos del 27? Pues, qué decir tiene preguntarse por dramaturgas [...] La floración de dramaturgas es un hecho tan demostrado como su silenciamiento. (1996, pág. 176-177)

De este modo, en 2016 propusimos un movimiento de «dramaturgas republicanas». Basándonos en las premisas para la creación de los movimientos artísticos y literarios, realizamos esta nómina: Halma Angélico (María Francisca Clar Margarit, 1888-1952), María Teresa Borragán (1889-1961), Luisa Carnés (1905-1964), María Teresa León (1903-1988), María Martínez Sierra (1874-1974), Concha Méndez (1898-1986), Carlota O'Neill (1905-2000), Isabel Oyarzábal de Palencia (1878-1974), Pilar de Valderrama (1889-1979) y María Zambrano (1904-1991).

A estas mujeres les unen varias premisas para formar parte de un movimiento emergente literario, según los teóricos del concepto de generación, grupo o movimiento. Recordemos las características comentadas:

> [...] lo primero que observamos es la edad de los componentes, esto es, que sean coetáneos, según el término empleado por Ortega para designar la dimensión temporal de los miembros. La segunda premisa necesaria, siguiendo a Ortega, es la dimensión espacial, es decir, tener un contacto vital. Julius Petersen afirma que debe haber una relación personal entre los miembros. Siguiendo a Ortega, debe haber además, una misma sensibilidad vital. Petersen habla de cierta homogeneidad de educación, es decir, compartir quizás el mismo medio social. Este mismo crítico añade dos requisitos fundamentales: que haya un acontecimiento generacional y la existencia de un guía, aunque Julián Marías no comparte esta última idea, ya que para él no determina la existencia de las mismas. Este guía generacional, siguiendo a Petersen, puede ser alguien ajeno a la generación. Por último, según Guillermo de Torre, estos individuos deben tener conciencia de que forman parte de una generación. (González Naranjo, 2016, págs. 110-111)

De este modo, no solamente se debe incluir a Durán en este movimiento por la dramaturgia empleada, sino también por todos los componentes sociológicos que exponemos a continuación. Primeramente, no todas eran dramaturgas, sino que compaginaron su labor teatral con otros géneros literarios y ensayísticos. En segundo lugar, eran mujeres interesadas por la cultura del «otro», a través de viajes subvencionados para estudios, viajes aventureros o desgraciadamente, exilio político. En tercer lugar, todas estuvieron vinculadas en la creación de asociaciones femeninas o bien formaron parte de ellas, lo cual demuestra la preocupación por los avances en los derechos de la mujer. En cuarto lugar, todas participaron también en actividades culturales, sociales e incluso políticas, formando parte así de la esfera pública. Para terminar, todas escribieron en la prensa, ya fuera antes, durante o después de la República. En cuanto a la dramaturgia utilizada, esta difiere. Hay autoras que prefirieron un tipo de drama rural mostrando un realismo exacerbado, y otras que utilizaron el simbolismo en sus obras. Casi todas ellas empezaron con textos moderados hasta llegar a un compromiso más político y feminista.

Pudimos demostrar la falta de interés en las antologías por incluir a un movimiento tan evidente como este. Pero aún queda seguir investigando y añadir otras mujeres. Dejamos pendientes algunas como *Magda Donato* (Carmen Nelken), Irene Falcón, Matilde Ras, Zenobia

Camprubí, Pilar Algora, Elena Arcediano, Carmen Baroja, *Angélica del Diablo* (María Palomeras Mallofré), María Luisa Algarra, Sara Insúa, Matilde Ribot, Trudy Graa... Y muchas otras, que pronto esperamos poder sumar en esta nómina.

2. Victorina Durán: moderna, escenógrafa y dramaturga

Victorina Durán (1899-1993), la célebre escenógrafa, escribió también teatro. Se trata de una antología titulada *A teatro descubierto*, publicada por Torremozas con una cuidada edición de la investigadora Eva María Moreno Lago, especialista en la vida y obra de Durán, como lo demostró en su tesis consagrada a la escenógrafa (2018a). En esta antología, además de siete obras inéditas, podemos disfrutar de los dibujos de la propia autora, los cuales pertenecen a la preparación de obras como *Sueño de Carnaval*, *Baile infantil de gran espectáculo*, *La Pantalla de Herodoto* y *Cuarteto Natural*.

2.1. . El Lyceum Club y el círculo sáfico

Antes de adentrarnos en esta edición, vamos a demostrar que Durán tiene su espacio en el movimiento de dramaturgas republicanas. De este modo, en lo referente a su condición como «femme de lettres» —primera premisa –, es decir, de mujer preocupada por las artes y las letras, huelga decir que Victorina lo fue: además de ser escenógrafa, figurinista, pintora, ilustradora e incluso cartelista en la prensa, fue una dramaturga excepcional, como hemos comprobado en esta antología, y escribió además una autobiografía que se publicó en tres tomos[2]. Hay que decir que vivió desde bien pequeña el mundo de la farándula, viendo a su madre actuar en el Teatro Real, pues esta era bailarina de dicho teatro. También realizó algunos pinitos en las tablas, siendo aún una niña. Lo explica Eva Moreno en la introducción de la antología:

> La primera vez, con cinco o seis años, hizo de lazarillo de Sansón en el último acto de la ópera *Sansón y Dalila*, mientras su madre era la primera bailarina en la bacanal de ese mismo año. Dos años después, en

> el Teatro de San Carlos en Sevilla actuó en *La Bohème*, en el acto de la feria, donde salían varios chicos pidiendo juguetes. (2019, pág. 13)

Podríamos decir que, más que «femme de lettres» fue, sobre todo, «femme artiste», pues además se le vinculó a la escuela surrealista de pintores del momento, con nombres tan importantes como Maruja Mallo, Salvador Dalí, Remedios Varo, etc.

¿Era Durán «una mujer de mundo»? Pues esta es la segunda premisa para que forme parte de la nómina del movimiento de dramaturgas republicanas. Solía, desde 1924, vivir temporadas en París (Durán, 2018) y participó en La Exposición de Artes Decorativas de París de 1925 donde recibió dos medallas (Moreno Lago, 2019, pág. 14). Como otras republicanas, y gracias al contrato que le hizo Margarita Xirgu, partió de Madrid hacia Buenos Aires en junio de 1937. Una vez allí, ya no pudo volver, y estando en el exilio, los viajes fueron frenéticos para exponer sus obras pictóricas: Uruguay, Brasil, Chile, Alemania o Francia. La conclusión es evidente: sí fue una mujer de mundo.

Victorina participó en asociaciones femeninas —tercera premisa— como es el caso del *Lyceum Club Femenino* de Madrid, siendo socia fundadora en 1926, junto con otras grandes mujeres como María de Maeztu, Isabel Oyarzábal, Victoria Kent, Amalia Galárraga, Zenobia Camprubí, Helen Phillips —todas ellas del Consejo de administración[3]— pero también con co-fundadoras como Natividad González, *Magda Donato*, Carmen Juan, Josefina Blanco, Mabel Rick, Aurora Lanzarote, Encarnación Aragoneses (*Elena Fortún*), Trudy Graa, Carmen Gallardo, María Martos de Baeza, Pura Maortúa de Ucelay, Carmen Díaz de Mendoza (Condesa de San Luis), María Rodrigo y su hermana Mercedes Rodrigo, Aurora Riaño, la doctora Aleixandre, Rosario Lacy, Nieves Barrio, Ascensión Madariaga, las señoritas Quiroga, etc.

Además, Vicente Carretón (2005) nos habló de la creación, por parte de la escenógrafa, del *Círculo Sáfico* de Madrid, creado al mismo tiempo que el *Lyceum* hasta 1936 (Carretón, 2005, pág. 20) donde había mujeres asiduas como María de Maeztu, Rosa Chacel —la cual lo recreó, en 1984, en su novela *Acrópolis*— Consuelo Berges, Victoria Kent o Margarita Xirgu. Parece ser que el lugar de reunión era en casa de Gabriela Mistral, a partir de 1935, instalando su «consulado particular de libre elección» (Carretón, 2005, pág. 20). Así, no sólo se interesó por asociarse con mujeres y luchar por la igualdad de sexos, sino que, además,

consideró necesario un círculo lésbico en el que tuvieran cabida las apartadas del Lyceum o aquellas interesadas por otro tipo de reivindicaciones como la sexualidad, a pesar del rechazo de la sociedad. Victorina lo hacía abiertamente[4]. La autora vivió también su homosexualidad libremente en la ciudad de las luces, París, con los círculos sáficos que se establecieron allí con mujeres como Gertrude Stein, Alice B. Toklas, Janet Flanner, Sylvia Beach o Natalie Clifford-Barney (Moreno Lago, 2018c, pág. 181)[5].

Hemos de recordar que, incluso entre las socias del Lyceum, el lesbianismo causaba espanto. Tal es el caso de Carmen Baroja que, en *Recuerdos de una mujer de la Generación del 98* , al hablar de las mujeres más politizadas del Lyceum según ella, afirma:

> Victorina Durán y su amiga Matilde Calvo Rodero, las dos gordas y grandes, Victorina, con un complejo feo de masculinidad, que a mí me producía, no eso precisamente, sino toda su persona, una enorme antipatía. (1998, pág. 106)

Baroja comenta la politización de Victorina con la llegada de la Segunda República de manera despectiva, aunque no hemos encontrado documentos que confirmen ese compromiso político, si no es por su pertenencia a la *Agrupación Femenina Republicana*. También tenemos la otra cara de esta moneda, ya que Federica Montseny, al poco de crearse el Lyceum Club, publicó una crítica bastante ruda sobre el mismo en *La Revista Blanca*, titulado «La mujer, problema del hombre» (Montseny, 1926, pág. 424), en la que se nota la animadversión de la joven Montseny hacia estas mujeres «burguesas» y propone, entre otras cosas, lo siguiente:

> Estas mujeres, la mayoría mujeres de mundo, que han viajado y vivido, unidas para fundar en Madrid el *Lyceum* que me ocupa, quizá saben el terreno que pisan. Quizá no hay en ellas tampoco audacia ni franqueza suficientes para fundar un Club bisexual, un Club libre, un Club que brinde un momento de expansión cordial, de verdadera y bella camaradería de sexos.

Sea como fuere, en el Lyceum, Durán conoció a la actriz Margarita Xirgu, para la que trabajó después, y a Cipriano Rivas Chérif, demostrando así que este club fue una red de redes excepcional para todas

las asociadas. Poco después de su fundación, Victorina y Matilde realizaron una exposición de arte decorativo (*La Voz*, 06-12-1926). En el seno de dicha asociación, Durán participó en muchas actividades. Así, tenemos constancia de ello en una fotografía del seis de junio de 1930, asistiendo a la exposición del pintor Manuel León Astruc sobre retratos femeninos (Figura I).



Figura I. A la izquierda del pintor Manuel León Astruc, Victorina Durán. *Nuevo Mundo*, 06-06-1930

A partir de 1931, comenzó, como para muchas mujeres de esta época, un momento glorioso, sus actividades tanto profesionales como de ocio así lo demuestran:

> Los años que precedieron a la Guerra Civil, tuve una vida estupenda. Por la mañana, un día sí, y otro no, daba mi clase en la Escuela del Hogar y Profesional de la Mujer. Yo era titular y secretaria de esta Escuela [...] Después de comer, también tres veces en semana, daba clase de Indumentaria en el Conservatorio. Comía con Margarita Xirgu los tres días que no tenía clase, paseo con ella, trabajar en el Estudio, y luego ir al LYCEUM. Después de cenar, Teatro Español y, por último,

> tertulia de café, hasta las dos o las tres de la madrugada [...] (Moreno Lago, 2018b, pág. 364)

A partir de 1931, se ocupó de la presidencia de la sección del club dedicada a las Artes Plásticas e Industriales, y como tal, organizó numerosas exposiciones, como la de pintura y escultura del 11 de febrero de ese mismo año de varios artistas: Climent Planes, Mateos, Rodríguez Luna, Pérez Rubio... (*La Libertad,* 08-02-1931); el I Salón de dibujantes, el 18 de marzo (*La Época,*17-02-1931); una exposición de Francisco Santacruz, el 13 de abril (*El Heraldo de Madrid,*11-04-1931); una exposición de pintura de Suárez Couto, organizada a su vez por *Lar Gallego*, el 1 de junio (*El Imparcial,* 31-05-1931); el 21 de octubre del mismo año, una exposición de pinturas de Mario A. Multedo Villareal (*El Heraldo de Madrid,* 20-10-1931); el 10 de noviembre una exposición de cuadros de María J. Mulledo (*El Sol,* 03-11-1931); el 16 del mismo mes una exposición de dibujos de Roberto González Blanco (*El Sol,*15-11-1931); el 2 de diciembre una exposición de paisajes de José María Sancha (*La Voz,* 01-12-1931); una exposición de cuadros al óleo del pintor suizo Tundul (*El Sol,* 10-12-1931)... Como se puede ver, una actividad frenética en dicha sección que demuestra la pasión del arte de nuestra autora. Y, como dijimos anteriormente, un punto de encuentro importante (Figura II).



Figura II. Fotografía del salón de té, por *Ahora*, 06-02-1931. En ella podemos distinguir claramente a Victorina Durán a la derecha, sentada frente a Isabel Oyarzábal, y en la mesa a la izquierda, distinguimos a Magda Donato.

Pero también siguió realizando sus propias exposiciones, como es el caso el 18 de octubre de 1933, esta vez de sus figurines teatrales, en los salones del Lyceum Club (*La Voz*, 16-10-1933). No sabemos a ciencia cierta hasta cuándo estuvo al cargo de la sección de Artes Plásticas, pero entre 1931 y 1933, está presente en varias fotografías de exposiciones y certámenes, lo cual nos hace pensar en que por entonces seguía en el cargo. Además de su pertenencia al Lyceum, Victorina formó parte de la *Agrupación Femenina Republicana*, creada en el mes de junio de 1931[6]. Fue la secretaria, compartiendo la junta con mujeres que también venían del Lyceum. Así, la presidenta era la pedagoga María Luisa Navarro de Luzuriaga, la vicepresidenta era Carmen Gallardo, la vicesecretaria, Rosario Lacy, como tesorera Elena Fortún (que aparece con su nombre de casada: Encarnación Gorbea), de vicetesorera Adelina Gurrea, y como vocales estaban Isabel J. De la Espada, Trudy Graa (con el nombre de casada: Trudi de Araquistáin), María Luisa Uranga de Lluesma y Elena Ortiz Alonso (Figura III).



En el teatro del Conservatorio se ha celebrado la primera Asamblea de la Agrupación Femenina Republicana. Arriba, la presidencia del acto. Abajo, un aspecto de la sala durante la celebración del acto
(Foto Martín)

Figura III. Primera asamblea de *Agrupación Femenina Republicana*, en la que aparece Durán con otras mujeres en la mesa de la presidencia, *Ahora*, 19-07-1931.

Como podemos ver, a partir del Lyceum Club, la vida profesional, cultural y social de la escenógrafa cambió para siempre. Así pasó con otras asociadas. Shirley Mangini lo confirma con los casos de Concha

Méndez o de María Teresa León (Manginy, 2001, pág. 79). Pero también para Elena Fortún, incitada por sus compañeras para escribir sus aventuras de *Celia*[7], sobre todo por María Lejárraga, quien la puso en contacto con Torcuato Luca de Tena, propietario del diario *ABC* y de *Blanco y Negro*, como nos explica Marisol Dorao en la biografía que realizó de la escritora (1999); o la creación de *Anfistora* por Pura Maortúa de Ucelay junto a Federico García Lorca, y así con muchas otras socias, mostrando el importante centro de solidaridad y sociabilidad que se creó en este club[8]. Con respecto a esto, Pilar Nieva de la Paz (2006, pág. 200) dice:

> Pilar de Valderrama [...] explica en sus memorias que se asoció al Lyceum Club Femenino [...] para encontrar una compañía motivadora que alentara el solitario camino poético de sus inicios, a comienzos de los años 20. Fue especialmente relevante para su entrada en el mercado editorial la amistad que estableció en el Lyceum con Carmen Baroja, quien facilito la publicación de sus primeros libros de poemas en la editorial de su marido, Caro Raggio [...].

2.2. Creación cultural y el TEA

Si nos hemos parado tanto en esta asociación y en su sociabilidad, es porque tiene relación directa con la participación en actividades culturales así como en la creación y colaboración en proyectos culturales —la cuarta premisa para la formación de un movimiento— De este modo, como en el caso de las otras dramaturgas republicanas que mencionamos en el inicio de este artículo, Victorina también participó activamente en proyectos culturales. Gracias a las relaciones que entabló en el Lyceum Club, creó en 1934, junto a Cipriano Rivas Chérif, el *Teatro Escuela de Arte* (TEA) de Madrid. Y allí, en los salones del Lyceum, realizaron varias actividades, como la organización de una fiesta humorística que tuvo lugar el 9 de marzo de 1934 (*La Libertad*, 09-03-1934); o en diciembre de ese mismo año, con la realización de una serie de lecturas dramatizadas: el drama en un acto de Eugene O'Neill, traducido por Ricardo Baeza —*Antes del desayuno*— e interpretado por Amparo Reyes, y la tonadilla general de Jacinto Valledor, concertada por Enrique Casal, *La decantada vida y muerte del general Malbourough*[9]. El objetivo de la TEA

era la renovación total del teatro. Desde la temática, pasando por la escenografía menos realista hasta el papel del director[10]. Al mismo tiempo, Durán realizó los vestuarios y decorados para las compañías de Margarita Xirgu, Federico García Lorca e Irene López de Heredia.

En este momento, y antes de continuar con la inserción de Durán, nos gustaría hacer un inciso para comprender la situación del teatro en España y valorar mejor la acción del TEA. Observamos dos tendencias que cohabitaban: por un lado, existía un arte dramático que perpetuaba una tradición comercial, a imagen de los vodeviles franceses; y por otra parte, un teatro que aspiraba a renovar esta situación a través de la escenografía y de la temática.

El teatro estaba en crisis. La causa de esta decadencia no es muy evidente, pero todos los autores y críticos teatrales coinciden en pensar que esto se debía a un sentimiento de inferioridad debido a aquella España de la Restauración. El estado dictatorial de Primo de Rivera contribuyó a la invisibilidad del teatro como educador del pueblo. Según Pedro Henríquez Ureña, la *Renovación Teatral* no existió en nuestro país. Esta renovación se dio durante los treinta primeros años del siglo XX en Europa y en los EEUU, particularmente en lo que concierne al decorado y a la puesta en escena (2004, pág. 65). Nombres como Piscator, Antoine Vitez, Edward Gordon Craig, Antonin Artaud, Adolphe Appia, Meyerhold, Bertolt Brecht, Stanislaw Ignacy Witkiewicz, etc., revolucionaban la escena mientras que España quedaba dominada por el realismo y el naturalismo.

Sin embargo, podemos evocar excepciones considerables durante los años veinte, como la de Ramón María Del Valle-Inclán, creador de los «esperpentos». Sus obras pueden considerarse como una forma de vanguardia (Fuentes, 1980, pág. 125). Este último, no comprendido por los empresarios del teatro, decidió crear un grupo experimental, «El Cántaro Roto», una compañía libre de las normas comerciales de la época. Otros grupos experimentales emergieron, como «El Mirlo Blanco», creado por Carmen Monné y Carmen Baroja; el «El Caracol», compañía creada por Cipriano Rivas Chérif; «Fantasio», concebido por Pilar de Valderrama y su marido, el escenógrafo Rafael Martínez de Romarate... Tampoco podemos olvidar el «Teatro de Arte» que María Lejárraga y Gregorio Martínez Sierra dirigieron de 1917 a 1925 en el teatro Eslava...

Pero con la llegada de la Segunda República, la nueva política cultural concebía la educación como una vía esencial para el desarrollo del país. De este modo, el teatro se convirtió en uno de los sectores más subvencionados del estado y en el arte más practicado por los autores que no eran considerados como dramaturgos. Fue el caso de Rafael Dieste, director de escena de la compañía «Teatro de Guiñol». Lo mismo ocurrió con Alejandro Casona y el grupo «Teatro del Pueblo». Fueron iniciativas sostenidas por el gobierno, bajo el nombre de «Misiones Pedagógicas». También se encontraban los grupos universitarios que se organizaron para llevar el teatro a la España rural: es el caso de «La Barraca», bajo la dirección de Federico García Lorca, y del grupo «El Búho», creado por Max Aub en Valencia.

Otros grupos consideraban que esta política cultural era insuficiente para renovar la escena española. Es aquí donde encontramos las influencias del teatro europeo de la época (como el teatro político de Piscator, por dar un ejemplo). De este modo, está la compañía «Nosotros», dirigida por César Falcón pero posiblemente creada por su mujer, Irene Lewy Rodriguez. En esta tendencia teatral, las dramaturgas y mujeres de teatro fueron numerosas: María Teresa León, Carlota O'Neill, Irene Falcón, etc. Subrayemos también el caso de la troupe «Anfístora», creada por Pura Maortúa Ucelay y Federico García Lorca, en 1933. De este modo, podemos ver que el *Teatro Escuela de Arte* tenía sus precedentes. Todos los autores aspiraban a desarrollar un nuevo teatro con el que se mostrara la renovación técnica y temática. Salvador Bartolozzi, Manuel Fontanals o Santiago Ontañón fueron escenógrafos preocupados por ello. Pero Sigfredo Bürman fue sin duda, el artista que contribuyó más en esta dinámica, con el descubrimiento de pinturas a volumen para el decorado, confiriendo así más profundidad a la escena. Victorina Durán también estaba entre estos escenógrafos, solo que la historia del teatro no la nombra y, sin embargo, contribuyó enormemente en este cambio teatral. Según Eva Moreno (2018b, pág. 364):

> El poco interés que causaba la escenografía en la prensa, se refleja en la falta de especificación del nombre de la persona que la realizaba y, sobre todo, de los figurines. Fue la época de máximo esplendor de su carrera profesional [la Segunda República].

2.3. Teórica teatral y dramaturga

La quinta premisa que propusimos para la creación de un movimiento de dramaturgas republicanas era la participación de estas en la prensa española y del exilio, premisa que también se cumple con la escenógrafa. Así, entre 1935 y 1937, Durán escribió una sección en el periódico *La Voz*, llamada «Escenografía y vestuario», donde publicaba cuestiones sobre el tema, teorizando así sobre su forma de ver el teatro. Gracias al trabajo de Teresa García-Abad (1998) se ha podido recopilar el pensamiento teatral de la escenógrafa, que tiene relación directa con la última premisa de este movimiento de dramaturgas republicanas. Victorina se encontraba en una de las vertientes más vanguardistas en lo que a escenografía se refiere, si observamos las conclusiones de García-Abad, citado por Carretón (2005, pág. 17):

> La superación del realismo decimonónico hasta llegar a una estética estilizada y sintética; la preeminencia del color sobre la línea, augurada por los vanguardistas desde el impresionismo en una valoración del sentimiento sobre el pensamiento; una intuición moderna sobre la adaptación de las obras históricas, que desvelan su esencia más profunda cuando escapan a los límites de la reconstrucción arqueológica; la trascendencia de los géneros menores por la dependencia de su éxito a la recepción plástica; la importancia de las tentativas foráneas de Diaghilev, Craig, Exter, Otti-Gera, Piscator, Sheiving y de los argentinos López Naguil, Mirabelli y Larco; el teatro proletario y político como expresión del pulso social y —finalmente— el impacto decisivo del cine en la evolución de todos estos factores.

Además de ser una gran artista de su época, Durán fue una dramaturga excepcional que además, no solo mostró el deseo de cambios en los códigos sociales para las mujeres, sino que fue más allá y transgredió esos códigos sociales a través de la escritura, como ya lo había hecho con su vida misma, pues sabemos que no escondía su homosexualidad. Pero no solo transgredió por la temática lésbica, sino también por escribir obras denunciando otro tipo de problemáticas asociadas a la mujer, incluso la violación. La antología *A teatro descubierto* contiene siete obras inéditas: *Al margen*, *Era solo mío*, *¡Raptada!*, *Una novela rosa*, *Una aventura extraordinaria*, *0013 Detective madrileña* y *La pitonisa*. En todas, podemos

observar un tipo de personaje que se repite: la de la mujer moderna y fuerte, completamente diferente a lo que representaba un Benavente o una Pilar Millán Astray. En este movimiento de dramaturgas, cada una de ellas adhería a un teatro diferente (González Naranjo, 2016a, pág. 114):

> La diversidad de temáticas y de formas de dramaturgias hacen que sean consideradas en grupos distintos: desde el modernismo de María Martínez Sierra, pasando por el teatro de agitación de Luisa Carnés y María Teresa León, siguiendo con los dramas rurales de María Teresa Borragán y Halma Angélico, o con el simbolismo del teatro infantil de Concha Méndez.

A pesar pues de estas diferencias, les unía la denuncia social de la situación de la mujer en diferentes situaciones (madres solteras, mujeres «descarriadas», modernas...). Con Durán, insistimos en el hecho de que, en casi todas sus obras (exceptuando *¡Raptada!* y *La pitonisa*) se presenta a una mujer diferente, nueva, que presenta la «mujer moderna», el cambio que se está produciendo en la sociedad patriarcal del momento y la defensa de nuevos códigos sociales para ella: tenemos a Elena —protagonista de *Al Margen*—, Clotilde —de *Era solo mío*—, Aurora —de *Una novela rosa*—, Rosina —de *Una aventura extraordinaria*— o a 0013 —de *0013 Detective Madrileña*—. Por su novedosa temática nos vamos a concentrar en dos obras: *Al Margen* y *Era solo mío*.

En estas dos obras, tanto Elena como Clotilde —las protagonistas de *Al Margen* y *Era solo mío* respectivamente— son mujeres que saben lo que quieren y que no se rigen por ninguna norma impuesta por la sociedad, al contrario, son ellas las que deciden, a pesar del rechazo que suscitan. Ya en la presentación de cada una de ellas, se denota la característica de esa nueva mujer. Así, Elena «Es una mujer sensible, *de espíritu muy fino* a pesar del modo como ha desarrollado su vida. Su gesto y su actitud han de corresponder siempre a un *carácter excesivamente cultivado*» (Durán, 2019, pág. 61) mientras que Clotilde Arteaga es «una mujer joven elegantísima, *intelectual* y un tanto extravagante» (Durán, 2019, pág. 121)[11]. Dos mujeres intelectuales ante todo que toman las riendas de sus vidas, sin importarles lo que su entorno piense de ellas. Dos mujeres que han criado solas a sus hijos, por diferentes motivos, como veremos a continuación.

Elena, la protagonista de *Al margen*, tras el abandono de su marido y al tener que criar sola a su hijo, va teniendo relaciones con diferentes hombres a lo largo de su vida, acabando por no creer en el amor. La obra comienza con su rechazo contundente a su pretendiente Enrique. A pesar de que no se nombre en ningún momento la palabra en sí, vive una relación lésbica con la mejor amiga de su hijo —Marcela— lo cual no es aceptado por su entorno que lo encuentra anormal. Aunque su hijo Miguel parece comprender al principio a su madre, acaba cediendo a las presiones de su esposa y suegra —Isabel y Doña Lucrecia—, pertenecientes a un mundo burgués e hipócrita, completamente diferente al de Elena y Marcela. Este amor no es posible, y el fin es verdaderamente trágico: Elena cede ante su hijo y proyecta casarse con Enrique, eterno pretendiente; y Marcela comprende que está «al margen» de toda sociedad, tomando el coche de manera precipitada presintiendo el lector —que no espectador— que se va a estrellar.

Al margen es una obra realmente interesante por su modernidad y su propuesta temática, fiel a lo que en sus memorias explica la propia autora acerca de las mujeres «anormales»(Durán, 2018, pág. 36):

> He vivido con ellas el angustioso drama de verse aisladas, incomprendidas y, lo que es aún peor, despreciadas por multitud de seres 'normales', muchos de ellos, la mayoría, gente abyecta que solo ha sabido escupir a su cara una sola palabra, palabra que parece es el escudo con el cual los demás pueden resguardar todas las inmoralidades, todas las porquerías, todas las bajas pasiones: 'ANORMALIDAD'.

Como el resto de sus obras inéditas, no pudo ser representada. No tiene una fecha exacta de escritura, pero gracias al Registro Nacional de la Propiedad Intelectual de Buenos Aires sabemos que tuvo entrada el 26 de enero de 1939[12] con el pseudónimo de «Geneviève C. Brian». Tuvo una primera versión donde sí firmaba con su verdadero nombre y que llevaba por título *Marcha atrás* (Durán, 2019, pág. 28). Se trata de una «comedia en dos actos divididos en cuatro cuadros» (Durán, 2019, pág. 57), situada en una «época actual», en la que los actos suceden en el interior de una casa *al margen* de la ciudad. Es interesante subrayar el hecho de que suceda en el interior de una casa, espacio interior reservado a la mujer, como se puede mostrar en numerosas piezas de la misma época. Pensamos en especial en tragedias rurales de la dramaturga Halma

Angélico (como es *La nieta de Fedra* – 1929); o las de Federico García Lorca (*La casa de Bernarda Alba* – 1936). Este espacio será siempre el mismo, pero el espacio latente —aquel al que no tenemos acceso durante la representación pero que son nombrados por los personajes— (Bobes Naves, 1997, págs. 387-432) se va expandiendo a medida que la trama se va desarrollando[13]. Ya en la primera didascalia es indispensable para la autora la existencia de una ventana: «Una habitación lujosa de una casa de campo, situada cerca de una población cualquiera. Ha de tener un ventanal desde el cual se ve el campo con lejanía.» (Durán, 2019, pág. 61). Es interesante ver cómo, al principio, y gracias a los diálogos entre Miguel y Marcela, podemos saber lo que se encuentra más allá de la ventana: el mar, casas-hoteles de grandes familias... (Durán, 2019, pág. 68). En el segundo cuadro, «Junto al ventanal está sentada Elena» (Durán, 2019, pág. 73) esperando que baje Marcela. En el cuadro primero del acto segundo, Elena y Marcela ya no están en escena y, mientras Isabel y Miguel las esperan, la doncella baja las persianas del ventanal. La vida de Elena ha cambiado, así como su espacio: sale con Marcela. Es decir, a través del cambio que se produce en los espacios escénicos pero también latentes, comprobamos el cambio que se está produciendo en Elena. Deja de ser una mujer confinada en su casa para vivir una relación lésbica públicamente, transgrediendo así los cánones impuestos a las mujeres, que sean de la alta o media sociedad.

En cuanto a la visibilidad de la lesbiana, Durán no profundiza mucho, no se dice claramente, dejando así que el actor pueda ser activo en cuanto al personaje de Marcela. Cuando ésta anuncia su visita por teléfono, Elena se extraña de que su nuera Isabel no tenga celos de una chica que es la mejor amiga de su hijo. Él responde que Marcela «es un ser que está al margen del amor» (Durán, 2019, pág. 65). De este modo, ya se presiente la «anormalidad» de Marcela al no ser reconocida como una mujer, sino como un *ser*, un ente, y que además, no siente amor. Esta presentación andrógina y abstracta demuestra, sin decirlo en ningún momento, la homosexualidad del personaje. Pero no creemos que esta denominación sea despectiva sino más bien deliberada por la autora, ya que, en nuestra opinión, quiere demostrar que el amor está por encima del sexo biológico de la persona. De este modo, Elena expresa a su hijo cómo se siente desde que conoce a Marcela: «Por primera vez en mi vida tengo a mi lado un *ser* con el que estoy perfectamente compenetrada [...]» (Durán, 2019, pág. 95). El final trágico deja un sabor amargo a la

lectora o lector, dejando comprender que este tipo de amor no tiene cabida en la «buena» sociedad. Como afirma Moreno (Durán, 2019, pág. 27), la escenógrafa es pionera en dramaturgia lésbica en España. En el prólogo de *Astrea* (Durán, 2018, pág. 33), la autora cuenta el impacto que le produjo la lectura de la novela *El pozo de la soledad* (1928), de Radclyffe Hall, una de las integrantes de la Rive gauche que la autora conoció en sus visitas a la capital gala. Esta lectura la animó a escribir *Al margen*, pero no podemos olvidar que la co-autora de la siguiente obra que vamos a presentar —Salvadora Medina Onrubia— escribió un relato lésbico titulado *El quinto*, en 1926, y considerado, a día de hoy, el primer relato homosexual de la literatura argentina (Durán, 2019, pág. 38).

La siguiente obra, *Era solo mío*, parece tener la misma fecha de escritura —1939— constando de un prólogo con dos escenas, y tres actos. Tanto en esta obra como en *Al margen*, la autora se permite realizar un prólogo —cosa poco habitual en el género dramático[14]— en el que presenta, sin acotaciones, la situación de la escritura. La obra está firmada por Raquel Gallardo y Joaquín Inchausti, y entre paréntesis las verdaderas escritoras: Victorina Durán y José Onrubia, éste último podría tratarse de Salvadora Medina Onrubia (Moreno Lago, 2019, págs. 37-38), y la obra podría basarse en la historia de la propia Salvadora (Moreno Lago, 2019, págs. 35-37). La acción se sitúa en una «época actual» y «en una población cualquiera de Europa», pero el prólogo nos pone en antecedentes, al ocurrir en 1918.

Clotilde —protagonista de *Era solo mío*— decide ser madre soltera renunciando a una vida de familia convencional, pues quiere que ese hijo sea «sólo de ella». Para ello, paga a un hombre para tener relaciones con ella, y así poder educar a su hijo sola, para moldearlo a su modo. Es una historia que nos ha recordado bastante a la malograda Hildegart Rodríguez, asesinada a manos de su madre, Aurora Rodríguez Carballeira, por no ser finalmente la «obra de arte» que ella esperaba[15]. Para Clotilde Arteaga, su hijo no es como el resto de los hombres, lo ha educado para que no lo sea. Encontramos un paralelismo con la obra anterior, *Al margen*, cuando Elena se siente defraudada porque su hijo muestra las mismas inquietudes que el resto de la sociedad ante su relación lésbica (Durán, 2018, pág. 96). Volviendo a Clotilde, ésta es una literata de gran importancia que esconde este secreto a todas las personas que se reúnen en su casa, personas intelectuales, lo cual nos hace pensar en una especie de salón literario. Clotilde acaba dándose cuenta de que

«su obra» no ha funcionado, pues su hijo César ha decidido casarse con Anita, una chica completamente opuesta a lo que ella esperaba para él: «No es la compañera ideal ni muchísimo menos. Tú necesitas una mujer de más temple, más inteligente, más culta que esa pobre niña» (Durán, 2019, pág. 140). Al mismo tiempo, el padre biológico —el Rojo— se presenta veinte años después reclamando dinero, y César, que ha podido observar el encuentro, comienza a poner en duda la versión de su madre —que su padre murió en la guerra en 1918—. Queda bastante claro el desenlace trágico de la obra. Clotilde comete un crimen, envenenando a su rival —la prometida de su hijo—, cuando leemos estas palabras que la protagonista le dice al doctor Bastell, única persona que conoce la verdad de los orígenes de César:

> ¿no comprendes mi amor por lo que he creado yo sola? ¿No ves que día a día lo he formado para mí? ¿No ves que es el hombre perfecto que yo quería? ¿Y es el hombre en todo su esplendor? (Excitándose.) Es su alma y su cuerpo lo que amo [...] No puede dejarme para irse con otra mujer a quien ha conocido ayer, no puedo comprenderlo... ni admitirlo. (Durán, 2019, pág. 151)

Lo que no queda claro es el motivo del suicidio de César, aunque no le sobren: se entera de que su madre ha envenenado a su futura esposa pero además, por boca del inspector Burman cuando va a detener a su madre, conoce sus orígenes y la historia de su concepción. De este modo, podemos comprobar que la obra, como muchas en las que se exponen a estas mujeres modernas, adelantadas y contrarias a la sociedad patriarcal imperante, terminan de manera trágica para las protagonistas. A diferencia de *Al margen*, en esta obra los espacios escénicos se multiplican: en el prólogo nos encontramos en la pobre casa de «La Chata», una echadora de cartas que hace de mediadora con el Rojo, el padre biológico de César. Para mostrar el estatus social de Clotilde, la autora escribe una didascalia en la que se muestra bien el contraste entre el espacio y la protagonista (Durán, 2019, pág. 121): «Una modesta habitación en casa de la 'Chata', vieja echadora de cartas. En escena ante una mesa la 'Chata' y Clotilde Arteaga, mujer joven elegantísima, intelectual y un tanto extravagante». En ese medio comienza «la obra» de Clotilde, es decir, su hijo. En el primer acto, una selecta compañía se encuentra en casa de Clotilde. Son los propios personajes los que nos dan, a partir de

sus estatus sociales, la posible decoración de la casa de Clotilde (Durán, 2019, pág. 129). De este modo se encuentran una condesa, un médico, una escritora inglesa...; en el segundo acto estamos en una taberna de «mala muerte» donde se produce el crimen y donde debia haber sido el encuentro entre el Rojo y Clotilde (éste último la chantajea). El ambiente es completamente distinto: pululan prostitutas, marineros e incluso un «invertido» (Durán, 2019, pág. 145). Esta multiplicidad de espacios parece querer demostrar la vida en sociedad de la protagonista que, al contrario que Elena, tiene una vida social al ser una persona importante del mundo cultural.

Ambas obras presentan características comunes con la representación que las dramaturgas daban de sus personajes. Entre las características temáticas de la producción literaria de nuestras dramaturgas, dos tipos de personalidad femenina completamente opuestas se muestran. Por un lado, encontramos la mujer moderna y, por otro, la imagen de una mujer tradicional (Nieva de Paz, 1992, pág. 431). Y aunque hay algunas autoras que dejan vislumbrar una imagen negativa de las mujeres modernas[16], no es el caso aquí de Victorina, que da a estas mujeres una fuerza importante permitiendo al lector y al futuro espectador (eso esperamos) de comprenderlas. Elena de *Al Margen*, es completamente antagonista de Isabel y Doña Lucrecia —la esposa y la suegra de Miguel, su hijo—, tanto que Durán llega casi a la caricatura con estos dos personajes. En este diálogo con frases cortas y rotundas, podemos ver la dicotomía entre Doña Lucrecia y Elena, cuando la primera le pregunta por su amante, Marcela:

DOÑA LUCRECIA: ¿Es joven?
ELENA: Es joven.
DOÑA LUCRECIA: ¿Tiene buenas relaciones?
ELENA: (Riendo.) Creo que sí, me tiene a mí.
DOÑA LUCRECIA: ¿Va con frecuencia a la Iglesia?
ELENA: Los domingos a Misa.
DOÑA LUCRECIA: ¿Tiene buenas costumbres?
ELENA: Muy buenas. Detesta a la gente y detesta las intromisiones.
DOÑA LUCRECIA: (DOÑA LUCRECIA frunce el gesto. Pausa.) ¿Se viste bien?
ELENA: No sé. No se viste.
DOÑA LUCRECIA: (Con un respingo.) ¿Que no se viste?

ELENA: Quiero decir que no es esclava de la moda. Siempre va igual.
DOÑA LUCRECIA: ¿Es soltera?
ELENA: Sí.
DOÑA LUCRECIA: ¿Tiene novio?
ELENA: No.
DOÑA LUCRECIA: Claro, lo comprendo. ¿Le gusta hacer labores?
ELENA: (Riendo.) No creo que sepa manejar una aguja.
DOÑA LUCRECIA: Entonces leerá.
ELENA: Pues sí. Lee, lee bastante.
DOÑA LUCRECIA: (Insidiosa.) ¿Libros prohibidos?
ELENA: ¡Ya no hay libros prohibidos!
DOÑA LUCRECIA: Pues yo tengo mi lista negra.
(Durán, 2019, pág. 82)

Pero Durán va, como dijimos, más allá: no es tan solo el antagonismo con otra mujer de la pieza, sino que se encuentra sola, como Marcela, ante toda su familia y entorno que no acepta el amor entre dos mujeres. Realmente es una obra con una temática completamente nueva y atrevida, si tenemos en cuenta que la escribió en los primeros años de exilio, hacia 1939 (Moreno Lago, 2019, pág. 82). La relación que llegó a establecer Victorina con algunas mujeres de la *Rive Gauche* de París, así como la lectura de la novela lésbica *El pozo de la soledad*, de Radclyffe Hall, y su propia experiencia, son las fuentes de las que bebió para escribir esta obra (Moreno Lago, 2019, pág. 181), como hemos explicado anteriormente. Es interesante recordar una obra de otra coetánea de Durán, también presente en este movimiento, Halma Angélico (María Francisca Clar Margarit), titulada *Al margen de la ciudad* y publicada en 1934[17]. En esta obra también encontramos a mujeres antagónicas en un espacio fuera de la realidad, con el objetivo también de cambiar los códigos sociales con las mujeres y también un sentimiento de incomprensión hacia las ellas que rompen moldes. Sucede también una incomprensión enorme hacia Clotilde, la protagonista de *Era solo mío*. También es total: no tiene aliadas ni aliados, si no es el Doctor Bastell que está al corriente de cómo se germinó el nacimiento de César, su hijo.

3. Conclusión

A raíz de nuestro primer enfoque acerca de un movimiento emergente de dramaturgas republicanas, hemos querido analizar el caso de Victorina Durán. Podemos afirmar que, como en los otros casos demostrados, la escenógrafa debe situarse como referente. *Femme artiste* que participó en asociaciones femeninas como el *Lyceum Club* Femenino de Madrid o la *Agrupación Femenina Republicana* e incluso creando algunas de ellas, como es el caso del *Círculo Sáfico*. Su actividad cultural y profesional teatral se demuestra no solo en las compañías de Margarita Xirgu o de Irene López Heredia, sino que además se impuso como una escenógrafa vanguardista con Rivas Chérif en el *Teatro Escuela de Arte*. Su participación en la prensa tenía como objetivo teorizar sobre su arte a través de una columna en *La Voz*. Como la nómina que realizamos en 2016, Durán viajó antes y después de la guerra civil española, interesándose por otras culturas, como una verdadera mujer de mundo. En cuanto a su dramaturgia, ésta puede situarse bien en la vertiente vanguardista e incluso yendo más allá, al insertar un nuevo tema como es el amor homosexual. En sus obras se exponen mujeres fuertes, modernas, incomprendidas, pero también las consecuencias de ser una mujer moderna en un mundo que aún no estaba preparado para ellas. Sin duda alguna, Victorina Durán merece estar en este movimiento de dramaturgas republicanas y así lo hemos demostrado.

4. Obras citadas

Angélico, Halma (1934). Al margen de la ciudad. En Cristóbal de Castro, Teatro de mujeres (págs. 17-86). Madrid: Aguilar.

Aranguren, José Luis (1968). Características del pensamiento de la generación del 36, Symposium, XXII, 112-117.

Arrabal, Fernando (1987). *La virgen roja*. Barcelona: Seix Barral.

Azorín (10, 13, 15 y 18 de febrero de 1913). La generación de 1898. ABC.

Baroja y Nessi, Carmen (1998). *Recuerdos de una mujer de la Generación del* 98.Barcelona: Tusquets.

Bobes Naves, María del Carmen, Los espacios dramáticos. *Semiología de la obra dramática* (págs. 387-432). Madrid: Editorial Arco/ Libros.

Burgos (de) Carmen, Utrera, Federico y Gómez de la Serna, Ramón (1998). *Memorias de Colombine, la primera periodista*, Madrid: Hijos de Muley-Rubio.

Cal Martínez, Rosa (1991). *A mí no me doblega nadie: Aurora Rodríguez, su vida y su obra (Hildegart)*. La Coruña: Ediciós do Castro.

Cano, José Luis (1958). *Antología de la nueva poesía española*. Madrid: Editorial Gredos.

Carretón Cano, Vicente (2005). Victorina Durán y el círculo sáfico de Madrid. Semblanza de una escenografía del 27. *El maquinista de la generación*, 9, 4-20.

Diego, Gerardo (1968). *Poesía española contemporánea* (1915-1931), publicada en 1932 y ampliada en el año 34. Madrid: Taurus.

Domingo, Carmen (2008). *Mi querida hija Hildegart*. Barcelona: Destino.

Durán, Victorina (2018). *Así es. Mi vida 3*. Madrid: Residencia de Estudiantes.

Durán, Victorina (2019). *A teatro descubierto*. Madrid: Torremozas.

Fuentes, Víctor (1980). *La marcha al pueblo en las letras españolas 1917-1936*. Madrid: Ediciones de la Torre.

Gambarte Mateo, Eduardo (1996). El concepto de Generación Literaria. Madrid: Editorial Síntesis.

García-Abad, Teresa (1998). Victorina Durán: intuiciones para un espacio escénico. En Díez Taboada, Juan María y García Antón Cecilia (coords.), Estudios de Literatura Española de los siglos XIX y XX: Homenaje a Juan María Díez Taboada (págs. 512-518). Madrid: CSIC.

González Naranjo, Rocío (2016a). Las dramaturgas republicanas: propuesta para un movimiento literario ausente de las antologías. En Fisbach Erich y Rabaté Philippe (eds). *Les générations dans le monde ibérique, HispanismeS*, 8, 110-128.

González Naranjo, Rocío (2016B). Un movimiento artístico no reconocido: las dramaturgas republicanas de la Edad de Plata española. En Ríos Guardiola M.G., Hernández González B., Esteban Bernabé E. (ed.). *Mujeres de letras: pioneras en el Arte, el Ensayismo y la Educación, IX Congreso Internacional AUDEM* (págs. 676-687). Región de Murcia: Consejería de Educación y Universidades.

Guzmán, Eduardo de (1972). *Aurora de sangre: vida y muerte de Hildegart*. Madrid: ed. Gregorio del Toro.

Henríquez Ureña, Pedro (1920). La renovación del teatro. España, 265, 11-13. Extraído de Rebollo Calzada, Mar. (2004). *Las teorías teatrales en España entre 1920 y 1930* (165-172). Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá.

Hormigón, Juan Antonio (2000). *Autoras en la historia del teatro español (1500-2000)*. IV Catálogo General e Índices. Madrid: ADE.

Huerta Calvo, Javier (dr.) (2003). *Historia del teatro español*. Madrid: Editorial Gredos.

Luzuriaga, Lorenzo (1947). Realidad. En Fernández López, Justo. *La Generación del 14*. En http://hispanoteca.eu/Literatura%20espa%C3%B1ola/Generaci%C3%B3n%20del%2014/La%20Generaci%C3%B3n%20del%2014.htm

Manginy, Shirley (2001). *Las modernas de Madrid : las grandes intelectuales españolas de la Vanguardia*. Barcelona: Península,.

Mañueco, Ángela (2001). *La mujer en el teatro español de la II República*. Madrid: tesis de la Universidad Complutense.

Marina, José Antonio, y Rodríguez de Castro, María Teresa (2009). *La conspiración de las lectoras*. Barcelona: Anagrama.

Martín Gaite, Carmen (1984). *Por qué no estrenan las mujeres en España*, Estreno, 2, 13-25.

Montseny, Federica (15-12-1926). La mujer: problema del hombre. *La Revista Blanca*, 424.

Moreno Lago, Eva María (2018a). *Victorina Durán, escritora y artista del teatro de vanguardia*. Sevilla: tesis Universidad de Sevilla.

Moreno Lago, Eva María (2018b). Victorina Durán, escenógrafa y figurinista. Trabajar en una profesión de hombres durante la Segunda República. En Monlleó Peris, Rosa, Badenes-Gasset, Inmaculada y Alcón Sornichero, Eva (edición). *Mujeres públicas, ciudadanas conscientes. Una experiencia cívica en la Segunda República* (págs., 353-367). Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

Moreno Lago, Eva María (2018c). Dramaturgia inédita, dramaturgia lésbica: conexiones en la escritura de Victorina Durán. En Romano Martín, Yolanda y Velázquez García, Sara (edición). *Las inéditas: voces femeninas más allá del silencio* (págs., 177-191). Ediciones Universidad de Salamanca,

Moreno Lago, Eva María (2019). Introducción. En Victorina Durán. *A teatro descubierto* (págs. 9-56). Madrid: Ediciones Torremozas,.

Nieva de la Paz, Pilar (1992). Las autoras teatrales frente al público y la crítica (1918-1936). *AIH ACTAS IRVINE*, Vol. II, 129-139.

Nieva de la Paz, Pilar (1992). Tradición y vanguardia en las autoras de preguerra: Pilar Millán y Halma Angélico. En Dougherty, Dru y Vilches de Frutos, Francisca. *El teatro en España, entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)* (págs. 429-438). Madrid: CSIC-Fundación Federico García Lorca-Tabapress.

Nieva de la Paz, Pilar (2006). Las autobiografías, diarios y memorias de la Generación del 27: trayectoria literaria e inserción profesional. En Etienvre, Françoise. *Regards sur les espagnoles créatrices XVIIIe-Xxe siècle* (págs. 195-211). Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.

Ortega y Gasset, José (1982). *En torno a Galileo.* Madrid: Alianza.

Petersen, Julius (1930). *Las generaciones literarias. Filosofía de la ciencia literaria* (págs. 135-194), México: Fondo de Cultura Económica.

Salinas, Pedro (1970). *Literatura Española Siglo XX*. Madrid: Alianza.

Torre, Guillermo de (1969). *Del 98 al Barroco*. Madrid: Gredos.

Wells, Amy (2008). *Gender and geography: a geocritical approach to left bank women's writing: 1903-1941*. Limoges: tesis doctoral Universidad de Limoges.

Zozaya Aritzia, María Pilar (1994). Dramaturgas inglesas contemporáneas: Top girls de Caryl Churchill. En Carabi, Àngels y Segarra Montaner, Marta (eds.). *Mujeres y literatura* (151-163). Barcelona: Editores, Promociones y Publicaciones Universitarias.

5. Notas al final

[1] Varios son los investigadores que comienzan a utilizar este término, como en la tesis inédita de la doctora Eva María Moreno Lago, *Victorina Durán, escritora y artista del teatro de vanguardia*, en el capítulo llamado «Las mujeres del 26: hacia la reconceptualización de una generación propia», (2018a, págs. 75-92); es también el caso de la escritora Laura Freixas: «Para ellas la fecha importante es la fundación, en 1926, del Lyceum Club Femenino, un club de pensadoras, creadoras o simplemente mujeres interesadas por la cultura que organizaban conferencias, debates, etc. Por eso yo hablo de 'Generación del 26'» (Moreno Lago, 2018a, pág. 83).

[2] *Mi vida 1: Sucedió*; *Mi vida 2: El Rastro. Vida de lo inanimado*; *Mi vida 3: Así es*.

[3] Sobre el Lyceum Club, hay artículos y estudios importantes: (Aguilera Sastre, 2011); (Fagoaga, 2002); (González Naranjo, 2015); (Hurtado, 1999); (Mangini, 2006); (Marina y Rodríguez de Castro, 2009).

[4] «Victorina Durán declaraba abiertamente su lesbianismo. Ella y su amante, Matilde Calvo Rodero, ambas artistas, expusieron sus obras en el Lyceum. Victorina fue escenógrafa, trabajó para la compañía de Margarita Xirgu, a la que también se relacionó con el 'círculo sáfico', como a Victoria Kent, sin que haya podido verificar la exactitud de esta afirmación.» (Marina y Rodríguez de Castro, 2009, pág. 52).

[5] Para conocer mejor este círculo lésbico, es imprescindible la tesis realizada por Amy D. Wells (2008).

[6] En *Memorias de Colombine, la primera periodista*, Carmen de Burgos, Federico Utrera y Ramón Gómez de la Serna, Hijos de Muley-Rubio, se hace alusión a la representación por la *Agrupación Femenina Republicana* de Victorina Durán en un homenaje a Clara Campoamor (1998, pág. 452).

[7] Evocado en el prólogo de *Celia : lo que dice*, por Carmen Martín Gaite (2014).

[8] Para ampliar acerca de los proyectos que se produjeron a partir del Lyceum Club, véase González Naranjo (2015).

[9] Exactamente el día once de diciembre. El evento fue publicado en *La Libertad* del nueve de diciembre.

[10] Sobre la labor escenográfica de Victorina Durán, puede leerse Moreno Lago, Eva (2018b).

[11] La cursiva es nuestra.

[12] Sobre las diferentes versiones que la autora realizó así como las dudas de firmar con su nombre, remitimos a la introducción de *A teatro descubierto*, de Eva Moreno Lago (2019).

[13] Según Bobes Naves, hay dos tipos de espacios escénicos: los latentes y los patentes. Los espacios latentes son contiguos a los espacios de la escena, es decir, que el público los imagina a través de lo que ve. Estos son más extensos que los espacios patentes, y dan una flexibilidad a los espacios ausentes. Se desarrollan en una habitación contigua pero también se vislumbran gracias a la presencia de una ventana en la escena. Del mismo modo, el movimiento de los personajes y sus diálogos son informadores de estos espacios. El espacio patente es el que vemos, es el decorado físico.

[14] En *La tumba de Antígona* (1967), de María Zambrano, encontramos también un prólogo, pero es una obra de teatro que podríamos denominar más bien «híbrida».

[15] Para más información sobre Hildegart Rodríguez, pueden leer algunas obras de divulgación así como científicas: Eduardo de Guzmán (1972). Fernando Arrabal (1987), Carmen Domingo (2008) y Rosa Cal Martínez (1991).

[16] Como la creadora de sainetes Pilar Millán Astray.

[17] Las otras autoras son Pilar de Valderrama con *El tercer mundo*, y Matilde Ras con *Amo* y *Taller de Pierrot*.

LOS ESPACIOS DE GROTOWSKI: DESDE EL TEATRO POBRE HASTA EL DRAMA OBJETIVO

THE SPACES OF GROTOWSKI: FROM POOR THEATRE TO OBJECTIVE DRAMA

Pere Sais Martinez
Institut del Teatre
https://orcid.org/0000-0002-1934-3236
y
Dimitra Konstantopoulou
https://orcid.org/0000-0001-8143-019X

DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2020.45.04
ISSN 2444-3948

Resumen: : Recorriendo las diferentes etapas de la trayectoria de Jerzy Grotowski, desde el *Teatro Pobre* hasta el *Drama Objetivo*, el artículo reconoce y examina la estrecha conexión entre acción, espacio y lugar en el marco conceptual y de trabajo de cada una de ellas. El enfoque concierne, concretamente, los espacios y lugares insignia de cada período, es decir, del Teatro Laboratorio de Wroclaw, del *Teatro Pobre*, de los edificios de Brzezinka y alrededores, del *Parateatro*, y del granero y la yurta de Universidad de Irvine, del *Drama Objetivo*. Siendo la yurta el único edificio que Grotowski hizo construir en su trayectoria y según sus instrucciones exactas, merece atención especial en cuanto que espacio culmen respecto a las pretensiones de su trabajo.

Palabras Clave: Jerzy Grotowski, artes performativas, acción, montaje, estructura performativa, espacio, lugar, Jerzy Gurawski.

Abstract: Across the different periods of Jerzy Grotowski´s trajectory, from *Poor Theatre* to *Objective Drama*, the article detects and examines the close connection between action, space and place within both the conceptual and the practical framework of each one of them. The approach concerns, in particular, the flagship spaces and places of each period, that is, the Laboratory Theatre of Wroclaw, of *Poor Theatre*, the buildings and the surrounding countryside of Brzezinka, of *Paratheatre*, and the Barn and the Yurt of the University of Irvine, of *Objective Drama*. Being theYurt the only building constructed for Grotowski in his trajectory and according to his precise instructions, it deserves special attention as model space with respect to the pretensions of his work.

Key Words: Jerzy Grotowski, performing arts, action, montage, performative structure, space, place, Jerzy Gurawski.

Sumario: 1. Introducción. 2. Teatro-Laboratorio Wroclaw . 3. Brzezinka. 4. Irvine. 5. Conclusiones. 6. Obras citadas. 7. Notas.

Copyright: © 2020. 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)

PERE SAIS. Licenciado en arte dramático por el *Institut del Teatre* de Barcelona, donde ejerce como docente desde el 2009. Doctor en artes escénicas por la UAB con la tesis Hacia una poética del arte como vehículo de *Jerzy Grotowski*, obteniendo la mención «excelente cum laude». Forma parte como *stagiaire* del *Worcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* entre 2005 y 2006. Participa como *doer* (actuante) en dos de los *opus* del arte como vehículo: *Action y An Action in Creation* bajo la dirección de Thomas Richards. Ha trabajado con varios colaboradores de Grotowski como Jim Slowiak, Jairo Cuesta y Zygmunt Molik. Desde 2007 dirige Ars Performance Lab., impartiendo talleres de «cuerpo-voz-acción» y desarrollando estructuras performativas como Télesis y Cantos de Sofía. Es autor de Grotowski: del teatre a l'art com a vehícle, publicado por el Institut del Teatre y de Hacia una poética del arte como vehículo de Jerzy Grotowski (Artezblai 2019).

DIMITRA KONSTANTOPOULOU es arquitecta y Doctora en Teoría e Historia de la Arquitectura por la Universitat Politècnica de Catalunya.

Su tesis doctoral, *La Huella del Montaje*, es un estudio en paralelo de tres autores —Aby Warburg, Aldo van Eyck y Jerzy Grotowski— desde tres disciplinas distintas en base al concepto del montaje. Recibió por ella la mención cum laude y el Premio Extraordinario de la UPC (2013). Este es, precisamente, el punto de partida para su libro *Arquitectura del Atlas Mnemosyne*, recientemente publicado. Su línea investigación concibe la arquitectura en el marco interdisciplinar de la *ciencia de la cultura* y de la antropología del espacio. Su actividad incluye participaciones como ponente en congresos y seminarios internacionales, así como artículos. Colabora con artistas escénicos desarrollando espacios para la acción. En mayo de 2019 dirigió el seminario «Muntatge i creació —una aproximació entre disciplines» en el Institut d' Humanitats de Barcelona— CCCB.

1. Introducción

El artículo pretende recuperar el camino hacia el que se podría considerar como el «espacio ideal» de Jerzy Grotowski respecto a los objetivos de su trabajo. Desde el período conocido como el del *Teatro Pobre*, pasando por los de *Parateatro* y *Teatro de las Fuentes*, hasta el del *Drama Objetivo*, enfocamos nuestra mirada en los espacios que marcaron cada una de estas fases. Es en el *Drama Objetivo* cuando, finalmente, el director consigue que se construya expresamente un espacio para que lleve a cabo su investigación bajo sus instrucciones concretas.

La finalidad del artículo no se agota en hacer una mera documentación y reconstrucción gráfica de estos espacios, sino que busca descubrir su interacción tanto con el trabajo performativo de Grotowski en cada momento como con el grupo social con el que estaba en contacto en cada etapa. A lo largo de su trayectoria se movió desde un teatro dirigido a un público, a un acto performativo de carácter más interior y autorreferente: el *arte como vehículo*. Evidentemente, los objetivos de su búsqueda han ido transformándose, cosa que se reflejó en los espacios que escogió y, finalmente, hizo construir.

Elegiremos para indagar en él un espacio de cada parada de la trayectoria de Grotowski, el más significativo de cada una, no porque necesariamente no haya habido más, sino porque podemos detectar casi a primera vista qué espacio ha marcado un período determinado. Así pues, empezaremos con el Teatro Laboratorio de Wroclaw, el centro de las actividades del director y su grupo durante el *Teatro Pobre*, después de otros, como el *Teatro de 13 filas* de Opole. Con el *Parateatro* se inaugura una fase en la que pesa más la investigación y que supone un cierto aislamiento de las actividades de la «vida pública». Este cambio de perspectiva fue acompañado por un cambio en el lugar donde desarrollar el trabajo. Se trataría de una finca en Brzezinka rodeada por bosque. Durante el siguiente, el *Teatro de las Fuentes*, se siguió trabajando en Brzezinka y alrededores, además de las expediciones internacionales a México, Benín-Nigeria, India, Haití. Se trata de una fase dedicada casi exclusivamente a la investigación y «recogida de material» de trabajo *in situ*. No es hasta el *Drama Objetivo* y aquella especie de vuelta al montaje performativo que Grotowski tiene por primera y última vez en su trayectoria la oportunidad de tener un espacio exactamente «a medida» de su trabajo. Por eso en este artículo la yurta de Grotowski en Irving

merece especial atención, considerándolo «el espacio redondo» del director, en términos tanto literales como metafóricos. Finalmente, en la última etapa, la del *arte como vehículo*, la actividad del, ahora ya, *Workcenter de Jerzy Grotowski y Thomas Richards*, se alberga en un edificio cedido a él, la bodega Vallicelle en las afueras de Pontedera, Toscana.

A continuación, y al examinar los espacios de cerca, nuestro doble enfoque, «hacia dentro» y «hacia fuera», distingue entre «espacio» y «lugar». Por un lado, examinaremos la relación entre el espacio concreto para la acción y las actividades que se desarrollan en él. Cuando hay montaje performativo, como es el caso del *Teatro Pobre* y del *Drama Objetivo*, se trata de la interacción entre el espacio creado para él y la acción. Cuando no lo hay, como es el caso del *Parateatro* y el *Teatro de las Fuentes*, ponemos nuestra atención en la manera que el espacio escogido interactúa con las actividades que se llevan a cabo en él. Por el otro lado, el lugar nos puede dar otra perspectiva. Aquel que Grotowski decide como sede de su actividad durante un período determinado tiene también un significado respecto al entorno social que la rodea.

2. Teatro-Laboratorio Wroclaw

2.1. De Opole a Wroclaw

Grotowski traslada las actividades de su Teatro Laboratorio, llamado así desde el 1962, desde el *Teatro de las 13 filas* de Opole (1959-1964) a Wroclaw en 1964. Es un lugar céntrico de la ciudad, en el pasaje Żelaźniczy en la plaza del mercado. Allí se presentaron tres montajes emblemáticos del director, con sus variantes y de manera continua durante años, hasta la salida de Grotowski de la etapa de los espectáculos y el paso al *Parateatro*, en 1969. *Akropolis* se había estrenado ya en 1962 y siguió presentándose en el Teatro Laboratorio de Wroclaw hasta el 1967; *El príncipe constante* entre el 1964 y el 1968, mientras que *Apocalypsis cum figuris*, el último espectáculo de Grotowski, entre el 1968 y el 1969.

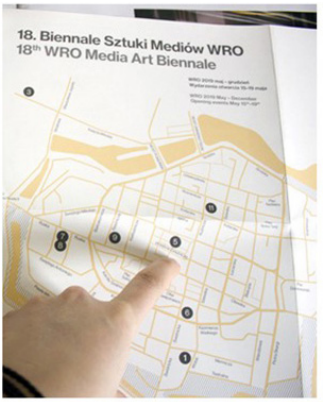
Ya desde antes, mientras la sede todavía estaba en Opole, Grotowski ya contaba con un arquitecto, Jerzy Gurawski, para crear los espacios concretos para sus montajes. Según el propio Gurawski, en su texto *Un Arquitecto en el Teatro Laboratorio*, fue denominado *el Doctor del*

Espacio Teatral por Grotowski, mientras que lo que se le encargó fue, precisamente, crear el *espacio teatral* dentro del «envoltorio» de la sala de Opole y, más tarde, de la de Wroclaw. Deja claro que hay un papel determinado y una actividad precisa destinada al arquitecto en el teatro de Grotowski, formándose así un tándem interactivo entre acción teatral y espacio. Guardemos que no se habla de «escenografía» sino de «espacio». Esta concepción literal del espacio para la acción no puede estar lejos de la pretensión de la «acción literal» del contexto del *Teatro Pobre*. En otras palabras, el espacio es un (f)actor más del laboratorio grotowskiano y objeto por investigar *per se*.

2.2. Marco conceptual del *Teatro Pobre* en relación con el espacio

Para poder indagar en el modo de funcionar del tándem espacio-acción tenemos que recordar primero los principios que definen el *Teatro Pobre*. Grotowski, en el texto-manifiesto *Hacia un Teatro Pobre*, define su trabajo en cuanto que «investigación detallada de la relación actor-espectador», habiendo despojado antes el teatro de todo elemento superfluo e innecesario, como la escenografía, el maquillaje, la iluminación, los efectos sonoros o el vestuario. Define, en este sentido, como *conditio sine qua non* del arte dramático *la técnica personal y escénica del actor*, es decir, la esencia de su oficio. Entendemos, tal como en su día hizo Gurawski mismo, que siendo la comunión viva actor-espectador el centro del trabajo en este período, no sólo el actor, sino también el espectador forma parte activa del acontecimiento teatral. Este es un punto-clave para guiarnos en el recorrido de Grotowski y al que, por lo tanto, volveremos inevitablemente. No obstante, y sin mucho riesgo a equivocarnos, sería más preciso incluir el espacio en la *conjunctio oppositorum* actor-espectador, ofreciendo él el único contexto material necesario para que dicha comunión se pueda realizar. El espacio, como veremos en los ejemplos a continuación, es una especie de director mudo y omnipresente de esta interacción. Lejos de ser un terreno o un contenedor neutro, vacío, el espacio es el tablero preciso que condiciona una cadena de acciones precisa.

Su importancia para Grotowski se deja ver en las notas de Rena Mirecka publicadas por Zbigniew Osinski (Osinski, 2014). En una nota escrita a mano, donde deja instrucciones concretas a sus colaboradores



1



2



3



4



5



6

Lámina 1. Teatro Laboratorio Wroclaw

1. El Laboratorio en el mapa de Wroclaw con la ocasión de la WRO 2019 Media Art Biennale. (hochschuh-donovan.com)
2. Grupo Saint Soleil, 1980, foto de Jan Krzysztof. (culture.pl)
3. Pasaje Żelaźnicze. (grotowski-institute.art.pl)
4. Pasaje Żelaźnicze y la plaza del mercado. (google maps)
5. Pasaje Żelaźnicze, mural haitiano en honor a Grotowski. (grotowski-institute.art.pl)
6. Pasaje Żelaźnicze en 1908, postal. (wroclaw.wyborcza.pl)



Lámina 2. Teatro Laboratorio Wroclaw

1. Ryszard Cieślak, Rena Mirecka en El príncipe constante. (grotowski-institute.art.pl)
2. La túnica de Ryszard Cieślak en El príncipe constante, en el actual espaciodel Teatro Laboratorio. (grotowski-institute.art.pl)
3. Grotowski en el Teatro Laboratorio en 1979, foto de Jan Krzysztof. (culture.pl)
4. Placa recordatoria en honor a Grotowski, Wroclaw, Teatro Laboratorio.

sobre la forma de continuar con el trabajo durante un período largo de ausencia suya, no deja de incluir que «cuiden la limpieza y pulcritud del espacio». Además, de la mano de Mirecka, nos llega también la advertencia significativa de Grotowski de que una reacción ensimismada, y por lo tanto inadecuada, del actor «viene de un sentido inadecuado del lugar —del escenario— donde el acto creativo se realiza públicamente». Deducimos de este comentario que el espacio para la acción se encargaba, también, de ayudar al actor a obtener aquel *sentido del lugar* que le provocaría una reacción, abierta, hacia fuera, pública; una que hiciera funcionar el tándem actor-espectador.

El concepto de la *pobreza* respecto a la producción teatral tiene su analogía a lo que se refiere al trabajo del actor en sí. Estrechamente ligados al del *Teatro Pobre* encontramos términos como *vía negativa*, *actor santo*, *acto total*. Para que la verdadera comunión actor-espectador pueda ser posible hace falta que el actor consiga llegar a un estado de entrega total, absoluta y sincera delante el espectador. El proceso a través del cual el actor puede llegar a este estado esencial es la *vía negativa*. Es un *trabajo sobre sí mismo* largo y continuo de eliminación de obstáculos, más que de acumulación de habilidades, que conduce al actor a la *santidad*; a su revelación ante sí mismo y ante su compañero espectador. El *acto total*, pues, se consigue en el momento que la *autorrevelación* del actor llega a ser tan esencial, sincera y absoluta que lleva al espectador, por su lado, a la conmoción sincera y absoluta. Este aspecto es el que traerá a Grotowski, desde ahora en adelante, a considerar el acto teatral en términos de ritual y a recurrir, a través de su manera de trabajar, al origen mismo del arte dramático. El trabajo de Ryszard Cieślak en *El príncipe constante* es considerado el culmen de este proceso, habiéndose acercado como nadie antes o después a la *santidad*.

2.3. Gurawski y su teoría del espacio teatral

El Doctor del Espacio Teatral, por su lado, llevaba a cabo, al mismo tiempo y en absoluta sintonía con Grotowski, un camino paralelo hacia la *pobreza* del espacio teatral. Pobreza, evidentemente, no significó eliminar el factor espacio de la ecuación, algo que, en términos prácticos, sería imposible. Incluso cuando el espacio para la acción llega a prescindir de todo elemento añadido al espacio-contenedor, como es el caso

de *Apocalypsis cum figuris*, el último espectáculo de Grotowski de este período, éste se resiste a ser considerado como un contenedor neutro. Este espacio concreto, sin ningún tipo de obstáculo material, es el adecuado para esta determinada partitura de acciones, que es el montaje.

El mismo Gurawski confiesa que ya había desarrollado su propia teoría del espacio teatral, concibiéndolo precisamente como condicionante y potenciador de la relación actor-espectador, antes de conocer a Grotowski y de convertirse en su colaborador. Es a lo largo de esta colaboración cuando pone a prueba sus ideas. Ya desde sus años de estudiante de arquitectura Gurawski estaba bien informado de las nuevas tendencias del teatro de su tiempo, discerniendo la importancia para el acto teatral de las condiciones de reciprocidad entre el actor y el espectador. A partir de este punto empieza a reflexionar sobre cómo redefinir estas condiciones y proponer nuevas alternativas. Como explica él mismo, al principio se interesó por las soluciones escénicas propuestas por Piscator y Meyerhold en los 20, aunque acabó considerándolas como «soluciones demasiado «mecánicas» y privadas de los secretos de la magia teatral» (Gurawski, 2014). Sigue un estudio analítico de la relación actor-público en espacios teatrales arquetípicos a lo largo de la historia y en varios lugares del mundo.

Esta indagación le conduce a una idea de *pobreza*, esta vez en el contexto del espacio teatral. Le lleva a la conclusión de que los factores luz, color, sonido y movimiento tienen innegablemente su influencia en el espectador. Sin embargo, lo que considera como factor decisivo para la percepción del espectador es, diríamos, la confluencia de dos esferas. La primera, la «a», es la que se extiende delante suyo, que percibe con su vista y oído y donde ocurre su «encuentro» literal con el actor. No obstante, hay otra, la «b», que incluye lo que está detrás del espectador, aquello que sólo puede intuir. Sin embargo, esto funciona de manera recíproca. El actor también es consciente, por su lado, de la confluencia entre su propia esfera sensible y la intuitiva, cosa que, inevitablemente, influirá en su acción. Al volver a visualizar, pues, el tándem actor-espectador en el espacio, Gurawski llega al descubrimiento, decisivo para su recorrido posterior, de que la esfera intuitiva de uno es perceptible por el otro, y viceversa. Asimismo, uno puede ver reflejado lo que pertenece a su esfera intuitiva en las reacciones del otro, que sí puede verla, y viceversa. Este «sencillo descubrimiento», dice, le lleva a la idea de «atraer al espectador dentro del evento teatral y hacerle co-creador de

la performance» (Gurawski, 2014). Llega, pues, a un esquema de un teatro ideal, que materializa las condiciones de esta reciprocidad, a base de la idea de *auditorios opuestos*[1]. Se trataría de un espacio circular con tres zonas concéntricas. La zona intermedia sería la de los espectadores, mientras que las dos restantes, la central y la periférica, la de los actores.

Gurawski, ya como colaborador de Grotowski y con su permiso, pone a prueba estas ideas y propone un espacio concreto para cada espectáculo que, justamente, condicione la reciprocidad actor-espectador. Se mantiene cerca de su esquema de *teatro ideal* en *Shakuntala*, mientras que en *Los Antepasados de Eva* levanta toda división espacial entr actor y espectador, mezclándolos entre sí[2]. En los montajes posteriores pondrá a prueba una serie de soluciones respecto a la existencia o no de barreras entre actores y espectadores y, cuando las hay, de varios tipos y formas. Curiosamente, director y arquitecto llegan a la conclusión que cuando se levantaban las barreras, se aumentaba la «distancia psíquica» entre actor y espectador y viceversa. Esta observación se utilizará ya de manera consciente, como veremos, en los montajes siguientes.

2.4. *Akropolis*

En *Akropolis* el espacio para la acción está ocupado al principio por un amontonamiento de chatarra y tuberías metálicas posicionado encima de una caja en el centro, realizado por Jósef Szajna bajo instrucciones de Gurawski[3]. Mientras se desarrolla la acción, los actores-prisioneros van desmontando poco a poco esta disposición, colocando sus partes por todo el espacio y entre los espectadores, construyendo la instalación de un crematorio de un campo de concentración por toda la sala. Este proceso de construcción, acompañado por cantos y textos, asume la trama de acciones del montaje, que termina con todos los prisioneros entrando en la caja-horno central mientras cantan. El fuerte contraste entre la poesía de alto nivel de Wyspiański y la crueldad de la realidad presentada tiene un efecto desgarrador por su irónica frialdad. Vale la pena apuntar que tanto el espacio como la melodía de los cantos estaban pensados para funcionar en cuanto que «anclaje material» respecto a los espectadores, dentro de la incomprensibilidad deliberada de los textos, debida a su modo salmódico, veloz y rítmico de pronunciarse. El espacio, pues, es una herramienta en las manos del director de cara

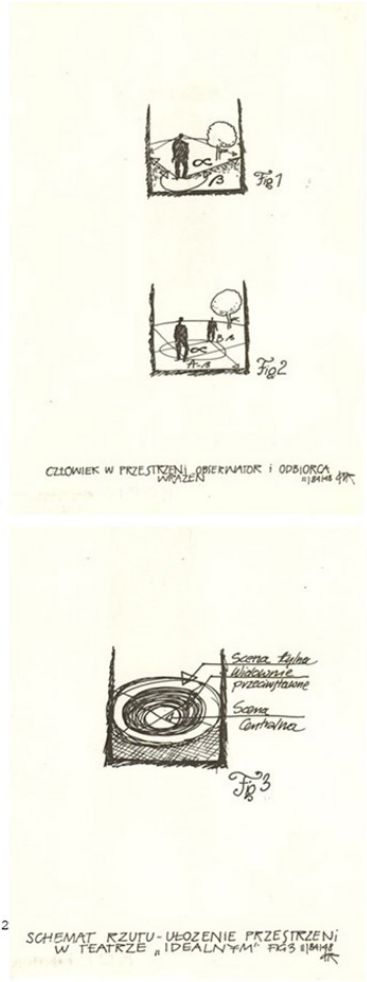


Lámina 3. Los esquemas de Gurawski

Los esquemas explicativos de Jerzy Gurawski sobre las esferas de percepción del actor y del espectador (1) y el espacio teatral ideal (2).
(grotowski-institute.art.pl)

a conseguir la experiencia deseada con medios *pobres*, es decir, esencialmente teatrales.

Al principio los espectadores están alrededor del espacio de acción. Ellos se pueden sentar en tres niveles, de unos cuarenta centímetros de diferencia entre sí, coincidiendo el primero con el de la acción. Los espectadores sentados al nivel de la acción ocupan los laterales largos de la sala, mientras que dos pequeñas gradas se sitúan en los extremos de esta. Dada la poca diferencia de nivel y la falta de obstáculos ópticos, el espectador contempla la acción de frente, como también a los espectadores de enfrente. La distancia física entre espectador y acción es, a propósito, y no por falta de espacio, prácticamente nula. Poco a poco la acción invade el territorio del espectador: elementos tridimensionales, como la red de cuerdas horizontales, tienen sus sostenes entre los asientos y también entre ellos y sobre las gradas se va «construyendo» la «instalación del crematorio». Sin embargo, la orientación de los asientos en ningún momento desvía la mirada del centro del espacio. Allí está la caja grande de madera, que se convertirá en el horno donde los actores, uno por uno, entrarán cantando un salmo bíblico al final de la función, ya que *Akropolis* es un montaje que remite al holocausto.

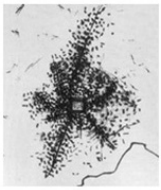
Grotowski y Gurawski en este montaje aprovechan lo aprendido respecto al espacio teatral de los montajes anteriores, o sea, que cuanta menos distancia física, más distancia psíquica. El estar alrededor y, prácticamente, dentro del espacio de acción «obliga» al espectador a formar parte de la acción que se desarrolla ante él y a enfrentarse cara a cara a su dura realidad. El espacio-contenedor, la sala del teatro[4], siendo de dimensiones limitadas, aumenta este efecto más todavía.

2.5. El príncipe constante

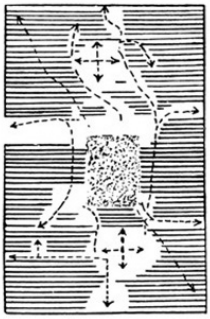
Según Ludwik Flaszen, estrecho colaborador de Grotowski durante este primer período, *El príncipe constante* es un «estudio del fenómeno de la «constancia»» (Flaszen, 2016, pág.160). El príncipe, encarnado por Ryszard Cieślak, es la víctima que sufre la tortura a la que está siendo sometido hasta el éxtasis, pero sin oponer resistencia. Su firmeza reside, precisamente, en el hecho de que el príncipe se autoposiciona fuera del mundo corpóreo, no reconociendo a sus verdugos ninguna potestad sobre nada más que su cuerpo. Así permanece inalcanzable y limpio de



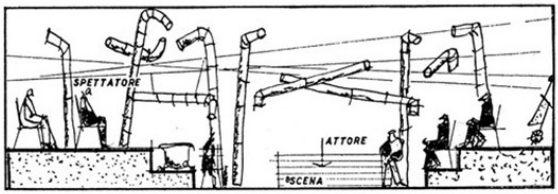
1



2



3



4



5

Lámina 4. Teatro Laboratorio: espacio para *Akropolis*

1. *Akropolis*, Teatro Laboratorio. (Hacia un teatro pobre)
2. El nacimiento del Ágora, esquema de Ioannis Despotopoulos.
3. Planta esquemática de Gurawski del espacio para *Akropolis*. (Hacia un teatro pobre)
4. Sección esquemática de Gurawski del espacio para *Akropolis*. (Hacia un teatro pobre)
5. Maqueta del espacio para *Akropolis*, Dimitra Konstantopoulou

(Exposición *Grotowski: el espacio de la acción – maquetas de cinco espacios para cinco montajes*. UPC, ETSAB, 2009)

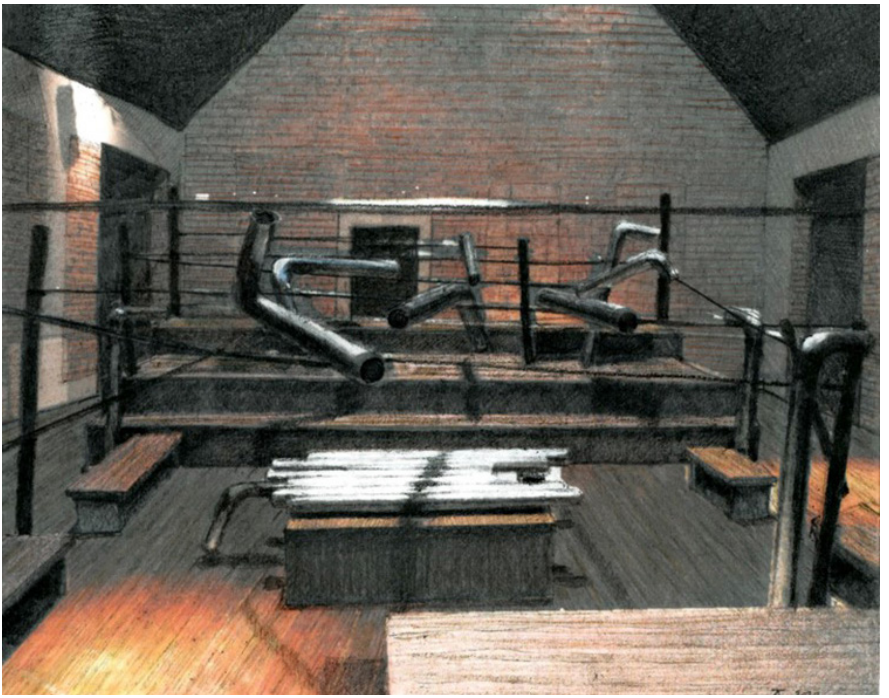


Lámina 5. Teatro Laboratorio: reconstrucción de espacio para *Akropolis*

Recreación gráfica del espacio para *Akropolis* en la sala del Teatro Laboratorio, Dimitra Konstantopoulou.

todo lo que le pasa. La pasión del príncipe remite a la de Cristo, dirigida así por Grotowski y utilizando también medios iconográficos para ello. Cieślak, por su lado, trabajaba su proceso a base de una vivencia personal de fuerte impacto, es decir, en un contexto totalmente distinto. No obstante, este proceso acaba acercándole a la *santidad* del actor, ideada por Grotowski en aquel período. Para ello tuvo que llevar a cabo un duro *trabajo sobre sí mismo*, que le liberó de todos los bloqueos personales, mereciéndose así el título póstumo de *príncipe de la profesión* por parte de su maestro.

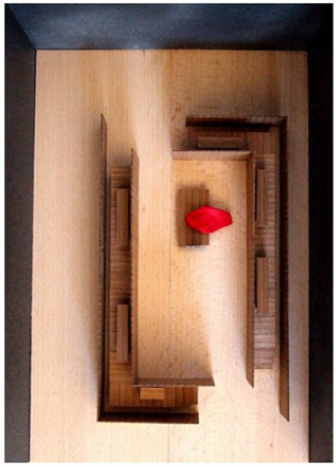
La relación actor-espectador aquí es contraria a la de *Akropolis*. Los espectadores están posicionados alrededor del espacio de la acción, pero ahora a una distancia considerable, a un nivel superior y con la imposición de una barrera física entre los dos. Tal es la voluntad de separar



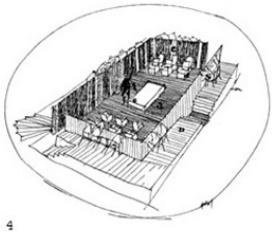
1



2



3



4

Lámina 6. Teatro Laboratorio: espacio para *El príncipe constante*

1. Espacio para *El príncipe constante*, foto de Bernard. (Hacia un teatro pobre)
2. Grotowski con Cieślak, trabajando en *El príncipe constante*. (culturehub.com)
3. Maqueta del espacio para *El príncipe constante*, Dimitra Konstantopoulou.
(Exposición *Grotowski: el espacio de la acción – maquetas de cinco espacios para cinco montajes*. UPC, ETSAB, 2009)
4. Dibujo de Gurawski del espacio para *El príncipe constante*. (Hacia un teatro pobre)



Lámina 7. Teatro Laboratorio: reconstrucción de espacio para *El príncipe constante*

Recreación gráfica del espacio para *El príncipe constante* en la sala del Teatro Laboratorio, Dimitra Konstantopoulou.

unos de otros, que el tabique entre ellos es tan alto que el espectador, en posición sentada, tiene que esforzarse para poder mirar por encima de él, como si fuera un *voyeur*. El efecto deseado para el espectador es de máxima empatía hacia la víctima, a la que el obstáculo impide «rescatar». En cambio, la impresión que da desde fuera es la del vigilante indiscreto, que se inmiscuye en el proceso personal íntimo que atraviesa la víctima. Al mismo tiempo, el tabique separador rectangular crea para los actores un espacio interior prácticamente cerrado, que aumenta esta sensación de vigilancia. No obstante, hay un punto en común con la disposición espacial en *Akropolis*: las miradas de los espectadores están dirigidas hacia el centro del espacio de la acción; en el de *Akropolis*, hacia el horno-crematorio y en el de *El príncipe constante* hacia la mesa de la tortura. En ambos casos, la referencia al centro recuerda el *teatro ideal* de Gurawski.

2.6. Apocalypsis cum figuris

Apocalypsis cum figuris es un montaje en el territorio limítrofe entre el período de los espectáculos y el del *Parateatro*. Por esta razón, tiene características de los dos. Aquí no hay una obra concreta como punto de partida. Su texto está compuesto por fragmentos de la Biblia, Eliot, Dostoyevski, Weil, incluyendo también himnos católicos cristianos.

A pesar de una estructuración de la acción altamente precisa, como en todos los montajes anteriores, el espacio se deja vacío de cualquier tipo de elemento, menos los focos sobre el suelo y escasos objetos. Se levantan, pues, todos los obstáculos tridimensionales. No obstante, hay una línea divisoria invisible entre actores y espectadores, colocándose ellos alrededor del espacio de la acción y sentados sobre el suelo, como si de un ritual antiguo se tratara. Se anticipan así «paradas posteriores» del viaje, donde la acción se abrirá a la participación activa de personas del «exterior» para llevar a otra etapa el encuentro interhumano, anhelado por Grotowski.

En *Apocalypsis cum figuris* la *vía negativa* llega, literalmente, a sus últimas consecuencias. Ya se ha prescindido de todo, menos del actor, del espectador y de un terreno común a los dos. Permanece, no obstante, la dirección de la atención de los espectadores al centro del terreno de la acción. Ahora observan la acción ligeramente desde abajo, y sin ningún impedimento óptico ni de movimiento. No tienen la posibilidad, contrariamente a la mirada al *príncipe constante*, de abarcar la acción en la totalidad de su despliegue sobre su terreno; no se les permite ser intrusos. Son testimonios y «cómplices» de una *acción literal*. El espacio para la acción no es más que el «mapa» de la partitura de acciones sobre el terreno delimitado por los espectadores.

2.7. El Teatro Laboratorio como lugar

Como ya mencionamos, el Teatro Laboratorio desarrolla sus actividades en Wroclaw entre el 1964 y el 1969. Grotowski toma la decisión de trasladar la sede del teatro desde Opole a una ciudad grande y cosmopolita. El Teatro Laboratorio se encuentra en pleno corazón de la ciudad, en la plaza del mercado —la antigua plaza del mercado medieval— y cerca del Ayuntamiento (actualmente Museo Municipal de Wroclaw) y



Lámina 8. Teatro Laboratorio: espacio para Apocalypsis cum figuris

1. *Apocalypsis cum figuris*, Wroclaw. (culture.pl)
2. *Apocalypsis cum figuris*, 1975, foto de Lorenza Capelliniego. (grotowski.net)
3. *Apocalypsis cum figuris,* Wroclaw. (culture.pl)
4. *Apocalypsis cum figuris,* 1979, Milán, foto de Maurizio Buscarino. (grotowski-institute.art.pl)
5. *Apocalypsis cum figuris* en Venecia. (teatralna-warszawa.blogspot.com)
6, 7. *Apocalypsis cum figuris* en Italia, 1979 fotos de Maurizio Buscarino. (grotowski.net)

de la iglesia de María Magdalena. Por sus grandes dimensiones, su posición céntrica y su peculiar «marco» arquitectónico, formado de edificios medievales y renacentistas, es un enclave lleno de

actividad. El pasaje Żelaźniczy, donde se encuentran «enfrentadas» actualmente las entradas del teatro y de la sede del Instituto Grotowski, es uno de los adyacentes a la plaza. Así pues, el teatro se halla en un lugar fácilmente accesible, pero a la vez «protegido» y escondido.

Este carácter topológico concuerda con la esencia de lo que el Teatro Laboratorio representa en su época: un teatro-manifiesto que pretende romper moldes al nivel de la percepción misma del oficio, pero que se dirige siempre a un público muy reducido[5]; en definitiva, un teatro que quiere dejarse ver según su propia medida y que crea alrededor de si un mito. El lugar, la actividad desarrollada en él y el espacio pensado para cada montaje forman una unidad coherente que, además, ayuda a discernir el carácter un tanto monástico que se atribuye a menudo al trabajo de Grotowski. Efectivamente, el Teatro Laboratorio ha sido, aparte de lugar de trabajo, lugar de vida para sus integrantes y, además, lugar de cierta significación política, teniendo en cuenta las condiciones político-sociales de aquel entonces.

En la actualidad la ciudad, cultural y económicamente en auge[6], mantiene presente la memoria del Teatro Laboratorio de Grotowski[7]. Tanto es así que desde 1989 funciona el Instituto Grotowski, justo delante del Teatro Laboratorio, creado bajo el nombre de Jerzy Grotowski's Centre for the Research of Creativity and Theatre and Cultural Research, como institución cultural municipal. El objetivo del instituto es, por un lado, mantener un archivo exhaustivo de materiales relacionados con la actividad de Grotowski en el Teatro Laboratorio y difundirlos y, por otro, constituir un polo de atracción para proyectos de investigación en el campo de las artes performativas. Cuenta, además, con editorial propia. Antiguos colaboradores de Grotowski, tanto de la etapa teatral como de posteriores, siguen vinculados activamente hoy día con el instituto.

3. Brzezinka

3.1. Paso al Parateatro

Apocalypsis cum figuris es para Grotowski un punto de no retorno respecto al teatro propiamente dicho. Es una pieza en el territorio limítrofe entre la etapa de las producciones teatrales y el *Parateatro*. Tanto es así, que se siguió presentando durante esta siguiente etapa en los eventos parateatrales, antes de las sesiones de trabajo, por lo menos hasta 1975. Antes de entrar en las cuestiones del lugar y el espacio en el *Parateatro*, primero hay que discernir en qué consiste su diferencia con la etapa anterior y en qué medida es una salida del teatro.

En realidad, más que de una ruptura, tendríamos que hablar de una continuidad respecto al período teatral, si tenemos en mente la finalidad de la búsqueda de Grotowski en él. En el *Parateatro* el tándem esencial actor-espectador se convierte en uno entre iguales. El objetivo de la búsqueda es el intercambio interhumano como vía de auto-exploración. Diríamos que el espectador se levanta de su sitio de observación y empieza a formar parte de un acontecimiento vivencial. Para ello sólo hace falta un «otro» y las condiciones materiales que posibiliten este *encuentro*. Se hace extensible al espectador, en este sentido, el *trabajo del actor sobre sí mismo*, anteriormente limitado en el grupo de actores y en una forma determinada de partitura de acciones y de espacio. El «producto», en el que hay una línea separadora entre el que hace y el que observa, da paso a un «proceso», que se experimenta entre iguales. *Apocalypsis cum figuris*, pues, al haber abolido cualquier barrera (o sea, condición) espacial entre actores y espectadores y al no basarse en un texto teatral en concreto, se convierte en una forma abierta, en la que sólo falta un paso para que el espectador se levante y entre a formar parte de ella. Es, por ello, un punto liminal en la transición de «espectador» a «participante».

Hasta entonces el teatro había servido de pretexto inicial del *encuentro* interhumano. Había llegado el momento de descubrir en qué consistía la experiencia vital fuera de los límites de la técnica del oficio y de una forma artística fija. La finalidad era trabajar sobre los aspectos humanos del *encuentro* con el *hermano* y visualizar al *hombre total* en vez del *actor santo*.

Grotowski marca la dirección de esta nueva etapa en el texto *Holiday*, literalmente, *el día santo*. Para que el *encuentro* interhumano sea posible, y en vía paralela al *acto total* y al proceso del actor hacia la *santidad*, hay que desarmarse y descubrirse. Para ello hace falta el «otro», pero dentro de un contexto vital extra-ordinario, extra-cotidiano; uno que se puede dar en un marco de tiempo fuera de lo normal, un *Holiday*. Éste, lejos de concebirse como un «día de ocio», ofrece la oportunidad de un cambio de las reglas y ritmos vivenciales de costumbre. A la par, también demanda un lugar donde desvincularse del comportamiento diario cotidiano. Éste está en el recinto de Brzezinka, dentro del bosque, sin que se deje de utilizar el teatro de Wroclaw para las actividades de este periodo.

3.2. El trabajo en el Parateatro

El *encuentro* parateatral no es un acontecimiento teatral. Alejarse de la forma artística y del producto, por un lado, y ampliar la perspectiva, por otro, no suponen pérdida de rigor y de estructuración del trabajo en esta etapa. No podemos hablar de estructuras performativas ni de observadores. Las sesiones de trabajo duran varios días y noches y se desarrollan, principalmente, en el interior de los edificios de Brzezinka y en el bosque alrededor. Durante los periodos de trabajo fuera de la ciudad, los miembros del equipo vivían en el recinto. Organizar y desarrollar la vida formaba parte de la labor diaria. La actividad de la etapa parateatral se extendió fuera de Polonia, en los Estados Unidos, Francia o Australia. En estas ocasiones se escogía cuidadosamente el lugar del trabajo en sí, lejos de la ciudad, como también el de presentar *Apocalypsis cum figuris*, dentro del ámbito urbano. El último montaje del período teatral siguió sirviendo como puente de acceso a la actividad parateatral, al menos hasta 1975, mientras que el *Parateatro* dura hasta 1978.

Comentar en detalle en qué consistían las sesiones del trabajo y los proyectos desarrollados es una tarea complicada, para la que faltan datos necesarios de documentación[8]. No obstante, la referencia de Jacek Zmysłowski a una *Vigilia*[9] en el teatro de Wroclaw nos puede transmitir una idea:

> Hay un espacio poco iluminado, algunas figuras sentadas en silencio por el suelo. No sabes cómo comportarte, así que esperas el primer

> signo. Estás sentado rígido y tenso y te hundes en ti mismo, aislado de los demás e incómodo (...). El período en el cual nada pasa (...) es particularmente difícil: tanto por los líderes como para los participantes. Es el momento para superar dudas (...) y después, lentamente, un entrar en la acción, que gradualmente envuelve a todos. Hay movimiento, voces, sonido, algunas veces aún un instrumento. Y un espacio totalmente vacío. Algunas veces ocurre que pasamos el punto donde lo planeado, lo aprendido, lo previsto termina. Y entonces tocamos lo desconocido (...). Es como si una persona de repente descubriera que el movimiento existe, y descubriera su cuerpo en movimiento. (Kumiega, 1985, pág.197)

3.3. Espacio y acción

Zmysłowski, junto a un esbozo del trabajo, nos ofrece en el fragmento anterior un punto de partida para considerar el papel del espacio en esta etapa. Se refiere a un *espacio vacío*, donde se desarrolla la acción. Un espacio así era también el de *Apocalypsis cum figuris*, recordamos. Pero, ¿en qué concepto de acción encaja una percepción así del espacio? Y, además, ¿qué significa exactamente? En relación con el *Proyecto Especial*, otro de los proyectos parateatrales, vuelve a dejarnos un comentario esclarecedor:

> De repente se hizo claro que la única cosa esencial es la especial preparación del espacio. (...) Se hizo posible eliminar todo o artificial y dejar la más simple de las relaciones: un individuo/espacio —de hecho, un individuo en el espacio— y nosotros, frente a frente uno al otro. (Kumiega, 1985, pág.193)

Espacio vacío no significa contenedor neutro; al contrario, el espacio, el entorno y los objetos que se utilizaban se preparaban minuciosamente para cumplir con una única misión: proporcionar las condiciones idóneas para que el *encuentro* interpersonal sea lo más auténtico posible. Esta intención no está lejos de la correspondiente del período de los espectáculos, salvo una diferencia significativa. Antes la relación actor-espectador se establecía a base de una estructura espacial que correspondía a una partitura concreta de acciones. Ahora hace falta un espacio sin obstáculos preconcebidos, que conduzca a la espontaneidad

de la relación anhelada persona-persona. En otras palabras, el hecho de que en el período teatral la *conjunctio oppositorum* grotowskiana estructura-espontaneidad la balanza se inclina hacia la estructura y en el *Parateatro* hacia la espontaneidad, tiene su correspondencia directa al espacio. Se puede deducir que el abandono de la forma artística en el segundo caso significa un abandono de una forma específica y *a priori* del espacio.

En ningún caso, no obstante, el elemento espacio deja de ser importante. La experiencia parateatral no puede verse cumplida sin el espacio en cuanto que «anclaje» material al mundo palpable. Sabemos que, al principio de esta etapa, cuando los antiguos edificios rústicos de Brzezinka fueron cedidos a Grotowski por las autoridades de Wroclaw para desarrollar su proyecto, todo el grupo trabajó cuidadosamente para acondicionarlos de cara a las actividades que iban a albergar. De hecho, este proceso formó parte del trabajo.

Si ampliamos este concepto del espacio para incluir el espacio abierto, donde se llevaba a cabo gran parte del trabajo, tenemos que hablar de «espacio delimitado» en vez de «espacio envolvente». Leszek Kolankiewicz lo define de la siguiente manera:

> La confrontación de la persona o de un grupo de personas con el espacio abierto o circunscrito donde sus contactos con otros y con los fenómenos del mundo perceptible devienen el «trabajo» en sí. (Kumiega, 1985, pág.166)

Esta delimitación, también vista en el contexto de la antropología del espacio, tiene la intención de marcar un territorio protegido ante la «vastedad». Grotowski necesitaba en esta etapa este «espacio protegido», donde las personas pudieran revelarse, quitándose la máscara cotidiana. El espacio no deja de ser, en este sentido, un *vehículo* hacia la *vía negativa*, ya en el contexto de la vida misma.

El espacio en cuanto que punto de referencia física del trabajo forma parte del concepto de la *interrelación ecológica*, en la cual Grotowski necesitaba trabajar. Refiriéndose a la etapa parateatral, en su discurso en el aniversario del Teatro Laboratorio de 1979. hace una reflexión significativa respecto lo cerrado y lo abierto (Grotowski, 1979). Detecta una crisis de confianza en las personas de su tiempo y lugar, algo que vincula con llevar vidas cerradas en sus casas. Sin que considere este

hecho absolutamente negativo, opina que el fenómeno del cierre no ha conducido históricamente a avances culturales importantes. Evidentemente, el «cierre» no tiene sólo sentido material, sino también inmaterial, o sea, de «cierre» que impide abrirse y desarmarse completamente ante el *hermano*, que anula el *contacto* y la espontaneidad de la que tiene que surgir lo auténtico en la vida humana.

3.4. Lugar

La observación de Gurawski nos lleva a un punto indicador de la idea de Grotowski sobre el lugar idóneo para esta etapa. No era demasiado importante si aquel se encontraba dentro o fuera de la ciudad. Lo verdaderamente significativo era que fuera un lugar que no formara parte de la memoria vivencial de los participantes, para que esta no les condicione y no impida el proceso de desarmarse que el trabajo implicaba. También, tenía que estar desvinculado de la vida cotidiana y sus hábitos.

Brzezinka es el centro de actividad de esta etapa. Es una aldea a cuarenta kilómetros aproximadamente de Wroclaw, rodeada de bosque. La palabra significa «bosque de abedules». En el mismo recinto se construyó el campo de concentración nazi de Auswitz. Los edificios cedidos a Grotowski, actualmente en uso por el Instituto Grotowski, eran antiguas casas rurales que se encontraban en las afueras de la aldea y en medio de naturaleza. El entorno cumplía perfectamente con las condiciones de Grotowski. Era un lugar alejado de la rutina de la vida de la ciudad y nuevo para la experiencia de los participantes. Tanto el interior como el exterior tenían la característica de espacio delimitado y protegido, que facilitaría el *encuentro* auténtico. «Lo dentro» y «lo fuera» —como, en términos de antropología del espacio, el «hogar» y la «lejanía»— funcionaban como tándem en el trabajo y estaban relacionados con diferentes niveles de «protección», pero, también, con el concepto del anclaje material. Un árbol puede tener este papel de la misma manera que una pared antigua de piedra, salvada la importancia particular que da al árbol Grotowski en *Holiday*.

Más allá, podríamos decir que Brzezinka ha sido el prototipo de lugar para las actividades parateatrales que no se desenvolvían allí. Incluso en las expediciones al extranjero los entornos se escogían a base

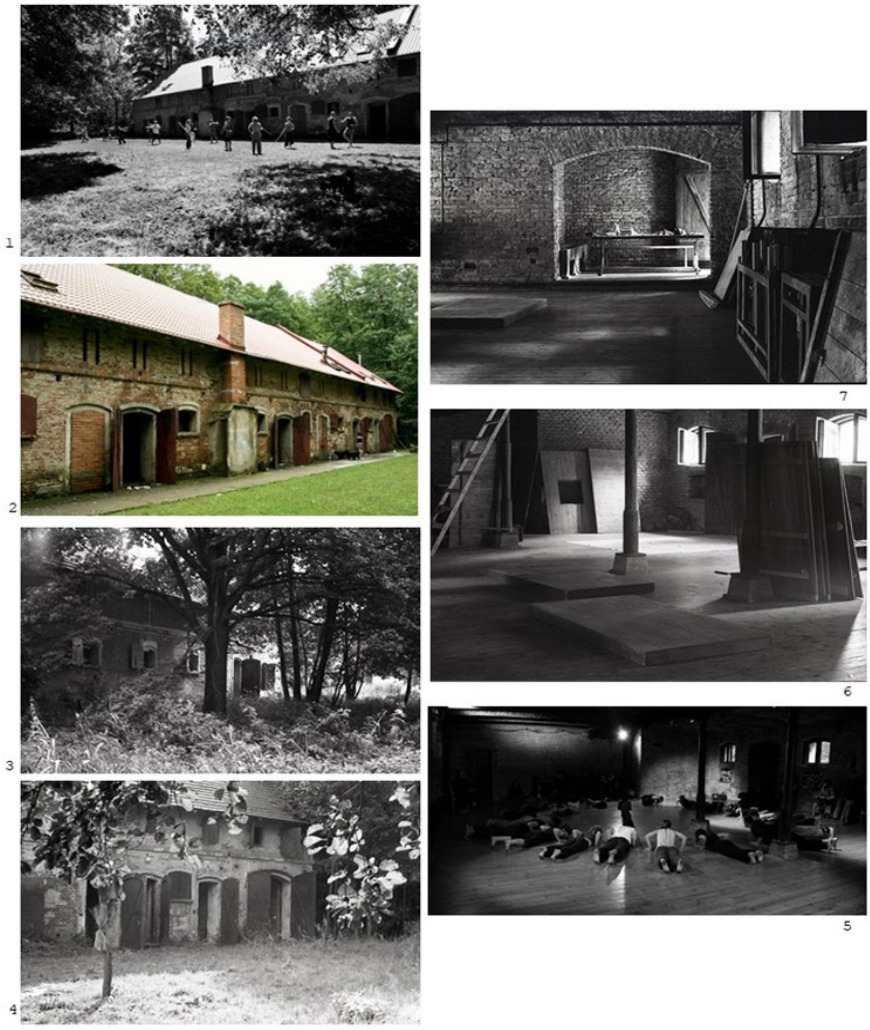


Lámina 9. Parateatro: Brzezinka

1. Brzezinka, foto de Magdalena Mądra. (grotowski-institute.art.pl)
2. Brzezinka, foto de Jacek Świątek.
3, 4, 6,7. Brzezinka, agosto de 1990, fotos de interior y exteriores de Bruno Chojak. (grotowski.net)
5. Brzezinka, *Hamlet Machine*, 2012, foto de Maciej Zakrzewski. (grotowski-institute.art.pl)



1



3



2

Lámina 10. Parateatro: Brzezinka

1. El lugar de Brzezinka; aparece señalado Auswitz. (google maps)
2. Brzezinka, la cocina, agosto de 1990, foto de Bruno Chojak. (grotowski.net)
3. Brzezinka, estanque, agosto de 1990, foto de Bruno Chojak. (grotowski.net)

de estos mismos criterios y los espacios interiores se transformaban para ajustarse a Brzezinka.

4. Irvine

4.1 Del Teatro de las Fuentes hacia el Drama Objetivo

La etapa parateatral, que se extiende entre el 1969 y el 1978, se solapa durante sus dos últimos años con la del *Teatro de las Fuentes* que, a su vez, dará el relevo al *Drama Objetivo* en 1983. Año clave en esta secuencia es el 1982, cuando Grotowski abandona definitivamente Polonia para instalarse, primero en Estados Unidos y, más tarde, en Italia, donde empezará su último proyecto, el *arte como vehículo*.

En el *Teatro de las Fuentes* intenta sistematizar la experiencia del *encuentro* parateatral. Busca en cultos tradicionales vivos *aquello que precede las diferencias*, es decir, elementos rituales arquetípicos compartidos entre culturas diferentes. Visualizar el *encuentro* a gran escala lo lleva a indagar con minuciosidad y de manera sistemática en lo que llama *técnicas del origen* en los tres centros de trabajo de aquel momento: de Haití, de México y de India. Al mismo tiempo, y lejos de cualquier afán exotista, pone los dedos sobre el origen ritual del acto performativo. Sin embargo, esta etapa está prácticamente dedicada a la observación y recogida de material, sin trabajo sobre algún tipo de estructura o actividad performativa en general. Esta cosecha se invertirá más adelante, en el *Drama Objetivo* y, sobre todo, en el *arte como vehículo*.

4.2 El trabajo en el Drama Objetivo

El *Drama Objetivo* es una etapa de transición en la que se da un giro hacia la estructura performativa, que continuará en el *arte como vehículo*. Después de una etapa de intensa investigación, con el *Drama Objetivo* llega el momento de volver, con pasos cuidadosos, al montaje de estructuras. No obstante, este giro no trae a Grotowski de vuelta al teatro de las producciones. De todos modos, el uso de la palabra «teatro» para dar

nombre a la etapa anterior, como el de «drama» para la que ahora nos concierne, son pistas inequívocas de una cierta dirección.

Bajo la luz de los períodos anteriores nos hace falta definir qué significa la palabra «objetivo» usada en el contexto de éste. En el *Drama Objetivo* se lleva a cabo una primera selección entre los materiales del *Teatro de las Fuentes* y, a la vez, una determinada manera de afrontarlos. La «objetivación» de elementos performativos de diversas tradiciones significa extraerlos de su contexto simbólico y luego trabajar con ellos en cuanto que «herramientas» y re-integrarlos en estructuras performativas, en un contexto puramente artístico. Se trataba de una manera de trabajar a fondo con este material que quería oponerse a una operación sintética de *sopa multicultural*, que Grotowski detestaba. Por otro lado, la palabra *objetivo* remitía también a «un tipo de técnica performativa que tenía un efecto determinado en el estado de energía del participante» (Wolford, 1997, pág. 329).

El marco conceptual de este nuevo paso de Grotowski lo encontramos en el texto-clave *Tu eres el hijo de alguien*. Allí, y en relación con su rechazo a aproximaciones sintéticas, deja claro su desacuerdo con la *contracultura de los años sesenta* en Estados Unidos.

> La contracultura ya no existe, está acabada. No es por falta de sinceridad y de grandes valores. Es por falta de competencia, de precisión, de lucidez. (Grotowski, 1997b, pág. 304)

Su principal lucha, pues, es contra el diletantismo y, por lo tanto, exige de los participantes una gran competencia artesana, a la par que un gran potencial de llevar a cabo un trabajo diario largo y agotador. Para afrontar la cuestión humana, finalidad inamovible durante todo el recorrido de Grotowski, primero hacía falta conquistar el grado más alto de maestría. No deja pues, de volverse a plantear una especie de *vía negativa*. Además, de nuevo estamos ante la *conjunctio oppositorum* técnica-vida, o estructura-espontaneidad.

En el mismo texto, Grotowski explica en qué consisten estas «herramientas» que extrae de las tradiciones investigadas y de qué manera las incorpora en un trabajo artístico performativo. En este contexto, habla de *órgana* o *yantra*, es decir, ciertos «instrumentos» de la tradición que tienen un impacto «objetivo» sobre las personas y que, por esta capacidad suya, se convierten en una especie de «mediadores» entre ellas y las

leyes del mundo. El trabajo con ellos es la columna vertebral de la investigación durante este período. Estos «instrumentos» podían ser cantos de la tradición, textos arcaicos y danzas o formas de movimiento ligadas a cierta corporeidad antigua. El enfoque estaba, precisamente, en cantos rituales del vudú haitiano y en la danza yanvalou, una «simple» manera de caminar cuyo origen se remonta a una hipotética posición primaria del *homo sapiens*.

Grotowski, para dar a entender a qué se refería con *órganon* o *yantra*, *instrumento* en griego y en sánscrito respectivamente, utilizaba el ejemplo del impacto de la arquitectura sagrada en los usuarios de sus templos. Menciona, concretamente, los templos antiguos de la India y las catedrales medievales. Estos edificios-*órgana*, que condensan la sabiduría de siglos, tenían la función de provocar una transformación en las personas que entraban en ellos a través de medios «objetivos» como la luz, la sonoridad, las proporciones, los materiales.

El trabajo práctico comprendía una serie de actividades tipificadas, herencia de períodos anteriores, de perfeccionamiento de habilidades. Tales eran el *Watching*[10], estar en alerta, una estructura de juegos que consistía en desarrollar diversas dinámicas de movimiento en el espacio; *Sculpting and Diving*, esculpir y bucear, donde se trataba de adaptarse, a través de diferentes modos de movimiento, a la diversidad del entorno natural. *Motions* era una estructura que se sistematiza en el *Drama Objetivo*, pero cuya versión primaria proviene del *Teatro de las Fuentes*. Se trata de una «meditación en acción», cuyo objetivo era conseguir la «circulación de la atención» (*awareness*). Consistía en estiramientos y posiciones corporales divididas en tres ciclos y orientadas a los cuatro puntos cardinales y al nadir-cenit. Se desarrollaba en el exterior, durante la puesta y la salida del sol, así como en el interior.

No obstante, lo más significativo del período es la vuelta a las estructuras performativas. Se trabaja en los *Mystery Plays*, mini-performances o *etnodramas*, que cada participante desarrollaba individualmente a partir de un canto de su propia tradición ligado a su infancia. A mayor escala y a cargo de James Slowiak, estrecho colaborador de Grotowski entonces, se desarrollaban *renderings* o esbozos de estructura a base del *Libro Egipcio de los Muertos* y los *Cuentos Indios*. La palabra pretendía remitir, por un lado, al esbozo de la forma *a grosso modo* que el diseñador tiene en mente y que se irá puliendo a lo largo de la praxis y, por el otro, a la reducción de algo a su esencia. Se inaugura aquí la «tradición» de no

distinguir entre proceso creativo y «producto», que seguirá así en el *arte como vehículo*. Hacia el final de la etapa se monta la estructura performativa *Main Action*, que pasará el testigo a *Action*, del período siguiente. Este trabajo se llevaba a cabo en espacios interiores.

El modo de trabajo en los *Mystery Plays* nos descubre una conexión importante con la cuestión del espacio. Tal como Grotowski plantea en el texto-clave del período, se trataba de ir hacia el origen del canto, a «recuperar» a quien lo cantó por primera vez y dónde, a través de la acción. La hipótesis sobre la que se trabajaba era que el canto lleva dentro su propia manera de ser cantado, y en esta manera están codificados el lugar y la presencia del *otro*. Según Grotowski, se canta de modo distinto en la montaña y en la llanura. En la montaña, el hecho de que la voz tiene que llegar de un pico a otro, hace que sea *lanzada en arco*.

4.3. Grotowski en Irvine

Grotowski llega a la Universidad de Irvine en 1983, donde imparte clases hasta 1986 y donde desarrollará el proyecto del *Drama Objetivo*. A pesar de que desde el principio se le ofrecieron todas las facilidades para ello, él lo que pidió fue, primero, un granero para trabajar y, más tarde, hizo construir una yurta, según sus estrictas indicaciones.

Las conexiones con el *Parateatro* respecto a la elección de un sitio apropiado para el trabajo son obvias. El granero guarda similitudes con los edificios de Brzezinka, también de uso inicial agrícola, tanto por su forma como por la relación dentro-fuera, hogar-lejanía, protección-apertura que se establece a raíz de él. Anteriormente, además, remarcamos que durante el *Parateatro* Brzezinka era el prototipo para los lugares de las actividades que se desarrollaban lejos de allí. El edificio de Vallicelle, en las afueras de Pontedera, centro del trabajo durante el arte como vehículo, también cumple exactamente con el mismo patrón.

4.4. El espacio-órganon

La pregunta, obvia, que surge es que, si el granero cumplía con las expectativas de trabajo de Grotowski, por qué razón era necesario hacer construir un edificio desde cero, algo que era la primera y última

vez que sucedería. Lo más probable es que la razón no tenga nada que ver con la utilidad. El granero era un espacio suficientemente grande y familiar, en cuanto que tipo, respecto a los espacios en los que se había trabajado anteriormente. La yurta, por otro lado, era un edificio mucho más pequeño e independiente, que tampoco podía usarse en conjunción con el granero para actividades en común.

La hipótesis que aquí sostenemos es que, en el marco conceptual del *Drama Objetivo*, cabe la posibilidad de considerar que era necesario trabajar en un espacio-*órganon*. La yurta cumple con esta condición, además de ser una estructura de fácil construcción.

La yurta es la casa portátil tradicional mongola, que satisface la necesidad de los pastores nómadas de desplazarse en los cambios de estaciones. Las yurtas son construcciones de madera, de planta circular. Las paredes están hechas de una especie de rejilla plegable para que se pueda transportar con facilidad. La bóveda que la cubre está hecha de listones de madera en forma de arcos, fijados en la cima con un anillo central, que se deja descubierto. Todo lo demás se cubre con felpa gruesa de lana.

A pesar de su funcionalidad, la sencillez de su planta, su construcción y del tipo de vida que, a primera vista, alberga, hay un código ritual de uso estricto que la acompaña. La yurta comprende el simbolismo de un microcosmos que refleja la estructura del universo. La bóveda es el cielo, el agujero-ojo es el sol, que alimenta la vida, mientras que las vigas son sus rayos. El suelo es la tierra, el mundo de las fuerzas sobrenaturales. La yurta, pues, representa «el sol que envía sus rayos al mundo, proporcionando energía a las criaturas vivas». En ella se encuentran representados los cinco elementos de la simbología budista. La tierra –el suelo, la madera –la estructura, el metal –el trípode y la olla sobre la hoguera central, el agua –el agua de la olla, y el fuego –la hoguera central. La puerta se coloca siempre en orientación sur-oeste, salvo en el caso de la yurta sagrada, que sólo se usa como lugar de culto, que tiene la entrada al nor-este, es decir, orientada a los dioses de la guerra y de la muerte. La razón es porque así se puede ver el sol, signo de esperanza, a lo largo de más horas del día y porqué la puerta así dispuesta funciona también como reloj solar. Al mismo tiempo, la yurta se protege de los espíritus malignos.

La transición desde el exterior hacia el interior es ritualmente importante. Bajo ningún concepto de puede entrar en la yurta sin previo



1



2



3

Lámina 11. Drama Objetivo: el granero

1. Irvine, el granero de Grotowski, foto de Scott Smeltzer. (latimes.com)
2. Placa honorífica a Grotowski en el granero de Irvine, foto de Scott Smeltzer. (latimes.com)
3. Interior del granero, foto de Scott Smeltzer. (latimes.com)



1



2

Lámina 12. Drama Objetivo: la yurta

1. Irvine, la yurta de Grotowski. (zotzine.uci.edu)
2. Interior de la yurta, foto de Scott Smeltzer. (latimes.com)

permiso. Una vez dentro, el recorrido del movimiento tiene que seguir la dirección de las agujas del reloj. El centro está ocupado por la hoguera, considerada como deidad protectora, enmarcada en un cuadrado, cumpliendo de nuevo con la simbología budista respecto a lo femenino y lo masculino. Además, cada objeto en la yurta tiene su posición exacta.

Volvamos a Grotowski. A pesar de la vuelta a estructuras performativas, no tenemos datos de que vuelva a haber una «arquitectura para la acción» específica, semejante a la de Gurawski en el primer período. El espacio en el *Drama Objetivo* es un espacio protector envoltorio. Un espacio de planta circular y connotaciones rituales del tipo que analizamos puede haber funcionado mejor que ningún otro antes o después respecto a las pretensiones del *encuentro*, que Grotowski siempre buscó. «Estar

alrededor de» es y ha sido una estructura espacial inmaterial de compartir, juntarse, *estar en contacto* con lo que acontece en el centro.

5. Conclusiones: El Espacio Como Vehículo

En el recorrido que esbozamos hay un hilo conductor. Grotowski lo deja ver al referirse a sí mismo como «un artesano en el campo del comportamiento humano en condiciones meta-cotidianas» (Grotowski, 1997c). El oficio, tal como llega a articularse en el último período de su trayectoria, sirve nada más que de *vehículo* para acercarse a la cuestión de las cuestiones: la humana. Visto así, sería probablemente más acertado hablar de «superposiciones» que de «etapas» en el recorrido grotowskiano.

Lejos de ser un elemento decorativo o de importancia menor, el espacio en todas sus escalas —desde la de lugar, hasta la de interior y de objeto— ha demostrado ser crucial para lograr los objetivos de trabajo de cada una de estas tres etapas que examinamos de cerca. Ha sido, por mérito propio, *vehículo* del trabajo humano en todo momento. La distinción seguida hasta aquí entre espacio y lugar, que no deja de ser mental, sirve sólo para poder visibilizar con más claridad la relación de la estructura de acciones con su «contenedor», en el primer caso, y un posible impacto fuera de los límites de este, en el segundo. Además, comparar entre si estas relaciones en el contexto de sus respectivas etapas, nos da nueva luz sobre la transición entre ellas y su significado.

El *Teatro Pobre* era el período de los espectáculos, es decir, de la apertura hacia el público. El hecho de instalarse en una ciudad con las características socio-culturales de Wroclaw, sin tener intención de hacer teatro comercial para el gran público y escogiendo un punto céntrico —la plaza del mercado— pero, a la vez, no demasiado expuesto, indica más bien un gesto de cierta carga significativa; un decir «participo de la problemática cultural y social de la ciudad, pero bajo mis condiciones y a mi medida». El recorrido post-Teatro Laboratorio del lugar, hoy en día regentado por el Instituto Grotowski, sigue la estela marcada desde los años sesenta en cuanto que centro de problemática cultural, humana y social amplia.

En el *Parateatro* se corta el cordón umbilical con el «público» y el anterior espectador está invitado a formar parte de la acción y a seguir un proceso más íntimo de auto-revelarse. Esto, por un lado, traslada

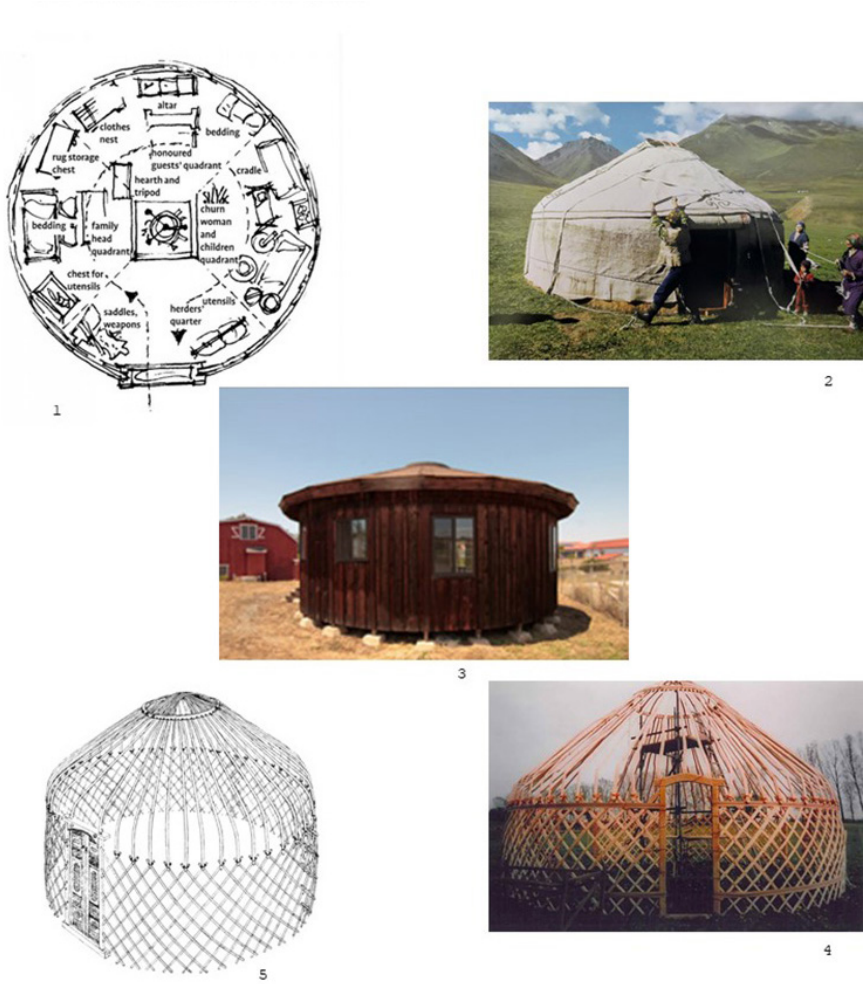


Lámina 13. Drama Objetivo: la yurta

1. Disposición interior de la yurta tradicional mongol, Paul Oliver. (Oliver, Paul (2007). Dwellings. London: Phaidon)
2. Yurta tradicional, Paul Oliver. (Dwellings)
3. Irvine, la yurta de Grotowski. (zotzine.uci.edu)
4. Estructura de yurta tradicional. (unesco.org)
5. Estructura de yurta tradicional. (hearthworks.co.uk)



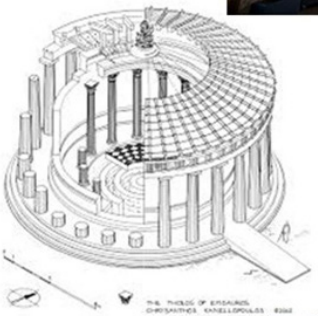
1



2



3



6



4



5

Lámina 14. Conexiones a partir de la yurta

1. El teatro shakespeariano *The Globe.* (double-barrelledtravel.com)
2. El Pantheon de Roma. (viator.com)
3. Interior de la yurta de Grotowski, foto de Scott Smeltzer. (latimes.com)
4. Fotografía de ritual *The Ottero Circles*, 1961, Aldo van Eyck. (Van Eyck, Aldo (2008). Writings. Amsterdam: Sun)
5. Tholos de Epidauro, santuario de Asclepio, dibujo de Chrysanthos Kanellopoulos.

el «peso» de la cuestión espacial hacia un territorio más protegido de «intrusos», para facilitar este proceso, y, por otro, hace irrelevante cualquier necesidad de apertura hacia un entorno social urbano. Brzezinka y todos los lugares que se escogieron a su imagen y semejanza a partir de entonces, cumplía con estas características. En el *Drama Objetivo*, finalmente, el lugar seleccionado para las actividades podríamos decir que es un «híbrido» entre las dos condiciones anteriores. No está dentro de un contexto urbano, pero tampoco desconectado de la vida social: está en un recinto universitario. Al mismo tiempo, tal como Grotowski mismo confiesa, el trabajo a lo largo de esta etapa vuelve a beber de la fuente del teatro participativo, aprovechando la experiencia y el material del *Parateatro* y del *Teatro de las Fuentes*.

En escala más pequeña, el primer período destaca por la relación estrecha entre la arquitectura para la acción y la acción en sí, llevada, además, la primera por un arquitecto. El espacio, sobre todo en *Akropolis* y en *El príncipe constante*, se revela como el elemento regulador de la relación actor-espectador, afectando igualmente a los dos. En cambio, en *Apocalypsis cum figuris* y, más adelante, en el *Parateatro*, las barreras se levantan y los espectadores, primero, crean un círculo alrededor de la acción hasta que, más tarde, de levanten para participar en ella. Es entonces cuando el espacio-envoltorio, protector del frágil trabajo humano llevado a cabo dentro, es necesario. No obstante, Grotowski tiene que esperar a llegar a Irvine para tener un espacio así, tal como lo había imaginado: la yurta. Curiosamente, o no, esta necesidad de volver a pensar y hacer un espacio concreto coincide con el asomo, de nuevo, de la estructura performativa en el horizonte.

Obras citadas

Flaszen, Ludwik (2016). *Grotowski & Compañía*. Buenos Aires: Horizontes Baldío.

Grotowski, Jerzy. (1979). Przemówienie Jerzego Grotowskiego z okazji 20. rocznicy istnienia Teatru Laboratorium . Obtenido de https://ninateka.pl/audio/przemowienie-jerzego-grotowskiego-z-okazji-20-rocznicy-istnienia-teatru-laboratorium-1979

Grotowski, Jerzy (1997). *La lignée organique au théâtre et dans le ritual*. Collection Collège de France, 2Cd mp3, Le Livre Qui Parle.

Grotowski, Jerzy (1997b). Tu es le fils de quelqu'un. En *The Grotowski Sourcebook*. London: New York: Routledge.
Grotowski, Jerzy (1997c). Conferencias en el Collège de France.
Grotowski, Jerzy (1998). *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI.
Grotowski, Jerzy (2014). *Testi 1954-1998*. Lucca: La casa Usher.
Gurawski, Jerzy (2014). An Architect at the Teatr Laboratorium. Obtenido de https://opere.org/works/An-Architect-at-the-Teatr-Laboratorium.
Kumiega, Jennifer (1985). *The Theatre of Grotowski*. London: Methuen.
Osinski, Zbigniew (2014). The Notebooks of Rena Mirecka, *Mime Journal*, 25, 15-46.
Sais, Pere (2009). *Grotowski: del teatre a l'art com a vehicle*. Barcelona: Institut del Teatre de Barcelona, Diputació de Barcelona.
Wolford, Lisa (1997). Subjective reflections on objective work. En *The Grotowski Sourcebook*. London: New York: Routledge.
Wolford, Lisa (1996). *Grotowski's Objective Drama Research*. Jackson: University Press of Mississippi.

Notas

1 Consultar dibujos de Gurawski en las láminas de imágenes.

2 Ambos espectáculos pertenecen en la etapa del *Teatro de las 13 filas* de Opole.

3 En aquel momento estaba de servicio militar.

4 Tanto si se trataba del *Teatro de las 13 filas* como el *Teatro Laboratorio* de Wroclaw, *Akropolis* se presentó en ambos en repetidas ocasiones y múltiples variantes.

5 Tal como apunta Kumiega (Kumiega, 1985, pág.168), mientras, en gran medida, el teatro occidental de aquel tiempo buscaba un ideal «teatro público», abierto a un gran número de personas, la propuesta grotowskiana es de un teatro para una elite, es decir, unos pocos «elegidos» que ellos también por su parte buscaban en el teatro un medio para descubrirse a sí mismos.

6 Es la segunda ciudad polaca después de Cracovia de ser nombrada Ciudad UNESCO de la Literatura y fue Capital Europea de la Cultura el año 2016.

[7] Después de 1969, que Grotowski emprende su camino fuera del teatro *stricto sensu*, el teatro del Wroclaw siguió albergando actividades de etapas posteriores hasta la marcha del director de Polonia, en 1982. Finalmente, los colaboradores de Grotowski toman la decisión de disolver el grupo en 1984.

[8] Para más información al respecto véase: J. Kumiega (1985) y P. Sais (2009).

[9] *The Vigil* era un proyecto dentro del *Proyecto Montaña* (*Mountain Project*), desarrollado a partir del 1977 y liderado por Zmysłowski.

[10] Desarrollada a partir de *The Vigil* (La Vigilia) de Zmysłowski, actividad del *Parateatro*.

LA ISLA Y EL ARCHIPIÉLAGO. LA CASA DEL ODIN TEATRET EN HOLSTEBRO

THE ISLAND AND THE ARCHIPELAGO. THE HOUSE OF ODIN TEATRET IN HOLSTEBRO

Antoni Ramon Graells
Lara Bárcena Gass (ilustraciones)
Universidad Politécnica de Cataluña
(Antoni.Ramon@upc.edu)
https://orcid.org/ 0000-0003-1329-4450

DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2020.45.05
ISSN 2444-3948

Resumen: Una isla flotante del archipiélago del «Tercer Teatro», así podríamos entender la casa del Odin Teatret en Holstebro. A una antigua granja en las afueras de esta pequeña población de Jutlandia, en Dinamarca, llegó en 1964 la entonces joven compañía. El articulo describe el hábitat del grupo, relacionando su crecimiento arquitectónico con el técnico-artístico. Unas láminas que trazan un discurso paralelo al textual interpretan gráficamente la relación de la sede del Odin con Holstebro, la evolución del conjunto edificatorio y sus cualidades vivenciales.

Palabras Clave: Arquitectura teatral, Espacio escénico, Teoría teatral, Odin Teatret, Eugenio Barba.

Abstract: A floating island of the archipelago of the "Third Theater» is how we could understand the house of Odin Teatret in Holstebro. The young company arrived to an old farm on the outskirts of Holstebro, a small town in Jutland, Denmark. The article describes the group's habitat, relating the architecture and the artistic-technical development. The

drawings offer a parallel speech to the text, which graphically interpret the relationship of the headquarters of the Odin with Holstebro, the evolution of the building ensemble and its experiential qualities.

Key Words: Theatre architecture. Scenic space, Theatrical Theory, Odin Teatret, Eugenio Barba.

Sumario: 1. Holstebro. 2. Bauhaus. 3. Arte y Técnica. 4. Donde. 5. Iceberg. .6 Encuentro. 7. Refugio. 8. Epílogo. 9. Obras citadas. 10. Notas

Copyright: © 2020. 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)

Antoni Ramon Graells. (Barcelona, 1957). Arquitecto, 1983. Es profesor de Teoría de la arquitectura en la Escuela de Arquitectura de Barcelona. ETSAB-UPC, Doctor arquitecto el año 1989 con la tesis «Del símbol a l'espectacle. Idea i forma en els teatres de la Il·lustració a l'eclecticisme». Coordinador del Grupo de Investigación: Análisis críticos de la modernidad. Arquitectura y Ciudad. Participa en el Máster Universitario en Estudios Teatrales. En el ámbito de estudio de la arquitectura teatral fue redactor del Plan Especial de Protección y Mejora de los Teatros de Barcelona, 1991; Investigador Principal de los Proyectos de Investigación: "Protección y Modernización de teatros", 1992-95; «Observatorio de espacios escénicos: pautas de elaboración de planes funcionales», 2012-2014. «Atlas teatral: España», 2016-2020. Es miembro del proyecto europeo A canon of Theatre Technical History. Forma parte del Observatorio de Espacios Escénicos, premio de la Cuatrienal de Praga de Arquitectura Teatral y Escenografía, 2007.

1. Holstebro

> «En el caos una causa pequeña tiene grandes consecuencias. Se le llama «efecto mariposa»: un aleteo de mariposa en Japón provoca un huracán en Dinamarca.» (Julia Varley. *Las mariposas de Doña Musica*. Odin Teatret)

Es cierto, y una buena muestra es que el aleteo de una mariposa en Holstebro ha provocado un huracán en el mundo entero. El huracán es el Odin Teatret, y una enfermera la mariposa. En 1966, Inger Landsted vio en Viborg *Ornitofilene*, la primera obra de la entonces joven compañía. Inger vivía en una población cercana: Holstebro, y el día después de la representación, ni corta ni perezosa, habló por teléfono con Jens Johansen, el Secretario del Ayuntamiento (*Kommunaldirektor*). Por lo que parece, le transmitió tal entusiasmo que éste concertó una reunión de representantes de la compañía con el alcalde Kai K. Nielsen, un cartero de oficio, del Partido Socialdemócrata.

La noticia fue recibida por Eugenio Barba «como si el Señor hubiera mandado un mensajero con un milagro».[1] Eugenio había creado la compañía en octubre de 1964 con un grupo de jóvenes rechazados de la Escuela Estatal de Teatro. En espacios diversos a los que llegaban de manera casual: el aula de una escuela, un refugio antiatómico, el salón de actos de la asociación de arquitectos de Oslo..., aquellos amateurs autodidactas se preparaban solamente con ejercicios físicos, que aunque eran vistos como insólitos en la época, de hecho se basaban en el aprendizaje que Barba había recibido de su contacto con Jerzy Grotowski en Polonia entre 1961 y 1964 (Barba, Eugenio, ([1998] 2000).

Recordando aquel comienzo Eugenio Barba cuenta como ya en Oslo había deseado sacar al Odín de la gran ciudad (Nagel y Barba, [1998] 2015, pág. 32). Así pues, respondiendo a la llamada del Ayuntamiento de Holstebro, él mismo, Agnete Strom, la administradora noruega, y Tage Hind, un profesor de dramaturgia de la Universidad de Aarhus que Eugenio pensaba que impresionaría a las autoridades locales, se desplazaron para asistir al encuentro. Pero, según cuenta Barba, la primera impresión al llegar a Holstebro fue algo deprimente.

La pequeña población tenía unos 16.000 habitantes y se encontraba en franca recesión económica y demográfica. En aquel contexto, y a contracorriente, ya que el pensamiento dominante en la socialdemocracia

danesa era que el arte era elitista *per se* y que las instituciones públicas no debían destinar sus recursos a alimentarlo cuando había necesidades más perentorias a satisfacer, el Ayuntamiento de Holstebro decidió invertir en cultura y dotar a la pequeña localidad de las instituciones culturales de las que carecía.

En los años sesenta, avanzándose a tendencias hoy en día consolidadas, el *Kulturmodel* de Holstebro entendía la cultura como una inversión (Holm, Hagnell, Rasch, 1977). Con este enfoque, en 1965 el Ayuntamiento compró una estatua de Alberto Giacometti, con el tiempo apodada «Maren» por la población, por 210.000 coronas, de las que lo cierto es que 60.000 las aportó la Nueva Fundación Carlsberg. En aquel momento, y en el contexto de Holstebro, las 150.000 coronas gastadas por el consistorio en la adquisición de aquella nada monumental escultura podían considerarse un despilfarro, y así lo pensaron algunos sectores de la población desatando una furibunda polémica ciudadana (Barba y Taviani, 1973, págs. 56-66). El tiempo les ha contradicho.

En el marco de esta política municipal también se contrata a un compositor de música electrónica y se destinan 75.000 coronas del presupuesto al mantenimiento anual de la jovencísima compañía teatral noruega y 110.000 coronas más a la adecuación de una granja a algo más de un kilómetro del núcleo urbano como lugar teatral. Eugenio Barba relata que en la primera reunión con el alcalde le propuso la intención del grupo de formar un laboratorio teatral, *teaterlaboratorium*. Y que éste, tras aceptar, preguntó: Pero, ¿Qué es un teatro laboratorio? Sin pensarlo demasiado Barba respondió: «Un teatro que no da funciones cada noche» (Nagel y Barba, [1998] 2015, pág. 33). Ahí empezó todo.

En junio de 1966 la jovencísima y reducida compañía: Torgeir Wethal, Else Marie Laukvik, Anne Trine Grimnes, Eugenio y la administradora Agnete Strom, se traslada de Oslo a Holstebro. 38 años después, el 2 de octubre de 2004, en la fiesta del cuarenta aniversario del grupo, y como culminación de una larga performance urbana, *Homage to Giacometti*, se celebra la ceremonia del matrimonio entre el teatro y la ciudad. Entre los invitados se había distribuido esta declaración:

> Estamos en la sala de plenarios del Ayuntamiento de Holstebro para formalizar solemnemente una unión de hecho.
>
> Estamos aquí, en suma, para celebrar una ceremonia superflua. O mejor dicho, la necesidad de lo superfluo.


2018
NORDISK TEATERLABORATORIUM
1960

> ¿Puede un teatro casarse con una ciudad?
>
> Un teatro puede casarse con una ciudad solamente si el uno y la otra están a la búsqueda de su propia identidad. ¿Qué es un matrimonio sino el encuentro con un desconocido que te atrae?
>
> Nos casamos porque nos falta algo
>
> A nosotros, el Odin Teatret, cuando fuimos a Holstebro nos faltaba de todo.
>
> También Holstebro sentía la necesidad de algo. Soñaba con otra calidad de vida y quería cambiar. Y estaba cambiando. El Odin Teatret era uno de los instrumentos o de los signos del cambio, como la *Maren* de Giacometti. Ambas delgadas y desnudas. Así, el encuentro entre el teatro que venía de Noruega y la ciudad que no quería vivir como en la penumbra en un ángulo de la provincia ha hecho posible una unión que después de 40 años es digna de ser sancionada con el imperativo vínculo de amor del matrimonio (Odin Teatret / Perelli, 2013, pág. 119).

El texto es un canto a lo superfluo, al arte como expresión que nos permite ver la vida con otros ojos. Tal vez sea por eso que una ciudad bien administrada debería introducirlo en su programa de actuación. El escrito finalizaba: «Lo superfluo es necesario, como la esperanza. El Odin Teatret ha de ser superfluo. Este es el motivo por el que hoy el Odin Teatret y Holstebro se unen de bodas.» (Odin Teatret / Perelli, 2013, pág. 119, pág. 120)

2. Bauhaus

En la casa del Odin el trabajo empieza a las 7, tal como acontece en un taller artesanal. No lo olvidemos, para Eugenio Barba el teatro es artesanía. Es difícil que en los seminarios en los que interviene, Eugenio no saque a relucir en algún que otro momento como a los 17 años, en el transcurso de su viaje a la –para los jóvenes del sur de Italia- mítica Escandinavia, al llegar a Noruega trabaja como aprendiz de soldador en un taller mecánico, donde el propietario/maestro le transmite el amor al trabajo bien hecho, a la disciplina y el rigor.

La granja de Holstebro es una Bauhaus, una casa de constructores donde se cimienta la obra teatral, pero donde para lograrlo, primero, o simultáneamente, hay que construir al actor. A un nuevo teatro le hace

falta un actor nuevo. En los espacios del Odin Teatret los actores se forman a sí mismos para poder crear cualquier espectáculo o uno en concreto. El training, aprendizaje de acciones físicas, es una larga senda a recorrer a lo largo de años de elaboración, de repetición, de destilación paciente de ejercicios. Un camino en diversas direcciones: de lo simple a lo complicado, de lo superfluo a lo esencial. Un espacio/tiempo en el que el actor trabaja a nivel técnico con ejercicios. Un espacio/tiempo separado, distinto, del de los ensayos, en que el actor trabaja con improvisaciones que son montadas por el director (De Marinis (ed.), 1997).

En *Rastros. Training e historia de una actriz del Odin Teatret*, Roberta Carreri (Carreri, 2011), miembro de la compañía desde 1974, habla de las estaciones de su entrenamiento, de su personal camino de exigencia y sacrificio, de formación. En la primera, el maestro transmite su saber al aprendiz que comienza a conformar el suyo. En la segunda, se trata de romper los automatismos generados en la primera, y así sucesivamente. Si tal como hemos afirmado el teatro es artesanía, las actrices y los actores son artesanos, y el Odin un gremio en el que los aprendices aprenden de los maestros y donde Eugenio Barba es el gran maestro que agita al grupo.

> «Es importante enseñar por primera vez, porque así uno se da cuenta de la propia experiencia y empieza a entender lo que está haciendo (...) He aprendido más de lo que he enseñado. Todos hemos aprendido.» (Wethal, 1985, en Watson [1993] 2000, pág. 71).

Aprender y enseñar forma parte de un mismo proceso. «He comenzado aprendiendo ejercicios de los otros, pero fui rápidamente alentada para comenzar a inventarlos.» (Varley, 2011, pág. 95)

3. Arte y Técnica

Continuemos tomando la Bauhaus como referencia, aunque sólo sea para articular nuestro discurso. En 1923, y desde su posición de director, Walter Gropius lanza la consigna «Arte y Técnica una nueva unidad» con la intención de marcar un nuevo ciclo en la enseñanza de la institución. Proponerla en este artículo puede sernos útil para entender el sentido del aprendizaje actoral en el Odin Teatret.

«La técnica es –explica Roberta Carreri, recordando el comentario que en 1971 le hizo Ingemar Lidh, actor, director, pedagogo y mimo sueco- como una escalera de hierro, fría, dura, necesaria. Cuando nieva, la escalera se vuelve blanca, suave y brillante. En los espectáculos, el espectador tendría que ver la nieve, no la escalera.» (Carreri, [2011] 2012, pág. 19). Técnica y Arte están indisolublemente ligados.

Si como director y teórico que reflexiona sobre el trabajo realizado, Eugenio Barba ha expuesto las bases del training, también las actrices de la compañía han puesto por escrito su vía de aprendizaje. Un camino individual, de autodisciplina, solitario en algunos momentos y colectivo en otros, a veces bajo la mirada atenta y severa del maestro que inicia. En el Odin Teatret cada actor y cada actriz cultivan su jardín privado. Plantan las semillas y las riegan con su labor, para obtener, como cosecha, la presencia escénica.

Los ejercicios de training, los procedimientos de improvisación, son fundamentales en la obra del grupo. Pero sin una técnica, la improvisación no tiene sentido. Se improvisa para encontrar una forma y fijarla. Se busca la precisión, el control corporal que permita descomponer, segmentar –verbo clave en el diccionario del grupo- mover solamente una pieza del complejo cuerpo humano: la cabeza, los ojos, los brazos, las manos, los dedos. Y con ello componer, descomponer. En cierto sentido el actor del Odin descuartiza su cuerpo (De Marinis (ed.), 1997).

Hay que dominar el cuerpo, y también la voz. La voz puede declamar un texto, pero también puede ser música, sonido. En las obras del Odin Teatret se juega con las palabras y el lenguaje, a veces de idiomas inventados, ya que puede importar más su sonoridad que no su significado. «Las palabras son densas, a veces poéticas y a veces simplemente sin relación la una con la otra» (Schino, en Nagel y Barba, [1998] 2015, pág. 178) En las narraciones de la compañía la palabra no pertenece al autor sino al actor, que transforma un texto en espectáculo.

También la música es un elemento consubstancial de los espectáculos de la compañía. Pero fiel a su quehacer de laboratorio teatral, el Odin la trabajará explorando nuevas posibilidades sonoras. «El empleo de la música nos ayudaba a desarrollar un nivel desconocido de posibilidades dramatúrgicas eficaces» (Nagel and Barba [1998] 2015, pág. 81). Se canta partiendo de la idea de que la voz humana tiene las infinitas posibilidades de expresión de un instrumento musical. El actor del Odin es un actor-músico y, a la inversa, el músico del Odín debe ser un actor.

En el Odin Week Festival de 2018, Jan Ferslev lo afirmaba: «ahora soy actor, antes era músico».[2]

El laboratorio del Odin Teatret experimenta con los instrumentos musicales. Los existentes se tocarán de maneras nuevas, buscando sonoridades inusuales; o se teatralizarán, cuando por ejemplo un ukelele se transforma en una flor blanca; o se inventarán de nuevos, convirtiendo un tubo de plástico sin ningún agujero en una flauta de armónicos, o transformando, en *Kaosmos*, una pala con una cuerda y una guadaña en un instrumento musical.

El teatro del Odin es movimiento, un movimiento autónomo que no se piensa como ilustración de un texto. La dramaturgia del grupo se caracteriza por estar constituida por una sucesión de acontecimientos en una secuencia afectiva. Aunque esto mismo quizás lo podríamos decir para muchas piezas escénicas, en el Odin Teatret las acciones físicas en el espacio asumen un papel protagonista. El movimiento, a menudo lento, casi imperceptible, es constante en las puestas en escena, y la música, que es ritmo, colabora en crear este dinamismo.

La acrobacia ha jugado un papel importante en la dramaturgia de la compañía. El actor del Odin ha tenido siempre algo de acróbata (Ruffini, 2010), de contorsionista, que transgrede las reglas de la gravedad y logra la ingravidez de la supermarioneta en que debían convertirse los actores tal como postuló Edward Gordon Craig. El actor, la actriz son bailarines que no siguen los cánones de la danza tradicional. «Siempre pensé el Odin como teatro de la danza», verbalizaba Eugenio Barba en el Odin Week Festival ya citado. ¿Habría algo del Tanztheater en el Odin Teatret? No exactamente, en el Odin la voluntad de estilizar es negada rotundamente. La belleza no sería la finalidad de una obra, más bien su consecuencia.

Hacer bailar las palabras, musicalizarlas inventando idiomas, creando lenguajes sonoros, inmovilizar el baile, interrumpir el movimiento, son, todas ellas, maneras de romper las fronteras tradicionales de las artes y de recomponer la unidad perdida a lo largo del proceso de especialización de la modernidad. Buscando referentes ideológicos, y salvando las distancias temporales y artísticas, otra vez emerge la experiencia de la Bauhaus de Weimar. En su Manifiesto fundacional, la aspiración de fundir Arte y artesanía era la clave que construía la Obra de Arte Total, la Catedral del futuro:

> «Aportemos todos nuestra voluntad, nuestra inventiva, nuestra creatividad a la nueva actividad constructora del futuro, que será todo en una sola forma: arquitectura y escultura y pintura, que millares de manos de artesanos elevarán hacia el cielo como símbolo cristalino de una nueva fe que está surgiendo» (Gropius, 1919 en Wingler, 1975, pág. 41).

No es exactamente una catedral lo que pretende crear el Odin Teatret; simplemente quiere hacer teatro, que no es poco: «hombres y mujeres, seres humanos que se han unido. El teatro es una relación particular en un contexto elegido. Primero entre gente que se reúne para crear algo y luego, más tarde, entre la creación hecha por este grupo y su público» (Barba, 1988 en Watson, [1993] 2000, pág. 55).

En 1758 Jean-Jacques Rousseau escribe la *Lettre a D'Alembert sur les spectacles*, como respuesta a la voz Gèneve redactada por el editor de *l'Encyclopèdie* y publicada en el tomo VII de la obra (Rousseau, [1758] 1967). Oponiéndose a la idea defendida por Jean le Rond d'Alembert de que el teatro es una escuela de virtudes cívicas que habría que importar a Ginebra, Rousseau crítica el hecho teatral por despertar placeres sensoriales, ser exagerado en los temas y engañoso. Según Rousseau, cuanto mejor finge el actor más aplausos recibe al finalizar la representación.

A simple vista, el viaje al Siglo de la Luces, puede parecer un retroceder excesivo en la historia, pero lo cierto es que el debate lanzado por Jean-Jacques Rousseau plantea cuestiones que se relacionan con los rituales del Odin Teatret. Uno de ellos, nada anecdótico aunque tal vez pueda parecerlo, se refiere al aplauso. No es producto del azar que al finalizar la obra no vayan saliendo las actrices y actores por orden para promover y recibir el aplauso del público, apareciendo al final el divo o la diva para recoger la más fervorosa salva cuando la sala ya está entregada. Ante este ritual, por ejemplo, si el Théâtre du Soleil busca generar una ceremonia alternativa, caracterizada por el saludo colectivo, más radical, el Odin Teatret reniega del reconocimiento del espectador, y las actrices y actores simplemente desaparecen al terminar la representación.

Frente a la construcción de un Teatro de la Comedia, tal como proponían los ilustrados, Rousseau ensalza los actos cívicos de los círculos ciudadanos: la fiesta y el banquete.

Así, reivindica la fiesta, donde no hay actores y espectadores, frente al teatro. Y qué son los trueques del Odin sino un acto festivo, de intercambio cultural que rompe las fronteras entre actor y espectador: «En Carpignano tomé conciencia de que el Odin Teatret representaba una microcultura» (Nagel y Barba 2015, pág. 75). Y qué es sino un banquete, como los banquetes también ensalzados por Rousseau, el acto colectivo que envuelve la puesta en escena de la obra *En el esqueleto de la ballena*. Pero para que este encuentro se establezca necesitaremos un espacio, o mejor dicho un lugar que a la vez que cumpla con una función, cree una atmósfera.

4. Donde

En *I cinque continenti del Teatro*, Eugenio Barba y Nicola Savarese abordan el hecho teatral a partir de proponer algunas cuestiones: Cuándo, Cómo, Para quién, Por qué, y Dónde (Barba y Savarese, 2017). Reflexionar acerca del espacio del Odin Teatret es el objetivo principal de este artículo. Hemos empezado refiriéndonos a la historia de la compañía –el cuándo– y también, aunque brevemente, al training –el cómo–. Ahora, discurrir específicamente sobre el espacio –el dónde– nos adentrará en discernir cual es el lugar del espectador –el para quién– y analizar las puestas en escena permitirá profundizar acerca del cómo.

Atendiendo al espacio teatral, Eugenio Barba describe una secuencia que va de lo pequeño a lo grande, iniciándose en el espacio interior del actor (Barba y Kristiansen, 2015). En el Odin Teatret cualquier tipo de trabajo, training o ensayo, se denomina «estar en sala», o lo que sería lo mismo, «estar en espacio». A la entrada de las salas, «sobre cada puerta cuelga un pedacito de cartón. Verde de un lado, rojo del otro. Si está del lado rojo significa que no se puede entrar, esto se entiende tan seriamente como hacer silencio durante una toma cinematográfica.» (Nagel y Barba, [1998] 2015, 43). Las salas - «rooms»- de la sede del Odin en Holstebro no son tan solo espacios de representación, son, en primer lugar, espacios de creación.

La Black Room fue la primera zona de la antigua granja habilitada para el training y para poner en escena las obras del grupo. En ella, según explica Eugenio Barba, optar por el color negro vino de las conversaciones con un psicólogo marxista noruego seguidor de las teorías

de Alexander Luria. De él, Barba sacó la idea de que una sala negra actuaría de dispositivo inhibidor de estímulos. Se pretendía desorientar, desplazar al espectador, a diferencia de lo que sucede en un teatro a la italiana, que es un espacio reconocible. Se quería situar al espectador en un estado de percepción diferente. Crear un entorno espacial apto para romper la separación entre actor y público, tal como Eugenio Barba había aprendido de Jerzy Grotowski (Barba, [1998] 2000).

La Black Room de la granja de Holstebro puede considerarse -al menos así lo afirma Eugenio Barba- la primera de las Black Box, aunque de manera muy intencionada no quiera ser entendida como una caja, sino como una habitación. En el diccionario virtual de la compañía, la palabra y la cosa están unidas. Con el tiempo, la vida, las necesidades artísticas del grupo, irán pidiendo que la Black Room tenga compañía. La segunda sala será la White Room, blanca. La tercera, la Red Room, de obra vista. Luego, la más pequeña, la Blue Room. Y para terminar, por ahora... Epidauro, un teatro al aire libre.

Para concebir la arquitectura de la sala son importantes la forma, las dimensiones, la materia y el equipamiento. Una cadena de presupuestos irá condicionando las soluciones, aunque jamás de modo determinista. El primero será la idea de que a los 7, 8 metros de distancia la percepción del espectador cambia. Si según la tratadística clásica de la arquitectura teatral en un teatro se debe ver y oír bien, en el Odin Teatret esta idea se puntualiza: hay que ver bien los ojos del performer. El segundo será que la mirada del espectador abarca 160º en horizontal y 130º en vertical, lo que nos ayudará a determinar la anchura y la altura de la sala (Barba y Coloberti, 2017).

El maestrazgo de Jerzy Grotowski se percibe en los primeros montajes del Odin Teatret. En una sala rectangular, no extremadamente alargada, el espacio del público y el escénico se disponen de maneras diversas según la puesta en escena, buscando crear un ambiente único. Como en *Ornitofilene* (1965), en donde las tarimas del público se situaban apoyadas en las paredes, en los límites de la sala, dejando un espacio de actuación de forma indefinida en los espacios libres entre los espectadores.[3]

Tal como Eugenio Barba reconocía en una conferencia en la New York University (Watson, [1993] 2000, pág.145), en *Kaspariana* (1967), la primera obra que se estrena en Holstebro, la escenografía seguía un modelo medieval que parece inspirarse en una pintura de Jean Fouquet

de cerca del año 1460, «El martirio de Santa Apolonia», donde se observa como los espacios destinados al público y a la puesta en escena se alternan en los límites de la sala, dejando el centro exclusivamente dedicado al espacio escénico.

Ferai (1969) y *Min Far Hus* (*La Casa de mi Padre*) (1972), se representan en un escenario que se despliega por toda la sala con los espectadores sentados cerca de las paredes y los actores moviéndose por la totalidad del espacio, incluso detrás del público. Mientras que *Come! And the Day Will Be Ours* (1976), estrenada en Caracas, introduce una especie de mini escenas en los extremos del eje de longitudinal de la sala que tensionan el montaje. El universo escénico del Odin Teatret describe una topología variada, dependiendo del sentido espacial de la dramaturgia de cada obra.

De todas maneras, en *Cenizas de Brecht 2* (1982) y *Talabot* (1988), pero sobretodo en *El Evangelio de Oxirhincus* (1985), se nota el interés por una determinada disposición del lugar teatral, que Eugenio Barba denominará Espacio Río. En ella, el espacio escénico adopta la forma de un pasillo que recorre el lado largo de la sala, aunque según como puede tomar la forma de una especie de doble T o de H. A ambos lados del pasillo el público contempla al público del lado opuesto, que en cierto sentido actúa de fondo de escena. Así, las reacciones de los espectadores de enfrente se nos hacen presentes, lo que nos confirma nuestra propia existencia como público. *En el esqueleto de la ballena* (1997) y en una de las últimas obras de la compañía, *Det Kroniske Liv* (*La vida crónica*) (2011) se insiste en la misma organización física.

Una cierta retroactividad entre la sala y la puesta en escena se descubre en Holstebro, tal como también se constata entre las obras de Peter Brook y las Bouffes du Nord, entre las naves de la Cartoucherie y el Théâtre du Soleil (Ramon, 2016) y, como no, en los distintos espacios que acompañan el itinerario artístico y vital de Jerzy Grotowski, de Opole a Pontedera, que estudian Dimitra Konstantopoulou y Pere Sais en este mismo número de *Acotaciones*. Peter Brook lo ha contado: «si se han encontrado las Bouffes es porque se buscaba un lugar parecido» (Brook / Banu, 1985, pàg. 58). Y Ariane Mnouchkine, refiriéndose a la Cartoucherie afirmaba: «¿Por qué una fábrica es un lugar teatral mejor que otros? Porque está hecha para alojar creaciones, producciones, trabajos, invenciones, explosiones!» (Mnouchkine / Breton, 1990, pág. 16). Grotowski y en Eugenio Barba y el Odin Teatret, se produce una

conjunción entre una idea de teatro y un espacio. El lugar teatral es a la vez un espacio de creación y de representación.

Las salas, las habitaciones de la sede del Odin Teatret son espacios polivalentes –aunque el término, de tan repetido, ya está muy desgastado- es decir, locales válidos para distintas actividades: el training de las actrices y actores de la compañía, el ensayo de músicos, las demostraciones y el entrenamiento de los participantes en los workshops de la compañía, como el Odin Week Festival, las representaciones de las obras del grupo o de artistas amigos, las conferencias y clases, los trueques. La lista sería interminable.

La sede del Odin Teatret en Holstebro, ya se ha dicho, es una Bauhaus; y una casa de constructores necesita espacios para construir: talleres, donde fabricar escenografías, almacenes donde guardar los materiales producidos. Valhalla, «mansión de los muertos», que en la mitología escandinava era la fortaleza donde vivían los guerreros muertos que sirvieron a Odín, es la denominación del almacén contiguo a la granja. Los guerreros que aloja son, pues, los materiales, las escenografías que reposan tras haber servido al grupo y descansan a la espera de nuevos combates.

5. Iceberg

El Odin Teatret es como un iceberg en el que los espectáculos solamente son la parte visible. En el Odin la acción pedagógica asume un rol importante, que con el tiempo ha ido tomando más y más importancia. La sede de Holstebro es un lugar de aprendizaje de una técnica actoral tanto como un espacio de creación. Es un lugar de acogida de artistas del mundo entero. En los inicios de la compañía, Eugenio Barba ya había considerado que una manera de formar a aquel grupo inexperto, reunido precisamente por carecer de la deformación actoral de las escuelas oficiales, consistía en organizar seminarios, encuentros con creadores afines.

Así, en 1967 se celebra uno sobre teatro checoeslovaco, cuando la «primavera de Praga», pocos meses antes de la invasión soviética de 1968. Con los años se invitará a Jerzy Grotowski, Etienne Decroux, Jacques Lecoq, Dario Fo, Jean-Louis Barrault, Joseph Chaikin, Julian Beck y Judith Malina, o Keih Johnston, entre otros. O en 1976 se

organiza, apelando a la épica antifascista y a la solidaridad, una Brigada Internacional, en la que participan ocho actores y directores, europeos y latinoamericanos, que durante su estancia colaboran, entre otras cosas, en la instalación del pabellón prefabricado para invitados. Desde la llegada del Odin, la antigua granja de Saerkjaergaard ha sido un lugar de intercambio y de comunicación, de formación de grupos que expandirían el tercer teatro, acerca del que teorizaba Eugenio Barba, por el mundo entero.

Un lugar de estudio es también la casa del Odin Teatret. Situándose en 1969, cuando la creación de *Ferai*, Iben Nagel Rasmussen recuerda: «Estamos sentados en lo que llamamos la «biblioteca», antes corral de los cerdos, donde almorzamos todos los días. Sobre los estantes de las paredes hay revistas, libros y periódicos expuestos en orden. El sueño de Eugenio es que nos interesemos también por la parte teórica del teatro. Estudiar a Stanislavski, Meyerhold, Artaud; pero hasta el momento no parece que los libros hayan sido abiertos. En el teatro no hay tiempo para nada» (Nagel y Barba [1998] 2015, 53). Pero instruirse era y es necesario. Odin, dios de la guerra, también lo es del conocimiento.

Odin, el nombre escandinavo de Wotan, en la mitología nórdica es el dios de la Guerra y también el chamán que se ha sometido a varias pruebas para poder comprender el secreto de las runas, los signos que brinda el conocimiento. Así, Wotan permanece colgado de un árbol durante nueve días, y después cae y toma posesión de las runas, de la escritura. Esta es al menos la descripción dada en el Haavamaal, uno de los textos más antiguos del Edda, escrito alrededor del 1.100. Pero wotanismo es también la expresión con la que algunos psicólogos denominan el fenómeno de amoch, de furor colectivo, en el que las barreras racionales son abatidas y las fuerzas destructivas gobiernan al hombre.

> «Todo nuestro siglo ha visto desencadenarse estas olas irracionales y nuestro teatro ha querido llevar este nombre extremadamente ambiguo, que puede indicar la destrucción del hombre, pero también su salvación (...) Pero no fue la reflexión la que me llevó al nombre de Odin. En realidad lo encontré en la calle mientras caminaba y me daban vueltas en la cabeza todos los posibles nombres que me venían a la mente para mi teatro. De casualidad, mirando para saber dónde estaba, me encontré frente a una placa: Odin gate, Calle Odin. Pensé rápidamente: este nombre me suena.» (Nagel y Barba [1998] 2015, 177)

6. Encuentro

Un espacio y tiempo de encuentro es la casa del Odin Teatret, en Holstebro. En ella se cobija la ISTA –International School of Theatrical Antropology- desde su fundación en 1979. En el fundamento de la antropología teatral, tal como la entiende Eugenio Barba, y tal como se lleva a cabo en las investigaciones y en las demostraciones de trabajo de las sesiones de la ISTA, hay el estudio de los principios comunes de diversas tradiciones teatrales. Encontrar los «principios que retornan», sería la primera tarea de la antropología teatral (Barba y Savarese, 1990, pág. 8). Y la labor de la ISTA, al promover los contactos entre «los maestros de Oriente y Occidente» conduciría a que éstos, al comparar sus métodos de trabajo establecieran un «substrato técnico común».

La sede del Nordisk Theatre Laboratorium es un lugar de puesta en común de tradiciones teatrales de actrices y actores de Bali, Brasil, India, Japón (Barba, [2015] 2017); de revisión de las enseñanzas de directores modernos: Decroux, Meyerhold, Stanislavski, Vajtangov; de intercambio de experiencias de creadores contemporáneos, como Jerzy Grotowski, Julian Beck y Judith Malina, Joseph Chaikin o Dario Fo. Teoría y práctica se funden en el trabajo de la ISTA. Y como consecuencia lógica de esta labor se produce una red de contactos e intercambios y el acopio de un inmenso caudal de materiales que se atesoran en un rico archivo. Los Odin Teatret Archives son un caso atípico dentro de las compañías teatrales (Schino, 2015). Su magnífica página web, de obligada visita, guarda documentos escritos y visuales de un valor incalculable para artistas e investigadores (Odin Teatret Archives).

La casa del Odin es un lugar de acogida de proyectos diversos, como el Magdalena Project o Icarus. Es, propiamente, una casa con estancias donde habitar. Las actrices y actores de la compañía disponen de moradas propias, que revestidas con sus recuerdos son algo más que camerinos. Funcionalmente estarían mejor situados en contacto directo con las salas, o como mínimo más próximos. Sin embargo, su ubicación en el complejo edificatorio en el que se ha convertido la antigua granja crea una casa dentro de una casa, con su cocina y en la que el espacio que ocupaba la biblioteca en las primeras etapas de la vida de la compañía juega el papel de sala de usos múltiples más privativa de los miembros del grupo.

La casa del Odín reserva una serie de pequeños aposentos, austeros, como celdas de un monasterio, pero con lo necesario para descansar tras el trabajo y construir el espacio privado donde los visitantes pueden aislarse sin perder la consciencia de formar parte de una comunidad. Una fotografía de personas gratas al grupo, vinculadas a su historia, las individualiza. Ahí están Jens Bjorneboe, Kazuo Ohno, Katsuko Atzuma, Jean-Louis Barrault, Dario Fo y Franca Rame, Julian Beck y Judith Malina, Jaques Lecoq, Mei Bao-Jiu, y aparte, claro está, Jerzy Grotowski y Sanjukta Panigrahi, danzarina hindú que tiene una torre dedicada a su recuerdo. Una amplia estancia, la Suite Royale, y un edificio exento, el Pavilion, completan este atípico conjunto habitacional abierto a los participantes de seminarios, estudiosos y huéspedes casuales.

Si la hospitalidad es un rasgo de la compañía, su casa ha de transmitir calidez; aunque tal vez sólo sea para contrarrestar la dureza del clima de Jutlandia. Las alfombras tapizan el suelo de los espacios públicos. Su gusto oriental, su factura artesanal sintonizan con el pensamiento y el hacer del grupo. El mobiliario da la sensación de ser, y es, un resultado del acopio de años, de regalos, de recuerdos de viajes, y no el producto de un diseño preconcebido de interiorismo. Los carteles, las fotografías, son rastros de la memoria de la vida de la compañía. En la casa del Odin uno se siente en un hogar.

En el primer piso, vecinas al espacio del OTA -Odin Theatre Archives- las habitaciones se abren a un pasillo forrado por la biblioteca de Odin, un tesoro abierto a artistas y estudiosos. Tal como sucede en la antesala de los Archivos o en el foyer, los pasillos se ensanchan en algún punto y se convierten en umbrales, salones de estar, de reunión. Hay tres cocinas en la sede de Holstebro, y los espacios de comedor también pueden actuar como ámbitos de reunión o salas de música. En el léxico de la arquitectura racionalista los espacios de la casa del Odin se calificarían como polifuncionales. Pero desde una aproximación fenomenológica más bien diríamos que son espacios vivenciales donde diversas experiencias son posibles.


2019
2010
2000
1985
1970
1966

7. Refugio

En el artículo «L'abri ou l'édifice», Antoine Vitez supo captar muy bien la condición antitética que puede asumir la arquitectura de los teatros, bien de edificio «perfecto instrumento técnico» más o menos monumental, signo elocuente que busca distinguirse, bien de refugio que abriga la actividad teatral. El año 1978, cuando se publica el texto, Vitez, director, actor, pedagogo teatral, acababa de instalarse en un antiguo granero de la población de Ivry. En el escrito, repasando la experiencia de la intervención arquitectónica en aquel espacio, confesaba: «Si hubiese sido más lúcido, más atento, más inteligente (en sentido propio), habría pedido un acondicionamiento mínimo de la granja. En lugar de la transformación en un bonito teatro, habría impuesto la utilización bruta, de tipo campamento, si se quiere» (Vitez, 1978, pág. 25).

Vitez se lamentaba, «Normalizamos un lugar que tenía un interés en sí mismo. Teníamos un refugio, alzamos un edificio. La distinción tiene su importancia. Finalmente, sólo existen dos tipos de teatro; el refugio y el edificio. En el refugio podemos inventarnos espacios de ocio, mientras que el edificio impone de entrada una puesta en escena.» (Id.). Hoy en día, tras todas las intervenciones llevadas a cabo, la granja de Saerkjaergaard que dio abrigo a la joven compañía de teatro no ha perdido su cualidad de refugio.[4]

«Como en una ciudad medieval, el Odin Teatret se ha desarrollado, durante más de cuarenta años, en distintas direcciones, respondiendo a las necesidades del momento.» (Carreri, [2011] 2012, pág. 20). Aunque al enunciar esta idea, seguramente Roberta Carreri no pensaba tanto en la dimensión arquitectónica del Odin, como en los cambios artísticos acontecidos a lo largo de la larga trayectoria vital del grupo, su proposición es especialmente sugerente para entender el crecimiento físico de la originaria granja.

Una lección de arquitectura, de una manera de hacer arquitectura, nos da la evolución del conjunto edificatorio del Odín. Otra vez las palabras de Eugenio Barba indican la coherencia de este proceder con la ideología del grupo: «un actor o un espectáculo no *se desarrollan*, sino que *crecen* como una planta» (Nagel y Barba, [1998] 2015, pág. 63). En el proceso de construcción del complejo edilicio las salas aparecen a medida que hace falta. La sala blanca nace para romper con los hábitos de la negra. La sala roja para recibir una reunión de la ISTA.

En el conjunto arquitectónico de Holstebro los edificios no son sino miembros de un cuerpo que se desenvuelve orgánicamente, dando respuesta a las necesidades que surgen a lo largo de la vida del grupo. La forma sigue a la función, y la función a la vida, con sus imprevistos. 1966: Llegada del Odin a Holstebro. 1967: Black room. 1968: White room. 1975: Pavilion. 1985: Red room. 1990: Music room; Blue room. 1998: Sanjukta tower. 2004: OTArchives. 2008: Valhalla. 2014: Epidauro. 2018: Belvedere.

Tal como se ha ido apuntando, la sede del Nordisk Teater Laboratorium en Holstebro no es el producto de un diseño unitario, sino el fruto de una suma de proyectos en los que los arquitectos han ido resolviendo los requerimientos nacidos de la actividad del Odin. Sten Jessen, Niels Christian Andersen, Peter Bystedd, Luca Ruzza, y también el actor de la compañía Tage Larsen, han ido dando forma y materia concretas a las demandas que en primera instancia lanzaba Eugenio Barba.

Este proceder hubiera podido originar un cuerpo desencajado, desproporcionado, pero no ha sido así. Con un cierto regusto pintoresco, las partes construidas con el tiempo articulan el conjunto edificatorio. De todas maneras, y a la espera de comprobar el papel del Belvedere, un reducido espacio de bar, lo cierto es que en su conjunto la casa de Odín carece de un foyer propiamente dicho, ya que es el pasillo de entrada a las salas el espacio que actúa como tal. El cuerpo arquitectónico del Odin, seguro, continuará transformándose.

Cuando en una conferencia en la New York University Eugenio Barba sitúa «el Tercer Teatro habitando en los márgenes, frecuentemente afuera o en los alrededores de los centros y las capitales de la cultura» (Barba, 1986 en Watson, [1993] 2000) está describiendo implícitamente al Odin Teatret en Holstebro. «Nuestra acción por medio del teatro surge de una actitud hacia la vida y está enraizada en un país transnacional y transcultural. Por mucho tiempo, pensé que este país era un archipiélago. Y sus islas, islas flotantes... Las islas flotantes donde pueden superarse los límites personales y existe la posibilidad de un encuentro» (Barba, 1986 en Watson, [1993] 2000, pág. 11). Una isla flotante sería, pues, la casa del Odin, una de las del archipiélago del tercer teatro, tal como lo piensa Eugenio Barba.

O, utilizando las categorías de Michel Foucault, «una especie de contraemplazamiento» (Foucault, [1967]1978, pág. 5). Acuñado en el Prefacio de *Las palabras y las cosas* (Foucault, 1966 [1984], pág. 3) y

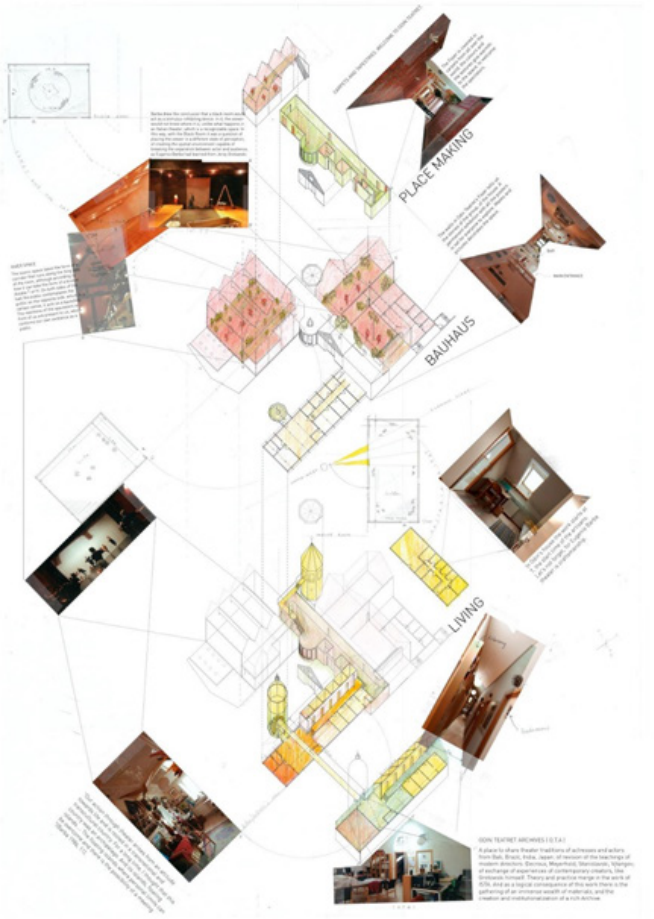
desarrollado el 14 de marzo de 1967 en una conferencia pronunciada en el Centre d'études architecturales de París con el título «Espaces autres. Utopies et hétérotopies» (Foucault, 1978), el concepto de «heterotopía», de utopía realizada, es especialmente sugerente para captar la fuerza del mundo generado en el terreno de la antigua granja Saerkjaergaard: un «espacio otro», un lugar de trabajo, de creación, de presentación y de representación, una escuela, un archivo; una pequeña ciudad del teatro, un lugar de encuentro.

8. Epílogo

Conversando con Eugenio Barba (transcripción Guillem Aloy Bibiloni).

El mes de febrero de 2019, Lara Barcena Gass, recién titulada arquitecta con una beca de iniciación a la investigación de la Universidad Politécnica de Catalunya, estuvo durante 10 días en la sede del Odin Teatret. Las láminas que ilustran este artículo son el resultado de su estancia. Durante aquellos días presentó a Eugenio Barba la primera versión de este artículo. Unos fragmentos de la conversación que mantuvieron pueden ser un buen epílogo de este escrito.

> «Cuando empezamos era muy importante que el teatro fuera un edificio. El teatro se entendía como un edificio y un texto. Pero cuando el Odin comienza, no teníamos un edificio. Eso es lo que asombra a la gente, que queríamos hacer un teatro sin tener un lugar. Porqué también el teatro amateur tenía un espacio que consistía en un escenario y una sala con los espectadores. El teatro se identificaba en ese momento con un lugar y nosotros, gente excluida del medio, también estábamos excluidos del local, del espacio tradicional. Así que como no teníamos un lugar comenzamos, entre otros sitios, en el aula de una escuela... lo que hizo que en sentido profundo nuestro espacio fue nuestro propio cuerpo. Trabajamos, primero allá, después...
>
> ¿Viste ese film, «El Arte de lo imposible»? Ahí se muestra como trabajamos en un subterráneo que era un refugio antiatómico. Después encontramos un lugar que era bastante bello y que era la sala de reuniones de los arquitectos de Oslo. Y después representábamos a donde llegábamos. En los lugares casuales que encontrábamos. Era como si creáramos nuestro propio espacio. Podía ser la sala de un museo o una



ODIN TEATRET A PLACE WHERE CREATING LIVING AND SHARING MERGES.



TO READ THIS MAP:

GENIUS LOCI
The drawing works with the concept of Genius Loci: "the spirit of a place" was a part of the philosophical branch of 'architectural phenomenology' focused on the study of architecture as it appears in the human experience.

This map is an experiential understanding of the spaces of the Odin Teatret. It is not possible to locate spaces by activities, since these are hybrid and host a great range of opportunities. That is why the colors yellow, green and red have been chosen to distinguish between private, public and workspace so the spectrum of tonalities represent the quality of each space.

As a base there is an exploded axonometric view that allows to study the anatomy of the theater. From bottom to the top: living - private, Bauhaus - workspace - Place making - Public.

fábrica, donde recuerdo que había un gran espacio entre las máquinas. Poníamos las sillas y hacíamos el espectáculo. Y eso era lo que asombraba a la gente en 1964. Porque no existía un tipo de teatro donde se creara espacio. Ahora se ha vuelto la cosa más normal del mundo.

Esa sensación de casa, nosotros la traíamos a nuestro propio cuerpo. En donde estábamos creábamos esta casa que era el espectáculo con los espectadores. Pienso que esto lo debéis de explicar en el artículo. Necesitábamos una casa, en el sentido de que es importante tener raíces. Por eso llegar a Holstebro y encontrar la granja fue fantástico.

La Black Room está imaginada como la describís, pero esta Black Room al comienzo era también una parte de una grande correlación de otros espacios, como por ejemplo la biblioteca. Es extraño que este teatro tenía una sala y casi una biblioteca, que no se llamaba solo biblioteca, ya que al mismo tiempo allá se comía, nos reuníamos, se hacían encuentros... había una cocina, había una sauna que ahora ya no existe. La Black Room tiene que desposeer a los espectadores, tiene esa función como de desplazar, desorientar a todos: actores y espectadores. Esa es la función. Al mismo tiempo, con los años, se vuelve un modelo, porque fue el modelo de todas las Black Box de los grupos que llegaron después. Porque fue una especie de solución para los grupos, de gente que venía, veía y después se llevaba aquella idea, aquel modelo a sus propios países, creando sus propios destinos teatrales. De allá, de ese lugar, de ese espacio negro que neutraliza, se origina la Black Box que luego se ha vuelto una cosa muy banal y común a la vez. Yo pienso que sería muy importante explicar esto exactamente como fue.

Explicar también esto de la casa; porqué cuando la gente viene y habla, me pregunta a veces, cuál fue nuestra primera impresión al llegar a la granja. Aquí hay muchos objetos, recuerdos, regalos... Muchos comprados, como souvenirs, compras de viaje. Mucha gente me dice: «Ah, si parece la casa de los abuelos», de uno de sus abuelos, casi. Algunos me han contado que tu entras y está llena de cosas que «boom» pertenecen a toda una vida, pero que tú sientes que tienen un profundo sentido, que no son una decoración y eso es algo que me gustaría que pusierais.

Ahora que releo el título, de pronto pienso que «la casa del Odin» se podría cambiar por «una isla y su archipiélago». Se podría desarrollar la idea de que una isla es como una casa para su habitante. La casa o la isla del Odín. Habláis también del tercer teatro, del trueque, del archipiélago. Eso me hizo pensar que justamente algunos han escrito también

que en los años setenta aquí se venía como a una especie de campo de entrenamiento de guerrilla para hacer teatro. Muchos grupos lo veían así. Tienes esa sensación del archipiélago, de cómo esa isla mantiene relaciones o atrae personas. Esa idea es muy bella.

Me gusta que habléis de la Bauhaus, que habléis de la heterotopía. Son conceptos que nosotros nunca hemos tratado, así que hay un lenguaje nuevo. Eso me gusta.

Pienso que podéis decir la casa de Odin o la isla y el archipiélago. Me gusta como título. Una isla es como una casa o una casa es como una isla. [Pausa.] Porque es eso, es como si fuera nuestra propia isla. Aquí la palabra no es aislarse. Es islarse, entiendes?»

9. Obras citadas

Banu, Georges (ed) (1985). *Brook*. Les voies de la création théâtrales XIII. Paris: Éditions de Centre National de la Recherche Scientifique.

Barba, Eugenio; Taviani, Ferdinando (1979). *The Floating Islands*. Holstebro: Odin Teatret Forlag.

Barba, Eugenio; Savarese, Nicola (1990). *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. México: Escenología ac, ISTA.

Barba, Eugenio ([1998] 2000). *La tierra de cenizas y diamantes. Mi aprendizaje en Polonia*. Barcelona: Octaedro.

Barba, Eugenio (2013). *La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*. Bilbao: Artezblai.

Barba, Eugenio ([2015] 2017). *La luna que surge del Ganges. Mi viaje a través de las técnicas de actuación asiáticas*. México: Paso de Gato.

Barba, Eugenio; Savarese, Nicola (2017). *I cinque continenti del Teatro. Fatti e leggende della cultura materiale dell'attore*. Bari: edizioni di pagina

Barba, Eugenio; Coloberti, Claudio (2017). *El espacio inestable del teatro. Relaciones y percepciones entre actores y espectadores*. Holstebro: Odin Teatret Film & Odin Teatres Archives.

Breton, Gaelle (1990). *Théâtres*. Paris: Éditions du Moniteur.

Carreri, Roberta (2011). *Rastros. Training e historia de una actriz del Odin Teatret*. Bilbao: Artezblai.

De Marinis, Marco (ed.) (1997). *Drammaturgia dell'attore*, «Università del Teatro Eurasiano III», Bolonia: I Quaderni del Battello Ebbro.

Foucault, Michel (1984). *Las palabras y las cosas.* México: siglo XXI editores.

Foucault, Michel (1978). Espacios otros: utopías y heterotopías. *Carrer de la Ciutat.* (1), 5- 9.

Holm, I, Hagnell, V., Rasch (1977). *Kulturmodel Holstebro.* Kopenhagen: Rodhos.

Kristiansen, Erik; Harslof (eds.) (2015). What Is Space? entrevista a Eugenio Barba. En *Engagin Spaces. Sites of Performance, Interaction and Reflection.* (págs. 18-28). Kopenhagen: Museum Tusculanum Press,

Nagel Rasmussen, Iben ([1998] 2015). *El caballo ciego. Diálogos con Eugenio Barba y otros escritos.* Buenos Aires: Eternos Pasajeros.

Observatorio de Espacios Escénicos. Holstebro y el Nordisk Teaterlaboratorium / Odin Teatret. https://www.espaciosescenicos.org/es/atlas/holstebro/18. (consultado el 9-12-2020).

Odin Teatret Archives. https://www.odinteatretarchives.com.

Perrelli, Franco (2013). *Bricks to Build a Teaterlaboratorium: Odin Teatret and Chr. Ludwigsen.* Bari: edizioni di pagina.

Perrelli, Franco. (2013). *Gli spettacoli di Odino: la storia di Eugenio Barba e dell'Odin Teatret.* Bari: edizioni di pagina.

Ramon, Antoni (2016). Teatro, Espacio y tiempo de encuentro : el Théâtre du Soleil en la Cartoucherie del Bois de Vincennes de Paris. En *O estranho e o estrangeiro no Teatro. Strangeness and the stranger in Drama.* (págs. 99-116). Porto : CETUP.

Rousseau, Jean-Jacques ([1759] 1967) *Lettre à M. d'Alembert sur son article Genève*. Paris: Flammarion.

Ruffini, Franco (2010). *L'Attore che vola: boxe, acrobacia, scienza della scena.* Roma: Bulzoni.

Schino, Mirella (2015). *Il libro degli inventari. Odin Teatret Archives.* Roma: Bulzoni Editori.

Varley, Julia (2011). *Piedras de agua. Cuaderno de una actriz del Odin Teatret.* Bilbao: Artezblai.

Vitez, Antoine (1978). L'abri ou l'édifice. *L'architecture d'aujourd'hui*, monográfico Les lieux du spectacle, Christian Dupavillon (ed.). (199), 24-25.

(https://www.espaciosescenicos.org/es/biblioteca/antologia-de-textos/labri-ou-ledifice/45.Traducido por Iván Alcázar Serrat y Fadwa Trabelsi)

Watson, Ian ([1993] 2000). *Towards a Third Theatre*. London: Routledge.

Wingler, Hans (1975). *La Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin. 1919-1933*. Barcelona: Gustavo Gili.

10. Notas

1 La cita procede de los apuntes personales tomados durante una charla-conferencia de Eugenio Barba en el marco del Odin Week Festival celebrado en la sede del Odin Teatret en Holstebro del 2 al 12 de septiembre de 2018.

2 La cita procede de los apuntes personales tomados durante una charla-conferencia de Jan Ferslev en el marco del Odin Week Festival celebrado en la sede del Odin Teatret en Holstebro del 2 al 12 de septiembre de 2018.

3 En el inmenso espacio de la página web del Odin Teatret es especialmente valiosa la colección de fotografías y vídeos de las obras de la compañía. http://www.odinteatretarchives.com/odinstory/performances.

4 Una colección de fotografías del autor de este articulo se encuentran en el sitio web del Observatorio de Espacios Escénicos: https://www.espaciosescenicos.org/es/atlas/holstebro/18.

TRINO MARTÍNEZ TRIVES: UNA FIGURA ENIGMÁTICA DEL TEATRO INDEPENDIENTE ESPAÑOL

TRINO MARTÍNEZ TRIVES: AN ENIGMATIC FIGURE OF THE SPANISH INDEPENDENT THEATRE

Maša Kmet
(mkmet@ucm.es)
UCM
https://orcid.org/0000-0002-7483-7255

DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2020.45.06
ISSN 2444–3948

Resumen: El presente artículo recorre la vida personal y profesional del director y traductor Trino Martínez Trives quien jugó un papel imprescindible en el teatro no profesional en la España de los mediados del siglo pasado. La investigación se centra en las traducciones que Trives realizó de las obras de Samuel Beckett y Eugène Ionesco y sus montajes de las obras de estos dos dramaturgos. Se exponen además las colaboraciones que hizo con distintos grupos de cámara y ensayo y del teatro independiente, especialmente con Dido Pequeño Teatro. Finalmente, se mencionan en breve sus otros logros relacionados con la dirección de importantes instituciones teatrales y participación en otras actividades fuera de los escenarios.

Palabras Clave: Trino Martínez Trives, teatro independiente, teatro de cámara y ensayo, Samuel Beckett, Eugène Ionesco.

Abstract: This article covers the topic of the private and professional life of the stage director and translator Trino Martínez Trives, who

 Recibido: 05/09/2020 - Aceptado: 30/10/2020

played an essential role in the non-professional Spanish theatre in the middle of the past century. The investigation focuses on Trives's translations of Beckett's and Ionesco's works and his staging of their plays. The article also shows the collaborations between Trives and various groups of *cámara y ensayo* and Independent Theatre, especially the group Dido Pequeño Teatro. Finally, we mention his other achievements related to the management of important theatre institutions and his participation in other activities outside the theatre stages.

Key Words: Trino Martínez Trives, Independent Theatre, Cámara y Ensayo Theatre, Samuel Beckett, Eugène Ionesco.

Sumario: 1. Introducción. 2. ¿Quién fue Trino Martínez Trives? 3. Vida y amistades parisinas. 4. Dirección escénica. 5. Traducciones. 6. Trabajos y logros fuera de los escenarios. 7. Conclusiones. 8. Obras citadas. 9. Notas

Copyright: © 2020. 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)

MAŠA KMET es graduada y máster en Filología Hispánica y Filología Inglesa por la Universidad de Liubliana, Eslovenia. Actualmente desarrolla una tesis doctoral en el programa de Estudios Teatrales de la Universidad Complutense de Madrid, bajo la dirección de Javier Huerta Calvo. Investiga sobre el teatro independiente en la época franquista, y más en concreto sobre el grupo de cámara y ensayo Pequeño Teatro Dido. Sus principales temas de investigación son el teatro del siglo XX, el teatro experimental y el teatro no profesional durante el franquismo. Forma parte del grupo de investigación «Historia del teatro universitario español. Segunda etapa (1951-1975)». Además trabaja como colaboradora en la Fundación Universitaria Española, donde se encarga del *Portal de acceso a recursos de literatura española e hispanoamericana en internet (LITESNET y LITHISPANET)*.

1. Introducción

En los mediados del siglo pasado el teatro no profesional obtuvo un papel imprescindible dentro de la dramaturgia española, sobre todo en las ciudades grandes como Madrid y Barcelona, donde la actividad teatral fue más amplia y desarrollada. Los espectáculos llevados a cabo por grupos no profesionales o, en muchas ocasiones, también agrupaciones universitarias, contrastaban las obras que representaban los teatros comerciales, ya que hubo una discrepancia significativa entre los repertorios de los dos tipos de teatro. Dada la popularidad del teatro no profesional, empezaron a surgir numerosas agrupaciones categorizadas bajo conceptos y términos variados, como teatro de cámara y ensayo, teatro independiente, teatro universitario, teatro experimental y teatro íntimo. Dichos conceptos se parecen en muchas características, ya que todos pertenecían al teatro no profesional y tenían objetivos parecidos, por lo que a veces resulta difícil hacer distinciones claras entre ellos. Debido a que la trayectoria del director y traductor en cuestión, Trino Martínez Trives, estuvo estrechamente relacionada con el teatro de cámara y ensayo y el teatro independiente, es pertinente hacer una breve introducción sobre estos dos tipos de teatro no profesional y exponer sus principales características y su filosofía.

Los grupos de cámara y ensayo están definidos sobre todo por las sesiones únicas, puesto que estos grupos solían representar las obras en una sola función. Al contrario, los grupos del teatro independiente «procura[ron] representar cada obra el mayor número posible de veces», explica José Monleón (1970, pág. 12). No obstante, hay que destacar que en muchas ocasiones la decisión no dependía de las preferencias del grupo, sino del premiso que obtuvo del órgano de censura, que a los teatros de cámara y ensayo normalmente autorizaba una sola representación de cada obra.

La diferencia entre los teatros de cámara y las agrupaciones independientes se refleja además en el repertorio, puesto que los primeros preferían obras más difícilmente aceptadas por la censura, o simplemente las que «por su complejidad o sus valores culturales, no interesaban a empresas y compañías profesionales» (Monleón, 1970, pág. 9). Eso influyó asimismo en el público característico que frecuentaba sus representaciones, que generalmente eran los espectadores más entusiastas a quienes les interesaba experimentar obras de teatro fuera del alcance de

las compañías profesionales. Por otro lado, el objetivo principal del teatro independiente era captar el mayor número posible de espectadores de entornos diversos, por lo que casi siempre hacían más de una representación y procuraron montar sus obras en cualquier contexto.

Por último, los dos conceptos se diferencian por la relación que sus miembros tenían con la agrupación. Los grupos de cámara y ensayo no eran permanentes, por lo tanto los actores y directores se elegían para cada obra, aunque un mismo equipo solía coincidir en varios montajes. Las compañías independientes, al contrario, generalmente eran permanentes, aunque también en esos casos existían excepciones, como ocurrió asimismo con Trino Martínez Trives quien no era un miembro fijo de ningún grupo pero colaboró tanto con teatros de cámara y ensayo como con teatros independientes y también con algún grupo universitario.

Pese a su labor de gran importancia para el teatro no profesional español y el desarrollo de la dramaturgia en este país, la vida de Trino Martínez Trives y su trayectoria profesional hasta la actualidad no han sido investigados. Por lo tanto, el presente artículo presentará, por una parte, la biografía del director, poniendo especial énfasis en sus amistades con dramaturgos mundialmente conocidos que condicionaron en gran medida no solo el trabajo de Trives, sino también la presencia de la dramaturgia extranjera en el ámbito español. Por otro lado, nos centraremos en su trabajo como director de escena y las numerosas traducciones que realizó de obras francesas e inglesas, sobre todo las de Ionesco y Beckett, dramaturgos esenciales para la trayectoria profesional del director oriolano. Esta investigación tiene, por consiguiente, el objetivo de presentar los datos hasta ahora desconocidos sobre la vida y el trabajo de Trino Martínez y mostrar cómo su actividad personal y profesional cambiaron el teatro no profesional en la España de los mediados del siglo XX.

2. ¿Quién fue Trino Martínez Trives?

Los datos biográficos sobre este director y traductor son escasos, como lo son también entrevistas y otro tipo de testimonios que nos ayudarían a alumbrar la vida misteriosa de Trino Trives. La mayoría de los archivos accesibles son fuentes primarias que muestran el trabajo artístico del

director, como programas de mano y reseñas de estrenos de obras dirigidas por él. Aunque se trata de un personaje fundamental dentro del teatro independiente español, que introdujo además el teatro de Ionesco, Beckett y otros autores significativos en los escenarios españoles, es casi imposible dar con cualquier escrito sobre él, con excepción de algunos diccionarios de teatro, como *Teatro español de la A a la Z*, de Huerta Calvo, Peral Vega y Urzáiz Tortajada o el *Diccionario Akal de Teatro*, de Gómez García. Aunque los dos diccionarios contienen una entrada dedicada a esta desconocida figura del teatro independiente español, en los dos casos la información está limitada a datos básicos sobre su vida. Por lo tanto, el artículo se apoyará en el catálogo de estrenos teatrales del Centro de Documentación Teatral para la información sobre las obras traducidas y dirigidas por Martínez Trives, y en los recortes de prensa para analizar la crítica de estas representaciones. Para datos sobre su vida privada y su trabajo fuera de los escenarios nos basaremos en los testimonios y homenajes al director publicados en la revista *Empireuma* (2004), y en una entrevista personal con José Manuel Fernández Verdú, quien compartió sus recuerdos a su amigo oriolano[1]. De tal modo, pese a la exigüidad de referencias sobre el director, hemos podido averiguar algunos datos sobre su infancia y juventud, revelados mayoritariamente en los escritos de *Empireuma*.

Nació el 27 de enero de 1924 en Orihuela, la ciudad natal de Miguel Hernández. Su familia fue bien acomodada, pero eso no impidió que se quedara huérfano de madre cuando tenía solo cuatro años (VV. AA., 2004, pág. 72). Dada la ausencia de su padre, el futuro director y traductor pasó su infancia con su hermana y su tía.

> Trives dejó su pueblo con muy pocos años, ya que se marchó a estudiar el bachillerato a El Escorial. Más tarde, entre 1949 y 1954, realizó estudios de teatro en la escuela de Educación por el Juego Dramático con Jean Luis Barrault y los continuó en la Universidad de La Sorbona con Jean Villar. Para ampliar sus estudios se fue a Nueva York, donde profundizó sus conocimientos de teatro bajo el célebre Lee Strasberg[2] de Actor's Studio (VV. AA., 2004, pág. 72).

Se puede apreciar que Trives vivió una gran parte de su vida fuera de España, bien en forma de estancias más largas como en París o Nueva York, o como viajes que realizó por todo el mundo, pero sobre todo por

América Latina. En España vivió cierto tiempo en Palma de Mallorca con su mujer, pero pasó también mucho tiempo en Madrid, donde estrenó casi todas sus obras. Después de estar varias décadas en el extranjero, volvió a Orihuela en 1978, donde murió en 2003 (Huerta Calvo, *et al*., 2002, pág. 707). El director estuvo casado con Isabel Benet, que infortunadamente también ya falleció. El matrimonio no tuvo hijos, por lo que no hay descendientes que pudieran contarnos más sobre la pareja.

Según José Manuel Fernández Verdú, Trives se marchó a París con 18 años y, a pesar de que el director venía de una familia con bastantes recursos, disponía de pocas rentas para vivir en Francia. A pesar de todo, aunque con estrecheces, logró realizar su propósito estudiando teatro en la capital francesa donde además tuvo acceso a estrenos de muchas obras teatrales que en las siguientes décadas iban a llegar a ser mundialmente reconocidas. Aunque el oriolano era una persona reservada y, como le describe el periodista Salvador Jiménez, «un tipo serio, solitario» (1967, pág. 33), tenía un cierto carisma que le fue de gran ayuda para poder sobrevivir en París y, más importante, hacer buenos amigos en el mundo teatral. Como se podrá observar a continuación, su época parisina fue clave para Trives y su futura carrera como director y traductor, tanto por los estudios que entonces realizó, como por la gente con la que tuvo la oportunidad de colaborar y más tarde introducir en los teatros españoles.

3. Vida y amistades parisinas

A pesar de que a veces le gustaba aislarse del mundo, lo que más destaca de la vida privada de Trives son seguramente sus amistades con grandes personajes de arte y literatura de España y Francia. Como ya se ha mencionado, vivió durante cierto tiempo con su esposa Isabel en Palma de Mallorca donde frecuentaron la amistad de Camilo José Cela (entrevista personal[3]). En Madrid, Trives además se hizo buen amigo del hijo de Valle-Inclán, don Jaime Valle-Inclán.

Sin embargo, las amistades aún más relevantes, sobre todo para el teatro independiente en España, son las que Trives mantuvo con tres dramaturgos excelentes: Fernando Arrabal, Samuel Beckett y Eugène Ionesco. París fue donde Trives conoció a todos estos importantes personajes históricos y muchos más. Allí estuvo en contacto con el grupo

Pánico y se hizo amigo de Arrabal, el director de cine chileno Alejandro Jodorowsky y el pintor francés Roland Topor.

Con Ionesco intercambiaba cartas y en diversas ocasiones lo visitó en su casa en la capital francesa. Esta relación fue una de las razones por las que Trives tradujo varias obras del dramaturgo rumano-francés y las dirigió con distintos grupos españoles.

Su relación con Beckett fue algo más peculiar, sobre todo al principio. Trives estuvo interesado en traducir *Esperando a Godot* al castellano y la noticia de ello llegó hasta al escritor irlandés. Un día Trives recibió una llamada, y según lo que cuenta Fernández Verdú la conversación fue más o menos así:

BECKETT: ¿Es usted *Monsieur* Trives?
TRIVES: Yo soy. ¿Quién es usted?
BECKETT: Me llamo Samuel Beckett.
TRIVES: ¿Eh? ... ¿Ha dicho Beckett, el escritor?
BECKETT: Eso he dicho.
TRIVES: ¿Se refiere al autor de *Esperando a Godot*?
BECKETT: Sí, me refiero a ese porque soy ese.
TRIVES: ¿Pero cómo es posible que sea usted ese? ¿Está usted seguro de ser el mismo Beckett?
BECKETT: No me cabe la menor duda. Llevo toda la tarde siendo ese y no otro y le aseguro que es agotador. Pero por ahora no soy nadie más. Me tengo que conformar conmigo mismo. Pero créame no soy ambicioso.
TRIVES: Y bien señor... Beckett, ¿qué se le ofrece?
BECKETT: Deseo hablar con usted, ¿Por qué no viene a mi casa un día cualquiera?
TRIVES: De acuerdo. Iré a verlo la semana que viene. (2004, pág. 70)

Así fue cómo Trives conoció al célebre dramaturgo irlandés con quien mantuvo una relación relativamente estrecha durante muchos años. Según Fernández Verdú, que cuenta la anécdota en primera persona como homenaje al gran director, Trives había visto, antes de la mencionada conversación telefónica, una representación de *Esperando a Godot* en París, donde vivía en aquella época. Cuando su célebre obra impresionó a los intelectuales parisinos, Beckett, una persona solitaria que vivía en una casa de piedra en las afueras de la ciudad, «se convirtió

en un mito inaccesible» (Fernández Verdú, 2004, pág. 70). Por lo tanto, tener el privilegio de poder hablar a solas con el dramaturgo en su casa a Trives le pareció un increíble halago. Se esperaba una extensa charla sobre el teatro y quizás hasta una propuesta para llevar al escenario alguna de sus otras obras.

No obstante, su primera visita no transcurrió según sus expectativas, ya que Beckett tenía un modo bastante peculiar de tratar a sus invitados, que sorprendió a Trives.

> Era un hombre silencioso y el enorme respeto que me inspiraba me impidió iniciar la conversación. De este modo, en silencio, dejamos ambos pasar el tiempo hasta que al cabo de casi una hora en su compañía sin que hubiera pronunciado ninguna palabra me tomé la libertad de decir:
>
> – ¿Algo va mal?
> – No nada — respondió— simplemente ... estoy seco...
> – Comprendo — dije— y bebí un sorbo de whiskey.
> (Fernández Verdú, 2004, pág. 70)

A pesar de que se quedaron el resto del encuentro en silencio, Trives y Beckett aquel día empezaron un camino de amistad y colaboración profesional fundamental para la presencia del dramaturgo irlandés en los teatros españoles y aunque Trives fue invitado a la casa de Beckett en varias ocasiones más, en todas ocurrió lo mismo.

A través de un breve artículo «Retrato frustrado de Samuel Beckett» (Aymá, 1965)[4], que Trives escribió sobre Beckett y su teatro, podemos confirmar la cercanía entre los dos. Aunque el oriolano nunca quiso revelar la ubicación de la casa del dramaturgo, describió en el citado artículo varios detalles del hogar de Beckett. Menciona, por ejemplo, que «desde su escalera se ve un patio inmenso. Al otro lado del patio hay un edificio funcional –una fábrica de no sé muy bien qué–, pero en el patio no hay nada; solo un árbol» (Martínez Trives, 1965a, pág. 40). También describe su habitación «amplia y ordenada. Dos grandes cuadros abstractos, mesas españolas del siglo XVII, la máquina de escribir, algunas revistas inglesas y libros» (Martínez Trives, 1965a, pág. 42). Pese a que no nos ofrece más información sobre cómo era la casa del célebre escritor, se puede percibir que Trives se sentía honrado por poder conversar

con Beckett en la intimidad de su apartamento donde escribía sus famosas obras de teatro del absurdo.

Reflexiona además en su artículo sobre el estado económico de Beckett, ya que supone que el éxito de *Esperando a Godot* le ha librado de cualquier tipo de preocupaciones financieras, aunque ni siquiera se sabe si en algún momento las tenía[5]. Pese a todo, comenta Martínez Trives, «Beckett continúa viviendo con pobreza franciscana. No podría ser de otra forma» (1965a, pág. 40).

Como hemos podido apreciar, en la vida privada de Trives hubo momentos intrigantes, aunque solo compartía estas historias con sus amigos más cercanos. Su trayectoria profesional es algo más conocida, sobre todo por sus traducciones y puestas en escena de teatro del absurdo. Se puede suponer que no optó por estas obras únicamente por su valor literario y el hecho de que se trataba de trabajos desconocidos en la España de los años 1950, sino que sus amistades con estos dramaturgos también influyeron bastante en su decisión. Por lo tanto, en las siguientes secciones, este artículo centra su atención en las obras de Ionesco y Beckett que tradujo y dirigió Trives, a pesar de que esos no eran los únicos dos autores cuyas obras debutaron en los escenarios españoles gracias a Trives.

4. Dirección escénica

Al principio de su trayectoria profesional, el público español y los críticos teatrales en España asustaron a Trives, aunque «no porque la crítica le hiciera poco caso ni porque el público sensatísimo se rasgase las vestiduras, sino por todo lo contrario: porque le dijeron que era el mejor director español de teatro» (Jiménez, 1967, pág. 32). Consecuentemente, se sintió responsable y quería demostrar que de verdad era un buen director, por lo que se marchó a París para aprender de los mejores artistas y tomarse en serio su vocación para después volver a Madrid.

Según el catálogo de estrenos teatrales del Centro de Documentación Teatral —que contiene fichas de las representaciones y una recopilación de críticas de la prensa y revistas especializadas— la primera obra que Trives tradujo y dirigió fue *La lección*, de Ionesco, en 1954, representada por Dido Pequeño Teatro en Madrid. En la fecha del estreno el director y traductor tenía 30 años, no obstante, no se sabe en qué consistía

su vida profesional antes de dicha representación. Se supone que vivía en París y traducía las obras de francés e inglés que luego se iban a representar en España. Explicó el director que «como estaba en contacto con los grupos que en España hacían teatro de cámara, lo primero que se [le] ocurrió fue darles noticia de estos autores y traducirlos para que los grupos que funcionaban en Madrid y Barcelona los representaran» (Martínez Trives, 1965b, pág. 125).

Trives introdujo la obra ionesquiana en España con *La lección* como la primera pieza de su opus, seguida por algunas de sus creaciones imprescindibles más como *La cantante calva*, *Las sillas* y *Jacobo o la sumisión* que el director llevó a los escenarios madrileños en la siguiente década. Esto fue muy significativo tanto para el teatro no profesional como el profesional en España, ya que se trataba de las primeras obras de teatro del absurdo que el público español tuvo la oportunidad de presenciar. El trabajo de Trives fue fundamental en todos estos espectáculos, primero por descubrir las obras durante su experiencia parisina y tener el privilegio de conocer a su autor, quien autorizó las traducciones al castellano, también realizadas por nuestro director y traductor, y finalmente, también fue él quien dirigió las obras para sus respectivos estrenos en este país.

Después del relativamente exitoso estreno de *La lección* en 1954, Trives montó junto con Manuel Gallego Morel una doble sesión de *La lección* y *La cantante calva* solo un año más tarde, a la que Alfredo Marquerie reportó que el público quedó contento con el espectáculo (1955, pág. 41), lo que muestra cierta aceptación del teatro ionesquiano por parte de los espectadores. Eso fue un logro importante para Trives, que todavía estuvo en el inicio de su trayectoria como director y traductor, y le motivó para seguir eligiendo lo que en aquel entonces eran obras relativamente exóticas para el público español.

Las sillas, sin embargo, recibió una reacción mixta, ya que no todos los espectadores entendieron la obra, lo que llevó a varias críticas negativas después de su estreno en 1957. A pesar de que se trataba de la cuarta obra de Ionesco traducida al español y que habían pasado ya tres años desde el estreno de *La lección*, dijo Trives en su antecrítica «que todavía existen grupos en nuestro país que no saben a qué carta quedarse con respecto a la obra de este genial autor» (1957c, s.p.). Aún más que el público, quedó insatisfecha la crítica, que describió a Ionesco como «un autor de segunda o tercera fila» y su teatro como uno en el que

«sobrenadan elementos de un teatro viejo» (Prego, 1957, s.p.). Pese a estos comentarios poco positivos, hay que poner de relieve que la crítica dirigía sus observaciones negativas hacia Ionesco y su texto y no hacia la labor de Trives, que de hecho describe como excelente.

La última obra entre el opus ionesiquiano, *Jacobo o la sumisión*, se representó en Madrid en varias ocasiones entre las que destaca el montaje del año 1962 hecho por Martínez Trives y el grupo Dido Pequeño Teatro. Para este espectáculo el director juntó las dos partes de la obra de Ionesco, *Jacobo o la sumisión* y *El porvenir está en los huevos*. Adolfo Prego critica esta decisión, exponiendo que le parece que «dadas separadamente hubieran resultado inteligibles, pues tendrían un valor autónomo que en su nueva forma se ha evaporado» (1962, s.p.). Con un decorado minimalista pero expresivo de José Jardiel los artistas quisieron subrayar la lucha entre generaciones y un personaje perdido en la sociedad que le rodea. Lamentablemente la crítica no supo apreciar la obra que González Ruiz denotó como «pura arbitrariedad» a la que no merece la pena buscar un significado (1962, s.p.). Por otro lado, Ricardo Doménech describe este acontecimiento como un suceso positivo en comparación con estrenos de Ionesco en años anteriores cuando sus obras debutaron en los escenarios madrileños (1963, pág. 54). Consecuentemente podemos afirmar que, a pesar de la crítica mayoritariamente negativa, Trives, con su labor como traductor y director, consiguió introducir el teatro de Ionesco a las carteleras españolas en un poco menos de una década. A partir de entonces «en España el público empez[ó] a admitir ya el teatro llamado de vanguardia, particularmente el teatro de Ionesco» (Doménech, 1963, pág. 54), lo que se debería considerar una importante victoria para el teatro en España debida a Trives y los grupos que dirigió en los citados estrenos.

Otro autor con impacto considerable sobre la trayectoria de Trives y cuyas obras este tradujo y dirigió fue Samuel Beckett. Como es de esperar, la primera obra suya en representarse en España fue la famosa pieza *Esperando a Godot*, que Trives vio estrenada en París en 1953. Tras traducirla, el director mandó la obra a varios grupos de cámara y ensayo en España, pero «la obra fue rechazada por todos, con el pretexto de que el público español no estaba preparado para «estas sutilezas»» (Martínez Trives, 1957a, pág. 15). El comentario refleja excelentemente la situación en la que se encontraba el teatro español en aquella época, contra la que el director oriolano luchó con la introducción de los textos

de teatro del absurdo y de índole parecida. Aunque en los inicios de su carrera teatral el público en España no estaba preparado para este tipo de teatro, justo el esfuerzo de Trives y otros directores y traductores como él contribuyeron al cambio de la perspectiva entre los espectadores, quienes iban conociendo y aceptando paulatinamente las obras de Ionesco, Beckett y muchos otros.

Esperando a Godot vivió su primer aparecimiento en España en mayo de 1955, gracias a Dido Pequeño Teatro que montó la obra, bajo la batuta de Trives, en el Paraninfo de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid. Casi un año más tarde, en febrero de 1956, el mismo grupo y Trives llevaron la obra al Teatro Windsor de Barcelona y solo un mes después por fin escenificaron la obra a un teatro madrileño comercial. Así *Esperando a Godot* se llevó al escenario del Círculo de Bellas Artes en marzo de 1956.

La crítica de la capital alababa la decisión de Josefina Sánchez Pedreño, la directora de Dido, de programar la obra, puesto que entendió su relevancia (González Ruiz, 1956, s.p.). Además elogiaba la labor de Trives como director que «con gran simplicidad de medios escenográficos acertó a situar los personajes en el medio irreal que les correspondía» (Prego, 1956, s.p.), puesto que supo mantener el interés del público, a pesar de la reiteración en la que está basada la obra (Torrente Ballester, 1956, s.p.).

Evidentemente, la obra más célebre de Beckett llegaría a los teatros españoles con mucho retraso si no fuera por Trives, quien después de haber visto su estreno parisino supo inmediatamente que los espectadores de su país natal tenían que conocer la historia de Vladimir y Estragón. Y como tuvo la maravillosa oportunidad de colaborar con el autor a la hora de traducir el texto y la iniciativa de luego dirigirlo para varios escenarios españoles, los afortunados espectadores vieron *Esperando a Godot* solo dos años después de su primera apariencia en París.

En los años siguientes el público madrileño tuvo la ocasión de ver otras obras de Beckett como *Final de partida*, en 1958, y *Días felices*, en 1963. *Final de partida* se estrenó en España solo un año después de su debut en los teatros parisinos y desde el primer momento la obra despertó mucha curiosidad entre los grupos no profesionales, ya que fueron dos agrupaciones vinculadas a Trino Trives que se interesaron en ser los primeros en llevar la obra de Beckett a los teatros españoles. De hecho, la obra causó bastantes conflictos, pues el grupo Dido peleó con otro

grupo no profesional, Nuevo Grupo Los Independientes, por encargarse del estreno de *Final de partida*. La disputa se reflejó también en la prensa, donde Trives insistió en su antecrítica en que el responsable del estreno español fue su grupo Los Independientes, pero la prensa y el catálogo de estrenos teatrales del Centro de Documentación Teatral demuestran lo contario. Dido[6] representó la obra el 11 de junio en el Teatro Bellas Artes y solo doce días más tarde la llevó al escenario del Teatro Recoletos el grupo Los Independientes. Los críticos elogiaron de nuevo al traductor «que ha sabido salir airoso de un cometido realmente difícil» (Anónimo, 1958, pág. 22), lo que supo reconocer también el público que aplaudió el trabajo del director escénico Javier Lejteur.

Finalmente, en 1963 se estrenó la obra *Días felices*, que Beckett personalmente envió a Trives para que la tradujera y presentara al público español. Escribiendo sobre su experiencia mientras ensayaba la obra con el grupo del Teatro Nacional Universitario, Trives confiesa «que desconfiaba que, tras *Godot*, pudiera hacer ninguna otra obra, y [...] esta es la quinta que escribe para el teatro» (1963, pág. 21). La representación no despertó mucho interés en la prensa; además, en una entrevista el propio Trives cuenta que «el público que tuvo la suerte de verla, no la comprendió en toda su intensidad, pero hay que reconocer que tampoco la crítica ni los comentarios cultos le ayudaron a comprenderla» (1963, pág. 128).

Pese a que a la hora de estreno todas estas obras de teatro del absurdo tuvieron por lo menos un éxito mínimo entre el público, llevarlas a los escenarios era un asunto complicado. No solo por las restricciones de la censura, sino también a causa de los grupos de cámara y ensayo o teatros independientes que no querían representar este tipo de obras. Ese problema surgió, por ejemplo, con *Esperando a Godot*, que ya hemos mencionado más arriba, y otras piezas de la misma índole. La excusa que solían poner los grupos estuvo basada en la supuesta baja cultura de los espectadores españoles, y por ende, el director oriolano quiso saber si realmente no había «un pequeño núcleo de espectadores con sensibilidad suficiente como para aceptar este teatro. La idea de que esto no pudiera ser así, [le] parecía monstruosa» (Martínez Trives, 1965b, pág. 126). Consecuentemente, Trives decidió establecer un nuevo grupo, Pequeño Teatro de Madrid, que estuvo dispuesto a montar obras menos convencionales y que se rebelaba contra los repertorios comunes para esa época. Además, con este grupo y dirigiendo obras con otros teatros

de cámara o teatros independientes intentó incorporar el conocimiento que había adquirido en París y corregir algunos fallos en la manera de actuar española:

> El primer camelo que destruí, al llegar aquí, fue el de que las comedias se «pasaban de ensayo» y se «viciaban» cuando estos duraban más de veinte días. Con otras innovaciones, no conseguí desterrar el uso y abuso de foquitos con talcos de colores, ni conseguí cambiar el ritmo de las comedias, buscando desde el interior del texto. La respiración de un texto sigue siendo algo por descubrir en nuestro teatro profesional, tanto como la expresión corporal en nuestros actores. (Martínez Trives, 1965b, pág. 127)

Parece que los cambios que introdujo en sus obras fueron un éxito, puesto que las salas normalmente estaban completas y, como hemos mencionado, las obras fueron bien acogidas por el público y por lo menos algunos de los críticos. Sin embargo, aunque fue invitado a dirigir obras para instituciones como el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo, su trabajo y sus técnicas de director no se respetaban suficientemente y Trives tuvo que aceptar que «se discutiera, se ponderara [su teatro] o se [le] tratara duramente» (Martínez Trives, 1965b, pág. 127). Tenía la confirmación de todos los profesionales en París y otras partes del mundo por su trabajo de calidad, lo que le dio la confianza y seguridad que necesitaba. Así, continuó con su trabajo en Madrid y dirigió, junto con las obras de estos dos dramaturgos de teatro del absurdo, piezas de otros autores de gran renombre como *Cándida*, de George Bernard Shaw en 1957, *El portero*, de Harold Pinter en 1962 o, en ese mismo año, *Lucha hasta el alba*, de Hugo Betti.

Colaboró con varios grupos de cámara y ensayo y teatros experimentales, como el grupo Nuevo Teatro Los Independientes, el Teatro Experimental del Ateneo o hasta con el Teatro Nacional Universitario. En una ocasión salió también del ámbito independiente y dirigió, en 1963, la obra *El mar de cada día*, de Ramón Ferreira para la Compañía del Teatro María Guerrero. Lo dicho demuestra la amplia gama de compañías con las que participó el director que reflejan además su vasta experiencia en el campo de la dirección escénica, ya que de tal modo pudo ocuparse de estrenos de naturaleza muy diversa y montar obras en los escenarios de todo el país. No obstante, su más extensa colaboración fue sin duda

con el famoso grupo no profesional madrileño, Pequeño Teatro Dido, que empezó su trayectoria en los escenarios madrileños en 1954 bajo la dirección de Josefina Sánchez Pedreño.

Como Dido nació en plena época franquista, su principal objetivo fue sin duda posibilitarle al público madrileño presenciar obras españolas, pero sobre todo extranjeras, prohibidas para los grupos profesionales y los teatros nacionales. Con la ayuda de Trives la compañía consiguió ser la primera en poner en escena las obras de Ionesco y Beckett junto con otras mundialmente conocidas como *El malentendido*, de Camus, *Tío Vaña* y *Las tres hermanas*, de Chejov y *Las criadas*, de Genet, dirigidas por otros directores destacados como Alberto González Vergel, Miguel Narros, Luis Balaguer o José María de Quinto. Junto con la variedad de obras extranjeras, Dido valoró asimismo el trabajo de los dramaturgos nacionales, por lo que estrenó piezas como *Los hombres del triciclo*, de Fernando Arrabal, que debutó en Madrid en 1958 y *La camisa*, de Lauro Olmo, que se representó por primera vez en 1962.

Es evidente, por lo tanto, el papel imprescindible que tuvieron Trino Trives y Dido para el teatro independiente de los años 50 y 60, ya que juntos trajeron a España numerosos dramaturgos extranjeros, por entonces completamente desconocidos en los teatros de este país. Entre ellos fueron importantes sobre todo los dos célebres autores y amigos íntimos del director oriolano, Beckett y Ionesco, cuyas obras causaron un giro enorme en las carteleras madrileñas. Por lo tanto, podemos decir con seguridad que «la mayor aportación de Dido y de Josefina Sánchez Pedreño a favor del ámbito cultural del teatro fue el descubrimiento, para España, en versión castellana y dirección de Martínez Trives, de las dramaturgias de Eugène Ionesco y Samuel Beckett» (De Quinto, 2001, pág. 77).

También fue de gran importancia la presencia de Trives en América Latina, donde dirigió obras de distintos autores españoles y extranjeros. Montó en los escenarios latinoamericanos escenificaciones de textos de Miguel Hernández, obras de Lope de Rueda, Valle-Inclán, y dos espectáculos basados en poemas de León Felipe, Gil Albert, Dámaso Alonso y Juan Larrea. Obtuvo «diversos galardones como premio a la mejor Compañía de Teatro Extranjero, en Panamá, Guatemala, Guadalajara (México) y Guayaquil (Ecuador)» (Más Martínez, 2004, archivo personal[7]), lo que apunta al éxito que el director tuvo en el extranjero.

Sin embargo, Trives nunca obtuvo mucho reconocimiento en España y su importancia para el desarrollo del teatro en este país se ha mencionado en muy pocas ocasiones. A pesar del trabajo que hizo con sus traducciones y direcciones, después de los años 70 cayó en el olvido. Se sabe que en «1993 participó con *La lección*, de Ionesco, en los festivales de Toyama (Japón) y Chunchun (Corea), en donde obtuvo los premios a la mejor dirección» (VV. AA., 2004, pág. 72), pero lamentablemente esa es la única información sobre los dos galardones que se ha conservado.

Según la información que ofrece el catálogo de estrenos teatrales del Centro de Documentación Teatral, Trives fue desapareciendo de los escenarios españoles a partir de los años 70. La última representación bajo su dirección que está documentada fue la obra *¿Es oportuna esta canción?*, de León Felipe, en 1984. A partir de esa fecha no existe ningún dato que confirmara que el director y traductor siguiera en los escenarios españoles y ni siquiera se sabe qué fue de su vida entre la década de los 80 y su muerte en 2003.

5. Traducciones

La labor de Trives no destaca únicamente en el ámbito de dirección de escena, sino también entre el de la traducción. Se ocupó de las traducciones y adaptaciones de todas las obras extranjeras que dirigió y muchas más que luego dejó a otros grupos y directores para que las montaran. Además de todas las obras de Ionesco y Beckett que dirigió, hizo versiones en castellano de *Rinoceronte*, *El nuevo inquilino* y *El rey se muere*, de Ionesco. Entre otras obras tradujo además *Viento en las ramas de sasafrás*, de René de Obaldía, *El verano*, de Romain Weingarten y *Sonata de espectros*, de August Strindberg.

Para la traducción de *Esperando a Godot*, Trives contó con la ayuda de Beckett, quien le propuso que hiciera una versión castellana de su pieza más célebre. Sin embargo, no se ha encontrado ninguna traducción que indicara la colaboración entre Beckett y el director, por lo que es de suponer que el dramaturgo irlandés solamente propuso algunas sugerencias y no se trató de un trabajo en conjunto. Según cuenta el propio Trives en su artículo sobre Beckett, el dramaturgo dominaba varios idiomas, entre ellos el español, y por ende se leía las traducciones que el traductor oriolano hizo de sus obras y subrayaba lo que no le gustaba

(Martínez Trives, 1965a, pág. 39). Cabe mencionar que la traducción de *Esperando a Godot* es una de las traducciones de Trives que no fue utilizada únicamente por grupos de teatro, sino que también lo pudo leer un público más amplio, ya que se publicó en el primer número de la revista literaria *Primer Acto* en abril de 1957. Tras su publicación, el traductor explicó que la versión española «es la traducción exacta de la versión que se representó en París. Difiere algo con el primer texto publicado en «Les editions de minuit», porque el propio autor consideró que ciertos cambios aumentarían su eficiencia dramática» (Martínez Trives, 1957b, pág. 16). A pesar de que el autor revisó la traducción, algunos críticos no la percibieron como la mejor labor de Trives, diciendo que «se ha mostrado excesivamente respetuoso con el texto original, y no ha titubeado en conservar la directa correspondencia castellana de francés y palabras que repugnan al buen gusto, a la sensibilidad y aun al pudor del oyente» (Zanni Fernández, 1956, pág. 18).

No obstante, Trives siguió traduciendo las obras de estos célebres dramaturgos y sus versiones tuvieron mucho éxito tanto en los escenarios como en forma de lectura. En números posteriores de *Primer Acto*, por ejemplo, se publicaron más traducciones y versiones de Trives, entre ellas, *Rinoceronte* (diciembre de 1960) y *Jacobo o la sumisión* (enero de 1963), de Ionesco, *El portero*, de Pinter (enero/ diciembre de 1961/62), y *Final de partida* (noviembre/diciembre de 1959) y *Días felices* (enero de 1963), de Beckett.

En el caso de *Rinoceronte*, explica Cécile Vilvandre de Sousa en su tesis doctoral *La recepción en España del teatro de Eugene Ionesco (1955-1997)*, se trata de una versión libre de Trives que José Luis Alonso utilizó para presentarla a los censores, ya que se trataba de un «texto minuciosamente reformado con vistas a superar, con éxito, el previo control de la censura que posibilitaba la representación de la obra en un teatro nacional» (2002, pág. 379). Por lo tanto, nos encontramos con una obra autocensurada que elimina «los tramos tendenciosos relacionados con la jerga político-sindicalista, y con lo que fuera susceptible de ser considerado como un atentado a la religión y a la moral» (Vilvandre de Sousa, 2002, pág. 379). Tras la autorización de la obra por parte de la censura, José Luis Alonso llevó al escenario *Rinoceronte* (1961), *El rey se muere* (1964) y *El nuevo inquilino* (1964), las tres en versión hecha por Martínez Trives. Menciona Gabriel Quirós Alpera que Alonso encargó la traducción a Trives como homenaje al hombre que fue el primero en

llevar las obras de Ionesco a los escenarios españoles (2010, pág. 81), aunque es más probable que Trives tradujera la obra por su cuenta, ya que le encantaba el teatro del dramaturgo rumano-francés y además era buen amigo suyo.

Aunque la dramaturgia de Ionesco había tenido éxito ya en la década de los 50, vivió su esplendor con la puesta en escena de *Rinoceronte* de Alonso y un número de *Primer Acto* en 1961 dedicado a sus traducciones al castellano y sus montajes en España. La versión de *Rinoceronte* de Trives provocó el 13 de enero de 1961 «diecisiete alzadas de telón, ante los aplausos unánimes del público, [que] son el dato elocuente y escueto del interés que despertó la obra de Ionesco» (Monleón, 1961, pág. 5). Para hacer la obra más ligera, el traductor introdujo cortes en el texto original y añadió ciertas escenas, resultado en una versión bastante libre.

Alonso y Trives no estaban siempre de acuerdo en cómo deberían ser las versiones de las obras que representaban. Explica Quirós Alpera que Trives decía que los directores siempre querían que el texto pesara, pero él optaba por otra técnica: «Nosotros deberíamos ayudarles [a los espectadores] a que salgan de esa pereza, sobre todo en un Teatro Nacional» (Quirós Alpera, 2010, pág. 83), lo que fue un verdadero reto con obras de teatro del absurdo a las que el público de aquella época no estaba acostumbrado. En general, Trives colaboró bien con otros directores a los que cedió sus versiones, mas se puso en contra de los montajes de *El rey se muere* y *El nuevo inquilino* que llevaron a los escenarios de la capital José Luis Alonso y Francisco Nieva. El último lo caracterizó como «una especie de celos, algo que pasa entre hombres de letras o entre artistas» (en Quirós Alpera, 2010, pág. 86), por lo que Trives al final no formó parte de estos dos proyectos.

Se puede observar que el oriolano traducía textos de francés e inglés, dos idiomas que obviamente dominaba. Con su labor hizo posible que estas obras fueran representadas en el entorno español, aunque el público solo pudo conocer estos clásicos de la literatura europea a través de la representación, ya que la mayoría de las obras no se publicó hasta mucho más tarde y en traducciones de otras personas. De esa manera, la difícil labor de Trives servía casi exclusivamente para los libretos que se mandaban al órgano de censura y para los intérpretes que participaban en las obras. No obstante, eso posibilitó que se abrieran las puertas a un teatro que en otro caso permanecería lejos del público español por mucho más tiempo.

6. Trabajos y logros fuera de los escenarios

Trino Trives no era solamente director y traductor, sino que estuvo incluido también en la gestión de importantes instituciones relacionadas con el teatro. Entre 1969 y 1970 fue director del Teatro Nacional Popular en la Paz (Bolivia) y la Escuela Nacional de Teatro en la misma ciudad y más tarde, entre 1970 y 1971, dirigió el Teatro Español de Madrid (VV. AA., 2004, pág. 72). Eso demuestra que el oriolano tuvo la confianza de las autoridades no solo en España, sino también en el otro lado del Atlántico y que además supo llevar su amplio conocimiento del teatro a un nivel menos artístico para intentar cambiar por los menos un poco la política de los teatros nacionales.

Menciona Mª Francisca Vilches de Frutos que Trives también dirigió, junto con Modesto Higueras, el Teatro Español Universitario (en Peláez, 1995, pág. 128), aunque no se sabe a ciencia cierta si el oriolano en algún momento en realidad fue codirector del TEU o solamente colaboró con los grupos como director de escena y traductor. Además, explica la autora, que Trives se encontraba en los inicios de la Asociación Independiente de Teatros Experimentales (en Peláez, 1995, pág. 139) y que en algunas ocasiones colaboró también con el famoso grupo Tábano (en Peláez, 1995, pág. 146), lo que indica su voluntad de tomar la iniciativa en numerosos y variados proyectos para contribuir al desarrollo del teatro, sobre todo no profesional, en España.

Fue además fundador del Pequeño Teatro de Madrid, el grupo que empezó a existir en el año 1955 y se encargó de muchos estrenos intrigantes de la misma índole que las obras que Trives dirigió para el grupo Pequeño Teatro Dido. Al mismo tiempo el director «codirigió con Gallego Morel el Teatro-Escuela del Círculo de Bellas Artes en Madrid» (VV. AA., 2004, pág. 72). Después de fijar su residencia en Orihuela en 1978, dirigió el grupo del Teatro Miguel Hernández, con el que realizó una gira por las ciudades valencianas, representando una obra de Lope de Rueda (Más Martínez, 2004, archivo personal).

Trives también quería transmitir su conocimiento de director de escena a generaciones venideras, por lo que aceptó el puesto de profesor en la Escola Centre D'éstudis Artistics i Teatrals en Barcelona entre los años 1976 y 1977, «donde dirigió varios espectáculos con obras de Shakespeare, Moliere, Aristófanes, etc.» (VV. AA., 2004, pág. 72).

Unos años más tarde, en 1979, impartió además varios cursos de formación teatral en Murcia (Más Martínez, 2004, archivo personal).

Asimismo, colaboró en *Empireuma*, una revista de creación literaria de Orihuela, establecida por Ada Soriano, José María Fernando Piñeiro, José Antonio Ortuño, José Manuel Ramón y Juan Caros Gras, que se publicaba entre 1985 y 2007. La colaboración de Trives consistió en la traducción de poemas de Henri Michaux y otros poetas de lengua francesa poco conocidos en aquella época, con lo que consiguió acercar la literatura francesa a los lectores españoles, no solo a través del teatro, sino también a través de la poesía.

Manuel García en su *Diccionario Akal de Teatro* menciona que Trives «ha escrito, asimismo, algunas comedias» (1997, pág. 528), pero lamentablemente se desconocen sus títulos, ya que no se han hallado pruebas de que existieran tales obras que, en el mejor de los casos, Trives sí escribió pero nunca llegó a publicar.

De tal modo, se puede observar que Martínez Trives dejó su huella en los escenarios españoles tanto mediante sus direcciones de escena y traducciones –especialmente introduciendo el teatro del absurdo al público madrileño–, como a través de los cargos más administrativos y pedagógicos, y mantuvo viva la actividad de teatros independientes.

6. Conclusiones

Es evidente que Trino Martínez Trives tuvo un impacto enorme en el teatro independiente español con sus traducciones y direcciones escénicas. Aunque tuvo mucho éxito en París, donde podía crear libremente y sin limitaciones impuestas por la censura, Trives quiso llevar a España todas las obras que conoció en Francia. Eso demuestra su lealtad a su país de origen, cuyos escenarios sufrían por una falta de teatro contemporáneo extranjero. El director oriolano aspiró a diversificar las carteleras madrileñas abriendo camino a un teatro novedoso y distinto del que se representaba en la España de aquella época.

Desde el principio de su trayectoria profesional quería compartir su pasión por estas obras con los grupos de teatro no profesional e intentaba encontrar cualquier manera para representarlas ante el público español. Por lo tanto, colaboró con distintos grupos de cámara y ensayo y teatros independientes y hasta creó su propia compañía, Pequeño Teatro

de Madrid, para poder crear un repertorio del que, según su opinión, carecían los teatros españoles. Debido a sus numerosos éxitos, Trives fue invitado a dirigir obras de grupos importantes como el Teatro Nacional Universitario o también alguna compañía profesional. De tal modo no solo introdujo nuevos dramaturgos a las tablas de la capital, sino que contribuyó al desarrollo de las compañías independientes, ayudándoles a montar estas obras exóticas con las que paulatinamente revolucionaron el teatro en España.

Mostró un especial interés por las obras de teatro del absurdo y, gracias a sus amistades y su fascinación por las piezas de Ionesco y Beckett, introdujo estos autores al público madrileño solo unos años después de sus respectivos estrenos parisinos. Aunque la censura solo autorizó sesiones únicas de estas obras de teatro del absurdo, y que relativamente poca gente tuvo la oportunidad de ver sus estrenos, Trino Trives, con sus traducciones y direcciones de escena, dio el primer paso para que estas obras mundialmente conocidas formaran parte de la cartelera de los teatros en España.

Aparte de estos dos dramaturgos, Trives fue el introductor de muchos otros autores en España, sobre todo angloparlantes, no solo a través de sus puestas en escena, sino también con múltiples traducciones que cedió a otros grupos para que pudieran estrenarlas. Así aportó a la divulgación de la literatura europea y estadounidense en este país, lo que era especialmente importante durante la dictadura franquista.

Como se ha podido observar, fue también exitoso fuera de las salas teatrales, ya que le fue encargada la dirección de varias instituciones teatrales de gran importancia, entre las que destacan el Teatro Español en Madrid y el Teatro-Escuela del Círculo de Bellas Artes de Madrid. Gracias a estos cargos, Trives pudo influir en las programaciones en los teatros madrileños también desde la gestión de dichas instituciones y no solamente desde su posición de artista. Esto, de cierto modo, refleja que el director era reconocido y respetado dentro del ámbito teatral madrileño, por lo menos a lo largo de su vida.

Lamentablemente, tras su muerte su gran esfuerzo y éxito han sido olvidados por muchos artistas y académicos. Hasta cierto punto eso se debe también al carácter privado del director, a quien, según sus amigos, no le gustaba dar entrevistas o hacerse fotos, lo que ha dificultado la realización de cualquier estudio sobre la trayectoria del artista. Sin embargo, esperamos que este artículo pueda servir como el primer paso

hacia una investigación más detallada de la curiosa vida privada y profesional del director y que, de este modo, se pueda volver a descubrir cómo el trabajo de Martínez Trives cambió el teatro en la España de los años 50 y 60.

7. Obras citadas

Anónimo (2 de junio de 1958). «Final de partida de Beckett», presentada por Los Independientes. *Madrid*, 22. https: //bit.ly/32dWvL8

Beckett, Samuel (1965). *La última cinta; Acto sin palabras*. Barcelona: Aymá.

De Quinto, José María (2001). Dido y Josefina Sánchez Pedreño. *Ade Teatro* (13), 77-78.

Doménech, Ricardo (enero de 1963). *Jacobo o la sumisión*, de Ionesco. *Primer Acto* (39), 54.

Fernández Verdú, José Manuel (2004). Una anécdota. *Empireuma* (30), 70.

Gómez García, Manuel (2007). *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid: Akal.

González Ruiz, Nicolás (29 de marzo de 1956). «Esperando a Godot», en sesión del teatro Dido. *Ya*, s.p. https: //bit.ly/2XWwQ82

González Ruiz, Nicolás (11 de diciembre de 1962). «Jacobo», de Ionesco, en sesión de cámara. *Ya*, s.p. https: //bit.ly/2UBsQrN

Huerta Calvo, Javier, Emilio Peral Vega y Héctor Urzáiz Tortajada (2005). *Teatro español [de la A a la Z]*. Madrid: Espasa Calpe.

Jiménez, Salvador (4 de noviembre de 1967). Lee Strasberg, el brujo del teatro, ha revolucionado a los actores franceses. *ABC*, 32-33.

Martínez Trives, Trino (1957a). Mi versión de «Esperando a Godot» y su estreno en España. *Primer Acto* (1), 15-16.

Martínez Trives, Trino (1957b). «Esperando a Godot» en los escenarios españoles. *Primer Acto* (1), 16.

Martínez Trives, Trino (9 de junio de 1957c). Antecrítica de «Las sillas». *Ya*, s.p. https: //bit.ly/2JJjqcy

Martínez Trives, Trino (1963). Mientras ensayo *Días felices*. *Primer Acto* (39), 21.

Martínez Trives, Trino (1965a). Retrato frustrado de Samuel Beckett. En Samuel Beckett, *La última cinta; Acto sin palabras* (págs. 38-42). Barcelona: Aymá.

Martínez Trives, Trino (1965b). Diálogo con Trino Martínez Trives, introductor del Teatro de Vanguardia en España, En Samuel Beckett, *La última cinta; Acto sin palabras* (págs. 125-130). Barcelona: Aymá.

Marquerie, Alfredo (27 de enero de 1955). Se inauguró el «Pequeño Teatro Dido» con el estreno de dos obras de Ionesco. *ABC*, 41. https: //bit.ly/2OcaGdP

Monleón, José (1961). El rinoceronte. *Primer Acto* (19), 4-7.

Monleón, José (1970). Del teatro de cámara al teatro independiente. *Primer acto* (123-124), 8-14.

Peláez, Andrés (1995). *Historia de los teatros nacionales*, vol. II. Madrid: Centro de Documentación Teatral.

Prego, Adolfo (29 de marzo de 1956). «Esperando a Godot», de Samuel Beckett, por el pequeño teatro Dido. *Informaciones*, s.p. https: //bit.ly/2W0f9Ti

Prego, Adolfo (11 de junio de 1957). Crítica: «Las sillas», de Ionesco, por el pequeño teatro Dido. *Informaciones*, s.p. https: //bit.ly/2HUwucy

Prego, Adolfo (11 de diciembre 1962). Crítica: «Jacobo», de Ionesco, en el Bellas Artes. *Informaciones*, s.p. https: //bit.ly/2FdxCqc

Quirós Alpera, Gabriel (2010). Ionesco en España: Las puestas en escena de José Luis Alonso, *Pygmalion* (2), 79-92.

Torrente Ballester, Gonzalo (29 de marzo 1956). «Esperando a Godot», por Pequeño Teatro «Dido». *Arriba*, s.p. https: //bit.ly/2CjicyI

Torrente Ballester, Gonzalo (11 de junio de 1957). Estreno de «Las sillas», de Ionesco, por «Dido, pequeño teatro». *Arriba*, s.p. https: //bit.ly/2MAHe0p

VV. AA. (2004). Recuerdos y Homenajes a Trino Martínez Trives. *Empireuma* (30), 67-73.

Vilvandre de Sousa, Cécile (2006). *La recepción en España del teatro de Eugene Ionesco (1955-1997)*, Tesis doctoral. Ciudad real: Ediciones de Universidad Castilla-La Mancha.

Zanni Fernanéz, Urbano (9 de febrero de 1956). WINDSOR. Estreno de «Esperando a Godot». *La vanguardia española*, 18. https: //bit.ly/2T6n9QI

8. Notas

[1] Hemos podido establecer contacto con José María Piñeiro Gutiérrez, vecino de Trives en Orihuela, Alicante, que nos ha podido ayudar con datos importantes del director para resolver por lo menos una parte de este enigma. Además nos facilitó el contacto de otro amigo del director, José Manuel Fernández Verdú, con quien pudimos hablar sobre el director y sus anécdotas más privadas y quien nos puso en contacto con la sobrina de la mujer de Trives, Helene Brieussel. Agradecemos encarecidamente a los tres esta abundante información y otros materiales que tenían a su disposición.

[2] Para leer más sobre la experiencia de Trives como alumno de Strasberg véase: Jiménez, Salvador (4 de noviembre de 1967). Lee Strasberg, el brujo del teatro, ha revolucionado a los actores franceses. *ABC*, 32-33.

[3] Se trata de un texto redactado por José Manuel Fernández Verdú que contiene anécdotas y datos biográficos de Trino Martínez Trives y fue cedido a la autora del presente artículo a efectos de esta investigación.

[4] El artículo fue publicado por primera vez en *Primer Acto* (11), noviembre-diciembre 1959, 16-18.

[5] Es curioso leer parte de la conversación sobre *Esperando a Godot* que Trives tuvo con Beckett y que resume en este artículo: «Le hablo de España, lo difícil que resulta que su teatro se represente comercialmente». Beckett sonríe.

> – *Esperando a Godot* me preocupa. Ese éxito mundial me hace sospechar que no es una obra lograda.
>
> – Tranquilícese. Nadie entendió nada, ni aún los que creíamos entenderla» (Martínez Trives, 1965a, pág. 40).

[6] Curiosamente la versión de *Final de partida* que representó Dido no es de Trives, sino de Luce Moreau de Arrabal, a pesar de que Trives fue el traductor de la mayoría de las obras de Beckett en esa época.

[7] Los datos provienen de un texto que el pintor Juan Andrés Más Martínez (también conocido como Juan Español) redactó para el homenaje a Trino Martínez Trives en *Empireuma* en 2004 y no se publicó completo.

LA MEMORIA DEL EXILIO RECUPERADA EN EL CUERPO UTÓPICO DE LA ESCENA: EL CUERPO Y EL SONIDO EN LA PUESTA EN ACCIÓN DE *PROMETEO ENCADENADO SEGÚN ALBERTO KURAPEL* (1988)

THE MEMORY OF EXILE RECOVERED IN THE UTOPIAN BODY OF THE SCENE: THE BODY AND SOUND IN THE IMPLEMENTATION OF PROMETHEUS CHAINED ACCORDING TO ALBERTO KURAPEL *(1988)*

Claudia Cattaneo Clemente
P. Universidad Católica de Chile
(cacattaneo@uc.cl)
https://orcid.org/0000-0001-9507-3373

DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2020.45.07
ISSN 2444-948

Resumen: En el presente artículo se analiza un corpus particular del teatro-performance: *Prometeo encadenado según Alberto Kurapel*, obra estrenada el 11 de marzo de 1988 en el Espacio Exilio, Montreal, Canadá y publicada en 1989 por la editorial Humanitas. Desde las imágenes fotográficas y el video de su puesta en escena, este análisis centra la atención en el cuerpo - en sus diversas construcciones/presentaciones - y en el sonido entendido como un espacio/cuerpo que va develando otra realidad. Cuerpos que denotan un dislocamiento provocado por la noción de exilio, pues es el actor-performer el ente encargado de recuperar la memoria en el cuerpo utópico de la escena, destejiendo sus significados y evidenciando su profundidad simbólica. En el estudio se intenta responder a la pregunta: ¿cómo se construye, con el cuerpo y el sonido, la memoria histórica del exilio en el Prometeo de Alberto Kurapel?

 Recibido: 22/07/2020 - Aceptado: 10/09/2020

Palabras Clave: cuerpo utópico, memoria, exilio, sonido, intérprete.

Abstract: This article analyzes a particular corpus of theater-performance: *Prometheus chained according to Alberto Kurapel*, a work released on March 11, 1988 in the Exile Space, Montreal, Canada and published in 1989 by the Humanitas publishing house. From the photographic images and the video of its staging, this analysis focuses attention on the body - on its various constructions / presentations - and on sound understood as a space / body that reveals another reality. Bodies that denote a dislocation caused by the notion of exile, since the actor-performer is the entity in charge of recovering memory in the utopian body of the scene, unraveling its meanings and showing its symbolic depth. The study attempts to answer the question: how is the historical memory of exile in Alberto Kurapel's Prometheus constructed with body and sound?

Key Words: utopian body, memory, exile, sound, interpreter.

Sumario: 1. Introducción. 2. El estallido del sujeto en el cuerpo utópico de la escena. 3. El espacio/cuerpo sonoro de la memoria. 4. Conclusiones. 5. Obras citadas. 6. Notas.

Copyright: © 2020. 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)

Claudia Cattaneo Clemente. Licenciada en Artes Escénicas de la Universidad Mayor, Magister en Artes con mención en Dirección teatral de la Universidad de Chile, Doctora en Artes con mención en Estudios y Prácticas teatrales de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Dottoressa di ricerca in Arti Visive, performative, mediale del Alma Mater Studiorum de la Universidtà di Bologna. Como actriz, trabajó durante 15 años en la Compagnie des Arts Exilio dirigida por Alberto Kurapel. Entre sus principales líneas de investigación se hallan las teatralidades rituales de pueblos originarios del sur de Chile y las implicancias prácticas del exilio y el desplazamiento como dimensión estética en el teatro performance contemporáneo. Posee publicaciones en revistas y en libros colectivos con otros investigadores, entre ellos, María de la Luz Hurtado, Fernando de Toro, Marco de Marinis, Alberto Kurapel.

1. Introducción

El Teatro-Performance es concebido como un tercer espacio (Bhabha, 2002) que incorpora elementos de la performance para desjerarquizar y neoritualizar el hecho teatral, convirtiéndose en un espacio transdisciplinar de la Otredad, en donde Kurapel expone al Otro y a sí mismo en toda su diferencia y desnaturaliza los supuestos sobre su representación, para así, crear «(...) otra realidad cuestionadora construida en sus brechas, en sus espacios, en las omisiones, en las fracturas de sí misma» (Kurapel, 2011, pág. 22).

Kurapel ha sido investigado por ser el creador de un teatro-performance ***de*** exilio y no *en* exilio, como dicta el objetivo de su *Compagnie des Art Exilio*: «(...) crear obras al interior de un planteamiento estético/ético que llamé «Teatro **de** Exilio» y que eligió crear en el cruce de culturas diferentes, manteniendo los cimientos de nuestras variadas identidades, condición social y desarraigo, como fundamento de nuestra visión de la presentación/representación.» (Kurapel, 2009, págs. 148-149) Esta diferenciación permite que el exilio sea un componente ético, estético e interpretativo de su teatro-performance y no solo una manifestación romántica de un estado transitorio.

Dos autores resultan medulares en el estudio de las creaciones escénicas de Kurapel: Fernando De Toro y Alfonso De Toro, quienes han analizado en profundidad, desde una perspectiva semiótica, esta expresión espectacular Latinoamericana. Alfonso De Toro la llama «una teatralidad menor» (2004, pág. 238), refiriéndose a un lenguaje y temas fuera del contexto del estándar: en un 'más allá' (Bhabha, 2002), es decir, al tránsito de sus múltiples identidades escénicas desde un contexto latinoamericano a uno quebequense, constituyéndose una estrategia de hibridación que admite diferentes escrituras, discursos, textos, culturas, lenguas, razas y territorios para la construcción de una cultura Otra propia en este espacio 'más allá'. (De Toro, A., 2004, págs. 238, 239)

Para Kurapel, aclara el autor, hacer un teatro-performance menor es una estrategia de hibridación rizomática que se pliega a diversos y muy diferentes discursos, textos, lugares, lo que le permite construir su propio espacio/territorio que se pierde entre citas y más citas, en la transtextualidad y la transculturalidad, constituyéndose como un proceso de

desterritorialización y reterritorialización permanentes. (Ver Faúndez, 2008, pág. 42)

Fernando De Toro, a su vez, se refiere a las estrategias post-modernas y post-coloniales en el teatro perfomance, utilizando el concepto de «tercer espacio» que Homi Bhabha (2002) define como rebelión por medio de la ironía en la dialéctica colonizado-colonizador, frente al discurso preponderante en las estructuras de poder. De Toro percibe este espacio en la obra de Kurapel como «el intento de escribir en los intersticios de relatos pasados y de una cultura actual». (2004, pág. 115) Una fractura de los códigos espacio-temporales y escénicos convencionales, en la que Kurapel transita de una orilla a otra por medio de puentes rizomáticos. Estos puentes constituyen, para De Toro, una «escritura intersticia (*in-between*)» (2004, pág. 115) que sitúa su obra en el centro de las problemáticas de alteridad e identidad.

Ahora bien, respecto al corpus que he tomado para este artículo, Alfonso De Toro analiza el cuerpo en él, como «categoría histórico-cultural en un contexto postmoderno y postcolonial» (De Toro, 2004, pág. 252), un ente generador de signos en una fisura espacio-temporal de la escena rizomática y que comienza a manifestarse donde la lengua ya no basta o fracasa. Cuerpo como lugar de la memoria, de la huella –dice De Toro– un último refugio donde puede encontrarse el Yo, pues:

> Éste es un tercer espacio entre el pasado inscrito en la memoria y el presente del exilio. (…) La memoria inscrita en el cuerpo y la plasmación de éste a través de lo postizo, de lo extraño (…), de lo otro forman ese lugar de lugares de entrecruces de donde puede nacer lo nuevo. (…) El aspecto mediático, la materialidad del cuerpo y su mensaje constituyen una unidad, no máscara mimética de/para algo, sino simplemente cuerpo. (…) Kurapel recobra el lugar del cuerpo como valor primordial simultáneamente como objeto performativo, como objeto de investigación y como método del saber, de la experiencia, de allí que el cuerpo sea el lugar absoluto de los entrecruces: todo pasa por el cuerpo ya que allí yacen las estrategias de hibridización y alt*a*ridad. (De Toro, 2004, págs. 251, 252, 253)[1]

Concibiendo el cuerpo como un punto de partida para la producción de significación y diseminación, como acción y lenguaje, sin la necesidad de transportar algo. Así, el cuerpo participa como lugar de la dife*r*ancia, la transmedialidad y la alt*a*ridad para definir los procesos de

hibridación que lleva a cabo. Hibridación entendida como «traslación y perlaboración del logocentrismo de occidente». (De Toro Gronemann, *et al*, 2003) Es en este sentido que el cuerpo se entiende como un tercer espacio, pues es negociación y perenne dialogicidad, ya que traslada una cultura a un lugar extraño que debe ser formado y habitado nuevamente.

Cabe recordar al lector que Kurapel inicia sus investigaciones teóricas y escénicas mientras trabajaba como actor estable de la Compañía profesional del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile (DETUCH, 1969), realizando diversos montajes teatrales como actor y llevando a cabo trabajo voluntario de teatro social en comunidades y poblaciones del país. En este proceso se encontraba cuando el 11 de septiembre de 1973 lo sorprende el golpe de Estado que derrocaría el gobierno de la Unidad Popular del Presidente socialista Salvador Allende. Al partir a exilio (1974), continúa sus investigaciones en comunidades de la diferencia (exiliados, inmigrantes, LGBT) de Canadá y Estados Unidos, profundizando en las consecuencias que el exilio tiene en el ser humano y sus repercusiones en la creación y expresión escénica. De esta manera se encuentra con el performance, que le permite una expresión cercana a aquello que él mismo sentía como exiliado: alienación, fractura, fragmentación, no pertenencia identitaria, nomadismo perpetuo, etc.

Evidentemente, las experiencias del Living Theatre, de J. Grotowski, de A. Artaud, de Bread Puppet Theatre, de T. Kantor, B. Brecht, de Marina Abramovic, entre muchos otros, van a influenciar las formas de crear puentes entre la presentación performativa y la representación teatral, siendo uno de los pioneros Latinoamericanos en hibridar estas disciplinas y a proponer el exilio como componente estético que guíe todos los signos escénicos y actorales. Sus referentes teóricos son extensos y sus estudios teóricos sobre teatro performance Latinoamericano se hallan plasmados en sus abundantes publicaciones que han sido traducidas a diversos idiomas. Su teatro-performance es evidentemente biográfico, por ende, todos los personajes-actantes que propone en su dramaturgia (durante su exilio y al retornar a Chile en 1996), son fragmentos de su propia experiencia como exiliado.

En este artículo se concibe el teatro-performance como un aporte al conocimiento que se adquiere por medio de un cuerpo pensante y sintiente, como propone el mismo Kurapel, por ende, el entendimiento se da también por medio de las emociones y sentimientos del lector-espectador. Poesía y teatro no están separados, como propone Artaud en

sus escritos, o Derrida o Foucault en muchas de sus magníficas conferencias, en donde el lenguaje poético no debe ser considerado como un detrimento al aporte de corte científico que todo estudio debe poseer. Este es el pensamiento rizomático que se impone fuertemente en el siglo XXI y que erradica por completo los binarismos que tienden a separar en extremos opuestos el teatro de la poesía, el lenguaje académico del lenguaje poético. Como dice Blanchot: «Aprendemos lo que no llegamos a saber: que el hecho de pensar no puede por menos de ser trastornador; que lo que hay que pensar es, en el pensamiento, lo que se aparta de él y se agota inagotablemente en él». (1959, pág. 49)

El primer punto de este artículo se centra en revisar la ruptura del cuerpo de los intérpretes en relación con el cuerpo utópico de la escena, analizando, a su vez, el cuerpo/espacio pantalla en la imagen audiovisual. En el segundo punto, se aborda el sonido del exilio como un espacio/cuerpo que recrea la memoria por medio de su materialidad, imagen acústica y el silencio del espectador.

2. El estallido del sujeto en el cuerpo utópico de la escena

> ¿Quién resistiría una historia de los cuerpos?
> El cuerpo es lo único que produce la verdad.
> (Angélica Liddell)

Prometeo Encadenado según Alberto Kurapel (1988), es evidentemente un palimpsesto que expone el texto de Esquilo como acontecimiento, más que como fábula, es decir, abre el texto hacia un presente universal (el poder) mediante la prisión de los cuerpos, expresada en diversos niveles: cuerpo físico, cuerpo sonoro y cuerpo virtual. Esta obra ha sido analizada por la teoría literaria y la semiótica, abordada siempre desde su texto dramático, sin fijar la mirada en los aspectos interpretacionales (en el sentido actoral) que permiten poner en acción dichas interpretaciones (en el sentido semántico). Según Juan Villegas (1986), en esta performance teatral utiliza el intertexto histórico, es decir, una relación intertextual con el contexto social de su época. Para Fernando De Toro (1996), Prometeo es un intertexto palimpséstico, pues, como detalla Faúndez: «(...) un intertexto es una inserción que ostenta su texto y no deja dudas sobre su origen y fuente, mientras que el palimpsesto efectúa

una transformación radical en el intertexto, alterando su estructura y solamente dejando una huella, un vestigio de su origen y fuente.» (Faúndez, 2008, pág. 59)

Prometeo es tanto un intertexto histórico (dictadura y exilio) como palimpséstico (la huella del texto de Esquilo), sin embargo, ¿cómo este intertexto se hace carne en el espacio teatral performativo? Kurapel llega a Canadá en 1974 y se cuestiona cómo actuar/presentar en las circunstancias políticas y sociales que vive su país y él mismo en el exilio canadiense: «¿Podríamos movernos, hablar, gesticular, pensar escénicamente como si nada de esto hubiera ocurrido? Sé que no.» (Kurapel, 1995, pág. 27) Y es esta pregunta la que dará como resultado su teatro performance, entendido como un dislocamiento disciplinar producido por la noción de exilio, experienciada en escena por medio de signos textuales y metatextuales impresos en el espacio, sonido, imagen y cuerpo, para recuperar y perpetuar la memoria social.

La performance es el medio por el cual Kurapel inserta la noción de exilio y sus significados a la escena y a cada aspecto de la interpretación actoral, quebrando la representación y su función tópica (primacía de la palabra por sobre los demás signos escénicos). La performance que Kurapel incorpora es aquella que considera vital el cuerpo y la presencia del actor-performer para el desarrollo de la cadena de acciones. Nada se oculta a la vista del espectador, se utiliza la instalación y la tecnología, se trabaja un guión que admite la improvisación en la interpretación y se evidencian los procesos de creación en espacios no convencionales que aportan su materialidad al sentido general de la presentación. Estos elementos permiten, «(...) el cultivo de la conciencia de la memoria, buscando nuevas vías de expresión.» (Kurapel, 1987, pág. 34) En el primer manifiesto que realiza la Compagnie en el año 1983, se declara:

> Creemos que es la Performance la acción que corresponde más exactamente a nuestras realidades. (...) Existe un 'proceso' que queremos mostrar y situar frente a los que quieren Ver. Un «proceso» que se desarrolle en el tiempo y en un ESPACIO que transformamos continuamente; donde juegue el AZAR, el COLLAGE, la MÚSICA ELECTRO-ACÚSTICA, el CINE, el VIDEO, la CANCIÓN, y el CONFLICTO DE OBJETIVOS OPUESTOS. Los edificios de espectáculos o son caducos, o inducen a la repetición de gestos falsos. Nuestras Performances

> son puestas en acción en basurales, en la calle, en edificios en ruinas, en bodegas, en galerías de arte, en establos. (Kurapel, 1987, pág. 34)

Para lograr este objetivo, el actor-performer se convierte en un ente unificador de los signos espectaculares de la diferencia, debiendo proyectar el lenguaje escénico del Otro y de las distintas disciplinas que convergen en escena para portar en su cuerpo, los signos de la memoria del exilio. Este proceso es realizado combinando la presentación y la representación sin transición, en una circularidad que no permite cierre alguno de los motivos escénicos. Para ello, el actor-performer toma modelos actanciales[2] que otorgan funciones específicas a los signos escénicos y los coloca en el mismo espacio junto a la presentación de los enunciados que toman forma en el universo artificial.

En el diálogo y las didaskalias del texto teatral performativo, es posible percibir dos formas de alcanzar el conflicto de objetivos opuestos: en la primera cita vemos las diversas representaciones culturales que forman parte del conflicto de la obra y de los personajes, fungiendo como coros trágicos, que por la voz o el silencio, encarnarán los signos escénicos como un signo más, como actantes-entes unificadores de la diferencia y la alteridad.

> Didaskalia:
> Cada performer permanecera con los ojos vendados durante toda la obra. Sobre estas vendas negras, hay dibujadas con tiza, diversas miradas. (...) Un ritual chamánico ha comenzado hace años. En el I.PÁG. L.D. se encuenrra I0, india latinoamericana, en continuo movimiento, rodeada por cinco muñecos de arpillera vestidos: Uno con pantalon y camisa; otro con casco de minero, otro con una túnica de los indios de los solares bolivianos, Otro con andrajos y el último con vestón y pantalón. Estos muñecos están cubiertos por un manto sucio de arpillera. Los performers repetirán al unísono para luego ir superponiendo las voces mientras cada uno se hace masajes en diferentes partes del cuerpo: «Que resulte» (Sonidos guturales) «Que haya resultado» (Sonidos guturales) «Que haya resultado» (Sonidos guturales). Las voces en Off aumentan de volumen. (Kurapel, 1989, pág. 44)

En los diálogos a continuación, se puede leer este desdoblamiento del actor performer, entrando y saliendo del lenguaje y del «personaje-signo»

sin transición, para romper con la representación y con la presentación, manteniendo un nomadismo cartográfico, para habitar solo en el puente creado entre ambas.

> PROMETEO.— Visto una gran bata color púrpura azafran. Je sui vétu d'une longue tunique couleur- pourpre-safran. Me lamento, nadie se inmuta. Je me lamente, personne ne bronche. ¡Ay de mi!, ¡Ay de mi! ¡Ay de mi! ¡Hélas! ¡Hélas! ¡Hélas! (Kurapel, 1989, pág. 47)
> PROMETEO.— (Pausa. Un temps.) Sácame esto, Enléve-moi ceci. (Muestra las cadenas, Il désigne ses chaines)
> IO.— ¡No puedo! ¡Je ne peux pas!
> PROMETEO.— ¡Anda puta, te acuestas con el tirano todos los dias Y no puedes sacarme esto! Voyons putain, tu couches tous les jours avec le tyran et tu ne peux pas m'enlever ca! (Kurapel, 1989, pág. 85)
> PROMETEO.— ¡Susana! Suéltame para poder continuar! Susana! Détache-moi pour que je puisse continuer!
> LA REGISSEUSE.— ¡SueItate tú. Ya lo has hecho antes! Détache toi toimeme. Tu l'as déjà fait auparavant.! (Kurapel, 1989, pág. 86)

El intérprete se convierte, de esta manera, en memoria social, colectiva e individual desplegada en la performance ritual y tecnológica, pues, el ritual es un modo de estructurar conductas, situar los pasos, las unidades de la performance para que ésta ritualice las acciones escénicas, donde la memoria del exilio se presenta como un cuerpo social recuperado en la escena contemporánea.

> IO.— Tus males no son peores que los míos, errante y vagabunda corro por tierras que no conozco. Tes malheurs ne sont pas pires que les miens, errante et vagabonde je cours à travers de terres que je ne connais point. (Kurapel, 1989, pág. 23)

> Didaskalia:
> Al comenzar estas voces grabadas entra Promereo trasvestido sin peluca, empujando lentamente un viejo recipiente de latón. Se detiene a intervalos, penosamente, formando siluetas estáticas. Comienza a escucharse a lo lejos estampidos ensordecedores de los truenos que lo precipitarán en el Tártaro, pulverizando la tierra. Al llegar al centro del espacio escénico, se detiene, se desviste totalmente, se coloca de pie en

> el recipiente. Se arroja agua con las monos dejándola caer sobre la cabeza, hasta empaparse totalmente. Los truenos ensordecen el espacio. Silencio. Pausa. Camina desnudo hacia el auto. Se encadena. (Kurapel, 1989, pág. 100)

Estas escenas no conforman un universo teatral performativo al estar desligadas de las materialidades del espectáculo, sin embargo, dan una idea sobre la recuperación de la memoria que Kurapel hace/encarna en la escena, el cuerpo social, es todo el conjunto de signos que incorpora, la instalación, las vendas, el fragmento de automóvil, la máscara, la iluminación y el gran desafío actoral de moverse a ciegas por la escena plagada de escombros, tal como el exiliado en la nueva tierra. Kurapel, así, deconstruye el discurso supérfluo de la unicidad histórica, cultural, social, teatral.

> La representación/presentación para mí ha sido el resultado de la combinación de variados procesos: la desconstrucción del discurso histórico, tomando como base nuestras culturas y memorias fracturadas y como principio unificador la hibridez y el mestizaje artístico. No se trata solamente de plantear en escena una visión mimética de la realidad, sino que re-orientarla constituyendo una ficción compuesta de acciones rotas, signos interrumpidos, fragmentación, lenguajes desintegrados, grietas, contradicciones, ambigüedades, en un contexto de relaciones heterogéneas, no causales; solo así creo, se puede trascender con un discurso escénico teatral-performativo, con leyes que correspondan exactamente a la proyección de una escena mental y polisémicas que nos refleje contemporáneamente. (Kurapel, 2009, pág. 157)

En escena, el cruce de estos conceptos (presentación/representación) se da principalmente por medio del extrañamiento, es decir, todas aquellas intervenciones sobre las formas artísticas que tienen como objetivo el hacerlas extrañas a su misma naturaleza, creando de este modo, en los destinatarios, un sentimiento de alienación. Es decir, dar una nueva perspectiva de la habitual visión de la realidad al presentarla en contextos diversos a los acostumbrados o al representarla evidenciando su ficcionalidad.

> PROMETEO.— Aparece con una máscara griega de marcados rasgos indígenas, coturnos, onku y una larga bata azafrán de anchas mangas. Gran barriga de relleno. Se encuentra encadenado sobre el motor de un auto. (Kurapel, 1989, pág. 46)
> VOZ-OFF PROMETEO.— (*Reposada. Sereine.*) Una vez vencido Cronos, Zeus olvidó sus promesas. Une fois Cronos vaincu, Zeus a oublié ses promesses. Me correspondía un importante lugar dentro de la Defensa de Estado. II me revenait une importante place dans la Défense de l'État. Sin embargo una vez en el poder distribuyó en forma injusta y torpe los puestos principales. Cependant, une fois au pouvoir, il distribua de facon injuste et maladroite les principaux postes.
> CORO DE OCEANIDAS.— Entonces entregaste el Fuego, el Conocimiento y las Artes a los hombres. Alors tu as donné le Feu, la Connaissance et les Arts aux hommes.
>
> PROMETEO furioso, arroja lejos la silla y la mesa. Va rápidamente hacia los muñecos que rodean a IO. Toma al que está vestido con túnica de indio de los salares bolivianos. IO se incorpora y toma al que está vestido con mameluco de obrero. Los hacen ejecutar un baile con los acordes y canto de «EI Pavo» (danza chilota) en play-back. Ambos terminan tomando de los pies a los muñecos y haciéndolos azotarse la cabeza. (Kurapel, 1989, págs. 70-71)

En el *Prometeo* de Kurapel, los cuerpos portan vestuarios incompletos confeccionados de retazos de una cultura nueva/extranjera y que dejan ver la huella de su pasado en un contexto escénico construido a partir de los escombros de una cultura destrozada por el poder, por la dictadura, pues el *Prometeo/Kurapel* otorga el fuego a los hombres para vengarse de la promesa incumplida del dictador (darle un cargo en su nuevo régimen), constituyéndose como un antihéroe, contrario al *Prometeo* de Esquilo. Estos vestuarios inconclusos, que muestran el hilván de su construcción, van evidenciando su ficcionalidad a la vez que imprimen el sentido de lo incompleto y lo transcultural, traspasando los cuerpos de los intérpretes, cuerpos exiliados en un espacio exilio. No hay diferencia entre este lugar habitado y los vestuarios que portan los que lo habitan. Lo extrañado aquí es el cuerpo del intérprete, un cuerpo real. Esta realidad no puede ocupar este espacio y por ello se viste de ficción. Ahora bien, para insertar el sentido de lo incompleto al cuerpo mismo, éste se

presenta ciego durante toda la puesta en acción, haciendo que la materialidad del espacio: real y concreta, sea una extensión del cuerpo del actor-performer, que debe recurrir a la memoria para moverse en este lugar lleno de obstáculos y ejecutar todas las labores técnicas a la vista del espectador, único cuerpo vidente en esta construcción espectacular. En las imágenes a continuación se ve a la *regie* y la vestuarista (ambas ciegas) iluminando la escena y confeccionando los vestuarios.

> La venda en los ojos y la máscara de actor griego (con la que Kurapel abre la obra encadenado a un vehículo antiguo), vienen a denotar un intento por sobrevivir en un medio que les es ajeno, privados de la vista: la imagen/apariencia y que les obliga a agudizar otros sentidos que conducirán estos cuerpos a través del sentimiento. La máscara se constituye así como disfraz del cuerpo pero, como dice A. De Toro: «(...) no de uno mimético que quiere insinuarnos un papel, un rol, sino de investidura premeditadamente impuesta para absorber las huellas de la memoria y para rehacer un futuro, como suplemento, como paratexto, al fin, como puente. La máscara no puede suplantar o reemplazar al cuerpo, éste surge siempre debajo de la máscara, debajo de ella se encuentra siempre el cuerpo, como único lenguaje, como única materialidad.» (De Toro, A., 2004, pág. 252)



Fig. 1: Susana Cáceres (Regie) y Michelle Poisant (Vestuarista)
Fotografía: George Smid



Fig. 2: Alberto Kurapel, Marinea Méndez (IO), Susana Cáceres, Michelle Poisant.
Fotografía: George Smid

La cultura va a marcar la forma de expresar, sentir y pensar, al sacarla de su contexto habitual y llevarla a un espacio de ficción donde todo es posible, incluso, la constitución de una nueva cultura de la insatisfacción, que incorpora y convive con elementos correspondientes a lo que se llamará centro cultural, situando a los actores-performers en los límites y no en el exterior de esta relación de creación artística teatral, lo que Alfonso de Toro (1997) llamaría 'habitar la cultura' y que Kurapel explica desde la experiencia: «Creemos que el conocimiento artístico de culturas yuxtapuestas puede hacer brotar una síntesis estética, aunadora de estas condiciones que nos han situado como creadores de la *periferia* en la *periferia*, al expresar y vivir esta marginalidad como signo, materia, referente y material de nuestra propia creación teatral-performativa.» (Kurapel, 2004, págs. 58)

En este habitar la periferia, el *Prometeo* de Kurapel plantea la total indefinición que provoca el exilio como acto abrupto de desterritorialización, travistiendo el cuerpo. Este acto trae a la memoria el origen de los machis de la Araucanía (que al inicio de la colonización eran hombres

travestidos) que se contrapone con el hecho de disfrazar una esencia: la verdadera intención del personaje Prometeo que solo ambiciona el poder. El machi travestido hace renacer en la escena ese origen ritual, la esencia de aquel otro poder (el chamánico) que vuelve a realizar rogativas para intentar restablecer un estado anterior al desastre de la colonización/dictadura.

Así, la estética del exilio se manifiesta a través de los signos que Kurapel incorpora en un espacio/cuerpo nómade, pues los intérpretes entran y salen de las sonoridades, las imágenes (cuerpos físicos y virtuales) y de sus propias esencias, traspasadas por un tiempo sin linealidad que se rebela contra todo poder imperante (toda jerarquía). Prometeo le exige a IO que lo libere y le recrimina sus lazos con el poder y ésta le recuerda que está encadenado a un viejo automóvil por el mismo motivo: «Prometeo.- ¡Anda puta, te acuestas con el tirano todos los días y no puedes sacarme esto! Io: Tú también te acostaste con él.» (Kurapel, 1989, pág. 85) Entonces, Prometeo intercambia su imagen inicial (barriga postiza, máscara, coturnos) por la de Io. Desea salir de las cadenas de la culpa, de la insatisfacción y del exilio mismo al que ha sido confinado, sin embargo, el cuerpo entra en otra prisión, la del cuerpo travesti. «(...) Prometeo entra con un micrófono en la mano derecha. Su vestuario tiene cierta similitud con el de IO, falda corta, abrigo de encaje abierto, medias negras caladas, tacos altos, peluca crespa negra. Está sin barriga. Sus ojos continúan vendados.» (Kurapel, 1989, pág. 93)

En este contexto, se crea una escena heterotópica, en cuanto el cuerpo de la escena y el propio cuerpo del intérprete constituyen «un lugar otro» (Foucault, 1984, pág. 67) donde conviven historias diversas de seres diversos de múltiples orígenes, épocas y realidades, donde las resonancias, los sonidos, dan cuenta de la heterogeneidad de una historia compartida: la desterritorialidad. Personajes míticos, actores de diversas nacionalidades, personajes descontextualizados, referentes de la dictadura chilena y del destierro político, ideológico y artístico, forman un conjunto de territorialidades intersticiales en un territorio de identidad compartida: la diáspora. Por otro lado - he aquí la paradoja - es también un territorio utópico, por ser un emplazamiento sin lugar real: el nomadismo. Diversas culturas, clases sociales, épocas, etc., están presentes en un mismo espacio/cuerpo en donde tiempos tan distantes (el mito de Prometeo, la obra de Esquilo) parecieran aparecer en un solo momento.

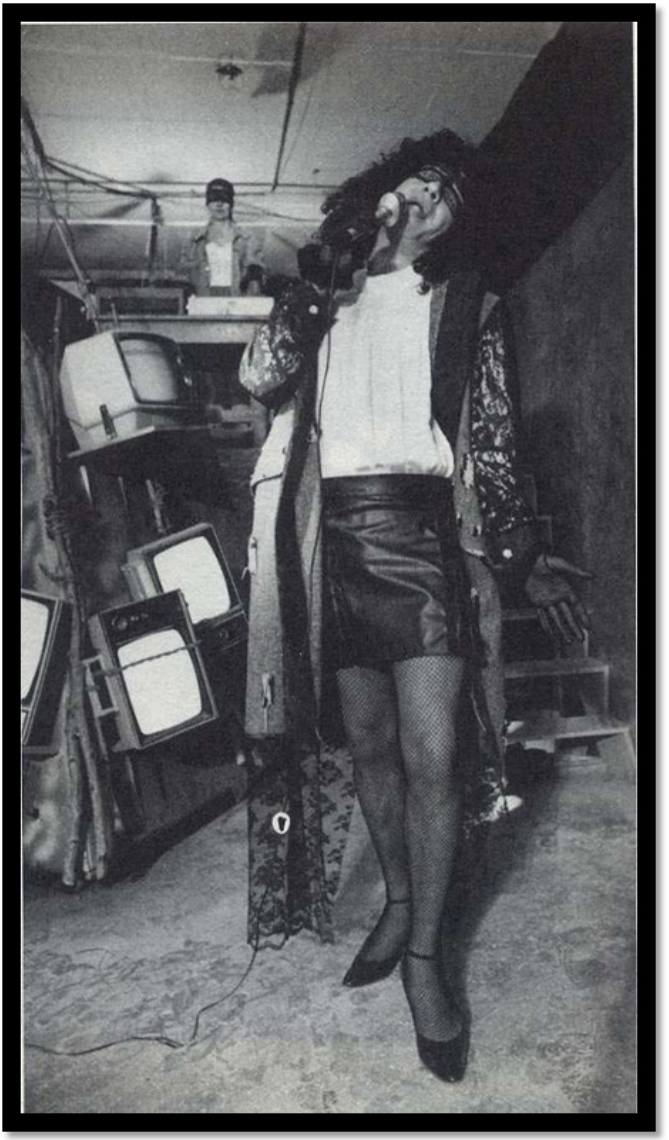


Fig. 3: Alberto Kurapel y Susana Cáceres
Fotografía: George Smid

Los intérpretes asumen el dolor del extrañamiento poniendo el cuerpo en jaque (ceguera permanente y posturas quebradas. Ver fig. 4), este riesgo conduce al cuerpo al borde del abismo (como propone la crueldad de Artaud, 2001; y como bien analiza Derrida, 1969), en el que todos son arrastrados para vivir al *Otro* en toda su dimensión humana.

> Justamente, el ejercicio artaudiano, así como el freudiano, es un trabajo del borde: un trabajo del vértigo, donde la dinámica continua y el accidente sin ocaso de la vida -llámese *liberada*, *cruel* o *inconsciente*-, se entrelaza y desdice a través del abismo de cada palabra. En este sentido, valga la redundancia, el sentido se diluye entre sus propias letras, permitiendo escudriñar aquel *borde* en que la palabra todavía no nace; cuando el grito no es aún un discurso, cuando la repetición, y con ella la lengua en general se vuelve un imposible (Derrida, 1969). (Pérez, 2019, pág. 87)

Este lenguaje, que se hace cuerpo presente en la escena, va a ser aquel convivio dantesco que se configura finalmente como una puesta en jaque del lenguaje, un cuerpo-lengua que camina en el riesgo que implica lo imposible, lo irrepresentable de la vida, aquello que desborda la palabra, aquella laguna del relato de Agamben (2005). Este borde del abismo es, en definitiva, la crueldad artaudiana, aquella práctica del cuerpo que «se accidenta, se agrieta, se desmorona, imposibilitando la futura repetición de sí mismo –es decir, su representación.» (Pérez, 2019, pág. 83) Por ello, los cuerpos siempre se muestran desequilibrados, rotos, estallados. Ahora bien:

> Existir en los bordes supone todo un programa ético y político. Existir como una apelación a no declinar, a resistir incluso, a estar allí, reclamando a la realidad que no prescinda de nosotros. El hacerlo en los bordes es al mismo tiempo una reclamación política que denuncia la hegemonía cosificadora de la realidad, que nos recuerda que el peligro que existe es que la realidad pueda prescindir de nosotros. (Viviescas, 2010, p. 233)

La realidad del peligro del pasado (el castigo de Prometeo) es trasvasijada al presente en un acto abrupto de restauración mnémica y de traducción, pues es ahora, un castigo impuesto por negociar con el

poder (el exilio de Prometeo/Kurapel). No es la fábula de la obra en sí la que golpea, son los cuerpos reales enfrentados a lo indecible los que azotan la conciencia del que está allí para ver y sentir, pues el entendimiento ya no es un acto aislado de la razón, desligada de todo lo que está «*más allá*» (Bhabha, 2002). El binarismo cuerpo-mente (y/o alma) ya no aplica en esta percepción/acción de entender. Se entiende con todo el cuerpo y cuerpo es un todo rizomático en devenir. Esta realidad, entonces, no puede prescindir del que observa, pues atraviesa los cuerpos de los intérpretes y del espectador, que presencia el flagelo de la tortura, de la desaparición (en la imagen–cine del océano rojo), del destierro por medio del silencio, «único gesto por el que se puede asumir la condición de testigo.» (Viviescas, 2010, p. 230) Es ésta, la puesta en escena de la *testimonianza*2 compartida, ya que el silencio surge de la escena (cuerpos de los actores/testigos) y de los demás cuerpos espectadores. Es a lo que Dubatti (2012) llama producir acontecimiento, en donde se invita al espectador a ser un laboratorio de percepción desde la experiencia del sentir.

> Dicho de otro modo, la experiencia con el teatro como cualquier experiencia estética o artística se mueve u oscila «entre hacer una experiencia y tener una experiencia» (Chateau, *Experience esthétique* 9) en donde se cruzan lo adquirido cultural, histórica y socialmente, con la dimensión subjetiva, personal e instantánea de la persona que experiencia (...) Es el cuerpo en sus fundamentos sensibles, cognitivos, así como las dimensiones de la materialidad y la materia lo que finalmente permite la elaboración de significados y sentidos culturales. (Rodríguez-Plaza, 2014, págs. 195 y 204)

En este acontecimiento compartido, los personajes/actantes[3] son entes que viven y expresan aquello que el cuerpo siente. No hay espacio para la razón, es el sentimiento lo que induce a la reflexión, pues las palabras no alcanzan. Éstas se hallan distanciadas por medio de intertextos, es decir, la cita utilizada como texto escénico y por medio del bilingüismo sin transición.

En este espacio de realidad en donde el cuerpo es actor y testigo, se evidencian los dos niveles de fragmentación del sujeto de los que habla Viviescas (2010):

1. Como *multiplicidad*, es decir, como insuficiente estabilización de la identidad, puesto que los personajes son los exiliados y desterrados, seres en constante búsqueda de un topos propio que, por medio del saber universal del significado del exilio, se vuelven múltiples mujeres y múltiples hombres desterrados de la historia de la humanidad. La identidad nunca se estabiliza, ya que el exilio descentra al sujeto y lo convierte en retazos nómades de su propia condición de diáspora. A su vez, esta no estabilización identitaria recorre al sujeto/espectador que no puede hacer suyo el horror sin pasar por un estado de esquizofrenia. La realidad ha superado la ficción y carcome la construcción ontológica de quienes comparten el cuerpo utópico de la escena.

2. Como *hibridación*, es decir, como mezcla compuesta de dimensiones de constitución, pues los intérpretes están permeados por las experiencias del dolor, los testimonios de las víctimas de la dictadura y su empatía con el Ser humano sufriente. Estas dimensiones los constituyen como cuerpos sensibles que se escuchan mutuamente en un espacio que se encuentra más allá de la escena misma. Los personajes/actantes son, a su vez, construcciones de fragmentos de testimonios, fragmentos de textos de Esquilo, reconstruidos por medio de multiplicidad de otras voces y otros cuerpos. Son personajes-experiencia que invaden los cuerpos de los intérpretes en todas sus dimensiones, como grito silente de denuncia. Así, los espectadores/testigos completan esta constitución por medio de la construcción de la reflexión post-relato.

Entonces, la hibridación y la multiplicidad dan como condición irremediable el estallido del sujeto, en cuanto, sujeto histórico como ficcional. «El individuo roto o fragmentado como contenido histórico de nuestra época es la expresión de una fatalidad que nos agobia. Sin embargo, este sentido de fragmentación es valeroso, es emotivo, es la expresión de alguien que se atreve a denunciar, de alguien o algo que se reconoce como roto.» (Viviescas, 2006, pág. 23) El actor-performer evidencia esta rotura del cuerpo social, físico e histórico y enfrenta, sin ornamento alguno, el cercenamiento del cuerpo político, «cercenamiento del cuerpo cuya máxima expresión fáctica y cosificadora es la de la desaparición forzada del contrincante, del otro» (Viviescas, 2006, pág. 24), borrando toda posibilidad de constituirse persona y sociedad. Kurapel levanta, sobre la escena una expresión violenta y de difícil enfrentamiento. Frente al intento de borramiento (de la identidad y de la humanidad por medio de las múltiples máscaras/cadenas) provocado por el

exilio, el actor-performer cincela la presencia irresuelta en la memoria de los pueblos, del arte y de los espectadores. La agresión denigradora que representa el exilio, y más aún, la tortura, la persecución, denota una ruptura, no sólo del cuerpo, sino de la coexistencia, puesto que, lo que realmente está roto es la verdad y la posibilidad de un intercambio dialogal entre víctimas y victimarios. «El cuerpo roto, mutilado, desaparecido es un vacío que no se puede llenar. Ese vacío es la expresión de la ausencia de la verdad. Y no puede ser cubierto por la mentira.» (Viviescas, 2010, pág. 30)

Estos cuerpos utópicos– siguiendo a Foucault (2010) – de los exiliados y torturados, fueron borrados de la faz de la tierra (en sentido simbólico, al ser anulada una identidad y en sentido real: los desaparecidos), sin embargo, y he aquí la utopía, permanecen vivos en la memoria social y en la materialidad de la escena, concretada en los cuerpos de los intérpretes. Pues, borrar el cuerpo es una utopía que se hace evidente por medio de la memoria.

> El cuerpo como categoría teórico–cultural en un contexto posmoderno y poscolonial constituye una materialidad representacional, medial e histórico cultural: es un lugar de la memoria, de la inscripción del registro, de la huella, de la opresión, de la tortura, de la manipulación, de la discriminación, de la exclusión, de la marginalización, de la agresión y de la confrontación o transformación de diversas culturas, historias y biografías. (De Toro, A., 2004, págs. 251-252)

Sin embargo, estos seres escénicos de *Prometeo* habitan otro cuerpo, el cuerpo utópico de la escena, aquel «lugar irremediable al que estoy condenado (...) un lugar fuera de todos los lugares» (Foucault, 2010, pág. 8). Un espacio fuera de todos los espacios conocidos. La escena se vuelve cuerpo, ya que adquiere la forma de una nación multicultural y atemporal que todo lo contiene. Se vuelve utopía, ya que es un lugar simbólico del destierro y de la posibilidad de encontrar una identidad. Ambos significados no pueden coexistir en un mismo espacio, sin embargo, están «irremediablemente condenados» a co-habitar el territorio del nomadismo espectacular. Este cuerpo utópico de la escena es compartido por el espectador, pues se está viviendo lo inimaginable. Los signos del exilio y la tortura de las cadenas rompen la utopía de esta coexistencia y es ese el mayor horror.

Kurapel, al igual que Fernando Arrabal, expone un acto violento (el exilio/la guerra) por medio del lenguaje ceremonial, pues Kurapel ha estado en estrecho contacto con sus orígenes culturales que se hallan en el pueblo Mapuche del sur de Chile. Sin embargo, para Berenguer (1977), refiriéndose al teatro de Arrabal, la ceremonia es un «esfuerzo desesperado de una comunidad por comunicarse con un universo (exterior real al grupo y superior a él) y, al mismo tiempo, afirmarse como grupo en un sistema (el del universo externo), incomprensible para dicho grupo, pero que condena a este último a la desaparición.» (pág. 327) Para Kurapel, en cambio, el sentido de comunidad se ha perdido, se ha fracturado como lo ha hecho el teatro, por ende, la escena es el universo del individuo en completa soledad que transita entre diversos trozos de identidad, sin definir ni fijar aquella identidad rizomática (Deleuze y Guattari, 2010) en ningún sistema cerrado y finito. La ceremonia escénica de Kurapel consiste en mostrar la herida abierta del exilio por medio de cada uno de los signos y materialidades escénicas, por medio de la interpretación de sus performers que entran y salen de la representación, por medio del nomadismo de todo componente espectacular (bilinguismo, presentación/representación, instalación/escenografía, espacio escénico/espacio espectatorial, espacio/escenario, entre muchos más), por medio de la inserción de la performance que rompe toda topía. La ceremonia kurapeliana es una anti-ceremonia, en el sentido de la nula celebración de un hecho puntual: la derrota; y en el sentido de una ruptura con la fase de reincorporación o agregación a una comunidad (Ver Van Gennep, 1986). Kurapel permanece en este espacio en tránsito, habita esta grieta y no busca pertenecer. (Ver Cattaneo, 2014)

La presencia de diversos referentes temporales en este espacio simbólico, desarticula la linealidad del tiempo, lo curva, situando al espectador en un limbo. Está aquí y ahora y en un pasado que se renueva. Y está en un futuro como identidad difusa, puesto que es una historia que se repite sin cesar. Entonces, como diría Cornago (2011), «En este acto de sacrificio, de acercamiento a la muerte a través del dolor, el cuerpo se deja ver como un espacio atravesado por el tiempo.» (pág. 281) 4

La iluminación con linternas, focos, proyecciones, la penumbra y la oscuridad cortan los cuerpos y fragmentan un relato; única forma de contar el horror – según Viviescas (2010) - pues al pegar pedazos de realidades se logra existir en los bordes. Y es allí donde la memoria puede ser reconstruida sin quedar remitida a una arqueología del recuerdo,



Fig. 4: Alberto Kurapel. Fotografía: George Smid

pues, «el pasado se hace visible en tiempo presente, no como el relato de lo que ya pasó, sino como la constante de una permanencia, un permanente 'estado de excepción' (...) la historia es únicamente la historia de una excepción, de una anormalidad, es la historia de los muertos.» (Cornago, 2011, pág. 272)

Prometeo encadenado según Alberto Kurapel se constituye así, como «una teatralidad tejida a partir de los procesos de escritura corporal escénica» (Diéguez, 2007, pág. 71) que pone en evidencia cuerpos exiliados, ruptura del espacio-tiempo de la escena, fragmentación del sujeto, fractura de la identidad. Pues, en la escena, «el cuerpo se presenta como una estructura lingüística que «habla» y revela infinidad de informaciones aunque el sujeto guarde silencio. Al parecer, hablamos con nuestros órganos fonadores, pero conversamos con todo nuestro cuerpo.» (Abercrombie. Cit. En: Tupín, 2013, pág. 255)

Pero este cuerpo no es solo físico, sino virtual, pues es traficado por medio de la imagen audiovisual que es utilizada, en efecto, para hacer visible lo invisible de la escena. Como en «El perro andaluz» (1929) y aquella inolvidable imagen de la navaja rasgando una pupila, Kurapel desgarra la mirada del espectador, pues, «se trata de un cegar la mirada convencional para que surja la mirada asomada al interior.» (Sánchez Vidal, 2004, pág. 133) Como el propio Buñuel (creador-investigador)

confiesa: «(...) para sumergir al espectador en un estado que permitiese la libre asociación de ideas.» (Buñuel. Cit. En: Sánchez Vidal, 2004, pág. 133)

En *Prometeo*, la diapositiva y el cine son un cúmulo de imágenes traumáticas: las obras de Roberto Matta, el océano rojo, los campesinos sudamericanos, un largo túnel de acero y manifestaciones contra la dictadura chilena.

> Los intertextos pictóricos, diapositivos y cinematográficos fuera de tener su propio espacio y razón de ser, complementan otros códigos. Lo primero que llama la atención son los títulos de los cuadros. Uno de ellos se refiere a un personaje-héroe, otro a un 'ergo', un tercero a «Locus Solus». Estos tres están relacionados con la categoría 'héroe' o figura mítica aislada que representa Prometeo. (...) Además, se agrega un *travelling-in* y un *zoom-in* sobre un juguete de agua en el que caen y se desplazan infinitas gotas rojas que demuestran el desgarro del exilio y su origen, pero que también son un material más. Las gotas pesadas, redondas, una igual a la otra, pero a la vez diferentes, insinúan un profundo cansancio, una eterna reiteración y un callejón sin salida, correspondiendo con las iteraciones accionales, mediales y retóricas de la *performance*. (De Toro, A., 2004, págs. 248-249)

En la obra, el cine y la diapositiva fundan un nuevo orden visual, un espacio pantalla (Cfr., Féral, 2004) escalofriante que obliga al espectador a percibirlo por medio del abandono de la palabra. Ésta es traficada en la imagen y es percibida como imagen/cuerpo/sonido distanciada. (Ver Brecht, 1983)

La proyección cinematográfica deconstruye su lenguaje convencional para volverlo signo lingüístico, pues «es una realidad que puede ser percibida por el hombre mediante los sentidos y que remite a otra realidad que no está presente. Es una construcción social que funciona dentro de un sistema lingüístico y que pone un «elemento» en lugar de otro.» (Saussure, 1995, pág. 83) La otra realidad a la que transporta este signo es la del exilio y la memoria del horror de la dictadura.

> En mi caso, la historia es traumatismo, referencia, punto de partida, indicio, material que me permite hurgar en ella para poder re-interpretarla desde la óptica de la poética, la representación, la presentación

> y la puesta en acción del desarraigo, con la incorporación escénica de artistas provenientes de otras culturas y disciplinas artísticas. Creo que solo así podremos construir un arte teatral-performativo *contemporáneo*, *polisémico* y de lenguajes diversos en un mundo tecnológico y tan parcialmente globalizado. (Kurapel, 1993, pág. 26)

Este plasmar la memoria sobre la pantalla, es portar consigo el rito de despedida. Esta memoria proyectada sobre telones y sobre los cuerpos de los intérpretes nos remite al palimpsesto de Genette (y del que habla De Toro en relación a este corpus), una literatura en segundo grado que es un texto derivado de otro texto previo. Esta transtextualidad, que es «todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos» (Genette, 1989, pág. 9), y que se compone por una relación hipertextual entre el texto B (al que llama hipertexto) y el texto anterior (hipotexto), se evidencia en las imágenes de un pasado/memoria, injertándose en el texto escénico, corporal y material de la obra.

La memoria amenazada por la mano negra del poder, renace en la escena de múltiples maneras y participa del convivio del que habla Dubatti. Pues éste es «reunión de auras (...) práctica de socialización de cuerpos presentes, de afectación comunitaria, de rechazo a la desterritorialización sociocomunicacional.» (Dubatti, 2004, pág. 65) Sobre la escena de *Prometeo*, los intérpretes deben estar en constante conexión. Obligados por su discapacidad visual, deben escuchar el espacio, sentir sus cuerpos y los de los otros actores y proyectar este equilibrio precario al espectador.

En la escena artificial, la prótesis del mutilado es la tecnología: cine, diapositiva, iluminación. Sin embargo, «estas imágenes proyectadas van acribillándolo, dejando estampada, en ese cuerpo amortajado «pero en movimiento» imágenes representadas.» (Kurapel, 2004, págs. 138 y 139). Representación de imágenes de una agonía compartida por todos en todas las edades de la humanidad.

Este uso del cine (o diapositivas) es otra forma de invadir el cuerpo con imágenes que no ilustran los significados, sino que sugieren otras connotaciones completando el sentido del texto, la música y la voz. Abriendo fronteras y sumergiendo al espectador en un espacio liminal, al borde del abismo, siempre en el umbral donde se producen los cambios más profundos.

3. El espacio/cuerpo sonoro de la memoria

> El silencio es como una pantalla blanca que hay que llenar.
> Si la llenas, ya nada malo puede ocurrirte.
> Si eres puro ya nada malo puede ocurrirte.
> Si no tienes miedo, ya nada malo puede ocurrirte.
> (Roberto Bolaño)

El universo sonoro del teatro-performance se basa en la memoria. La *Compagnie* realiza una profunda investigación en torno a los recuerdos sonoros del exilio y la prisión. Es por ello que éste universo sonoro es diegético5 (Cfr., Colasessano, 2010), pues pertenece al mundo donde ocurren los acontecimientos narrados y al mundo donde se están narrando, es decir, sonidos del exilio, de la tortura, del nuevo país, del nuevo idioma y sonidos de la escena donde se presentan/representan estos significados. La traslación dramática del sonido deriva tanto de su propia sonoridad (cuando el espectador la escucha) como de la percepción emocional que tienen los personajes/performers al experimentarla. En el *Prometeo de Kurapel*, este sonido va creando imágenes acústicas que originan otra narrativa del espacio que se halla entre el espacio de afuera (lejano en el tiempo-mítico) y el de adentro (aquí y ahora). Este 'entre espacios' es el espacio imaginario mnémico que se ajusta y reajusta por medio del reconocimiento sonoro de la historia y de su subtexto: se deben imaginar los gemidos de dolor de las torturas, no se escuchan jamás, son sublimados por la música electroacústica, por los cantos desgarrados de Kurapel, por las sonoridades extrañadas de otras culturas: en *Prometeo*, «Podemos resumir los elementos musicales o acústico-sonoros en al menos tres tipos: música clásica (por ejemplo la primera sinfonía de Brahms), música latinoamericana (Habanera, Cueca) y diversos sonidos.» (De Toro, 2004, pág. 251)

Este tercer espacio sonoro es liminal, puesto que no fija un lugar concreto, sino de paso entre los otros dos espacios sonoros (dentro y fuera), acrecentando el viaje por los mundos propuestos: la tortura, la desaparición, la violencia, la errancia, la eterna búsqueda.

> Respecto de la capacidad de representación de la espacialidad en el entorno escénico, el centro de atención de la recepción sonora se traslada del discurso musical propiamente dicho, al de su imagen acústica con el

> objetivo de construir una apariencia tridimensional cuyas características puedan dar cuenta del tamaño y densidad de los posibles espacios representados, o de la movilidad virtual de objetos sonoros. (Colasessano, 2010, pág. 17) 6

Estos cuerpos escénicos de *Prometeo*, que en lugar de gemir (ya que cuando lo hacen es para crear una musicalidad), gesticulan y danzan el horror, crean el contraste visual y significacional del objeto sonoro que aturde la razón, para dejar libre la percepción emotiva del conjunto espectacular. Arriba entonces, el silencio como construcción de otro espacio sonoro; el de los espectadores que asumen las veces de testigo traumatizado por la presencia de lo inhumano, de lo inimaginable.

La música pierde su belleza por el impacto de lo que su imagen acústica evidencia, se quiebra el signo música y es reemplazado por el signo látigo: como si la música fuera una extensión de la mano del desterrador, del tirano, que azota los cuerpos sin cesar, una y otra vez, en una repetición agobiante que deja impactados los oídos, los ojos y la conciencia del espectador.

Dentro de estos espacios sonoros, se halla también otro silencio, entendido aquí como la no utilización de la palabra/voz de manera convencional. Los textos que se pronuncian son emitidos dentro de una sonoridad que usa otros resonadores, otras dicciones, otras pausas dentro de un bilingüismo sin transición. «¡Nunca quise ser lo que soy! Je n´ai jamais voulu etre ce que je suis! (Sale. Il sort.)» (Kurapel, 1989, pág. 93) A su vez, la utilización de intertextos, descentra el sonido, fracturando su recepción. Así, el lenguaje se ve estallado por el exilio y deja paso a que el cuerpo y el gesto se manifiesten desde las entrañas de su posibilidad comunicativa. Aquí se presencia otra utopía del cuerpo escénico, puesto que en un espacio del destierro, ningún lenguaje convencional es posible, ni el de la palabra ni el del cuerpo. En el *Prometeo de Kurapel*, todos los lenguajes escénicos se presentan rotos, fragmentados.

En este espacio sonoro quebrado, «el silencio es (...) como un tiempo poético homogéneo que se injerta entre dos capas y hace estallar la palabra menos como el jirón de un criptograma que como luz, vacío, destrucción, libertad.» (Barthes, 1989, pág. 19)



Fig. 5: Alberto Kurapel, Susana Cáceres, Michelle Poisant.
Fotografía: George Smid

Para el espectador, el silencio se convierte en el único medio de recrear la memoria, dejando que las imágenes acústicas del exilio traigan al presente todas las sensaciones y asociaciones que afecten su mundo, pues «cada memoria es una encrucijada polifónica de memorias de otros.» (Gruner, 2001. Cit. En: Vallespir, 2009, pág. 61) Este corpus particular (y diría que todo el corpus de Kurapel) se ubica, por ello, dentro de lo que Gruner llama políticas de la memoria, puesto que éstas se refieren a prácticas que hacen visibles los mecanismos de borrado que ejerce el poder o que reviven las heridas, evidenciando su continuo sangrado. En este sentido, el silencio del espectador adquiere un doble objetivo: el de estar destrozando la palabra en su literalidad y el de estar evidenciando el lenguaje de la no pertenencia, del despojo, del desarraigo y la desaparición, pues esta última, va a quebrar todo vínculo con la palabra, «testimoniando con el cuerpo propio los huecos negros de una memoria colectiva que aún se abre paso en medio de las tensiones, de los silencios ante los acontecimientos del pasado.» (Diéguez, 2016, pág. 27) De esta manera, desde la escena sonora compartida por el actor-performer y el espectador, se instaura el duelo como diálogo con aquellos que 'sobreviven' en un espacio espectral y que continuan resistiendose al olvido.

«Ese silencio audible que vuelve a sonar desemboca, de manera natural, en una poética del dolor que acude a palabras golpeadas y cortantes.» (Muñiz-Huberman, 2006, pág. 304) y sabemos, que «Las palabras lo atropellan todo, quieren, una tras otra, convencer. El verdadero diálogo humano, el de las manos, el de las pupilas, es un diálogo silencioso.» (Jabès, 1990. Cit. En: Muñiz-Huberman, 2006, pág. 304).

Los sonidos y el silencio, y el ritmo que imponen a la escena, crean una partitura sonora de *Prometeo* que abre múltiples espacios para un diálogo cómplice con el espectador. Es por medio de éste, que el espectador y el actor se comunican en este espacio sonoro del exilio. «Hay contenidos de vivencias que no se pueden revelar por medio del lenguaje. Y así preferimos, a menudo, el gesto o el acto como medio de expresión, en lugar de la palabra.» (Jensen, 1966, pág. 58)

Prometeo/Kurapel, sin embargo, no separa la voz del lenguaje, que configuran un espacio sonoro que se pone en evidencia al situar al oyente frente a la oscuridad del relato, al horror que se cuenta, creando un campo visual virtual conformado por el imaginario. «El espacio sonoro que genera se experimenta como espacio liminar, como un espacio de continuas transiciones, mudanzas y transformaciones» (Fischer-Lichte, 2011, pág. 260), en donde la voz nunca desaparece tras el lenguaje, puesto que «la voz es en su materialidad ya lenguaje sin tener que ser antes significado.» (Fischer-Lichte, 2011, pág. 263) Aquí, la palabra se concibe como edificadora de realidades y estas realidades heterogéneas van construyendo, a su vez, teatralidades alternas enfrentadas en el cuerpo pulsional y simbólico de la escena. *7*

En la escena de Prometeo, el actor-performer exiliado va construyendo y deconstruyendo, con la palabra, fragmentos de memoria como un gesto político y un *gestus* social: «Se trata de un gesto o de un conjunto de gestos, en los que puede leerse toda una situación social. Este gesto supone una acción dramática, en el sentido teatral del término, que no necesariamente es movimiento, puede ser una palabra, siempre que ésta genere acción dramática. (...) Un solo gesto en el que se lee, pasado, presente y porvenir.» (Barthes, 1986, pág. 97)

Cada texto-sonido viene a significar la herida desde la que el actor/performer/personaje grita al mundo las atrocidades de la dictadura y la insatisfacción de la condición de diáspora. El ritmo es lo que establece la relación entre corporalidad, espacialidad y sonoridad, tres tipos de materialidades originadas, en una primera instancia, por la voz y que

por medio de la repetición y la divergencia del cuerpo durante las performance-teatrales, transforman el lenguaje en partitura. Sin embargo, el cuerpo se resiste, forcejea y se defiende y la atención recae sobre dicha resistencia, así, los textos son también una música con un ritmo totalmente autónomo y son apoyados desde fuera con una música-otra (la instrumental, la audiovisual, la lumínica) que pareciera acentuar los latidos del corazón y el movimiento de los órganos. Así, «el ritmo desjerarquiza los elementos, los aísla entre sí, los hace aparecer como incoherentes. Crea para cada uno de ellos una estructura temporal propia que difiere perceptiblemente de la de los demás.» (Fischer-Lichte, 2011, pág. 271) Estos «continuos desfases rítmicos del movimiento y del habla» (2011, pág. 271) dan efectivamente la condición de campo de batalla entre el cuerpo y el lenguaje.

Así, se van configurando diversos espacio/cuerpos sonoros que poseen los componentes sígnicos del exilio: fragmentación, hibridez, liminalidad y alteridad, dando sentido a lo que podemos llamar una interpretación actoral *de* exilio, que presenta/representa la memoria como constituyente principal de la nueva territorialidad: «Nuestro trabajo se ha concentrado en el cultivo de la Conciencia de la Memoria, buscando nuevas vías de expresión.» (Kurapel, 1987, pág. 4)

La voz es una apertura a la multiplicidad de voces otras que se vuelven presencia en el espacio escénico, como sacrificios afectivos que no solo deconstruyen la estructura teatral, sino, que desmontan el acto mismo de creación, desjerarquizando los roles y estimulando relaciones democráticas entre los participantes de la ceremonia escénica, para quienes ésta se transforma en el lugar de la mirada: «ver el sonido» (ver fig. 5), pues es él, el que construye sentidos en este espacio-tiempo deleuziano en constante ajuste y reajuste. Un espacio virtual concebido como aquello que se torna constante en un pasado y en un presente: los testimonios de los torturados y exiliados, los rituales, las danzas, los nombres, las metáforas, las creencias míticas que *Prometeo encadenado según Alberto Kurapel* rescata y asimila en el cuerpo-voz del intérprete exponiendo el dolor del exilio y el horror de la dictadura como constantes universales y conservando la memoria, pues así, como dice Todorov:

> De todas las huellas dejadas por el pasado elegiremos retener y consignar sólo algunas, juzgándolas, por una u otra razón, dignas de ser inmortalizadas. (...) Algunos serán puestos bajo la luz, otros apartados

> hacia la periferia. (...) El término *verdad* puede retomarse con la condición de darle sentido nuevo: (...) una verdad de develación que permita capturar el sentido de un acontecimiento. (2013, págs. 23, 26)

4. Conclusiones

Prometeo, como todas las creaciones de Kurapel, pone en escena un solo cuerpo: el del exilio, en el que transita un solo personaje-performer: Kurapel/exiliado. Éste, carga el peso de la acción de toda la performance-teatral, pues encarna, de manera autobiográfica, la historia del exilio en un universo fracturado que él mismo debe ir componiendo para poder configurar territorios mnémicos. Los demás intérpretes del teatro-performance son signos fragmentados, piezas de un rompecabezas que comportan significados (dimensión semántica), significantes (dimensión sintáctica) y referentes (dimensión pragmática) que van a ir completando los demás signos escénicos. Por ello, cuando Kurapel declara que no hay jerarquías en el teatro-perfomance, se refiere al rol de los intérpretes que lo acompañan en relación a los demás signos de la escena: la luz, el sonido, la imagen, etc.

> En mi caso, como exiliado político, debía buscar por medio de la representación mecanismos alternativos para expresar el quiebre, el universo del desterrado que tiene rotas sus identidades, y mediante la presentación alzar nuestra voz desde los márgenes atópicos creando sobre lo que escapa a las estructuras, eliminando la jerarquía de los signos para desde allí habitar la escena con propiedad. (Kurapel, 2011, pág. 20)

Es así, que ante la pregunta que originó este artículo - ¿cómo se construye, con el cuerpo y el sonido, la memoria histórica del exilio en el *Prometeo* de Alberto Kurapel? - La respuesta pareciera ser una: por medio de la hibridación, la fragmentación y la reterritorialización nómade de cada uno de los componentes del cuerpo utópico de la escena, en donde Kurapel/performer/exiliado deambula junto a sus intérpretes/signos, recomponiendo los fragmentos rizomáticamente y dejando engramas en los cuerpos espectadores.

La hibridación de culturas, resonadores, lenguas, vestuarios, disciplinas, sonidos, etc., va a marcar la indeterminación, el tránsito que

disloca los cuerpos/sonidos para hacerlos estallar, aclarándole al espectador que no hay certezas, solo incertidumbre frente al único recuerdo que se quiere perpetuar: el vacío identitario que causa el destierro en el sujeto. La fragmentación de los cuerpos, sonidos, músicas, sentidos, espacio, etc., denota la ruptura abrupta del desarraigo, quebrando al sujeto y dejando solo trozos de un pasado que vuelven constantemente, interfiriendo el presente y desconfigurando un futuro que jamás llega, pues el tiempo está revolucionado y desestabilizado, el tiempo es memoria que retorna con imágenes de todas las épocas del hombre donde el poder ha intervenido al sujeto para destruirlo. La reterritorialización es el mecanismo por el cual todas las dimensiones del cuerpo y el sonido *de Prometeo encadenado* reconstruyen la memoria en este espacio nómade. Este proceso lo lleva a cabo *Prometeo/Kurapel* que ordena los signos en un caos identitario, valida la hibridación como nuevo territorio y reconstruye los fragmentos formando nuevas combinaciones, nunca iguales al territorio original, pues éste se ha perdido.

Así, en *Prometeo encadenado según Alberto Kurapel* se restituye la dignidad de las víctimas, revirtiendo el daño que provoca el olvido. La memoria es restaurada por medio de la exposición brutal del cuerpo estallado en un espacio/cuerpo utópico de la escena. A su vez, el sonido crea imágenes acústicas que quedarán grabadas en el alma del espectador, no pudiendo evadir la responsabilidad del conocimiento. Todos se convirtieron en testigos del horror y en víctimas de la violencia que expele el espacio. La imagen traspasa el imaginario al cuerpo-espectador por medio de la sensación afectada de los sentidos. Todos somos torturados, todos somos exiliados. Las imágenes saltan de la pantalla para tragarse el estupor y la vergüenza del silencio cómplice de nuestro devenir histórico. La memoria revivida, permite el convivio dentro de una atmósfera de horror inimaginable. Y nos sentimos asfixiados. Nadie puede quedar excluido de esta realidad. Y ninguna realidad puede quedar excluida de la memoria.

5. Obras citadas

Agamben, Giorgio. (2005) *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Saccer III*. Valencia: Pre-Textos.

Artaud, Antonin. (2001) *El teatro y su doble*. Buenos Aires: El cuenco de plata.

Artaud, Antonin. (2001) El teatro y su doble. Buenos Aires: El cuenco de plata.

Barría, Mauricio; Cáceres, Susana (eds.) (2013). *El teatro performance de Alberto Kurapel: Acercamiento Crítico*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.

Barthes, Roland (1986). *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Buenos Aires: Paidós comunicación.

Barthes, Roland (1989). *Palimpsestos. El grado cero de la escritura*. México: Siglo XXI editores.

Berenguer, Á. (1977) *L'Exil et la cérémonie*. Union General e d'Éditions: París.

Bhabha, Homi (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.

Blanchot, Maurice. (1959) *Le Livre à venir*. París: Gallimard.

Brecht, Bertolt (1983). *El pequeño Organon para teatro*. Granada: Editorial Don Quijote.

Carvalhaes, Claudio (2012). El retorno de la Religión. Entrevista con Mark C. Taylor. *Lupa Potente, Revista de teología, opinión y cultura*, 13 de septiembre. Paniagua, Dolors. (Trad.). En: http://www.lupaprotestante.com/blog/portugues-a-religiao-nunca-foi-tao-poderosa-ou-tao-perigosa-quanto-hoje-diz-mark-c-taylor/ (Consultado el 21 de junio de 2020).

Cattaneo, Claudia. (2014) La performance como neoritualización del hecho teatral en la concepción escénica de Alberto Kurapel. Ensayo. En: *Observatorio Cultural*, Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, Chile. En: http://www.observatoriocultural.gob.cl/wp-content/uploads/2017/01/HTTC_2016-El_teatro_del_exilio_CCattaneo.pdf (Consultado el 22 de noviembre de 2020).

Colasessano, Mario (2010). El espacio sonoro teatral. *Revista de teoría y crítica teatral Telón de fondo*, VI, 12. En: https://www.telondefondo.org/numeros-anteriores/numero12/articulo/297/el-espacio-sonoro-teatral--.html (Consultado el 21 de julio de 2020).

Cornago, Óscar. (2011). Dramaturgia para después de la historia. En Araújo, Antonio, et al. *Repensar la dramaturgia. Errancia y* transformación (págs., 263-285). Murcia: CENDEAC.

Deleuze, G., Guattari, F. (2010) *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Trad. J. Vázquez Pérez. Valencia: Pre-textos.

Derrida, J. (1969) *El teatro de la crueldad y la clausura de la representación*. *Ideas y valores*, 32, 5-31.

De Toro, Alfonso (1997). Fundamentos epistemológicos de la condición contemporánea: postmodernidad, postcolonialidad en diálogo con Latinoamérica. Postmodernidad y postcolonialidad. En: De Toro, A. (compág.). *Postmodernidad y postcolonialidad. Breves reflexiones sobre Latinoamérica*. 11-50. Iberamericana Vervuet. DOI:10.31819/9783964564658-002 En: https://www.degruyter.com/view/title/552838?tab_body=toc (Consultado el 21 de julio de 2020).

De Toro, Alfonso (Compág.) (2004). *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual. Hibridez-medialidad-cuerpo.* Iberoamericana Vervuert. DOI:10.31819/9783964565242-010 En: https://www.degruyter.com/view/title/552652?tab_body=toc (Consultado el 21 de julio de 2020).

De Toro, Alfonso; Gronemann, Claudia; Sieber, Cornelia; Ceballos, René (2003). Discursos sobre la hibridez en Latinoamérica: del Descubrimiento hasta el siglo XXI. 14° Congreso de la Asociación Alemana de Hispanistas Universidad de Ratisbona, 06/03 - 09/03, Universität Leipzig. En: https://www.uni-leipzig.de/~iafsl/DHV2003/Hibridez.html#pos1 (Consultado el 21 de junio de 2020).

De Toro, Fernando (1989). *Prometeo encadenado según Alberto Kurapel*. Kurapel: La búsqueda de un lenguaje teatral. *Revista Latinoamericana*, 1, 55-57.

De Toro, Fernando (1996). La(s) teatralidad(es) posmoderna(s) simulación, deconstrucción y escritura rizomática. En De Toro, A. y Portl, K. (eds.) *Variaciones sobre el teatro latinoamericano. Tendencias y perspectivas*. Iberoamericana Vervuert. En: https://www.degruyter.com/view/title/560625?tab_body=toc (Consultado el 22 de julio de 2020).

De Toro, Fernando (2004) *Identidad, alteridad y el tecer espacio: el teatro de Alberto Kurapel*. Madrid: Editorial iberoamericana.

Diéguez, Ileana (2007). *Escenarios liminales*. Buenos Aires: Atuel.

Diéguez, Ileana (2016). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Universidad Autónoma de Nuevo León, México. En: https://www.academia.edu/38162571/Ileana_cuerpos_sin_duelo_ (Consultado el 15 de septiembre de 2020).

Dubatti, Jorge (2004). Cultura teatral y convivio. *Revista Conjunto,* 136, 88-96.

_____ (2012) *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires: Atuel.

Faúndez, Tania (2008). *Alberto Kurapel: Una neo vanguardia Latinoamericana*. Santiago de Chile: Universidad de Chile.

Féral, Josette (2004). *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna.

Fischer-Lichte, Erika (2011). *Estética de lo performativo.* Madrid: Abada Editores.

Foucault, Michel (1984). De los espacios otros. Conferencia traducida por Pablo Blitstein y Tadeo Lima. *Architecture, mouvement, continuité*, 5 (octubre) 46-49. En: http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-i/files/2017/07/foucalt_de-los-espacios-otros.pdf (Consultado el 15 de junio de 2020).

Foucault, Michel (2010). *El cuerpo utópico. Las heterotopias*. Argentina: Nueva visión.

Genette, Gérard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado.* Madrid: Ed. Taurus.

Jensen, Ad. E. (1966). *Mito y culto entre pueblos* primitivos. México: Fondo de cultura económica.

Kurapel, Alberto (1987). Primer manifiesto de la Compagnie Des Art Exilio. En: *3 performance teatrales de Alberto Kurapel.* Montreal: Humanitas, Nouvelle optique.

Kurapel, Alberto (1989). *Prometeo encadenado según Alberto Kurapel*. Canadá: Ediciones Humanitas.

Kurapel, Alberto (1993). *Station Artificielle.* Canadá: Ediciones Humanitas.

Kurapel, Alberto (1995). *La bruta Interférence.* Canadá: Ediciones Humanitas.

Kurapel, Alberto (2004). *Estética de la insatisfacción en el teatro performance*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto propio.

Kurapel, Alberto (2009). Teatro-Performance: Creación en el abismo de la Presentación /Representación. En: Barría, M. y Sanfuentes, F. (Eds.) *La intensidad del acontecimiento. Escrituras y relatos en torno a la performance en Chile.* 147-164. Santiago de Chile: Ediciones Depto. De Artes Visuales, Facultad de Artes, Universidad de Chile.

Kurapel, Alberto (2011). La performance-teatral: memoria-historicidad, desconstrucción e hibridez. Congreso de la asociación mexicana de investigadores teatrales AMIT, México. *NÚA. Revista de artes escénicas y performativas*, 2, 19-38. En: http://revistanua.wordpress.com/mais/nua-1-e-nua-2/alberto-kurapel-la-performance-teatral/ (Consultado el 12 de junio de 2020).

Muñiz-Huberman, Angélica (2006). Edmond Jabès: exilio, palabra, memoria. *Revista Internacional de Filología y su Dialéctica CAUCE*, (29) 335-345.

Pavis, Patrice (1980). *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Pérez, Gabriel. (2019) Relación entre irrepresentable artaudiano e inconsciente freudiano. *Bricolage*, (6) 78-88 (Consultado el 24 de noviembre de 2020).

Rodríguez-Plaza, Patricio. (2014) La investigación teatral: recepción, receptividad y fantasía del investigador. *Aisthesis*, Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, (56) 193-209 (Consultado el 24 de noviembre de 2020).

Saussure, Ferdinand (1995). *Curso de lingüística general*. París: Ed. Payot

Schaeffer, Pierre (1988). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Editorial.

Sánchez Vidal, Agustín (2004) *El mundo de Buñuel*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada.

Todorov, Tzvetan (2013). *Los usos de la memoria*. Colección Signos de la Memoria. Santiago de Chile: Museo de la memoria y los derechos humanos. En: https://ww3.museodelamemoria.cl/wp-content/files_mf/1541602168SIGNOS_TODOROV.pdf (Consultado el 22 de julio de 2020).

Tupín, José (2013). *Antropología del cuerpo, expresión de un tiempo. (Un análisis comparado-transcultural del cuerpo en adolescentes de 14-16 años)*. Murcia: Universidad de Murcia. En: https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/117324/TJTS.pdf;jsessionid=FC8B888E59A9CD930CB99C7DA85AA2DE?sequence=1 (Consultado el 21 de julio de 2020).

Vallespir, Nadar (2009). La memoria: Trabajo del aparato psíquico y metáfora del sujeto. Su incidencia en el psicoanálisis y la escritura. *Revista Uruguaya de Psicoanálisis*, 109, 53-76 En: https://www.apuruguay.org/apurevista/2000/16887247200910906.pdf (Consultado el 21 de julio de 2020).

Van Gennep, Arnold. (1986) *Los ritos de paso*. España: Taurus.

Villegas, Juan (1986). *La interpretación de la obra Dramática*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

Viviescas, Víctor (2006). Dramaturgia colombiana: El hombre roto. *Revista Conjunto,* 141. 22-32.

Viviescas, Víctor (2010). La escritura fragmentaria y el testimonio de la desaparición en la escritura dramática colombiana. En: Rizk, B. y Echávez-Solano, N., *Paradigmas recientes en las artes escénicas latinas y latinoamericanas. Homenaje al Festival Internacional de Teatro Hispano de Miami*. Miami: Ediciones Universal.

_____ (2010) La escritura fragmentaria y el testimonio de la desaparición en la escritura dramática colombiana. En: Rizk, B. y Echávez-Solano, N. *Paradigmas recientes en las artes escénicas latinas y latinoamericanas*. Homenaje al Festival Internacional de Teatro Hispano de Miami. Miami: Ediciones Universal.

6. Notas

[1] A. De Toro utiliza el concepto alt*a*ridad como traducción de *Altarity*, término creado por Mark C. Taylor (En Carvalhaes, 2012). «La alt*a*ridad designa las translaciones concretas de la mezcla de diferentes formas y medios de representación.» (De Toro, Gronemann, et al, 2003)

[2] *Testimonianza* es una palabra italiana que implica dar testimonio con lealtad.

[3] Según Greimas, el actante es quien realiza o el que realiza el acto, independientemente de cualquier otra determinación. El concepto de actante tiene su uso en la semiótica literaria, en la que amplía el término de personaje, porque no sólo se aplica a estos tipos de actantes, sino que corresponde al concepto de actor, definido como la figura o el lugar vacío en que las formas sintácticas (relación entre distintos signos del lenguaje), las formas semánticas (estudio de la relación entre signo y significado) y pragmáticas (relación entre estos signos y contextos en que se usan) se vierten. (Cfr., Pavis, 1980)

[4] Esta cita de Cornago se refiere a la obra de Angélica Liddell «Te haré invencible con mi derrota» (2009), obra que se presenta «como un diálogo con la muerte» (Cornago, 2011, 281), traspasando el tiempo y haciendo regresar, en el acontecimiento teatral, a aquellos que se han ido o, en palabras de Cornago, que han sido expulsados de la historia.

[5] El sonido/música diegética, hace referencia a aquella que está situada dentro de la historia. A este tipo de sonido se le denomina también actual, que pertenece a la acción, interna u objetiva. A su vez, el sonido o música extradiegética se refiere a aquella que no proviene de la historia. Esta música se emite en off, desde un lugar imaginario (*off stage*). También se le denomina música subjetiva o externa. (Cfr., Colasessano, 2010)

[6] "Objeto sonoro" es una categoría acuñada por Pierre Schaeffer y hace mención al hecho acústico propiamente dicho (en este caso, cualquier sonido percibido durante la representación). Es decir, no se refiere a la fuente (como puede ser un instrumento musical, una voz humana, o cualquier ente natural o artificial capaz de una emisión sonora). Percibir y reconocer un objeto sonoro se limitaría sólo a la percepción y reconocimiento de su imagen acústica en tanto forma sonora. (Cfr., Schaeffer, 1988)

[7] Josette Féral define el cuerpo pulsional como un cuerpo constituido de pulsiones y de codificación. A partir de sus pulsiones y sus deseos, explora su interior, su doble y lo hace hablar codificando la teatralidad sobre la escena en signos/estructuras simbólicas. (Cfr., Féral, 2004, 95)

GOLPE TRAS GOLPE: VIOLENCIAS EN *MORIR (UN INSTANTE ANTES DE MORIR) Y LA SANGRE,* DE SERGI BELBEL

BLOW AFTER BLOW: VIOLENCES IN MORIR (UN INSTANTE ANTES DE MORIR) AND LA SANGRE, BY SERGI BELBEL

Jorge Aznar Canet
(aznarcanetjorge@gmail.com)
https://orcid.org/0000-0002-1396-8569

DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2020.45.08
ISSN 2444-3948

Resumen: En las últimas décadas hemos asistido a una proliferación de violencia en la ficción, tanto en los ámbitos televisivo y cinematográfico como en el teatral. Sergi Belbel abunda en diversas formas de violencia y agresividad a lo largo de su producción dramática, particularmente en sus obras *Morir (un instante antes de morir)* y *La sangre*. El objeto de este artículo es sistematizar las diferentes manifestaciones de estos fenómenos en ambos textos apoyándome en las taxonomías propuestas por el psiquiatra Luis Rojas Marcos en *Las semillas de la violencia* y el biopsicólogo John W. Renfrew en *Agresión: naturaleza y control* con el fin de dilucidar qué tipos de violencia y agresión se repiten más y extraer conclusiones acerca de la función que cumplen.

Palabras Clave: Sergi Belbel, dramaturgia catalana contemporánea, violencia, *Morir (un instante antes de morir)*, *La sangre*.

 Recibido: 15/11/2019 - Aceptado: 19/05/2020

Abstract: Over the last few decades, we have witnessed how violence in fiction —as much in the television and cinema realm as in the theatre— has considerably multiplied. Sergi Belbel elaborates on various forms of violence and aggressiveness throughout his drama production, particularly in his plays *Morir (un instante antes de morir)* and *La sangre*. The aim of this article is to systematize the diverse displays of these phenomena in both texts on the basis of the taxonomies proposed by psychiatrist Luis Rojas Marcos in *Las semillas de la violencia* and biopsychologist John W. Renfrew in *Agresión: naturaleza y control* with a view to elucidate what types of violence and aggression are more recurrent and to draw conclusions on the function they play.

Key Words: Sergi Belbel, contemporary Catalonian playwriting, violence, *Morir (un instante antes de morir)*, *La sangre*.

Sumario: 1. Introducción. 2. La violencia como tema. 3. Definición de violencia y agresividad. 4. La infancia. 5. Normalización de la agresión a través de creencias culturales. 6. Fármacos y conductas autodestructivas. 7. Conclusiones. 8. Obras citadas. 9. Anexo: entrevista a Sergi Belbel. 10. Notas.

Copyright: © 2020. 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)

JORGE AZNAR CANET (Alicante, 1980) es licenciado en Filología Inglesa (UA, 2004). En Estudis de Teatre Berty Tovias cursa dos años de formación actoral (método Lecoq) y trabaja en los montajes *Junk Space*, de Kathrin Röggla y *Cubic*, espectáculo de creación propia. Obtiene el Máster en Traducción e Interpretación en los Servicios Públicos (UAH, 2012) y el grado en Dramaturgia en la RESAD (2020). Es autor de numerosas obras, entre ellas *Todos queremos a Pablo*, publicada en *Teatro: Piezas Breves Curso 2017-2018* (Ed. Fundamentos, 2018). Ha traducido al inglés diversos artículos de investigación, publicados en la revista Acotaciones. Ha sido ayudante de dirección de *Valor, agravio y mujer*, dirigida por Verónica Clausich, estrenada en el Festival de Teatro Clásico de Almagro (2019). Recientemente, ha obtenido la Ayuda a la creación y el desarrollo de las artes escénicas, musicales, cinematográficas y de moda 2020 de la Comunidad de Madrid.

1. Introducción

El estudio de la violencia en dramaturgos españoles contemporáneos ha sido abordado por Raquel García Pascual desde la perspectiva de género en el artículo «Sensibilización y denuncia de malos tratos en el teatro español contemporáneo. Paloma Pedrero e Itziar Pascual» y en la comunicación «Violencia de género en el teatro de autoría masculina. Proyecto de repertorio escénico en lengua española (siglos XX y XXI)». Desde una perspectiva más amplia la han analizado Magda Ruggeri y María José Ragué—Arias en sus respectivos artículos «Tres autores frente a la violencia: Guillermo Heras, Jerónimo López Mozo y Juan Mayorga» y «Del mito contra la dictadura al mito que denuncia la violencia y la guerra». Por mi parte, para poder fijar una taxonomía de violencias en los textos de Sergi Belbel *Morir (un instante antes de morir)* y *La sangre* considero necesario primero establecer unas características generales mínimas de su producción dramática y después contextualizar ambas obras en la trayectoria creativa de su autor.

Resulta complicado establecer unos rasgos comunes en un recorrido teatral tan prolijo como el de Sergi Belbel, aunque podría hablarse del eclecticismo —«Que me gusten al mismo tiempo La Fura dels Baus y Molière no es una contradicción» (Feldman, 2000, s.p.)—, la mezcla sin complejos de géneros —«Nunca he creído del todo en la separación estricta de «género». Ni en la literatura... ni en la vida. Viva la impureza.» (Aznar Canet, 2019, pág. 1)—, unos diálogos escuetos, casi asépticos, que asemejan al habla cotidiana pero están estudiados para generar ritmos que resuenen en el espectador, donde el texto esconde mucho más de lo que dice —«Son temas recurrentes en sus obras la incomunicación y la ineficacia del lenguaje en sus múltiples aspectos.» (Madariaga, 2006, pág. 10)—, unos personajes dibujados con trazos esquemáticos, que casi nunca tienen nombre propio —«la consolidación del sujeto de débil representación» (Sarasola, 2016, pág. 96)— y el retrato de la alienación de la vida contemporánea en la gran ciudad.

Por todo lo expuesto anteriormente, se puede afirmar que Belbel es claramente un autor posmoderno, pues como explica Francesc Foguet i Boreu: «La postmodernidad supone la muerte del sujeto, la afirmación de la sociedad de consumo, la incapacidad de enfrentarse al tiempo y a la historia o, entre otros aspectos, la transformación de la vivencia temporal en un presente continuo. [...] Además, la postmodernidad hace prevalecer las visiones fragmentarias, fracturadas, discontinuas,

relativizadoras, escépticas de la realidad [...]»[1] (Foguet i Boreu, 2011, pág. 5). Agnès Surbezy habla de teatro posmoderno como una sucesión de presentes, una «reapropiación y una revalorización de la cotidianidad y de la «vida ordinaria»»[2] (Surbezy, 2003, pág. 106). La mayoría de las obras de Belbel retratan las vidas de personas anónimas, frecuentemente en la intimidad de sus hogares.

Aunque es difícil establecer una separación rigurosa, podría decirse que su carrera consta de varias etapas. De la más temprana, a la que corresponderían *A.G./V.W. Caleidoscopios y faros de hoy* (1985), *Dins la seva memòria* (1986), premio Ciutat de Granollers, *Minim.mal show* (1987), *Elsa Schneider* (1987), premio Ignasi Iglesias, *En companyia d'abisme* (1988) o *Tàlem* (1989), destacan la experimentación formal y la investigación dramática. Por citar tan solo dos ejemplos, el personaje protagonista de *Elsa Schneider* está construido mezclando dos personajes preexistentes: uno perteneciente a la pieza *La señorita Elsa*, de Schnitzler, y otro sacado de la vida real, la actriz Romy Schneider. Este recurso, además de suponer una deconstrucción del personaje aristotélico tradicional, implica un juego consciente con materiales artísticos precedentes. «El arte posmoderno es, por naturaleza, paradójico en relación con su historia: critica y es cómplice del arte que lo preceda. Su relación con el pasado estético y social, del que procede abierta y directamente, se suele caracterizar por la ironía» (Vidal Claramonte, 1992, pág. 57). Con respecto a *A.G./V.W. Caleidoscopios y faros de hoy*, Huguet-Jerez habla de otra característica posmoderna: «la mencionada imposibilidad de comunicación se revela en el uso de lo visual, proyectando así una duda terrible respecto a la capacidad de lo verbal de comunicarnos la realidad» (Huguet-Jerez, 2003, pág. 62).

Le sigue otra etapa menos abstracta, en la que los conflictos son más reconocibles y su resolución algo más explícita, la «que podríamos denominar de las *relaciones violentadas*»[3] (Foguet i Boreu, 2011, pág. 14). Por primera vez, Belbel se introduce en el terreno de la comedia. Aquí se pueden incluir *Caricias* (1991), *Después de la lluvia* (1993), Premi Nacional de Literatura Dramàtica de la Generalitat de Catalunya, *Morir (un instante antes de morir)* (1994), Premio Nacional de Literatura Dramática del Ministerio de Educación y Cultura 1996, *La sangre* (1998) y *El tiempo de Planck* (1999). A propósito de este periodo, María José Ragué-Arias afirma: «Sergi Belbel parece [...] estar pasando a una etapa en la que sin abandonar su preocupación formal, se adentra en terrenos teatrales

de mayor contenido, más capaces de llegar al público.» (Ragué-Arias, 1996, pág. 231). Pese a este acercamiento a una dramaturgia más clásica, se mantienen elementos posmodernos tales como: «la hibridación, el debilitamiento de barreras entre géneros y disciplinas [...] la espacialización a través de la localización múltiple de la acción, pluralismo de códigos visuales, la polifonía» (Sarasola, 2016, pág. 96). La mayoría de las obras inscritas en esta etapa son historias corales, con gran cantidad de personajes, y la acción se desarrolla en diferentes espacios, exceptuando *Después de la lluvia*.

Finalmente, llega la etapa de la apertura temática. «En términos generales, se trata de un conjunto de obras que [...] acentúa la vampirización del guionaje televisivo de los resortes de la escritura dramática, la asunción o alteración sin complejos de géneros como la comedia o el melodrama dirigidos a públicos más amplios y una aproximación superficial a temas candentes.»[4] (Foguet i Boreu, 2011, pág. 17) *Forasteros* (2004), *Móvil* (2006), *En la Toscana* (2007), *Fuera de juego* (2010) o *Si no te hubiese conocido* (2018) pueden adscribirse a este último periodo. Aunque las fábulas son mucho más clásicas, se mantienen los juegos multi espaciales, el relato fragmentado (aunque menos que en etapas anteriores), la mezcla de géneros y de recursos narrativos tomados de fuentes diversas y el uso de la ironía como generadora de varias capas de sentido simultáneas.

2. La violencia como tema

La violencia nos rodea en la vida cotidiana. Si bien esto no es nuevo, nuestra preocupación como sociedad por este fenómeno ha ido en aumento —«La violencia urbana ha creado tal tensión en la vida cotidiana que la aprensión a ser víctima de un ataque brutal gratuito, sin motivo aparente, a manos de un extraño, posee un ingrediente terrorífico especial» (Rojas Marcos, *1995*, pág. 18)»—, por lo que no es de extrañar que la ficción la refleje obsesivamente. El presente artículo pretende detectar las modalidades de violencia reseñadas por Luis Rojas Marcos y John W. Renfrew en las obras teatrales *Morir (un instante antes de morir)* y *La sangre*, de Sergi Belbel, al tiempo que se analiza la presencia de agresiones reiteradas en estos textos con el fin de comprender qué finalidades o propósitos conllevan estos comportamientos, de dónde surgen y por

qué los retrata el dramaturgo. Sería imposible abordar estas cuestiones sin ahondar en la polifonía de violencias del teatro de la década de los 90, lo que implica contextualizar la dramaturgia de Belbel en el marco cultural de su época y averiguar si los orígenes de esta brutalidad son ficcionales o reales. Esta investigación es cualitativa y bebe de fuentes como la literatura dramática, la psicología, la biopsicología y la teoría teatral. Incluye además una entrevista estructurada[5].

En cuanto al escenario en el que están escritas estas obras, si bien es cierta la reflexión de Carles Batlle —«No se puede hablar de un grupo homogéneo de escritores. Que a veces tengan puntos en común se explica, simplemente, por el hecho de compartir un mismo contexto cultural y político»[6]— (Batlle, 1997, pág. 50) no lo es menos la de Wilfried Floeck cuando afirma que: «me parece razonable arriesgarse a intentar detectar algunas tendencias generales en el teatro de la Península Ibérica [...] Además, los autores también son conscientes de que, a pesar de toda su originalidad, están acuñados por su socialización compartida, por su experiencia cultural común, y de que entre sus trabajos se reconocen afinidades.» (Floeck, 2004, pág. 47) Se suele incluir a Belbel en la llamada «generación Bradomín», a la que pertenecerían también Juan Mayorga, Borja Ortiz de Gondra o Rodrigo García, entre otros muchos.

La explosión de violencia como tema recurrente no es un fenómeno aislado de la dramaturgia belbeliana. «Eso vale también para el teatro español de los años noventa. En la temática se traduce esto en una coexistencia de problemas sociales y privados. [...] La violencia domina el día a día tanto privado como social de la gran ciudad. La violencia es el tema central del teatro español contemporáneo, pero no se trata tanto de represión política o social, sino más bien de explosiones de violencia privadas e interpersonales.» (Floeck, 2004, pág. 49) De esta violencia privada e interpersonal encontramos abundantes ejemplos en las dos obras analizadas.

Como apunta Wilfried Floeck: «En el teatro de fin de siglo la realidad representada ha ido enturbiándose cada vez más. [...] se ha vuelto más dura y brutal, lo que por supuesto puede interpretarse como una consecuencia inmediata de la violencia creciente en la sociedad, su constante transmisión a través del cine y la televisión, y la insensibilidad consecuentemente creciente frente a las escenas de violencia, sobre todo por parte de un público joven.» (Floeck, 2004, pág. 53) Como es lógico,

Belbel y otros de su generación son sensibles a lo que flota en el ambiente, y lo reflejan sistemáticamente en sus obras. Belbel bebe de fuentes variopintas para componer su universo dramático, entre las que se encuentran el cine y la televisión, y de ambos toma prestados recursos como la plasmación de la violencia explícita e inesperada. Esto puede llevar a confusión, pues contrariamente a lo que sucede en los medios de entretenimiento de masas, en sus obras la violencia no es superficial, banal, ni mucho menos un mero pasatiempo. A lo largo del artículo me propongo demostrar que, pese a estas similitudes en la forma, los motivos del autor para retratar este fenómeno son completamente distintos.

Antes de empezar con la clasificación, conviene señalar que Sergi Belbel es un autor que rehuye cualquier tipo de didacticismo en su escritura. Como él mismo se empeña en aclarar frecuentemente en sus entrevistas: «Me da horror lo que es la lección. Me parece que no soy quién para decir a los demás cómo tienen que vivir su vida [...] A veces se me acusa de que mis obras no tienen una moral muy clara. [...] Lo que quiero es plantear una situación que a ti te provoque un choque emocional, pero no quiero resolver ningún conflicto. No soy quién para resolver nada.» (Feldman, 2000, s.p.) y «[...] debemos ser conscientes de que el teatro es uno de los pocos ámbitos que nos quedan para levantar alfombras y enseñar a las personas (pocas) que vienen a vernos la de mierda que sigue habiendo debajo de éstas. Que decidan mirarla, barrerla, aspirarla o no tocarla pues... será cosa de ellas.» (Aznar Canet, 2019, pág. 2)

A pesar de esta aversión por «transmitir un mensaje», su teatro no elude el compromiso con la realidad ni con la sociedad, lo que sucede es que lo aborda desde otra perspectiva. «El teatro comprometido de la postmodernidad [...] ya no ofrece soluciones a los complejos problemas políticos y sociales del presente [...] no es un teatro de respuestas, sino de preguntas.» (Floeck, 2004, pág. 52) «El autor, confrontado con el magma cambiante de una nueva realidad, construye la ficción a partir de la indecisión y de la duda.»[7] (Batlle, 1997, pág. 56) Aclarado este matiz, se puede comprender mucho mejor el tratamiento estético y formalista que escoge el dramaturgo para tratar los temas que le interesan, entre ellos la violencia. La realidad está reelaborada con herramientas dramatúrgicas, pero sigue habiendo un potente vínculo con ella. «Cualquier acercamiento a la realidad, incluso el que quiere alejarse de ella,

constituye un punto de vista manifestado por el autor a través de la creación.» (Ragué-Arias, 2000, pág. 159)

3. Definición de violencia y agresividad

Luis Rojas Marcos entiende por violencia todos aquellos comportamientos humanos (conductas despiadadas, antisociales o destructivas) que conllevan el uso de la fuerza física, destinados a provocar daño, ultraje, tortura, humillación, destrucción o muerte a nuestros semejantes y que no están motivados por un propósito evolutivo, de adaptación o de autodefensa del ser humano. A raíz de su experiencia, concluye que «nuestros complejos comportamientos, desde el sadismo al altruismo, son el producto de un largo proceso evolutivo condicionado por las fuerzas sociales y la cultura.» (Rojas Marcos, 1995, pág. 15)

Por su parte, John W. Renfrew establece una definición de agresividad deliberadamente amplia, aunque lo más objetiva posible con el fin de poder estudiarla. Se centra en conductas dirigidas por un ser humano hacia un blanco (otro ser humano, un animal o un objeto) que resultan en daño, a lo que añade el matiz de que sean conductas externas objetivas que puedan ser confirmadas por otros, diferenciándolas de sentimientos agresivos que no se llegan a materializar. «Dirigida» incluye la noción de intencionalidad y «daño» «se refiere a un efecto agresivo que básicamente daña al blanco y por lo general no es aceptado socialmente.» (Renfrew, 2006, pág. 29)

Partiendo de las tipologías de violencia y agresividad que establecen ambos, he podido detectar que las tres que se manifiestan de manera más profunda, reiterada y con mayor claridad en estas obras de Belbel son la relacionada con la infancia, la normalización de la agresión a través de creencias culturales y las conductas autodestructivas reforzadas por el consumo de fármacos.[8].

4. La infancia

Luis Rojas Marcos ofrece una perspectiva histórica del maltrato infantil para ver cómo ha evolucionado la actitud hacia los menores: «En cuanto a los niños [...] han dejado de ser «objetos útiles» y se han convertido en

los seres más deseados y de mayor valor sentimental para los progenitores.» (Rojas Marcos, 1995, pág. 49)

Esta es la actitud que encontramos en la escena entre la Madre y la Hija en *Morir*. Los niños simbolizan el futuro y la esperanza. Son herederos directos de los valores que tratan de transmitirles sus padres: «MADRE.— Oh, antes las cosas de la vida se enseñaban así, directamente de la sangre, y ahora veo que daba buen resultado, y cuando digo sangre no quiero decir la sangre, claro que no, sino la sangre de la herencia.» (Belbel, 1996, pág. 24)

Con palabras mucho más claras lo expresa la Mujer joven en *La sangre*: «MUJER JOVEN.— [...] Tú tienes que sobrevivirnos. Eres el futuro. En ti depositamos todas nuestras esperanzas.» (Belbel, 2000, pág. 126)

Rojas Marcos refiere lo que en la psiquiatría oficial se conoce por trastorno por estrés postraumático, estado emocional que se manifiesta después de vernos indefensos ante la violencia o sufrir amenazas a la integridad física o a la vida y cuyos síntomas son sentimientos de angustia e impotencia, el miedo a la pérdida de control y el terror a la aniquilación. «Después de un traumatismo psicológico el sistema humano de autoconservación se pone en un estado continuo de alerta, como si el peligro estuviera latente y pudiera retornar en cualquier momento, lo que hace que nos asustemos con facilidad, que reaccionemos con irritabilidad a provocaciones sin importancia.» (Rojas Marcos, 1995, pág. 46)

El personaje de la Niña en *La sangre* se comporta como si estuviese más allá de esta etapa y ya hubiese superado sus traumas. Aparenta una frialdad pasmosa ante la tortura que le van a infligir a la Mujer, pero no es así. Si leemos con atención, los traumas siguen vigentes:

> MUJER.— ¿Quién es tu madre?
> NIÑA.— Está muerta.
> MUJER.— ¿Y tu padre?
> NIÑA.— También. (*Pausa.*) Los asesinaron. (*Pausa.*) El enemigo. (*Pausa.*) Delante de mí. (*Pausa.*) Hace cuatro años. (*Pausa.*) Todavía tengo pesadillas. (Belbel, 2000, pág. 123)

El psiquiatra arguye que estas experiencias de abuso cruel nos llevan a cuestionar las relaciones humanas más básicas, minando el sistema de normas y principios que dan sentido a nuestra vida y acabando con la

confianza más elemental, la autoestima y las creencias fundamentales sobre el equilibrio del mundo y el orden de la existencia.

Es exactamente el caso de la Niña, que ve sus valores de compasión y humanidad más esenciales trastocados por haber sido sometida a la contemplación del asesinato de sus padres. El resultado es una persona desconfiada, el único sentimiento que cabe es el rencor: «NIÑA.— Yo he mamado el odio al enemigo desde que nací. (*Pausa*.) No es fácil deshacerse del odio cuando lo has mamado. (*Pausa*.) Y crece con los años.» (Belbel, 2000, pág. 123)

Por su parte, el biopsicólogo John W. Renfrew explica cómo el proceso de aprendizaje constituye la que posiblemente sea la fuente más importante en el germen de la agresividad, ya que los seres humanos dependemos de la experiencia para el desarrollo de nuestra conducta en mucha mayor medida que el resto de los animales.

Es justo lo que le sucede a la Niña de *La sangre*, que está ansiosa por aprender a torturar. Toma como modelos a los que ahora son las figuras de autoridad, sus cuidadores. Por eso se entusiasma cuando finalmente la Mujer joven está a punto de dejarle presenciar cómo le va a cortar un dedo con una sierra eléctrica a La mujer: «NIÑA.— Tenía tantas ganas de verlo... Por fin... Por fin...» (Belbel, 2000, pág. 125)

«Algunas consecuencias de acciones agresivas las fortalecen; otras, las debilitan [...] La conducta está afectada por sus consecuencias [...] Así pues, si se premia un acto, este será repetido» (Renfrew, 2006, pág. 125). Es decir, los refuerzos modifican la conducta de los seres humanos. Un reforzador acrecienta cualquier conducta que le precede. «Se ha comprobado que las tentativas de controlar la agresividad a veces fracasan e incluso la aumentan, pues se puede reforzar al agresor con solo prestarle atención» (Renfrew, 2006, pág. 126). O sea, que el mero hecho de prestar atención a las conductas agresivas de los niños son un reforzador, aunque se les recriminen. El efecto del refuerzo es duradero. El individuo seguirá con su acción mientras tenga éxito.

La Madre trata infructuosamente de conseguir que la Hija coma el pollo que le ha preparado. Va mezclando estímulos positivos, como explicarle lo apetitoso que es el plato, con comentarios negativos para la niña, como criticar su postura al sentarse a la mesa o reprocharle que hable. En cualquier caso, le presta una atención excesiva: «MADRE.— [...] tengo que repetirte mil veces las cosas para que las hagas, mil veces,

mil, y, mira niña, mil veces me parece a mí que son muchas veces, ¿verdad niña? [...]» (Belbel, 1996, pág. 24)

Con lo cual, lo único que consigue es acrecentar el deseo de la Hija de irritar a su madre:

> HIJA.— ¿Esto es pechuga?
> MADRE.— Sí, niña, ¿no lo ves?
> HIJA.— Pues no, debe de estar sumergida en el vómito este de salsa de color diarrea que me has hecho. (Belbel, 1996, pág. 25)

También se ha descubierto que cuando una conducta no se refuerza cada vez que se lleva a cabo, sino intermitentemente, se fortalece aún más. Por eso repetimos los actos agresivos aunque no siempre sean premiados. El refuerzo intermitente contribuye al desarrollo de la agresividad, ya sea de modo planeado o de manera inadvertida.

Es lo que está haciendo sin darse cuenta la Mujer joven en *La Sangre*. Primero le va a permitir a la Niña presenciar cómo le corta el dedo a la Mujer, pero después, cuando la Niña reacciona violentamente ante el empujón que le da esta, la obliga a marcharse de la habitación. Está reforzando el estímulo de forma contradictoria, con lo que acrecienta el deseo de la Niña.

Hasta ahora hemos hablado de refuerzos positivos, pero «a veces una conducta se ve fortalecida porque resulta en la eliminación de algo aversivo, en un proceso que se designa como *refuerzo negativo* (el término «negativo» viene de que se elimina algo, en contraste con el de refuerzo positivo [...] que implica la adición de algo). Una persona actúa para terminar con un estímulo que le molesta —escapar— o para prevenir que aparezca un estímulo dañino —evitarlo—.» (Renfrew, 2006, pág. 128).

Como explica el biopsicólogo, la agresividad puede ser muchas veces una vía de escape cuando la huida no es física o psíquicamente posible. Es entonces cuando los seres humanos emplean el contraataque como estrategia para evitar situaciones aversivas. Se pueden emplear la fuerza física o los insultos para escapar de una situación que nos resulta indeseable.

La Hija ha estado haciendo preguntas a la Madre acerca de su tío. Sabe que su madre tiene una relación conflictiva con él y siente curiosidad, pero la madre viene cansada del trabajo y trata de proteger a su hija de algo que cree que puede resultarle nocivo. Para escapar de

esta situación, utiliza el contraataque y el insulto: «MADRE.— [...] ¡Oh, Dios mío, pero, ¿qué es lo que he engendrado?! ¿Un monstruo, tal vez? ¿Acaso he engendrado a un monstruo, Dios mío? ¿Por qué? ¿Por qué ha salido un monstruo de mis entrañas, Dios mío?» (Belbel, 1996, pág. 29)

Varias réplicas después, la Hija hace exactamente lo mismo. Harta del parloteo de su madre, recurre a la agresividad para callarla: «HIJA.— ¡¡¡Cállate cállate cállate cállate!!! ¡¡¡Júrame que si como, te callarás de una puta vez!!!» (Belbel, 1996, pág. 29)

La reacción de la Niña de *La sangre* ante el empujón de la Mujer (un estímulo dañino) es literalmente una vía de escape cuando la huida no es posible: «*La niña escupe sobre la mujer, se abalanza sobre la sierra eléctrica, la coge fuertemente y se acerca a la mujer.*» (Belbel, 2000, pág. 126)

El castigo es el método elegido por muchos adultos para intentar controlar o educar a los niños a su cargo. «El castigo consiste en la aplicación de una consecuencia aversiva a una conducta con el objetivo de eliminarla. Puede consistir en la aplicación de un estímulo nocivo o doloroso (llamado *castigo positivo*, porque se agrega un estímulo [...] También se castiga extinguiendo un estímulo placentero o privando al sujeto de una condición reforzante (se llama *castigo negativo*, porque se quita algo).» (Renfrew, 2006, pág. 133).

La justificación del castigo se da por la necesidad de establecer y mantener un orden, social o familiar. Según nos informa Renfrew, el efecto inmediato del castigo es la disminución de la conducta que lo ha motivado, si bien no se llega a eliminar dicha conducta, tan solo se suprime transitoriamente. El biopsicólogo advierte que ha demostrado ser un método poco eficaz, ya que las personas que cometen actos agresivos y son castigadas, tienden a repetirlos.

La Madre trata de recurrir al castigo para conseguir educar a su hija. En este caso, se trataría de un castigo negativo, cuando amenaza con cambiarla de colegio a sabiendas de que a su hija le gusta la escuela en la que estudia actualmente: «MADRE.— ¿Quieres comer ya de una cochina vez? ¿Que no te cambie de colegio? Mañana mismo, si no comes [...]» (Belbel, 1996, pág. 27)

En *La sangre*, resulta significativo que el castigo que elija la Niña, alentada por la Mujer joven, sea el de no volver a ver a la mujer secuestrada, ni viva ni muerta, porque implica que se perderá el acto de la tortura, que para ella es tan importante. Una vez más, se trata de un castigo negativo, la supresión de un premio.

Según la teoría del aprendizaje social desarrollada por Bandura, tras observar a otras personas, estas funcionan como modelos para los seres humanos. Si una figura de autoridad nos ha castigado de pequeños, tenderemos a interpretar el castigo como un modo de resolver problemas cuando nos hallemos en una situación similar de adultos.

La Madre es un ejemplo palpable de repetición mimética de las conductas que ha aprendido de los adultos en su infancia:

> MADRE.— Cuando alguno de nosotros decía una incorrección, y sobre todo en la mesa, ¿sabes lo que nos hacía el abuelo?
> HIJA.— No. ¿Qué?
> MADRE.— Nos agarraba, nos llevaba a la cocina y nos arreaba un revés en la boca con la mano o con la servilleta. (Belbel, 1996, pág. 25)

El castigo de la Niña de *La sangre* va un paso más allá, ya que es ella misma quien lo pide, como si hubiese interiorizado tanto ese mecanismo que lo necesitase. En una extraña simbiosis de conducta infantil y adulta, la niña se autoinculpa, aunque posteriormente descubrimos que se trataba de una estrategia para engañar a los adultos y poder contemplar escondida cómo matan a la Mujer: «NIÑA.— [...]¡¡Reconozco mi error, pido perdón, impónme el castigo que merezco, por favor, castígame, necesito ser castigada, te lo ruego, te lo suplico a gritos, con lágrimas en los ojos, por favor, castíiiigameeeeee!!!!!» (Belbel, 2000, pág. 128)

El biopsicólogo propone discutir con calma el conflicto que ha llevado a los participantes a pelear como sustituto de la agresividad.

Es justo lo que no hace la Madre de *Morir* cuando la Hija se niega a comer. Paradójicamente, en un mundo de violencia, crueldad y odio como el de *La sangre*, en el que a la Niña le enseñan que la tortura es la forma adecuada de tratar al enemigo, la Mujer joven sí razona el conflicto que las ha llevado a pelearse, en un ejemplo de educación esmerada que contrasta con el entorno, por eso este comportamiento razonado resulta tan perturbador: «MUJER JOVEN.— [...] ¿Cómo se me ha podido ocurrir que te quedaras? Todavía eres una criatura inmadura que no entiende nada, un cerebro poco desarrollado. Has asimilado tan mal todo lo que te hemos enseñado...» (Belbel, 2000, pág. 127)

5. Normalización de la agresión a través de creencias culturales

Luis Rojas Marcos explica que las condiciones sociales y los valores culturales imperantes en cada época influyen en el ser humano, hasta convertirse en parte indisociable de su carácter o de su manera de ser. «La evidencia científica más sólida indica que las vicisitudes de la niñez y el entorno social y cultural determinan, en gran medida, cómo los genes, la constitución o el temperamento se van a manifestar en la edad adulta a través de actitudes y conductas.» (Rojas Marcos, 1995, pág. 187)

A continuación, pasa a detallar las tres racionalizaciones, con profundas raíces en la tradición, que ha elaborado nuestra sociedad y que se encuentran firmemente arraigadas en ella para legitimar los actos violentos o agresivos: el culto al «macho», la glorificación de la competitividad y el principio diferenciador de «los otros». Se trata de principios, tradiciones o costumbres con las que se justifican actitudes agresivas en la convivencia.

En cuanto a la primera, un valor muy extendido en nuestra época es el de la «hombría», entendiendo por esta los atributos más duros de la masculinidad, los estereotipos viriles. «Esta figura suele estar representada por el hombre agresivo, implacable, despiadado, y siempre seguro de sí mismo. Un ser que reta sin miedo, persigue el dominio de los otros, tolera el dolor sin inmutarse, no llora y no expresa sentimientos afectivos.» (Rojas Marcos, 1995, págs. 189-190).

En la escena del Enfermo y la Enfermera de *Morir*, sin llegar a la agresión física o a la violencia, sí se puede constatar un abuso verbal por parte del primero a la segunda. Por el mero hecho de ser hombre, se siente con derecho a hablar de su físico poco agraciado, cosificándola: «Enfermo.— [...] En todas las películas sale siempre una enfermera, ¿no? [...] una chica mona que, sin querer o queriendo, provoca... provoca... ya me entiende.» (Belbel, 1996, pág. 35)

Al Enfermo le gustaría que esta mujer estuviese en la habitación solo para cumplir sus fantasías, y la pone en un compromiso, porque ella está en su puesto de trabajo y debe mantener un comportamiento adecuado:

> Enfermo.— No. Usted es muy fea. ¿Por qué iba a desear yo algo de usted?
> Enfermera.— Si no estuviera trabajando... (Belbel, 1996, pág. 35)

El Asesino de *Morir* sería una caricatura de este hombre viril implacable, despiadado, siempre seguro de sí mismo: «ASESINO.— No se ponga nervioso. No le haré daño. Ni se dará cuenta. Yo no fallo jamás.» (Belbel, 1996, pág. 56)

En su caso, no se trata de una violencia descontrolada o asociada a la ira. La violencia es su herramienta de trabajo y la ejerce de manera fría y metódica para ganarse la vida: «ASESINO.— ¿Eso qué importa? No soy nadie. Me pagan para que haga mi trabajo [...] Yo no soy ningún sádico.» (Belbel, 1996, 55-56)

Su comportamiento parece más inspirado en una película estadounidense de asesinos en serie que en la vida real, ya que le propone a su víctima el juego macabro de tratar de convencerlo para que no lo mate, cuando en realidad va a acabar haciéndolo de todos modos: «ASESINO.— Cállese. A ver... me ha dicho que no le mate... no le mate por... Dios. Por... Dios, ¿verdad? Muy bien, éste es el reto: usted llama a Dios y le pide que venga y que le salve [...]» (Belbel, 1996, pág. 58)

En cuanto al segundo valor que ensalza nuestra sociedad, el de la competitividad, Rojas Marcos explica cómo premiamos los triunfos obtenidos en situaciones de enfrentamiento, que requieren por su naturaleza un vencedor y un vencido. «La creencia de que el antagonismo y la pugna son elementos necesarios y deseables en todas las actividades de la vida diaria está profundamente imbuida en la sociedad occidental y es fomentada diariamente [...]» (Rojas Marcos, 1995, pág. 194)

Los medios de comunicación transmiten la idea de que vivimos en una lucha continua en la que los fuertes sobreviven mientras los débiles se hunden. Todos somos enemigos naturales de los demás. Existe la creencia extendida, desde tiempos remotos, de que la rivalidad humana es una fuerza estimulante y positiva, un destino del que no podemos escapar.

En la escena 6 de *Morir*, la Mujer policía encarna esta creencia. Se encuentra realizando una ronda con su compañero por la zona alta de la ciudad y todo está en calma. Está intranquila y aburrida, necesita estímulos, quiere pasar a la acción y poder perseguir a algún delincuente: «MUJER POLICÍA.— A todo el mundo le gusta esta parte de la ciudad. Tan tranquila. Porque nunca pasa nada. A mí no me gusta.» (Belbel, 1996, pág. 47)

Se ve a sí misma como una aventurera que solo le teme a la oscuridad, es una especie de heroína dispuesta a todo: «MUJER POLICÍA.— Bueno,

mirándolo bien, a mí sólo me da miedo la oscuridad, que conste. Ni el peligro, ni el riesgo, ni la aventura, si son a plena luz.» (Belbel, 1996, 49)

A partir del momento en que la central avisa a esta pareja y a otra patrulla de que podría estar cometiéndose un homicidio a cinco minutos de donde se encuentran, su espíritu competitivo aflora y se dispara: «MUJER POLICÍA.— [...] tenemos que llegar a tiempo, tenemos que llegar, ¿no lo has oído? Tenemos que atrapar a ese hijo de la gran puta. ¿Qué quieres?, ¿que llegue la otra patrulla antes que nosotros, gallina?» (Belbel, 1996, pág. 50)

Está convencida de que su trabajo implica agresividad y lucha, una agresividad que resulta cómica en contraste con la tranquilidad y la actitud pacífica de su compañero:

> MUJER POLICÍA.— [...] rastrearé las calles y encontraré a ese hijo de la gran puta y le daré un par de hostias y lo arrastraré por el pelo y lo meteré de una patada en el culo en del coche y lo llevaré con mis propias manos hasta la comisaría y todo volverá a la normalidad, yo soy un policía!!!
>
> HOMBRE POLICÍA.— Y yo también, pero no he visto tantas películas como tú. (Belbel, 1996, 51)

La tercera racionalización cultural que promueve la violencia es la que Rojas Marcos llama el principio de «los otros», creencia por la cual habría grupos de personas en el mundo con los que no tenemos absolutamente nada en común, ni siquiera lo que nos hace humanos. «No solo son estos grupos o comunidades profundamente diferentes de nosotros, sino que, secretamente, son además menos valiosos, menos morales, menos buenos.» (Rojas Marcos, 1995, pág. 195)

Según explica el psiquiatra, este principio, además de fortalecer el sentimiento de orgullo de las propias virtudes, aplaca el miedo secreto a nuestras propias debilidades o imperfecciones. La creencia de que estos grupos «diferentes» (inmigrantes, homosexuales, gente de otras razas, mujeres) tienen defectos graves o repulsivos, nos permite rechazarlos, deshumanizarlos o demonizarlos, y todo esto justifica los actos violentos cometidos contra ellos, convierte a estas personas en objetos de agresión aceptables. A lo largo de los tiempos, muchos líderes han explotado esta idea, conscientes de que el odio se puede cultivar con la ayuda de la información falsa y los estereotipos para crear «enemigos», lo que conduce al fanatismo.

Esta idea es la que vertebra todo el conflicto de *La sangre*. Desde que comienza la obra, sabemos que los secuestradores de la Mujer pertenecen a un grupo: «MUJER.— [...] Cuáles son... «los límites de una moral comunitaria» [...] Usted no quería una respuesta filosófica. [...] No sólo usted, claro. Todos los de su... grupo.» (Belbel, 2000, 120)

Hay un sentido de comunidad, y sabemos que este grupo es distinto al resto de la sociedad, sus miembros no aceptan las diferencias individuales: «MUJER.— [...] Un grupo con sus propias reglas. Si éstas implican matar, da igual. Sea como sea, jamás se mata a nadie del grupo y nadie mata en realidad. Mata el grupo. [...] Usted no tiene yo. Sólo «nosotros». [...]» (Belbel, 2000, pág. 158)

A pesar de la información de la que disponemos sobre la temática: «Sergi Belbel trata del terrorismo en *La sang*, una obra cuya escritura fue sugerida al parecer por los hechos y las reacciones que se produjeron a raíz del secuestro y asesinato de Miguel Ángel Blanco» (Ragué-Arias, 2000, 131»—132), la obra resulta perturbadora por su falta de explicaciones. Belbel no nos dice en ningún momento quiénes son estos torturadores, cuál es su grupo, quién lo organiza o qué fin persigue. No conocemos su ideología, aunque parece evidente que luchan por unos ideales:

> MUJER JOVEN.— [...] Y ahora propóngame un castigo para la niña. [...] Tiene todo el derecho a hacerlo, le iba a hacer una salvajada.
> MUJER.— Usted también.
> MUJER JOVEN.— Sí, pero por motivos legítimos, no es lo mismo.» (Belbel, 2000, pág. 128)

Lo más importante para ellos no es lo material:

> MUJER.— Ya han hablado con mi marido, les dará el dinero... [...]
> MUJER JOVEN.— ¿Qué le hace pensar que sólo queremos dinero? (Belbel, 2000, pág. 128)

Nuestra incapacidad para entenderlos añade angustia a la tortura física de la Mujer. Otro aspecto que acrecienta la desazón ante este colectivo es que no se trata de unos fanáticos irreflexivos incapaces de empatizar. Al contrario, la Mujer joven entiende perfectamente a su

víctima y es consciente de su humanidad y de su sufrimiento, como le explica a la Niña:

> Mujer Joven.— El odio contra el opresor. No contra las personas. Mírala. Es una pobre mujer indefensa. [...]
> Niña.— Pero ella forma parte del enemigo.
> Mujer Joven.— Ahora ya no. Ahora sólo es una mujer. Como tú y como yo. (Belbel, 2000, pág. 127)

En definitiva, lo más desasosegante de todo es que los secuestradores son humanos y sienten amor y deseos de ser felices. Una vez finalizado el trabajo del secuestro y asesinato, planean una escapada romántica a una playa y se preocupan por el bienestar de la Niña, como haría cualquier pareja. Esto los acerca a nosotros y por eso resultan más aterradores.

6. Fármacos y Conductas Autodestructivas

Luis Rojas Marcos refiere el suicidio como el recurso más trágico ante «la depresión, un mal colectivo que ha inundado recientemente la comunidad occidental» (Rojas Marcos, 1995, pág. 157) y explica que las nuevas generaciones de los países industrializados son más vulnerables a esta aflicción. «La posibilidad de que una persona nacida después de 1995 sufra en algún momento de su vida sentimientos profundos de tristeza, apatía, impotencia, desesperanza y autodesprecio es el doble que la de sus padres y el triple que la de sus abuelos.» (Rojas Marcos, 1995, págs. 157-158)

El psiquiatra repasa algunas de las causas que esgrimen los expertos para la proliferación del pesimismo y la desmoralización contemporáneas: un estilo de vida carente de sentido religioso, la descomposición de la familia, la vida estresante y conflictiva de las grandes urbes, la frustración y el sentimiento de fracaso que conllevan la persecución compulsiva de ideales inalcanzables como la perfección física o el poder económico.

El paisaje que describe Belbel en *Morir* es inconfundiblemente urbano, como demuestra la acotación inicial de la obra: «*Lugar: Diferentes espacios de una gran ciudad.*» (Belbel, 1996, pág. 5) El Heroinómano vive en un pisito céntrico, la Señora en piso destartalado y muy antiguo.

Sabemos que el Heroinómano viene de un entorno familiar conflictivo, que le podría haber provocado la desesperación. Su madre murió cuando él era pequeño y su hermana mayor se tuvo que encargar de criarlos a él y a su otra hermana. Además, a su hermana mayor se le ha muerto un hijo. Es el ejemplo canónico de familia descompuesta que menciona Rojas Marcos.

En cuanto a la Señora, también son los problemas familiares los que la empujan a ese comportamiento autodestructivo, en su caso acuciados por un profundo sentimiento de abandono y soledad: «SEÑORA.— [...] Tú eres la única que me queda. Sí. Desde que me dejó mi niño. [...] ¡UNA POBRE VIEJA ABANDONAAAAADA ESO ES LO QUE SOY! Por mi propio niño. Por todo el mundo. Por vosotros, a mí nunca viene a verme, a mí ya sólo vienen a verme los fantasmas, y no tengo a nadie [...]» (Belbel, 1996, *pág.* 40)

Por lo expuesto anteriormente, creo que tanto el Heroinómano como la Señora presentan el comportamiento de una persona deprimida.

Aparte del suicidio, Rojas Marcos menciona «[...] otras formas de autodestrucción lenta o de suicidio crónico [...]» (Rojas Marcos, 1995, pág. 162) que incluyen actitudes de abandono, maltrato del propio cuerpo o envenenamiento progresivo.

El Heroinómano y la Señora son dos muestras claras de esta tendencia al castigo del cuerpo, mediante el consumo reiterado de sustancias tóxicas.

El psiquiatra explica que los psicoanalistas consideran el suicidio «[...] una especie de «autoasesinato», un homicidio invertido en el que el odio dirigido a otra persona es desviado hacia uno mismo.» (Rojas Marcos, 1995, 1995, págs. 159»—160) Según esta hipótesis, abundan los sentimientos de hostilidad.

En el Heroinómano y en la Señora se puede apreciar una tendencia hostil hacia los familiares que tratan de ayudarlos. Él reacciona con una agresividad inusitada ante la propuesta de su Hermana de ingresarlo en un centro: «HEROINÓMANO.— ¿De quién ha sido la idea: tuya o de la otra puta?» (Belbel, 1996, pág. 18)

Ella tiene ataques incontrolados de ira, que trata de calmar, hacia su prima, a la que llama por teléfono: «SEÑORA.— [...] ¿Por qué eres tan malpensada? ¿Por qué eres tan grosera, tan bruja y tan hijaputa? Eres

más fea que el cadáver de tu madre... Oh, no, no, no cuelgues, perdona... [...]» (Belbel, 1996, pág. 40)

Asimismo, Rojas Marcos menciona otros posibles motivos para esta conducta aún incomprendida, tales como el anhelo de purgar una culpa, la necesidad de escapar de una humillación o el deseo de reunirse con algún ser querido ya fallecido.

Este sería el caso del Heroinómano. En sus palabras se puede intuir un profundo sentimiento de culpa por haber decepcionado a su hermana mayor: «HEROINÓMANO.— [...] por el disgusto que le dio su hermanito cuando en vez de estudiar derecho o medicina se matriculó en filosofía y se convirtió en un inmoral y en un... etcétera [...]» (Belbel, 1996, pág. 20)

John W. Renfrew explica que la ingestión de las sustancias químicas conocidas como psicofármacos puede afectar a nuestro estado de ánimo. Influyen sobre la agresividad, aumentándola o disminuyéndola, ya que hay distintas estructuras cerebrales que influyen en las conductas agresivas.

Los efectos de los fármacos no son sencillos, aunque es posible detectar tres factores que influyen en dichos efectos. El primero sería su capacidad para provocar cambios en el organismo cuando se mezclan con otras sustancias o si se alteran las condiciones prescritas. En especial, se alerta de los posibles efectos adversos que puede producir la ingesta de bebidas alcohólicas cuando se están consumiendo tranquilizantes.

Es justamente lo que hace la Señora en la escena 5 de *Morir*, mezclar tres pastillas azules y cinco pastillas rojas, que seguramente sean tranquilizantes, con un trago largo a una botella de brandy. En su caso, el efecto que produce la mezcla de químicos y alcohol es el delirio y la alucinación. Se le presentan visiones grotescas que la atormentan: «SEÑORA.— ¿Está papá? ¿Y mamaíta? ¿Por qué llevas una serpiente en la mano, papi? Me dan miedo las serpientes. ¿Por qué soy una vieja loca, mami? Sí, soy un lagarto. ¿Pero por qué crees que soy un lagarto? ¿No hay nadie por ahí?» (Belbel, 1996, pág. 42)

En segundo lugar, el biopsicólogo refiere la diferencia de resultados que pueden producir los fármacos según se administren puntualmente o de manera crónica. «Una sola dosis tendrá un efecto diferente o hasta opuesto al de tomar una serie continua.» (Renfrew, 2006, pág. 100)

El Heroinómano lleva años abusando de los estupefacientes, y el consumo crónico ha modificado sustancialmente su estado anímico, amén del deterioro físico que le ha supuesto. Este consumo prolongado va

irremisiblemente unido a una pérdida de la identidad esencial de la persona: «HERMANA.— Tu cara. Mírala. ¿Es ésta, tu cara? ¿Es la misma que tenías hace tres años, si es que aún te acuerdas? No. Éste no eres tú.» (Belbel, 1996, pág. 19)

El tercer factor es la cantidad ingerida, que puede tener diferentes consecuencias sobre la conducta. Renfrew pone como ejemplo el alcohol: «Mientras que una cantidad mínima tiende a producir un efecto estimulante, cantidades excesivas suelen tener un efecto de somnolencia.» (Renfrew, 2006, pág. 100)

Esto es exactamente lo que le sucede a la Señora. A medida que avanza la escena y con ella su desesperación, va bebiendo y tragando pastillas en cantidades desorbitadas. Esto le provoca tal estado de desorientación que, cuando recibe la llamada de la policía al final de la escena, está completamente aletargada y es incapaz de reaccionar ante la noticia de la muerte de su hijo: «*Pausa. Se ha quedado inmóvil con el auricular en la mano. Su expresión es fría, neutra.*» (Belbel, 1996, pág. 43)

Según nos informa Renfrew, se han realizado numerosos experimentos que demuestran una relación causal entre el consumo de alcohol y la agresividad. A medida que aumenta el consumo, aumentan los niveles de agresividad, aunque el efecto del alcohol depende de otros factores, entre ellos las características del individuo. Las variaciones interpersonales pueden tener una base fisiológica:

> También se sabe que las sustancias químicas no tienen el mismo efecto en todos los consumidores, posiblemente por diferencias en la sensibilidad de los sistemas neurotransmisores. Hay diferencias relacionadas con el sexo. Si los varones son más agresivos, esto podría implicar una influencia hormonal. Por otra parte, las diferencias individuales también podrían tener una base psicológica. (Renfrew, 2006, pág. 107)

En el caso del Heroinómano, ante la propuesta de la Hermana de ingresar en un centro de desintoxicación, a lo primero que recurre es al alcohol. Busca whisky, pero no hay en la casa: «HEROINÓMANO.— [...] Oh. No tengo whisky. No tengo dinero. Dame algo. Se me ha acabado el whisky y como ahora me porto como un angelito... [...]» (Belbel, 1996, pág. 20)

En la escena 6 de la segunda parte de *Morir* (No morir), el Heroinómano sí tiene alcohol en casa, y la ingesta provoca que su comportamiento

agresivo vaya en aumento: «*Empieza a dar patadas a los muebles. Se desespera. Coge alguna botella. Bebe. Se la acaba. Coge otra. No puede abrirla. Rompe el cuello de la botella contra el canto del mueble.* [...] *Lanza objetos al suelo, grita*.» (Belbel, 1996, pág. 91)

En cuanto a la Señora, el consumo excesivo de fármacos mezclados con alcohol le producen una agresividad intermitente, mezclada con el llanto y el arrepentimiento inmediato, para volver al ataque abruptamente. En cualquier caso, la suya es una agresividad verbal, a diferencia de la del Heroinómano, que se manifiesta de forma física.

7.Conclusiones

A lo largo de este estudio, he podido constatar que varios tipos de violencia y agresión estudiados por Luis Rojas Marcos y John W. Renfrew se revelan de manera nítida en las obras analizadas. Las más frecuentes y con mayor peso e incidencia son la ejercida sobre los niños, aquella aceptada socialmente por estar enraizada en nuestra cultura y la autoinfligida mediante el consumo de sustancias tóxicas, si bien se nos presentan otras, aunque en menor medida.

Los personajes de Belbel utilizan los comportamientos violentos como una herramienta de defensa, cuando sienten amenazada su integridad física o moral, como válvula de escape ante situaciones que les generan ansiedad, frustración, miedo o rabia, para educar a los niños, porque están repitiendo patrones que han aprendido, porque no conocen otra forma de solucionar sus conflictos o para reafirmarse y perpetuar el lugar que creen ocupar en el mundo.

La investigación hace patente que al dramaturgo le interesa el fenómeno en toda su extensión. La violencia impregna su obra, desde las manifestaciones más evidentes (golpes, maltratos físicos, torturas) hasta las más sutiles (un arsenal de ataques verbales, comentarios hirientes y observaciones aparentemente inocuas que pasan desapercibidas en una primera lectura). En ambos textos hay incontables ejemplos de agresión interpersonal y autodirigida, tanto física como verbal. «Más que la violencia física (abuso de fuerza, agresividad, etcétera), me interesa la violencia verbal. La palabra puede llegar a golpear a veces más fuerte que los puños.» (Aznar Canet, 2019, pág. 1)

Belbel no está solo pintando este paisaje, son muchos los compañeros de generación que han demostrado gran interés por el tema. En los años 90, en el contexto de la posmodernidad, cuando se ha perdido la fe en los absolutos, en las ideologías colectivas, cuando parecemos ir a la deriva, solo queda la posibilidad de abrir los ojos al mundo y mostrarlo tal cual es. Pese a todos los que insisten en el manierismo del dramaturgo, en su excesiva preocupación por la forma frente al contenido, creo que este artículo muestra que su teatro está profundamente enraizado en la realidad, que es de donde surge toda esta explosión de violencia. «Hay violencia en nuestra sociedad. [...] La desigualdad entraña siempre violencia. No hace falta que nos peguemos en el metro. Está ya en la misma mirada. En la diferencia según el sustrato económico de los que la habitan. Hasta en la ropa. Y, por desgracia para la humanidad, en el sexo y en el color de la piel.» (Aznar Canet, 2019, págs. 1-2)

Por otro lado, al autor no solo le interesa la violencia advertida en el mundo real. Consciente de que la ficción y las representaciones artísticas nos impactan tanto como lo que vivimos en primera persona, reconstruye de manera lúdica, lúcida e irónica los comportamientos violentos que contemplamos en el medio audiovisual, reelaborándolos para reflexionar sobre la forma estética que adoptan. Hay ocasiones en que las agresiones en la obra de Belbel aparecen altamente estilizadas. Hay una distancia que no persigue otro fin que el de evidenciar lo que consumimos habitualmente.

Belbel retrata estos comportamientos para servirnos a modo de espejo, para devolvernos una imagen incómoda pero necesaria del mundo actual, no exenta de humor. Es un autor con una honda preocupación social, pero su intención no es sentar cátedra; en todo caso, quiere advertir de situaciones cada vez más frecuentes para que sea el espectador el que tome conciencia y decida qué hacer al respecto. Quiere sacudirnos. Solo comprendiendo quiénes somos, podemos empezar a cambiar.

8. Obras citadas

Batlle, Carles (1997). «La nova dramatúrgia catalana: de la perplexitat a la diversitat». Caplletra. Revista internacional de filología (Nº 22), p. 49-68.

Belbel, Sergi (2000). *Obras escogidas [Vol. 1] El tiempo de Planck, La sangre*. Madrid: La Avispa.

Belbel, Sergi (1996). *Morir (un instante antes de morir)*. Volumen LXVIII de la Biblioteca Antonio Machado de Teatro. Madrid: Visor Dis.

Feldman, Sharon G. (2000). «Dos conversaciones con Sergi Belbel: «Que me gusten La Fura dels Baus y Molière no es una contradicción.»». España Contemporánea. Revista de literatura y cultura. (Tomo 13. Nº 1), p. 71-86.

Floeck, Wilfried (2004). «El teatro actual en España y Portugal en el contexto de la postmoderndiad». Iberoamericana. America Latina, España, Portugal. (Nº 14), p. 47-68.

Foguet i Boreu, Francesc (2011). «Mòdul didàctic 8, Sergi Belbel». En: Lladó i Vilaseca, Jordi (ed.) *Teatre Català*. Barcelona: FUOC, p. 1-24.

García Pascual, Raquel (2010). «Sensibilización y denuncia de malos tratos en el teatro español contemporáneo. Paloma Pedrero e Itziar Pascual». Anagnórisis: Revista de investigación teatral. (Nº 1), p. 260-285.

García Pascual, Raquel (2012). «Violencia de género en el teatro de autoría masculina. Proyecto de repertorio escénico en lengua española (siglos XX y XXI)». I Congreso Internacional de Comunicación y Género. Libro de Actas. Suárez-Villegas, Juan Carlos, Liberia Vayá, Irene y Zurbano-Berenguer, Belén (Coord.) Universidad de Sevilla.

Huguet-Jerez, Marimar (2003). «Destellos posmodernos a la luz de Sergi Belbel: *A.G./V.W. Caleidoscopios y faros de hoy*». En: Anales de la literatura española contemporánea. (Volume 28, Issue 2). Society of Spanish and Spanish-American Studies, p. 61-76.

Madariaga, Iolanda G. (2006). «Una fulgurante trayectoria. Sergi Belbel en la cumbre del teatro catalán». Primer Acto (315), p. 10-11.

Ragué-Arias, María José (2005). «Del mito contra la dictadura al mito que denuncia la violencia y la guerra». Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda. (Nº 27), p. 11-21.

Ragué-Arias, María José (1996). *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)*. Barcelona: Ariel.

Ragué-Arias, María José (2000). *¿Nuevas dramaturgias? Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares*. Madrid: INAEM y Centro de Documentación Teatral.

Renfrew, John W. (2006). *Agresión. Naturaleza y control*. Madrid: Síntesis.

Rojas Marcos, Luis (1995). *Las semillas de la violencia*. Madrid: Espasa-Calpe.

Ruggeri, Magda (2004). «Tres autores frente a la violencia: Guillermo Heras, Jerónimo López Mozo y Juan Mayorga». Cuadernos de dramaturgia contemporánea (Nº 9), p. 15-27.

Sarasola, Daniel (2016). «3. Nuevos caminos del teatro, a. El teatro postdramático». En: Doménech, Fernando (ed.) *Manual de dramaturgia*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, p. 95-99.

Surbezy, Agnès (2003) «Être ou ne pas être postmoderne... Théâtre espagnol actuel et postmodernité: un étude de cas (Ernesto Caballero, Rodrigo García, Borja Ortiz de Gondra, Alfonso Zurro)». Université de Toulouse-Le Mirail: Tesis para la obtención del Doctorado en Letras.

Vidal Claramonte, María Carmen África (1992). *Arte y literatura. Interrelaciones entre la pintura y la literatura del siglo XX*. Madrid: Palas Atenea.

9. Anexo: entrevista a Sergi Belbel

En tus obras *Morir (un instante antes de morir)* y *La sangre* hay gran cantidad de personajes que se comportan de forma violenta o agresiva. ¿Qué es lo que te interesa particularmente de estas conductas?

La violencia en sí misma no me interesa. Lo que en realidad me interesa, o me intriga, es el comportamiento de unos personajes sometidos a un «estrés» (social, económico, político, pero sobre todo emocional), de tal magnitud que deben recurrir a ella (la violencia) para compensar o saciar su angustia, llenar su vacío, luchar contra su sinvivir. Hay también diversos grados de violencia. Más que la violencia física (abuso de fuerza, agresividad, etcétera), me interesa la violencia verbal. La palabra puede llegar a golpear a veces más fuerte que los puños. Y en teatro, me apasiona ese juego.

En ambas obras la violencia se entremezcla en ocasiones con el humor, provocando la risa del público ante lo inesperado. ¿Es un mecanismo consciente, pretendes algo con esta mezcla?

No lo sé muy exactamente. Es lo que llama la atención de mis obras, sobre todo en el extranjero. Creo que es algo que ya hemos «mamado» nosotros, en nuestra literatura. *La Celestina*, una de las primeras grandes obras de nuestro teatro, ya es calificada de «tragicomedia». Lope de Vega reivindica la mezcla de géneros. Encontrar lo cómico en lo trágico y lo dramático y lo trágico en lo cómico me encanta. Nunca he creído del todo en la separación estricta de «género». Ni en la literatura... ni en la vida. Viva la impureza. Y sin impureza, no hay teatralidad posible. Cuando doy clase de escritura me encanta hacer un ejercicio: al leer una escena teatral, paro a la mitad y pregunto al alumno cuál cree que va a ser la réplica siguiente. Y siempre, siempre, la mejor réplica suele ser la menos esperada. «Nobody is perfect» en *Some like it hot*, de Billy Wilder, es sin duda una de las réplicas más sofisticadas, elaboradas y sorpresivas de todos los tiempos. Una réplica menos cómica de lo que parece, casi trágica (subtexto: «te quiero a pesar de lo que seas y nada lo va a cambiar, ni que tengas pene —aunque tal vez me gustes porque ya intuía que lo tenías—»), cierra una de las comedias más redondas de la historia del cine. El humor es sin duda el mecanismo más potente con el que contamos los dramaturgos, guionistas y «contadores de historias» para tener al espectador agarrado por las solapas, para conectar con él, para que no nos ignore. La risa, en un teatro, es para mí, al revés que para muchos críticos y pedantes que leyeron mal un par de frases perdidas y mal interpretadas de Aristóteles en su *Poética*, un auténtico bálsamo cuando se produce en el lugar en que has previsto que se produjera. Incluso también en momentos inesperados en que los espectadores necesitan «comunicar» a los intérpretes que les están siguiendo. No hay nada peor para un dramaturgo que provocar un silencio o un bostezo en un momento en que habías imaginado una sacudida. También hay risas nerviosas que no denotan comedia, sino incomodidad, perplejidad. Aquellas que van acompañadas de un «oh, qué fuerte». Y esas son las que más me gustan. Cuando fui a ver *Happiness*, la película de Todd Solonz, no paré de reír. Un señor que tenía delante, de repente se giró y me dijo: «pero, ¿a usted le hace gracia esta porquería?». Y le contesté que sí. Y me miró muy mal. Pero no pude dejar de reírme. Un poquito menos fuerte, para no molestarle, pero incluso diría que con mayor intensidad

(o «morbo»), por ver que a él todo aquello no le hacía gracia alguna e incluso le indignaba.

¿Dirías que la violencia presente en estas obras procede de tu observación directa del mundo que te rodea, o de las ficciones de medios como el cine o la televisión?

De la vida. Por desgracia. De todo lo que nos rodea. Hay violencia en nuestra sociedad. El concepto de ciudad, de gran ciudad, comporta en sí mismo grandes dosis de violencia. Y no digamos la gran ciudad con sus suburbios («banlieue», en francés). La desigualdad entraña siempre violencia. No hace falta que nos peguemos en el metro. Está ya en la misma mirada. En la diferencia según el sustrato económico de los que la habitan. Hasta en la ropa. Y, por desgracia para la humanidad, en el sexo y en el color de la piel. Lo advirtió magistralmente Koltès en todas sus obras, ciertamente visionarias. Por eso no me interesa en absoluto el juego *estético* con la violencia. Para entendernos, admiro los aspectos técnicos, las habilidades estilísticas de un Tarantino pero no me gustan sus películas justamente por el tratamiento de la violencia. Se regodea en ella. Casi la justifica. Me resulta poderosamente reaccionario. El discursito final de Samuel L. Jackson en *Pulp Fiction* me repele bastante. Prefiero a un Haneke que muestra la violencia con toda su crudeza o incluso jugando con ella (*Funny Games*) y te deja a ti, espectador, la misión de sacar tus propias conclusiones.

En tu opinión, ¿hasta qué punto influyen las escenas de violencia a las que nos someten los medios de comunicación en nuestro comportamiento cotidiano?

Hay mucho comercio con la violencia. Y eso es lo peor. Pero en un escenario, no, porque en él todo es mentira. Y eso es lo bueno del teatro. Utilizamos la «simulación» de la violencia para hacer reaccionar al espectador (que sabe que todo es falso), para conmoverlo, inquietarlo, cuestionarlo. En la televisión, en cambio, la mayor parte de los programas la utilizan *realmente* y la banalizan («Grandes Hermanos», tertulias, etc). La utilizan como reclamo, incluso de audiencia. No hay nada más lamentable.

¿Crees que el teatro, el cine o la televisión tienen alguna capacidad para modificar nuestras actitudes?

No lo sé. Me encantaría poder decir que sí. Pero ya no estamos en los años 30 del siglo XX, escribiendo obras «épicas» y «didácticas», sino a las puertas de la tercera década del siglo XXI, en que la ingenuidad de

pensar que podemos cambiar el mundo se ha diluido casi por completo. Dar respuestas queda claro que no es nuestra misión. No somos quiénes para decir a los demás cómo han de vivir sus vidas. Sería pretencioso y soberbio. Pero sí debemos ser conscientes de que el teatro es uno de los pocos ámbitos que nos quedan para levantar alfombras y enseñar a las personas (pocas) que vienen a vernos la de mierda que sigue habiendo debajo de éstas. Que decidan mirarla, barrerla, aspirarla o no tocarla pues... será cosa de ellas.

¿Crees que la sociedad hoy es más o menos violenta que cuando escribiste estas obras?

Igual. O peor. Cuando las escribí, el mudo occidental aún no había recibido el tremendo bofetón que supuso (bofetón o levantamiento súbito de alfombra, según cómo se mire) del 11S del 2001. Para mí hubo un antes y un después de ese momento. A partir de ahí... pues... así estamos.

10. Notas

1 La postmodernitat suposa la mort del subjecte, l'afirmació de la societat de consum, la incapacitat d'afrontar-se al temps i a la història o, entre altres aspectes, la transformació de la vivència temporal en un present perpetu. A més, la postmodernitat fa prevaler les visions fragmentàries, fracturades, discontínues, relativitzadores, escèptiques de la realitat.

2 Réappropriation et une revalorisation de la quotidienneté et de la «vie ordinaire».

3 Que podríem anomenar de les *relacions violentades*.

4 En termes genèrics, es tracta d'un conjunt d'obres que accentua la vampirització del guionatge televisiu dels ressorts de l'escriptura dramàtica, l'assumpció o alteració sense complexos de gèneres com ara la comèdia o el melodrama adreçats a públics més amplis i una aproximació superficial de temes candents.

5 Le agradezco sinceramente a Sergi Belbel la prontitud y el entusiasmo con que contestó a la entrevista que acompaña a este artículo, realizada el 21 de marzo de 2019 por correo electrónico.

6 No es pot parlar d'un grup homogeni d'escriptors. Que de vegades tinguin punts en comú, s'explica, simplement, pel fet de compartir un mateix context cultural i polític.

[7] L'autor, confrontat amb el magma canviant d'una realitat inèdita, construeix la ficció a partir de la indecisió i el dubte.

[8] Descarto otros tipos de violencia que aparecen en las obras objeto de análisis con un peso menor, tales como la agresividad producida por el estrés ambiental (entendido como circunstancias socioeconómicas adversas), la crueldad sin sentido ejercida por sociópatas y psicópatas faltos de empatía (y las consiguientes reacciones que provocan en el resto de personas) y la eterna fascinación del ser humano por las atrocidades, que en el contexto de la posmodernidad está indisolublemente ligada a los medios de comunicación audiovisuales, porque desbordan los límites de este artículo. La sobreexposición a la violencia en el medio audiovisual con la consiguiente insensibilización de los espectadores y el posible aumento de la agresividad de los mismos como consecuencia podría ser el tema de otro artículo.

SABERES ESCÉNICOS Y ACTUACIÓN: LAS BASES DE LOS DISCURSOS SOBRE LA PRAXIS EN EL TEATRO ARGENTINO

SCENIC KNOWLEDGE AND PERFORMANCE: THE BASIS OF SPEECHES ABOUT PRAXIS IN ARGENTINE THEATER

Dra. Carla Pessolano
CONICET IIT UFC
(carlapessolano@hotmail.com)
https://orcid.org/ 0000-0001-9650-7217

DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2020.45.09
ISSN 2444-948

Resumen: Este trabajo se ocupará de pensar acerca de una modalidad de investigación en arte que reúne saberes específicos de la escena, pero sin asumirse como parte del campo investigativo. Se tomarán como referencia conceptualizaciones acerca de la práctica desde una configuración teórica que plantea la idea de resistencia para localizar la pervivencia de esos discursos específicos que circulan en el campo de la praxis. Trabajaremos puntualmente los discursos de espesor de una constelación de creadores que reconocemos como propiciadora de un tipo de resistencia en el teatro argentino. Su especificidad radica, principalmente, en colocar al cuerpo de actuación como un territorio que se enfrenta al orden homogeneizante y hegemónico en las prácticas escénicas.

Palabras Clave: resistencia, homohegemonia, prácticas escénicas, prácticas de actuación, discursos de espesor.

Abstract: This paper is aimed to think about a kind of research in arts that congregate specific thoughts from the scene without considering it as part of the research field. As a reference, we will take conceptualizations about practices from a theoretical setting that establishes the idea of resistance to locate the continuance of the specific discourses intrinsic to the praxis area. The work focuses on the thick discourses of a constellation of artists acknowledged as an enabling agent of a kind of resistance in Argentine Theatre. Its specificity relies mostly on considering the performing body as a domain that faces the homogenizing and hegemonic order within scenic practices.

Key Words: resistance, homohegemony, scenic practices, acting practices, thick discourses

Sumario: 1. Introducción. 2. Resistencia y producción de conocimiento. 3. Hegemonía y logocentrismo. 4. Micropolítica y descenso. 5. El cuerpo como campo teórico. 6. Fundadores de discursividad. 7. Conclusión. 8. Obras citadas. Notas.

Copyright: © 2020. 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)

Carla Pessolano es artista escénica e investigadora teatral. Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires y Doctora en Théâtre et Arts de la Scène por l'Université de Franche-Comté (Francia). Magister en Théâtres et Cultures du Monde por l'UFC y Licenciada en Actuación por la Universidad Nacional de las Artes. Como actriz trabajó en diversas obras de teatro independiente, realizando funciones en Argentina y en el exterior. En Francia permaneció durante cuatro años trabajando con diversas compañías. Ha dictado conferencias y presentado su trabajo académico en diferentes universidades. Su investigación contó con una beca doctoral de CONICET y como parte de la misma realizó una estancia con el Grupo PEEK de la UAAV, en Austria. Obtuvo becas de investigación del Instituto Nacional del Teatro y becas de formación y circulación del Fondo Nacional de las Artes. Actualmente realiza un Postdoctorado con beca de CONICET.

1. Introducción

El debate en torno a la investigación en las artes tiene múltiples aristas: desde la idea del tránsito creativo como actividad eminentemente investigativa, hasta la concepción de la ciencia como un tipo singular de arte que toma y provee procedimientos de análisis para descripciones complejas[1]. Nos interesamos por un tipo de investigación en arte expresada como saberes específicos de la escena pero que no se asume necesariamente como parte del campo investigativo. Al hacerlo, partimos de la idea de que la poética de un artista escénico no requiere para manifestarse únicamente un marco material provisto por la escena, sino que se configura, por fuera de la misma, en las reflexiones que determinan su mirada respecto de su práctica artística. Específicamente en este campo, la articulación entre teoría y práctica es compleja porque implica dos formas de producción de pensamiento con tiempos y lógicas diferentes: el saber práctico y el conocimiento teórico. En este trabajo, tomaremos como referencia conceptualizaciones acerca de la praxis de actuación desde una configuración teórica que plantea la idea de resistencia dentro del campo teatral argentino. Desde referentes de nuestro teatro se trabajará sobre conocimientos específicos que no solo aluden a las prácticas, sino que también las constituyen, al modo de una base tectónica que se impone como plataforma del pensamiento teatral de un territorio.

En *Comprender el teatro II*, Marco de Marinis recupera una carta de Konstantin Stanislavski a un miembro de la policía política rusa del momento. El creador escribe esa carta para defenderse de una serie de acusaciones de la Ceka acerca de los términos que utiliza en su libro *El trabajo del actor sobre sí mismo*. La «oscuridad» detectada en términos como «intuición» o «inconsciente» podrían dar cuenta de una tendencia mística que para el año 1937 era una acusación con posibles consecuencias graves. La defensa del pedagogo se organiza del siguiente modo:

> Mi libro no tiene pretensiones científicas. Mi fin es exclusivamente práctico. Quiero enseñar a los actores principiantes una correcta aproximación al arte. La terminología que yo he adoptado en ese libro no ha sido inventada por mí, sino por la práctica, por el lenguaje de los formados y de los principiantes. Ellos mismos, en el transcurso del trabajo, han encontrado las definiciones de sus sensaciones artísticas. Su terminología

> es válida en tanto que es comprensible para todos los que se ponen en contacto con el arte (Stanislavski en De Marinis, 2005, pág. 128).

Respecto de la concepción escénica del creador, es clave la última frase de su texto en que afirma que dicha terminología es válida y «comprensible para todos los que se ponen en contacto con el arte». Es decir que, sin pretensión científica, esa discursividad peculiar, «inventada por la práctica», al decir de Stanislavski, puede ser comprendida únicamente por quienes cuenten con un tránsito en el campo artístico. Cuando Eugenio Barba, 56 años después, recupera ese decir del ruso y agrupa la idea stanislavskiana de «inconsciente» con el concepto de «bordado sobre el telar de los movimientos» de Meyerhold y la noción de «supermarioneta» de Craig, referirá que dichos términos orbitan el mundo del arte con diversos equívocos conceptuales que han ido evaporando su idea inicial. Pero estos equívocos dudosamente surjan de la falta de precisión por el «carácter metafórico de la expresión» (Barba en De Marinis, 2005, pág. 129), respondiendo más probablemente a una errata en la lectura. Y es que solamente algunas pocas personas, entre las que escuchan o leen -agregará el italiano- «tienen experiencia en el arte» (Barba en De Marinis, 2005, pág. 129). De este modo, Barba pareciera afirmar que, efectivamente, es prioridad tener un tránsito artístico para ser capaz de asir las expresiones que los creadores utilizan para pensar la materialidad específica que conforma su campo de creación. Pensamiento que, por diversas razones, parece haber sido silenciado en la historia de la investigación teatral[2], dejando los términos con los que los creadores enunciaban sus prácticas cada vez más alejados de la referencia original, es decir, de las prácticas en sí[3].

El momento actual trae, frente a esto, diversos abordajes que pretenden combinar la práctica artística con la investigativa. Son múltiples los espacios en que se busca dar cauce a dicho cruce, con el anhelo de que la praxis investigativa funcione como correlato de la praxis de creación. Una expresión clara de esto es la pregnante categoría de la figura del artista investigador o investigador artista tomada como una especie de evolución de ambos roles. La afirmación de este híbrido disciplinar sería aquel sujeto que transita los procesos de creación desde una multiplicidad de roles en base al registro, el análisis y -eventualmente- nociones producidas en el ida y vuelta entre la producción artística y un desarrollo teórico[4].

Estos cruces en la mayoría de los casos resultan funcionales como marco para planes de estudio y espacios investigativos en contextos de formación[5]. Su particularidad es que trabajan principalmente sobre métodos para articular teoría y praxis y, en menor caso, sobre la legitimación de los saberes que ya circulan en el campo de la práctica escénica[6]. Desde aquí, y luego de una búsqueda -la mayor de las veces- estéril dentro de nuestro campo teatral de creadores que se definan como artistas-investigadores, decidimos hacer foco en las singularidades del decir escénico que ya se hallan implantadas en el contexto productivo del teatro nacional. Es decir, nos enfocamos en una red de saberes que se halla implícita dentro del campo teatral y que, sospechamos, es capaz de generar categorías y producir pensamiento de espesor aludiendo a la materialidad escénica sin pretender ser un reflejo directo de la escena teatral contemporánea. Concretamente, nos interesamos por poner en evidencia esa base tectónica del quehacer teatral que porta un sistema de pensamiento complejo que recupera y exalta la experiencia del hacer.

Desde esa perspectiva es que nos hemos interesado por un tipo de investigación en arte expresada como saberes específicos de la escena, que no se pretende, necesariamente, parte del campo investigativo. De hecho, en la mayoría de los casos, los artistas que reconocemos como centrales por su producción discursiva no pretenden, ni se interesan, ni acuerdan con estar asociados a la idea de investigación teórica sobre sus praxis. Simplemente no les interesa. Eduardo Pavlovsky, por ejemplo, evidencia esto cuando describe al «pensamiento crítico» como una categoría fundante de su praxis de actuación y dramatúrgica. En efecto, según este creador, ese componente crítico no se constituye como una actividad por fuera de la creativa, sino que es absorbida por la praxis de creación. Esto se da, por ejemplo, en la descripción de ideas tales como «la palabra como acto». En su discurso, Eduardo Pavlovsky (2001, pág. 153) utiliza esta noción para describir la elaboración de un tipo de producción reflexiva respecto de su práctica que es parte constitutiva de su trabajo en tanto intelectual.

En investigaciones previas pensamos cuáles son los referentes fundamentales en esta línea de producción de pensamiento acerca de la escena tomando como foco principal la praxis de actuación. Al hacerlo, se relevó el trabajo de quienes pueden ser considerados los principales productores de este tipo de decires dentro del campo teatral nacional. Y como resultado, localizamos un grupo de artistas que poseen una producción

que se basa en una escena centrada en diversas modalidades de resistencia[7] mediante su lectura del cuerpo de actuación. De hecho, creemos que estos artistas no son únicamente pioneros, sino que se conforman como «propiciadores» en la producción de discursividad reflexiva acerca de la praxis de actuación del teatro nacional. Aquí encontramos como figuras centrales a Alberto Ure[8] desde la puesta en valor de la poética del cuerpo de actuación desde el cuestionamiento del paradigma acerca de la formación del actor en Argentina, a Eduardo Pavlovsky[9] desde la producción sostenida de reflexión acerca de las propias prácticas en la búsqueda de las llamadas por él «nuevas subjetividades» y a Ricardo Bartís[10], a través de la puesta en tensión de la idea hegemónica de conformación de poéticas desde del texto y la búsqueda de una producción escénica en que se jerarquice la «diseminación del relato en sus múltiples variantes escénicas» (Bartís, 2002, pág. 22) (el espacio, el tiempo, lo musical, entre otras).

En los tres artistas escénicos mencionados hemos detectado diversas propuestas conceptuales en las cuales hay una fuerte pregnancia de la noción de resistencia en las prácticas escénicas. Se formula desde estas propuestas la aparición de un tipo de discursividad reflexiva resistente sostenida a lo largo de la producción artística de los tres creadores, más allá de que este tipo de producción de insumo teórico no tenga ninguna pretensión de inscribirse como discurso teórico rígido y explícitamente investigativo. En función de las coincidencias contextuales en que los tres artistas emprendieron sus prácticas, y de las reflexiones teóricas que derivaron de esas prácticas (donde había una cultura teatral basada en el textocentrismo y una metodología de actuación apoyada en formas extranjeras), reconocemos una recurrencia de la idea de resistencia en diversos planos. Como dijimos, algunos de los principales aglutinantes de la resistencia en estos tres creadores fueron la resistencia como modalidad didáctica, como modalidad de dirección y como modalidad de cuerpo nacional (en la valoración de un tipo de actuación propia que evita caer en la domesticación de formatos de actuación extranjeros, prefijados, exteriores o metódicos).

A continuación, desarrollaremos una breve historización del concepto de resistencia contemplada como noción posibilitadora de una reflexión acerca de las praxis de actuación. Luego, nos abocaremos a las descripciones discursivas de los creadores que, consideramos, se instalan como

faros para producir pensamiento emanado desde la praxis de actuación en el campo teatral nacional.

Antes de emprender dicho derrotero cabe mencionar que la noción de resistencia para el campo de la escena argentina tiene, según nuestra indagación, dos momentos clave. El primero es la detección que hace Beatriz Trastoy de una recurrencia en la dramaturgia de las últimas décadas del siglo XX[11] de discursos autorreflexivos de parte de creadores, y el segundo, es la elaboración teórica propiamente dicha en que Pellettieri (1998) propone una lectura en torno a ciertas poéticas que considera de resistencia en función de una producción que «trabaja sin texto previo, como un teatro de creación colectiva, orientada por el director» (pág. 160).

Siguiendo ambos presupuestos podemos deducir que aquello que Trastoy detecta como un intento estéril de cuestionar el conocimiento sobre el teatro y sobre los elementos que lo constituyen puede ser la puerta de entrada de una figura discursiva otra: la del artista autónomo y reflexivo que busca maneras de trabajar en relación con una poética que será la de los cuerpos presentes. Probablemente desde allí comienza a generarse un tipo de textualidad discursiva singular que pone en cuestionamiento una división radicalizada entre teoría y praxis en la escena argentina pero que convive con un conflicto que está eminentemente segmentado: no hay manera de encontrar un espacio en que esos discursos se encuadren más allá de ser *comprensibles para todos los que se ponen en contacto con el arte*.

Desde ese interrogante, a continuación, proponemos tomar el recorte de la noción de resistencia, bajo parámetros específicos, como vector posibilitador de la producción de pensamiento desde la práctica en el campo teatral nacional.

2. Resistencia y producción de conocimiento

Al pensar en la pertinencia y legitimación de los espacios en que se configura posible la producción de discursos asociados a la práctica desde el campo artístico, la alemana Hito Steyerl piensa la idea de una singularidad, a través de la cual jerarquiza la reflexión de parte de artistas sobre sus prácticas y de sus procesos de creación. Una de las problemáticas que encuentra Steyerl en este tipo de producción de reflexión es la

posibilidad de que su inscripción en el campo del arte se constituya en una «disciplina más o menos normativa y académica» (Steyerl, 2010). Justamente al respecto referirá que la noción de «disciplina» tiene una base indefectiblemente opresiva (ella dirá que es «es todo lo que normaliza, generaliza y regula»), lo cual implica obligadamente cierta conflictividad en el cruce de campos. Dicha conflictividad, propondrá Steyerl, se vuelve manifiesta en la reflexión de parte de artistas entendida en términos de resistencia. Esta elaboración propone una jerarquización no solo de las poéticas derivadas de la búsqueda de una producción creadora que resiste sino también la posibilidad de generar una «resistencia contra los modos dominantes de producción de conocimiento» (Steyerl, 2010).

Esta concepción por la cual la producción de pensamiento desde la praxis puede reconocer el valor que portan aquellos discursos resulta valiosa porque da cuenta de un pulso singular que los hace subsistir más allá del espacio de legitimación en que puedan inscribirse. La «reivindicación de singularidad» mencionada por Steyerl (2010) se implanta en el material que pretendemos pensar al instalarse como resistente contra las formas hegemónicas en que se produce conocimiento en la escena y desde la escena.

Al concentrarnos, entonces, sobre un tipo de resistencia que configure un artista singular, pensamos que esta noción se instala específicamente desde dos vectores:

1) en tanto construcción de una propia subjetividad poética que, desde la producción de sentido actoral[12], para definirse, requiere un debate sobre los procedimientos *homohegemónicos* en el campo en que pretende insertarse; y

2) en tanto posibilidad de una autonomía en la reflexión sobre de sus propios procesos, en cuestionamiento de los espacios únicos legitimados para pensar las prácticas creadoras en el campo teatral argentino.

Por lo tanto, si concebimos que la propia obra es el principal espacio de resistencia del sujeto del arte, entenderemos que la producción de discurso que emana de la misma colaborará con esa construcción artística en singularidad. Esto se produciría al tomar la escena como crítica y también como autocrítica en vistas a configurarse como modo de intervenir en la realidad en que esa práctica se inscribe.

En lo que respecta al primero de estos puntos, si bien este no es el espacio para exponer esta noción en detalle cabe aclarar que la categoría de subjetividad poética -que hemos desarrollado extensamente en nuestra tesis doctoral y también en artículos previos (Pessolano, 2012 y Pessolano, 2018) - se ocupa de pensar cómo se configuran esas reflexiones mediante los procesos y los contextos del sujeto escénico durante su praxis creadora. Al hacerlo, nos apoyamos en las configuraciones conceptuales por medio de las cuales los creadores describen sus prácticas y la práctica en sí se vuelve una zona de apoyo tangencial para producir pensamiento. Durante ese proceso nos hemos ocupado de recopilar las confluencias de los discursos de espesor[13] de un grupo de artistas en vistas a determinar cómo pueden constituirse como un nodo por medio del cual las prácticas teatrales nacionales son concebidas desde miradas heterogéneas, pero colaborando con la construcción de una discursividad que jerarquiza los cuerpos de actuación al pensar el campo teatral argentino.

Por otra parte, recordamos que la noción de *homohegemonía* es traída por Derrida y reelaborada por Jean-Pierre Zarader en su estudio de la categoría de resistencia asociada a la de identidad. Con este concepto se implica que una potencia hegemónica, dominante, siempre tenderá a homogeneizar e instaurar una uniformidad. Esta lógica uniforme, inevitablemente se pondrá en contra de toda posibilidad de «alteridad», la cual, a su vez pretenderá resistirse a esa homogeneización (Zarader, 2009, pág. 13). Respecto de esta articulación se sugiere que la identidad siempre se constituye dentro de una resistencia, siendo el rol de la cultura y el arte primordial en esa conformación de identidad singular que se sostiene al enfrentarse a lo establecido y hegemónico.

Continuando con el segundo punto, podríamos afirmar que determinadas prácticas artísticas tienen la capacidad de configurarse como un espacio de resistencia, cuando los creadores que la producen se constituyen en tanto intelectuales específicos[14] de sus respectivas disciplinas. Sobre este aspecto haremos especial hincapié, reafirmando que nuestra intención es dar cuenta de qué modo un grupo de creadores escénicos argentinos (que consideramos referentes que desde hace años conforman una producción de un discurso teórico sobre la praxis artística) permite indagar sobre cómo la producción de teoría derivada de la práctica se vuelve resistente y escapa a los paradigmas dados respecto de cuál sea «la palabra autorizada» para generar pensamiento de la escena

teatral. A raíz de esto, nuestra intención será exponer el recorte que configura el corpus de creadores que ha permitido conformar un tipo de reflexividad discursiva resistente en el campo teatral argentino de los últimos cuarenta años.

3. Hegemonía y logocentrismo

Respecto del vasto campo de lo teatral, no podemos dejar de considerar el modelo de resistencia que aparece en las poéticas de cara a una innegable preeminencia del texto como centro de la escena en el teatro de fines del siglo XX en Buenos Aires. Es decir que frente a un teatro en que lo logocéntrico es fundante (se impone incluso como forma de hegemonía), el trabajo de los cuerpos de actuación como principales productores de sentido se reafirma.

Esta lógica logocéntrica no se da solamente dentro de la materialidad de la obra terminada, sino también considerando el modelo teórico-analítico desde el cual se ha estudiado el fenómeno escénico a lo largo del tiempo, lo cual deriva en lo que Beatriz Trastoy llama, a comienzos de los 2000, «el discurso estabilizado de la crítica» (Trastoy 2005, pág. 61). Por esta razón, oponerse a ese modelo de representación[15] del arte teatral, en tanto sistema de signos textuales que pertenece a un análisis de género dentro del universo literario, funcionaría como mecanismo emancipatorio estructural a nivel formal. No solo en términos de reconfiguración del hecho escénico, sino también respecto del posicionamiento de la disciplina, para la recepción, la crítica y el análisis especializado. Por lo tanto, al poner en foco una afirmación de la producción de sentido actoral por delante de los aspectos más dominantes de la escena, se estaría poniendo en valor un tipo de lenguaje poético que se constituye en oposición principalmente a aquello que conoce o reconoce como perteneciente al campo teatral de base en el texto dramático[16].

Al pensar en el momento en el que se instala este formato dentro de la escena, podemos reconocer hasta qué punto este tipo de discurso se vuelve un acto de resistencia si consideramos que el teatro de ese momento estaba completamente subsumido a una lógica textual. Existió claramente y de manera identificable un canon logocéntrico y ligado a la corriente stanislavskiana en términos de formación, lo cual repercute

en una poética específica, que también se instala como hegemónica en el campo teatral argentino.

Otro aspecto de este canon es la legitimación de estas poéticas y de estos discursos que, evidentemente, encuentran su contraparte en el discurso académico respecto de la práctica teatral. Este se ha constituido, en general, al jerarquizar el discurso sobre la práctica por encima del discurso producido por artistas. Al pensar en la escena iberoamericana Juan Villegas plantea que:

> el logocentrismo del discurso de la cultura de la modernidad [...] contribuyó a la formación de críticos e investigadores en estrategias legitimadas por los «altos estudios académicos» no funcionales a los textos teatrales como «teatrales», y cuando lo hicieron, optaron por las estrategias legitimadas en su medio académico, tales como la estilística, el estructuralismo en sus varios matices, la psicología, el psicoanálisis, los análisis ideológicos, el marxismo, el neomarxismo, feminismo, poscolonial, neohistórico, cultural, etc., pero poco «teatral». Tendencias que tienden a bloquear la mirada a la especificidad teatral (Villegas, 2008, pág. 63).

Si bien el punto nodal de lo que plantea Villegas busca pensar las razones de la parcelización de la mirada del investigador y las limitaciones que ésta produce sobre el análisis específico de un material eminentemente teatral. Esta observación es clave para pensar también las estrategias legitimadas dentro del marco universitario y su influencia en las maneras en que la academia piensa la producción cultural y específicamente el teatro. Desde 2008, año en que Villegas describe estas «estrategias» sobre las cuales la academia aborda lo teatral, y la actualidad encontramos un corrimiento en las concepciones de las prácticas de la escena. Podríamos pensar que estos recursos formativos y enfoques investigativos con acento en el cruce entre teoría y praxis, a los que referimos al comienzo de este trabajo, vienen a saldar algunas de esas escisiones disciplinares. Pero en ese momento, la centralización en el discurso verbal tanto para el análisis, de parte de críticos e investigadores[17], como para la producción teatral, de parte de creadores escénicos, es lo que se reconoce como canónico cuando Catalán introduce su noción de «producción de sentido actoral» (2001). Y será justamente desde allí que la misma puede conformarse como un discurso con características atípicas

para el contexto en que es producido. La posibilidad de construcción de lenguajes heterogéneos y singulares encuentra su ordenamiento en la pretensión de escapar a las zonas más transitadas de la representatividad teatral tradicional. Así, el cuestionamiento del lenguaje dentro de los espacios habituales (que suele usarse, justamente, con pretensión representativa) será lo que permita un reconocimiento del cuerpo como el campo fértil mediante el cual la escena conformará un territorio que se piensa resistente y singular. Desde aquí es también que la conceptualización de resistencia se conforma como un germen para producir formas de actuación que conciben al cuerpo como territorio de rupturas frente a lo homogeneizante y hegemónico en las prácticas de la escena. Estas rupturas serán las que colaboren con las distintas maneras en que el arte escénico ha generado su propio discurso, conformando estrategias para repensar y replantear el pensamiento dominante.

Estas ideas resuenan en teorizaciones elaboradas, desde otro campo de estudios, por Néstor García Canclini. Este autor piensa, retomando a Hauser, dos limitaciones de la sociología para estudiar el arte, la primera a nivel metódico (una «insuficiencia» metódica dirá) que radica en que es propio de la «explicación científica descomponer algo complejo en sus elementos e ignorar otras conexiones, fuera del conjunto en que aparecen, y que sin embargo contribuyen a su sentido»; y en segundo término a raíz del lenguaje «inexpresivo» con el que se pretenden explicar los fenómenos artísticos, generando conceptos que suelen resultar «insuficientes» o «pobres». A lo que agregará que «No es de extrañar que frente a la propuesta de transgresión heredada de la vanguardia, la práctica artística crítica proponga ahora la resistencia como estrategia teniendo como objetivo no ya la destrucción del poder, sino la desestructuración de sus modelos» (García Canclini 2001, pág. 42). Como deriva de esa reflexión Tonia Raquejo se preguntará «hasta qué punto podemos desestructurar los modelos actuando dentro de las ineludibles estructuras de poder, en otras palabras, cómo ejercer la resistencia a la cultura desde la cultura» (2002, pág. 32). Reconociendo entonces la tradición del campo teatral argentino que se ha encontrado subsumida a la lógica textual, terminamos de comprender hasta dónde las propuestas que se enfocan en el cuerpo de actuación se configurarán como resistentes en vistas a ese modelo hegemónico. Podríamos afirmar, en función de lo que se ha delineado en este apartado, que al modelo logocéntrico del teatro moderno en Buenos Aires se opondrán tres modos de resistencia:

la resistencia como forma de micropolítica, la resistencia desde los cuerpos de actuación y la resistencia como producción de pensamiento en la práctica.

A continuación, vamos a desarrollar cada uno de estos modos desde tres figuras que consideramos fundantes de este cambio de paradigma en las prácticas de actuación. Sus intervenciones se hacen manifiestas en una producción de pensamiento que jerarquiza las prácticas de actuación desde la valoración de los cuerpos en escena.

4. Micropolítica y disenso

En los últimos años, una autora que ha trabajado sobre las maneras en que la homohegemonía puede ser problematizada desde la práctica artística es Ileana Diéguez. Al hacerlo, propone que ciertos procedimientos antihegemónicos se logran encauzar por fuera del ámbito netamente teatral al utilizar recursos con alta carga de teatralidad como mecanismo de resistencia frente a situaciones sociales. En efecto, afirmará que «lo político no se configura por las problemáticas y los temas, sino especialmente por la manera en que se construyen las relaciones con la vida, con el entorno, con los otros, con la memoria, la cultura e incluso con lo artísticamente establecido» (Diéguez, 2009, pág. 1).

En correspondencia con lo anterior, otro aporte que colabora con nuestra indagación en este sentido es el que hace Eduardo Grüner (2004) en su artículo llamado «De las representaciones, los espacios y las identidades en conflicto». El autor trabaja aquí sobre las crisis representacionales, preguntándose quiénes son los representados dentro de los sistemas dominantes y quienes no pueden serlo (o incluso están condenados a que sea prohibida su representación, permaneciendo en el olvido). Se hace referencia a que en determinadas circunstancias históricas y sociales[18], en que se producen mecanismos de visibilidad/invisibilidad, surgen dos fenómenos: aquellos procedimientos que sostienen las imposiciones del poder; y otros, que por el contrario aparecen al «servicio de una reconstrucción de las representaciones e identidades colectivas con fines de resistencia a la opresión» (Grüner, 2004, pág. 10). Como también afirmaría Foucault, entonces, en cuanto exista poder existirá también resistencia:

> No existen relaciones de poder sin resistencias; que éstas son más reales y más eficaces cuando se forman allí mismo donde se ejercen las relaciones de poder; la resistencia al poder no tiene que venir de fuera para ser real, pero tampoco está atrapada por ser la compatriota del poder. Existe porque está allí donde el poder está: es pues como él, múltiple e integrable en estrategias globales (Foucault, 1992, pág. 171).

Siguiendo esto podemos afirmar que la práctica artística es eminentemente política porque pone al descubierto los estigmas de la dominación (Rancière, 2008), o bien porque tensiona los íconos reinantes capturados en una lógica sistémica representacional, o incluso porque sale de los lugares que le son propios para transformarse en práctica social. En este sentido, Jaques Rancière (2010) se ha ocupado de señalar las diversas formas en que el arte cumple una función política al permitir un corrimiento de los espacios conocidos en tanto mecanismo asociado a la práctica social. Sin embargo, encuentra una paradoja en relación con los niveles formales en que estos temas son tratados. Dice que, en el término de todo un siglo de supuesta crítica de la tradición mimética, es preciso constatar que esa tradición continúa siendo dominante, incluso en las formas que se pretenden artística y políticamente subversivas. Lo que significa política del arte entonces, para Rancière, será un entrelazamiento de lógicas heterogéneas. Es decir, un cruce de lógicas que se caracteriza particularmente por sus procedimientos en relación con la ficción. Ésta, por lo tanto, no sería únicamente la creación de un mundo imaginario opuesto al mundo real, sino un trabajo que produce «disenso», cambiando las formas de presentación sensible, así como los formatos de enunciación. Luego agregará que la relación entre arte y política no se presentaría como un pasaje entre la ficción y lo real sino como «dos maneras diferentes de producir ficciones» (Rancière, 2010, pág. 77). Esto se hace manifiesto en algunos de los procedimientos que encontramos en la materialidad escénica de los creadores que se alinean en una concepción teatral basada en la producción de sentido actoral. Esto incluye, la puesta en evidencia de lo artificial como productor de ficción o el trabajo con el lenguaje que da lugar a zonas en que se jerarquiza desde la escena lo singular, lo plural y lo heterogéneo. Aquí vemos, entonces, la operación de resistencia en tanto procedimiento de construcción de ficción actoral que no trata únicamente de cuestionar los espacios de poder en general sino también la materialidad que los

configura como procedimiento implantado en el quehacer del sujeto artístico.

En el campo de la escena nacional, cuando Eduardo Pavlovsky propone el concepto de «teatro micropolítico de resistencia», plantea justamente un tipo de resistencia por fuera de aquella que se organiza a nivel institucional o desde discursos de representación totalizantes. Pone el foco en lo que él llama (siguiendo a Deleuze) una resistencia a nivel «molecular». Esto se conformará por medio de la elaboración conceptual de «micropolítica», comprendida como un fenómeno de nuevos «tipos de individuación sociales» (Pavlovsky, 2001, pág. 241), siendo lo micropolítico aquello que no pueden capturar los sistemas de representación (como tal, tampoco el Estado) y, por tanto, es eminentemente «resistencial e inapresable» (Pavlovsky en Dubatti, 2006, pág. 241)[19]. Por otra parte, Pavlovsky planteará que el gesto de la resistencia artística es inseparable del fracaso o la pérdida y que, en tanto artista, se resiste mediante varias formas, por ejemplo escapando de territorios «duros» (al buscar nuevas formas de creación), desde el ejercicio de la crítica (que Pavlovsky reconoce como la función del intelectual por excelencia) y, finalmente «se resiste micropolíticamente, es decir, no desde el discurso macropolítico totalizador e institucionalizado, no desde la molaridad de las grandes representatividades, sino desde la fundación de nuevas subjetividades por los bordes, a través de identidades complejas alternativas» (Dubatti, 2010, pág. 7).

Además de los mencionados, otro anclaje en que se jerarquiza la potencia política de lo escénico será la particularidad del tipo de discursividad sobre las prácticas de actuación de parte de creadores escénicos, tal como vemos en la operatoria de Pavlovsky. Dicha discursividad se produce por medio de la operación de generar una reflexión teórica sin que haya un lenguaje únicamente verbal por debajo, puesto que su materialidad principal será la actuación. Compartimos en esta línea la idea de Michel de Certeau (2000, pág. 71) al afirmar que un problema particular se suscita cuando «en lugar de ser, como es habitualmente el caso, un discurso sobre otros discursos, la teoría debe aventurarse sobre una región donde ya no hay discursos [...] la operación teorizante se encuentra allí en los límites del terreno donde funciona normalmente». Esta lógica liminal sería entonces aquella que propicia una teoría sin necesidad de inscribirla en un discurso legitimado.

Teniendo en cuenta lo revisado, entonces, ¿en qué punto podríamos decir que sea resistente este tipo de producción reflexiva sobre la práctica? Probablemente en la apropiación de una búsqueda reflexiva de parte de los sectores productores (de escena, de sentido, de conocimiento) que puede ser leída desde la cultura, la política, el arte escénico en general, pero siendo el objeto sobre el cual se piensa y se trabaja la actuación en particular. Al pensar desde lo material específico, como es este el caso, se genera una multiplicación. Es por esta razón que la revisión del trabajo reflexivo de estos artistas, incluyendo el de Eduardo Pavlovsky -desde sus configuraciones en lo que refiere a la idea de lo micropolítico- nos lleva a pensar, inevitablemente, en las bases de la realidad teatral argentina hoy.

5. El cuerpo como campo teórico

El cuerpo poético es el famoso libro de Jaques Lecoq en el cual expone y desarrolla el trabajo que lleva a cabo en su Escuela y Laboratorio de Estudios del Movimiento desde su recorrido personal dentro de esos espacios. Cuenta que, desde el origen, en que se vinculó con el trabajo corporal mediante la práctica deportiva, detectó la «geometría del movimiento» (Lecoq, 1997, pág. 19) y, posteriormente, el orden abstracto que deriva del movimiento del cuerpo en el espacio. Tanto en su desarrollo pedagógico como en la manera en que sistematiza la transmisión de esa información e indagación de materialidades concretas que ha propuesto a sus estudiantes a lo largo de los años, en ese texto dice buscar lo que -siguiendo la reconstrucción de sus discípulos- Lecoq llama la «sabiduría del cuerpo poético» (Lecoq, 1997, pág. 16).

En lo que concierne al campo teatral nacional, la elaboración conceptual de «cuerpo poético»[20] concibe este fenómeno específicamente desde el enfoque del creador escénico que produce pensamiento acerca de las prácticas de actuación ligadas a la poética del cuerpo. Es decir que, sin contar con el mismo basamento técnico ni la pretensión metodológica de Lecoq, hay una similitud en la jerarquización de esa sabiduría del cuerpo de la escena. De hecho, en algunos casos aparece, expresamente, la idea de cuerpo poético asociada a la noción de campo teórico (Bartís, 2003). Esta acepción devela cómo estos creadores trabajan desde

discursividades que reconocen las marcas de su subjetividad poética como cuerpo de actuación.

Ricardo Bartís afirma que «el cuerpo poético del actor pone en tensión la idea del lenguaje por delante» (Bartís 2018, pág. 9) porque constituye un lenguaje en el cual diversos elementos preceden al aspecto narrativo o dramatúrgico. Estos elementos serían principalmente las «intensidades emocionales, formas, velocidades, ritmos, encadenamientos poco convencionales» (Bartís 2018, pág. 9). Dentro de esta lógica, la concepción de cuerpo poético funcionaría como productora de sentido en vías a generar una poética de actuación posible.

Luego, poniendo por delante la peculiaridad que se ubica en la «naturaleza de la actuación» hará hincapié en cuestiones aledañas: la suspensión del «yo», la puesta en tensión de la identidad, de lo personal y la búsqueda de una «singularización» que se apoya en el cuerpo. Lo describe del siguiente modo:

> La naturaleza de la actuación no es la reproducción de otras vidas, por decirlo ingenuamente, sino la anulación momentánea del «yo». Es una operación un poco psicótica. El texto viene a poner un límite, como la dirección, que funciona también como un elemento represor sobre la actuación, en tanto que necesita que esa actividad de actuar sea mensurable y repetible, dado que el teatro es un arte de la repetición: tiene que durar lo mismo, tenemos que decir lo mismo y tenemos que hacer, más o menos, lo mismo. Es entre esas cosas que aparentemente son lo mismo siempre, que el actor va a actuar. ¿Qué va a actuar? Su personalidad. ¿Y eso qué es? Yo qué sé qué es: sería algo del orden de lo poético. El actor va a tensar su personalidad en el instante del actuar. Va a singularizarse (Bartís, 2018).

Como mencionamos más arriba, una deriva de la idea de cuerpo poético es la noción de cuerpo como campo teórico para una praxis escénica centrada en alguna de las modalidades posibles en que se presente la idea de resistencia. Por ejemplo, cuando en el caso de Bartís se ilumina una resistencia a la publicación[21] que se halla implantada en su «resistencia a entrar en la lógica del texto escrito» (Bartís 2003, pág. 12). Aquí la idea de texto incluye reconocer una estructura fija en la cual quedaría reducido el trabajo específico que se produce en la escena. Adhiriendo a esto se proyecta la idea de una escena aplanada, en contraposición

a la cual, la puesta en foco de la producción de materia actoral desde el territorio escénico concibe una «actuación [que] está vinculada con la pasión de una manera física, impone la presencia del cuerpo como un campo teórico, como una situación definitiva» (Bartís 2003, pág. 32). En efecto, al reconocer el cuerpo como campo teórico pareciera no haber necesidad de pasar esa materialidad por otro tamiz que no sea exclusivamente el cuerpo en escena, el fijar un texto ya no es un requerimiento para conformar escena. Agregado a esto, se vuelve muy clara esta idea cuando se enuncia, concretamente, que el pasaje de ese tipo de materialidad escénica a un texto sería una «reducción»: «Es un tanto extremo pero es casi la sensación de que quedaría muy reducido mi trabajo, quedaría colocado en un lugar de autor o de dramaturgo, y no es ésa mi forma de ubicarme en el teatro. Esa es mi resistencia» (Bartís 2003, págs. 12-13). Esto reivindica la postura resistente frente al encasillamiento en los roles prefijados en el campo de la escena. La no-aceptación de que el texto se vuelva un material último y el escape a ser reconocido como dramaturgo son gestos que posicionan -para Bartís- al cuerpo de actuación por delante de todos los otros elementos que conforman la escena teatral.

La contrapartida de esta noción es la idea de «la palabra como acto» que mencionamos más arriba y que solemos encontrar de manera recurrente en el discurso Eduardo Pavlovsky (2001, pág. 153). En su caso, refiere específicamente a que la elaboración de un tipo de producción reflexiva sobre su práctica es parte constitutiva de su trabajo en tanto intelectual (el cuerpo será leído como campo teórico en tanto pueda ser reconocido como una materialidad capaz de producir pensamiento). La idea de palabra en tanto acto confirma la singularidad del artista como intelectual específico (Bak-Geler, 2003), posición desde la cual se habilita la aparición de un tipo de discursividad respecto de su campo y coyuntura. Asimismo, refiere al gesto que se conforma al tomar la materialidad de la disciplina que se practica, produciendo reflexión de espesor, con categorías a las que no se podría llegar de otra manera (más que a través de la práctica). Es decir, un hacer que se nutre del pensar y un pensar que se enriquece del hacer. En su credo poético esto se ve implantado en su pensamiento sobre de la práctica artística como una praxis eminentemente crítica. Por otro lado, en lo que lo que concierne a su metodología de trabajo esto se instala cuando encara sus procesos de creación al afirmar: «en realidad yo no sé qué escribo cuando estoy

escribiendo. Siempre tiendo, en cualquier obra mía a darme cuenta de que hay un ordenamiento que no obedece a mí. Que tiene que ver con el trabajo actoral posterior, como si un sueño se fuera «develando» durante los ensayos» (Pavlovsky, 2001, pág. 127).

A continuación, veremos cómo, desde esta concepción singular de cuerpo, para la constelación de artistas tratada, la noción de resistencia se implanta como vector organizador de sus reflexiones especialmente en tres aspectos: como modalidad didáctica, como modalidad de dirección y como modalidad de cuerpo nacional.

La resistencia en tanto modalidad didáctica se halla principalmente condensada en dichos y escritos de Alberto Ure respecto de la formación teatral. En principio desde su cuestionamiento a una metodología fija e «indiscutible» como era la que imponía el sistema stanislavskiano en el campo teatral porteño de ese momento. Y luego por sus postulados en lo tocante al tipo de estudiantes que él quería formar, capaz de trabajar sobre una «ideología dramática» (Ure, 2009, pág. 6) e inserto en el campo teatral como «provocador» y no como «modelo comercial» (Ure, 2009, pág. 6). En Pavlovsky esto se ve también desde la idea de que el artista, y especialmente el artista latinoamericano, tiene la obligación de ser crítico de su contexto y de la manera en que produce arte en dicho contexto. Desde aquí que el autor afirme que «resistir es resingularizar la identidad cultural» (Pavlovsky, 2015). En el caso de Bartís, en cambio, la resistencia en tanto modalidad didáctica aparece desde la problematización de la idea de «ser» (que también proviene de aquella lógica metodológica stanislavskiana a la que refirió Ure). El planteo de este creador al respecto se afirma en la voluntad de ir en busca de un teatro no tan enfocado en el «ser» sino en el «estar»[22], para desde ahí poder construir lenguaje de actuación.

La idea de resistencia como modalidad de dirección se da en estos tres creadores de formas diversas pero complementarias entre sí. En Ure creemos que se apoya especialmente en su pensamiento respecto de la idea de «insubordinación al texto» (Tcherkaski, 2011). Este creador ha manifestado sentir «terror» ante el texto lo cual le ha permitido generar ciertos mecanismos de insubordinación y desde donde ha buscado un apoyo singular en los otros elementos que funcionan como sostén de la materialidad escénica en sus puestas, especialmente las ideas de «imaginario de grupo» y «avasallamiento productivo» (Ure en Tcherkaski, 2011, pág. 21). En Pavlovsky este nodo particular se produce especialmente

en virtud de su doble rol en tanto actor y dramaturgo, para, desde ahí, incidir en las poéticas de sus obras. Esto se organiza fundamentalmente desde ideas como el «proceso dialéctico actor-autor» (Pavlovsky, 1976, pág. 46) y «régimen de afectación» (Pavlovsky, 2001, pág. 110). Desde esta última, Pavlovsky no sólo elabora un imaginario contenedor de las formas en que interviene e incide sobre los procesos creativos que lo incluyen (desde uno y otro rol o desde ambos) sino también desde la consciencia con respecto a qué tipo de teatro puede producir. Este régimen de afectación además es central para nuestro estudio porque trata, según la definición de Pavlovsky, de un régimen de conexiones para «entender» qué es el teatro desde la creación escénica, lo cual agrega una nueva arista al mencionado sentido crítico del quehacer artístico. Por último, en Bartís la resistencia como modalidad de dirección aparece en varios planos. Especialmente en la idea de puesta en valor y legitimación del carácter del ensayo como espacio de búsqueda desde el cual se pueden elaborar lenguajes de actuación y el cuestionamiento del texto tradicional como único soporte.

Finalmente, en lo que concierne al concepto de resistencia en tanto modalidad de cuerpo nacional, este se constituye como otro nodo central de aglutinamiento en la producción de espesor de estos tres creadores. Especialmente por el modo en que piensan las configuraciones de espacio social (Ure), micropolítica (Pavlovsky) y poder (Bartís). Ure, desde el rol de la dirección, dice haber buscado recursos para crear un sistema en que lo subjetivo pueda aparecer en el espacio social con el cual pretende dialogar desde sus poéticas. Este es uno de los elementos que él propone desde la práctica escénica para valorizar la singularidad y la potencia nacional en vez de consumir paradigmas teatrales y formativos que vienen del exterior. En Pavlovsky la idea de cuerpo nacional se presenta desde sus configuraciones de «micropolítica de la resistencia». En función de la posibilidad de producción de nuevas subjetividades que escapen a sistemas de representación fijos e impuestos (estos sistemas de representación pueden ser aquello que configura lo «macropolítico» desde la idea de «Estado» pero también los modelos representacionales hegemónicos en las prácticas escénicas en que la producción poética de estos creadores se inscribe). En Bartís el cuerpo nacional como construcción en pos de la configuración de la idea de resistencia aparece de formas diversas. Por un lado, el reconocimiento de lo propio frente al consumo de «ideas europeizantes», también espacios de jerarquización

de la literatura nacional como proveedora de campo asociativo y de universos poéticos para pensar «lo propio». Luego, desde sus ideas sobre lo «artificioso» (es decir, la dimensión de lo artificial que atraviesa la escena, pero también las construcciones sociales), aparecen diferentes manifestaciones en que este director refiere a las maneras en que «el poder constituye ficciones» y «el Estado es una de esas ficciones» (Bartís 2003, pág. 33). Finalmente, la idea que asocia teatro a poder desde la cual Bartís afirma que cualquier reflexión que se haga sobre el teatro debe realizarse también «en torno al pensamiento sobre el poder» (Bartís, 1996, pág. 20).

Apoyado en estos ejemplos respecto de la noción de resistencia, en los tres artistas escénicos encontramos, indudablemente, una búsqueda discursiva asociada a la crítica como base de lo que se constituye en su búsqueda estética. Esta producción de discurso atañe la manera en que producen escena afectando directamente al contexto de inscripción de dicha escena. De esto se desprende una dinámica por la cual su producción escénica no es subsidiaria de la producción de insumos teóricos ni tampoco a la inversa, sino que ambas se retroalimentan, como un verdadero entretejido teórico-práctico.

6. Fundadores de discursividad

Como acabamos de ver, además de lo estrictamente relacionado con el recorte de la noción de resistencia, en los tres artistas escénicos encontramos, indudablemente, una búsqueda estética asociada a la crítica (o podríamos decir la crítica como base de lo que se constituye en su búsqueda estética). Respecto del tipo de discurso crítico que formulan, tenemos la hipótesis de que el mismo se reafirma al configurarse como creadores escénicos que permanecen en la zona de reflexión sobre las prácticas de actuación (las cuales surgen de una búsqueda desfasada del canon en el momento en que son concebidas). Este gesto de producción de discurso se irradia tanto hacia cómo producen escena y hacia el contexto en que esa escena se inscribe. De hecho, confirmamos que estos artistas se configuran como propiciadores de un tipo de discurso y de un tipo de resistencia en el teatro nacional, al colocar al cuerpo de actuación como un territorio que se enfrenta al orden homogeneizante y hegemónico en las prácticas escénicas.

Desde aquí entonces, los propiciadores serían dentro del paisaje teatral porteño quienes habilitan la discursividad sobre las prácticas de actuación, aquello que Foucault llama «fundadores de discursividad». Estos son los que hacen posible la apertura de un espacio en que se puede generar «algo distinto a ellos y que sin embargo pertenece a lo que ellos fundaron» (33)[23]. Respecto de estos fundadores de discursividad Foucault dirá que su particularidad es que «no son solamente autores de sus obras, de sus libros. Produjeron algo más: la posibilidad y la regla de formación de otros textos» (Foucault, 2010, pág. 31). Finalmente, tomando a Freud y a Marx como referentes paradigmáticos en esta línea, dirá que no pueden ser leídos simplemente como autores de las obras que produjeron sino que son principalmente productores de «una posibilidad indefinida de discurso» (Foucault, 2010, págs. 31-32). Por lo tanto, volviendo a nuestro tema y salvando las diferencias del caso, nos interesa reafirmar que lo que produzcan estos creadores deberá ser leído como las coordenadas primeras que fundaron la posibilidad de una discursividad sobre las prácticas escénicas, y específicamente, las prácticas de actuación. Por otra parte, donde hubo propiciadores, se instala una tectónica de placas que habilita nuevas capas geológicas que aportarán los continuadores. Pero esa será una cuestión para desarrollar en trabajos posteriores.

Hasta aquí nos hemos ocupado de presentar de manera condensada aquello que, consideramos, representa el gesto de los propiciadores en la producción de un discurso de espesor que hoy circula en tanto saber escénico en el sistema teatral del que estos creadores salieron. Esto se ha dado, principalmente gracias al aporte e intervención que estos artistas realizaron en el campo[24]. En síntesis, podemos afirmar que existe en el teatro nacional una tradición crítica que produce pensamiento desde la práctica escénica y especialmente desde la idea de resistencia (leída como territorio de los cuerpos de actuación). Esto se ha dado de parte de este grupo como una manera de operar no sólo en la práctica sino también en la teoría. En efecto, aquello que postularon desde búsquedas individuales en sus prácticas se conformó como la posibilidad conjunta de problematizar la escisión entre práctica y reflexión referente a la práctica en el campo teatral argentino. Este mecanismo instalado por los «propiciadores» se hace extensivo al campo de la cultura toda desde la resistencia frente al acallamiento político del cuerpo de actuación.

7. Conclusión

Al inicio de este trabajo mencionamos la anécdota de los dichos de Stanislavski, luego recuperados por Barba, en que la producción de términos que provienen de la práctica tenían un fin original que era llegar a otros creadores. Luego, los términos se instalan y sobreviven, alejándose de su objeto original. Nuestra propuesta, desde el recorte provisto por la noción de resistencia, ha sido enfocarnos en la pervivencia de esos discursos específicos que circulan entre las prácticas artísticas. Para hacerlo, desde nuestro campo escénico, nos interesamos por exponer los dichos de tres creadores del teatro nacional reconocibles como propiciadores de un tipo de discurso y de un tipo de resistencia en el teatro argentino. Esto sucedió, principalmente, al colocar al cuerpo de actuación como un territorio que se enfrenta al orden homogeneizante y hegemónico en las prácticas escénicas. Al hacerlo, generan una materialidad reflexiva de impronta inaugural al constituirse como «fundadores de discursividad» (Foucault, 2010).

Respecto del recorte propuesto por la idea de resistencia, en este derrotero hemos comprobado que la mayor parte de la producción de los discursos de espesor de estos creadores está orientada a una idea de resistencia en diversos niveles. En primer lugar, resistencia desde las prácticas de actuación y, especialmente, la resistencia dada frente al acallamiento político de los cuerpos de actuación. Además, encontramos una reincidencia en la reflexión sobre el lenguaje y reformulación de un lenguaje poético como construcción que dialoga con su coyuntura e interpela a su contexto, lo cual también puede ser leído como un nodo desde el cual estos artistas se configuran como resistentes desde sus prácticas y desde la reflexión sobre sus prácticas. Y, como hemos podido reconocer, estas reflexiones llegan a abarcar el marco socio-histórico en que son concebidas, que es la razón por la que podemos pensar en estos creadores en tanto intelectuales específicos.

También respecto de este recorte cabe destacar que si bien entre los artistas escénicos sobre los cuales hemos trabajado encontramos diversos cruces fácticos, por haber sido contemporáneos productivamente en el teatro argentino no es sobre los encuentros ni posibles influencias entre ellos que enfocamos nuestra investigación. Los nucleamos porque consideramos que sus reflexiones en lo que refiere a la práctica de actuación son representativas de un modo de concebir ese aspecto de la escena

como territorio resistencial. Es sobre esa singularidad que los cohesiona que hacemos foco al estudiar sus discursos de espesor.

Al hacerlo, el marco específico en que hemos encuadrado la indagación sobre estas categorías de resistencia a la *homohegemonía* en las prácticas escénicas nos lleva a pensar las configuraciones conceptuales en lo tocante a la idea extendida de resistencia en el teatro argentino, desde determinados procedimientos recurrentes que encontramos en la indagación en ese campo disciplinar. Hemos detectado así:

- una pregnancia de la noción de resistencia en las prácticas escénicas de distintas generaciones de artistas escénicos
- frente al quiebre entre práctica y reflexión teórica sobre la práctica, la aparición de un tipo de discursividad reflexiva resistente en determinados espacios del campo teatral
- una recurrencia de resistencia frente al acallamiento político del cuerpo de actuación desde una lectura crítica del contexto y del fenómeno escénico guiado por el textocentrismo
- una reincidencia en la reflexión sobre el lenguaje y reformulación de un lenguaje poético como construcción que dialoga con su coyuntura e interpela a su contexto
- la construcción de textualidades disidentes: si bien las textualidades que provienen de las prácticas artísticas, y que dejan registro de las mismas, se presentan en diversos formatos (memorias, tratados, etc.) también existe un tipo de discurso que parece ser reflexivo pero que no configuraría ninguna línea de resistencia frente a la hegemonía de la teoría ni de las prácticas disciplinares.

Es desde aquí que entre los elementos de los discursos de espesor que dan cuenta de rasgos de resistencia podemos delinear los siguientes: a) en primer término, el hecho de elaborar una teoría reflexiva de un campo en que la misma no es canónica ni está legitimada (y es cuestionada en tanto pretensión de proponer una materialidad discursiva en un campo que no le es propio); b) en segundo lugar, al colocar a la escena como espacio de crítica y también como autocrítica al campo en el cual se inserta, habilitando diversas formas de intervenir en la realidad.

Si en el teatro argentino la independencia del texto marcó la primera distancia que luego permitiría un tipo de discurso reflexivo en que predomina la resistencia, ¿en qué momento la actuación se vuelve fuente de crítica y reflexión de lo real? Podríamos pensar que el arte escénico en particular habilita espacios para discutir los procedimientos

de representación legitimados por la mayoría, desde la puesta en tensión de la idea de representación toda. Por otra parte, su potencia sería su singularidad en tanto hecho poético y será ahí que radica, justamente, su resistencia. Esto completa la posibilidad de existencia de un lenguaje poético que afecta el orden de lo real.

En función de los elementos desplegados nos concentramos en que la idea de resistencia es fundamental para generar material teórico sobre la praxis de actuación sin necesidad de marco que lo jerarquice. Al hacer esta lectura nos remitimos a aquello a lo que refiere Barba, al intentar leer dichas palabras ya no como una deriva pretendidamente metafórica para fijar conceptualizaciones que pueda apropiarse la crítica y la academia para referir a la producción de artistas escénicos de todos los tiempos sino comenzar a ver esas nociones que se forjan «como herramientas con el roce de lo real» (Bardet, 2012, pág. 24). En ese roce con lo real se ubica la mirada específica de una escena centrada en diversos modos de resistencia en función de su lectura del cuerpo de actuación, lo que redunda en una producción teórico-crítica que se presenta innegablemente como la memoria lingüística de la escena argentina. En virtud de este recorrido, entonces, confirmamos que estos referentes de nuestro teatro producen conocimientos que no solo refieren a las prácticas sino que, justamente, constituyen las prácticas.

Nuestra búsqueda investigativa ha sido la problematización de los espacios en que el artista escénico puede fundarse en tanto intelectual autónomo. El foco específico desde el cual creemos podría apropiarse de esa autonomía ha sido la sistematización de las prácticas de actuación y de la reflexión en torno a ellas. El trabajo que aquí hemos presentado aspira a visibilizar esos decires que -siguiendo la carta de Stanislavski- no pertenecen a los creadores, sino a las prácticas. Lo cual reivindica la preservación de la materialidad eminentemente escénica como valor de resistencia recordándonos que «la actuación promueve de manera permanente una reflexión sobre el acontecimiento artificial de la existencia» (Bartís, 2003, pág. 33).

8. Obras citadas

Allegue, L., Jones, S., Kershaw, B., & Piccini, A. (eds.) (2009). *Practice-as-Research in Performance and Screen*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Bak-Geler, Tibor (2003). Epistemología teatral. *Revista de la asociación mexicana de investigación teatral*, 4, 81-88.

Bardet, Marie (2012) *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires: Cactus.

Barrett, Estelle y Bolt, Bárbara (eds.) (2007). *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry*. London: I.B. Tauris.

Bartís, Ricardo (2003). *Cancha con niebla*. Buenos Aires: Atuel.

Bartís, Ricardo (2018). «Violencia y lenguaje: el teatro como ilusión social del estado». *Revista La Llave Universal*. En: http://llaveuniversal.com/2018/12/03/violencia-y-lenguaje-el-teatro-como-ilusion-social-del-estado/

Bartís, Ricardo, Julieta Desmarás, Lola Zapata (2018). *Ahí vienen. Sobre el laboratorio de Creación I dirigido por Ricardo Bartís*. Buenos Aires: Teatro Nacional Cervantes.

Boehler, Arno «Artists-Philosophers» *Notas de Peek Project in* http://homepage.univie.ac.at/arno.boehler/php/?p=7249 [Consultado el 4 de julio de 2016]

Borgdorff, Henk (2010). El debate sobre la investigación en las artes. *Cairon*, 13, 25-46.

Borgdorff, Henk (2012). *The conflict of the faculties. Perspectives on artistic research. Leiden*: Leiden University Press.

Catalán, Alejandro (2001). Producción de sentido actoral. *Revista Teatro XXI*, 12. En http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/38975/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

Cobello, Denise y Pessolano, Carla (2017) In between: El artista investigador entre presencia y representación. En Errendasoro, María Belén et. al. *Hacer es saber: I Jornadas Internacionales de Investigación a través de la Práctica Artística* (págs. 94-109) Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

De Marinis, Marco (2005) *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II.* Buenos Aires: Galerna.

Diéguez Caballero, Ileana (Ed.) (2009). *Des/tejiendo escenas: desmontajes: procesos de investigación y creación* (1a. ed). México. D.F: Universidad Iberoamericana.

Dubatti, Jorge (2006). *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura: Micropoéticas III.* Buenos Aires: Ediciones del CCC.

Dubatti, Jorge (2010). Eduardo Pavlovsky y el teatro micropolítico de la resistencia: de 'El Cardenal' (1991) a 'Variaciones Meyerhold' (2005). En *Pavlovsky, Eduardo, Variaciones Meyerhold. Proceso Creativo (DVD).* Buenos Aires: ByM Registros de Cultura, *in http://www.bymsrl.com/pv/trabajos/TATO_1_Dubatti.pdf* [Consultado el 5 de agosto de 2015]

Dubatti, Jorge (2014). El artista-investigador, el investigador-artista, el artista y el investigador asociados, el investigador participativo: Filosofía de la Praxis Teatral. En *Filosofía del Teatro III* (Páginas). Buenos Aires: Atuel.

Dubatti, Jorge (2016). *Teatro-matriz, teatro liminal.* En *Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*. Buenos Aires: Atuel.

Dubatti, Jorge (2020) *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona: Gedisa.

García Canclini, Néstor (2001). *La producción simbólica*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Geertz, Clifford (2003). *La interpretación de las culturas.* Barcelona: Gedisa.

Grüner, Eduardo (2004). De las representaciones, los espacios y las identidades en conflicto. En *Prácticas socioestéticas y representaciones en la Argentina de la crisis* (págs. 52-64). Buenos Aires: GESAC.

Foucault, Michel (1992). *Microfísica del Poder.* Madrid: La Piqueta.

Foucault, Michel (2010). *¿Qué es un autor?* Buenos Aires: El cuenco de Plata.

Frayling, Christoph (1993). *Research in art and design. Royal College of Art* Research Papers series 1. London: Royal College of Art.

Icle, Gilberto (2012). Estudios da la Presencia: del trabajo del actor a la investigación no interpretativa. *Telón de fondo*, 16, 189-204.

Jameson, Fredric y Zizek, Slavoj (1998). *Estudios culturales: reflexiones sobre el multiculturalismo.* Buenos Aires: Paidos.

Lecoq, Jacques (1997) *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral.* Barcelona: Alba Editorial.

Mogliani, Laura (2000). Las puestas que estilizan el canon realista. La escritura escénica de Jaime Kogan y Augusto Fernandes. En *Teatro Argentino del 2000* (págs. 139-165). Buenos Aires: Galerna.

Morín, Edgar y Pakman, Marcelo (1994). *Introducción al pensamiento complejo.* Barcelona: Gedisa.

Nelson, Robin (2013). *Practice as research in the arts: principles, protocols, pedagogies, resistances*. New York: Palgrave Macmillan.

Pavlovsky, Eduardo (1976). *Reflexiones sobre el proceso creador /El señor Galíndez*. Buenos Aires: Editorial Proteo.

Pavlovsky, Eduardo (1982). *Proceso creador. Terapia y existencia*. Buenos Aires: Editorial Búsqueda.

Pavlovsky, Eduardo (1999). *La ética del cuerpo. Nuevas conversaciones.* Buenos Aires: Atuel.

Pavlovsky, Eduardo (2001). *La voz del cuerpo. Notas sobre teatro, política y subjetividad,* Buenos Aires: EUDEBA

Pavlovsky, Eduardo (2001). *La ética del cuerpo.* Buenos Aires: Atuel

Pavlovsky, Eduardo (2004). *Micropolítica de la Resistencia*. *Artículos.* Buenos Aires: Astralib Cooperativa Editora.

Pavlovsky, Eduardo (2014). Teatro, movimiento y quietud. *Página/12*, 13 de marzo de 2014 in http://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-241672-2014-03-13.html [Consultado el 29 de julio de 2015]Pellettieri, Osvaldo (1998). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998).* Buenos Aires: Galerna.

Pessolano, Carla (2012). Construcción de Subjetividad poética del actor. *La revista del CCC* [en línea], 16.

Pessolano, Carla (2018). El cuerpo de Ofelia de Bernardo Cappa: reescrituras de una tragedia desfasada. *Revista Territorio Teatral.* En http://territorioteatral.org.ar/numero/16/dossiers/el-cuerpo-de-ofelia-de-bernardo-cappa-reescrituras-de-una-tragedia-desfasada-carla-pessolano

Pessolano, Carla (2019) Cuerpo de saberes, cuerpo de prácticas: notas sobre resistencia y reflexión en la escena argentina. Een *Territorio Teatral* http://www.territorioteatral.org.ar/numero/19/articulos/cuerpo-de-saberes-cuerpo-de-practicas-notas-sobre-resistencia-y-reflexion-en-la-escena-argentina-carla-pessolano

Rancière, Jaques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.

Raquejo, Tonia (2002). Una reflexión sobre arte y resistencia hoy. *Revista de Pensamiento Artístico Contemporáneo.* 1, 27-42.

Sagaseta, Julia Elena (2000). *Poéticas escénicas de fin de siglo en el teatro argentino*. Buenos Aires: Galerna.

Steyerl, Hito (2010). ¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto. En http://eipcpág. net/transversal/0311/steyerl/es [Consultado el 6 de mayo de 2015]

Stoppelman, Gabriela (2018). ¿Y el trazo, dónde?. *El Anartista*. En https://www.elanartista.com.ar/2018/10/29/y-el-trazo-donde/?fbclid=IwAR0ohRskmCl24xhnARjoSLtpgU32n9kwfE2UcJ85Ss6VAeLfp3b_0_P3XuQ [Consultado el 22 de junio de 2018].

Tcherkaski, José (2011). *Rebeldes exquisitos: conversaciones con Alberto Ure, Griselda Gambaro, Cristina Banegas*. Buenos Aires: CELCIT.

Tirri, Néstor (1973) *Realismo y teatro argentino.* Buenos Aires: Ediciones La Bastilla.

Trastoy, Beatriz (2004). Ni poesía ni ciencia, solamente crítica teatral. En Pellettieri, Osvaldo, *Reflexiones sobre el teatro* (pág. 31-39). Buenos Aires: Galerna.

Trastoy, Beatriz (2005): Espejos enfrentados, autorreferencialidad escénica y crítica teatral. En Osvaldo Pellettieri (Ed.) *Teatro, memoria y ficción* (págs.. 57-62). Buenos Aires: Galerna

Ure, Alberto (2003). *Sacate la careta.* Buenos Aires: Editorial Norma.

Ure, Alberto (2009). *Ponete el antifaz*. Buenos Aires: Editorial INTeatro.

Villegas, Juan (2008). El discurso crítico académico y la legitimación de las estrategias del análisis de los discursos. En *Perspectivas teatrales* (págs. 59-72). Buenos Aires: Galerna.

Zarader, Jean-Pierre (2009). Identité et Résistance : fondements et enjeux philosophiques. En http://www.readcube.com/articles/10.1590/S1517-106X2009000100002?locale=en [Consultado el 6 de mayo de 2014]

9. Notas

[1] La investigación en arte y especialmente la investigación desde la praxis artística es un abordaje que, desde hace años, genera controversia en el campo académico y en el campo artístico por igual. Algunas de estas cuestiones son tratadas en teorizaciones elaboradas por Henk Borgdorff, quien distingue la investigación en arte, sobre el arte y para el arte en Borgdorff, Henk (2010) «El debate sobre la investigación en las artes», en Cairon 13 Revista de estudios de danza Práctica e investigación. Madrid: Universidad de Alcalá y en Borgdorff, Henk (2012) *The conflict of the faculties. Perspectives on artistic research. Leiden*: Leiden University Press. Esta mirada tiene un antecedente que aborda cuestiones similares pero desde una perspectiva artística más global, en investigaciones desarrolladas a principios de los años noventa en Frayling, Christoph (1993) *Research in art and design. Royal College of Art* Research Papers series 1. London: Royal College of Art. Agregado a esto, diversos trabajos, que se han ocupado de resaltar el aspecto complejo (Morín & Pakman, 1994) del estudio de estas temáticas, proyectan justificaciones que valoran a las llamadas ciencias del arte como espacios ideales para pensar tanto los fenómenos artísticos como las disciplinas que los estudian. Estos materiales, junto con otros, se han ocupado de pensar cómo la producción de conocimiento desde el arte convive con los formatos de producción artística y producción de conocimiento en sus respectivos campos de acción. Incluso hoy, la práctica artística como forma válida de producción de conocimiento para el contexto universitario ilumina problemáticas diversas a la hora de ser evaluada. Asimismo, el espacio que los sujetos provenientes de la práctica artística «ocupan» en la academia tensiona ciertos presupuestos respecto de la producción de conocimiento científico y tecnológico con un marco de transmisión limitado a papers y congresos científicos en que ciertos saberes específicos no pueden ser expuestos. La evolución y articulación de estos aspectos se complejiza en función del ámbito en que se inserte el debate.

[2] Por ejemplo, la resolución del mismo De Marinis en el mencionado trabajo frente a la interrogante de la necesidad explícita de contar con una práctica artística para ser un «buen historiador o teórico del teatro» (De Marinis, 2005, pág. 130) es que «se puede hacer teatro no solamente produciendo espectáculos, sino también viéndolos, estudiandolos, escribiendo sobre el tema» (De Marinis, 2005, pág. 132).

[3] Al estudiar estas cuestiones es inevitable reconocer discursividades de órdenes diversos conviviendo en el campo de la escena: por un lado, la discursividad intraescénica (entendida con potencial discursivo y reflexivo); por otro, el discurso propio de artistas escénicos que escriben sobre y desde su práctica; y, por último, el discurso de teoría teatral académica más alejado de la praxis de creación.

[4] Aquí se inscribe la disciplina conocida como investigación desde la praxis artística que considera a la práctica en sí misma como un objeto producto de la investigación. Por ejemplo, Robin Nelson y el grupo de investigación PaR en la Universidad de Londres, así como la investigación bajo su tutela en la Universidad de Bristol, Inglaterra son espacios en que se trabaja desde esta perspectiva. También coordinado por Nelson, sigue esta línea el grupo que llevó a cabo la investigación PARIP - Practice as Research in Performance que derivó en el estudio denominado *Practice-as-research: in Performance and Screen*. Otro caso es el de los abordajes formativos que conciben la creación artística como un material pasible de ser evaluado (así hay maestrías y doctorados en Creación cuyos trabajos finales son tesis prácticas que se evalúan según lineamientos específicos). Algunos de los pioneros en esta línea de trabajo son Estelle Barrett y la investigación que lleva adelante en la Universidad de Deakin, en Australia al desarrollar un doctorado con perfil de artistas investigadores; el equipo multidisciplinar de Performance Philosophy de la Universidad de Surrey, en Reino Unido, coordinado por Laura Cull, trabajando en colaboración con Ediciones Pallgrave McMillan que propicia el registro de cruce entre filósofos y artistas tratando temas específicos desde lo escénico; el Master en Creación de l'Université Sorbonne Nouvelle dirigido por Joseph Danan; Arno Bohler y el Grupo PEEK, trabajan en el marco de una investigación entre filosofía y escena inscripta en la Universidad de Artes Aplicadas de Viena. En Latinoamérica contamos, entre otros, con el equipo de trabajo de Estudios de la Presencia en la Universidad Federal do Rio Grande do Sul, coordinado por Gilberto

Icle; en México, en el marco de la Universidad Nacional Autónoma de México, el Seminario Extraordinario Producción de conocimiento desde el teatro: teoría y praxis del artista investigador a cargo de Jorge Dubatti y Didanwy Kent; en Argentina contamos el trabajo del grupo coordinado por Gabriela González denominado IPA (Investigación a través de la práctica artística) en la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires; coordinado por Cipriano Argüello Pitt hay un equipo de investigadores que trabajan junto con artistas sobre sistematizaciones de procesos de creación desde el punto de vista de la crítica genética en la UNC; en a Ciudad Autónoma de Buenos Aires, el Instituto de Artes del Espectáculo «Dr. Raúl H. Castagnino» de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA bajo la coordinación de Jorge Dubatti y el Instituto de Investigaciones en Teatro del Departamento de Artes Dramáticas de la UNA, dirigido por Martín Rodríguez en el que se radican numerosos proyectos de investigación integrados por artistas e investigadores.

5 En algunos casos esto trae aparejada la problemática que tienen ciertos espacios académicos que continúan proponiendo asignaturas que escinden los espacios provistos para la teoría y práctica, o directamente, formaciones prácticas que deben derivar en conclusiones teóricas (tesis, tesinas, etc.). Algunas de estas cuestiones son trabajadas en Cobello, Denise y Pessolano, Carla (2017).

6 Una excepción de esto es la noción de «precuela teórica», desarrollada por Jorge Dubatti cuando afirma interesarse por estos «nuevos viejos sujetos de la investigación» (Dubatti, 2016).

7 Como se verá en el desarrollo de este trabajo la resistencia se toma como un recorte desde el cual nos enfocamos en un tipo de práctica escénica en que el cuerpo de actuación se concibe como un territorio que se enfrenta al orden homogeneizante y hegemónico en las prácticas de la escena.

8 Alberto Ure se conformará como una figura clave dentro de la producción textual desde la praxis con la escritura de sus libros *Sacate la careta* (2003) y *Ponete el antifaz* (2009), compendio de artículos y ensayos en los que el autor elabora un discurso sobre su práctica artística en términos productivos, pero también políticos, ideológicos y estéticos. Respecto de la posibilidad de generar una sistematización de los procesos creativos, el director describirá que «el proceso creador ha despertado siempre la curiosidad, la inquietud o la ambición de los artistas, y el esfuerzo por sistematizarlo se reconoce como una tarea suprema» (Ure, 2003, pág. 87).

[9] Pavlovsky fue un creador particular puesto que además de actor y dramaturgo es psiquiatra. El cruce entre estos espacios disciplinares diversos lo han posicionado como un gran referente del campo teatral e intelectual argentino en lo que a producción de discursos de espesor respecta. De maneras diversas, Pavlovsky asume la necesidad de la indagación sobre «otros saberes» que nutren directamente la práctica de actuación. En su caso y desde su construcción discursiva, la elaboración de este tipo de producción es considerada como parte de su trabajo al afirmar: «sé que es mi función de intelectual. Producir siempre desde todos los lugares posibles. La palabra como Acto» (Pavlovsky 2001, pág. 153).

[10] Ricardo Bartís es uno de los referentes principales del teatro argentino de los últimos 30 años. En 1986 creó el Sportivo Teatral, espacio teatral que funciona como escuela, sala y usina de investigación escénica. Los textos de Ricardo Bartís sobre los cuales trabajaremos para estudiar sus discursos de espesor serán principalmente los publicados en *Cancha con niebla*, a lo cual agregaremos dos artículos cortos aparecidos en distintas ediciones de la Revista Teatro XXI. Desde estas configuraciones de la escena en tanto mecanismo y las configuraciones de los roles que la constituyen, pretendemos tensionar lo que el mismo Bartís cuestiona respecto del lugar desde el cuál se produce discurso teórico al desempeñarse en tanto creador.

[11] La investigadora refiere a las «preocupaciones metateatrales» que redundan en un abordaje que instala el teatro para pensarse a sí mismo críticamente. En el caso de su análisis de 2004, el mecanismo es una cuestión que atraviesa transversalmente obras de diversos creadores, a nivel temático y también procedimental. Esto fue desarrollado en Pessolano, Carla (2019).

[12] Tomamos la noción de producción de sentido actoral desarrollada por Alejandro Catalán (2001) como referencia inaugural de una concepción de la escena basada primariamente sobre cuerpos de actuación. Sin extendernos demasiado en esta cuestión se verá que la constelación de creadores que reconocemos como «propiciadores» de una reflexión sobre la praxis están alineados con esta concepción teatral.

[13] Algunas de las categorías que hemos desarrollado en nuestra investigación previa serán recuperadas para el presente estudio con la pretensión de ampliar su alcance. La primera de esas categorías es la de «discursos de espesor», noción que se origina al distinguir aquellos escritos en

los que se elaboran discursos generales sobre lo teatral de aquellos que cuentan con un espesor particular e involucran descripciones densas -en términos de Geertz (2003)- de la práctica escénica misma. Son estos últimos los que nos hemos dedicado a estudiar. Estos «discursos de espesor» respecto de la práctica escénica se sostienen, habitualmente, en materiales teóricos implícitos y no de manera clara y evidente.

[14] En trabajos anteriores hemos planteado la idea del artista como intelectual específico (noción de Tibor Bak-Geler que alude a la capacidad única que tiene el artista inmerso en sus prácticas para desarrollar conceptualizaciones que las nombren), en este estudio que aquí presentamos podría afirmarse, en una dirección similar, que enunciar las prácticas a través del sentido figurado podría ser una de las claves para llegar a conceptualizaciones específicas para nombrar «lo innombrable» de la escena, esa materialidad, muchas veces inasible pero comprendida por quienes sostengan un tránsito en las prácticas teatrales. Pero, además de su tránsito concreto por las distintas vertientes de la escena, Pavlovsky, con estas reflexiones se conformará, ante todo, como un intelectual crítico. De hecho, esta postura como intelectual crítico parece ser el enclave que da cuenta de la peculiaridad en la síntesis que él hace entre esos cruces singulares.

[15] Para una ampliación del concepto de Realismo y distinciones específicas ver Tirri (1973).

[16] Respecto del canon realista en el teatro argentino dirá Laura Mogliani que «una de las tendencias dominantes de la puesta en escena porteña de los años 90 es aquella que estiliza el modelo de puesta realista surgido en los años sesenta. Esta poética escénica se desarrolló durante los años setenta y ochenta, caracterizándose por partir del canon realista, cimentado en la concepción escénica de Constantin Stanislavsky, y en su desarrollo posterior realizado por Lee Strasberg, pero imprimiéndole una nueva orientación estética» (Mogliani, 2000, pág. 97).

[17] Cuestiones que inevitablemente posicionarán la mirada sobre un tipo de producción teórica específica que marginaliza otros tipos de discursividad, por fuera de las mencionadas lógicas teórico-disciplinares. En el texto mencionado Villegas agregará: «La hipótesis es que tanto las tendencias teóricas dominantes en el discurso crítico académico en los últimos cincuenta años como la formación de los investigadores y profesores que estudian teatro [...] ha originado un modo de análisis centrado en el

discurso verbal, que tiende a excluir a los otros signos constituyentes del discurso teatral» (Villegas, 2008, pág. 63).

18 Aunque nuestro foco no está puesto en este aspecto, es innegable la asociación de esta categoría dentro del campo teatral argentino con un momento específico de la historia nacional. Frente al terror de la dictadura cívico-militar y su represión sistematizada en el campo cultural y social, el sostén de una producción artística funcionaba como resistencia. De este modo los espacios culturales emergentes subsistieron como espacios de vida y reparación frente al dolor, la ausencia y la muerte. La resistencia aparece entonces como respuesta a esta situación represiva. Escribe Eduardo Pavlovsky sobre el acontecimiento que fue Teatro Abierto `81 durante la época de la última dictadura argentina: «Es posible que no se pueda hacer en esas circunstancias otra cosa que callar, desaparecer o pactar. Y de improviso, en el medio de tanta atomización resignada, ocurre el acontecimiento. El hecho cultural que recupera el cuerpo deseante de todos. Una idea de Dragún hace resonancia en el mundo del teatro. Se juegan ideas en movimiento. Se gesta a ritmo vertiginoso el fenómeno de Teatro Abierto. Actores, directores, escenógrafos, técnicos y autores gestan la epopeya. A velocidad sorprendente. El teatro se recupera e inventa su nueva identidad de combate. Su nueva forma de resistencia. Existían antecedentes estéticos e ideológicos que siempre supieron preservar su ética» (Pavlovsky, 2014).

19 Esto dialoga con el modo en que Jameson y Zizek describirán la «interconexión» entre poder y resistencia que «no solo es que la resistencia es inmanente al poder, que poder y contrapoder se generan mutuamente; que el Poder mismo genera el exceso de resistencia que finalmente no podrá dominar» (Jameson, Zizek, 1998, pág. 149).

20 Por su parte, Jorge Dubatti entiende el fenómeno de cuerpo poético en relación con la idea de *poí□sis*, al afirmar: «El teatro es un acontecimiento que produce entes; en su acontecer se relacionan al menos tres subacontecimientos: el convivio, la poíesis y la expectación. En su dinámica compleja, el acontecimiento teatral produce a su vez entes efímeros, entre ellos el que estudiaremos como «cuerpo poético»» (Dubatti, 2011, pág. 50). Este cuerpo poético es aquel que le da un espesor singular al ente poético, diferenciándolo del cuerpo de la realidad cotidiana. De hecho, el fenómeno de poí□sis requiere esta fricción con la experiencia de la cotidianeidad, ya que se conforma en un espacio creado, de alteridad y

desterritorialización. Será en ese espacio liminal, entonces, en que se genera esa otredad y desterritorialización singular del espectáculo teatral. El teatro como espacio experiencial y subjetivo será liminal y resistente en tanto es un «encuentro de cuerpos» y será dentro de este marco que lo que produzca el ente poético se verá constantemente multiplicado por la recepción. El universo escénico transmitido desde su materialidad singular será transformado en múltiples universos gracias al fenómeno poético.

[21] Cabe destacar que las justificaciones en base a las cuales Bartís se resiste a la circulación de sus obras como materiales meramente dramatúrgicos no evita que éstas sean publicadas. Consideramos que esta contradicción –que es definitoria de su credo poético– da cuenta de una complejidad que evidencia ciertas tensiones entre sus concepciones de teatro y cuestiones de orden pragmático de circulación y registro. En este caso dicha complejidad se manifiesta en la concesión a dejar registro de sus materiales escénicos por medio de publicaciones de los textos dramáticos.

[22] Entre otros nodos conceptuales que detectamos dentro de la producción de reflexión que deriva de sus prácticas aparece la idea de «aprender a estar», que tiene que ver con la actuación desde la puesta en tensión del paradigma heredado que impone que se debe «sentir para ser» (Bartís, 2003, pág. 91). Se define del siguiente modo: «Y esto es un elemento muy fuerte dentro de nuestra estética: la idea de aprender a estar, de entrenarnos en estar, no en ser sino en estar, con gran nivel de conciencia del artificio sin ser coreográficos, sin apelar a la muletilla de la forma» (Bartís, 2003, pág. 180).

[23] Desde aquí Foucault leerá esta instauración de discursividad como comparable a la fundación de cualquier tipo de cientificidad. La principal diferencia que se da con una cientificidad es que el acto de su fundación siempre puede «reintroducirse al interior de la maquinaria de las transformaciones que se derivan de él» (Foucault, 2010, pág. 34). En cambio, la instauración de una discursividad, como en el caso que estamos tratando aquí, es que esta «fundación» es heterogénea a sus transformaciones ulteriores.

[24] Sin embargo, debemos destacar que los recorridos que aquí emprendimos para pensar las prácticas de estos tres creadores no pueden ser considerados fijos e inamovibles y desde allí es que los reconocemos, también, singulares. Los creadores generan discursos de espesor que mutan, evolucionan (tal como vimos en el caso de Ure que pensó a lo largo de su

carrera diferentes versiones de su pensamiento sobre el vínculo entre actor y director). Ure y Pavlovsky ya han producido sus discursos de espesor que se podrían seguir analizando desde diferentes ángulos y perspectivas pero que creemos que es inevitable considerarlos como claves en la producción de reflexión en el campo teatral argentino. En el caso de Bartís se da una situación similar, pero además se agrega que su mirada respecto de la práctica puede seguir aportando variaciones y cambios. Y oportunamente esas nuevas líneas agregarán una nueva capa a lo que a sus discursos de espesor respecta.

HACIA UN ANÁLISIS DE LA FUNCIÓN DRAMATÚRGICA DE LA VIDEOESCENA

TOWARDS AN ANALYSIS OF THE DRAMATURGICAL FUNCTION OF THE VIDEOSTAGE

José Manuel Teira Alcaraz
Universidad Complutense de Madrid
(jteira@ucm.es)
https://orcid.org/0000-0003-4017-6601

DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2020.45.10
ISSN 2444-3948

Resumen: La videoescena es el campo de diseño en las artes escénicas que nace de la tecnología incorporada del medio audiovisual a la escenificación y por tanto se une a la escenografía, la iluminación, el vestuario, la caracterización, el espacio sonoro y el diseño gráfico como parte de la plástica escénica y el sonido escénico. Gracias a la experimentación y a la tecnología cada vez más desarrollada y accesible, múltiples creadores han incorporado la videoescena a sus espectáculos, estableciendo diferentes relaciones con la escena.

En este trabajo se estudia el estado de la cuestión sobre tales relaciones, generadoras de contrastes y armonías según sea su yuxtaposición o superposición, lo cual configura un evento teatral específico cuyas características no pueden darse de manera individual en la escena o en el audiovisual.

Bajo la premisa de que una lógica dramatúrgica debe integrar la videoescena en la propuesta de sentido global del espectáculo, como el resto de los elementos escénicos, este artículo propone y desarrolla una clasificación de funciones dramatúrgicas con que la videoescena puede ser

 Recibido: 05/09/2020 - Aceptado: 30/10/2020

empleada en el teatro. Cada una de ellas es ejemplificada con espectáculos en los que se utiliza. También se relacionan los usos contemporáneos con las primeras prácticas con audiovisual en escena. El objeto es dar lugar a un avance en el diseño de las actualmente escasas herramientas metodológicas que permitan el análisis de espectáculos con videoescena.

Palabras Clave: videoescena, dramaturgia, tecnología, intermedialidad, audiovisual

Abstract: The videostage is the field of design in the stage arts that raises from the incorporated technology to the staging, and hence joins the scenography, illumination, costume design, makeup, sound design and graphic design as a part of the stage plastic and the stage sound. Thanks to the experimentation and the increasingly developed and accessible technology, multiple creators have incorporated the videostage into their spectacles, establishing different relations with the scene.
This paper studies the state of the art about such relations as generators of contrasts and harmonies depending on their juxtaposition or superposition, which creates a specific theatrical event whose characteristics are not able to exist separately on stage or in the video.
Following the premise that a dramaturgical logic must integrate the videostage into the global proposal of the sense of a production, this paper proposes and develops a classification of dramaturgical functions with which the videostage can be used in the theatre. Each of them is exemplified with spectacles in which they are used. The contemporary uses are also related to the first practices with the audiovisual on stage. The objective is to create an advance in the, for the moment, few methodological tools which enable an analysis of spectacles with videostage.

Key Words: videostage, dramaturgy, technology, intermediality, audiovisual.

Sumario: 1. Introducción. 2. Escenificación, plástica escénica y videoescena. 3. Relaciones entre escena y videoescena. 4. Función dramatúrgica de la videoescena. 4.1. Videoescenografía. 4.2. Videoescena multiplicativa. 4.3. Videoescena caracterizadora. 4.4. Videoescena textual. 5. Conclusiones. 6. Obras citadas.

Copyright: © 2020. 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 MANUEL TEIRA ALCARAZ es Ingeniero de Telecomunicación por la Universidad Politécnica de Cartagena y ha ejercido como ingeniero acústico y responsable de comunicación. Es Máster Universitario en Evaluación y Gestión de la Calidad en Educación Superior por la UOC, por el que obtuvo premio extraordinario, y Máster Universitario en Estudios Avanzados de Teatro por la UNIR. Desempeña su labor profesional en calidad en educación superior, docencia, interpretación, locución y doblaje. Ha coordinado el V Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores en Estudios Teatrales, que contó con noventa comunicaciones y trescientos asistentes. Actualmente realiza su tesis doctoral en Estudios Teatrales en la Universidad Complutense de Madrid sobre la dramaturgia de la videoescena en el teatro contemporáneo, con dirección de Jara Martínez y Diego Palacio. Sus principales líneas de investigación son la plástica escénica, las tecnologías incorporadas a la puesta en escena y la integración del medio audiovisual en el teatro.

1. Introducción

La presencia de las tecnologías de última generación en las artes es constante. El arte escénico siempre ha sido permeable a las innovaciones tecnológicas, que se encuentran en el mismo origen del teatro, desde las sombras en torno al fuego a las *mechane* griegas. Un recurso que permite expandir la comunicación artística propio de la contemporaneidad es la integración de medios diferentes, algo que se da en la incorporación del medio audiovisual a las artes escénicas. Explorada desde los inicios del cine, el desarrollo y accesibilidad de la tecnología ha favorecido que muchos artistas escénicos estudien nuevas formas gracias a la inclusión del vídeo en sus espectáculos, lo que ha tomado el nombre de videoescena.

Esta investigación nace del estudio de la dramaturgia de la videoescena en las artes escénicas, bajo la premisa de ser un elemento de la plástica escénica cuyo estudio está ligado al de la escenografía, la iluminación y el espacio sonoro. Sin embargo, su lenguaje específico afecta a las tradicionales concepciones del espacio, el tiempo y la acción escénicas, lo que favorece la fragmentación y la no linealidad.

A fin de diseñar herramientas concretas para analizar las realizaciones escénicas que incorporan el medio audiovisual, se propone un estudio de las relaciones formales y dramatúrgicas que se entablan entre la escena en tanto que medio anfitrión y la videoescena en tanto que medio huésped. Así se puede establecer una primera clasificación general en la que sostener el objeto de estudio: la función dramatúrgica de la videoescena, es decir, cuál es el sentido de la utilización del audiovisual en el conjunto de la puesta en escena y en qué medida soporta el núcleo de convicción dramática. En última instancia, se pretende ofrecer un esquema taxonómico básico que, aunque susceptible de ser ampliado o precisado, sirva como instrumento práctico a la hora de afrontar el análisis de cualquier espectáculo que incorpore la videoescena.

2. Escenificación, plástica escénica y videoescena

La escenografía se consolidó como disciplina de diseño escénico gracias a la contribución de Adolphe Appia y Edward Gordon Craig entre finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, cuando se pasó gradualmente de los telones y otros elementos decorativos a una concepción

tridimensional y dramatúrgica del espacio que conllevó la organización de la escena. Siguiendo la idea de «obra de arte total» de Wagner, Appia definió la autonomía del arte escénico a partir de su reflexión sobre lo escenográfico (Sánchez, 2002, pág. 32), donde integraba la música y la iluminación. Ya en 1905 Craig sería de los primeros en asignar a la dirección de escena la responsabilidad artística de la concepción global de los distintos elementos del arte escénico (1942, pág. 194). Más o menos al mismo tiempo, se popularizó mediante grandes giras internacionales el innovador el diseño de producción de los Meininger del duque Jorge II, donde este actuaba como mecenas, productor y diseñador, su esposa Ellen Franz como directora de actores y Ludwig Chronegk como director de escena. Primero Antoine en París y después Stanislavski en Moscú importaron esa nueva figura de dirección, que progresivamente se ha constituido el modelo predominante para la escenificación. Que el nacimiento de la dirección de escena, la producción y la plástica escénica se hallen ligados no es en absoluto casual, al contrario, denota la reflexión de quienes creaban por hacer evolucionar las estrategias con que llevar a cabo el arte escénico.

La escenografía y la iluminación escénica conforman la plástica escénica junto con el vestuario y la caracterización, así como de manera aledaña el diseño gráfico, por su contribución a la comunicación artística de manera consistente con la dramaturgia espectacular (Ruesga, 2012, pág. 88). Así, la plástica escénica es la disciplina de los grupos sígnicos de la comunicación escénica que contribuyen a la visualidad del espectáculo (Teira, 2020). El espacio sonoro se suma a la plástica como grupo sígnico que contribuye a la comunicación escénica a través de la audición. Hay además hay otro elemento artístico que es parte de la plástica escénica, pero por el lenguaje que utiliza, el audiovisual, se encuentra también ligado al componente sonoro: la videoescena.

El diseño escénico da sentido a los elementos de la plástica escénica y el espacio sonoro dentro de la dramaturgia espectacular. También el vídeo debe realizar una contribución a la propuesta de sentido del espectáculo, con una característica particular: su uso no es *a priori* consustancial a la realización escénica. Esto significa que si se desea incluir videoescena en un espectáculo debe ser porque la aportación dramatúrgica que realiza es esencial. Usando el término de Martínez Valderas (2017, pág. 58), debe existir una estrategia estético-estilística concreta que integre las intenciones de quienes crean el espectáculo con

los medios a su disposición para la comunicación con el público, la cual puede ser, por ejemplo, completamente naturalista y mimética o de índole fragmentaria y múltiple. A este respecto dice Lehmann:

> Carece relativamente de interés la simple utilización de los medios para una representación más fiel, más llena de efectos o más clara. [...]. En principio, solo cuando la imagen de vídeo entra en una relación compleja con la realidad corporal comienza una estética multimedia propia del teatro (2013, pág. 397).

En tanto que todos los elementos de la puesta en escena se entienden sostenidos sobre la dramaturgia espectacular, es pertinente hablar de dramaturgia del espacio, dramaturgia del sonido o dramaturgia de la iluminación, así como dramaturgia de la videoescena.

El audiovisual en la escena se remonta a los inicios del cinematógrafo, de mano de Georges Méliès, y cuenta con practicantes como Meyerhold, Piscator, Brecht y, sobre todo, Svoboda. Contó con un amplio terreno de exploración en la performance y el videoarte de los años 70 y 80 mediante el trabajo con cámaras de vídeo y televisores de creadores como Nam June Paik y Wolf Vostell. Finalmente, ha llegado al teatro contemporáneo con Robert Wilson, Robert Lepage, The Wooster Group, Katie Mitchell, Frank Castorf o La Fura dels Baus, entre otros muchos.

La incorporación de la tecnología audiovisual a la puesta en escena ha dado lugar a la conformación de este campo creativo aparentemente —pero en absoluto— nuevo, denominado videoescena por Luis Thenon (Luna, 2017, pág. 200). En la actual era de la imagen, el videoclip, la publicidad, la televisión, el *blockbuster* y las plataformas de difusión de vídeo; el lenguaje audiovisual resulta más familiar a la persona espectadora media que el lenguaje escénico. No es ya ajeno al público que un espectáculo de cualquier índole incluya vídeo, habitualmente proyectado e incorporado con mayor o menor éxito, desde aquel que subraya o sustituye algún elemento puntual al que es constitutivo en la dramaturgia espectacular.

El uso del lenguaje audiovisual supone una complejidad añadida para los creadores escénicos que utilizan la videoescena, lo cual no está exento de críticos que la denostan (Iglesias Simón, 2006, pág. 50; Giesekam, 2008, pág. 5). Sin embargo, la incorporación de otro medio evidencia la teatralidad a la vez que reafirma la capacidad de absorción de

otras artes por parte del teatro a fin de enriquecer la comunicación escénica. La fisicidad de la escena tridimensional que convive espaciotemporalmente con el público y la virtualidad de la imagen videoescénica hibridan sus lenguajes a través de una relación que se puede entablar de diversas formas según la dramaturgia espectacular.

3. Relaciones entre escena y videoescena

Puede entenderse *escena* como sinónimo de *espacio escénico* en tanto que lugar físico en el que sucede la acción escénica. Espacio escénico es esencialmente el lugar de la comunicación escénica entre espectáculo y espectador (Martínez Valderas, 2017, pág. 25-36). La videoescena, como el resto de la plástica escénica y el espacio sonoro, forma parte del espacio escénico en sus sentidos físico y comunicativo. Por lo tanto, para distinguir ambos conceptos, limito el uso de *escena* al espacio físico eventualmente habitado por actantes, en contraposición a *videoescena*, que siempre requiere de un soporte para presentar una escena *mediada*, es decir, que llega al público a través de otro medio.

Puede atenderse a diversos criterios para distinguir relaciones escena-videoescena, que pueden ser referidos al tiempo, el espacio o a la acción, triada escénica que se ve en mayor o menor medida alterada mediante el vídeo. Por ello, en una distinción formal, puede tenerse en consideración durante cuánto tiempo la acción tiene lugar exclusivamente en escena y durante cuánto en videoescena; el lugar en el espacio donde se proyecta o emite el vídeo y su relación de distancia y tamaño con la escena; así como dónde se contiene la acción esencial, en escena o en videoescena.

Respecto del tiempo:

- Preeminencia temporal videoescénica. Cuando el vídeo es utilizado durante más tiempo que la escena. Puede darse en escenificaciones de carácter documental, que recurren a mucho material pregrabado, o incluso a espectáculos de índole audiovisual que alternan la acción de algunos actantes.
- Preeminencia temporal escénica. El caso de muchos espectáculos que utilizan videoescena para, por ejemplo, presentar un espacio concreto o cierto personaje, pero no se halla presente durante la mayor parte de la acción escénica.

- Convivencia temporal escena-videoescena. Ninguna de las dos destaca temporalmente respecto de la otra, pues todo el espectáculo es a la vez escénico y videoescénico, como sucede en muchos trabajos de Robert Lepage y en el «cine en tiempo real» de Katie Mitchell o Agrupación Señor Serrano.

En cuanto a su disposición espacial:

- Preeminencia espacial videoescénica. El espacio dedicado a la proyección o emisión del vídeo es sustancialmente mayor que el espacio escénico. Es propia de escenificaciones sobre películas de cine, donde la escena es reducida en comparación con la gran pantalla, con el caso clásico de *Rocky Horror Picture Show*, donde se reproduce la película de Jim Sharman mientras actores replican toda o parte de la acción cinematográfica.
- Preeminencia espacial escénica. Incluso cuando la videoescena tenga un gran soporte, como puede ser la aparición de un gran personaje fantasmal en vídeo, la escena la acoge espacialmente, de modo que el lugar de soporte videoescénico tiene una relación de tamaño y/o posición supeditada a la escena.
- Convivencia espacial escena-videoescena. Ninguna destaca sobre la otra, pues ambas se disponen espacialmente sin que se destaque una sobre la otra. De nuevo el trabajo de Katie Mitchell es un claro ejemplo de ello, pues un área prácticamente equivalente a una sección vertical de la escena es la dedicada sobre esta a la proyección, de tal forma que el espectador puede ver ambas de forma inmediata y sin que su distribución demande la priorización de una sobre otra.

Si distinguimos por la acción dramática:

- Preeminencia de acción videoescénica. La acción es mayoritariamente presentada en videoescena, sin correspondencia escénica, o aquella que presenta la videoescena recoge puntos de avance, conflicto o giro esenciales en la narrativa espectacular.
- Preeminencia de acción escénica. La mayor parte de la acción se da en escena, mientras que la videoescena o bien recoge momentos puntuales, por ejemplo, una salida al exterior de los personajes, o bien no recoge acción, ya que su función es otra, como pudiera ser escenográfica.
- Convivencia de acción escena-videoescena. Ya sea por hallarse en ambos medios o por una alternancia equilibrada, la acción

escénica afecta a la narración al igual que la acción videoescénica. Sucede en el trabajo de Agrupación Señor Serrano, donde la acción escénica a veces aparece aislada, como también la que proviene exclusivamente de vídeo, pero la mayor parte de la acción o es recogida de escena y por tanto se duplica en escena y videoescena, o la escena está replicando la acción videoescénica, como cuando un *performer* copia los gestos de quien aparece en vídeo.

En todos los casos en los que haya uso de videoescena asistimos a espectáculos *multimedia* o *multimediales*, es decir, que entablan su comunicación con el espectador a través de varios medios, independientemente del uso que haga de ellos. Habitualmente, la dramaturgia espectacular se apoyará ora en la escena ora en la videoescena, o en ambas, según el momento, en determinados lugares o para determinadas acciones. Pero en muchos casos es posible establecer la separación entre la escena y la videoescena y el espectáculo transcurre haciendo uso de ambos medios sin que se establezca una influencia del uno sobre el otro. Es lo que Bell (2000, pág. 42) denomina espectáculos de *medios combinados* (*combined media productions*), pues la escena no puede acceder a la videoescena más de lo que puede hacer el espectador. Sin embargo, existen escenificaciones *intermedia* o *intermediales*, en las que la dramaturgia espectacular se sostiene de tal forma en el medio audiovisual que su eliminación derrumbaría la propuesta de sentido del espectáculo. Es más, el material escénico o el videoescénico no tendrían pleno sentido por sí solos, y a menudo esto implica que la interacción entre medios modifica sustancialmente el funcionamiento común de cada uno de ellos (Giesekam, 2007, pág. 8). La videoescena y la escena se encuentran en diálogo intermedial generando un evento imposible de crear por medio de solo uno de ellos, denominado por Bell (2000, pág. 44) espectáculos de *medios en diálogo* (*dialogic media productions*). Dixon (2007, pág. 3) emplea el término *digital performance* en aquellas representaciones donde la tecnología informática cumple un papel clave y no solo subsidiario, técnico o estético, es decir, *intermedial*. No obstante, muchos espectáculos pueden transitar de una aproximación de índole multimedial en determinados momentos e intermedial en otros, por lo que es más pertinente tomar ambos conceptos como extremos de un espectro (Giesekam, 2007, pág. 8). Esto implica que no es trivial enmarcar una realización escénica en una u otra

categoría relacional, sino más bien puede hacerse con usos concretos de la videoescena.

Un caso particular de intermedialidad suficientemente diferenciado es la *remediación*, es decir, la lógica formal mediante la cual un medio busca reproducir o representar a otro medio (Bolter y Grusin, 2000, pág. 45). No se trata ya solo de un diálogo manifiesto entre el medio escénico y el audiovisual, sino de una recreación consciente del uno dentro del otro. Por tanto, incide en la hibridación de lenguajes, lo que condiciona la recepción. Atendiendo a la estrategia estética con que se emplee puede tener dos formas: la hipermediación y la inmediación (Abuín, 2008, pág. 36). En la *hipermediación* se hace evidente el dispositivo videoescénico, lo que genera un distanciamiento reflexivo del espectador. Por el contrario, la *inmediación* funde la videoescena en la escena, de tal forma que se introduce por completo en la convención conforme al código escénico del espectáculo. Propone al público olvidar que se están combinando semánticas, lo que favorece una recepción de lo audiovisual desde lo escénico. Si, por otro lado, se atiende al grado de remediación, se encuentra el tributo y la competencia. El *tributo* pretende la imitación de un medio por el otro, de una manera transparente al medio original, evidenciando el mecanismo y la intencionalidad. La *competencia* es más agresiva en su composición que el tributo, ya que el nuevo medio absorbe parte de los elementos compositivos del original, junto al que entra en el resultado y por tanto genera una tensión por contraste entre ambos.

Normalmente, puede trazarse una lógica entre la relación formal entre escena-videoescena y su relación dramatúrgica, ya que en una interacción que tienda a lo intermedia el medio audiovisual sostiene la propuesta de sentido de la escenificación, que se desarmaría en caso de prescindir de él. Por tanto, la forma y el contenido sean aspectos indisolubles. Una convivencia formal escena-videoescena en términos de tiempo, espacio y/o acción es indicio de intermedialidad desde el punto de vista de la dramaturgia. Caracterizar las relaciones entre escena y videoescena es el primer paso para analizar la videoescena en un espectáculo, si bien para consumar dicho análisis es necesario atender a la función dramatúrgica que el vídeo tiene en el conjunto de la escenificación.

La relación de sentido entre los dos medios se puede articular desde la ampliación metafórica o desde el *zapping* (López Antuñano, 2012, p. 175). En la *ampliación metafórica*, la videoescena y la escena se intersectan

en un lugar común donde el espectador puede hacer un proceso asociativo entre ambos campos semánticos y por tanto puede ser racionalmente comprendida. Por el contrario, el *zapping* propone signos en la videoescena que se superponen con los existentes en la escena e impide al espectador establecer una relación de causalidad o lógica, por lo que se dirige a impactar directamente en su sensorialidad. Cada función dramatúrgica de la videoescena podrá encuadrarse en uno de estos dos grandes grupos.

4. Función dramatúrgica de la videoescena

Las formas de interacción de la videoescena con la escena física pueden combinarse, ya que un mismo espectáculo puede recurrir a cada aproximación en distintos momentos. Se trata, en definitiva, de aportar diferentes sentidos, a menudo entrelazados, a la puesta en escena. De este modo, la videoescena puede actuar con diferentes funciones dramatúrgicas según sea su aportación, las cuales pueden dividirse en cuatro clases conforme contribuyen a diferentes aspectos de la escenificación (Teira, 2020, pág. 58). En primer lugar, se encuentran aquellas que afectan a la percepción del espacio escénico, tanto a nivel escenográfico como de iluminación y, en definitiva, de ambiente y consiguiente atmósfera, así, podríamos hablar de *videoescenografía*. En segundo lugar, están los usos que afectan a la percepción del tiempo, pues simultanean la acción o muestran otro instante temporal, es decir, *videoescena multiplicativa*. También puede emplearse la videoescena para crear o caracterizar personajes, ya estén presentes en escena o sean puramente videoescénicos, en la *videoescena caracterizadora*. Por último, el uso de texto en cualquiera de sus formas, desde el simple texto neutral narrativo a la deconstrucción de palabras da lugar a la *videoescena textual*.

4.1. Videoescenografía

La *videoescenografía* es la videoescena cuya función dramatúrgica equivale a aquellas que pudieran darse en la escenografía a través de las características que le son propias, a saber: el tamaño, el color, la textura, la posición, entre otras. Los elementos escenográficos son, pues,

sustituidos y/o complementados con el vídeo. Por tanto, lo más frecuente es que funcione por ampliación metafórica, ya que favorece la comprensión del espectador gracias a signos que se agregan armónicamente a los presentados por otros elementos de la plástica escénica. Funciona en todo el rango de estético-estilísticas con que lo hace la escenografía: desde la narración a la abstracción, pasando por la teatralidad o el simbolismo.

4.1.1. Textura escenográfica

La textura fija que puede tener la escenografía es sustituida por la videoescena o bien el vídeo se superpone a ella. Al igual que la textura física de los elementos escenográficos, la videoescénica puede ser configurada en forma, color y patrón, pero, aunque no goce de su posible tridimensionalidad —aunque puede simularla—, no necesita ser fabricada, puede probarse con facilidad y ofrece dos grandes efectos posibles, el primero relacionado con el tiempo y el segundo con el espacio. La textura videoescenográfica puede tener movimiento, para así variar mediante un patrón temporal, evolucionar, incluso cambiar drásticamente. Por otro lado, puede ser compartida por varios elementos escenográficos, sean todos o una parte de ellos, generando una imagen a partir del conjunto de la escenografía.

Usualmente la textura videoescénica superpone imágenes sobre los elementos escenográficos, ya sea a modo de *collage* o caracterizando su superficie. Ampliando la estético-estilística de la escenografía, la videoescena puede describir espacios con niveles variables de realismo o abstracción. En *Totem* (2010) de Le Cirque du Soleil dirigida por Robert Lepage, la plataforma principal recibe la proyección que define narrativamente el lugar, localizando la escena en un prado, un desierto, un volcán con lava que recorre la roca o un mar ondulante. En *Fausto* (2014) de Goethe dirigida por Tomaž Pandur la videoescena da una textura abstracta, mientras que en *Ricardo III* (2019) de Shakespeare dirigida por Miguel del Arco, utiliza en un momento una estético-estilística simbolista al superponer a una textura de piedra las caras de los personajes en negativo y, al final, un corazón palpitante.

4.1.2. Ampliación escenográfica

Los límites del espacio escénico que el espectador percibe se amplían virtualmente más allá de la caja escénica dando continuidad a la escenografía o mediante una discontinuidad que plantee en la videoescena otro espacio más allá del propuesto en escena. La continuidad puede darse por medio de fondos visuales, cuya alta resolución, movimiento e iluminación variable fomentan su inmediación con en el resto de los elementos escenográficos. También puede haber puertas, ventanas u otras aberturas tras las que se encuentren estos nuevos espacios. El efecto de ampliación metafórica y de inmediación es similar al anterior de textura, con el que puede llegar a mezclarse. Sin embargo, es un uso susceptible de quedar en la ilustración, creando un fondo al modo de los antiguos telones pintados que tenían una función más decorativa que escenográfica.

Los espectáculos de teatro musical recurren con frecuencia a este recurso para potenciar su espectacularidad, como es el caso de las calles de Nueva York en *Follies* (2012) de Sondheim dirigida por Mario Gas o el San Petersburgo en la actual producción de *Anastasia* (2016) con dirección de Darko Tresnjak. También el impacto visual de la ópera se ve favorecido con este uso del vídeo, como puso de manifiesto en varias de sus producciones primero Svoboda y después Lepage.

La génesis de la ampliación seguramente tenga lugar en el innovador *Un domingo de agosto* (*Srpnová neděle*, 1959) de František Hrubín, con escenografía de Josef Svoboda. En ella colocó al fondo de la escena dos pantallas transparentes y dos reflectores, que, sumados al suelo inclinado, el espejo en el suelo que asemejaba una laguna y la luminaria del fondo, hacían que los soportes de proyección se difuminaran (Bargueño, 2012, pág. 30), produciéndose una inmediación del ambiente deseado, ya fuera diurno o nocturno. Este espectáculo fue definitorio de la posterior experimentación de Svoboda con la luz, el espacio y la videoescena, que en múltiples ocasiones posteriores incluiría esta función de ampliación escenográfica.

4.1.3. Efectos especiales y climatológicos

El vídeo contribuye al ambiente y a la atmósfera por medio de efectos que físicamente serían irrealizables, complejos o peligrosos, que pueden

ser mágicos, como hechizos y transformaciones, o realistas, como incendios o tormentas. Como sucede con otros efectos, el audiovisual permite logros de otra manera muy costosos, como hacer llover o quemar algo, o que pudieran tener un resultado rudimentario. Los efectos climáticos suelen ir integrados con la función de ampliación escenográfica, mientras que los efectos especiales, como rayos o incendios, pueden aparecer en puntos concretos del espacio, sobre diversas superficies. Normalmente están ligados al correspondiente efecto sonoro. reciben influencia directa de los efectos cinematográficos, que en el espacio escénico tienen la limitación de requerir una superficie que los soporte, pero el beneficio de gozar de tridimensionalidad en la recepción.

La escenificación de una tormenta es una de las funciones de la videoescena que aparece en *Moby Dick* (2018) de Herman Melville dirigida por Andrés Lima, combinada con la ampliación escenográfica del mar en torno al barco. *La Fura dels Baus*, dentro de su gran abanico de usos dramatúrgicos del vídeo, recurre a la videoescena para la generación de efectos especiales en varios de sus espectáculos, como son los rayos que, proyectados sobre un cilindro transparente central y pantallas laterales dan vida al monstruo de *Frankenstein* (2019), ópera de Mark Grey y Júlia Canosa dirigida por Àlex Ollé.

En su interés por la fantasmagoría, probablemente Georges Méliès experimentase con efectos generados en vídeo en aquellos espectáculos en los que mezclaba vídeo y escena, de lo cual es el primer precursor que conocemos (Giesekam, 2007, pág. 27). Méliès era ilusionista y, como tal, buscaba que el cine sirviese para hacer trucos que físicamente no eran posibles, por lo que podría considerársele el inventor de los efectos especiales.

4.1.4. Teatralización de la videoescena

Utilizo «teatralización» en el sentido que plantea Trancón (2006, pág. 143) como absorción de un elemento por el arte teatral a fin de que se integre en él. En el caso de la videoescena, su teatralización implica su inserción en el espacio ficcional de los personajes, quienes la toman como elemento que pertenece a su realidad y con el que pueden interactuar. Por ejemplo, un panel de control, una televisión u otro tipo de elemento diegético. Naturalmente, un personaje presente por medio de

videoescena también es parte del espacio ficcional, sin embargo, por su particularidad relego tal función a su clasificación específica. En definitiva, los personajes actúan con consciencia de la videoescena que, por más que se evidencie como tal, estará inmediada puesto que busca fundirse en la escena.

Este es el caso de una de las escenas de *La caída de los dioses* (2011) de Luchino Visconti dirigida por Tomaž Pandur, donde los personajes observan el audiovisual con un casillero de imágenes documentales como si de cámaras de una sala de control se tratase, que además se duplican gracias al espejo superior que refleja por completo la imagen de vídeo. Un recurso similar usa *Faraday. El buscador* (2017) dirigida por Paco Macià. Puede ser también un ordenador, una televisión o un videojuego, como el que simula jugar Àlex Serrano como performer al inicio de *A House in Asia* (2014) de Agrupación Señor Serrano.

4.2. Videoescena multiplicativa

La videoescena puede fragmentar el espacio, el tiempo y/o la acción escénica, con lo que se desdoblan y se multiplican, lo que evidencia la separación entre escena y videoescena. Se trata, por tanto, de efectos

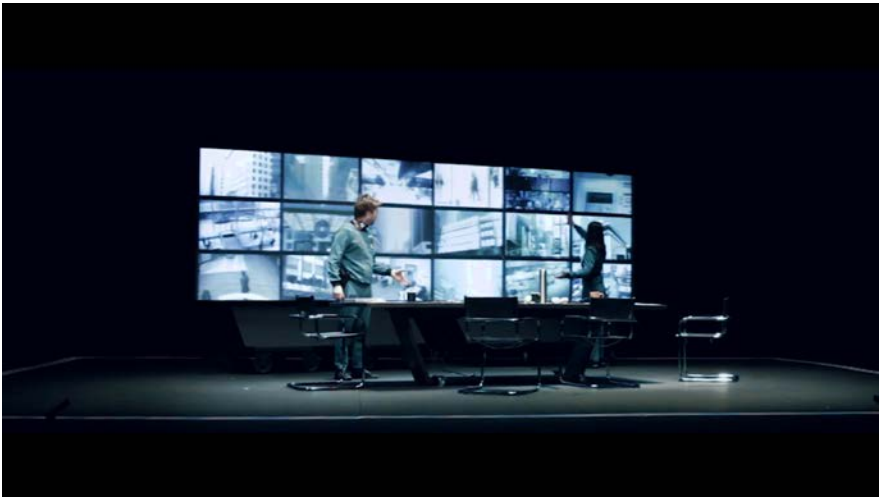


Figura 1. Teatralización de la videoescena como sala de control en *Faraday. El buscador* (2017) dirigida por Paco Macià. Fuente: www.vimeo.com

de hipermediación, que buscan la conciencia formal del espectador de estar presenciando una imagen mediada dentro del espacio escénico. Su funcionamiento puede darse a través del *zapping* cuando no haya causalidad ni orden lógico en las imágenes videoescénicas, por lo que habrá una percepción discontinua de fragmentos múltiples; o de la ampliación metafórica si presentan alguna continuidad espacial o temporal con la escena, lo que es menos habitual.

4.2.1. Extensión temporal

La acción videoescénica trasciende el tiempo escénico con analepsis, prolepsis o eventos simultáneos, que pueden localizarse en un espacio contiguo o no a la escena. En ese sentido, existe también una extensión del espacio ligada a la del tiempo, pues se presentan lugares que suelen ser ajenos a la escenografía. Se produce una ampliación metafórica parcial donde la acción se encuentra fragmentada entre escena y videoescena, por tanto, genera una inestabilidad en la percepción. La preeminencia visual se puede alternar entre la escena y la videoescena, saltando de una a otra y encontrando la mayor tensión cuando ambas funcionan a la vez, ya sea porque se muestran dos instantes temporales diferentes (por ejemplo, un tiempo escénico determinado y en videoescena un instante pasado) o porque son instantes simultáneos en distintos lugares que, incluso, pueden entrar en interacción.

Dos espectáculos muy apoyados en el audiovisual sirven de caso de estudio, los cuales además tienen una fuerte influencia cinematográfica, lo que evidencia la clara contaminación de lenguaje que puede darse a través de este recurso. *La perrera* (2015) dirigida Pepa Castillo y basada en *Reservoir Dogs* de Quentin Tarantino, aprovecha que el material original es audiovisual en el uso de la videoescena. Utiliza el vídeo para narrar todo aquello que sucede fuera de escena, lo que cubre todos los efectos de la extensión temporal: simula salidas de los personajes al exterior del edificio en que se ubica la obra, incluye analepsis a momentos previos de los personajes y muestra el mismo instante escénico en otro lugar en la conversación telefónica de un personaje en escena con otro en videoescena. Por su parte, *Mammón* (2015) de Nao Albet y Marcel Borràs, alterna en la extensión temporal tanto salidas de escena de los personajes que enlazan con vídeos pregrabados «cámara en mano» como

escenas anteriores y documentales con un elaborado montaje cinematográfico.

Bajo la premisa de extensión espaciotemporal se dio el primer espectáculo documentado que incorporaba vídeo y escena. Georges Méliès grabó dos insertos cinematográficos para *Las cuatrocientas bromas de Satanás* (*Les Quatre Cents Coups du diable*, 1905), haciendo que los actores emergiesen de la pantalla hacia la escena (Giesekam, 2007, págs. 28-29). Este, de hecho, es el origen del teatro multimedia.



Figura 2. Extensión temporal y espacial en *Mammón* (2015) de Nao Albet y Marcel Borràs. Videoscena de Guillermo A. Chaia. Fuente: http://www.thatsallmotherfuckers.com.

4.2.2. *Collage*

Se presentan imágenes videográficas múltiples simultáneamente en un claro efecto de *zapping*, lo que puede implicar distintos tamaños y posiciones para acrecentar la fragmentación bajo una premisa similar a la polipantalla de Svoboda, que incluía ocho pantallas conteniendo imágenes diferentes en movimiento (Bargueño, 2012, pág. 33). Impacta directamente en la sensorialidad, buscando normalmente abrumar al espectador incitándole a una alternancia de foco para poder observar todas las imágenes, que al encontrarse en continuo cambio pueden generar sobrecarga o frustración. Asume la alta capacidad para la recepción

múltiple de signos, que luego son ordenados en la mente del espectador en un proceso subjetivo que depende de las referencias de cada cual.

Creadores que recurren habitualmente a este recurso son, por ejemplo, Falk Richter (*For the disconnected child*, 2013) y Guy Cassiers (*Grensgeval [Borderline]*, 2017). Agrupación Señor Serrano, además de hacer frecuentes *collages* de imágenes en papel que se capturan en cámara en directo, realiza *collages* de vídeo que alternan la acción capturada con insertos pregrabados que pueden ser documentales, publicitarios o cinematográficos. Se da así en *Kingdom* (2018), acompañando un rap, donde en videoescena se van superponiendo imágenes capturadas y editadas en directo, material pregrabado y documental: manos de los performeres, una isla de fondo, una tablet, un gorila, una industria manzanera, un libro, una danza maorí.

Erwin Piscator incluía insertos de vídeo documental en sus escenificaciones a fin de relacionar la escena con acontecimientos políticos y sociales. En *¡Eh, qué bien vivimos!* (*Hoppla! Wir Leben!*, 1927) las seis habitaciones situadas en tres pisos recibían proyecciones cinematográficas al fondo y se hallaban a ambos lados de una pantalla de proyección (Dixon, 2007, pág. 78). Era un *collage* de los siete soportes de videoescena y la acción escénica en cada habitáculo.

4.2.3. Multiplicidad de puntos de vista

La videoescena muestra muestra una perspectiva determinada sobre los sucesos que se desarrollan en escena simultáneamente a la acción escénica. La imagen de la cámara tendrá un cierto ángulo y composición, como sucede en la imagen cinematográfica, lo que implica una visión particular que contrasta con el «plano general» del espacio escénico donde quien observa puede elegir dónde posar la mirada. Compone, pues, un pluriperspectivismo intermedial donde se desposee a la acción escénica y a la videoescénica de unicidad. Por tanto, fomenta el distanciamiento, lo que propicia la reflexión. La acción tiene lugar inicialmente en escena, sin embargo, la videoescena puede funcionar espacialmente para *subjetivarla* o para *ficcionalizarla*. En el primer caso, propone perspectivas de la escena particulares para atraer la atención sobre algún detalle. La ficcionalización permite enmarcar una imagen escénica que se evidenciaría como «construida» para fundirla en el código audiovisual como una

suerte de set de rodaje que compone un espacio ficcional videoescénico realista. Esto acorta en videoescena el distanciamiento escénico.

A veces se da en tributo, es decir, la videoescena recoge una parte de la acción escénica, a la que sigue, como en *Hamlet* (2008) de Shakespeare dirigida por Thomas Ostermeier, donde el protagonista se captura con cámara en directo a sí mismo y a otros personajes. También puede aparecer en competición, donde la videoescena busca la atención de quien mira y cuestiona la escena, haciendo parecer que el medio esencial es el audiovisual, como sucede en *Fraulein Julie* (2011) de Strindberg dirigida por Katie Mitchell y Leo Warner, en la que una gran pantalla recibe la proyección cinematográfica capturada y editada en directo del espectáculo que tiene lugar en escena, en lo que se ha denominado *live cinema show* o «cine en tiempo real», concepto que también utiliza Agrupación Señor Serrano para referirse a su trabajo intermedial.

4.2.4. Ampliación de visibilidad

Al igual que permite observar la acción escénica desde diferentes puntos de vista, la videoescena también puede mostrar aquello a lo que desde la posición del público no es posible acceder con la mirada. No hay, como en la extensión temporal, un tiempo ni tampoco un espacio distinto del escénico, ya que, en definitiva, lo que la cámara está recogiendo se encuentra dentro del espacio escénico en toda su extensión, aunque se encuentre parcial o totalmente oculto al público. La cámara, normalmente en mano, puede recorrer los elementos que amplía proponiendo una composición determinada conforme al lenguaje audiovisual y, eventualmente, también ser editada a tiempo real.

Frank Castorf recurre a esta función en *Bajazet* (2019), donde gran parte de la acción tiene lugar en interiores cuya visibilidad solo es posible gracias a las cámaras que captan a los actores y los muestran en videoescena, mientras que la escena visible permanece vacía, o bien hay actores ocultos a la vista del público, porque se mueven entre cajas o en el foro, ocultos por la escenografía, pero visibles a través de su imagen mediada. En otros instantes, hay actores visibles en escena y otros ocultos tras la escenografía, y la videoescena permite observar a ambos en un mismo plano. Es también esencial en todos los trabajos de Agrupación Señor Serrano, pues su trabajo con miniaturas, maquetas, *collages*

de imágenes y objetos solo es perceptible gracias a la ampliación que otorga la cámara.

4.2.5. Réplica de acciones

Los actantes en escena replican las acciones físicas de quienes se encuentran en videoescena, generando un diálogo entre intérpretes y su imagen filmada. Esto provoca una despersonalización que impide afianzar la identidad y, si se trata de un personaje, diluye su carácter en tanto que tal, al multiplicar su representación. Esta duplicidad puede buscar el cuestionamiento de la acción en sí misma o de los códigos interpretativos propios de ambos medios. Un efecto que suele utilizarse es la edición del material videoescénico, lo que impone al actante realizar en escena acciones en bucle, marcha atrás, aceleradas o ralentizadas.

Yendo al límite, aparecen dramaturgias como la del *Hamlet* (2006) de Shakespeare dirigida por Elisabeth LeCompte en The Wooster Group, donde el elenco en escena sigue milimétricamente la interpretación de la función de Broadway protagonizada por Richard Burton en 1964, en



Figura 3.Ampliación de visibilidad en *Bajazet* (2019) de Frank Castorf simultánea a acción y texto escénico. Los actores en videoescena se encuentran dentro de la habitación escenográfica con la cara del sultán. Fuente: www.vimeo.com.

una remediación que busca recrear la pieza teatral a través de su captura en vídeo. Agrupación Señor Serrano utiliza este recurso para componer el personaje protagonista de *Brickman Brando Bubble Boom* (2012), donde el performer en escena recrea las acciones del actor Marlon Brando en videoescena a través de varias de sus películas, que a su vez buscan encarnar al personaje de John Brickman.

Precisamente una de las primeras apariciones de la videoescena fue en la presentación de la *Lanterna magika* de Josef Svoboda y Alfred Radok en la Expo de 1958, donde el vídeo mostraba al pianista que se encontraba en escena solo, pero acompañado de otros músicos. Así, las acciones del músico escénico se sincronizaban con las de los intérpretes videoescénicos.



Figura 4. El performer Diego Anido reinterpretando con gesto y voz las acciones de Marlon Brando en *Julio César*, uno de los insertos de *Brickman Brando Bubble Boo*m (2012) de Agrupación Señor Serrano

4.2.6. Metavideoescena o hiperinmediación

La inserción de la videoescena dentro de la videoescena permite ensamblar vídeo capturado en directo con vídeo pregrabado, de manera similar a como se hace con la realidad aumentada: un elemento se introduce dentro de otro. En este caso nos encontramos con la superposición

de dos capas de significación simultáneas a través de una doble remediación: es hipermediación en primera instancia e inmediación dentro de ella, es decir, se evidencia el soporte videoescénico que recoge la imagen capturada como marco general, pero el vídeo que se introduce como parte del anterior se funde como si ambos fuesen una misma cosa.

Se puede ver claramente en *A House in Asia* (2014) de Agrupación Señor Serrano, donde una maqueta es recorrida por la cámara, y al llegar a una televisión en miniatura (que en videoescena parece de escala natural), se introduce en ella un vídeo procedente de una película.

4.2.7. Realidad aumentada

Es posible incorporar elementos virtuales a la videoescena que se captura en directo gracias a la realidad aumentada o la edición a tiempo real. La realidad aumentada permite que sobre la imagen tomada por la cámara se incorporen elementos virtuales, lo que además puede hacerse a partir de la detección de ciertos patrones (formas, colores) o por reconocimiento espacial. Se puede dar la inmediación de elementos ajenos a la acción escénica a través del vídeo, incluyendo personajes u objetos que entran en la imagen capturada, o bien a la inversa, enmarcar el elemento capturado en un entorno virtual que lo recontextualiza. En este segundo caso puede ser de forma activa o pasiva. Es decir, puede haber un elemento virtual que soporta la imagen real e interacciona con ella, como en el caso de un animal al que se le coloca la cara de un performer y el movimiento del ser virtual integra la cara tomada de la realidad, o simplemente puede introducirse la imagen capturada de manera fija en un marco o entorno, sin que sea reactivo a ella.

El uso de la realidad aumentada es habitual en el trabajo de Marcel·lí Antúnez Roca, quien en *Pseudo* (2012) recurre a tarjetas que, sostenidas ante la cámara por las personas asistentes a la performance, hacen aparecer a personajes animados sobre ellas. Al girar las tarjetas, el *software* de captura hace progresar la animación. En otro punto de la performance las caras del público son recogidas en cámara e insertadas en el mundo de animación creado por Antúnez.

En cuanto a la recontextualización, en *Kingdom* (2018) de Agrupación Señor Serrano la cámara recoge a uno de los performers que da un discurso sobre los plátanos —elemento central de la obra como símbolo

del capitalismo—. La edición hace que en vídeo aparezca en el entorno de *YouTube*, localizando la acción performativa en el contexto de la popular plataforma.

4.3. Videoescena caracterizadora

Un uso característico de la videoescena es la creación de personajes, ya sea mediante su presencia exclusiva en el vídeo o la combinación de la escena y la videoescena para crearlo, incluyendo el doble del actor en escena. Además de permitir la aparición en escena de personajes de dimensiones distintas de las que podría encarnar un actor o actriz, permite la distorsión y la duplicación.



Figura 5. Un espectador sujetando una tarjeta ante la cámara en *Pseudo* (2012) de Marcel·lí Antúnez Roca. Al detectar la tarjeta, el software hace aparecer a uno de los personajes en movimiento sobre ella.

4.3.1. Monólogo interior o narración

Con la videoescena se amplifican efectos que tienen como resultado la introspección de un personaje, como son la voz en *off* o una interpretación gestual. Las imágenes videográficas acompañan las reflexiones del personaje y hacen corpóreos sus pensamientos mediante vídeo cuya estético-estilística puede tener un carácter más o menos abstracto, según acompañe la narrativa o bien opte por imágenes caóticas de carácter más sensorial. El personaje puede encontrarse representado en la escena por un actante o incluso tratarse de alguien exterior a ella que no tiene réplica física.

En la adaptación de *Alguien voló sobre el nido del cuco* (2018) de Dale Wasserman —basada en la novela de Ken Kesey— con dirección de Jaroslaw Bielski, cada vez que llega la noche y los internos en el hospital mental salen de escena para ir a dormir, la videoescena apoya la narración en *off* de los pensamientos del Jefe Bromden, narrador en la novela original, mediante el uso de *collages* de imágenes como textura expandida por toda la escenografía, lo que contribuye a la generación de una atmósfera reflexiva, acentuada por la inicial mudez del personaje, que acerca el espectáculo a la novela.

4.3.2. Personaje videoescénico puro

La videoescena permite crear por completo personajes que no tienen una encarnación escénica, ya sea porque no se encuentran físicamente presentes, es decir, se hallan en otro espacio diferente del representado; porque pertenecen a otro dominio, como un fantasma, un sueño o una aparición; porque resulta muy difícil o imposible ubicarlo en escena: es demasiado grande o demasiado pequeño o tiene una forma que no puede encarnar un ser humano; o porque su realización videoescénica le dota de un impacto especial que amplifica la que tendría en escena. Se produce generalmente una inmediación del vídeo en el espacio escénico y un funcionamiento por ampliación metafórica, en la que el personaje videoescénico se suma al elenco de igual modo que si un actante le prestase su cuerpo pero evadiendo los límites de la corporalidad. Una consecuencia de esto es que si la composición del personaje en vídeo no está

suficientemente argumentada en la dramaturgia espectacular, puede despegarse del espacio ficcional creado y resultar en el efecto contrario al buscado.

En *Viejo amigo Cicerón* (2019) de Ernesto Caballero dirigida por Mario Gas, el senado romano formado por Catilina, Marco Antonio, Bruto, Octavio y Julio César se aparece en forma de bustos de mármol al Cicerón encarnado por el profesor universitario protagonista en su biblioteca. La videoescena permite que el tamaño de la representación de los senadores sea muy grande, ocupando cada uno una estantería completa de la escenografía, lo que incide en la espectacularidad de las imágenes; pero, sobre todo, su carácter de imágenes proyectadas las hace incorpóreas, lo que favorece su carácter de aparición onírica.

4.3.5. Personaje videoescénico mixto

El personaje aparece tanto en escena como en videoescena, lo que puede o no tener lugar de manera simultánea. Habitualmente, la encarnación principal es la videoescénica, ya que es el vídeo, a menudo editado, el que sostiene la presencia del personaje. Sin embargo, se complementa con su existencia escénica soportada por un cuerpo humano que le da ese carácter físico que el personaje videoescénico puro no tiene.

La tempestad (2017) de Shakespeare dirigida por Gregory Doran emplea una gran criatura holográfica generadas a tiempo real a través de captura de movimiento del actor que lo interpreta, generando un ente espectacular. Aunque en este caso el actor está presente, por lo que la creación del personaje es instantánea, es más frecuente que se trate de imagen pregrabada.

4.3.4. Doble videoescénico

El actante en escena tiene una réplica videoescénica que, en muchos casos, interactúa con él. Se trata de una inmediación, normalmente a escala natural, que más que desdoblar la acción escénica, como sucede en la réplica de acciones, genera una nueva cadena de acciones autónomas en el vídeo. Su presencia mediada suele estar justificada como proyección mental, recuerdo o imagen de algún otro tipo y muchas veces tiene

un objetivo de impacto visual. El trabajo de actuación se ve afectado por la propia actuación pregrabada ante la que reaccionar, de modo que para quien está en escena el doble se convierte en una suerte de reflejo en un espejo con su propio carácter insuflado previamente.

En *Unamuno: venceréis pero no convenceréis* (2018) de Carl Fillion y José Luis Gómez, este último encarna al actor que se prepara para interpretar a Unamuno. Este se le aparece a modo de ensueño encarnado por él mismo en videoescena pregrabada y retroproyectada sobre un espejo. El halo fantasmagórico del Unamuno videoescénico favorece el carácter onírico de su presencia, mientras que el uso del espejo potencia la idea del reflejo del personaje escénico.

4.3.3. Doble videoescénico distorsionado

Un actante en escena recibe la proyección en todo o parte de su cuerpo de todo o una parte de sí mismo, ya sea capturada en directo o pregrabada. Se produce por tanto un efecto de segunda piel que distorsiona tanto el cuerpo, que soporta la videoescena, como la imagen que la compone. Así, la deformación es doble, por lo que potencia la reflexión sobre la propia fisicidad humana y la creación de personajes extraños. La corporeidad del actor de base da cuerpo a la proyección, que se convierte en la imagen externa, lo cual separa volumen de textura y desnaturaliza la presencia humana. La doble presencia es similar a la que se da en el personaje videoescénico mixto, del cual se podría considerar este un caso particular, sin embargo, en la anterior no hay interacción entre la encarnación escénica y la videoescénica del personaje, mientras que aquí es esencial.

Se crea de este modo la oruga en *Alicia y las ciudades invisibles* (2018) de Onírica Mecánica dirigida por Jesús Nieto e inspirada en la obra de Carroll, en la que se proyecta la boca pregrabada de un actor sobre su propio abdomen. Mientras que el resto del cuerpo del actor permanece a oscuras, se ilumina su barriga desnuda mediante la proyección horizontal, a la que él agrega la gestualidad de sus manos. Se genera así una sonrisa aislada pero con cierta corporeidad que recuerda a la imagen del Gato de Chesire.

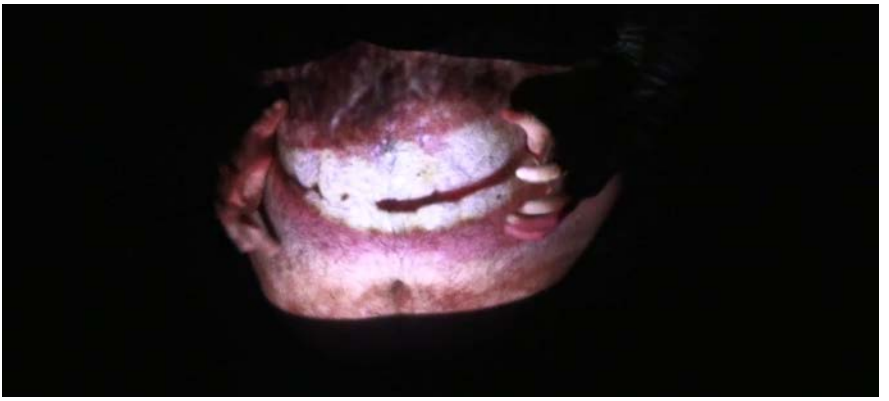


Figura 6. La boca del actor proyectada sobre su vientre en el doble distorsionado crea la oruga de *Alicia y las ciudades invisibles* (2017) de Onírica Mecánica dirigida por Jesús Nieto. Fuente: www.vimeo.com.

4.4. Videoescena textual

La presencia del texto en escena es algo común desde las primeras prácticas que introdujeron la pantalla en el arte escénico. Si bien Brecht lo popularizó con su efecto de distanciamiento al anticipar por medio del texto lo que sucedería en la escena, Meyerhold, firme defensor de la *cinecificación* del teatro, es decir, de la absorción en la escena de elementos del lenguaje audiovisual que redundara en una estilización visual (Morales, 2003, pág. 13), utilizó intertítulos en varios de sus espectáculos, tales como *La tierra encabritada* (*Земля дыбом,* 1923) y *D.E.* (Д. Е., 1924) (Giesekam, 2007, pág. 39). El sentido del texto en escena puede tener múltiples usos, desde el más simple de titular, a incorporar pensamientos, narrar hechos o incorporar citas para generar reflexión. Además, el texto videoescénico puede guardar una lógica directa con la escena o no hacerlo.

4.4.1. Texto estático

El texto estático es texto plano e inmóvil que aparece formando mensajes de mayor o menor extensión, habitualmente en tipografías cómodamente legibles y en muchos casos —salvo que se trate de subtítulos— en

color claro sobre fondo oscuro o negro. Su sentido mantiene el objetivo clásico de titular secciones de la puesta en escena o efectuar narraciones, al que se suma la inclusión de frases que pueden alejarse un tanto de la escena. Este último caso es habitual en la Needcompany de Jan Lauwers, quien compone la escenificación mediante *zapping* en espectáculos como *War and Turpentine* (2017) basado en la novela de Stefan Hertmans: un monólogo de una actriz, un pintor cuyo cuadro se ve en videoescena por ampliación de visibilidad, bailarines, músicos y videoescena textual de fondo, todo sucediendo sin que exista una causalidad entre todos los elementos. La videoescena textual presenta frases aisladas cuya conexión con la acción escénica es semántica pero no directa.

Agrupación Señor Serrano utiliza en varios de sus espectáculos el texto narrativo, ya sea desde un archivo audiovisual o desde tarjetas o paneles que lo contienen y son capturadas por la cámara. En *Katastrophe* (2011) la narración sobre un poblado de ositos de gominola que asemejan la humanidad es realizada mediante una letra de aspecto infantil sobre fondo naranja y con dibujos de los ositos, lo que, acompañado de una música de apariencia inocente, ironiza sobre la posteriormente violenta acción que tendrá lugar.

4.4.2. Texto dinámico

El texto dinámico se distingue del estático porque incorpora movimiento y, en la mayoría de los casos, una tipografía y un color que lo caracteriza. Las superficies de proyección pueden ser elementos escenográficos, desplazarse entre ellos o incluso cubrir toda la escena. También puede ser que el texto se cree con elementos de la escena en movimiento y se recoja en videoescena a través de una ampliación de visibilidad. El carácter de los textos videoescénicos dinámicos no suele ser tanto narrativo como simbólico, ligados a alguna máxima, la mente de algún personaje u otra frase que enlace con la acción escénica.

En *El curioso incidente de un perro a medianoche* de Simon Stephens basado en la novela de Mark Haddon y dirigida por José Luis Arellano tiene textura videoescenográfica simbolista y abstracta a lo largo de todo el espectáculo. Entre los elementos móviles que se proyectan, donde se mezclan objetos del entorno con aspectos de la mente del protagonista, hay palabras, nombres de personajes y otros textos, como la dirección de

la casa de su madre a la que se dirige, «451c Chapter Road Willesden, Londres», alternada con líneas, formas y números.

5. Conclusiones

La videoescena es un elemento plástico de las artes escénicas contemporáneas surgido a partir de la incorporación del audiovisual a la escena con un sentido dramatúrgico. Como medio que se inserta en otro, genera una tensión derivada de la interacción entre ambos que enriquece el abanico de recursos creativos a disposición de la creación escénica.

Se ha propuesto a lo largo de este trabajo una clasificación de sentidos con los que puede operar la videoescena dentro de la dramaturgia de la plástica escénica. No se considera una taxonomía cerrada capaz de aglutinar a todas las posibles especificidades en las propuestas videoescénicas, sino un marco que categorice un amplio número de funciones, entre las cuales hay vasos comunicantes. La mayoría de ellas no aparece de forma aislada, sino que funciona en simultaneidad con otra u otras, si bien puede priorizarse una de ellas sobre las demás en cada momento concreto. La mayoría de los ejemplos recogidos, de hecho, cuentan con funciones simultáneas, pero se ha atendido a la función principal y obviado el resto a fin de clarificar cada categoría. Una complejidad adicional al intento de catalogar la dramaturgia de la videoescena es su soporte sobre la tecnología audiovisual incorporada, lo que hace que se dé una progresiva evolución tanto en el *software* como en el *hardware*, que puede favorecer la transformación de los usos dramatúrgicos propuestos y la aparición de otros.

Una característica de esta investigación sobre la hibridación de lenguajes es su compatibilidad con otras al respecto, ya que, como se ha expuesto, son diversos los puntos de vista desde los que pueden observarse las relaciones entre los campos semánticos de la escena y de la videoescena. El análisis de los espectáculos no cuenta hasta ahora con herramientas metodológicas precisas para el estudio de la dramaturgia videoescénica en el teatro, espacio en el que se inscribe este trabajo, el cual supone un primer escalón en el diseño de un sistema de análisis de espectáculos que incorporan el audiovisual. El estudio de la dramaturgia de la videoescena contribuirá a su consolidación como disciplina

específica en el análisis de la puesta en escena, tanto como ya es un campo creativo propio en el arte escénico.

6. Obras citadas

Abuín, A. (2008). Teatro y nuevas tecnologías: conceptos básicos. *Revista Signa*, 17, 29-56. Obtenido de: https://doi.org/10.5944/signa.vol17.2008.6172

Bargueño, E. (2012). Josef Svoboda: la luz construida. *ArDIn. Arte, Diseño e Ingeniería*, 1, 27-42. Obtenido de: http://polired.upm.es/index.php/ardin/article/view/1845/1854

Bell, Phaedra (2000). Dialogic media productions and inter-media exchange. En *Journal of Dramatic Theory and Criticism*. Baltimore, Maryland: Project MUSE, 41-56. Obtenido de: https://journals.ku.edu/jdtc/article/view/3337

Bolter, Jay David y Grusin, Richard (2000). *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, Massachussets: The MIT Press.

Craig, E. G. (1999). *El arte del teatro*. México: Gaceta.

Dixon, Steve (2007). *Digital performance*. Cambridge, Massachussets: The MIT Press.

Giesekam, Greg (2007). *Staging the screen*. Basingtoke: Palgrave Macmillan.

Hormigón, J. A. (2002). *Trabajo dramatúrgico y puesta en escena, Vol. I* (2ª ed.). Madrid: ADE Teatro.

Iglesias Simón, P. (2006). Tecnolofilias y tecnofobias. *ADE-Teatro*, 109, 49-53.

Lehmann, H. T. (2013). *Teatro posdramático.* Murcia: CENDEAC.

López Antuñano, J. G. (2014). Teatro multimedia: antecedentes y estado de la cuestión. *Nueva revista*, 148, 148-183.

Luna, Álvaro (2017). Videoescena: La luz multiplicada. En *La luz: melodía del arte escénico*. Madrid: Academia de las Artes Escénicas de España, 194-213.

Martínez Valderas, J. (2017). *Manual de espacio escénico. Terminología, fundamentos y proceso creativo.* Granada: Ediciones Tragacanto.

Morales, R. (2003). *La presencia del cine en el teatro*. Ediciones Alfar.

Ruesga, J. (2011). Metodología de la plástica escénica. La producción artística. *Anagnórisis, 4*, 88-109. Obtenido de http://anagnorisis.es/pdfs/num4.pdf

Sánchez, J. A. (2002). *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-la Mancha.

Teira, J. M. (2020). Plástica escénica. *ARESTHEA*. https://aresthea.es/termino/plastica-escenica/

Teira, J. M. (2020). Teatro intermedia en España: la dramaturgia de la videoescena. *ADE*-Teatro, 180, 58-76.

Trancón, S. (2006). *Teoría del teatro*. Madrid: Fundamentos.

Thenon, L. (2005). El cartero de Londres. *ADE Teatro, 106*, 85-96.

CARTAPACIO

Presentación: *Aunque es de noche,*
de Ángel García Galiano

Delirio a dos,
diálogo entre Daniel Sarasola
y Ramón Paús

Prólogo: *Knocking on Heaven's Door,*
de Domingo Ortega Criado

Daniel Sarasola
Aprendizaje de la noche

Aina de Cos: teatro y compromiso,
de Martín B. Fons Sastre

Aina de Cos
La chica de la gasolinera

SUMARIO

Aunque es de noche

Ángel García Galiano

¿Quién sabe más de la noche, de la pérdida, del anhelo infinito, del hambre, y no solo de pan: de sabiduría, de vuelo, quién lo sabe mejor: ¿el poeta, el mudejarillo, el senequita de la santa, medio fraile, o el pobre muchacho que trasiega bacinillas de pus de moribundos en el hospital de bubas de Medina? ¿Acaso el emparedado en el convento de Toledo, el místico enamorado que contempla el Eresma desde una oquedad mientras construye con sus manos el monasterio de su nombre que ahora, gracias al «robo del cuerpo santo» (Quijote I, 19), cuida sus despojos?

Pocos ignoran la anécdota: 13 de diciembre de 1591, Úbeda, noche cerrada, fray Juan ha recibido la extrema unción y los frailes que lo velan entonan el «Miserere mei, Deus» dispuestos a despedir su alma, ya agonizante; nuestro fraile (nuestro poeta), derrotado por la septicemia, infección causada por el roce de unos esparraguillos silvestres mal curada, camino del destierro, se agarra a la maroma con que se ayuda para incorporarse en el lecho y saludar a las visitas, y gasta sus últimas fuerzas para exclamar: «El cantar, hermanos, el cantar de los cantares, que mañana rezaré maitines en el paraíso», y arrobado por una extraña luz interior que le hizo proclamar, extasiado: «oh qué bellas margaritas», entregó su espíritu, quiero decir que se murió.

El mismo *Cantar de los cantares* que en la prisión fraterna de Toledo comenzara a recitar, por ver de conjurar su desolación, y en seguida a contrahacer, como lenitivo de su cruel cautiverio: lo tragó la ballena una fría madrugada de diciembre, mientras descansaba en el jergón de la casita del hortelano paredaña al Monasterio de la Encarnación en Ávila donde cuidaba y dirigía espiritualmente a la madre priora y las hermanas que así lo apetecieran. El papel de maestro interior de Teresa se evidencia hasta en el cambio y ligereza de su estilo: compárese *Camino de perfección* o el *Libro de la vida* con el vuelo aleve y alto de *Las moradas* para darse cuenta de la hondura descarnada y priva de golosinería espiritual a que condujo el poeta a la santa.

Otra anécdota: tras la famosa entrevista de Medina con Teresa en que fray Juan de santo Matía, antes Juan de Yepes, luego de la Cruz -tres nombres, tres vidas, tres maneras de sentir e interpretar el universo-, decide abandonar su camino hacia la Trapa para seguir el rumbo iniciado por la Fundadora, cuenta ella misma en una carta a su amiga Juana que decidió pedirle que le acompañara a Valladolid para aprovechar el trayecto y enseñarle al joven fraile egresado de Salamanca los rudimentos de su empeño reformador. «Para cuando llegamos a Valladolid

yo ya sabía que aquel muchacho iba a ser mi maestro», comenta la santa con humildad y finura psicológica. Con lo amigos que eran ambos de escribir, y de escribir epístolas, sorprende que apenas si conservemos un puñado de cartas intrascendentes entre ambos: pero me temo que la noche aciaga de diciembre en que se lo tragó la ballena el medio fraile y doble poeta quemó todo lo que pudo en el brasero, y lo que no se lo engulló mientras lo zarandeaban y, encapuchado y maniatado, arrastraban hasta el vientre toledano del cetáceo.

Seis años después, en Granada, de provincial de la Orden ya desasida del yugo calzado, vemos a nuestro poeta místico afanado en el huerto del convento, entre flores y frutales. En medio de la faena, que le colma de felicidad, lo visita el provincial de los jesuitas (a quienes tanto debe Juanito de Yepes, alumno nocturno para pobres de su Ratio Studiorum en Medina) quien, al verlo devanado con la azada y las tijeras de podar, exclama: «como se nota que vuestra merced es hijo de labradores», con la mera intención de excusar su pobreza original en la honrada casta de los cristianos viejos. Pero fray Juan de la Cruz es hijo de Catalina, una costurerilla de Fontiveros de origen morisco, y de Gonzalo, un judío converso de Yepes, rico comerciante, que fue expulsado de la familia y desheredado por atreverse a un matrimonio semejante. El disgusto, el destierro, la pobreza, hizo que somatizara un cáncer y muriera joven dejando a su esposa mudéjar con dos criaturas, Paco y Juanito, y un recién nacido, Luis, que se le murió de hambre en brazos de regreso a La Moraña, porque su cuñado, canónigo de Yepes y paniaguado de su iglesia, no quiso recibirlos y los dejó marchar por donde habían venido caminando.

Última anécdota: años de felicidad, descanso y creatividad a raudales. En su refugio de El calvario, en la sierra del Segura, fray Juan culmina sus Canciones pergeñadas en la celda toledana (pidió recado de escribir y se lo negaron, hubo de memorizarlas antes de dar el salto en mitad de la noche agosteña), las lee, las canta, se las cantan las monjas de Beas, guiadas por Ana de Jesús, a quién van dedicadas. Son canciones de amor y *éxtasis, de pérdida y reencuentro, de soled*ad y secreto, de dicha inefable; y la confidente y amiga es un alma enamorada del mismo aire de su vuelo. Un día le preguntó al amigo, al maestro, la bella madrileña: ¿y de dónde saca la inspiración para escribir estas estrofas? Respuesta del maestro, del amigo, del enamorado: «hermana, unas me las regala Dios y otras se me ocurren a mí».

Termino: fray Juan aprendió mucho, casi todo, de la noche, de la noche oscura, más hermosa aún que la alborada porque en ella se juntaron amado con amada, amada en el amado transformada. Una noche que manifiesta, que señala, con su *silbo* sonoroso, el cauce del venero del que mana la Fuente, la Fuente sin origen del que todo origen procede. Y aunque es de noche, Juan sabe, ve; el místico calla, no puede decir, pero el poeta no puede no decir, «toda ciencia trascendiendo».

Te dejo ya, lector discreto, con esta hermosa pieza silbable en tres jornadas y dos codas. Su autor conoce muy bien la vida del poeta, del místico, y ha elegido una serie de momentos fundacionales de su alma que pone en escena con una sensibilidad y un vuelo que ya casi no parecen de este mundo. Echa mano de personajes protagonistas y de un coro punzante, agónico, construye una obra llena de realismo y simbolismo a un tiempo, azogues trenzados en verso y canto. Una puesta en escena llena de gracia que (re)construye el alma del poeta, la des(a)nuda, la psico-analiza: es decir, puro teatro. Pura poesía.

Y ahora, silencio.

Delirio a dos

Diálogo entre Daniel Sarasola, autor del texto, y Ramón Paús, autor de la música de la ópera *Aprendizaje de la noche*

Ramón: En el origen éramos tres amigos, Rosa Kraus, yo y tú, Daniel. Recuerda: nos apetecía emprender una aventura musical que cristalizara en una ópera de largo aliento en torno a un personaje hispánico. ¿Por qué Juan de la Cruz como figura central?

Daniel: Porque Juan de Yepes, nombre original de este hombre de ascendencia morisca por parte materna y judío converso por la vía paterna, se convierte en modelo ético y artístico en un mundo de mediocres y corruptos.

Ramón: Porque siendo pobre de solemnidad se labra una educación y se hace a sí mismo.

Daniel: Porque bajo el nombre de Juan de la Cruz construye, en el marco de la reforma del Carmelo descalzo iniciada por Teresa de Jesús, una moderna concepción de la religión que rechaza los formulismos hueros de la iglesia oficial y el latín como lengua de comunicación, decantándose por la lengua romance y una vía de relación del individuo con su Dios, basada en la experiencia personal y en el desasimiento del mundo sensorial y material.

Ramón: Porque aprende a sentirse «nada» para ser capaz de hacerlo «todo», construyendo una fe como aprendizaje de la noche en la que no se puede decir nada de Dios, ni siquiera que existe.

Daniel: Y tras la relectura de su obra y mucha investigación sobre su vida, surge este texto escrito en verso, que, al intentar incorporar personajes complejos y situaciones teatrales, ha alcanzado dimensiones extraordinarias para una ópera de nuestro tiempo. ¿Cómo te has enfrentado a la composición de una partitura, aún inconclusa, que superará las dos horas y media de duración?

Ramón: Desde el compromiso radical con los significados profundos que habitan el libreto y dejándome llevar por la «música – ritmo» de las palabras. Todo ello te lleva en volandas: uno solo debe no tener miedo a iniciar un ascenso, aunque no se tenga ni idea de las condiciones técnicas del vuelo.

Daniel: ¿Qué te decidió a aceptar el reto?

Ramón: Es imprescindible enamorarse del texto a nivel literario y estético. Sobre todo, porque esta ópera privilegia algunos hechos poco transitados hasta ahora: por ejemplo, la influencia arábigo-mudéjar que Juan recibe por vía materna, se trasluce en el valor simbólico del agua que impregna los escritos de Juan y el texto de *Paisaje del agua* del prólogo, que reaparece con variaciones en la *Noche segunda* que cierra el drama. También me ha interesado que tu versión subraye que los impresio-

nantes versos de Juan, al igual que muchas obras maestras de la poesía universal, fueran inicialmente concebidos para abrir a sus seguidores vías de investigación sincera sobre uno mismo, previas a una necesaria aprehensión personal y comprometida del más allá.

Daniel: ¿Y la relación entre Teresa y Juan?

Ramón: Esa es la otra vena espinosa y polémica que suscita mi interés: no fue todo lo feliz que puede parecer. Teresa, de origen burgués, dejó abandonado a su suerte a Juan en determinado momento sustituyéndolo por otro carmelita con mayor influencia política y económica.

Daniel: Para escribir el texto he partido del drama simbolista a la manera del belga Maurice Maeterlinck: me interesaba la repetición como fundamento de la estructura del diálogo, considerar que los propios significantes de las palabras se comportan como emisión fónica; es decir, como notas musicales. Y que, como tales, poseen cualidades físicas que despiertan emoción y sentimientos con independencia del significado. Esto ya entraña construir un texto-partitura que he sustentado en figuras de repetición de fonemas y estructuras sintácticas como la aliteración, el paralelismo, la anáfora, la epífora, la anadiplosis o la epanadiplosis. Estrofas de origen árabe, como el zéjel o el villancico, me han inspirado la versificación del *Prólogo* y la *Primera jornada*, así como en la *Segunda* hay adaptaciones de la lira y la silva, la décima, la redondilla o el romance, hasta desembocar en un verso libre de la *Tercera jornada* que, en ocasiones, no renuncia a la rima. ¿De qué premisas musicales has partido tú?

Ramón: De ninguna, salvo el ponerme a la grupa del texto sopesando qué tipo de lenguaje (tonal, polimodal, atonal, pandiatónico, poliacordal, etcétera) era, según mi entender, el más apropiado para cada momento del discurso dramático. Algo esencial ha sido preservar en todo momento las líneas de canto, una melodía puede tener un dibujo modal, serial o quizás palindrómico pero en ningún momento, por abstracta que sea, tiene que dejar de ser *cantabile*, eso para mí ha sido una cuestión irrenunciable.

Daniel: ¿Puedes ser algo más preciso?

Ramón: Bueno, pero me haces entrar en honduras técnicas que tal vez resulten oscuras. Puedo precisar algunos puntos de partida que me han servido para implementar algunas ideas musicales. A saber:

> Armónico: Cuando el punto de inicio ha sido el armónico, ya sea bien a través de una progresión modal, politonal, polimodal, pandiatónica o de cualquier otra índole. Dicha secuencia armónica se ha ido repitiendo

a lo largo de una escena, algunas veces con transportes que siguen secuencias palindrómicas. Sobre esta argamasa armónica se han ido depositando las melodías con los textos en su grupa.

Interválico: Otras veces he partido de las diferentes alturas interválicas que me suscitaban las palabras contenidas en un verso concreto; esto ha generado unas líneas melódicas muy pegadas al texto y al color de la voz del cantante encargado de poner en pie dichas melodías. A partir de aquí he tensado dichas melodías al calor de diferentes materiales armónicos, con el único propósito de ubicarlas dentro de un contexto dramático.

Percusivo: En otras ocasiones han sido determinados ritmos generados por la sección de percusión, los cuales iban subrayando una situación concreta del libreto. Dichos ritmos – situados en la parrilla de salida de una nueva idea musical - han condicionado, como una horma, todas las líneas de canto tanto del coro como de los solistas, así como el modo de distribuir los acompañamientos.

Miscelánea: Cuando la idea musical ha sobrevenido como una mezcla, en diferentes proporciones, de las anteriores acotaciones.

Daniel: ¿Qué criterios has utilizado para decidir qué tipo de voces tienen las tres edades de Juan, que provocan sus desdoblamientos en Juan Muchacho, Juan de la Cruz y Juan Viejo?

Ramón: Los colores de las voces de Juan de la Cruz en los diferentes períodos de su existencia han sido elegidos, tanto por las experiencias de vida acaecidas en dichos períodos, como por el registro físico que suelen tener las voces de los hombres en esas épocas concretas de la vida:

Juan Viejo, en su jergón de muerte, comiéndose los papeles que podrían delatar a sus amigos frente a la Inquisición, me sugirió la necesidad de dotarle con una voz de barítono, grave pero flexible, de un color ocre, pero que fuera capaz de sacar adelante con elegancia melodías en perpetuo estado de cambio y transformación.

Juan Muchacho, de estatura breve, enjuto y nervioso debería ser capaz de llegar con facilidad y limpieza a los agudos (La y la bemol agudo) que deberá cantar con timbre cristalino en el *Paisaje de Agua*. Fue por eso que tomé la decisión de elegir un *tenore di grazia*, un tenor rossiniano, lo que en castellano se suele conocer como tenor lírico ligero. Una voz transparente y luminosa como el agua, pero también capaz de bajar con prestancia a los registros medio-graves.

Juan de la Cruz y Fray Juan de Santo Matía asumen ambos la voz de tenor dramático. Se trata de un registro que es poderoso en su parte central, nos va a venir bien para que la voz de Juan de la Cruz sea capaz de emerger por encima de una densa orquestación. En el terreno dramático, se trata de un color vocal adecuado para responder a las numerosas humillaciones de las que Juan es objeto. El hecho de que sea una voz poderosa en el centro, con graves pero no exenta de agudos, nos ayudará en la credibilidad de las escenas donde Juan de la Cruz intenta elevar la conciencia de las monjas utilizando sus propios poemas para ello. Fray Juan de Santo Matía, universitario de sólida formación e interesado en la relación con el más allá, también va a beneficiarse de las bondades del registro de tenor dramático.

Daniel: ¿Y para las voces del resto de los personajes solistas?

Ramón: Para *Catalina*, la madre de Juan, de origen mudéjar y responsable de la transferencia de la cultura árabe y sufí a los poemas de Juan de la Cruz, personaje que aparece bajo forma espectral e interviene dando consejos y advertencias a Juan, consideré que iba a encajar bien en una voz grave de mujer, cálida y protectora, como es la de contralto.

Para *Teresa de Cepeda y Ahumada*, necesitaba una gran voz, no excesivamente aguda, con graves plenos y agudos mantenidos: elegí la de mezzo soprano dramática. En definitiva, una voz plena capaz de soportar sobre su timbre tanto la creación de una nueva Orden, como el hecho de abandonar a su suerte a quien más le ayudó en dicha tarea.

Niccolò Doria, padre general genovés de la Orden del Carmelo, que convocó en Madrid el Segundo Capítulo General en junio de 1591 para revertir la reforma teresiana, (que otorgaba libertades a las monjas jamás antes concedidas), requería, como gran traidor, una voz poderosa y profunda, la más grave de todas, la de bajo, a ser posible la de un bajo profundo capaz de las notas más lóbregas y cavernosas. Aparece este personaje como visión apocalíptica, unida su aparición a recuerdos dolorosos, como fueron la degradación y humillación de Juan de la Cruz. Nunca mejor voz que la de bajo para encarnar cometidos tan siniestros.

Para *Fray Diego Evangelista*, el ejecutor de las maquinaciones de Doria, el torturador de Ana de Jesús, pensé en una voz ambigua como la de contratenor (similar a la de los antiguos *castrati*, que no es propiamente de hombre ni de niño ni de mujer) y con un potente registro agudo de cabeza podría bien encarnar el color vocal de este personaje inseguro, vengativo y torturador. Y para *Jerónimo Gracián de la Madre de Dios*, opté por una voz intermedia de hombre, como es la de barítono para encar-

nar a este apuesto y aprovechado carmelita, que sustituye a Juan en el corazón de Teresa.

Daniel: ¿Y para Ana de Jesús, la joven priora del convento de San Salvador de Beas?

Ramón: Ana de Jesús se pone con sus monjas a disposición de Juan, a fin de que éste pueda mejorar sus procedimientos. Mujer ávida de conocimiento y de nuevas experiencias espirituales, Ana de Jesús salvó, de las garras de la Inquisición los escritos de Juan, llevándolos en sus alforjas en su huida a Francia. Para ella he decidido el timbre lleno y claro de una soprano lírica, ningún color mejor para esta mujer clara,valiente y leal.

Daniel: El coro es crucial. Dramática y musicalmente hablando...

Ramón: Sí, no puede ser un grupo de voces neutro que responde a la acción dramática. Entre otras cosas, porque va asumiendo diferentes identidades colectivas, como la de vendedores de la plaza de Medina del Campo, la de enfermos sifilíticos del hospital, la de la congregación de monjas del monasterio de la Encarnación de Ávila, la de los hermanos mitigados de Toledo o la del convento de descalzas de San Salvador de Beas. Además, algunos solistas ocasionales emergen de esta formación. En otras ocasiones, el coro aparece subdividido y enfrentado como coros de cámara. Me he ajustado musicalmente cuanto he podido a los significados de los textos que en cada momento canta según la identidad colectiva asumida.

Daniel: ¿Te ha servido de inspiración la concepción operística de Richard Wagner en algún sentido?

Ramón: Siempre tuvimos claro que no estábamos ante una ópera *bel cantista*, puesto que el libreto era ya en sí mismo un gran fresco dramático. Así pues, en el concepto teatral wagneriano —tal como nos relata de un modo exhaustivo Martin Gregor— Dellin en su biografía sobre Richard Wagner - la intensidad dramática jamás decrece. Todo ello encajaba muy bien para abordar musicalmente el libreto de *Aprendizaje de la Noche*. Teniendo, por tanto, un gran despliegue orquestal, mi preocupación siempre ha sido proteger a los cantantes sin desposeerlos de exuberantes y a veces lujosos ropajes tímbricos y armónicos. Las líneas de canto deben prevalecer por abstractas que sean, los cantantes deben ser protegidos hasta donde se pueda de los desafíos orquestales, la naturaleza tímbrica y armónica debe estar en perpetuo estado de transformación a fin de proyectar hacia delante este magnífico y denso libreto.

Knocking on Heaven's Door

Domingo Ortega Criado



Nueva Jerusalén. *Apocalipsis de Bamberger*, Folio 55 recto,
Biblioteca Estatal de Bamberg, cir. 1000-1020

Más allá del ejercicio de escritura dramática y del proyecto personal que constituye el reto de hablar sobre la figura del poeta místico Juan de la Cruz, *Aprendizaje de la noche* versa sobre la llamada a las Puertas del Cielo.

Otro escritor místico del mismo nombre, Juan de Patmos, describía dichas entradas a la Nueva Jerusalén como doce umbrales coronados por doce perlas. Custodiadas, cada una, por un ángel sin nombre, eran el acceso a un tabernáculo cúbico amurallado donde no había «(23) necesidad de sol ni de luna para que la iluminen: porque la gloria de Dios la iluminó, y la lámpara de ella (es) el cordero [...] (25) Y las puertas de ella jamás son cerradas de día, porque noche no habrá allí». (Ap. 21:23-25 Lacueva 1984:1024).

En esa dicotomía de iluminación y oscuridad, simbolizada por la noche en la que vivimos y el día que alcanzaremos al entrar en la ciudad de Dios en la obra de Juan de la Cruz, se extiende en la trama del presente texto, acompañada por la pequeña llama de una vela.

Juan de Yepes Álvarez (Fontiveros, 1542, Baeza, 1591) describió con el símil de la noche oscura el camino hacia la revelación mística dentro de sus profundas creencias católicas.

Más allá de la observancia monástica sobre el cuerpo como cárcel del alma que pena sus días hasta que solo un ser superior la libere, Daniel Sarasola nos traslada a los momentos de la vida del poeta para mostrarnos una vía que también aparece incorporada íntimamente a su credo: la noche —fuera de esa metáfora del tiempo humano— es el espacio, vacío, que ofrece la oportunidad para despojar al pensamiento de artilugios y apariencias, sino engaños.

La trama —aparentemente— se desarrolla con la fórmula dramática de la última noche del moribundo a quien su vida se le presenta como un sueño postrero, con retazos de los hitos más relevantes de su biografía. Sin embargo, para Juan de la Cruz, cuya vida transcurrió por una noche oscura para la búsqueda de la iluminación, se antoja una metáfora de cualquier momento de su existencia.

La cronología en el texto no es, pues, sino la manifestación escenificada de la creencia del poeta en convertir el espacio en un medio para el encuentro con la unidad originaria o monada.

Desde el principio, la acción se desenvuelve en un lugar marcado por la oscuridad y la iluminación leve, la de «*una vela encendida bajo un ventanuco por el que se filtra luz invernal*» donde Juan, viejo, no rememora, sino

convive con el artificio que ha sido su vida. Es la necesidad del vacío alcanzar la unidad con la totalidad.

En tres momentos de la obra se desprende el significado de esta presentación espacial.

Durante la primera escena de la segunda jornada, el recuerdo que la voz espectral de su madre le trae de «*la casona primera, / de atmósfera tan austera*», que fuera morada de su familia, le despierta que aquella desnudez es la suya propia. En la siguiente escena, es Teresa de Jesús quien le recrimina que haya elegido la austeridad de una estancia austera sin apenas ventilación para su alojamiento en el convento del Carmelo Descalzo fundado en Duruelo. La respuesta de Juan confirma su búsqueda de un lugar personal, de ese espacio «*de luz habitado, / que penetra su belleza / sin librar combate airado / con la sombra*». De esa manera, prosigue, el silencio y el vacío le facilitan el recogimiento y la disposición hacia los demás.

La siguiente oportunidad en la que Juan ofrece esta necesidad de vaciarse con el espacio austero resulta, sin embargo, como en un espejo convexo, de la tiranía. Su enfrentamiento con el poder religioso a cuentas de la reforma emprendida junto a Teresa de Jesús causa su encierro en una letrina del Convento de los Carmelitas Calzados en Toledo. Es la escena primera de la tercena jornada, y en ella, al saberse preso, confiesa que para él es un regalo estar «*¡A solas con Dios encerrado!*». Insiste en la siguiente escena, ante la coacción del Provincial Maldonado, que el suplicio en el que le hacen vivir le acerca a su «*noche oscura / que en el alma se me enreda*».

Este deseo por despojarse de lo superficial para descubrir lo esencial como fórmula de reunión entre el cuerpo y el alma queda marcado desde la juventud de Juan. Desdoblado en varios personajes, además del Fray de Juan de Santo Matía y Juan de la Cruz, al Juan Viejo se le aparece con persistencia el Juan muchacho, el cual contiene su presencia «*adolescente bella*» y retiene su ausencia «*exactamente ella*». Ese joven Juan, que no representa un retazo de su vida, sino la parte fundamental, es quien descubrió en el cuidado de los cuerpos enfermos del hospital de sifilíticos de Medina del Campo la necesidad de la austeridad para alcanzar el conocimiento. Es quien, ante la tentación de los lujos terrenales que le ofrece la Iglesia, los rechaza con un sencillo argumento: «*Vía de la experiencia / escojo / para conocer a Dios, / de lenguaje interior / evidencia*» con la lengua vulgar, «*porque me dirijo / a la noche del sentido*», frente «al silencio enriquecido» que elige Teresa de Jesús, con quien confrontará sus

ideas. Mientras este Juan aduce que la vía hacia Dios es la iluminación a través del conocimiento, Teresa dogmatiza la creencia del vivir como penar, instruida en su glosa «muero porque no muero».La dedicación a los demás, que a ella se le antoja como esa ingente tarea para «*atajar el hambre / y las desigualdades*», no obstante, parecería entrar en conflicto con la actividad contemplativa. El voto hospitalario procura una mejor vida y, en cierta manera, contradiría el designio elegido por Dios para los humanos. Sin embargo, para Juan la vida contemplativa sería alcanzar la gracia divina sin conocimiento, algo que reprocha a Teresa de Jesús, por ser ilusiones de un espejismo espiritual al buscar a Dios en uno mismo sin la clarividencia que ofrece el conocimiento. Es una senda nueva, basada en la negación frente a la mentira, que, para Juan de la Cruz, «*Colmarla no podréis / mintiendo, / sino negando*». Es decir, desprendiendo a la realidad de las apariencias e ilusiones místicas.

Juan muchacho ya encierra la búsqueda del misterio que le hace vivir y que lo acompaña en este tránsito escénico, como lo hace la vela que le da luz al pie del jergón. Allí espera una muerte —que se sugiere autoinducida en las escenas finales— con la esperanza de regresar a «*en el hondón del río*». Del niño Juan cuenta la leyenda que cayó a un pozo profundo, pero salió ileso por intercesión de la Virgen. Y parece que esa relación con el agua es el símbolo recurrente que Sarasola emplea para que intuyamos su deseo de volver a la infancia perdida. Al igual que en sus famosos versos de la Esposa en el Cántico Espiritual «*Gocémonos, amado, / y vámonos a ver en tu hermosura / al monte o al collado / do mana el agua pura*», que representan el retorno a la fuente originaria, donde alma y cuerpo puedan reunirse en el conocimiento de Dios, el Juan Viejo siente que, de niño, como toda criatura, se encontraba más cercano a Dios, puesto que el alma nace de él, y hacia él anhela tornar, a pesar de que «*Para desaprender / hay que tener valor*».

Este conflicto se soterra en el avance épico que nos hace intuir el sentido operístico de la pieza. Ya en la acotación inicial describe a los personajes por sus tonos de voz. Y elige esta distancia teatral el autor como elige el verso para la expresión de la palabra. Estas melodías, como las denomina, son el vehículo natural para alcanzar la agnición trágica. Mientras nos distancia de la realidad con el artefacto escénico, con la acción sonora provoca la inmersión de los sentidos.

En ello reside, además, la maestría de este dramaturgo y actor. Las claves para la interpretación se hallan en la propia palabra y en su

repetición. Los *leitmotiv* que aparecen en el curso de la obra son recuerdos sonoros que se acumulan en nuestra percepción como fundamento catártico para comprender el sentido existencial de Juan de la Cruz.

Asimismo, el uso de figuras retóricas —como el pie quebrado, las codas, los estribillos, las mudanzas y las vueltas— y, principalmente, de la rima —en especial de la rima interna— descubrirán la lógica de la pieza a quienes lo interpreten con solo la actuación de la palabra misma, en su conjunto sémico y semántico, es decir, en su sonoridad tanto como en su significado.

Su forma contemporánea lo es porque se enraíza en la tradición estrófica. Nada más cerca de nuestro tiempo que la sonoridad musical del XV y el XVI. Estrofas como el villancico, la lira o la silva —soportadas a base de soleás, redondillas, cuartetas, sextillas o quintillas— son arabescos, deseos lingüísticos de luz, de una textualidad diferente que nos acerca a otra realidad, con esquemas ordenados y repetidos armónicamente, que, quizá, sea la realidad en sí.

Y es que, a pesar del tema expuesto, Sarasola presenta una pieza fuera de cualquier adscripción ideológica para adentrarse en la idea en sí. Es una obra en el límite mismo, en la línea misma de los extramuros de la ciudad de luz, donde Juan canta *Knocking on Heaven's Door*.

El riesgo de su producción estriba en que se enfoque solo desde uno de los ámbitos que pulsa. No plantea exclusivamente conmemorar un personaje literario, ni trata de revisar nuestra historia. Tampoco revisitar una versificación adaptada a su época o un nuevo acceso a la creación operística. Lejos se antoja su intención de centrar la atención sobre la mística o sobre la existencia. Su fuerte contemporaneidad corresponde no al degollamiento en escena de animales o a sensibleros diálogos autosatisfactorios, sino a la conjunción de todos los elementos mencionados en un gesto artístico valiente que esperamos ver pronto en el escenario.

Aprendizaje de la noche

(Drama lírico para ser silbado)

Daniel Sarasola
(**DOI:**10.32621/ACOTACIONES.2020.45.11)

A mi madre Ana María, en su vuelo al fondo de la noche

Dramatis personae

Protagonistas

Juan viejo (barítono) y sus desdoblamientos: Juan muchacho (tenor lírico), Fray Juan de Santo Matía y Juan de la Cruz (tenor dramático) (y los Juanes que participan en las escenas de los conventos de Toledo y Beas).
Catalina Álvarez, su madre (Contralto).
Teresa de Cepeda y Ahumada o Teresa de Jesús (Mezzosoprano dramática).
Ana de Jesús (Soprano lírica).
Niccolò Doria (Bajo).
Fray Diego Evangelista (Contratenor).

Personajes secundarios que tienen una escena solista y que durante toda la obra permanecen integrados en el Coro.

Alfonso Álvarez de Toledo (tenor dramático), Administrador del Hospital de Medina del Campo.
Padre Bonifacio (tenor dramático), instructor latinista de Juan muchacho.
Jerónimo Gracián de la Madre de Dios (Barítono).

Coro que se transforma en Coro de Vendedores de la plaza de Medina del Campo, Coro de Enfermos sifilíticos del Hospital de Medina del Campo, Congregación de Monjas del monasterio de la Encarnación de Ávila, Congregación de los Hermanos mitigados de Toledo, Congregación de Monjas del convento de descalzas de San José Salvador de Beas, Frailes Calzados mitigados partidarios de Doria, Congregación de Frailes del convento de San José de Úbeda.

Prólogo: Principio en la muerte

Paisaje del agua

Luz tenue y cenital sobre el fondo del escenario en el centro, que ilumina progresivamente un jergón junto a una vela encendida bajo un ventanuco por el que se filtra luz invernal. Un hombre de mediana estatura y consumido por la enfermedad, rebusca sin aliento bajo el jergón. Lleva una pierna vendada que entorpece su evolución. Consigue a duras penas sacar unos papeles que comienza a romper con precipitación y manos temblorosas.

JUAN VIEJO.—
Tormenta que te ciernes
sobre amigos y seguidores varios,
pudiera detenerte
quemando estos legajos
de mis cartas con sus indicios claros.

El hombre resuella sobre los papeles, los rompe con mayor premura.

JUAN VIEJO.—
Disuelva ya esta vela
apellidos y pertinaces nombres.
VOZ DE CATALINA.—
Reniega de esa hoguera,
que incendio puede un hombre
impedido acarrear que asombre.
JUAN VIEJO.—
¡Ay, madre, que apareces
en esencia para quemar mis miedos,
insúflame tus luces!
CATALINA.— (*Apareciendo, envuelta en manteos blancos.*)
Al mundo de los vivos
esclarezco para colmar tus ruegos.
De ti acompañada vengo,
contigo enviada ahora
por tu hermano, que labora
en viento este amor tan luengo
con tu padre, y sobrevengo,
rasgando el cielo y la aurora,
en fantasma que te adora.

JUAN VIEJO.—(*Absorto en los papeles, apenas sin levantar la vista.*)
El desvelo que entretengo
por ti morigerado viene,
contigo aliviado queda
como lumbre de esta vela.
CATALINA.—
Apágala ya y enciende
veloz mi corazón, dejando
escritos en mis viejas manos
fermentar para que hablando
al alma no suenen vanos.
JUAN VIEJO.—
¿Te los llevas a lo ignoto?
Son nombres bien conocidos.
CATALINA.—
Quedarán adolecidos
del encanto que no han roto.

Un JUAN MUCHACHO aparece correteando y recoge a toda prisa los papeles. JUAN VIEJO lo mira estupefacto. El muchacho lleva el hato de papeles a CATALINA y queda a su lado.

JUAN VIEJO.—*(Con los ojos fijos en el chico.)*
¡Muchacho que contienes
mi presencia adolescente bella!
¿Por qué no la detienes?
¡Muchacho que retienes
esta ausencia exactamente ella!

CATALINA se acerca a JUAN VIEJO, quien se debate por volverse a recostar en el jergón. Ella le ayuda a recostarse en el camastro, colocándole con cuidado la pierna sobre él.

CATALINA.— (A JUAN VIEJO.)
¡Muchacho que adoleces
pestilencia evanescente huella!
¡Sosiego ya mereces!
¡Muchacho reverdeces
en esencia efervescente bella!

Canción Paisaje del agua.

CATALINA.—
De niño en Fontiveros,
¿Qué abisales semblantes
divisar creías,
fijo en aguas mudables?
JUAN MUCHACHO— *(Como viendo algo ante sí, dulcificándose.)*
Gacela enredada en el remolino,
la virgen morilla hacia mí venía
celado el rostro por gesto mohíno,
en alba de noche recién vestida.
JUAN VIEJO.—
Espectro sin cuya rara visita
no hubiera yo saboreado el sueño.
JUAN MUCHACHO—
Ése que eras tú
en el hondón del agua.
JUAN VIEJO.—
Alma por los apetitos fatigada,
como el agua de los vientos
movida y turbada;
desasosegada estás,
con hiel que reviste
e inunda de cieno.
CATALINA.—
De Arévalo a Medina
¿Qué inefables paisajes
invocar sabías,
preso en turbios ramajes?
JUAN MUCHACHO—
Quimera aturdida en las azaleas,
la luna que riela ante mí danzaba,
su talle prendido por ciegas arenas,
mis sienes en lides mejor trabadas.
JUAN VIEJO.—
Reflejo sin cuyo tenue albedrío
no hubiera yo desalentado engaño.

JUAN MUCHACHO—
Ése que era yo
en el hondón del río.
JUAN VIEJO.—
Alma de los apetitos prendada
como espejo por aliento
ciego y empañado;
entenebrecida vas,
sin sol que te embista
ni ilustre de claro.
JUAN MUCHACHO—
Ése que eras tú...
JUAN VIEJO.—
Ése que era yo...

La luz cenital sobre el jergón central con JUAN VIEJO, flanqueado por CATALINA y JUAN MUCHACHO a ambos lados, comienza a decrecer muy despacio en el verso «Alma de los apetitos prendada…» hasta la más oscura penumbra mientras por los dos laterales de primer término comienza a fluir el CORO compuesto de nueve mujeres y nueve hombres, inquietantes presencias que evolucionan como alimañas hasta alcanzar la posición erguida.

SEMICORO A.—
Ése que eres tú
en situación de muerte,
Hoy diciembre catorce
de mil quinientos noventa y uno.
SEMICORO B.—
Ése que eres tú
en postración serena
con la pierna en gangrena.
el fin rastreas en duermevela.

Primera Jornada

Juventud y formación de Juan muchacho

CUADRO I

Llegada de Catalina Álvarez a Medina del Campo con sus hijos

Escena ÚNICA: Plaza Mayor de Medina del Campo hacia 1556

En laterales y proscenio se levantan palos y telas de puestos habitados por artesanos, vendedores y pícaros. Mediodía de verano y calor. Bullicio de voces y cacharros.

Coro.—
Nos dicen sin calidad
por trabajar con las manos.
Negarlo es gran necedad.
Semicoro A.—
A quien de letras no sabe
y a la materia se entrega
Semicoro B.—
la fortuna se la juega,
que el intelecto es la llave
de existencia muelle y suave.
Coro.—
Por trabajar de artesanos,
pobres de solemnidad.
Semicoro A.—
Albricias del caballero
regateando dinero,
pues se arrima al tornadizo,
para comprar su sombrero.
Coro.—
Por trabajar con las manos,
nos dicen sin calidad.
Semicoro A.—
Cristiano viejo, subsistes
en labrador de secano.

SEMICORO B.—
Mas al islámico acudes
para buscar buenas manos
si albañil capaz exiges.
CORO.—
Porque el converso es hermano,
negarlo es gran necedad.

CATALINA ÁLVAREZ entra por el centro del escenario, envuelta en mantos harapientos. Lleva de la mano a su hijo FRANCISCO de seis años. JUAN DE YEPES, un adolescente menudo y nervioso, se rezaga mirando con ojos muy abiertos los puestos de diferentes gremios que jalonan la plaza.

CATALINA.—
Como carne de pollo soy
pues mudéjar es mi origen.
Manotazos al hambre doy
cuando calambres me afligen.
SEMICORO A.—
Celada doña con hijos
de Fontiveros partiera,
SEMICORO B.—
que sustento no encontrara
ni buen lugar de cobijo.
CORO.—
¡Ella misma me lo dijo!
JUAN MUCHACHO— *(Sin quitar ojo a los puestos de artesanos.)*
La materia en puro estado
a mis manos es de agrado.
CATALINA.— *(Yendo hacia él.)*
Tiéndelas para pedir
o dales oficio a elegir,
manos que te han de servir
si a limosna se han hurtado.
JUAN MUCHACHO— *(Mirándose las manos.)*
Manos que me han de labrar
futuro de oficio seglar.

CATALINA.—
Todo es mejor que ayunar,
mendigar te ha disgustado.

SEMICORO A.—
¡Tus puertas abre, Medina!
De malvivir que no muera.
CORO.—
¿No se llama Catalina?
SEMICORO A.—
Quien malcomió desespera
con dos hijos de adafina.
CORO.—
Porque el converso es hermano,
negarlo es gran necedad.
CATALINA.— *(A JUAN MUCHACHO.)*
De familia comerciante,
buen talante,
toledano era tu padre
JUAN MUCHACHO— *(Asintiendo risueño.)*
Repudiáronlo al instante
por juntarse con mi madre.
SEMICORO A.—
¡Morisca de la Moraña,
mal enviudaste callada!
SEMICORO B.—
Con las manos te das maña
para tejer de alborada
un sustento de alimaña.
CORO.—
Por trabajar de artesana,
pobre de solemnidad.
CATALINA.—
Con el alma en un grito voy,
fue cristiano fementido.
Por conversa penando estoy,
¡Cristo, no tengo marido!

JUAN MUCHACHO—
Fea imagen de hambre pura,
¡Cuánto dura!
Ya a Francisco niño acechas
con endechas.
CATALINA.—
En carita tan querida,
aterida,
anidaste, mueca oscura.
JUAN MUCHACHO—
Yo te imploro con cordura:
No ensombrezcas estas fechas.
CORO.—
¡Tus puertas abre, Medina!
¡De malcomer que no mueran!
SEMICORO A.—
Pregunta en el hospital:
Trabajo hay como enfermero
de cuerpos entumecidos,
para quien llegue primero.
SEMICORO B.—
Por gozar de la materia,
la sífilis de nuevo arrecia.
Manos que aportan alivio,
precisan de mucho oficio.
JUAN MUCHACHO—
¡Sanad, manos, cuerpos mil!
CATALINA.—
¡Úsalas para ahuyentar
hambruna atroz de tu faz!
CORO.—
Aunque el enfermo es hermano,
pobre de solemnidad.
SEMICORO A.— *(Burlón.)*
A quien de lepras no sabe
y a la materia se entrega,

SEMICORO B.— *(Burlón.)*
La fortuna se la juega,
pues negligente es la carne
que se engolfa en goce suave.
CORO.— *(Burlón.)*
De trabajar con las manos
hay mucha necesidad.
CATALINA Y JUAN MUCHACHO—
Como carne de pollo soy
pues mudéjar es mi origen.
Manotazos al hambre doy
cuando calambres me afligen.

Cenital tenue sobre JUAN VIEJO incorporado sobre el jergón con la mano extendida hacia JUAN MUCHACHO.

JUAN VIEJO.—*(Su voz como eco lejano.)*
¡Muchacho que retienes
mi presencia exactamente ella!
¡De oficio no careces!
¡Muchacho engrandeces
la materia purulenta aquella!

CUADRO II

Juan de Yepes como enfermero en el Hospital de sifilíticos de Medina del Campo

ESCENA 1ª: ENFERMERO DE OFICIO

JUAN DE YEPES inicia su servicio en el Hospital de Medina del Campo.

El CORO evoluciona suavemente por el espacio. Cada miembro ocupa un lugar postrándose en el suelo mientras CATALINA se dirige junto al jergón de JUAN VIEJO, que permanece centrado al fondo tenuemente iluminado. JUAN MUCHACHO, zangolotino y eficaz, va de un enfermo a otro procurando alivio. Estamos en la Gran Sala del Hospital de Sifilíticos de Medina del Campo, año 1557.

JUAN MUCHACHO.— (*Empujando un carro con bebidas, vendas y medicinas, se dirige hacia el ENFERMO 1º.*)

Cuerpo, duerme el dolor
con risa sana.
Tus quicios son Altazor
que mi alma gana.

ENFERMO 1º.—

Sofoca Juanillo este ardor
que de llagas me engalana,
busqué a tientas sexo y calor
por decirme con desgana:
Cuerpo, duerme el dolor.

ENFERMO 2º.—

Carnes prietas de mañana,
de noche aflojan rigor
para quien glotón desgrana
su etéreo y fugaz sabor
con risa sana.

ENFERMO 3º.—

Aunque domé su fervor
entre piernas casquivanas,
veces mil asomó amor

de mi cuerpo a la ventana,
sus quicios son Altazor.

ENFERMO 4º.—
Goce loco se derrama
con promesa de rencor
sobre quien mordaz reclama
la limpia y fogosa flor
que mi alma gana.

JUAN MUCHACHO.—
Los ungüentos calmarán
la materia purulenta.

ENFERMO 5º.—
Piel desnuda cubrirás,
mira que el picor aumenta.

ENFERMO 6º.—
¡Ay, Juanillo me darás
agua con sabor a menta!

JUAN MUCHACHO.—
Mi mano sed saciará
y a tu alma recoleta.

ENFERMO 7º.—
Ven Juanillo para acá,
mira que la venda aprieta.

JUAN MUCHACHO.—
Ya aflojado partirá,
miembro con prisión resuelta.

Alfonso Álvarez de Toledo, ADMINISTRADOR del Hospital de la Concepción de Medina del Campo, entra por un lateral en busca de JUAN MUCHACHO.

ADMINISTRADOR.—
Ven, Juanillo para acá,
tengo que decirte algo.

JUAN MUCHACHO—
Ésta cura tardará
menos que peinar a un calvo.

ENFERMO 1º.—
Juanillo, ven a limpiar,
esta llaga desinfecta.
ADMINISTRADOR.— (*Autoritario.*)
Los enfermos a esperar
la tardanza me revienta.
JUAN MUCHACHO— (*Yendo hacia el administrador.*)
Aunque reclamen mis manos
para vos soy todo oídos.
ADMINISTRADOR.— (*Autoritario.*)
¿Aliviando a tus hermanos
cuánto llevas ya cumplido?
JUAN MUCHACHO—
Año y medio sin desmayo
CORO DE ENFERMOS.— *(Burlón.)*
Sífilis, de nuevo arrecias
sin manos del enfermero.
Por gozar de la materia,
en este estado me veo.
JUAN MUCHACHO— (*Dando la espalda al ADMINISTRADOR y observando a los ENFERMOS.*)
¡Los dejo desatendidos!
ADMINISTRADOR.—
En menos que canta un gallo
te diré a lo que he venido.
Tu labor premiar quiero
con estudios nocturnos en la escuela
que abierto han en enero jesuitas colegas:
Formarte puedes gratis por entregas.
JUAN MUCHACHO— *(Interesado.)*
¿Aquí en Medina del Campo?
ADMINISTRADOR.—
Sólo para sin posibles.
JUAN MUCHACHO— *(Preocupado.)*
Mi madre y hermano comen
de mi jornal deficiente.
No puedo dejar mi oficio.

ADMINISTRADOR.—
Sería un error tangible:
Acortaré tus jornadas,
necesitas tiempo libre.
JUAN MUCHACHO—
Quedarán desatendidos
estos cuerpos dependientes.
ADMINISTRADOR.—
Cultivar debes tu mente,
tu talento es perfectible
CORO DE ENFERMOS.— *(Burlón.)*
Gramática romance y latina,
retórica y un poco de filosofía,
nada de álgebra ni geometría.
ADMINISTRADOR.—
Armas puede el latín darte
para el mundo renombrar,
incluso a romper ayude
tu destino deslumbrante
de trabajador manual.
JUAN MUCHACHO—
Nada hay de vergonzoso
en sanar cuerpos con ellas,
si alivio a estas almas bellas
proporciono generoso.
El futuro está en mis manos.
CORO DE ENFERMOS.— (*Burlón*.)
Gramática romance y latina,
retórica y un poco de filosofía,
nada de álgebra ni geometría.
ADMINISTRADOR.—
Odio que suene a mandato:
Juan Bonifacio hermano,
latinista y literato,
asumirá tu instrucción.
JUAN MUCHACHO—
Vuestras órdenes acato
con júbilo y moderación.

Que ellos no paguen el pato
os ruego.

ADMINISTRADOR.—
Todo mi empeño
pondré, juro sin recato.

JUAN MUCHACHO—
Ya voy en pos de mi sueño.

ADMINISTRADOR.—
Construid al literato.
Vais con recomendación.

CORO DE ENFERMOS.— *(Burlón.)*
A quien de letras no sabe
y a la materia se entrega,
la fortuna se la juega,
que el intelecto es la llave
de existencia muelle y suave.

ESCENA 2ª. ENCUENTRO CON LAS LETRAS

Vuelve la luz sobre la Gran Sala del Hospital de Sifilíticos de Medina del Campo. El CORO DE ENFERMOS sigue repartido en jergones, ocupando la parte central del escenario. JUAN MUCHACHO en primer término del lateral derecho, en el sobrado del hospital, estudia a la luz de una vela entre tinajas, sacos de grano y objetos inservibles con libros esparcidos por el suelo.

CORO DE ENFERMOS.—
Cuerpo, duerme el dolor
con risa sana,
Juanillo ya se marchó
y mi alma clama.

ENFERMO 8º.—
¡Hay, Juanillo, resquemor,
esta sífilis arrecia!
Medicina no hay mejor
que tu voz diciendo recia:
Cuerpo, duerme el dolor.

JUAN MUCHACHO— *(Leyendo y meditando.)*
Puertas en la oscuridad
las palabras son.
Sonora mi soledad
vuela al cobrar voz
mi mundo interior
con lenguaje terrenal.
ENFERMO 9º.—
¡Ay, Juanillo, de mañana,
no hay consuelo si te vas!
Necesito la jarana
que entre bálsamos me das
con risa sana.
JUAN MUCHACHO— *(Leyendo y meditando.)*
Lengua de dominación,
celestial latín,
ha sido tu tradición.
Nunca tendrá fin
tu ignota canción
que aprendo con ilusión.
ENFERMO 10º.—
Aunque a estudiar ya partió
al sobrado por la noche,
Juan sabrá infundir valor
desde lejos sin derroche.
Juanillo ya se marchó.
JUAN MUCHACHO— *(Leyendo y meditando.)*
Tiempo exterior mío,
a los demás dedicado,
fluyes sereno y contagias
al tiempo interior río,
de personal crecimiento
silencioso y habitado.
ENFERMO 11º.—
Soy materia que reclama
la dulzura de tu voz
musical alud que allana

la cima de goce atroz
que mi alma gana.
ENFERMO 8º.—
¡Ay, Juanillo, dónde estás!
ENFERMO 9º.—
¡Esta sífilis arrecia!
ENFERMO 7º.—
Ven Juanillo para acá,
ENFERMO 4º.—
¡Ay, Juanillo, dónde estás!

Entran en el sobrado el ADMINISTRADOR *del hospital, padre Alfonso Álvarez de Toledo, y el padre* JUAN BONIFACIO, *latinista y profesor de Juan en el colegio nocturno de la compañía de Jesús.*

ADMINISTRADOR.—
Ven, Juanillo para acá,
tengo que decirte algo
JUAN MUCHACHO— *(Sin levantar cabeza del libro.)*
Es lectura singular,
tengo que acabar un salmo.
PADRE BONIFACIO.—
Juanillo, ven a escuchar,
deja el libro de momento.
ADMINISTRADOR.— (*Autoritario*.)
Los estudios a esperar,
esta charla te interesa.

CATALINA, que está a punto de entrar por un lateral, se detiene a escuchar al oír las voces.

JUAN MUCHACHO— (*Escuchándoles y mirándoles a la cara*.)
Aunque reclamen mis manos
para vos soy todo oídos
PADRE BONIFACIO.—
Aliviar a tus hermanos
es parcial afán cumplido.

JUAN MUCHACHO—
¡Lo siento mi cometido!
CORO DE ENFERMOS.—*(Burlón.)*
¡Sífilis, de nuevo arrecias
sin manos del enfermero!
Por gozar de la materia
en este estado me veo.
ADMINISTRADOR.—
En tu enojo no influyo:
Un trabajo te ofrezco que asegure
el pan digno a los tuyos
y al estudio procure
igual crisol de paz como el que tuve.
JUAN MUCHACHO— *(Sin entender.)*
Trabajo ya con sosiego.
PADRE BONIFACIO.—
Todo para ti tu tiempo
será sin cuidar de otros.
JUAN MUCHACHO— *(Sin entender.)*
Sólo para mí lo siento.
ADMINISTRADOR.—
¿No quieres cambiar de oficio?
JUAN MUCHACHO—
¿Mejorar a qué estamento?
ADMINISTRADOR.—
De este Hospital de Medina
capellán cabal presiento
que serás sin desmesura.
JUAN MUCHACHO—
Almas con manos sustento:
El futuro está en mis manos.
PADRE BONIFACIO.—
Acrecienta tu talento.
CORO DE ENFERMOS.—*(Burlón.)*
Gramática romance y latina,
retórica y un poco de filosofía,
nada de álgebra ni geometría.

ADMINISTRADOR.—
Pero debes sin fin darte
a la casa de Jesús:
Serás jesuita antes
de obtener el nombramiento
como capellán cabal.
JUAN MUCHACHO—
No escogeré orden nacida
para el papado defender.
No escogeré orden religiosa
que troca conocimiento en poder.
ADMINISTRADOR.—
Con tu madre y hermano
podrás morar
en decorosa casa,
PADRE BONIFACIO.—
Reanudar contacto acaso,
con tus ricos parientes de Toledo.
JUAN MUCHACHO—
No escogeré orden nacida
para el papado defender.
PADRE BONIFACIO.—
De fatigosa condición
de trabajador manual saldrás.
ADMINISTRADOR.—
En mediador de consuelo
y salvación te erigirás.
PADRE BONIFACIO.—
¿Rechazas palabra capaz
de administrar sacramentos?
JUAN MUCHACHO—
No escogeré orden religiosa
que troca conocimiento en poder.
PADRE BONIFACIO.—
Tiempo libre gozarás
para estudiar, leer y escribir.

JUAN MUCHACHO—
Llamado a las puertas he
del Convento Carmelita
de Santa Ana aquí en Medina:
Vida pía asumiré
según la regla
más antigua y severa.
ADMINISTRADOR.—
¿En orden nacida profesas
en el monte Carmelo
de Palestina?
PADRE BONIFACIO.—
¿En orden erigida ingresas
en torno al profeta Elías?
JUAN MUCHACHO—
Vía de la experiencia
escojo
para conocer a Dios,
de lenguaje interior
evidencia.
ADMINISTRADOR.—
Cosa es propia
de ignorantes mujerucas.
JUAN MUCHACHO—
Si mujer fuera
vedado me estaría
leer en público
la palabra latina
de predicación.
PADRE BONIFACIO.—
Mira que a leer te inclinas
ADMINISTRADOR.—
Mira que es mal pensamiento
JUAN MUCHACHO—
Lengua vulgar elijo,
no vuestro latín fallido:
porque me dirijo
a la noche del sentido.

PADRE BONIFACIO Y ADMINISTRADOR.—
Cosa es propia
de ignorantes mujerucas.
ADMINISTRADOR.—
Mira que el hambre te come
PADRE BONIFACIO.—
Mira que a escribir te inclinas.
PADRE BONIFACIO Y ADMINISTRADOR.—
Pero debes al fin darte
a la casa de Jesús:
Serás jesuita antes
de obtener el nombramiento
como capellán cabal.
JUAN MUCHACHO—
No es definitiva palabra
en lengua romance forjada.
ADMINISTRADOR.—
¿Tan empecinado estás?
PADRE BONIFACIO.—
¿Tan equivocado vas?
JUAN MUCHACHO—
Nada hacer podéis
por quebrar mi voluntad.
ADMINISTRADOR.—
Capellán del Hospital:
Es mi última oferta.
PADRE BONIFACIO.— *(Al ADMINISTRADOR, conteniéndole.)*
Mirad, no se puede hacer más:
En razón quizás
le haga su madre entrar.

ADMINISTRADOR y PADRE BONIFACIO se van sin convencer a Juan. CATALINA irrumpe de inmediato.

Escena 3ª: Cuando partir es existir

Catalina.—
¿Llamado a las puertas has
del Convento Carmelita
de Santa Ana aquí en Medina?
Dura vida llevarás
¿Por qué la orden
más humilde eliges?

Juan muchacho—
No escogeré orden religiosa
que troca conocimiento en poder.

Catalina.—
Mira que el hambre te come,
mira que a escribir te inclinas.

Juan muchacho—
Lengua en latín fría,
desde lo alto impuesta,
chocas de golpe y despiertas
la lengua interior mía,
de personal crecimiento
en romance que protesta.

Catalina.—
¡Te darán alas
las divinas palabras!
¡Vuela más arriba, Juan!
¡Tan desasido no seas!
Con latín vendrá el pan
que es de la iglesia lenguaje
¡Y las altas esferas
te prestarán su ropaje!

Juan muchacho—
Lengua de la experiencia
escojo
para conocer a Dios,
del trabajo con las manos
consecuencia.

CATALINA.—
Cosa es propia
de mujeres ignorantes
como yo.
CATALINA Y CORO.—
¡Te darán alas
las divinas palabras!
¡Vuela más arriba, Juan!
¡Tan desasido no seas!
JUAN MUCHACHO—
Madre, tu lengua
me construye.
El romance es mi cimiento
del latín en detrimento.
Tus enseñanzas
me instruyen:
¿Tienes arrepentimiento?
CATALINA.—
No te aportará sustento
físico ni espiritual.
JUAN MUCHACHO—
Dices mal:
Carmelitas formados
precisa el prior.
De Santa Ana
al Colegio de San Andrés
de la universidad salmantina
me envían
a estudiar letras.
CORO DE ENFERMOS.— *(Burlón.)*
Gramática romance y latina,
retórica y un mucho de filosofía,
algo de álgebra y geometría.
CATALINA.—
¡Te darán alas
las divinas palabras!

¡Triunfa cuanto puedas, Juan
sin olvidar tu ascendencia!
Este fin será crucial
para orientar tu pasaje
sin destruir tu conciencia
ni falsear tu lenguaje!

CATALINA Y CORO.—
¡Te darán alas
las divinas palabras!
¡Triunfa cuanto puedas, Juan,
sin olvidar tu ascendencia!

JUAN MUCHACHO—
Almas con manos sustento:
una mente cultivada
que las oriente en la nada
se me antoja buen intento.

CATALINA Y CORO.—
¡Te darán alas
las divinas palabras!
¡Triunfa cuanto puedas, Juan,
sin olvidar tu ascendencia!

JUAN MUCHACHO, CATALINA Y CORO.—
A quien de letras no sabe
y a la materia se entrega,
la fortuna se la juega.
Que el intelecto es la llave
de existencia muelle y suave.

CATALINA.— (*Para sí, misteriosa de pronto.*)
¡Muchacho que retienes
tanta ciencia efervescente nueva!
¿En dónde la contienes?
¡Muchacho, reverdeces
esta ausencia evanescente bella!

JUAN VIEJO.—*(Iluminándose tenuemente. Su voz como eco lejano.)*
¡Muchacho que contienes
mi presencia adolescente bella!

¿Por qué no la detienes?
¡Muchacho que retienes
esta ausencia exactamente ella!

Fundido sobre el eco de voz cada vez más inaudible.

Fin de la Jornada Primera.

Segunda Jornada

La relación con Teresa de Cepeda y Ahumada

CUADRO I

Encuentro con Teresa de Cepeda y Ahumada

Escena 1ª: El regreso a Medina del Campo

1568. Iglesia del convento de Frailes carmelitas de Santa Ana de Medina del Campo. Fray Juan de Santo Matía en el altar de espaldas al público termina de decir la misa en latín ante un grupo de fieles y hermanos de la congregación.

Fraile carmelita 1.—
¡Juan de Santo Matía
está en Medina el Campo!
Fraile carmelita 2.—
¡En la iglesia del convento
Fraile carmelita 3.—
carmelita de Santa Ana
Fraile carmelita 4.—
su primera misa canta!
Fraile carmelita 5.—
¡Ya ha regresado!
Fraile carmelita 6.—
¡Ya ha vuelto
de Salamanca formado!
Fraile carmelita 7.—
En escolástica
Fraile carmelita 8.—
filosofía.
Fraile carmelita 9.—
En muy fantástica
Fraile carmelita 1.—
teología
Fraile carmelita 2.—
que sabios llaman
Fraile carmelita 3.—
negativa.

FRAILE CARMELITA 4.—
Lleva en su acervo
latín y griego.
FRAILES TODOS.—
¡También yo quiero
no ser tan lego!
FRAILE CARMELITA 5.—
¡Ya ha vuelto!
FRAILES TODOS.—
¡Ya ha regresado
Juan de Santo Matía hermano!
FRAILE CARMELITA 6.—
¡Aquí en Santa Ana
su primera misa canta!
FRAILE CARMELITA 7.—
¡Dicen que la *devotio*
moderna descubrió!
FRAILES CARMELITAS 8, 9 y 1.—
¡Quién pudiera
con Jesús
revivir tierna escena
del Testamento Nuevo
FRAILES CARMELITAS 2, 3 y 4.—
Y extraer enseñanza
vívida y plena!
FRAILES CARMELITAS 5, 6 y 7.—
¡Aunque ya solo en sueños
lugar tuviera!
FRAILE CARMELITA 1.—
Cuentan que regresa
por su madre Catalina
FRAILE CARMELITA 2.—
y por Francisco su hermano.
FRAILE CARMELITA 3.—
Quizás por devolver sea
fina sabiduría

FRAILE CARMELITA 4.—
a la orden primera
que estudios le ofreciera.
FRAILE CARMELITA 7.—
¡Dicen que la *devotio moderna* descubrió!
FRAILES CARMELITAS 8, 9 y 1.—
¡Quién supiera
con su Dios
desterrar turbia pena
de sufrimiento ciego
FRAILES CARMELITAS 2, 3 y 4.—
y matar la añoranza
que ácida quema!
FRAILES CARMELITAS 5, 6 y 7.—
¡Porque ni un solo dueño
jamás tuviera!
FRAILES 1 y 2.—
¡Ya ha regresado!
FRAILES 2 y 3.—
¡Ya ha vuelto
FRAILES 3 y 4.—
de Salamanca formado
FRAILES 4 y 5.—
Juan de Santo Matía hermano!
FRAILES TODOS.—
¡También yo quiero
no ser tan lego!
JUAN DE SANTO MATÍA.—
Ite, missa est
TODOS.—
Deo grátias.

Una beata seglar, supuestamente transida de divinidad, se adelanta al pasillo central y cae al suelo ante el altar.

MUJER EXTÁTICA.—
¡Pesa en mis hombros
tu inmensidad, Señor!
¡Me hinco de hinojos,
transida de dolor!
CORO DE FRAILES CARMELITAS.— (*Dejando los bancos de iglesia con gran revuelo.*)
¡Socorred a esta mujer,
de estigmas adolecida!
CATALINA.—
¡Bálsamo de tu saber
aplica en ella, hijo mío!
JUAN DE SANTO MATÍA.—
Su fervor me deja frío,
turbia calentura es
de quien finge arder en fe.
¡Agua clara en la cara
que su alma desinfecte!
CORO DE FRAILES CARMELITAS.—
¡Aplacad su postración
de llagas ensangrentadas
con vuestras nuevas plegarias!
MUJER EXTÁTICA.—
¡Dios que me habitas
de crueldad atroz,
sangre me quitas
henchida de amor!
CATALINA.—
¡Sálvala sin resquemor,
expulsa de ella al maligno!
JUAN DE SANTO MATÍA.— *(A la mujer.)*
¡Acabad la farsa, digo!
¡Mala comedianta es
que mi hielo no fundió!

TERESA DE JESÚS.— *(Adelantándose de entre los asistentes a la misa.)*
Extrema visión percibe
en transido arrobamiento.
Mirad, que fruto parece
de veraz recogimiento.

Tensión y expectación ante la voz cargada de razón de TERESA. La acción se congela mientras el coro dividido en dos se pregunta y se contesta.

SEMICORO DE FRAILES CARMELITAS A.—
¿Quién es esta monja abrupta
cuya voz trueno resulta?
SEMICORO DE FRAILES CARMELITAS B.—
Teresa de Cepeda
y Ahumada
TERESA DE JESÚS.—
Madre Teresa de Jesús
por nombre llevo.
Del Carmelo descalzo
impulsora y fuego.
SEMICORO DE FRAILES CARMELITAS B.—
La doncella sublevada
que de su padre, a despecho,
profesara enamorada.
SEMICORO DE FRAILES CARMELITAS A.—
Nieta de toledano
que en Ávila se instaló
por disimular en vano
tornadiza condición.

Un fraile arroja un jarro de agua a la mujer de los estigmas y la acción cobra vida.

TERESA DE JESÚS.— *(Resistiendo.)*
Umbral razonable
el alma en ayunas cruza
soltando ataduras.

JUAN DE SANTO MATÍA.— *(Seco.)*
No hay socorro que valga
contra el fingimiento.
Agua fría en su cara
sin ningún miramiento.
TERESA DE JESÚS.— *(Transigiendo, a la mujer.)*
Alzaos del suelo,
os ponéis en evidencia.
MUJER EXTÁTICA.—
Dios es mi consuelo,
me habita su presencia.
SAN JUAN DE SANTO MATÍA.—
Deponed vuestra actitud
y rezad sin aspavientos.
MUJER EXTÁTICA.—
Yo natural lo siento
si estoy entre los demás.
TERESA DE JESÚS.— *(A la mujer.)*
Buscar público revuelo
por significarse más,
es de soberbia disfraz.
Retiraos hacia adentro.

La mujer se retira, coaccionada por la firmeza de TERESA.

ESCENA 2ª: LA PETICIÓN DE TERESA

Los dos semicoros se hacen cada uno a un lado y desaparecen los indicios de localización concreta. Juan y Teresa quedan en el centro mismo de la escena.

SAN JUAN DE SANTO MATÍA.— *(Mirando fijamente a Teresa.)*
¿Quién es esta dama adusta
cuya faz diablos asusta?
SEMICORO DE FRAILES CARMELITAS A.—
Teresa de Cepeda
y Ahumada

SEMICORO DE FRAILES CARMELITAS B.—
La creyente amotinada,
que en un complejo proceso,
de raíz se convirtiera.
SEMICORO DE FRAILES CARMELITAS A.—
Brazo de la reforma
descalza, se despojó
de privilegiada vida,
en combate sin cuartel.
SEMICORO DE FRAILES CARMELITAS B.—
Y Juan no ha conocido
mujer trascendente
como esta Teresa.
TERESA DE JESÚS.— (*A Juan*.)
Padre, comprende mi actitud
si hablo quedo:
Este encuentro me infunde
energía y celo.
JUAN DE SANTO MATÍA.—
A vuestros ojos asoma
el abismo domeñado
por la plegaria mental.
Sois persona singular.
TERESA DE JESÚS.— *(A Juan.)*
¿Así habla hombre de letras
a mujer sin ellas?
JUAN DE SANTO MATÍA.—
Palidecen las mías
ante el nuevo proyecto
de comunitaria vida
del que sois forjadora.
SEMICORO DE FRAILES CARMELITAS A.—
Teresa de Cepeda
y Ahumada.
SEMICORO DE FRAILES CARMELITAS B.—
Y Juan no ha conocido
mujer escritora
como esta Teresa.

SEMICORO DE FRAILES CARMELITAS A.—
Libre oficio de varón
en lengua vulgar practica.
afición que Juan admira,
SEMICORO DE FRAILES CARMELITAS B.—
ávido devorador
de Camino de perfección
y del Libro de la vida.
TERESA DE JESÚS.—
Lengua vulgar elijo,
no vuestro latín fallido:
porque me dirijo
al silencio enriquecido.
JUAN DE SANTO MATÍA.—
Cosa es propia
de mujeres transgresoras
como vos.
SEMICORO DE FRAILES CARMELITAS B.—
¿Qué busca esta dama en Medina
cuya fe montes derriba?
SEMICORO DE FRAILES CARMELITAS A.—
Teresa de Cepeda
y Ahumada.
SEMICORO DE FRAILES CARMELITAS B.—
Y Juan no ha conocido
una emprendedora
como esta Teresa.
TERESA DE JESÚS.—
Fundar un convento es
ilusión que se me antoja
hacer ya aquí en Medina:
Es descalza formación
su regla fina,
mas de ayuda preciso.
JUAN DE SANTO MATÍA.—
Busco mi propia existencia
muy lejos
para estar solo con Dios:

El Palmar es mi destino
cartujano.

TERESA DE JESÚS.—
Yo te imploro que sí vengas
con Teresa de Jesús.
Serás pedagogo amigo
de mis monjas iletradas
y mi confesor leal.

JUAN DE SANTO MATÍA.—
Madre, la nada
me construye,
con las manos me alimento.

TERESA DE JESÚS.—
Elegancia ebria de nadas
y de silencios
henchida,
es todo mi ofrecimiento.

JUAN DE SANTO MATÍA.—
¿Acaso un huertecico
no tendréis por caridad
donde reposar mi mente?

TERESA DE JESÚS.—
De sus manos se ayudan
mis monjas para vivir.

JUAN DE SANTO MATÍA.—
Tal haré yo.
En vuestras fundaciones
seguiros acepto.

TERESA DE JESÚS.—
Quiéralo Dios,
que vuestras intenciones
no muden concepto.

JUAN DE SANTO MATÍA.— (*Para sí.*)
Madre, tu experiencia
me construye.

TERESA DE JESÚS.— (*Para sí.*)
Padre, tu licencia
me diluye.

JUAN DE SANTO MATÍA.—
Rosas sin rumbo ignoras,
¿Cómo inacabadas
del estiércol surgen?
Tanto como si no oliesen,
tanto como si muriesen.
TERESA DE JESÚS Y JUAN DE SANTO MATÍA.—
Cosas del mundo todas,
¡Qué desasimiento
al trataros puse!
Tanto como si no fueseis,
tanto como si dolieseis.
SEMICORO DE FRAILES CARMELITAS A.—
Tanto como si no fueseis
SEMICORO DE FRAILES CARMELITAS B.—
Tanto como si dolieseis.

La luz baja sobre el eco de los dos semi-coros de frailes, al tiempo que CATALINA *y* JUAN DE SANTO MATÍA *se dirigen al camastro central. En el camino van envejeciendo y sus movimientos adquieren torpeza progresiva. Finalmente,* JUAN DE SANTO MATÍA, *convertido ya en* JUAN VIEJO, *se acuesta con dificultad ante la mirada preocupada de su madre.*

CUADRO II

Recuerdo y discusión de Duruelo

Escena 1ª. El nacimiento de Juan de la Cruz

Catalina.—
Te recuerdo en el convento
carmelita primero,
ya como Juan de la Cruz,
forjador en Duruelo
de un espacio de luz
de imágenes exento.
Juan de la Cruz.— (*Levantándose ilusionado.*)
Nombre exterior frágil,
por los demás aplicado,
mutas sereno y designas
al innovador hábil,
de identidad luchadora,
silencioso y habitado.
Catalina.—
Vuelve a ser joven conmigo:
levanta y revivamos,
de aquel instante al abrigo,
diálogo que entablamos
en la casona primera,
de atmósfera tan austera
incluso para Teresa.
Juan de la Cruz.— (*Ya fuera del camastro, repentinamente ágil.*)
Mi desnudez es la suya:
Raudo escapa mi Dios
de ostentosas figuras
de labrada hermosura.
Catalina.—
Más aprecia Teresa
tu mente de hombre letrado
que el prodigio de tus manos.

JUAN DE LA CRUZ.—
Me abren de la experiencia
vía de unión amena
con Dios, manos que son
canal de relación
con criatura terrena.
CATALINA.—
No te pido renuncia
a mis enseñanzas legas:
Teresa a ti se asemeja
como judía conversa.
JUAN DE LA CRUZ.—
Igual a padre en raíces,
quien su miseria y la nuestra
desató al querer negarlas.
CATALINA.—
En la semejanza funda
vuestra relación fecunda
y las diferencias lima.
JUAN DE LA CRUZ.—
Pero yo soy más tú:
eres mi alfa y omega.
CATALINA.—
También tu padre,
que abrazado conmigo
por la sangre de tus venas
fluye vivo.
JUAN DE LA CRUZ.—
Aquí Teresa llega.
Le haré pensar
que mis hallazgos
son de ella.
CATALINA.—
¡Te darán alas
las divinas palabras!
¡Vuela más arriba, Juan!
¡Tan desasido no seas!

SEMICORO DE FRAILES CARMELITAS A.—
¡Te darán alas
las divinas palabras!
SEMICORO DE FRAILES CARMELITAS B.—
¡Vuela más arriba, Juan!
¡Tan desasido no seas!
CATALINA.—
Sin dilación me retiro.
JUAN DE LA CRUZ.—
Encarecido lo pido.

ESCENA 2ª: LA INSPECCIÓN DE TERESA

CATALINA se esfuma diligente y TERESA entra reconociendo el espacio lentamente.

TERESA DE JESÚS.— (*Disimulando disgusto.*)
Angosta estancia
de sencillez calculada
que ventilación reclama.
JUAN DE LA CRUZ.—
Solo huele a humanidad.
Tras los afanes del huerto,
el espíritu anda suelto.
TERESA DE JESÚS.—
¿Sin imagen sagrada
que divierta su morada?
Aunque chico en estatura,
grande sois a ojos de Dios.
JUAN DE LA CRUZ.—
Acaso no haya figura
capaz de fijarlo quieto.
TERESA DE JESÚS.—
Desnudez en desmesura
deviene en miseria atroz
al transitar esta estancia.

JUAN DE LA CRUZ.—
¿Decís miseria o pobreza?
Más modestia del espacio,
de luz habitado,
que penetra su belleza
sin librar combate airado
con la sombra.
TERESA y JUAN DE LA CRUZ.— (*Como leyéndose el pensamiento, al unísono.*)
Desposándola
en frondoso silencio
que colma el vacío
con presencia de uno mismo
y plena disposición
hacia los demás.
TERESA DE JESÚS.—
Al recogimiento
de las almas conviene.
JUAN DE LA CRUZ.—
Nada en él hay
que cosas mundanas
recuerde.
TERESA DE JESÚS.—
Un rostro al menos,
tenue imagen de Dios.
JUAN DE LA CRUZ.—
Acaso no haya moldura
que lo mantenga sujeto.
TERESA DE JESÚS.—
Faro contra el descarrío,
mi medio fraile querido.
JUAN DE LA CRUZ.—
Acaso no haya figura
capaz de fijarlo quieto.
TERESA DE JESÚS.—
Vuelo sin rumbo sola,
¡Qué recogimiento
al dejaros puse!

JUAN DE LA CRUZ.—
Tanto como si no fueseis,
tanto como si murieseis.
TERESA DE JESÚS Y JUAN DE LA CRUZ.—
Cosas del mundo todas,
¡Qué desasimiento
al trataros puse!
Tanto como si no fueseis,
tanto como si dolieseis.
SEMICORO DE FRAILES CARMELITAS A.—
Tanto como si no fueseis
SEMICORO DE FRAILES CARMELITAS B.—
Tanto como si dolieseis.

CUADRO III

Coloquios en el Monasterio de la Encarnación de Ávila

El espacio dramático de este cuadro alcanza gran complejidad y merece descripción detallada por repetirse en otros cuadros posteriores:

Al fondo del escenario en la parte central del retablo y ligeramente elevado y en profundidad respecto al resto, se encuentra el Espacio 1, destinado a JUAN VIEJO *moribundo en su camastro junto al espectro de su madre* CATALINA ÁLVAREZ.

Está flanqueado a ambos lados y rodeado por arriba por nueve celdas con barrotes, repartidas a diferentes alturas, con aires de jaula de pájaro o de gabbia de bruja, habitadas cada una por una monja, que llamaremos Celda 1, Celda 2, Celda 3… así sucesivamente hasta nueve. La acción que se desarrolle en ellas siempre corresponde al tiempo recordado de la reforma de TERESA DE CEPEDA *como priora del monasterio de la Encarnación, con* JUAN DE LA CRUZ *como director espiritual entre 1572 y 1575.*

En primer término central del escenario, el Espacio 2, está destinado a TERESA *y* JUAN*: acoge una larga escena fragmentada sobre la evolución de sus sesiones reformistas con las monjas durante el mismo periodo temporal arriba citado. Dicho Espacio 2, aparece tapiado por un motín de monjas al alzarse el telón, formado por el* SEMICORO A*, que ha salido en tropel por la derecha, y el* SEMICORO B*, que ha salido en tropel por la izquierda.*

La acción se irá trasladando de un espacio a otro (Espacio 1, Celda 1, Celda 2, Celda 3, Celda 4, Celda 5, Celda 6, Celda 7, Celda 8, Celda 9 y Espacio 2) por efectos de luz provocados por la música. El salto de la acción de uno a otro entraña a veces salto temporal que debe sobreentenderse a partir del texto en boca de los diferentes personajes.

ESCENA 1ª: REBELIÓN DE LAS MONJAS DE LA ENCARNACIÓN ANTE LA LLEGADA DE TERESA. MARZO DE 1572.

SEMICORO A. HERMANAS RICAS MONJAS 9 A 16.—
No entrarás, Teresa,
a este mitigado

convento de la Encarnación
donde novicia profesaste.

SEMICORO B. HERMANAS POBRES, MONJAS 1 A 8—
Tu reforma pesa
sobre este maltratado
conjunto de la congregación
de la que antaño te fugaste.

Celda 1. Sin barrotes. Asoma una monja de hábito impoluto. Se peina antes de ponerse la toca.

MONJA 9.—
Aunque impuesta ahora,
es de rica estirpe
la nueva priora.
Como yo es señora
que mis bulas entiende.

SEMICORO A.—
¡Sabrosas viandas
traídas de fuera,
parientes y amigos
entrando a deshora
dejarás, priora!

SEMICORO B.—
¡Las hermanas ricas
no claudicarán!

Celda 2. Dos monjas de hábitos desgarrados, sin toca y despeinadas se aferran con las manos a los barrotes. Desesperadas.

MONJA 2.—
¿Quién mis cuitas atiende?
¡Mi cuerpo deplora
hambre que devora
y mis tripas enciende!

MONJA 3.—
Lluvia filtra el techo
al jergón de paja
que mis sueños empapa.
SEMICORO B. HERMANAS POBRES MONJAS 1 A 8.—
¡Vivir hacinadas,
es harto insalubre!
MONJAS POBRES 5,6,7, 8.—
¡Enfermas ahora,
rezar no podemos!
MONJAS POBRES 1,2,3,4.—
¡Líbranos, señora
de esta podredumbre!
SEMICORO A. HERMANAS RICAS MONJAS 9 A 16.—
¡Las hermanas pobres,
no me igualarán!

Celda 3 iluminándose de pronto. Dos monjas visiblemente preñadas se escurren por los barrotes.

MONJA 4.—
¡Yago en esta prisión
por puta confesa!
De mi vientre el fruto
me arrebatarán.
MONJA 5.— (*Meciendo un niño entre sus brazos.*)
Temo que a la inclusa
lo destinarán.

Celda 4 iluminándose de pronto.

MONJA 14.—
Matrimonio ilustre
nunca pude hallar.

Celda 5 iluminándose de pronto.

MONJA 10.—
¿Quién mi cuerpo codicia?
Por burlar sagrada unión
entré de novicia.
¿Cómo aplacar esta comezón?
MONJA 11.—
Vocación de fuste
nunca tuve yo.
MONJA 12.—
¡Venga ya el fornicio!
MONJA 13.—
¡Mis ventajas no extirpe
la madre priora!

Celda 6 iluminándose de pronto.

MONJA 1.—
¿En tanta tristeza
quién me recluyó?
¡Ya voy fuera de quicio!
SEMICORO B. HERMANAS POBRES, MONJAS 1 A 8.—
¡Quítanos, señora,
tanta mansedumbre!
SEMICORO A. HERMANAS POBRES, MONJAS 9 A 16.—
No saldrás ilesa
de este atribulado
convento de tu conversión
al que priora regresaste.
SEMICORO B. HERMANAS POBRES, MONJAS 1 A 8.—
No entrarás, Teresa,
libre y descalza,
portando la revolución
en tu interior que me juraste.
TODAS: A+B.—
(*Amenazante*.) Llevarás, Teresa,
vívida y entera,

memoria indeleble
de tu capítulo primero.

ESCENA 2ª: 1572. PRIMER CAPÍTULO EN EL MONASTERIO DE LA ENCARNACIÓN CON TERESA DE JESÚS COMO PRIORA.

TERESA DE JESÚS coloca una gran silla en el centro del proscenio. La MONJA 1 lleva entre sus manos la imagen de la Virgen del Carmelo.

TERESA DE JESÚS.—
Sentadla en mi capitular
sillón.
MONJA 9.— (*Colocando la imagen.*)
¿Y a dónde iréis vos
si el sitio cedéis
a dama tan principal?
TERESA DE JESÚS.— (*Risueña.*)
En pie cerca quedo
de la Virgen del Carmelo.
MONJA 9.—
¿Le otorgáis la presidencia?
TERESA DE JESÚS.—
Necesitamos su ciencia.
MONJA 9 RICA.—
Aunque impuesta ahora,
sois de rica estirpe.
TERESA DE JESÚS.— (*Sin darse por aludida.*)
En este sillón
sentarme solía
¡Qué juventud loca!
MONJA 9.— (*Insistente.*)
Como yo, señora,
privilegios teníais.
TERESA DE JESÚS.— (*Sin escuchar.*)
Prestar devoción
a Dios, me decía,
no es quimera poca.

MONJA 9.—
¡Parientes y amigos
entrando a deshora
gozaste, priora!
MONJA 8.— (*Entrando y colocándose de pie a la izquierda de la imagen*.)
¡Las hermanas ricas
no claudicarán!
MONJA 3.— (*Entrando y colocándose de pie a la izquierda de la imagen*.)
Lluvia filtra el techo
MONJA 4.— (*Entrando y colocándose de pie a la derecha de la imagen*.)
De mi vientre el fruto
me arrebatarán.
TERESA DE JESÚS.— (*Para sí*.)
¡Siete conventos descalzos
en cinco años fundados!
¡Quién descansar pudiera...!
MONJA 2.— (*Entrando por la izquierda y colocándose de pie a la izquierda de la imagen*.)
¿Quién mis cuitas atiende?
MONJA 1.— (*Entrando por la derecha y colocándose de pie a la derecha de la imagen*.)
¡Vivir hacinadas
MONJA 5.— (*Entrando por la izquierda y colocándose de pie a la izquierda de la imagen*.)
es harto insalubre!
MONJA 7.— (*Entrando por la derecha y colocándose de pie a la derecha de la imagen*.)
¿Quién mi cuerpo descubre?
MONJA 6.— (*Entrando por la izquierda y colocándose de pie a la izquierda de la imagen*.)
¡Trato carnal tuve!
SEMICORO A. HERMANAS RICAS MONJAS 9 A 16.—
¡Las hermanas pobres
no me igualarán!
(*Desafiantes*.) No saldrás ilesa

TODAS: A+B.—
de este atribulado
convento de tu conversión
al que priora regresaste.

TERESA DE JESÚS.— (*Coloca las llaves del convento en las manos de la Virgen.*)
Sus llaves yo cedo
a la Virgen del Carmelo.
MONJA 9.—
¿Del capítulo nuestro
MONJA 10.—
presidencia le otorgáis?
MONJA 11.—
¿A madera inerte
MONJA 12.—
raciocinio concedéis?
TERESA DE JESÚS.—
No es fácil tarea
para madre reformada
desterrar el caos
de las mitigadas.
MONJA 6.—
Ya verás, Teresa.
MONJA 7.—
Soy puta confesa.
MONJA 8.—
Tu reforma pesa.
MONJA 9.—
No saldrás ilesa.
TERESA DE JESÚS.—
Aprender deseo
de vosotras todas.
Mas también anhelo
que al Señor sirváis
con dulzura y celo.

MONJA 13.—
Prestar devoción
a Dios no podría.
MONJA 14.—
¡No es quimera poca!
MONJA 15.—
¡Quién pudiera poca!
MONJA 16.—
¡Siempre a mí me toca!
MONJA 9.—
¡Poco me provoca!
TERESA DE JESÚS.—
Las claves, yo creo,
son firmeza y deseo
de interior libertad
por la plegaria mental
conquistada.
MONJA 4.—
Enfermas ahora,
MONJA 6.—
rezar no podemos.
MONJA 7.—
Aunque impuesta ahora,
MONJA 8.—
tengo hambre, señora.
MONJA 9.—
¿Quién hará reformas
en el edificio?
MONJA 5.—
Lluvia filtra el techo.
MONJA 4.—
Nieve aquí en mi pecho.
MONJA 1.—
Sol siempre al acecho.
TERESA DE JESÚS.—
No como dominio
el priorato entiendo,
mas como servicio.

MONJA 2.—
¡Ya voy fuera de quicio!
MONJA 7.—
¡Venga ya el fornicio!
MONJA 6.—
¿Quién de cuentas entiende?
MONJA 3.—
¿Sabe de dinero
MONJA 8.—
nuestra Virgen del Carmelo?
MONJA 9.—
¿Material supervivencia
brindarás, priora?
TERESA DE JESÚS.—
La autosuficiencia proclamo
del trabajo con las manos.
MONJA 10.—
¿Trabajar, Teresa?
MONJAS 11 Y 12 RICAS.—
Prefiero la revolución
interior que me juraste (*Vanse*).
TERESA DE JESÚS.—
Del mundo independencia
y vital austeridad
este espejo han de quebrar
de miseria y violencia.
MONJA 3.—
Tu reforma pesa.
MONJA 13.—
¿Cultivar, señora?
MONJAS 14, 15 Y 16, RICAS.—
Deseo la recreación anterior
que me negaste. (*Vanse*).
MONJA 6.—
¡Las hermanas ricas
MONJAS 6 Y 7 POBRES.—
no claudicarán!

MONJA 9.—
¿Cocinar, priora?
MONJAS 9 Y 10.—
Es consigna ilusa
MONJA 11 RICA.—
¿Restregar ahora?
MONJAS 11 Y 12.—
¡Qué monja confusa!
MONJA 13.—
¿Construir, señora?
MONJAS 9, 10, 11, 12 Y 13.—
¡Las hermanas pobres
no me igualarán! (*Vanse*).

ESCENA 3ª: TERESA DE JESÚS Y JUAN DE LA CRUZ ENTRE 1572 Y 1575. APRENDIZAJE DE UN NUEVO MÉTODO.

TERESA DE JESÚS.— (*Abatida*.)
Ingente tarea
atajar el hambre
y las desigualdades.
No puedo yo sola.
JUAN DE LA CRUZ.— (*Entrando con raída maleta*.)
Aliento en la aurora
a traeros vengo,
pues dificultades
limaros pretendo.
TERESA DE JESÚS.—
¡Por fin has venido,
mi medio fraile querido!
JUAN DE LA CRUZ.—
El viento ululante
me empujó a vuestro lado.
TERESA DE JESÚS.—
Juan ¿Por dónde empezar?
JUAN DE LA CRUZ.—
Por sus corazones
en lengua vulgar.

TERESA DE JESÚS.—
Sublevados y ariscos,
de atacarme no cejan.
JUAN DE LA CRUZ.—
Ordenarse en el tiempo
esos cuerpos precisan.
TERESA DE JESÚS.—
Un horario que obligue
a todas por igual.
JUAN DE LA CRUZ.—
En las celdas implantad
idéntica sobriedad.
Son, Teresa, sus manos
utensilios de alivio
que zurcir lograrán
los estragos del tiempo.
TERESA DE JESÚS.—
Grietas peores ostenta
su interior edificio.
JUAN DE LA CRUZ.—
Guía vengo a prestaros
sin ningún artificio.
TERESA DE JESÚS.—
De mi lengua vulgar
no me fío.
JUAN DE LA CRUZ.—
¿No es bastante docta
para esclareceros?
TERESA DE JESÚS.—
Lo es para mí.
Acaso para ellas no.
JUAN DE LA CRUZ.—
No hay camino válido
para todos el mismo.

TERESA DE JESÚS.—
¿Y si su lengua
vulgar en exceso
fuera?
JUAN DE LA CRUZ.—
Refinamiento obtendría
esculpiendo hacia Dios
su itinerario.
TERESA DE JESÚS.—
Respetar se ha
de cada alma
la opción.
JUAN DE LA CRUZ.—
Escuchad, Teresa:
MONJA 13.— (*Asomando.*)
Soy de alta cuna,
nadie ordenarme puede.
JUAN 13.— (*Asomando.*)
Fuera los manjares
y los familiares.
MONJA 2.— (*Asomando.*)
Muero en la hambruna.
¡Quiero alimento fuerte!
JUAN 2.— (*Asomando.*)
Traigo la comida
de la adolecida.
MONJA 3.— (*Asomando.*)
Tisis me abruma.
¿Quién remediarme puede?
JUAN 3.— (*Asomando.*)
Suerte igualitaria
de la temeraria.
MONJA 4.— (*Asomando.*)
Ya no soy una,
nutre otro ser mi vientre.
JUAN 4.— (*Asomando.*)
Abre la cancela
para ver si vuela.

MONJA 5.— (*Asomando.*)
No tengo cuna.
¿Quién a este niño mece?
JUAN 5.— (*Asomando.*)
Ráfagas de aliento
serán su aposento.
MONJA 10.— (*Asomando.*)
Burlé mi boda.
¿Quién este encierro quiebre?
JUAN 10.— (*Asomando.*)
Solo tu experiencia
servirá de ciencia.
MONJA 12.— (*Asomando.*)
Al rojo vivo,
tengo entre piernas fuego.
JUAN 12.— (*Asomando.*)
Ámate a ti misma,
cambiarás de prisma.
MONJA 1.— (*Asomando.*)
Esta negrura:
¿Quién una llama enciende?
JUAN 1 .— (*Asomando.*)
Noche de sentido
que te ha requerido.
MONJA 6 POBRE.— (*Asomando.*)
¡Esta tortura,
cárcel de amor me envuelve!
JUAN 6.— (*Asomando.*)
Sal de entre sus rejas,
sentirás que ceja.
TERESA DE JESÚS.—
¿Reconducirnos sabrás
por senda de relación
aquí en la tierra con Dios
gozosa?
JUAN DE LA CRUZ.—
Invitación
propongo a conocerle.

TERESA DE JESÚS.—
¿Distinto?
JUAN DE LA CRUZ.—
A ellas y a vos.
Para desaprender
hay que tener valor.
TERESA DE JESÚS.—
Quiero atender esa voz.
JUAN DE LA CRUZ.—
Dejáos hacer.
TERESA DE JESÚS.—
Ellas y yo.

Celda 1 iluminándose.

JUAN 1.— (*Asomando.*)
Un Dios no andromorfo
MONJA 1.—
¿Qué aspecto tendrá?

Celda 2 iluminándose.

JUAN 2.— (*Asomando.*)
A semejanza del hombre
no cincelado.
MONJA 2.— (*Asomando.*)
¿Mujer no será?

Celda 3 iluminándose.

JUAN 3.— (*Asomando.*)
El Padre no es.
MONJA 3.— (*Asomando.*)
Padre lo quisiera.

Celda 4 iluminándose.

JUAN 4.— (*Asomando.*)
No tiene existencia,
ni siquiera la del ser.
MONJA 4 POBRE.— (*Asomando.*)
¡Si cuerpo tuviera!

Celda 5 iluminándose.

JUAN 5.— (*Asomando.*)
Anónimo Dios
MONJA 5.—
¡En blanco tu esfera!

Celda 6 iluminándose.

JUAN 6.— (*Asomando.*)
De todos los nombres
digno.
MONJA 6.— (*Asomando.*)
¿Si el mío lo fuera?

Celda 7 iluminándose.

JUAN 7.— (*Asomando.*)
Presencia
MONJA 7.—
¡Solo en mi experiencia!

Celda 8 iluminándose.

JUAN 8.— (*Asomando.*)
Siempre perseguida
y jamás alcanzada.

MONJA 8.— (*Asomando.*)
Parto de la nada

Celda 9 iluminándose.

JUAN 9.— (*Asomando.*)
Única experiencia
esta ausencia
MONJA 9.—
¿Tendré yo paciencia?

JUANES (*Todos.*).—
A la que Él mismo
nos llama.
MONJAS.— (*Todas pobres y ricas.*)
¡Enciendo la llama!

ESCENA 4ª: LAS PERPLEJIDADES DE TERESA DE JESÚS

TERESA DE JESÚS.— (*Indignada.*)
¡Sois extraño confesor!
JUAN DE LA CRUZ.—
¿Dónde está mi yerro?
TERESA DE JESÚS.—
Me indigna este quiebro.
JUAN DE LA CRUZ.—
Superioridad sacral
sobre mujer penitente
del sacerdote destierro.
TERESA DE JESÚS.—
¡Demasiado transgresor!
JUAN DE LA CRUZ.—
¡Hermana! ¿No sois mi igual?
TERESA DE JESÚS.—
¿Al mismo nivel que vos?
¡Anhelo padre severo!

JUAN DE LA CRUZ.—
Soy guía espiritual
que orienta el vuelo.
TERESA DE JESÚS.—
¿Y la frontera de siempre?
JUAN DE LA CRUZ.—
Con diálogo interior
la diluyo en vuestra mente.
TERESA DE JESÚS.—
¿Quién este vértigo emprende?
JUAN DE LA CRUZ.—
Desdoblaos sin temor
en discípula y maestra.
TERESA DE JESÚS.—
¿Entonces qué os dejo a vos?
JUAN DE LA CRUZ.—
Velar por vuestra labor:
MONJAS 10, 11, 12, 13 Y 1.—
La otra me llama
JUANES 14, 15, 16 Y 8.—
Tu mundo interior
MONJAS 14, 15, 16 Y 8.—
Enciendo la llama.
JUAN DE LA CRUZ Y JUANES.—
Conoce tu yo.
MONJAS TODAS.—
La otra reclama
TERESA Y MONJAS 1, 2, 3 y 4.—
¿Acaso soy yo?
JUANES TODOS.—
Tu ciencia que mana
MONJA 5 TODAS.—
Acepto mi yo
TERESA Y MONJAS TODAS.—
Me miro en su espejo
TERESA Y MONJAS 5, 6, 7, 8 Y 9.—
La otra soy yo.

JUAN DE LA CRUZ Y JUANES.—
Paciencia es la ciencia.
TERESA Y MONJAS.—
Alivio y dolor.
JUAN DE LA CRUZ Y JUANES.—
La otra te ama
TERESA Y MONJAS.—
También lo hago yo.
TERESA DE JESÚS.—
Ducha soy y tenaz
en dialogar conmigo.
Mas abomino
de vuestro terco Dios
de negación agraz.
JUAN DE LA CRUZ.—
Buscarlo en uno mismo
es fácil espejismo
de gula espiritual.
TERESA DE JESÚS.—
Susurra mi Dios
«¡Búscame en ti!» gozoso.
Y corpóreo lo construyo
en vívidas visiones
que tentar no rehúyo.
JUAN DE LA CRUZ.—
Catad que son ilusiones.
Éxtasis golosos
de sensible experiencia
concebidos,
que clarividencia
desalientan.
JUANES.—
Y vuestro espíritu en todo
MONJAS.—
bocado come
JUANES.—
de aviesa naturaleza.

MONJAS.—
Y buscando a Dios en vos
JUANES.—
os estáis con vos a solas.
TERESA DE JESÚS.—
¡Pásmame vuestra paciencia
de la tiniebla prendida!
JUAN DE LA CRUZ.—
Buscarse a uno mismo en Dios
es mi oculta ciencia,
que aprendizaje exige
de la noche sinsentido.
TERESA DE JESÚS.—
¡Del todo lo habéis perdido!
JUAN DE LA CRUZ Y JUANES.—
¡Búscate en Mí!
JUAN DE LA CRUZ.—
La voz corrige
TERESA DE JESÚS.—
¡Al encanto
querido
de mi dulce
espejismo
no renuncio!
JUAN DE LA CRUZ.—
Una fantasma
que en la noche asombra.
JUAN DE LA CRUZ Y JUANES.—
¡Búscate en Mí!
MONJAS 5, 6, 7 Y 8.—
¡Y allí te hallarás
MONJAS 1, 2, 3 Y 4.—
a ti!
TERESA DE JESÚS.—
¡A su voz
envolvente
que embelesa

mi mente
me encadeno!
JUAN DE LA CRUZ.—
Una mentira
que en verdad se nombra.
JUAN DE LA CRUZ Y JUANES.—
¡Búscate en Mí!
MONJAS 9, 10, 11 Y 12.—
Y toda inquietud
MONJAS 9, 1, 2, 3 Y 4.—
en ti,
MONJAS 11, 14, 15 Y 16.—
que buscando a Dios
MONJAS 5, 6, 7, 8 y 2.—
en ti,
MONJAS 10, 11, 12 Y 13.—
os estáis con vos
MONJAS 14, 15, 16 Y 8.—
a solas.
TERESA DE JESÚS.—
¡A sus labios
sabrosos
que persiguen
los míos
yo me hurto!
JUAN DE LA CRUZ.—
Zafio señuelo
que tu cuerpo entiende.
JUAN DE LA CRUZ Y JUANES.—
¡Búscate en Mí!
MONJAS POBRES Y TERESA DE JESÚS.—
Pues por todas
MONJAS RICAS Y TERESA DE JESÚS.—
partes vago
MONJAS 9, 10, 11, 12 Y 4 Y TERESA DE JESÚS.—
Perdida
MONJAS 14, 15, 16 Y 1 Y TERESA DE JESÚS.—
sin Ti.

TERESA DE JESÚS.—
¡En Su Cuerpo
hechicero
que me quita
el resuello
yo zozobro!
JUAN DE LA CRUZ.—
Vano reflejo
que la noche enciende.
JUAN DE LA CRUZ Y JUANES.—
¡Búscate en Mí!
MONJAS 5, 6, 7 Y 8.—
Que buscando a Dios
MONJAS 9, 1, 2, 3 Y 4.—
en ti,
MONJAS 10, 11, 12 Y 13.—
os estáis con vos
MONJAS 14, 15, 16 Y 1.—
a solas.
JUAN DE LA CRUZ Y JUANES.—
¡Búscate en Mí!

MONJAS 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 (POBRES) Y TERESA DE JESÚS.—
Pues por todas
MONJAS 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15 Y 16 (RICAS) Y TERESA DE JESÚS.—
partes vago
TODAS LAS MONJAS Y TERESA DE JESÚS.—
perdida sin Ti.
JUAN DE LA CRUZ.—
Con mal pie, Teresa,
os aventuráis
por senda nueva.
TERESA DE JESÚS.—
Demasiado escarpada
de pérdidas
y renuncias.

JUAN DE LA CRUZ.—
Colmarla no podréis
mintiendo,
sino negando.
TERESA DE JESÚS.—
Asida aún voy
al sabor
del espíritu.
JUAN DE LA CRUZ.—
Empacho tenéis
en hinchar pecados
desnudos
para que en más
yo los crea.
TERESA DE JESÚS.—
Y vóylos
disimulando
por no mostrarlos
tan malos.
JUAN DE LA CRUZ.—
Lo cual es más
disculparse
que culparse.
TERESA DE JESÚS.—
¿Qué arcano saber
es éste
que contamina
mi mente?
JUAN DE LA CRUZ Y JUANES.—
Saber que no sabe de sí
JUAN DE LA CRUZ.—
no conocimiento es,
JUAN DE LA CRUZ Y JUANES.—
que como a coronar
un monte hay que emprender.
MONJAS 1 Y 2.—
Sin pánico a salir de sí,

MONJAS 3 Y 4.—
penetrado de tiniebla.
MONJAS 5 Y 6.—
Apagando símbolos,
MONJAS 7, 8 Y 9.—
que el ascenso
liviano sea.
JUAN DE LA CRUZ Y JUANES.—
Saber como no saber,
verdad pura sin velo es.
TERESA DE JESÚS.—
Saber que no sabe de ti,
JUAN DE LA CRUZ.—
desconocimiento es,
TERESA DE JESÚS.—
que como a desbrozar
tu mente hay que aprender.
MONJAS 10 Y 11.—
Tan mágico decir que sí
MONJAS 12 Y 13.—
a enseñanza compartida.
MONJAS 14 Y 15.—
Aventura insólita
MONJAS 16, 1 Y 2.—
si el maestro
tu alumno fuera.
JUAN DE LA CRUZ, JUANES Y TERESA DE JESÚS.—
Saber como no saber,
verdad pura sin velo es.
JUANES.—
Saber que no sabe si es,
JUAN DE LA CRUZ.—
sobrecogimiento fue,
que para sojuzgar
jamás has de buscar.
TERESA DE JESÚS.—
Tan plácido decir que sí
a palabra que libera.

Impostura ilícita,
si la mente
cautiva queda.

TODOS.—
Saber como no saber,
verdad pura sin velo es.

JUAN DE LA CRUZ.—
Tan mágico decir que sí
a enseñanza compartida.

TERESA DE JESÚS.—
Aventura insólita
si el maestro
tu alumno fuera.

Oscuro rápido
Fin de la Jornada Segunda.

Tercera Jornada

El encierro de Toledo y el Cántico espiritual

CUADRO I

Prisión y poesía en Toledo

El mismo espacio dramático del cuadro anterior pero con diferentes personajes en cada ámbito.

El Espacio 1 se reserva en primer lugar para las escenas de la detención de Juan de la Cruz y el arresto de Teresa en el monasterio de la Encarnación a manos del padre Maldonado, Provincial de la orden de los carmelitas calzados. En escenas sucesivas, acoge el encierro de nueve meses que Juan de la Cruz sufrió en una letrina casi sin luz en Toledo entre el 3 de diciembre de 1577 y agosto de 1578, custodiado por Diego Evangelista, su carcelero.

Las celdas 1, 2, 3, 4, 6, 7, 8 y 9 que lo rodean, se reservan a las Monjas rebeldes del monasterio de la Encarnación que son excomulgadas por elegir a Teresa como priora. Durante el encierro de Juan en Toledo, las mismas celdas acogen a los diferentes Juanes creativos (desdoblamientos del que comparece en el Espacio 1 como prisionero en la letrina) en proceso de composición de Canciones de la esposa *(luego llamado* Cántico espiritual*) que tuvo lugar durante dicho encierro.*

En primer término central del escenario, el Espacio 2, acoge diferentes escenas: la de Teresa de Jesús ensimismada en su nueva relación con Fray Jerónimo Gracián de la Madre de Dios pero preocupada por la detención de Juan y su injusta situación, que le llevan a interceder ante el propio Felipe II. Las de los hermanos calzados mitigados del convento de Toledo que intentan forzar a Juan a que se retracte de la reforma teresiana si quiere salir de su encierro.

Escena 1ª: Las detenciones de Teresa y Juan

En la Celda 5, Juan de la Cruz 5 años después meditando. El CORO de monjas del monasterio de la Encarnación en sus respectivas celdas. 4 de diciembre de 1577.

Semicoro A. Monjas ricas 9 a 16.—
No te irás, Teresa,
de este reformado

convento de la Encarnación
al que del caos liberaste.

SEMICORO B. MONJAS POBRES 1 A 8.—
Triunfarás, Teresa,
por este resultado
reñido de la votación
que priora te proclama.

SEMICORO A. MONJAS RICAS 9 a 16.—
Pues electa ahora,
ya no hay quien derrote
a la nueva priora.

SEMICORO B. MONJAS POBRES 1 A 8.—
Junto a Juan aboga
por un alma bien fuerte.

Espacio 2: Departamento de Teresa en el Convento de la Encarnación de Ávila. Noche del 2 al 3 de diciembre de 1577. El padre provincial Maldonado vuelca la urna de votos y los revuelve.

PROVINCIAL MALDONADO.—
(*rompiendo furioso un puñado de votos y tirándolos por el aire*.)
¡Cualquier otra fundación
prohibida queda!

TERESA DE JESÚS.—
¿Contra mi voluntad
me retenéis?

PROVINCIAL MALDONADO.—
Elegid convento
donde inmóvil
quedaréis.

TERESA DE JESÚS.—
Este de la Encarnación
servirá.

PROVINCIAL MALDONADO.—
Así sea.

TERESA DE JESÚS.—
Detened podréis
mis pies,

más no de mi reforma
el contagio.

PROVINCIAL MALDONADO.—
Ese Libro vuestro
de la vida en manos
de la Inquisición
queda.

TERESA DE JESÚS.—
Son mis días cristalinos,
como ese diáfano libro.
En agua clara van escritos.

PROVINCIAL MALDONADO.—
Maldito sea.

TERESA DE JESÚS.—
Testimonio veraz
de mi conversión irradia.

SEMICORO A DE MONJAS RICAS (9 A 16).—
¡Os reelegimos priora
cincuenta y cinco
irreductibles!

SEMICORO B DE MONJAS POBRES (1 A 8).—
¡No te irás, Teresa!
¡Aquí quedas presa!

PROVINCIAL MALDONADO.— (*Tirando la urna de golpe*.)
¡Excomulgadas quedan
quienes os hayan votado!

SEMICORO A DE MONJAS RICAS (9 a 16).—
¡Ya verás, señora!
¡Serás tú priora!

SEMICORO B DE MONJAS POBRES (1 A 8).—
¡Quedará, Teresa,
tu reforma ilesa!

PROVINCIAL MALDONADO.—
¡De vuestro guía espiritual
Juan de la Cruz,
prohibida queda
toda influencia intelectual!

MONJAS TODAS (A + B).—
¡Juan, nuestro hermano,
nuestro igual,
paz ha puesto
en nuestras almas
por tu intercesión cabal!
PROVINCIAL MALDONADO.—
¡Que a mi presencia
lo traigan!

Voces de diferentes monjas que se van asomando a las celdas.

MONJAS 1 Y 2.—
¡Tres de diciembre!
MONJAS 3 Y 4 POBRES.—
¡Aciaga noche oscura!
MONJAS 5 Y 6.—
¡Noche sin luz
MONJAS 7 Y 8 POBRES.—
del prendimiento de Juan!
MONJAS 9 Y 10.—
¡Hermano nuestro!
MONJAS 11 Y 12.—
¡Nuestro igual!
MONJAS 13 Y 14 RICAS.—
¡Viático y comunión
MONJAS 15 Y 16.—
nos niegan
MONJAS 1 Y 2:
por seguir sus enseñanzas!
MONJAS POBRES 4, 5, 6, 7 Y 8.—
¡Es de risa!
MONJAS RICAS 9, 10, 11 Y 12.—
¡No nos dejan oír misa!
MONJAS RICAS 13, 14, 15 Y 16.—
¡Qué descaro!
MONJAS POBRES 2, 3, 4 Y 5.
¡Del coro nos han echado!

MONJAS TODAS.—
¡Vetadas por sentir esta mudanza!
MONJAS 6 Y 7.—
¡Terrible
MONJAS 8 Y 9.—
para las almas es
MONJAS 10 Y 11.—
no saberse comprender!
MONJAS 12 Y 13.—
Juan nuestro hermano,
MONJAS 14 Y 15.—
nuestro igual,
MONJAS 16 Y 1.—
A amar nuestro yo
MONJAS 2 Y 3.—
nos enseñó.
MONJAS 4 Y 5.—
Por el diálogo interior
MONJAS 6 Y 7.—
en lengua vulgar
MONJAS 8 Y 9.—
nos dirigió.
MONJAS 10 Y 11.—
¡Ricas en experiencia
MONJAS 12 Y 13.—
nos llama!
MONJAS 14, 15 Y 16.—
¡Aciaga esta noche es,
MONJAS 1, 2 Y 3.—
noche sin luz
MONJAS 4, 5 Y 6.—
del prendimiento de Juan!
MONJAS TODAS.—
¡Hermano nuestro, nuestro igual!
PROVINCIAL MALDONADO.—
¡Haced callar
esas heréticas voces!
¡La plegaria ritual quiebran!

¡Superioridad sacral
del sacerdote
sobre la monja destierran!

TERESA DE JESÚS.—
¡Poderosas voces
de mujeres libres!
¡Perfectas casadas con Dios
aquí en la tierra!
¡Ya jamás se apagarán!

PROVINCIAL MALDONADO.—
¿En rebeldía incurrís?

TERESA DE JESÚS.—
Mirad, que es solo obediencia:
Despojado me habéis
de mi potestad sobre ellas.

PROVINCIAL MALDONADO.—
¿Os resistís?

TERESA DE JESÚS.—
No hay virtud de mujer
que el varón
por sospechosa no tenga.

DOS MONJES calzados entran a empujones en la estancia a JUAN DE LA CRUZ.

PROVINCIAL MALDONADO.—
¡Preso sois por herejía!
¡Encerradlo en el convento
de calzados de Toledo
hasta que se retracte!

JUAN DE LA CRUZ.—
¿Cómo retractarse
de amor sincero?
¡Señor, qué gran regalo!
¡A solas con Dios encerrado!

PROVINCIAL MALDONADO.—
¡Qué soberbia sin límites!
¡Cisma hereje habéis sembrado
entre esas pobres mujeres!

JUAN DE LA CRUZ.—
A oscura contemplación,
apenas las he guiado,
de goce personal
con Dios.
PROVINCIAL MALDONADO.—
Con yerro y confusión
habláis en demasía.
JUAN DE LA CRUZ.—
Del alma combustión
se llama.
PROVINCIAL MALDONADO.—
¡Lleváoslo!
MONJAS 1 Y 2.—
¡Tres de diciembre!
MONJAS 3 Y 4.—
¡Aciaga noche oscura!
MONJAS 5 Y 6.—
¡Noche sin luz
MONJAS 7 Y 8.—
del prendimiento de Juan!
MONJAS 9 Y 10.—
A amar nuestro yo
MONJAS 11 Y 12.—
nos enseñó.
MONJAS 13 Y 14.—
¡Ricas en experiencia
MONJAS 15 Y 16.—
nos llama!
MONJAS 1 Y 2.—
¡Terrible
MONJAS 3 Y 4.—
para las almas es
MONJAS 5 Y 6.—
no saberse comprender!
MONJAS 7 Y 8.—
Por el diálogo interior

MONJAS 9 Y 10.—
en lengua vulgar
MONJAS 11 Y 12.—
nos dirigió.
TODAS.— (*Desafiantes.*)
¡Juan nuestro hermano, nuestro igual!

ESCENA 2ª: EL ENCIERRO DE JUAN DE LA CRUZ

Espacio 1: Convento de los carmelitas calzados de Toledo, 4 de diciembre de 1577.

El fraile calzado, DIEGO EVANGELISTA, empuja A JUAN DE LA CRUZ con los ojos vendados, dentro de la letrina en la que sufrirá encierro.

EL CORO, dividido en SEMICORO A y SEMICORO B, se ha transformado en los frailes calzados del convento de Toledo. Las capuchas impiden ver las caras de los frailes, su aspecto es mucho más marcial, apostados a ambos lados del Espacio 2 como centinelas.

JUAN DE LA CRUZ.— (*Cayendo al suelo del empujón, con los ojos vendados.*)
¿Por qué tanto rigor?
No es la violencia
atinada ciencia.
Solo siembra rencor.
DIEGO EVANGELISTA.— (*Propinándole una patada.*)
Por alevoso traidor
a nuestra orden.
Causado habéis el desorden,
sois pájaro desertor
de nuestra fe genuina.
JUAN DE LA CRUZ.—
¿La que incrimina
a los pobres
y a privilegios inclina?
No es auténtico credo.
DIEGO EVANGELISTA.— (*Propinándole otra patada.*)
¡Hablad más quedo
y arrepentíos!

JUAN DE LA CRUZ.—
¿De proteger a los míos?
Tu voz reconozco, Diego.
DIEGO EVANGELISTA.— (*Cada vez más nervioso.*)
De ese nombre reniego.
JUAN DE LA CRUZ.— (*En cordial ruego.*)
Mis ojos cautivos, no:
Liberadlos del paño
para que a tus pies frenen
de hacer daño.
DIEGO EVANGELISTA.— (*Cada vez más nervioso.*)
Prisioneros detienen
de tus palabras el fruto.
JUAN DE LA CRUZ.— (*En cordial ruego.*)
Reducido y ciego,
me insultas y vejas, Diego.
No te resuelvas en bruto.
DIEGO EVANGELISTA.— (*Agresivo.*)
Eso me llamasteis vos
cuando erré a encontrar mi atroz
comunicación con Dios.
JUAN DE LA CRUZ.— (*Afable.*)
Libera mi cuerpo hirsuto
y olvida viejas rencillas.
PROVINCIAL MALDONADO.— (*Entrando de golpe.*)
¡Quietas, manos desleales!
DIEGO EVANGELISTA.— (*Sorprendido.*)
¡Que se me hagan astillas
si raudas las desataren!
PROVINCIAL MALDONADO.— (*Imperativo, a Juan.*)
Renegad de esa reforma.
Es mugre que nos humilla.
JUAN DE LA CRUZ.— (*Afable.*)
Es luz que nos maravilla.
PROVINCIAL MALDONADO.— (*Con rabia contenida.*)
Apagarla te ordeno.
Priorato te ofrezco que asegure

poder siempre pleno
y riquezas procure
jamás soñadas antes en tu nube.

JUAN DE LA CRUZ.— (*Tranquilo.*)
Terreno yo me percibo.

PROVINCIAL MALDONADO.— (*Con rabia contenida.*)
Todo para ti tu tiempo.

JUAN DE LA CRUZ.— (*Seguro de sí.*)
Solo para mí lo siento.

DIEGO EVANGELISTA.— (*Pateándole.*)
¿No quieres mudar de juicio?

JUAN DE LA CRUZ.— (*Protegiéndose.*)
¿A fuerza de este tormento?

PROVINCIAL MALDONADO.— (*Pateándole.*)
¡Quedarás sin alimento!

JUAN DE LA CRUZ.— (*Protegiéndose.*)
¡Sufrido he mayor suplicio!

DIEGO EVANGELISTA.— (*Pateándole.*)
¡Vivirás entre excrementos!

JUAN DE LA CRUZ.— (*Protegiéndose.*)
¡Si son los míos, consiento!

PROVINCIAL MALDONADO.— (*Pateándole.*)
¡Sumido en la noche quedas
con esa venda que ciega!

JUAN DE LA CRUZ.— (*Complacido.*)
¡Dadme mi noche oscura
que en el alma se me enreda!

EL PROVINCIAL MALDONADO y DIEGO EVANGELISTA se van, dejando a JUAN DE LA CRUZ solo en la oscuridad. Los dos semicoros de FRAILES MITIGADOS le observan desde sus puestos con aire desafiante.

SEMICORO A DE FRAILES MITIGADOS.— (*Amenazante.*)
¡Reniega de esa necia reforma!

SEMICORO B DE FRAILES MITIGADOS.— (*Amenazante.*)
¡Terca rebelión callada
contra los tuyos entablas!

SEMICORO A DE FRAILES MITIGADOS.— (*Sarcástico.*)
¡Con razón te llaman lima sorda!
JUAN DE LA CRUZ.— (*Vindicativo en grito desafiante.)*
¡Son los míos
sabios varones descalzos,
que de la mujer Teresa
aprenden otra norma!
SEMICORO B DE FRAILES MITIGADOS.— (*Sarcástico.*)
¡Con razón te llaman lima sorda!
JUAN DE LA CRUZ.— (*Vindicativo en grito desafiante.)*
¡Son las mías
valientes damas descalzas
que con su hermana Teresa
se salen de la horma!
SEMICORO A DE FRAILES MITIGADOS.— (*Amenazante.*)
¡Reniega de esa necia reforma!
SEMICORO B DE FRAILES MITIGADOS.— (*Sarcástico.*)
¡Con razón te llaman lima sorda!

Espacio 2: Finales de febrero de 1578. Estancia del padre Maldonado, PROVINCIAL de los carmelitas mitigados, con DIEGO EVANGELISTA.

Mientras ambos hablan, vemos a JUAN DE LA CRUZ en el Espacio 1 con los ojos vendados. Entran dos monjes mitigados, le patean y le arrebatan una escudilla de comida. Le tiran pan al suelo y derraman una jarra de agua sobre las losas para obligarle después a lamerla como los perros.

DIEGO EVANGELISTA.— (*Sorprendido.*)
No afloja su actitud.
Es firme como una roca.
PROVINCIAL MALDONADO.— (*Impasible.*)
Falta de higiene y ayuno
e inclinará la testuz.
DIEGO EVANGELISTA.— (*Sorprendido.*)
Tres meses casi y provoca
pasmo su vigor invicto.

PROVINCIAL MALDONADO.— (*Algo indignado.*)
¡Fuera esas gachas que toma!
¡Pan y agua desde ahora!
DIEGO EVANGELISTA.— (*Sorprendido.*)
Es muy risueño convicto.
PROVINCIAL MALDONADO.— (*Convencido.*)
El tiempo todo desdora.
SEMICORO A DE FRAILES MITIGADOS.— (*Burlón.*)
¿Hay belleza, Juan,
morando entre excrementos y pobreza?
SEMICORO B DE FRAILES MITIGADOS.— (*Burlón.*)
¿No te pesa el plan
de ser más exigente que Teresa?

Espacio 2: Finales de mayo de 1578. Letrina en la que está encerrado JUAN DE LA CRUZ en avanzado estado de debilitamiento físico y ausencia total de higiene. Se arrastra a tientas hacia la puerta del fondo.

JUAN DE LA CRUZ.— (*Golpeando con una mano.*)
¡Ábreme la puerta
carcelero!
¡Esta atmósfera
podrida en mi cieno,
ventilar anhelo!
DIEGO EVANGELISTA.— (*Abriendo la puerta y asomando con una escoba.*)
A barrer tu detrito
te promuevo
si abjuras de tu error.
JUAN DE LA CRUZ.— (*Suplicante.*)
¡Quítame la venda,
que no veo!
DIEGO EVANGELISTA.— (*Sin convicción ya.*)
Reniega primero.
JUAN DE LA CRUZ.— (*Tranquilo.)*
No estoy contrito,
mas entero.

Si me la quitas,
revelaré
mi devenir secreto.

DIEGO EVANGELISTA.— (*Haciéndolo en un impulso.*)
En tu llama arder deseo.

JUAN DE LA CRUZ.— (*Restregándose los ojos, abriéndolos luego y mirando todo con atención.)*
¡Vuelvo a un mundo feo
que trascenderé!

DIEGO EVANGELISTA.— (*Sorprendido.*)
¡Esos ojos me deslumbran!
¡Han los míos encendido!
Muéstrame tu juego.

JUAN DE LA CRUZ.— (*Mirándole fijamente.*)
Oye, Diego:
Pluma y papel
para escribir
te requiero.

DIEGO EVANGELISTA.— (*Cómplice de pronto.*)
Yo los traeré
si el redil
de tu orín
limpias luego.

JUAN DE LA CRUZ.— (*Sonriendo y tomando la escoba.)*
Mientras te espero,
yo me esmeraré.

DIEGO EVANGELISTA desaparece por la puerta mientras JUAN DE LA CRUZ aspira profundamente el aire fresco que entra. Enseguida se pone a barrer con brío renovado la letrina del calabozo.

SEMICORO A DE FRAILES MITIGADOS.— (*Burlón.*)
¿Hay belleza, Juan,
morando entre excrementos y pobreza?

SEMICORO B DE FRAILES MITIGADOS.— (*Burlón.*)
¿No te pesa el plan
de ser más exigente que Teresa?

CORO ENTERO DE FRAILES MITIGADOS.— (*Burlón.*)
¡Ay, Juan, entre tus heces
cómo te creces!
DIEGO EVANGELISTA.— (*Entrando con papel y pluma.*)
Aquí tenéis:
Mi recompensa espero.
JUAN DE LA CRUZ.— (*Sonriendo y tomando papel y pluma.*)
No es cosa de hechicería.
Mudar de piel es prolijo.
DIEGO EVANGELISTA.—
Me lo debéis.
JUAN DE LA CRUZ.—
De recetas no soy hijo.
Si las diera, mentiría.
DIEGO EVANGELISTA.—
¿Cómo seguir?
JUAN DE LA CRUZ.—
Lee cuanto escriba
y el ascenso irá sin freno.
DIEGO EVANGELISTA.—
Puro vértigo
que no sabré conducir.
JUAN DE LA CRUZ.—
Agárrate a mis versos
cuando vayas en deriva.
DIEGO EVANGELISTA.—
Que fracasé antes recuerdo
sin culminar la subida.
JUAN DE LA CRUZ.—
Esta vez no habrá caída.
DIEGO EVANGELISTA.—
Volved a vuestra letrina,
que esos escritos anhelo.

Mientras los dos semicoros de carmelitas calzados cantan apostados cada uno a un lado del escenario, vemos a Juan de la Cruz *en el Espacio 1 escribiendo.*

Semicoro A de frailes mitigados.— (*Burlón*.)
¡Qué entereza, Juan,
buscando en el detrito la belleza!
Semicoro B de frailes mitigados.— (*Burlón*.)
¡El poeta está
surgiendo del estiércol que ya apesta!
Coro entero de carmelitas calzados.— (*Burlón*.)
¡Ay, Juan, entre tus versos
me hago converso!
Juan de la Cruz.— (*Visiblemente debilitado en el Espacio 1, llama a la puerta con unos papeles en una mano*.)
¡Ábreme la puerta carcelero!
¡Verso lúcido,
urdido entre orines,
mostrarte quiero!
Diego Evangelista.— (*Abriendo la puerta con la nariz tapada*.)
¡Apesta
vuestro hábito raído!
Juan de la Cruz.—
Que no hace al monje
es sabido.
Diego Evangelista.—
¿Tampoco ese texto
de magia ungido?
Juan de la Cruz.—
No. Solo tañe mis liras
para afrontar el camino.

Diego Evangelista le arrebata los papeles y le empuja hacia adentro antes de volver a cerrar el portón.

Diego Evangelista.—
¡Sin contrición serán mías!
¡Volved a vuestro escondrijo!
Juan de la Cruz.— (*Golpeando la puerta cerrada con desesperación*.)

¡De un todo son melodías!
¡No esperes ciencia infusa!
DIEGO EVANGELISTA.— (*Leyendo.*)
¡Vaya música confusa!

Celda 1 iluminándose.

JUAN 1.— (*Asomando.*)
¿Adónde te escondiste[1],

Celda 2 iluminándose.

JUAN 2.— (*Asomando.)*
Amado, y me dejaste con gemido?
DIEGO EVANGELISTA.— (*Irritado.*)
¿De enamorados poema?
JUAN DE LA CRUZ.— (*Aún golpeando al otro lado de la puerta.*)
Canciones del alma en pena,
que, como hechizada esposa,
busca al Verbo Hijo de Dios.

Celdas 3 y 4 iluminándose.

JUANES 3 Y 4.— (*Asomando.*)
Como el ciervo huiste

Celdas 5 y 6 iluminándose.

JUANES 5 Y 6.— (*Asomando.*)
habiéndome herido,
DIEGO EVANGELISTA.— (*Incrédulo, sin comprender.*)
¿Habla de caza terrena?

---

[1] Primera canción en lira del poema llamado *Canciones de la esposa*, más tarde titulado *Cántico espiritual*, de Juan de la Cruz, según la edición de Francisco Javier Díez de Revenga, *Mística del siglo XVI (Tomo II)*, Biblioteca Castro, Madrid 2009, página 469.

Celdas 7 y 8 iluminándose.

JUANES 7 Y 8.— (*Asomando.*)
salí tras ti clamando, y eras ido.
JUAN DE LA CRUZ.— (*Casi gritando desesperado al otro lado de la puerta.*)
¡Solo tu alma buscando
al Dios escondido en ti,
en toques de amor llamando,
por salir fuera de sí!
DIEGO EVANGELISTA.— (*Sin entender, airado.*)
Sacrílega comparación
con buscona impenitente.
JUAN DE LA CRUZ.— (*Desesperado, al otro lado del portón.*)
Puede transformar tu mente.

Mientras el coro canta, DIEGO EVANGELISTA sigue leyendo y JUAN DE LA CRUZ, cada vez más exánime, vuelve a la escritura.

SEMICORO A.— (*Burlón.*)
¡Qué pereza, Juan,
fray Diego no comprende tu proeza!
SEMICORO B.— (*Burlón*)
¡Ay, Juan, por mucho que hagas,
no hay pistas claras!

Celdas 9 y 1 iluminándose.

JUANES 9 Y 1.— (*Asomando.*)
Descubre tu presencia[2],
JUAN DE LA CRUZ.— (*Sin dejar de escribir.*)
¡Solo en tu experiencia!

[2] Canción décimoprimera en lira del poema llamado *Canciones de la esposa*, más tarde titulado *Cántico espiritua*l, de Juan de la Cruz, según la edición de Francisco Javier Díez de Revenga, *Mística del siglo XVI (Tomo II)*, Biblioteca Castro, Madrid 2009, página 471.

Celdas 2 y 3 iluminándose.

JUANES 2 Y 3.— (*Asomando.*)
y máteme tu vista y hermosura;

Celdas 4 y 5 iluminándose.

JUANES 4 Y 5.—
mira que la dolencia

Celdas 6 y 7 iluminándose.

JUANES 6 Y 7.— (*Asomando.*)
de amor que no se cura

Celdas 8 y 9 iluminándose.

JUANES 8 Y 9.— (*Asomando.*)
sino con la presencia y la figura.
DIEGO EVANGELISTA.— (*Sin dejar de leer.*)
¡Blasfema locura!
SEMICORO A DE CARMELITAS CALZADOS.— (*Burlón.)*
¡Qué tristeza, Juan,
fray Diego no comprende tu riqueza!
SEMICORO B DE CARMELITAS CALZADOS.— (*Burlón*)
¡Pasan meses, Juan,
tu cuerpo desnutrido desfallece!
CORO ENTERO DE CARMELITAS CALZADOS.— *(Burlón.)*
¡Ay, Juan, sin alimento
ya no hay talento!

DIEGO EVANGELISTA abre la puerta de la letrina y entra en el espacio 1 portando una bandeja con víveres y un legajo de papeles. La deposita en el suelo y arroja a JUAN DE LA CRUZ en la cara las páginas escritas.

DIEGO EVANGELISTA.— (*Airado.*)
¿Cantos al eros prohibido?

JUAN DE LA CRUZ.— (*Recogiendo los papeles y precipitándose a comer.*)
¿Comida para el cuerpo
me traes a cambio de ellos?
DIEGO EVANGELISTA.— (*Indignado.*)
¿Qué tienen que ver conmigo?
JUAN DE LA CRUZ.— (*Irónico.*)
¿No te alumbran el camino?
DIEGO EVANGELISTA.—
Me abisman en resuellos
que se me antojan castigo.
JUAN DE LA CRUZ.— (*Tendiéndole un papel.*)
Este último canto bello
tal vez arroje sentido.
DIEGO EVANGELISTA.— (*Leyendo.*)
Alerta y esquivo,
leo.

Celdas 1 y 2 iluminándose.

JUANES 1 Y 2.— (*Asomando.*)
Gocémonos, Amado[3]

Celdas 3 y 4 iluminándose.

JUANES 3 Y 4.— (*Asomando.*)
y vámonos a ver en tu hermosura

Celdas 5 y 6 iluminándose.

JUANES 5 Y 6.— (*Asomando.*)
al monte y al collado

[3] Canción trigésimosexta en lira del poema llamado *Canciones de la esposa*, más tarde titulado *Cántico espiritual*, de Juan de la Cruz, según la edición de Francisco Javier Díez de Revenga, *Mística del siglo XVI (Tomo II)*, Biblioteca Castro, Madrid 2009, página 475.

Celdas 7 y 8 iluminándose.

JUANES 7 Y 8.— (*Asomando.*)
do mana el agua pura

Celdas TODAS iluminándose.

JUANES TODOS .— (*Asomando.*)
entremos más adentro en la espesura.
DIEGO EVANGELISTA.— (*Arrojando los papeles a Juan.*)
¡Qué tortura!
¡Solo sexo y fornicio
engalanados!
JUAN DE LA CRUZ.—
Tu mirada turbia
todo lo nubla,
a punto del precipicio.
DIEGO EVANGELISTA.— (*Airado e incrédulo.*)
¿Esas hediondas canciones
revelan vuestro secreto?
JUAN DE LA CRUZ.— (*Precipitándose a comer.*)
Culminarlas prometo
en cuanto mi cuerpo sacie
de esta hambruna.
DIEGO EVANGELISTA.—
No hay necesidad alguna.
Leyendo no seguiré.
Apestan
vuestros satánicos versos.
JUAN DE LA CRUZ.— (*Irónico.*)
Será mi hábito raído.
DIEGO EVANGELISTA.— (*Igual.)*
Que no hace al monje
es sabido.
JUAN DE LA CRUZ.— (*Dejando de comer. Alumbrando una idea.*)
Oye, Diego:
Tela y aguja

para coserme
uno nuevo requiero.
DIEGO EVANGELISTA.— (*Aprovechando la oportunidad.*)
De zurcir fuerte hilo
te consigo
si abjuras de tu error.
JUAN DE LA CRUZ.—
¡Qué hermoso fracaso
te preveo!
DIEGO EVANGELISTA.—
Reniega primero.
JUAN DE LA CRUZ.—
Si aquello me traes,
me esmeraré
en renegar con celo.

DIEGO EVANGELISTA desaparece tras el portón mientras JUAN DE LA CRUZ se abalanza sobre el plato de comida.

SEMICORO A DE CARMELITAS CALZADOS.— (*Burlón.*)
¡Qué prosaico, Juan,
tu cuerpo se repone con comida!
SEMICORO B DE CARMELITAS CALZADOS.— (*Burlón.*)
¡Es materia el pan,
y no lírica obtusa deletérea!
CORO ENTERO DE FRAILES MITIGADOS.— *(Burlón.)*
¡Ay, Juan, si no hay pitanza,
no hay alabanza!
DIEGO EVANGELISTA.— (*Entrando con telas, aguja e hilo.*)
Aquí tenéis.
Vuestra renuncia espero.
JUAN DE LA CRUZ.— (*Tomándolo con una sonrisa.*)
Abre la ventana,
carcelero.
Esta asfixia
prendida a mi cuerpo
aliviar deseo.

Diego Evangelista se dirige al fondo y abre un ventanuco que inunda de luz la letrina.

Juan de la Cruz.— (*Aspirando inmóvil de pie.*)
¡Este soplo me renueva!
¡Ha su silbo disipado
brumas que nunca me dejan!
Diego Evangelista.— (*Cómplice de pronto.*)
Libre seréis
tras renegar,
y esa canción
quemas luego.
Juan de la Cruz.— (*Suplicante con brillo en los ojos.*)
Permite que la concluya
por saber si iré muy lejos.
Diego Evangelista.—
Puro vértigo
que no sabré reprimir.
Juan de la Cruz.—
Entregarte he mis versos
como quien rinde la vida.
Diego Evangelista.—
Reduciré su reclamo
de Inquisición a cenizas.
Juan de la Cruz.— (*Espantado.*)
¿Esta vez no habrá salida?
Diego Evangelista.— (*Amenazante.*)
Final ardiente en la hoguera
propio de herejes, te espera.

Diego Evangelista se va dando un portazo. Mientras el coro canta, Juan de la Cruz anuda tiras de tela con las que hace una especie de soga que tira por la ventana, amarrando un extremo al alféizar.

Semicoro A de Carmelitas calzados.— (*Burlón.*)
¡Queda ociosa, Juan,
la ayuda de los tuyos tan preciosa!

SEMICORO B DE CARMELITAS CALZADOS.— (*Burlón*)
¿No te pesa el plan,
de ser abandonado por Teresa?
CORO ENTERO DE FRAILES MITIGADOS.— *(Burlón.)*
¡Ay, Juan, desaparece,
no te merecen!
JUAN DE LA CRUZ.— (*Recogiendo a toda prisa los papeles y poniéndoselos a la altura del corazón*.)
Mis *Canciones de la esposa*
salvo conmigo.
En ellas guardo lección
de mí mismo,
buscando a tientas
mi mejor versión.
Ahora mi vida es hermosa.

Mientras el CORO canta, JUAN DE LA CRUZ hace un hatillo con restos de tela donde oculta el legajo de papeles. Se lo cuelga al cuello y se encarama en el alféizar de la ventana, antes de desaparecer por ella.

SEMICORO A DE CARMELITAS CALZADOS.— (*Burlón*.)
¡No hay manera, Juan,
que el tiempo de improviso te detenga!
SEMICORO B DE FRAILES MITIGADOS.— (*Burlón*.)
¡Vaya liras, Juan,
acabas de dar fin a lo que aspiras!
CORO ENTERO DE CARMELITAS CALZADOS.— *(Burlón.)*
¡Ay, Juan, con tus poemas,
matas las penas!
DIEGO EVANGELISTA.— (*Irrumpiendo enfurecido*.)
¡Traidor, cuánto lo siento!
¡Se acabó tu tiempo!
DIEGO EVANGELISTA.—
Sus *Canciones de la esposa*
no me han servido.
Son puertas ciegas que yo
no abrir pude.

Tapiando algunas
herviré en rencor.
Me arrasa una ira ulcerosa.

Diego Evangelista se va dando un portazo mientras el coro canta

Coro entero de Carmelitas calzados.— *(Burlón.)*
¡Diego, de tu tortura,
mana amargura!

Escena 4ª: El olvido de Teresa

Espacio 2.— Departamento de Teresa en el Convento de la Encarnación de Ávila. Finales de agosto de 1578.

Teresa de Jesús.— (*Inquieta*.)
Aún respuesta del rey
espero por Gracián
que interceda por Juan
ante la injusta ley
de los mitigados.
Ya es la única vía
de evitar que siga
encerrado de por vida.
Semicoro A de Monjas carmelitas.— (*Irónico*.)
¿Hay, Teresa, paz
por no haber comprendido su grandeza?
Semicoro B de Monjas carmelitas.— (*Irónico*.)
¡Juan no espera ya
que corras a salvarle la primera!
Jerónimo Gracián.— (*Entrando como una exhalación con una carta en la mano*)
¡Teresa, su majestad
respondió a mis ruegos!
Teresa de Jesús.— (*Arrebatándole la carta*.)
¡Siempre felicidad
le otorguen los cielos!

JERÓNIMO GRACIÁN.— (*Ansioso.*)
Decid; ¿Qué ha indagado
mi señor Felipe?
TERESA DE JESÚS.— (*Leyendo con fruición.*)
¡Por un fraile sobornado,
vecino de su escondite,
supo que a Juan liberaron!
JERÓNIMO GRACIÁN.—
¡Bien ha salido el envite!
TERESA DE JESÚS.— (*Sorprendida, sin dejar de leer.*)
¡Nueve meses preso
ha estado en Toledo!
JERÓNIMO GRACIÁN.—
¿En mitigado convento?
TERESA DE JESÚS.— (*Con incomodidad creciente.*)
Diste en lo cierto.
Lo imaginaba más lejos.
JERÓNIMO GRACIÁN.— (*Estupefacto.*)
Yo en Andalucía,
que no aquí en Castilla.
TERESA DE JESÚS.— (*Con incomodidad creciente.*)
De haberlo sabido,
mayor desvelo
tomado habría
en rescatarlo.
SEMICORO A DE MONJAS CARMELITAS.— (*Vehemente.*)
Mentirosa ahora,
niegas que sabías
que en Toledo estaba.
SEMICORO B DE MONJAS CARMELITAS.— (*Vehemente.)*
Nuestro Juan añora
un socorro sin trabas.
JERÓNIMO GRACIÁN.—
Primero había
que protegeros
a vos de la pira.
Luego liberar
a Juan.

SEMICORO A DE MONJAS CARMELITAS.— (*Irónico.*)
¡Olvidar, Teresa,
por joven carmelita
a tu sabio y antiguo confesor,
es pura ligereza!
SEMICORO B DE MONJAS CARMELITAS.— (*Irónico.*)
¡Es Gracián, señora,
valido intrigante
que trepa sin dilación
con maneras arrogantes.
JERÓNIMO GRACIÁN.—
¡Raudos y temerarios
fueron los manejos
de mi buen pariente,
del rey secretario.
¿Andará muy lejos?
TERESA DE JESÚS.— (*Leyendo jubilosa.*)
¡Mucho yerras, Gracián!
¡Tu secretario llegó
cuando huido había Juan,
asido a una liana
de telas recosidas,
que lanzó por la ventana!
JERÓNIMO GRACIÁN.— (*Arrebatándole la carta, incrédulo.*)
¡Tan hábil no le creía!
TERESA DE JESÚS.— (*Admirada, apretando la carta contra su pecho.*)
¡Mi medio fraile querido!
¡En angosta carcerilla
donde apenas cabía
con ser tan chico!
¡Tengo grandísima
envidia de su suerte!
SEMICORO A DE MONJAS CARMELITAS.— (*Procaz.*)
¿Envidiosa, ahora?
¿Quién te cree, señora,
si a la muerte estuvo?

SEMICORO B DE MONJAS CARMELITAS.— (*Procaz*.)
¡Incapaz serías
de aguantar tamaño apuro!
JERÓNIMO GRACIÁN.— (*Suspicaz*.)
¿Recobrar
le dejaréis
su puesto
a vuestro lado?
TERESA DE JESÚS.— (*Cautelosa*.)
¿Perdonar
en confesión
mis faltas
os pesa tanto?
SEMICORO A DE MONJAS CARMELITAS.— (*Alarmado*.)
¡Atención, Teresa
a este linajudo
y apuesto embaucador
que ahora te confiesa!
SEMICORO B DE MONJAS CARMELITAS.— (*Alarmado*.)
¡Sortead con flema
su lengua versátil
que envenena el corazón
y en visiones encadena!
TERESA DE JESÚS.— (*Cautelosa*.)
Escindida
me tenéis.
(*Acercándose a Gracián*.)
Que tengo cuerpo
me recordáis.
Lo siento cierto
si os acercáis.
JERÓNIMO GRACIÁN.— (*Acercándose a su vez con tiento*.)
Recuerdo incierto
que me negáis,
que aliento luego
cuando no estáis.

Teresa y Gracián quedan congelados en medio del Espacio 2. Sus caras muy cerca una de otra.

Coro de Monjas carmelitas entero.— *(Alarmado.)*
¡Es su lengua aviesa,
que en carnal se trueca!
Semicoro A de Monjas carmelitas.— *(Alarmado.)*
No es latín ni griego.
Semicoro B de Monjas carmelitas.— *(Alarmado.)*
Que es vulgar, señora.
Teresa de Jesús.— (*Cobrando vida y haciéndose a un lado. Para sí.*)
¡A sus labios
sabrosos
que confunden
los míos,
yo me hurto!
Jerónimo Gracián.— (*Cobrando vida y haciéndose a un lado. Para sí.*)
¡De su útil
privanza
que arrellana
el camino,
yo me sirvo!
Teresa de Jesús.— (*Rehaciéndose, a Gracián.*)
¡Vano reflejo
que la noche enciende!
Jerónimo Gracián.— (*Cauteloso, a Teresa.*)
¡Una fantasma
que en la noche asombra!
Semicoro A de Monjas carmelitas.— (*Advirtiendo firme.*)
¡No es Gracián, señora,
tu aliado ahora!
Semicoro B de Monjas carmelitas.— (*Advirtiendo firme.*)
¡Es galán, Teresa,
que a medrar empieza!
Teresa de Jesús.— (*Acercándose a Gracián, guardando distancia.*)
Mi brazo diestro
claro ya sois.

Lo siento cierto
cuando faltáis.

JERÓNIMO GRACIÁN.— (*Acercándose a Teresa, guardando distancia*.)

Si apoyo ciego
me concedéis,
amigos tengo
que precisáis.

TERESA y GRACIÁN se estrechan la mano y quedan congelados en mitad del Espacio 2.

SEMICORO A DE MONJAS CARMELITAS.— (*Burlón*.)

¡No te irás Teresa!
¡Aquí quedas presa!

SEMICORO B DE MONJAS CARMELITAS.— (*Burlón*.)

¡Ya verás, señora:
saldrás perdedora!

SEMICORO A DE MONJAS CARMELITAS.— (*Suplicante*.)

¡Líbrate, señora,
de esta servidumbre!

SEMICORO B DE MONJAS CARMELITAS.— (*Suplicante*.)

¿Nuestro Juan regresa?
¡Di que sí, señora!

SEMICORO A DE MONJAS CARMELITAS.— (*Suplicante*.)

¡Quítanos, traidora,
esta incertidumbre!

SEMICORO B DE MONJAS CARMELITAS.— (*Vehemente*.)

¡Vivir olvidadas
es harto insalubre!

SEMICORO A DE MONJAS CARMELITAS.— (*Vehemente*.)

¡De Juan alejadas
estar no podemos!

CORO DE MONJAS CARMELITAS ENTERO.— (*Amenazante*.)

¡Las hermanas todas
no lo entenderán!

Epílogo: La doble noche

Paisaje del agua

Noche primera

Luz tenue y cenital sobre el fondo del escenario en el centro, que ilumina progresivamente un jergón junto a una vela encendida bajo un ventanuco por el que se filtra luz invernal. Juan viejo, consumido por la enfermedad, se remueve nervioso.

Juan viejo.—*(Muy agitado entre sueños.)*
Tormenta que me envuelves
en recuerdos perturbadores varios,
quisiera contenerte
trocando negros grajos
de mi mente en espejismos claros.
Voz de Ana de Jesús en off.—
Regresa ya tu vida
valerosa y generosa siempre.
Descansa de esta huida,
que estragos pueden hambre
y encierro provocar a un hombre.
Juan viejo.—
¡Ay, madre, que esclareces
tu experiencia al estudiar mis textos!
¡Enciéndeme tus luces!
Ana de Jesús.— *(Entrando por la puerta con tres legajos de papeles.)*
Al mundo de los vivos
se remiten para sanar sus yerros.
De vos necesitada estoy,
por vos embelesada ahora
con canciones, que iluminan
el método que afanosa voy
solitaria componiendo.
Ocultan sabia belleza
disfrazada en ligereza.
Juan viejo.—(*Mirándola sin entender ni reconocerla*.)
Me despierto y no comprendo
a dónde aterido vine.
Ana de Jesús.—*(Extrañada.)*
Te hallamos apagado fuera,
como lumbre de una vela

JUAN VIEJO.—*(Extrañado.)*
Recuerdo que yo huía
como una exhalación, portando
escritos en mis viejas manos,
dudando si claros podrían
a otros servir de guía.
ANA DE JESÚS.—
Son textos bien poderosos
JUAN VIEJO.—*(Incorporándose, contento.)*
Quedarán engrandecidos
de experiencia femenina.
ANA DE JESÚS.—*(Entusiasmada.)*
¿Los practicas en nosotras?
JUAN VIEJO.—
Voz de cuerpo acompañada
¿Eres señuelo o verdad?
ANA DE JESÚS.—
Madre Ana de Jesús
por nombre llevo
MONJAS DE BEAS TODAS EN OFF.—
Del convento de Beas
priora y fuego.
JUAN VIEJO.—*(Para sí.)*
¡Ana, mi dulce beldad!

Las nueve celdas se van iluminando progresivamente.

Celdas 1 y 2 iluminándose.

MONJAS 1 Y 2.— *(Asomando.)*
A tres horas de Baeza,

Celdas 3 y 4 iluminándose.

MONJAS 3 Y 4.— *(Asomando.)*
en provincia de Jaén,

Celdas 5 y 6 iluminándose.

MONJAS 5 Y 6.— *(Asomando.)*
se alza el convento de Beas.

Celdas 7 y 8 iluminándose.

MONJAS 7 Y 8.— *(Asomando.)*
Aquí te repondrás bien

Celdas 9 y 1 iluminándose.

MONJAS 9 Y 1.— *(Asomando.)*
del encierro de Toledo.

Celdas 2 y 3 iluminándose.

MONJAS 2 Y 3.— *(Asomando.)*
Noche oscura con destreza,

Celdas 4 y 5 iluminándose.

MONJAS 4 Y 5.— *(Asomando.)*
anhelamos noche seas,

Celdas 5 y 6 iluminándose.

MONJAS 5 Y 6.— *(Asomando.)*
en apagarnos los miedos.

Celdas 7 y 8 iluminándose.

MONJAS 7 Y 8.— *(Asomando.)*
Si ejercitas sin torpeza

Celdas 9 y 1 iluminándose.

MONJAS 9 Y 1.— *(Asomando.)*
esa llama que caldea

Celdas 2 y 3 iluminándose.

MONJAS 2 Y 3.— *(Asomando.)*
prenderá en muda belleza.
JUAN VIEJO.—*(Sin comprender.)*
¿De quién esas voces son?
ANA DE JESÚS.—
Mi exigua congregación.

Celdas 4 y 5 iluminándose.

MONJA 4.— *(Asomando.)*
¡Dieciocho somos
MONJA 5.—
las irreductibles

Celdas 7 y 8 iluminándose.

MONJA 7.— *(Asomando.)*
del convento de San José
MONJA 8.— *(Asomando.)*
Salvador de Beas!

Celdas 9 y 1 iluminándose.

MONJA 9.— *(Asomando.)*
Iniciadas vamos,
MONJA 1.— *(Asomando.)*
tan imprevisibles,

Celdas 2 y 3 iluminándose.

MONJA 2.— *(Asomando.)*
en vacío y privación
MONJA 3.— *(Asomando.)*
que tú creas.
JUAN VIEJO.—
¿Hablo con aire incorpóreo?

ANA DE JESÚS.—
Rastro soy de vieja vida
MONJAS DE BEAS TODAS.—
que de nuevo incandescente
se escabulle de tu mente.
JUAN VIEJO.—
Fatuas criaturas solas
que en agua pasada rielan.
ANA DE JESÚS.—
¡Son de Beas
sabias mujeres descalzas
MONJAS DE BEAS TODAS.—
que de la mujer Teresa
aprenden otra norma!
JUAN VIEJO.—
Parto de la igualdad
MONJAS DE BEAS TODAS.—
Tan mágico decir que sí
a enseñanza compartida.
ANA DE JESÚS.—
Yo de intelectual
inferioridad.
MONJAS DE BEAS TODAS.—
Aventura insólita
si el maestro
tu alumno fuera.

ANA DE JESÚS.—
¡Son de Beas
valientes damas descalzas
JUAN VIEJO.—
que con su hermosa priora
se salen de la horma!

MONJAS DE BEAS TODAS.—
Saber como no saber,
verdad pura sin velo es.
ANA DE JESÚS.—
Quiero aprender la lección.
JUAN VIEJO.—
Dejáos hacer.
ANA DE JESÚS.—
Ellas y yo.

Celda 1 iluminándose.

JUAN 1.— *(Asomando.)*
Noche primera del sentido,
que de muchos se apodera.
MONJA 1.—
¿Cómo acaecerá?

Celda 2 iluminándose.

JUAN 2.— *(Asomando.)*
De ninguna cosa criada
en el espíritu sabor queda.
MONJA 2.—
¿Melancolía será?

Celda 3 iluminándose.

JUAN 3.— *(Asomando.)*
Trae sequedad y memoria de Dios.

MONJA 3.—
¡Muero por servirle plena!

Celda 4 iluminándose.

JUAN 4.— *(Asomando.)*
Al alma le vienen ganas
de estarse a solas y quieta.
MONJA 4.—
Busco la puerta secreta.

Celda 5 iluminándose.

JUAN 5.— *(Asomando.)*
Apáganse discurso
e imaginación toda.
MONJA 5.—
Ya no más pensamientos
ni en noticias escindida.
JUAN VIEJO.—
Cruzar no podrás sin maña
ANA DE JESÚS.—
¿Es la puerta tan angosta?
JUAN VIEJO.—
¿De la noche sensitiva?
ANA DE JESÚS.—
¿Y si el alma desnudara?
JUAN VIEJO.—
¡Fuera el disfraz de sabor!

Celda 6 iluminándose.

JUAN 6.— *(Asomando.)*
Noche seca,
a conocimiento de sí reta.
MONJA 6.—
¿Seré tan flaca y dañina
como mi sombra mezquina?

Celda 7 iluminándose.

JUAN 7.— *(Asomando.)*
Noche quieta,
apetito de humildad despierta.
MONJA 7.—
¿Serán las otras mejores
en estas imperfecciones?

Celda 8 iluminándose.

JUAN 8.— *(Asomando.)*
Noche prieta,
entendimiento del otro fleta.
MONJA 8.—
Amar al otro querría,
juzgar soberbia sería.

Celda 9 iluminándose.

JUAN 9.— *(Asomando.)*
Noche hueca,
desasimiento del gusto trueca.
MONJA 9.—
De Dios amorosa infusión,
secreta contemplación.

ANA DE JESÚS entra de nuevo como al principio pero más precipitada. La escena va tomando un ritmo cada vez más vivo.

ANA DE JESÚS.—
Tormento que se cierne
sobre amigos y seguidores varios,
pudieras detenerlo
hablando sin tapujos
con colegas de sus prejuicios varios.

JUAN VIEJO.—*(Desconcertado.)*
Luz de cuerpo acompañada
¿Eres un sueño o beldad?
ANA DE JESÚS.—
Rastro soy de vieja vida
MONJAS DE BEAS TODAS.—
que de nuevo impertinente
se inmiscuye por tu mente.
JUAN VIEJO.—
¡Ana, mi amarga verdad!
Devuelves devenir insomne
a mi turbia algarabía.
ANA DE JESÚS.—
Pudiera que en la hoguera
acabe vuestro renombre
JUAN VIEJO.—*(Sorprendido.)*
¿Ignorante me dejaréis sin causa?
ANA DE JESÚS.— *(Le tiende nerviosa un papel.)*
¿Acaso el peligro no ves?

Celda 1 iluminándose.

MONJA 1.— *(Asomando.)*
¡Niccolò Doria vuelve al ruedo!

Celda 2 iluminándose.

MONJA 2.— *(Asomando.)*
Este general genovés

Celda 3 iluminándose.

MONJA 3.— *(Asomando.)*
de la orden del Carmelo

Celda 4 iluminándose.

MONJA 4.— *(Asomando.)*
quiere la reforma al revés.
ANA DE JESÚS.—
Provincial vicario
os proclama...

MONJAS DE BEAS TODAS.—
Madrid a capítulo os llama
extraordinario.
ANA DE JESÚS.—
...del Carmelo Descalzo
de Andalucía bella.
MONJAS DE BEAS TODAS.—
Amenaza mala estrella
que trueca esta noche oscura
en estéril artilugio.
JUAN VIEJO.—
¡Del poder yo me refugio!

Celda 1 iluminándose.

MONJA 1.— *(Asomando.)*
¡Niccolò Doria os reta a duelo!

Celda 4 iluminándose.

MONJA 4.— *(Asomando.)*
¡Pega a la reforma un revés!

Celdas 2 y 3 iluminándose.

MONJA 2.—
¡Noche oscura rasgarán
de Doria los partidarios!

MONJA 3.—
Sacral superioridad
del hombre volverá
sobre la monja.

Celdas 5 y 6 iluminándose.

MONJA 5.—
¡Noche prima, que encamina
a segunda más profunda!
MONJA 6.—
Con Dios relación personal
del todo suprimirán.

Celdas 7 y 8 iluminándose.

MONJA 7.—
¡La segunda espiritual
en contemplación fecunda!
MONJA 8.—
¡Muerte a imaginativa vía
con plegaria repetitiva!

Celdas 9 y 1 iluminándose.

MONJAS 9 Y 1.—
¡La espesura impedirán
los calzados mitigados!
MONJA 1.—
¡Romance de la experiencia,
ya nunca tendrás licencia!

Celda 2 iluminándose.

MONJA 2.—
¡Con latín vendrá el mal,

Celda 3 iluminándose.

MONJA 3.—
que es de la curia ropaje,

Celda 4 iluminándose.

MONJA 4.—
y las altas esferas

Celda 5 iluminándose.

MONJA 5.—
aplastarán tu lenguaje!
MONJAS DE BEAS TODAS.—
¡Ricas en experiencia
estas lenguas
en romance que protesta!
MONJAS 1,2,3,4 Y 5.—
¡Noche oscura rasgarán
de Doria los partidarios!
MONJAS 6, 7, 8 Y 9.—
¡La espesura impedirán
los calzados mitigados!
ANA DE JESÚS.—
¿Las oís?
JUAN VIEJO.—
Quedarán adolecidas
vuestras almas en mi ausencia.
ANA DE JESÚS.—
A partir os instan
en nuestra defensa.
JUAN VIEJO.—
No aceptaré cargo religioso
que troca conocimiento en poder.
MONJAS DE BEAS TODAS.—
¿No es definitiva palabra
en lengua romance forjada?

JUAN VIEJO.—
Alguien más interesado
que yo en el mando
es preciso.
ANA DE JESÚS.— *(Tomando una decisión.)*
Nadie más agradecida
que yo si dejas
tu cuerpo cerca del mío.
JUAN VIEJO.—*(Sin querer entender.)*
Alguien más entretenido
que sí codicie...
ANA DE JESÚS.— *(Quitándose la toca en un arranque.)*
Nadie más estremecida
si tú te alejas...
JUAN VIEJO.—*(Observándola absorto.)*
Repara
que es solo espejismo
ANA DE JESÚS.— *(Mostrando sus pechos en un arranque.)*
¡Me abismo!
JUAN VIEJO Y ANA DE JESÚS.—
Arder en Dios persigo
ANA DE JESÚS.—
¡Mi amigo!
JUAN VIEJO *(observándola absorto).*—
Aunque mirando tu cuerpo
JUAN VIEJO Y ANA DE JESÚS.—
Solo arder en vos consigo.
ANA DE JESÚS.—
Una enemiga me habita...
JUAN VIEJO.—
...desde dentro te desgarra
ANA DE JESÚS.—
Por quebrantar se agita
esta gélida aventura
con que revistes tu ciencia.
JUAN VIEJO.—
La sensualidad amarra.

ANA DE JESÚS.— *(Comprendiendo y tapándose.)*
Quien al sabor
a cuerpo limpio se entrega...
JUAN VIEJO.—*(Resistiendo.)*
...el sinsabor
a tumba abierta
degusta
de la negación de sí.
ANA DE JESÚS.— *(Rehaciéndose.)*
La prudencia
aconseja
poner distancia
entre ambos.
JUAN VIEJO.—*(Respirando.)*
Iré a Madrid.
Por defendernos
acepto el cargo.

Celdas 1 y 2 iluminándose.

MONJAS 1 Y 2.— *(Asomando.)*
Este fin será crucial

Celda 3 y 4 iluminándose.

MONJAS 3 Y 4.— *(Asomando.)*
para alentar tu coraje.

Celdas 5 y 6 iluminándose.

MONJAS 5 Y 6.— *(Asomando.)*
Sin destruir tu conciencia

Celdas 7 y 8 iluminándose.

MONJAS 7 Y 8.— *(Asomando.)*
ni falsear tu lenguaje.

Noche segunda

La celda de Juan viejo es invadida de pronto por nueve frailes

Celda 1 iluminándose.

Monja 1.— *(Asomando.)*
¡Niccolò Doria os reta a duelo!

Celda 2 iluminándose.

Monja 2.— *(Asomando.)*
¡Este general genovés

Celda 3 iluminándose.

Monja 3.— *(Asomando.)*
pega a la reforma un revés!

Celda 4 iluminándose.

Monja 4.—
¡Noche prima, que encamina
a segunda más profunda!
Niccolò Doria.— *(Quitándose la capucha y descubriendo el rostro. A Juan.)*
¡La libertad de la monja
para elegir confesor
prohibida toda!
Juan viejo.—*(Horrorizado.)*
Me retiro.
Este recuerdo ya no vivo.

Celda 5 iluminándose.

Monja 5.— *(Asomando.)*
¡La segunda espiritual
en contemplación fecunda!

NICCOLÒ DORIA.—
¡Superioridad sacral
del sacerdote
sobre la monja reintegro!
JUAN VIEJO.—
¡De mi memoria os destierro!

Celda 6 iluminándose.

MONJA 6.—
¡La espesura impedirán
los calzados mitigados!
NICCOLÒ DORIA.—
¡La plegaria ritual vuelva!
¡Muerte a imaginativa vía
con plegaria repetitiva!

Celdas 7 y 8 iluminándose.

MONJA 7.—
¡La plegaria ritual castra!
MONJA 8.—
¡Hueca lectura en voz alta...
NICCOLÒ DORIA.—
...de mis normas cuatrocientas...
MONJAS DE BEAS TODAS.—
...que las teresianas constituciones devastan!
¡Es aburrimiento atroz!
JUAN VIEJO.—
¡Violar el pluralismo
del femenino Carmelo
es masculino deseo!
DIEGO EVANGELISTA.— *(Quitándose la capucha y mostrándose. A Juan.)*
¡Juan de la Cruz,
maldito seas!
¡Te acuso de trato carnal
con las monjas de Beas!

JUAN VIEJO.—
Tu voz reconozco, Diego.
De este recuerdo reniego.
NICCOLÒ DORIA.—
¿Tienes pruebas?
DIEGO EVANGELISTA.— *(Sacándose un papel del hábito.)*
Esta confesión firmada
por Ana de Jesús.
JUAN VIEJO.—
Es manipulación forzada
para inclinar mi testuz.
DIEGO EVANGELISTA.—
Leed el papel.

JUAN VIEJO se lo arrebata de la mano y lee incrédulo mientras se materializan ANA DE JESÚS y coro de las monjas de Beas.

MONJAS DE BEAS TODAS.—
¡Juan, nuestro hermano, nuestro igual!
¡Ricas en experiencia
nos llama!
VOZ EN OFF de ANA DE JESÚS.—
¡Mentira artera!
¡El ser más recóndito y fiero
se violenta desde fuera!
MONJAS DE BEAS TODAS.—
¡Ricas en experiencia
estas lenguas
en romance que protesta!

Celdas 1, 2, 3, 4 y 5 iluminándose.

MONJAS 1, 2, 3, 4 Y 5.— *(Asomando.)*
¡Noche prima, que encamina
a segunda más profunda!

Celdas 6, 7, 8 y 9 iluminándose.

MONJAS 6, 7, 8 Y 9.— *(Asomando.)*
¡La segunda espiritual,
de contemplación fecunda!

DIEGO EVANGELISTA tiende la falsa confesión a ANA DE JESÚS, a quien dos frailes calzados sostienen por los brazos, férreamente apostados a sus flancos.

DIEGO EVANGELISTA.— *(Tendiendo el papel a ANA DE JESÚS.)*
Firmad sin remilgos.
ANA DE JESÚS.—
No es definitiva palabra
en lengua romance forjada.

DIEGO EVANGELISTA propina un brutal bofetón a ANA DE JESÚS. A continuación, los dos mitigados siguen golpeándola.

JUAN VIEJO.—*(Horrorizado.)*
¡La humillas y pegas, Diego!
¡Ya te resuelves en bruto!
DIEGO EVANGELISTA.—
Confesad, priora,
que vuestro tesoro
más preciado
a Juan entregasteis.
ANA DE JESÚS.—
Sí, el más recóndito y puro
mas no mi cuerpo.
Lo juro.

ANA DE JESÚS recibe de bofetadas.

MONJA 1.—
De este descrédito abjuro,
MONJA 4.—
que ha entretejido un perjuro.

MONJA 2.—
Frágil espíritu tuvo,
MONJA 5.—
mas no este cuerpo impuro.
MONJA 3.—
Mi alma perdida anduvo,
MONJA 6.—
jamás este cuerpo oscuro.
DIEGO EVANGELISTA.—
¡Si no firmáis
vuestras monjas
violadas serán
hasta quedar exánimes!
MONJA 7.—
Secreto oscuro procuro,
MONJA 1.—
que no mi cuerpo desnudo.
MONJA 8.
Deseo este cuerpo tuvo,
MONJA 4.—
mas cierto que se contuvo.
MONJA 6.—
Recuerdo que abrasa anulo,
MONJA 5.—
de este mi cuerpo inseguro.
ANA DE JESÚS.— *(En un alarido.)*
¡Por Dios juro
que a Juan no me entregué,
aunque mil veces
entre estos muros
lo deseé!
MONJA 7.—
Aliento que se detuvo,
MONJA 6.—
a punto de ser estuvo.
MONJA 8.—
Fragor terrenal supuro

MONJA 1.—
de carne que se entretuvo.
MONJA 9.—
Adiós visceral auguro,
MONJA 2.—
a sangre que me retuvo.
ANA DE JESÚS.—
Pues jamás vi alma
de la mía tan gemela
MONJA 3.—
Cuando come,
MONJA 4.—
cuando yerra,
MONJA 5.—
deshauciado en esta guerra,
MONJA 6.—
cuando pena,
MONJA 7.—
cuando duerme,
MONJA 8.—
cuando vela,
MONJAS DE BEAS TODAS.—
cuando mil cosas hiciera.
ANA DE JESÚS.— *(Musitando para sí.)*
Jamás vi alma
de la mía tan gemela.
DIEGO EVANGELISTA.—
Firmad.
Tendréis libertad
de conservar
vuestra regla
vuestras monjas y vos solas.
ANA DE JESÚS.— *(Llorosa.)*
¿Cesará el acoso
y profanación
de estos templos
femeninos?

DIEGO EVANGELISTA.—
Yo juro.
FRAILES MITIGADOS 1, 2, 3, 4, Y 5.—
Respeto cierto aseguro
FRAILES MITIGADOS 6, 7, 8 Y 9.—
A todo cuerpo intramuros.
ANA DE JESÚS.— *(Entre desgarrados sollozos.)*
¡Firmo este edicto infecto!
¡Aunque restrinja la vida
del hombre que más venero!

ANA DE JESÚS firma el papel con dificultad por el dolor.

MONJA 1.—
cuando yerra,
MONJA 2.—
deshauciado en esta guerra,
MONJA 3.—
cuando pena,
ANA DE JESÚS.— *(Musitando para sí.)*
Jamás vi alma
de la mía tan gemela.
MONJA 4.—
cuando duerme,
MONJA 5.—
cuando vela,
MONJAS DE BEAS TODAS.—
cuando mil cosas hiciera
ANA DE JESÚS.— *(Tomando una decisión.)*
Plasmaré en mi vida
sus escritos,
que difundir prometo,
como puertas abiertas en secreto.

Ana de Jesús desaparece y con ella se apagan una a una las celdas del convento de Beas.

Juan viejo.—
¡Sal de mi sueño, Diego!
¡Yo te disuelvo en esputo!
Diego Evangelista.—
¡Su expulsión de la orden
decreta!
Niccolò Doria.—
¡Privado de todos su cargos quede,
y que en fraile raso recale
en agrícola colonia
de La Peñuela en Jaén!
Juan viejo.—
¡Buen Dios, vas a mi lado,
en la huerta mientras aro!
Coro de frailes mitigados.—
¡Con razón te llaman lima sorda!
Juan viejo.—
¡Son los mismos
frailes por mí iniciados
quienes con gran aspereza
me vejan y abandonan!
Coro de frailes mitigados.—
¡Deja los desdenes fuera
trabajando el huerto de La Peñuela!
Juan viejo.—
Mejor arrullar
estas plantas quietas.
Niccolò Doria.—
¡Con razón te llaman lima sorda!
Juan viejo.—
Que afrontar
alimañas sueltas.

CORO DE FRAILES MITIGADOS.—
¡Deja que la rabia muera
cultivando el huerto
de La Peñuela!

Paisaje del agua. Variación.

JUAN VIEJO.—
¡Al estanque,
a su hondo centro!
SEMICORO DE FRAILES MITIGADOS A.—
¡Ay, con el azadón,
Juan se ha herido en un talón!
JUAN VIEJO.—
Muda el agua como amante
la color y semblante.
SEMICORO DE FRAILES MITIGADOS B.—
¡Ay, qué mala infección!
DIEGO EVANGELISTA.—
¡Tanto da!
NICCOLÒ DORIA.—
¡Si no lo mata la enfermedad,
la Santa Inquisición lo hará!
SEMICORO DE FRAILES MITIGADOS A.—
¡Ay, se le gangrenó!
JUAN VIEJO.—
¿De quién esas voces son?
TODOS.—
Fatuas criaturas solas
que en agua pasada rielan.
SEMICORO DE FRAILES MITIGADOS B.—
¡Ay, con el azadón!
JUAN VIEJO.—
Sabe el alma que es variante
de sabor ya menguante.
SEMICORO DE FRAILES MITIGADOS A.—
¡Ay, se ha herido un talón!

CORO DE FRAILES MITIGADOS.—
¡Agua primera del pozo
JUAN VIEJO.—
En su hondo centro
CORO DE FRAILES MITIGADOS.—
harto trabajo sin gozo!
JUAN VIEJO.—
daño ahuyento
CORO DE FRAILES MITIGADOS.—
Agua segunda de noria
JUAN VIEJO.—
Desasosiego sabroso
CORO DE FRAILES MITIGADOS.—
lágrimas trajo de sobra
JUAN VIEJO.—
en pétalos olorosos
DIEGO EVANGELISTA.—
¡Qué más da!
SEMICORO DE FRAILES MITIGADOS A.—
¡Ay, que se hirió el talón!
NICCOLÒ DORIA.—
¡Si no lo mata la enfermedad
SEMICORO DE FRAILES MITIGADOS B.—
¡Ay, se le gangrenó!
NICCOLÒ DORIA.—
la Santa Inquisición lo hará!

Aparece Juan muchacho.

JUAN VIEJO.—*(Mirándolo estupefacto.)*
¡Muchacho que contienes
mi presencia adolescente bella!
SEMICORO DE FRAILES MITIGADOS A.—
El azadón!
JUAN MUCHACHO—
¿Por qué no la detienes?

SEMICORO DE FRAILES MITIGADOS B.—
¡Gangrenó!
JUAN VIEJO.—
¡Muchacho que retienes
esta ausencia exactamente ella!
SEMICORO DE FRAILES MITIGADOS A.—
¡Un talón!
JUAN VIEJO.—
De nuevo en el aljibe,
¿Qué cristales mutantes
destruir querías
preso en alba pasada?
CORO DE FRAILES MITIGADOS.—
La materia efervescente mella
JUAN MUCHACHO—
Marea empeñada en el accidente,
galopa la muerte hacia la salida,
salpica la fibra de tenso encuentro,
recuerdo de noche recién vencida.
JUAN VIEJO.—
Espejo sin cuyo vago destello
no hubiera yo merodeado aquello.
CORO DE FRAILES MITIGADOS.—
De Dios amorosa infusión,
secreta contemplación.
JUAN VIEJO.—
Ese que eras tú
en el hondón del pozo
JUAN MUCHACHO—
Mi presencia exactamente ella
JUAN VIEJO.—
Agua en emoción templada,
como el alma te siento
dolida y truncada
con sed que resiste
inmunda en mi seno
CORO DE FRAILES MITIGADOS.—
Mi dolencia vehemente fea

JUAN MUCHACHO—
Acequia retenida
¿Qué invisibles parajes
visitar podías,
huerto de altos mensajes?
JUAN VIEJO.—
Deleite sin cuyo fiel desafío
no hubiera yo deshabitado el año.
JUAN MUCHACHO—
Esta ausencia persistente sea
JUAN VIEJO.—
Ese que era yo
con arcaduz de noria
JUAN MUCHACHO—
Tu presencia inteligente vuela
JUAN VIEJO.—
Agua de los arroyos corriente,
terso diseño del viento
dúctil y exigente,
despavorida vas
con lluvia insolente
que anega el barbecho
CORO Y JUAN MUCHACHO—
Lluvia pertinaz de la unión,
secreta contemplación.
JUAN VIEJO.—
¡Qué preciosas margaritas!
JUAN MUCHACHO—
Tu presencia inteligente vuela
JUAN VIEJO.—
¡Muchacho que retienes
esta ausencia exactamente ella!
JUAN MUCHACHO Y JUAN VIEJO.—
¡Qué margaritas preciosas!

Fin de Aprendizaje de la noche
21 de septiembre de 2018.

Aina de Cos: teatro y compromiso

Martín B. Fons Sastre

ESADIB
(marti.fons@esadib.com)

La escena balear actual está proporcionando nuevas escritoras teatrales que presentan interesantes y comprometidos textos que conectan con las problemáticas sociales contemporáneas. La creación dramática femenina de las Islas Baleares, defendida por nombres como Marta Barceló, Aina Tur, Nuria Vizcarro, Catalina Florit, Laura Gost, Carme Planells, Neus Nadal o Marina Salas, ha dado un salto cualitativo importante con obras heterogéneas de marcado carácter reivindicativo, entendiendo el hecho teatral no solo como un espejo de la realidad sino también como un arma para intentar poner sobre los escenarios desde la reflexión, la crítica o la denuncia las desigualdades sociales, los hechos delictivos y condenables o las injusticias históricas. Aina de Cos es un claro ejemplo de este grupo de dramaturgas.

Actriz titulada por el Institut del Teatre de Barcelona, combina su trabajo interpretativo con su faceta como escritora. Formada como dramaturga en el Obrador de la Sala Beckett de Barcelona de la mano de Simons Stephens, Alberto Conejero, José Sanchís Sinisterra o Enzo Cornamm, entre otros, da sus primeros pasos escribiendo piezas breves de teatro que se representan a partir del 2010. Su primera pieza larga, *Només quan Plou*, se estrena el 25 de febrero de 2016 en el Teatro Principal de Palma, con ella recibe el Premio *En Ocasió de la Dona* (2016) y, posteriormente, se representa durante la Semana de la Dramaturgia Contemporánea Balear de la Sala Beckett (2017) y al 11th Women Playrights International Conference a Santiago de Chile (2018). La pieza es un homenaje a Aurora Picornell, costurera y sindicalista, apodada *La Pasionaria mallorquina*, que fue ejecutada el 5 de enero del 1937. En esta obra ya se ven claramente los puntos de interés que serán los ejes vertebradores de la dramaturgia de Aina de Cos: la memoria histórica, la defensa de la mujer ante el abuso machista y la reivindicación de las mujeres olvidadas por la historia, principalmente, de las Islas Baleares.

A *Només quan plou*, le siguieron las obras de *Fumata Blanca*, premio Relat Breu Ses Salines 2019, un alegato en defensa de la memoria histórica y la mujer y *Un estilete en el miocardio*, seleccionada para el I Certamen Esos Textos Ocultos del Espacio Guindalera de Madrid y publicada por Editorial Acto Primero el 2019, obra que plasmaba crudamente la lacra de la violencia de género.

La pieza que se incluye en este número de la revista Acotaciones, *La chica de la gasolinera* (*La noia de la benzinera*, título de la versión catalana), recibió el premio Teatre de Butxaca de Ciutadella 2019 (Menorca) y fue

ganadora del Festival Píndoles de Barcelona 2019. En ella, la autora, utilizando la fórmula del teatro breve y basándose en hechos reales, presenta el duro relato de una joven, Carlota, que ha sufrido una violación múltiple. A partir de la construcción de la trama mediante una estructura fragmentaria, Aina nos muestra las diferentes caras del doloroso suceso. Una escritura feminista, reivindicativa y comprometida ante la barbarie que suponen actos de esa magnitud que, desgraciadamente, se dan en nuestra sociedad actual. Desde las tablas, Aina alza la voz de las víctimas de estas atrocidades con contundencia. Un grito contra el patriarcado por la desprotección que sufren las mujeres ante los comportamientos machistas y violentos.

El último proyecto dramatúrgico de Aina de Cos, hasta el momento, es *Antígones 2077*, estrenado en el Teatro Principal de Palma el 27 de noviembre de 2020. Una relectura del mito clásico desde la óptica de la memoria histórica para defender el derecho a enterrar a los muertos, en este caso, a las víctimas fallecidas durante la Guerra Civil Española.



La chica de la gasolinera

de Aina de Cos



Una sala vacía medio a oscuras. Entra una chica joven CARLOTA *acompañada de un* MUJER *de mediana edad vestida muy formal. Cuando están en el centro la sala se ilumina apuntando al público. Las dos fijan su mirada al frente, como hipnotizadas.*

MUJER.— ¿Y bien?

CARLOTA no contesta. Continua con la mirada fija al frente.

MUJER.— No hay prisa.

La MUJER toca el hombro de CARLOTA, ella se aparta como si hubiera recibido una descarga eléctrica. Las dos siguen mirando en silencio hacia adelante.

MUJER.— El tiempo que necesites.
CARLOTA.— No estoy segura...
MUJER. Tranquila. No pueden verte.
CARLOTA.— ¿Seguro?
MUJER.— Seguro.

Silencio.

MUJER.— No tenemos prisa.
CARLOTA.— El tres.
MUJER.—¿Estás segura?

CARLOTA asiente casi imperceptible con un gesto nervioso.

MUJER.— Está bien. (*Da órdenes en voz alta*.) Un paso adelante.
CARLOTA.— O puede que no...

En el mismo momento que el sujeto 3 da un paso adelante, CARLOTA da un paso atrás.

MUJER.— No tengas miedo. No puede verte.
CARLOTA.— Me mira.
MUJER.— No te mira a ti. Puedes estar tranquila.

CARLOTA empieza a respirar con dificultad.

MUJER.— Tienen un espejo delante.
CARLOTA.— ¿Como en las películas?
MUJER.— Como en las películas.

CARLOTA sigue respirando con dificultad.

MUJER.— ¿Quieres que paremos?
CARLOTA.— No.
MUJER.— Vamos a pasar a un nuevo grupo.

CARLOTA sigue observando en silencio tratando de calmar la respiración cada vez más agitada.

CARLOTA.— El cinco.

MUJER. Lo estás haciendo muy bien. Da órdenes en voz alta. Un paso adelante.

En el mismo momento que el sujeto 5 da un paso adelante, CARLOTA da otro paso atrás.

CARLOTA.— Creo que ya...
MUJER.— ¿Quieres agua?
CARLOTA.— Quiero salir de aquí.
MUJER.— Está bien.

CARLOTA intenta moverse pero se ha quedado petrificada. La respiración se le acelera todavía más. Sin darse cuenta, empieza a llorar.

MUJER.— Ven, siéntate un momento. Lo estás haciendo muy bien.
CARLOTA.— Estoy bien. No sé porque lloro. Ya está. Ya está... Estoy bien. Estoy... Es que... Me miran. Parece que me miran. Me miran. ¿Y si saben que estoy aquí? ¿Y si me han visto entrar? ¿O por alguna ventana? No sé. Un agujero. Saben que estoy aquí. Saben que soy yo. Y me miran. Me miran como... Ya está. Estoy bien. ¿Podemos salir? Quiero salir de aquí. *(Dirigiéndose a la mujer.)* ¿Seguro que es un espejo?

CARLOTA con una AMIGA intenta pintarse los labios en un espejo de bolsillo muy pequeño. Van visiblemente bebidas. Les da la risa.

AMIGA.— Va, tía. Me toca. ¡Lips stick time! Déjame tu espejito. ¡Ohh! ¡¡Lleva purpurina!! ¡¡Fucking great!! ¡Me encanta! ¿Cómo estoy?
CARLOTA.— Dame un beso de purpurina...

Ríen.

AMIGA.— ¡Yo también te quiero! Una más... Un último chupito y nos largamos.
CARLOTA.— ¡Me encanta la purpurina!
AMIGA.— ¡El último!
CARLOTA.— Está prohibido decir «el último»...
AMIGA.— ¡You rigth! ¡¡El penúltimo!! ¡Por nosotras y nuestras primera vacaciones solas!
CARLOTA.— ¡Por nosotras y por mi madre que nos ha dejado el coche!
AMIGA.— ¡Por la madre que te parió y su coche-tanque!
CARLOTA.— ¡Por nuestro tanque!
AMIGA.— Me parece que aquellos de allí nos miran...
CARLOTA.— Es la purpurina, seguro. Nunca falla.

Ríen.

AMIGA.— No dejan de mirar.
CARLOTA.— El de la camiseta blanca no está mal.
AMIGA.— ¡Todos llevan camiseta blanca!
CARLOTA.— El de los ojos azules.
AMIGA.— Pues no deja de mirarte.
CARLOTA.— Mira tú...
AMIGA.— Yo me quedo con el de los «tatus»...
CARLOTA.— Yo me quedo con el resto...

Ríen.

AMIGA.— Va... Ve y diles algo...
CARLOTA.— Que vengan ellos...
AMIGA.— Me parece que te han oído. Vienen. Disimula.

CARLOTA.— ¿Me queda purpurina?

Ríen.

ABOGADA.— ¿Tenía o tiene alguna relación con los acusados?
CARLOTA.— ¿Cómo?
ABOGADA.— Repito la pregunta: ¿tenía o tiene alguna relación con los acusados?
CARLOTA.— ¿Relación?
ABOGADA.— ¿Conocía usted a los acusados antes de los hechos que se les imputa?
CARLOTA.— ¿Conocer? ¿A quién?
ABOGADA.— Es una pregunta sencilla.
CARLOTA.— Son el tres y el cinco.
ABOGADA.— No ha contestado a la pregunta.
CARLOTA.— ¿Cuál es la pregunta?

Silencio.

MUJER.— ¿Quieres agua?
CARLOTA.— ¿Es esta la pregunta?
MUJER.— ¿Cómo?
CARLOTA.— Me has preguntado algo, ¿verdad?
MUJER.— Si quieres un vaso de agua.
CARLOTA.— Son el tres y el cinco.
MUJER.— De acuerdo. Podemos pasar a la sala de al lado.
CARLOTA.— ¿Y ahora?
MUJER.— Ahora tenemos que esperar al juicio.
CARLOTA.— ¿Y ya está?
MUJER.— Ahora tienes que hacer una vida normal.
CARLOTA.— ¿Normal?

CARLOTA ríe.

ABOGADA.— ¿Qué le hace gracia?
CARLOTA.— No, nada.
ABOGADA.— ¿Algo que he dicho?

CARLOTA.— Sí.
ABOGADA.— ¿Sí?
CARLOTA.— Quiero decir que sí que había bebido. Habíamos bebido.
ABOGADA.— ¿Recuerda que cantidad de alcohol había ingerido?
CARLOTA.— No.
ABOGADA.— ¿Aproximadamente?
CARLOTA.— ¿Qué tiene que ver?
ABOGADA.— Aproximadamente.
CARLOTA.— Un par de cervezas y un par de chupitos. Puede ser.
ABOGADA.— ¿Puede ser?
CARLOTA.— No llevaba la cuenta.
ABOGADA.— De acuerdo.
CARLOTA.— Todavía no entiendo qué tiene que ver.

Silencio.

MUJER.— Una vida normal. Eres joven. Tienes toda la vida por delante.
CARLOTA.— Tengo toda la vida por delante, sí.
MUJER.— ¿Te encuentras mejor?
CARLOTA.— Sí. Soy joven.
MUJER.— Recibirás la citación en tu casa. Mientras tanto ya sabes...
CARLOTA.— ¿Una vida normal?
MUJER.— Claro. ¿Qué te crees, que te van a poner a alguien que te siga?

Ríen. Callan de golpe. Miran hacia delante. Silencio.

ABOGADA.— ¿Recuerda que llevabas puesto?
CARLOTA.— Era verano. Hacía calor.
ABOGADA.— Otra vez no está contestando.
CARLOTA.— ¿De verdad importa la ropa que llevara?
ABOGADA.— ¿Podría contestar a la pregunta?
CARLOTA.— Una camiseta blanca y unos pantalones cortos.
ABOGADA.— ¿Cómo de cortos?
CARLOTA.— ¿Qué quiere decir?
ABOGADA.— Limítese a contestar, por favor.
CARLOTA.— ¿A quién estamos juzgando?
ABOGADA.— Me limito a hacer mi trabajo. ¿Cómo de cortos?

Carlota no contesta.

Abogada.—¿Recuerda si pidió auxilio?

Carlota no contesta.

Abogada.— ¿Recuerda si se resistió?

Carlota no contesta. Silencio.

Carlota.— ¿Cuánto había bebido? Mucho. ¿Cómo de cortos? Mucho. ¿Pedí auxilio? Mucho. ¿Me resistí? Mucho. ¿Por qué me hice la muerta? No lo sé. ¿Cuántas manos había? No lo sé. ¿Cuántos ojos me miraban? No lo sé. ¿Cuántas voces hablaban? No lo sé. Eran más de dos, y más de tres. Hablaban todos a la vez. Me tocaban todos a la vez. Cerré los ojos y dejé de mirar. Pensé que quizá cerrando los ojos podría desaparecer y volver a aparecer en el coche de mi madre con mi amiga y meterme en el saco de dormir y no volver a despertar. Pero no funcionó. Se turnaban. Por delante... y por detrás. Por detrás. Por delante. Ahora uno. Ahora otro. Me pareció que también grababan. Y reían. Y se corrían y seguían riendo. Y seguían grabando y yo estaba muerta. Había bebido, llevaba unos pantalones cortos, pedí auxilio, me resistí y me hice la muerta, porque pensaba que estaba muerta. Es más fácil estar muerta.

Señora.— ¿Estás bien?

Carlota.— ¿Estoy muerta?

Señora.— Pero, ¿qué dices?

Carlota.— Tengo frío.

Señora.— ¿Estás sola?

Carlota.— Hace mucho frío.

Señora.— Ten, ponte mi rebeca.

Carlota.— ¿Estoy muerta?

Señora.— Tienes a alguien a quien podamos llamar.

Carlota.— Se han quedado mi teléfono.

Señora.— ¿Quién?

CARLOTA.— No me sé ningún número de memoria.
SEÑORA.— ¿Quién se ha quedado tu teléfono?
CARLOTA.— Ellos.
SEÑORA.— Ven, levántate. ¿Puedes caminar?
CARLOTA.— Tengo que volver al tanque.
SEÑORA.— ¿Un tanque?
CARLOTA.— Es de mi madre.
SEÑORA.— Ven, cielo.
CARLOTA.— Quiero hablar con mi madre.
SEÑORA.— Vamos al hospital. Levántate, así, despacio. Lo estás haciendo muy bien.

Silencio.

MUJER.— Lo estás haciendo muy bien.
CARLOTA.— ¿Me puedo ir ya?
MUJER.— Tu madre está fuera.
CARLOTA.— 670312664
MUJER.— ¿Cómo ?
CARLOTA.— Es el número de mi madre.
MUJER.— Todo irá bien.
CARLOTA.— «Todo irá bien». Es lo que le decía su madre a la chica de la gasolinera. Ella tenía miedo de su ex. Se lo dijo a su madre, se lo dijo a sus amigas. Todo el mundo lo sabía. Todo el mundo le conocía. Pero ella le conocía mejor que nadie, por eso le dijo a todo el mundo que tenía miedo. Todo irá bien, le decían. Hasta que una mañana él se presentó en la puerta de su casa cuando salía hacía el trabajo, la cogió de los pelos y la metió por la fuerza dentro de su coche. No era un tanque. Era un coche que corría mucho. Todo irá bien. Intentó saltar del coche. Todo irá bien. Iban a mucha velocidad. Todo irá bien. Salieron del pueblo. Todo irá bien. Y estrelló el coche contra una gasolinera. Todo irá bien. Murió calcinada. Pero todo irá bien. Esto no está pasando. Estoy muerta.
MUJER.— ¿Estás bien?
CARLOTA.— ¿Qué?
MUJER.— Estabas como en otro lugar.
CARLOTA.— Sólo pensaba.

MUJER.— ¿En qué pensabas?
CARLOTA.— No, nada.
MUJER.— Todo irá bien.

OSCURO FINAL

CRÓNICA

CRÓNICA

Ana Bustamante Rosero, Legados presentes e indomables. Crónica de las VII Jornadas Internacionales de Teatro y Feminismos de la RESAD
Catalina Esquivel, Crónica de una Primavera Teatral
Conrado Dess, ¿Dónde empieza el teatro?
Bonillo López, BDSM, práctica escénica y pandemia. Tres discursos disciplinarios para nuestros cuerpos en tiempos de hipertrofia de la ley
Cristina Oñoro Otero, Y la ciudad se volvió teatro. Reflexiones sobre paseos y teatro deambulatorio en tiempos de pandemia

La Cuatrienal de Escenografía de Praga (PQ'19)
Eufrasio Lucena-Muñoz, Reflexiones sobre una plural participación desde los comisariados
Entrevista a Ángel Martínez Roger
Entrevista a Bibiana Puigdefàbregas y Marta Rafa

Entrevista
Rodrigo García reflexiona sobre teatralidad, poesía y performance, por Cristina Tamames Gala

Reseñas
Fernando Doménech, *"El rey planeta". Suerte de una divisa en el entramado encomiástico en torno a Felipe IV*, de Julio Vélez Sáinz

Ana Contreras Elvira, *Sor Juana Inés de la Cruz. Mujeres que no son de este mundo*, de María-Milagros Rivera Garretas

Fernando Doménech, *El actor borbónico (1700-1831)*, de Joaquín Álvarez Barrientos

Fernando Doménech, *'La bella España'. El teatro de Lope de Vega en la Rusia soviética y postsoviética*, de Veronika Ryjik

Emeterio Diez Puertas, *Sucedió. Mi vida* 1; *El Rastro. Vida de lo inanimado. Mi vida* 2; *Así es. Mi vida* 3, de Victorina Durán

José Luis González Subías, *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018). En homenaje al profesor José Romera Castillo*, de Guillermo Laín Corona y Rocío Santiago Nogales (eds.)

Emeterio Diez Puertas, *Teatro*, de Fernando Fernán Gómez

David Ojeda, *Adolfo Marsillach: Escenificar a los Clásicos (1986-1994*, de Mariano de Paco Serrano

Susana Pérez Alonso, *La astucia del cuerpo. Actuar es lo que ocurre*, de Jorge Eines

Alberto Carrillo Casas, *Naufragios de Álvar Núñez o La herida del otro*, de José Sanchis Sinisterra

Simone Trecca, *Teatro de ayer y de hoy a escena*, de José Romera Castillo

Arantza Enríquez, *Tiempos de habitar. Prácticas artísticas y mundos posibles*, de Óscar Cornago y Zara Rodríquez

Diana I. Luque, *Escenarios de crisis: dramaturgas españolas en el nuevo milenio*, de Ana María Díaz-Marcos (ed.)

J. Rubén Contreras Elvira, *Artes escénicas. Bachillerato*, de Asunción Burgueño, Fernando Domenech y Vicente León

Mª Nieves Martinez de Olcoz, *En primera fila: Teatro y teatreros en España, hoy*, de José Miguel Vila

LEGADOS PRESENTES E INDOMABLES. CRÓNICA DE LAS VII JORNADAS INTERNACIONALES DE TEATRO Y FEMINISMOS DE LA RESAD

Los días 12, 13 y 14 de febrero de 2020 tuvieron lugar en Madrid las *VII Jornadas Internacionales de Teatro y Feminismos de la RESAD: Maestras vivas: aportaciones de las mujeres en la pedagogía teatral (1920-2020)*.

Durante esos días no podíamos imaginar la crisis en la que estaría sumergido el mundo por el COVID19 tan sólo un mes después. Aunque el aislamiento desde el que se escriben estas líneas no deja de ser contingente y pasajero es una nueva perspectiva que modela la manera de pensar y evocar ese encuentro. Pensar o escribir sobre teatro, sobre encuentros o sobre la idea del tejido de una red femenina y feminista alrededor del teatro se convierte en una tarea que estremece precisamente porque en cuarentena ni el teatro, ni el encuentro pueden ser. Y al mismo tiempo el tejido de esas redes es más necesario que nunca. «La peste nos lo roba -dice Pablo Messiez del teatro- para que recordemos que se trata de algo más que de palabras bonitas. Que es —que debe ser—presente e indomable», que su potencia está «en la posibilidad de lo imprevisto inherente a toda reunión» *(Messiez 2020)*. Quizás cuando volvamos recuperemos ese vértigo de lo vital, conscientes de que el teatro y el encuentro pueden no ser. Sabremos entonces que son un don, como son un don los derechos, las conquistas y los legados de las maestras vivas de las artes escénicas que estas jornadas vienen a recuperar.

El vestíbulo de la RESAD nos recibía ese 12 de febrero con un friso histórico en el contorno de sus paredes. En él estaban reseñados personajes, fechas y acontecimientos de la historia desde el siglo XVIII hasta nuestros días. Era parte de la performance inaugural que planteaba la siguiente pregunta: ¿Es que no ha habido grandes mujeres artistas de las artes escénicas? Las y los estudiantes que participaron fueron

dando voz a nombres y acontecimientos protagonizados por mujeres, obras escritas en femenino. Esa cronología fue modificada ante nuestros ojos, dando relevancia al papel de la mujer en la historia. Y ya que la performance nos invitaba a participar y añadir nuevos nombres, desde aquí propongo el de María Escudero, fundadora del Libre Teatro Libre en Córdoba (Argentina) en 1969 para así abrir una ventana y mirar también hacia las obras y legados de mujeres de otras latitudes y otros continentes.

Si estas jornadas dejan un sabor especial, tiene que ver con la variedad de formatos en las propuestas presentadas. Se da así cuenta del aspecto multidisciplinario y de la pluralidad de voces y oficios que conforman las artes escénicas y su investigación. Los tres días del encuentro fueron nutridos por cuatro mesas de ponencias, dos conferencias plenarias, cuatro conversatorios, dos mesas redondas, un coloquio, una conferencia-taller, un espectáculo y un documental.

Para hacer un recorrido breve por lo que ahí se vivió empecemos por las conferencias plenarias. La primera, a cargo de Beatrice Bottin: «*Sara Molina y las Federikas en Eleusis,*» que propuso un recorrido por la vida y obra de la directora andaluza, indagando en uno de los proyectos colectivos en los que participa e impulsa: *Eleusis, la ciudad de las mujeres en la red*. La segunda, a cargo de Joanna Mańkowska titulada *Gabriela Zapolska: un proyecto feminista original de una naturalista enamorada de la belleza*, nos trajo a la luz la figura transgresora y feminista de una mujer de teatro, escritora polémica, crítica de la moral burguesa de la Polonia de finales del siglo XIX y principios del XX, quién además de corresponsal de varios periódicos polacos, fue actriz del Théâtre Libre de Antoine en París.

Por otro lado, los conversatorios permitieron que maestras vivas y cercanas fueran las protagonistas, convirtiéndose en faros y referentes. En el primero, *La batuta en femenino* pudimos escuchar a Silvia Sanz, directora de la Orquesta Metropolitana de Madrid y del Coro Talía y a Virginia Gutiérrez. Juntas nos dieron cuenta de las dificultades que plantea un medio absolutamente masculinizado: el de la música sinfónica y particularmente el de la dirección de orquesta. Silvia Sanz habló de su recorrido y de la misión que desarrolló en Etiopía, formando una orquesta sinfónica en un país en el que la memoria colectiva había perdido la huella del último concierto de esa naturaleza. Para Sanz el paso previo a ese proyecto que parecía imposible y en el que sus mismos

protagonistas no parecían creer, fue el empoderamiento de cada intérprete de la orquesta, dando cuenta de una forma de liderazgo abierta, transversal e inclusiva.

Pudimos también escuchar las reflexiones de la directora y pedagoga Lucila Maquieira, recordando sus inicios con Margarita Xirgu en Uruguay, para hacer un recorrido por sus experiencias: el exilio, la llegada a Madrid, el trabajo con William Layton, la dirección de numerosas obras y la enseñanza. La última jornada nos permitió conocer y sentir de cerca la osadía y el valor que han acompañado a Pilar de Yzaguirre a lo largo de su extensa e inagotable carrera como gestora, distribuidora, productora teatral trabajando por la incidencia de los criterios de género en las políticas culturales y haciendo posible que el público en España acceda a las figuras más destacadas del teatro a nivel mundial. Y finalmente, para completar esta amplia muestra y con el afán de crear puentes entre artes escénicas, artes plásticas y visuales tuvimos un recorrido por la obra de la artista vasca Mabi Revuelta.

Las dos mesas redondas pusieron la lupa sobre aspectos esenciales en el camino de la construcción de la igualdad de género dentro de las artes escénicas. Es el caso de la pedagogía con la mesa *Mujeres en las políticas pedagógicas, y políticas pedagógicas en igualdad*; y de la visibilización de las mujeres presentes en los oficios técnicos de las artes escénicas en la mesa *Maestras en las prácticas y oficios escénicos: memoria y transmisión* identificando e incentivando a romper las múltiples capas de invisibilización en este ámbito. La primera por ser mujeres en un medio predominantemente masculino. La segunda por la ausencia -o muy reciente incorporación- de formaciones regladas que deriva dificulta el reconocimiento, la construcción de referentes y de una genealogía de la trasmisión de los saberes desde la práctica. Y en tercer lugar la invisibilización por estar fuera de la escena, en el aspecto técnico y no en el artístico, con una fuerte jerarquización que normaliza la precarización del trabajo sobre todo en oficios feminizados como el de la sastrería. Fueron Violeta Segura, Karmen Abarca, Mercedes de Blas y Ana Llenas Menéndez quienes mostraron este panorama delicado y quienes protagonizaron un llamado a la participación y concientización de esta problemática.

Para culminar por lo alto y con la emoción a flor de piel cada uno de los tres días de actividades, se propusieron tres eventos de naturaleza muy diferentes. El primero fue el espectáculo, *Tardes con Colombine*, de Carmen Sanchez Molina. La obra basada en la figura de la escritora

Carmen de Burgos, reivindica y lleva luz sobre la vida de una maestra, intelectual, periodista, quien fue la primera en hablar del divorcio en la presa y defender la ley que lo regulara en 1904. El segundo fue una primicia: la proyección de un primer corte del documental *Soy una asamblea, soy una revolución* homenaje a Carla Matteini dirigido por Miguel Zavala. El film reúne testimonios de los protagonistas del teatro español del último tiempo para dar cuenta del compromiso radical de la maestra total que fue Matteini, con el teatro en una extensísima y crucial labor de traducción, adaptación, dramaturgia y pedagogía a lo largo de varias décadas. Y el último día se realizó la conferencia-taller *Des-aparecer. El teatro del ser y el no ser* con Sara Molina. Empezamos las jornadas investigando sobre su obra y terminamos hablando con ella y dejándonos atravesar por sus preguntas. Cuestionando lo que sabemos y lo que no, para indagar sobre las experiencias propias y colectivas y construir una conciencia de género.

Las mesas de ponencias nos mostraron también el alcance que tiene el enfoque de género en los estudios teatrales. Con un primer eje temático sobre *Pedagogas: experiencias feministas, teatro aplicado y metodologías*, tuvimos la oportunidad de conocer el legado de Suzanne Bing (Francia 1888-1967) en la pedagogía del teatro físico y de María Knébel (Rusia 1898-1985) en el teatro ruso. Cabe aquí mencionar el coloquio *Talking about Mary* que nos dio a conocer la figura de Mary Overlie, pedagoga y pensadora, creadora de la metodología de los Viewpoints. En cuanto a la noción del teatro aplicado, Eneko Lorente presentó un análisis sobre la mirada redireccionada en la obra fílmica y coreográfica de Anne Teresa de Keersmaeker, y Nieves Mateo apuntó importantes claves metodológicas para la *Visibilidad femenina en las artes escénicas*.

Con el segundo eje: *Modelos de referencia: canon, genealogía y bibliografías* se insistió en la necesidad de cultivar, entre todas, ese fondo bibliográfico y de referencias en femenino al tiempo que repensamos los cánones de la investigación y de los materiales investigados. Esto permitió acercarnos a la figura de *Hanna Rovina, alma mater del teatro hebreo*. Y de modo más cercano en el tiempo y en el espacio pudimos reconocer la labor de *Mercedes Herrero y la compañía Pez Luna Teatro*; compartir el análisis de la obra de Antonia Bueno Mingallón desde el punto de vista de la identidad de sus personajes-, y conocer la reflexión «*En torno a la creación feminista española*» de Álvaro Caboalles «*a partir del trabajo de Marta Pazos, María Velasco y Teatro en Vilo.*» Las comunicaciones de carácter más performativo nos

dieron a conocer la propuesta de *El camino paralelo* que mediante el teatro flamenco realiza una labor de prevención de violencia machista. Mamen Agüera nos presentó un recorrido a través de la experiencia personal y del movimiento del cuerpo en el escenario. Ilustró así un camino pedagógico y de búsqueda de formas expresivas propias entre la danza contemporánea, el contact improvisación y la pedagogía de Simone Forti. Y finalmente, Viviana Bobino de Residui Teatro presentó la metodología de trabajo de «*Hilos invisibles*» y la técnica del cuerpo elástico creada por la maestra colombiana Marta Ruiz. De este modo se trazan también genealogías femeninas con los cuerpos en movimiento y en el espacio. Finalmente asistimos a «&: una lectura de autología del performance» por la puertorriqueña Virginia Escobar.

En lo que respecta al último eje temático: *Maestras en las prácticas y oficios escénicos* nos permitió conocer dos procesos creativos muy diferentes entre sí: el primero de la mano de Maite Villar, con *Las dramaturgias efímeras como proceso metodológico de investigación performativa* mostrando las herramientas de creación desde el teatro físico, el segundo, el de Monika Rühle con *Plástica teatral y vídeoescena* en su espectáculo *El Sueño de Segismunda*. Por su parte, Luca Gatta, con su trabajo *Cuerpos disonantes: para una pedagogía de la máscara* se hizo eco de la importancia del proceso y del training dentro de la pedagogía actoral, herencia del Odin Teatret, de la pedagogía Lecoq y del linaje compuesto por las pedagogas Alessandra Galante Garrone y Claudia Contin.

Para terminar, y después de este breve recorrido por las VII Jornadas de Teatro y feminismos me atrevería a robar dos palabras a Pablo Messiez para llamar también *presentes e indomables* a las maestras y creadoras a las que en las jornadas se nombró y a las que las protagonizaron. Así como p*resente e indomable* es en la historia de las artes escénicas el legado de Gabriela Zapolska, Suzanne Bing, Hanna Rovina, María Knébel, Anne Teresa de Keersmaeker, Mary Overlie, Simone Forti, Marta Ruiz y Carla Matteini. *Indomables y presentes* las maestras de hoy: Lucila Maquieira, Pilar de Yzaguirre, Mercedes Herrero, Silvia Sanz, Virginia Gutiérrez, Mabi Revuelta y Sara Molina para poner luz en el camino de las que empezamos y compartir experiencias y recorridos, mientras nos recuerdan que el presente no nos ha sido dado, sino que son muchas las mujeres han luchado por él. *Indomables y presentes* las abuelas, las madres y las hermanas de todos los oficios de las artes escénicas junto a quienes emprendemos el trabajo por lo que para Marcela

Lagarde es «el derecho a tener historia, genealogía de género y una afirmación valorativa de nuestra condición (...) y de la condición humana de otras mujeres.» Nombrando y conociendo la vida y la obra de las maestras en las artes escénicas tomamos conciencia de «que no somos huérfanas, que tenemos ancestras y que si estamos aquí ha sido entre otras cosas, por los afanes de nuestras madres y nuestras antepasadas, tanto como por los esfuerzos de nuestras contemporáneas» (Lagarde y de los Ríos, 2014, pág. 107)

Ana Bustamante Rosero

Referencias

Lagarde y de los Ríos, Marcela (2014). *El feminismo en mi vida: hitos, claves y topías*. Madrid: Horas y Horas.

Messiez, Pablo (2020) [@messiez]. (24 de marzo de 2020) *Notas del confinamiento* [Fotografía] Instagram. Recuperado (https://bit.ly/3eRoJBg)

CRÓNICA DE UNA PRIMAVERA TEATRAL

El panorama del teatro colombiano actual es amplio y dinámico. En la última década el sector ha mostrado un crecimiento significativo que ha derivado en que algunos conocedores califiquen el momento como una suerte de «primavera teatral». Y aunque todavía hay mucho trabajo por hacer, no pude negarse que en estos primeros veinte años del siglo XXI (2000-2020) el teatro colombiano ha logrado forjarse un nuevo rostro, diverso y prometedor.

Este no es un logro menor si se tiene en cuenta que en Colombia, guerra y corrupción han perpetuado una sociedad desigual donde la cultura tiene apenas una importancia residual. El país no ha contado nunca con una compañía nacional de teatro, ni una política clara y permanente en cuanto a artes escénicas se refiere. Y aunque en años recientes los apoyos de la administración han mejorado, el desierto cultural ha sido una constante histórica. Con estas condiciones no es exagerado decir que el teatro colombiano se ha hecho a sí mismo, y si hoy existe un movimiento teatral, es gracias a la perseverancia de artistas que en el pasado sentaron las bases firmes de un proyecto aún en construcción: el teatro colombiano contemporáneo. Pero, ¿Tiene sentido calificar este momento de primaveral? Y, si es así, ¿Qué factores han intervenido en este proceso?

Si la primavera es aquella época del año en la que el campo se renueva, brotan las flores y el césped reverdece, puede afirmarse que la primavera teatral en Colombia corresponde sobre todo a un cambio generacional. El momento en que nuevos artistas logran hacerse un sitio en la escena y con ello, darle una nueva fisionomía al paisaje teatral. Son varios los factores que han contribuido a que esta evolución tenga lugar. El más importante es quizá, el hecho de que era un paso justo y necesario. Para entenderlo es oportuno tomar un poco de distancia en el tiempo. La historia del teatro en Colombia (y Latinoamérica) ha sido con frecuencia

tratada como un relato menor en comparación a antiguas tradiciones de oriente u occidente. Un ejercicio completamente inútil que, desgraciadamente, ha mantenido al teatro de la región trabajando como en un constante hándicap. Esta carrera hacia adelante, no obstante, ha sufrido una ineludible alteración en los últimos veinte años. Los vertiginosos cambios producidos en una sociedad digital, donde información, arte y cultura viajan a la velocidad de un click, han creado las condiciones ideales para un intercambio de saberes sin precedentes. Esta coyuntura acelera las posibilidades y la necesidad que tiene el teatro colombiano de proyectarse hacia adelante. Todavía más si se tiene en cuenta que los referentes más importantes del teatro nacional son agrupaciones longevas, que han superado la madurez artística y que han creado una tradición. Bajo este prisma el relevo generacional se hace urgente. No solo como respuesta natural a un ciclo vital, sino como la necesaria constatación de que la tradición, para afirmarse y prolongar su existencia, debe contener en sí misma el germen del cambio y la continuidad.

Así pues, el teatro colombiano entra en este s. XXI en una necesaria etapa de renovación, con el compromiso de no olvidar los referentes que han iluminado el camino hasta aquí. De hecho, parte del auge de este periodo primaveral se debe en gran medida a la capacidad que han tenido las nuevas generaciones de valorar su propia herencia artística. Un legado, que aquí referiremos brevemente, y que está encarnado sobre todo por el teatro La Candelaria de Bogotá, fundado por Santiago García (1928-2020) y por el Teatro Experimental de Cali fundado por Enrique Buenaventura (1925-2003). Ambos artistas son considerados los padres del teatro moderno en Colombia. Tanto La Candelaria como el TEC son colectivos paradigmáticos que siguen activos, aunque ya sin la presencia de sus directores y dramaturgos, García y Buenaventura, quienes fueron grandes artífices de lo que se conoció como Nuevo Teatro. Un importante movimiento que no solo se posicionó en Colombia sino en toda Latinoamérica y que se caracterizó por su militancia política, propia de los convulsos años posteriores a la revolución cubana. A nivel estético, se nutrió de postulados tan determinantes como los encarnados por Brecht y Grotowski y privilegió la estructura grupal y la creación colectiva como método de trabajo. Muchos grupos se crearon en torno a esta tendencia que alcanzó un desarrollo destacado en el país, gracias a los valiosos hallazgos que en materia de Creación Colectiva aportaron Buenaventura y García con sus respectivas agrupaciones.

Esta época ha estado siempre vinculada al momento fundacional del teatro moderno. Si bien el país ya contaba con algunos dramaturgos tan prolíficos como L. Enrique Osorio (1896-1966), directores destacados como Bernardo Romero Lozano (1909-1971) o Fausto Cabrera (1924-2016) y grupos tan importantes como el Teatro El Búho, no fue hasta inicios de los años setenta cuando por primera vez diversos artistas parecían perseguir un mismo objetivo: la creación de un teatro nacional. Para acompañar este propósito surgió también la Corporación Colombiana de Teatro como organismo gestor de esta voluntad gremial inédita hasta el momento. La audacia de los artistas del Nuevo Teatro consistió en su capacidad de organización y de comunicación. Decididos a documentar sus procesos y experiencias lograron lo que se habían propuesto, escribir la historia. Sin certezas, pero con mucha conciencia se instauraban los cimientos de un movimiento teatral del que aún se tiene testimonio.

Conviene subrayar, sin embargo, que dado el contexto de los años setenta y siendo Colombia un país atravesado por una lucha armada, inevitablemente este era un movimiento altamente ideologizado. Sin que ello signifique, en la mayoría de casos, poner en cuestión su calidad estética. No obstante, bajo las poderosas influencias del momento, el teatro colombiano tomaba una posición que se expresaba tanto en su forma de producción como en sus contenidos. El hecho, por ejemplo, de privilegiar la creación colectiva como método de trabajo, tenía que ver con una postura frente al funcionamiento jerárquico y desigual de la sociedad. La creación en colectivo buscaba cuestionar la individualidad como garante de venta y evitaba reproducir la estructura divisoria y utilitaria del mercado. En consecuencia, gran parte del sector teatral asumía una posición antagónica frente todo lo que tuviera que ver con la industria del entretenimiento y mantenía su campo de acción dentro de unos márgenes delimitados.

Esto no impedía que, de manera simultánea, surgieran en el país otras formas de producción más comerciales y afines al mundo del espectáculo. El ejemplo más representativo se encuentra en la ingente labor desempeñada por Fanny Mickey (1930-2008), creadora de la Fundación Teatro Nacional (de carácter privado) y fundadora en 1988 del Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá. Instituciones que innegablemente aportaron nuevas perspectivas al panorama teatral. De esta manera, entrados los años ochenta ya eran claramente reconocibles dos caras, el

teatro alternativo y el teatro comercial. Y aunque evidentemente esta no es una característica exclusiva del movimiento teatral colombiano, vale la pena señalar que en un contexto marcado por la inequidad y enfrentado a graves desafíos de orden político y social, las diferencias a menudo se traducen en fiera oposición. Esta división dificultó durante muchos años que el movimiento teatral adquiriera un carácter más incluyente y, por ende, más fuerte.

Probablemente en este punto radica la metamorfosis más importante que el teatro colombiano ha experimentado en los últimos años. En el trayecto hacia una sociedad globalizada y rotundamente neoliberal, las aristas forzosamente se abrieron. Los artistas adoptaron una visión más amplia de las artes escénicas, concebidas como un territorio expandido donde caben múltiples manifestaciones. Diversos géneros y disciplinas, diferentes posturas y objetivos entraron a ser parte de la discusión y con ello, se fue diluyendo la idea de legitimarse a través del veto a la industria del entretenimiento. Una posición, además, difícilmente sostenible dentro de las lógicas del mercado actual. Conforme al paso del tiempo los artistas comprenden que el desafío consiste en plantear nuevas formas de resistencia cultural y que solamente unidos podrán ser más fuertes. A días de hoy, actores, directores, dramaturgos y artistas en general experimentan con distintas disciplinas y géneros y saltan continuamente del teatro a la televisión, del teatro al cine, sin que esto genere ningún tipo de debate ideológico. Es a partir de esta apertura cuando el movimiento recupera dinámicas necesarias para crecer y hacerse más visible.

Dentro de estas dinámicas antiguas alianzas se recuperan. Es el caso de la televisión, que, sin quererlo, ha jugado un rol importante en el reciente panorama teatral. Cabe recordar que cuando este medio llego a Colombia en 1954, prácticamente no había actores. Fueron los locutores de radioteatro los primeros llamados a construir un universo televisivo que no existía, pero aunque tenían fantásticas voces, carecían de la expresividad necesaria para la escena. Desde el gobierno se convocó entonces a maestros internacionales para formar actores de verdad, fue así como a partir de la necesidad de nutrir la pantalla chica, el teatro empezó a tomar vuelo. De esta experiencia nació una cantera de actores y directores, muchos de los cuales siguieron los pasos de la televisión, mientras que otros se decantaron por el arte teatral. Años después, teatro y televisión vuelven a encontrarse, pero de una manera diferente. La televisión que ha sido el medio masivo por excelencia en Colombia, no

ha podido evitar ser una víctima más del neoliberalismo. Gracias a la privatización y a la lenta e insatisfactoria respuesta de los canales ante el ascenso de la televisión digital, este medio arrastra una crisis que desde hace años lo tiene herido de muerte.

Debido a que las producciones nacionales comenzaban a escasear y al empeoramiento de las condiciones artísticas y económicas, muchos actores de televisión vieron en el teatro una oportunidad profesional. Está claro que no era la primera vez que ese intercambio se producía, la diferencia es que teatros y compañías más pequeñas podían contar más fácilmente con actores televisivos en sus producciones. Ver caras conocidas en escena generó un impacto positivo en un público tan dependiente de la televisión como el colombiano. Nuevos proyectos empezaron a gestarse y muchos de ellos resistieron. Un buen ejemplo de esta coyuntura es la apertura de Casa Ensamble en Bogotá (espacio hoy más conocido como Casa E), fundado en 2008 por la reconocida actriz de televisión Alejandra Borrero. Concebido como el primer multiplex teatral del país, Casa E pone a disposición del público diferentes formatos de entretenimiento, un modelo con el que ha logrado consolidarse y convertirse en una plataforma para actores y directores provenientes tanto del mundo del teatro como de la televisión. Este justo equilibrio entre farándula y profesionalismo ha conseguido no solo fidelizar un público, también ha creado cierta hermandad entre artistas reforzando así nuevas alianzas profesionales.

Iniciativas como esta se multiplican durante el comienzo del siglo XXI, cuando diversas compañías se lanzan a buscar un espacio propio. Un gesto determinante en la descentralización y explosión de la actividad teatral en Bogotá. En la capital, el centro concentró durante muchos años la mayoría de oferta teatral, y actualmente sigue siendo muy activo con salas tan importantes como el Teatro Colón (recientemente restaurado), el Teatro Jorge Eliecer Gaitán, Teatro La Candelaria, Corporación Colombiana de Teatro, Mapa Teatro, Teatro Libre, Teatro Estudio Quinta Porra, Teatro García Márquez, Umbral Teatro, entre otros. Por su parte, los artistas emergentes del momento eligen instalarse en el sector de Teusaquillo y Chapinero, zonas de alto crecimiento económico, con mucha presencia de centros universitarios y medianas y pequeñas empresas. Así se conforma un nuevo epicentro cultural gracias a la creciente aparición de salas de exhibición o de entrenamiento para el teatro y la danza. Allí se encuentran espacios como la ya mencionada Casa E,

la Casa del Teatro Nacional, la sede de la Maldita Vanidad, la sede de Teatro Petra, La Factoria L'Explosé, Ditirambo Teatro, Teatro R101, entre otros espacios que han logrado transformar el paisaje teatral de la ciudad. Este aumento de la oferta artística es un síntoma inequívoco del despertar del arte escénico, de modo que hoy existe una cartelera teatral más amplia y variada y un público que poco a poco va perfilando sus gustos y se va haciendo más asiduo a las salas.

Todo lo anterior es una muestra de que la profesionalización de las artes escénicas no ha hecho sino aumentar en los últimos años. Anteriormente se trataba de un sector en el que primaba la informalidad y el autodidactismo, de una parte, porque había pocas opciones formativas y de otra, por qué no decirlo, porque se consideraba que solo la praxis otorgaba las condiciones necesarias para ejercer el oficio. La situación en el presente es bien distinta. En Colombia actualmente existe una cantidad importante de programas académicos con estilos y perspectivas diferentes. Y aunque gran parte de la oferta se concentra en Bogotá, también otras ciudades como Cali, Medellín o Manizales cuentan con consolidados programas de artes escénicas ofrecidos por instituciones como la Universidad del Valle, la Universidad de Antioquia y la Universidad de Caldas respectivamente. En Bogotá se destaca especialmente la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB) facultad de artes de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, cuyo programa de artes escénicas tiene dificultades para elegir los admitidos entre cientos de aspirantes que vienen de distintas partes del país. La Universidad de El Bosque y más recientemente la Universidad Javeriana ofrecen programas especializados en áreas como la improvisación, el circo o la somática. La progresiva apertura hacia otras líneas formativas dentro de las artes escénicas ha fortalecido prácticas antes minoritarias y han allanado el camino hacia la interdisciplinariedad. Merece también una mención el Master Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas, programa de la Universidad Nacional de Colombia creado en 2007 bajo el liderazgo de Rolph Aderhaldem (fundador de MAPA Teatro). Se trata de un programa pionero en Colombia y Latinoamérica, abierto a artistas de cualquier disciplina y cuyo objetivo es reflexionar en torno a las artes vivas, un campo aún con mucho por explorar en el ámbito latinoamericano. Alrededor de la maestría se han generado nuevas sinergias que han incrementado el deseo de los artistas de transgredir fronteras

artísticas o geográficas y que sin duda han expandido el campo del teatro y las artes vivas en Colombia.

Por consiguiente, cada año cientos de jóvenes profesionales vienen a enriquecer el tejido teatral del país y, por ende, a participar activamente en su transformación. Y aunque los esfuerzos de la administración siguen siendo escasos e inequitativos, en los últimos veinte años muchos artistas emergentes se han visto beneficiados a través de becas de creación. Si bien se trata de estímulos sometidos a un modelo competitivo que poco aportan a la estabilización y cohesión del sector, no puede negarse que en muchos casos ha sido un apoyo eficaz para impulsar a jóvenes talentos y acompañarlos en su acceso al circuito profesional.

Para concluir conviene señalar otro factor esencial como es el incremento de la producción dramatúrgica. La creación de una dramaturgia nacional fue uno de los objetivos principales de los hacedores del Nuevo Teatro que veían con preocupación la falta de autores locales. Esta meta siguió siendo cultivada por artistas posteriores y hoy puede decirse que la evolución es este aspecto es muy positiva. Son varias las compañías que se han creado alrededor de un autor-director, es el caso de la Maldita Vanidad y Jorge Hugo Marín, la Congregación de Teatro, y Johan Velandia, Exiliados Teatro y Víctor Quesada, Changua Teatro y Andrés Rodríguez. A otra generación pertenecen Teatro Petra y Fabio Rubiano o Umbral Teatro y Carolina Vivas. Esta última lidera desde 2009 el Taller Metropolitano de dramaturgia, una iniciativa que ha impulsado a nuevos escritores. Junto a estos autores y compañías son muchos los nombres propios que figuran en la cartelera local, entre los que se destacan Erik Leyton Arias, Felipe Botero, Verónica Ochoa, Marta Márquez, Felipe Vergara, Enrique Lozano, Santiago Merchant, William Guevara, entre otros. Podemos también añadir que no solo la dramaturgia, si no otros oficios inherentes al teatro como la escenografía, la iluminación, el vestuario, han evolucionado a la par y han elevado el sentido estético de las puestas en escena nacionales.

La reunión de todos estos elementos ha hecho que el teatro colombiano tenga una personalidad más atrayente. Muestra de ello es que recientemente ha sido el invitado de honor de varios festivales como el Festival Cervantino de México, Festival de las Artes de Costa Rica, el Festival de Teatro Clásico de Almagro, Mirada Festival Iberoamericano de Teatro de Brasil, Festival Santiago a Mil en Chile, entre otros. Y cuenta con compañías tan internacionales como Mapa Teatro, Teatro

Petra, el Colegio del Cuerpo o L'Explosé. Esta apertura internacional y sus satisfactorios resultados, han permitido que el teatro nacional siga cruzando fronteras y obtenga mayor reconocimiento no solo en el panorama latinoamericano sino en el de otras latitudes.

Finalmente, este breve recorrido permite observar que en estas primeras décadas del siglo XXI el teatro colombiano experimenta efectivamente una renovación, impulsada principalmente por un relevo generacional que ha traído consigo cambios profundos. El más importante es quizá la apertura de las artes escénicas hacia otras disciplinas, objetivos y métodos en pos del fortalecimiento del sector. Una postura que ha dado cabida a iniciativas tan importantes como la creación del sindicato de actores ACÁ (Asociación de Actores de Colombia) y que en general, ha contribuido al crecimiento y unión de un sector que antes actuaba por separado. Quedan por supuesto muchas tareas pendientes, algunas de las cuales son urgentes. Las artes escénicas del país ya están preparadas para producir un corpus teórico más consecuente con la actividad que está desarrollando. En ese sentido la crítica y los estudios teatrales son todavía materias pendientes, esenciales para entender e interpretar el quehacer teatral del país, para indagar en sus complejidades y sobre todo para proponer un diálogo horizontal con otras artes, otras disciplinas y otros teatros del mundo. Finalmente hay que decir que esta explosión primaveral corre el riesgo de quedarse en un espejismo si no llegan los recursos necesarios para que compañías emergentes puedan sostenerse y tener continuidad. Sobre todo, en estos momentos en los que una pandemia amenaza con echar por tierra los logros alcanzados en los últimos años. Pues una cosa es que la actividad teatral florezca gracias al impulso y empeño que ha traído una nueva generación y otra cosa es que la precariedad a la que está sometida el sector este superada. Por tanto, es muy importante que desde las políticas culturales se otorgue el soporte necesario al trabajo que están realizando los artistas y se les anime a seguir construyendo alianzas dentro y fuera del sector con el fin de facilitar el acceso a recursos públicos y privados, a fortalecer el intercambio internacional y seguir investigando en los lenguajes y motivos teatrales que alientan el quehacer teatral del país.

Catalina Esquivel
Abril de 2020

¿DÓNDE EMPIEZA EL TEATRO? UN RECORRIDO TEATRAL CON BRASILEÑOS Y ANGOLEÑOS POR UNA DE LAS MAYORES FAVELAS DE BRASIL

El 7 de diciembre de 2019, alrededor de las tres de la tarde, tomé un autobús en Largo do Machado, en la zona sur de Río de Janeiro, que iba vacío hacia el norte de la ciudad brasileña. Faltaban pocos días para el comienzo del verano en el hemisferio sur y el calor era casi insoportable. Los fines de semana, en general, el flujo más intenso de residentes seguía la dirección opuesta, partiendo desde la zona norte hacia las famosas playas de Ipanema y Copacabana, en la zona sur. Así, los pocos pasajeros que se aventuraron en alejarse del mar ese sábado se dividieron entre los que miraban de cerca la pantalla de sus móviles y los que asomaban la cara a la ventana para tomar aire.

A medida que avanzaba el autobús, el paisaje que se veía a través de la ventana cambiaba rápidamente. Poco a poco, el mar azul de la bahía de Guanabara, el Cristo Redentor, el Pan de Azúcar y los frondosos árboles tropicales que crecían entre los lujosos edificios históricos dieron paso a un paisaje mucho menos idílico. Pasamos por las calles desiertas del centro de la ciudad que suelen vaciarse los fines de semana, entramos en una larga avenida que bordea el sambódromo de la ciudad y en pocos minutos estábamos en la Avenida Brasil, una vía de 58,5 km de longitud que corta veinte y seis barrios y que lleva el cargo de la autopista más importante de la ciudad.

Desde la Avenida Brasil no se puede ver el mar, la Mata Atlántica o cualquier otro paisaje que recuerde remotamente las postales de Río de Janeiro; lo único que ves es una carretera ancha, tomada por vehículos grandes, rodeada de naves industriales, barrios marginales y edificios abandonados. Bajé unos diez minutos después en una parada frente al edificio de la Fiocruz, una de las instituciones de investigación científica

de mayor renombre de Brasil. Al otro lado de la carretera estaba mi destino, el Complexo da Maré.

A primera vista, la Maré, como es llamada por sus habitantes, parece ser exactamente igual a cualquiera de las decenas de comunidades que se extienden por todas las regiones de Río de Janeiro, pero en realidad, es un gran conjunto urbano formado por dieciséis favelas que albergan aproximadamente 140 mil personas. Desde la Avenida Brasil poco se ve de esa inmensidad.

Después de bajarme del autobús, caminé unos pasos hasta una calle que conduce al complejo y donde decenas de motociclistas se reúnen para transportar a los residentes de la región. Pagué a un joven el equivalente a 0,50 € y le dije de llevarme a la «Mata», como se llama popularmente al Parque Ecológico de Maré. Subí en su moto y arrancamos sin casco por la calle principal.

Era una calle ancha, rodeada de tiendas a ambos lados y puestos que vendían de todo, desde verduras frescas hasta artículos para el hogar. En las aceras, los vecinos charlaban, bailaban y bebían cerveza frente a los innumerables bares en los que sonaba funk carioca en sus potentes altavoces. En las calles adyacentes el espacio era mucho más reducido y yo, por mi miedo a montar en moto, me agarraba firmemente al soporte mientras el joven motociclista esquivaba los coches, motos y peatones que luchaban por el espacio en las calles estrechas. De vez en cuando pasamos frente a las «bocas de humo», los lugares donde el narcotráfico hace su comercio. Eran pequeños puestos, como los que vemos en la Feria del Rastro, en Madrid, pero en lugar de ropa vintage se vendían drogas de todo tipo. Alrededor de las bocas de humo, vimos jóvenes, algunos sin camisa y otros con chalecos antibalas que dejaban ver la jerarquía dentro de la organización. Llevaban rifles, *walkie-talkies* y custodiaban las carpas como guardias en un palacio real.

La primera vez que vi un arma en la favela, unos meses antes, mi corazón se aceleró, mi boca se secó y me sentí extremadamente vulnerable. Aquel día de diciembre, ya estaba más acostumbrado a su presencia y solo bajaba la cabeza cuando me encontraba con un tipo armado, pues cerca de las armas no había sensación de seguridad, no importaba cuán familiarizado estuviera con el territorio. El miedo estaba ahí permanentemente.

A pesar de esta tensión constante, el recorrido en moto revelaba la belleza de un paisaje vivo. Río de Janeiro también era hermoso allí, en

medio de esas estrechas calles rodeadas de cientos de edificios desordenados que formaban un gran mar de ladrillos naranjas salpicado de pequeños tanques de agua azul. Era como entrar en una ciudad dentro de otra ciudad, un país dentro de otro país. Un paisaje y una forma de vida también brasileña, pero completamente distinta a la que se veía media hora atrás.

A los cinco minutos llegué a la Mata. Una pequeña puerta de hierro daba acceso a una casa verde, un poco deteriorada, a la entrada del parque. Frente a él, una pequeña multitud de personas charlaba animadamente en un césped desgastado. Algunos bebían cerveza artesanal que se produce en la comunidad y se vendía allí, mientras que otros comían comida africana que era servida por una hábil cocinera angoleña que vive en la comunidad llamada Lica.

Saludé a algunas personas que conocía y me senté a la mesa para almorzar Cachupa, un tipo de guiso tradicional de Cabo Verde que se estaba sirviendo. Después de comer, me senté en el césped a descansar y digerir, cuando un joven negro, de voz imponente, vestido con una tela roja estampada con motivos africanos, entra al espacio. Con fuerte acento angoleño, cantó: «hoje os poetas são heróis, mudam vida com suas palavras, agora o meu povo vai ter voz, não esconderão nossas palavras».

Yo ya conocía sus palabras y conocía ese lugar. Sin embargo, no conocía a las personas que estaban conmigo ese día, que dejaron sus casas para sostener ese encuentro que se construía y era compartido allí por primera vez en el estreno de aquella obra de teatro que se había construido en los últimos cinco meses.

Estuve en la Maré por primera vez el 5 de agosto de 2019, para el primer ensayo del espectáculo *Hoje Não Saio Daqui*, y desde entonces he frecuentado la región casi a diario pues el objeto de la investigación que hago es el proceso de creación del espectáculo. La obra, hecha por Cia. Marginal, grupo creado hace quince años y que opera dentro del Complexo da Maré, propone una investigación artística sobre el tema de la inmigración angoleña en el territorio. Denominada «Pequeña Angola», la comunidad angoleña de la Maré se formó durante los últimos veinte años a partir de flujos de inmigrantes del país africano, en su mayoría refugiados de la guerra civil que comenzó con la independencia de Angola en 1975 y se extendió hasta 2002.

En este espectáculo, los seis actores de la compañía, brasileños y residentes de favelas de la ciudad de Río de Janeiro, se unen a cinco actores angoleños en un intento de sacar algo del encuentro entre brasileños e inmigrantes habitantes de favelas, entre negros y blancos, entre el portugués de distintas regiones del mundo y, sobre todo, entre el propio territorio de la favela, los que viven allí y los que estaban de paso, como yo.

Nizaj, el joven angoleño que entró cantando, nos invitó a entrar al Parque Ecológico de Maré y bajo su liderazgo, formamos una procesión que subió por un pequeño camino empedrado que conducía a la parte alta del parque. Mientras Nizaj narraba la historia de sus padres, unos inmigrantes angoleños que llegaron a la Maré cuando él era todavía un bebé, el resto observábamos ese ambiente aún extraordinario para quienes no viven allí.

Desde lo alto pudimos ver desde las miles de casas que componen el complejo hasta un imponente puente modernista que conecta el centro de la ciudad con la Universidad Federal de Río de Janeiro y el Aeropuerto Internacional, ambos muy cerca de donde estábamos. En el parque vimos animales como caballos, vacas y cabras pastando tranquilamente y, entre árboles y arbustos espaciados, éramos observados por niños y adultos que vestían ropas coloridas de origen africano y que nos miraban como si estuviésemos entrando en un territorio donde éramos extraños.

Cuando llegamos a la cima de la colina, nos da la bienvenida la música y las percusiones africanas mezcladas con ritmos de funk brasileño que van acompañadas de la hermosa voz de una joven angoleña de postura imponente y mirada acogedora. Era Ruth Mariana, o como la conocían allí, la reina Nzinga Mbandi. Ruth canta, baila, nos introduce en ese espacio y nos invita a conocer las hierbas que allí crecen y que son utilizadas por ella como medicina desde que vivió en Angola.

A partir de ahí, el grupo de actores/performers/vecinos nos presenta cada rincón del parque. Conocemos sus historias, vemos la ciudad desde diferentes ángulos, bailamos, bebemos cerveza, somos invitados a reflexionar sobre nuestros privilegios y sobre las diferentes construcciones sociales que nos unen y nos distancian constantemente y que nos llevaron hasta al encuentro de aquel momento.

Terminamos nuestro recorrido casi dos horas después viendo la puesta de sol en el Morro do Timbau, una de las favelas que componen el

Complexo da Maré. Escuchamos al grupo tocar instrumentos y cantar en suajili: «Akuna djina mbingu na ndonia, ina ioletaaa okovu kukowatuuu, djina ya yawe ni okovuuu, lili lobora kuakwenda kwa baba».

Recordé que, en ese mismo momento, en la Pedra del Arpoador, en el sur, turistas y vecinos aplaudían el atardecer mirando las playas de Ipanema y Leblon de fondo. Allí, vimos el atardecer de otro Río de Janeiro, un Río de Janeiro separado, marginado, escondido, pero igual de hermoso. Allí lloramos, aplaudimos y abrazamos. Después de meses de ensayos bajo un sol de cuarenta grados, interrupciones provocadas por los violentos operativos policiales que ocurren casi a diario en la comunidad, desgaste, cansancio físico y psicológico, el trabajo finalmente nació allí. Luego regresamos a ese edificio verde a la entrada del parque, donde continuamos por unas horas bailando música angoleña sobre mesas de cemento, mientras bebíamos cerveza y comíamos la Cachupa que Lica había hecho horas antes.

Llegué a casa ese día un poco borracho. Tomé un mototaxi por el parque que me llevó a la Avenida Brasil, donde tomé un bus de regreso al sur. Regresé a casa ese día reflexionando sobre los liminares de esa experiencia. ¿Cuándo y dónde había comenzado realmente el espectáculo? ¿Allí, qué era escena y qué era la vida? ¿Cuáles son las consecuencias políticas y sociales de una experiencia artística como esa?

Ileana Diéguez en *Cenários liminares (teatralidade, performance e política)* plantea el concepto de liminar como «un espacio en el que se configuran múltiples arquitecturas, como un área compleja donde la vida y el arte se cruzan, la condición ética y la creación estética, como una acción de presencia en el entorno práctica representacional». Cuando pensamos en prácticas escénicas que alcanzan los límites de los modos tradicionales de representación, o incluso los implosionan totalmente, como es el trabajo de Cia. Marginal, nos encontramos ante una experiencia que también es hostil a un modelo tradicional de recepción.

En la experiencia típica de ir al teatro, compramos nuestras entradas, nos sentamos en los asientos marcados, esperamos la tercera señal y las luces apagadas para compartir algo que, en mayor o menor medida, ya se construye de manera familiar. En la Maré los límites eran tenues, si es que existían. No había entradas, no había sillones, no había tercera señal ni luz para apagar. Había, sin embargo, cuerpos blancos y cuerpos negros, favelados y no favelados, brasileños y angoleños, todos juntos y mezclados. La escena allí construida fue, pues, también el resultado

de este entremezclado, de este liminar desestabilizador que estetiza y expone precisamente la separación imposible entre arte y vida, entre teatralidad y performatividad. Un liminar que se superpone y se baraja en diferentes estratos políticos, sociales y culturales que impregnan la vida en la favela y se despliegan en escena como si de una estrategia se tratara para mantener la vida misma.

Ver, vivir y absorber esta experiencia límite que, más allá de la escena, pero sobre todo a través de ella, pone en riesgo a espectadores y artistas, incluso a la vida, nos hace reflexionar sobre los alcances y las posibilidades de los modos de producción artística que inciden de manera radical sobre tejidos sociales inestables, no solo revelando sus contradicciones, sino sobre todo haciendo posible la construcción de nuevos y más humanos futuros.

En este sentido, la radicalización de la escena es ante todo, el reflejo de la radicalización de la vida, que se desplaza de manera imparable hacia sus regiones liminares, haciendo estallar todos los límites de la condición humana, creando y recreando el lugar de la marginalidad, que es y será cada vez más contestado.

En este escenario, el teatro tampoco se ajusta más a los límites impuestos. Sale de la caja negra como un líquido viscoso que invade al público, empapa las alfombras, los zapatos, obliga al público a subirse a sus asientos para salvarse de una inevitable inundación. Ese 7 de diciembre de 2019, afortunadamente, no intenté salvarme. Me zambullí en ese líquido viscoso, nadé a golpes y regresé con la ropa mojada en un autobús congestionado que partía de vuelta hacia el sur.

Conrado Dess
Universidad de São Paulo
(conradodess@usp.br)

Obras Citadas

Diéguez, Ileana (2016). *Cenários liminares (teatralidade, performances e políticas)*. (Uberlândia: EDUFU, 2016), p. 21.

Notas

Este texto es parte de la investigación «Representações e representatividade: possibilidades de uma trajetória em direção ao outro» financiada por grant #2019/18964-2, São Paulo Research Foundation (FAPESP).

BDSM, PRÁCTICA ESCÉNICA Y PANDEMIA. TRES DISCURSOS DISCIPLINARIOS PARA NUESTROS CUERPOS EN TIEMPOS DE HIPERTROFIA DE LA LEY

> ¿Por qué va a querer nadie ser dominada? Porque es un proceso de curación. Como ama localizo las viejas heridas y las ansias no aplacadas. Yo nutro, limpio y cierro las heridas. Invento e impongo castigos adecuados para viejos pecados irracionales. Activo a la sumisa, veo cómo es y la perdono y excito hasta que se corra, a pesar de su falta de valía o del odio hacia sí misma o del temor...Yo saco el aguijón que es fruto de ese temor. No es el orgasmo sino la catarsis lo que pone fin a una buena sesión.
>
> Pat(-rick) Califia, *Un lado oculto de la sexualidad lésbica*.

> No vemos que la vida, tal como es y tal como la han hecho, ofrezca demasiados motivos de exaltación. Parece como si por medio de la peste se vaciara colectivamente un gigantesco absceso, tanto moral como social; y que, el teatro, como la peste, hubiese sido creado para drenar colectivamente esos abscesos.
>
> Antonin Artaud, *El teatro y la peste*.

> Tan harto —aquí te lo digo, virus— que, igual si eres tú mismo el que al fin me matas que si es un atropello de auto u otra causa natural por el estilo, gran consuelo me da el pensar que nunca más vas a tu capricho a convertirme la vida en un chapoteo y aterrarme con la amenaza de tu plasta bulbosa en los carraspeos o lloriqueos de cualquier prójimo.
>
> Agustín García Calvo, *Adioses al mundo Nº10*.

La estructura de este texto pretende ser sencilla, así que (por si luego nos vamos enredando y se nos olvida) ahí va, nada más empezar, una guía metodológica, como muestra de nuestras intenciones —no del todo

irónicas— de hacernos entender, de hacer comunidad, de someteros en este rato de lectura.

Es un sometimiento ético. Todo consensuado. Podéis dejar de leer en cualquier momento.

Se trata de destripar de manera comparada estos tres mecanismos disciplinarios que padecen o ejercen nuestros cuerpos: BDSM (Bondage, Disciplina, Dominación, Sumisión, Sadismo y Masoquismo), escena y pandemia; de examinar en cuál de ellos el par responsabilidad-libertad goza de mejor salud; y de ejemplificar todo esto con nuestra propuesta escénica-en tiempos de confinamiento-sobre el intercambio erótico de poder: *Visita guiada a una sesión de BDSM Nº26*, estrenada en el Teatro Confinado de La Abadía, durante la primera ola de esta nuestra pandemia.

Empecemos por el principio. Después de Foucault, todo es «discurso», y aunque ya en estos tiempos de —dicen algunos— «posmodernismo cultural», nadie se asusta de encontrar Nombres Propios Franceses en los textos, ni te pediría explicaciones por usar sus términos, hemos querido detenernos un mínimo para evitar en lo posible el tufillo a concepto manido, simplificado y desgastado que la noción de *discurso*, a estas alturas, tiene. En otro artículo —o performance— ya si eso podríamos ponernos a valorar cuánta responsabilidad tiene —tenemos— la comunidad artística en la rapidez con que algunos conceptos filosóficos adquieren ese tufillo a impostura...¿o qué?

Sigamos. Es evidente que ya hay una reacción crítica, política, e incluso estética, a muchos dogmas posmodernos, pero hay una parte del mundo (o al menos del mundo tal como lo vemos en nuestras cabezas) que cayó con la muerte de la identidad y que, lo sentimos, nunca volverá a ser como antes. Así que sigue siendo pertinente valorar las cosas como *discurso* (aunque sea éste un término descolorido) y posicionarnos en el terreno crítico que se nos abre, sugerente, todavía y siempre, entre las identidades que hacen posible: a) un juego BDSM: dominante y sumisa; b) la escena: intérprete y público; o c) la pandemia: el virus y los cuerpos... o, peor aún: la ley y los cuerpos.

Empezando con el BDSM y acabando con la justificación que nadie nos pidió sobre el uso del discurso como óptica analítica diremos, también con Foucault[1], que la sexualidad humana tiene una parte natural y una discursiva. En parte tenemos unos deseos *propios*, y en parte otros deseos los moldeamos —se nos moldean— según el contexto. No es que

Foucault fuera tan inocente como para creer que la parte biológica es menos importante, sino que cree que las violencias y la disciplina (el sufrimiento, vamos) se ejerce en la parte discursiva (Spargo, pág. 21). De hecho, la categorización y consiguiente patologización de los cuerpos llega siempre desde ese lado, desde el discurso, y no desde la biología. La categoría de «homosexual», por ejemplo, apareció mucho más tarde de que las personas se acostasen con gente de su mismo género: data de finales del s. XIX. Anteriormente se empleaba la categoría de «sodomita»... la cual, por cierto, no distinguía entre el sexo entre dos hombres o entre un hombre y una mujer, siempre que fuese anal, claro. Además, la sodomía era una *actividad* (algo que una, une o uno —que el culo es pansexual— puede dejar de hacer cuando quiera) mientras que la homosexualidad era ya un defecto esencial, una tara que te acompañará siempre, algo que no solucionas arrepintiéndote y cambiando de camino, un problema que no es ya moral sino médico, algo que, por ser esencial, se convierte en enfermedad tratable.

Y en este periodo en el que la categoría de homosexual nace —siempre según nuestro amigo Foucault, maricón de pro— también se regulan, estudian y disciplinan otras sexualidades que se consideran subversivas: las de mujeres y prepúberes (Spargo, págs. 27-28). Subversivas porque iban contra el sistema, es decir, contra la implantación de un nuevo modelo industrial que necesitaba que las clases bajas produjesen mano de obra barata para las fábricas. Y sí, todos estos cambios se producen en el terreno del discurso, no de la biología. Por eso es importante esta justificación, porque nos evita confundir el campo de batalla y meternos en callejones biologicistas sin salida. Como el que en este momento ocupan, por ejemplo, las feministas transexcluyentes frente a las mujeres trans, y las personas trans frente a las personas de género fluido. Y no es solo que se encuentren en callejones sin salida, sino que perpetúan el sufrimiento de la categoría menos normativa apelando a cosas como cromosomas o disforias de género. Y en este punto, ante el sufrimiento de las personas, solo hay una vía: la empática... que, ¡sorpresa!, nos lleva de nuevo al discurso foucaultiano o, mejor aún, a su natural evolución: la performance butleriana[2].

Butler entiende por «performance» algo muy parecido a lo que Foucault llamaba «discurso» (y que no se limitaba a las palabras), haciendo hincapié en la dimensión extralingüística, enfatizando que incluye, además, *comportamientos*. Así, el cambio de perspectiva fundamental («las

gafas butlerianas») es que no te comportas de una manera determinada por tener un género determinado, sino más bien al revés: que la forma en la que te comportas hace que se te asigne, quieras o no, un género (uno de dos, respetando el binarismo siempre); y viceversa: que la asignación de género que se te diagnostica al nacer, criarte y crecer en sociedad, regula tu comportamiento en función de ese género.

A partir de la perspectiva performativa, el problema del sexo (en nada llegamos ya al BDSM) puede vincularse con la pandemia en la medida en que el acontecimiento que vamos experimentado como «pandemia por COVID-19» está condicionado en parte por el virus (la biología), pero en parte también —y de manera más incisiva— por el discurso y la perfomance que éste despliega. Es evidente que la vivencia de la pandemia está siendo diferente aquí, en China, en Brasil o en EEUU: no solo por las condiciones materiales (que Marx tampoco ha dejado de ser pertinente) sino también por el discurso y las formas de disciplina sobre los cuerpos que cada territorio ha generado y que sus poblaciones han performado.

Hay además otra cuestión fundamental que vincula los tres elementos de nuestra triada (BDSM, escena y pandemia): una sesión de BDSM se podría definir como un dispositivo de poder asimétrico consensuado, es decir, una fracción del mundo donde alguien ejerce el poder y otro alguien lo soporta, y donde el alcance de ese poder (o sea: sus límites) están consensuados. Se trata del mismo esquema que regula una acción escénica, donde directores escénicos o intérpretes ocupan el rol dominante, y el público ocupa el sumiso. Y también una pandemia, donde virus o ley ejercen de dominantes (dependiendo, como se desprende de Artaud, de si el bacilo consigue destruir las estructuras sociales o por el contrario solo intensificar el poder del Estado) y las personas ejercen de sumisas. Ahora bien, aunque los roles de poder estén perfectamente definidos en los tres ámbitos, la calidad del consenso (eso que antes llamábamos la salud del par libertad-responsabilidad) no es la misma en absoluto. Y ahí es donde vamos a bucear... porque, en tiempos posmodernos, eso es lo que nos queda. Y menos mal.

BDSM

Y entonces, ¿por qué se produce un discurso o práctica performativa sexual como el BDSM? ¿Qué dice de nosotros como sociedad que, cada vez más, obtengamos satisfacción sexual de adoptar posiciones de poder? ¿Solo que estamos aburridas, degenerades o tremendamente malfollados?

Pues en parte sí, y probablemente ése sea el factor más importante, pero es que no se trata de otra cosa que del ya clásico y también marxista concepto de *alienación*... y a ése ya no nos da tiempo a entrarle en este artículo. Así que dejando a un lado la alienación que economía o religión producen sobre los cuerpos sexuados, tenemos que en un mundo prefoucaultiano (donde el poder es una realidad esencial y no un vector, es decir, es algo que algunas personas tienen y otras no, en vez de una relación cambiante entre dos o más personas) tanto querer ocupar la posición dominante como la sumisa se asocia con una especie de tara, algo que no debe estar del todo bien. Y, por supuesto, en un mundo que promociona la agresividad y la competitividad, la persona que elija adoptar el rol sumiso va a sufrir muchos más ataques por incomprensión o, incluso, por simple y llana intolerancia[3].

Sin embargo, hablar de este mundo prefoucaultiano es ya como hablar de un mundo tremendamente moralista y mojigato que no suele aguantar el embate más ligero. Porque es obvio, siguiendo con el ejemplo del poder, que las personas a lo largo de su día ejercen roles dominantes con ciertas personas y roles sumisos con otras, y que nos manejamos tan bien en este esquema que la mayoría solemos pasar el tiempo en puestos intermedios y nos comportamos sumisamente hacia arriba y de forma dominante hacia abajo sin que se intuya indicio alguno de esquizofrenia.

Así que, si el poder no es algo que se tiene o no se tiene, sino que se ejerce y se soporta a momentos con determinadas personas y en determinados contextos, entonces no es algo de lo que podamos ya estar puerilmente en contra o a favor de manera absoluta, porque dependerá de cómo se lleve a cabo. Si vamos a estar inmersos en esta retícula de vectores de poder que a veces ejercemos y a veces soportamos, lo mejor que podemos hacer es pensar críticamente en qué condiciones nos interesa someternos (nos conviene someternos a un médico en un proceso de enfermedad o a una buena profesora en un curso) y en qué condiciones

podemos asumir de forma ética el rol dominante. Y en esto y no en otra cosa consiste la práctica del BDSM.

De hecho, igual que en un taller de performatividad butleriana de género, donde performas el otro género y subperformas o hiperperformas el propio para ver y aprender qué influencia tiene en el ámbito social, cómo se te lee con peluca o pestañas o barba postiza, es decir, donde te pones las «gafas butlerianas» para abordar el asunto; en una sesión de BDSM lo que haces es performar tu posición de poder, y así aprendes cómo te lee el mundo cuando adoptas el rol sumiso o dominante en un contexto controlado. Y esto ayuda a ponerse las «gafas foucaultianas»: a tomar consciencia después, en la vida real, de los momentos en los que nos sometemos sin que debiéramos hacerlo, de los momentos en los que no acabamos de tomar el rol sumiso cuando deberíamos (ante un buen médico o profesora, que decíamos antes) o de los momentos en los que ostentamos el poder y no se dan las condiciones para ejercerlo de una forma ética. Practicar BDSM o ponerse las «gafas foucaultianas» es generar un pequeño mundo donde tenemos la distribución de poder bajo control (la parte sumisa y la dominante, que antes de jugar deben consensuar roles y límites), y esto puede ser una poderosa forma de resistencia a un mundo donde el poder lo tiene casi siempre quien no se lo merece porque, como dice Pat(-rick) Califia, «nuestro sistema político no puede digerir el concepto de poder no vinculado con el privilegio» (Califia, 2008, pág. 149).

PRÁCTICA ESCÉNICA

Si acabamos de ver que para practicar un BDSM crítico no basta solo con performarse como dominante o sumiso, sino que —además de todo lo que no cabe en este artículo— hay que ponerse las gafas foucaultianas... ¿qué pasa con la escena? ¿Qué gafas necesitamos ponernos para que nuestras acciones en escena resistan a la mediocridad generalizada, a la alienación de Marx?¿Cómo hacer *performance* y no *teatro prefoucaultiano*, que es equivalente a decir «representación teatral»? Nos dice Diana Taylor que «el performance, como acción, va más allá de la representación, para complicar la distinción aristotélica entre la representación mimética y su referente real» (Taylor, 2011, pág. 9).

Y si de ponerle las cosas difíciles (con honestidad, claro) a Aristóteles se trata necesitamos referentes, no solo que puedan igualar al estagirita en su enormidad intelectual, sino además que sean capaces de plantar cara, desde su intensa vivencia del cuerpo, a la intensidad racional de las categorías que Aristóteles despliega. A este respecto tenemos claras nuestras dos referencias favoritas: Pasolini[4] y Artaud. Podíamos haber tomado como base para este apartado a cualquiera de los dos (por eso los he traído a ambos a colación), pero por ahora nos vamos a quedar con Artaud, porque de las muchas formas que tiene de acercarse al hecho teatral hay una en concreto, la relación del teatro con la peste, que no solo es tremendamente visionaria y clarividente al mismo tiempo, sino que además —como si hubiera estado esperando su momento preciso: su *Kairós*— nos viene perfecta para el desarrollo, pandémico, que hemos ¿seleccionado? para este artículo. Nos dice: «la acción del teatro, como la de la peste, es beneficiosa, pues al impulsar a los hombres a que se vean tal como son, hace caer la máscara, descubre la mentira, la debilidad, la bajeza, la hipocresía del mundo...» (Artaud, 1978, pág. 36).

Y es que, aunque términos como bajeza o hipocresía suenen casi un siglo después a cliché, nadie con un mínimo de sensibilidad y una ligera idea de la vida de Artaud se atrevería afirmar que en su caso están faltos de carne. Escuchémoslo sin remilgos poéticos. Sigue Artaud diciendo que bajo la acción del flagelo de la peste (o del teatro, que ya sabemos que son equivalentes para él) las formas sociales se desintegran, se derrumban y la razón pierde su trono como guía de la acción. Entonces comenzamos a observar movimientos gratuitos (como robar riquezas que no vas a poder disfrutar porque estás moribundo) que son, según Artaud, el teatro. En definitiva, el virus toma el lugar de la ley: «cuando la peste se establece en una ciudad, las formas regulares se derrumban. Nadie cuida los caminos; no hay ejército, ni policía, ni gobiernos municipales» (Artaud, 1978, p. 26). Nada que ver con lo que vivimos hoy.

PANDEMIA

Y es que dista mucho nuestra pandemia —que no es ni siquiera prosaica, sino más bien cutre— de aquella con verdadera altura poética que definía Artaud. Si en la pandemia de Artaud quienes celebraban orgías accedían al contacto físico como premio por haber ya renunciado a la

razón, por no tener miedo, por no estar enfermos sin estarlo (que diría García Calvo, enseguida llegamos) y se libraban, además, de contraer la infección; en la de hoy, en cambio, solo accede al contacto físico quien tiene pareja, o mejor dicho, quien convive con su *partner* sexual. Si Artaud premiaba con contacto físico a quien se saltaba las normas, nuestra pandemia de hoy premia a quienes, en cuanto a lo sexo-afectivo, llevan tiempo cumpliéndolas. Y por eso nuestra pandemia no ha llegado a desintegrar las formas sociales: es *solo* un virus, sin teatro, sin poesía; y por tanto no ha conseguido ocupar el lugar de la ley, que lejos de desaparecer, en nuestro contexto, se intensifica. ¿Y de quién es la culpa?¿del virus, que no tiene las capacidades que tenía el bacilo de Artaud?¿de nuestro contexto, que no permite que lo metafórico deje de ser solo real?¿o está el problema en nuestra percepción, que solo nos deja ver el virus como su mera fisiología?

Las diferencias científicas entre los patógenos —entre el de Artaud y el coronavirus— ni las alcanzo a conocer ni son pertinentes para este artículo y las diferencias entre la sociedad en la que vivió Artaud y la nuestra no me parecen significativas porque la alienación (sí, la de Marx), ésa que tan magistralmente presentó también Artaud, sigue siendo la nuestra. Así que sí, a lo mejor la culpa es nuestra. Y ése es otro de los horrores del posmodernismo que no permiten vuelta atrás: ya nunca, por lo innegable de nuestra participación y responsabilidad interpretativa, algo va a significar siempre algo. Así que esta pandemia, a nivel social y por supuesto más allá de las muertes reales que nos va a dejar (que por otro lado no son más que la única certeza que tiene el ser humano, la de que va a morir) va a significar lo que queramos, lo que podamos o, más bien, teniendo en cuenta que el juego está claramente amañado a su favor (al de la pandemia que intensifica la ley), lo que le dejemos. Y aquí decimos, con Agustín García Calvo, que la enfermedad no es solo el virus, sino el miedo al virus y la propia profilaxis que acompaña al proceso. Es decir: su infame y no consensuada performance.

No hace falta que nos convenzamos racionalmente de esto porque todos nos hemos sentido un poco enfermos cuando hemos estado obligados a quedarnos aislados en casa (contagiados o no), o a llevar mascarilla. La pandemia es la expresión suprema de cualquier enfermedad garciacalvista, porque esa poética a la vez que negativa expansión de una enfermedad que llega a toda la población a través del miedo a contraerla se ha hecho evidente con esta pandemia, especialmente en

la denominada «primera ola» en la que ni siquiera podíamos saber con certeza quién estaba enfermo y quién no. Y como no hace falta que demostremos que el miedo o la coacción policial son formas de forzar el consenso que no son nada saludables en la relación libertad-responsabilidad, lo que nos queda es resistir. Por ejemplo haciendo Teatro Confinado, y poniendo estos problemas, por un lado, encima de la mesa y, por otro, en el detalle de la piel.

VISITA GUIADA A UNA SESIÓN DE BDSM Nº26 EN TEATRO CONFINADO-LA ABADÍA

Hacer teatro cuando tenemos que estar confinados en casa, intentar una experiencia necesariamente comunitaria desde la distancia, adaptarnos, aprender y convertir las limitaciones en puntos de apoyo creativos, es decir, celebrar la poca frescura que algo de caos trae, en vez de atemorizarnos, es una actitud de esas que nos parecen más propias de la peste artaudiana que de la enfermedad garciacalvista (o de su manifestación actual en forma de COVID-19).

Y como todas estas resistencias ya venían implícitas en el formato propuesto por La Abadía para el experimento de Teatro Confinado, lo que hicimos fue sumarnos a esos presupuestos y afilarlos al máximo a partir de todas las reflexiones que, en parte y salvando las distancias, hemos ido exponiendo aquí.

Nuestra pieza es, en el fondo, lo mismo que este artículo: un dispositivo de poder donde nosotros estamos en la parte dominante y vosotros —tanto en la performance como en la lectura— en la parte sumisa. Por supuesto, en la pieza se explicita el consenso que en todo acto comunicativo esta pre-supuesto (el teatro es, al margen de todas las dudas, uno de ellos). Igual que al principio del artículo os recordamos lo que es obvio: que podíais dejar de leer cuando quisierais; en la performance, que empezó en la primera ola y va a continuar, COVID mediante, abierta al público desde La Abadía durante la pandemia que nos queda, el público podía y podrá —o no— encender su cámara y corresponder, con su cuerpo como única aportación posible y honesta, a la orgía virtual y aséptica, pero a la vez comunitaria, que aplicando un consenso explícito y de calidad pretendemos ofrecer.

Como muestra de nuestra voluptuosa envidia por las orgías —también *virtuales*, pero en otro sentido— que nos describe Artaud. Pero también como adelanto de toda la carne que estamos dispuestos, como resistencia al Virus o a la Realidad[5], a poner en el asador.

Bonillo López

Obras citadas

Artaud, A (1978). El teatro y la peste. En *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa,

Califia, P. (2008). Un lado oculto de la sexualidad lésbica. En Weinberg, T., *BDSM: Estudios sobre la Dominación y la Sumisión*. Bellaterra: Barcelona.

García Calvo, A. (2000). ¡Adiós, Virus. Desmiéntete y muere!. En *37 Adioses al mundo*, Zamora: Lucina. 2000.

Spargo, T. (2004). *Foucault y la teoría queer*. Barcelona: Gedisa.

Taylor, D. (2011). *Estudios avanzados de Performance*. México: Fondo de Cultura Económica.

Notas

1 Es una idea transversal en cualquiera de los volúmenes de su *Historia de la sexualidad*.

2 Para un desarrollo más extenso de esta argumentación ver en YouTube «Transtrenders» de ContraPoints www.youtube.com/watch?v=EdvM_pRfuFM&ab_channel=ContraPoints

3 Para un desarrollo más extenso de esta argumentación ver en YouTube «¿Qué pasa si me gusta ser dominante? Prejuicios asociados al rol» y «¿Qué pasa si me gusta ser sumise? Prejuicios asociados al rol» de nuestro canal PAAR Nº1 Dominio Público (Ver nota 5) www.youtube.com/watch?v=v6_S4cfvj_w&feature=youtu.be&ab_channel=PAAR1-DominioP%C3%BAblico

www.youtube.com/watch?v=MZ_ZHvZAgvU&feature=youtu.be&ab_channel=PAAR1-DominioP%C3%BAblico

[4] Por si hicieran falta más señas nos remitimos a su manifiesto «32 puntos para un nuevo teatro» en la revista *Nuovi Argomenti Nº9,* Roma, (1968) o su película «Saló o los 120 días de Sodoma» (1975).

[5] En este sentido, la *Visita guiada a una sesión de BDSM Nº26* es parte de una Práctica Artística AntiRealista (PAAR) más amplia que incluye otros formatos performativos y un canal de YouTube: PAAR Nº1 Dominio Público.

Y LA CIUDAD SE VOLVIÓ TEATRO
REFLEXIONES SOBRE PASEOS Y TEATRO DEAMBULATORIO EN TIEMPOS DE PANDEMIA

I

A finales del mes de abril de 2020, cuando ya parecía que el confinamiento se alargaría para siempre, comenzaron a llegar las primeras señales que indicaban que algo, *por fin*, estaba empezando a cambiar. Las niñas y los niños, encerrados a cal y canto en España desde el 14 de marzo, podrían salir de sus casas para dar pequeños paseos por su barrio. Unos días más tarde, el 2 de mayo, el conjunto de la población también podría hacerlo. *Pasear*, actividad ancestral y sencilla donde las haya, cobró de pronto en la imaginación de millones de ciudadanos cuarentenados las dimensiones que solo le concedemos a los grandes eventos deportivos, los festivales de música y las obras de teatro. Cobró la importancia que solo le otorgamos, en definitiva, a las actividades excitantes, atravesadas profundamente por el deseo, en las que se nos permite rodearnos de otras personas —en su mayoría desconocidas— para dejar de ser nosotros mismos durante un pequeño lapso de tiempo. Pasear no era exactamente lo mismo que ir andando al supermercado o a la farmacia o al trabajo o a tirar la basura. Ni siquiera era lo mismo que sacar al perro. Pasear era diferente, más parecido, como escribía Virginia Woolf en los años veinte del siglo pasado, a tomarse unas vacaciones. Los españoles no soñaban con otra cosa desde hacía muchas semanas.

Efectivamente, aquellas primeras salidas a las calles de la ciudad —Madrid en mi caso— tenían todos los elementos de una gran *performance* colectiva. Saltaba a la vista que los viandantes se habían preparado para la ocasión a conciencia —nunca lucieron tanto los patinetes, la ropa para hacer deporte, las pelotas y las bicicletas—, los comportamientos

eran cuanto menos histriónicos —vi personas abrazando árboles en el Parque del Oeste, músicos que tocaban desde el balcón— y tampoco faltaba un nuevo vestuario —mascarillas, guantes...— que a todos nos parecía más propio de una obra de teatro postdramática o de una mala película distópica. Aquellos paseos memorables —¿a dónde quisimos ir?— ya forman parte de la historia social y sentimental del caminar que llevamos escribiendo los seres humanos desde hace millones de años, concretamente desde que un buen día nos pusimos de pie y echamos a andar rumbo a lo desconocido. Aquellos paseos de la primavera de 2020 también forman parte de la historia secreta de la pandemia, la que no figurará en los libros oficiales, al igual que los sueños que hemos soñado cada noche desde aquel trágico 11 de marzo de 2020, día en que la O.M.S. declaró oficialmente la pandemia de COVID-19. La profesora de la Universidad de Harvard Deirdre Barrett ha recogido algunos de ellos en un hermoso e inquietante libro, *Pandemic Dreams*, una especie de cartografía onírica del coronavirus.

Con mi hija de la mano, salí a pasear el 26 de abril por los alrededores de Conde Duque. A pesar de la emoción que nos embargaba, o precisamente por ello, la ciudad parecía un escenario vacío, como el que soñaba Peter Brook, pero esta vez de una gran catástrofe silenciosa. La famosa frase de Roland Barthes, «la ciudad es un poema», parecía adquirir nuevos significados, sombríos y melancólicos, cuando era pronunciada en aquellas calles desiertas por las que solo podíamos circular por el momento los niños y sus cuidadores.

II

En un ejercicio de perversa simetría, los verdaderos teatros continuaban con sus puertas cerradas desde el jueves 12 de marzo. Nuestras propias casas y el planeta entero se habían transformado en un gran *escenario expandido* en el que el propio teatro —lógicamente— no podía aún tener lugar. Ni en nuestras peores pesadillas distópicas hubiéramos imaginado que esta situación —un mundo teatral pero sin teatros— fuera posible. Y, sin embargo, así era. Como escribe la ensayista Rebeca Solnit, lo inimaginable sucede habitualmente.

No obstante, a pesar del cerrojo que hubo que echar a las puertas de los teatros, sería falso decir que el teatro —el que hacen

los profesionales— se quedara atrapado dentro. A las pocas semanas empezaron a proliferar, primero tímidamente y más tarde con fuerza arrolladora, numerosos espectáculos teatrales que empleaban las nuevas tecnologías, como las plataformas de videoconferencia, para llegar a los espectadores. El 27 de marzo, coincidiendo con el Día Mundial del Teatro, La Abadía ya lanzaba dos espectáculos de #TeatroConfinado a través de *Zoom*: *Sea Wall*, de Simon Stephens, un monólogo con Nacho Aldeguer dirigido por Carlos Tuñón, y *Actress 2020*, de Sleepwalk Collective, protagonizado por Iara Solano. El Teatre Lliure de Barcelona también pergeñaba ya su propio programa #TheShowMustGoOn. Destaca especialmente el trabajo realizado por artistas como Álex Peña, quien en medio de la catástrofe fue capaz de estrenar un espectáculo como *Estación espacial*, producido por La Abadía, gracias al que los espectadores pudieron abandonar temporalmente sus casas y subir hasta la luna. Al teatro siempre le ha ido bien la urgencia. En este sentido, como me comentaba Pablo Iglesias Simón, creador teatral y director de la R.E.S.A.D., en una conversación sobre teatro y confinamiento, la pandemia ha vuelto a evidenciar la enorme capacidad de mutación que posee el dispositivo teatral. El teatro es flexible y mutable, se adapta a los medios disponibles y no duda en dejarse contaminar por todo aquello que lo rodea. El teatro no nació dentro de un teatro, no es esclavo del espacio en el que tradicionalmente tiene lugar. Por eso, añadía Iglesias en dicha conversación, fue el primer arte y será el último.

Por otro lado, aunque se nos hubiera olvidado, el teatro es en realidad un arte que ha estado siempre, desde su nacimiento, amenazado con la posibilidad de cerrar y ser expulsado de la ciudad, como nos recuerda Alain Badiou en su célebre ensayo Éloge du théâtre. La peste ha sido solo uno de los motivos recurrentes por los que lo ha hecho, a veces durante largas temporadas, a lo largo de la historia. Sin embargo, no es menos cierto que las circunstancias actuales son inéditas al menos en un sentido. Antiguamente, si llegaba la peste a una ciudad y los teatros cerraban, los cómicos podían ir con sus espectáculos a otras ciudades o a otros pueblos alejados del epicentro de la epidemia. Eso no significa que fueran recibidos con los brazos abiertos —eran vistos como peligrosos vectores de contagio— pero, al menos, podían ir con su música a otra parte. Nada de esto ha sido posible esta vez, con todo el planeta inmerso en la misma crisis sanitaria. La nuestra es la primera pandemia global con los teatros de casi todas las ciudades del mundo cerrados al mismo

tiempo. Por ese motivo, las nuevas tecnologías son las herramientas que hoy en día han abierto esos caminos alternativos que antiguamente recorrían los cómicos de la legua. Como me decía a su vez Carlos Aladro, director del Teatro de La Abadía, las nuevas tecnologías nos han servido estos meses para ampliar la línea de la vida más allá del barullo de la televisión.

III

Como le ocurre a muchas otras personas, me gusta imaginar cómo habría vivido el confinamiento si la pandemia hubiera estallado en otra época, por ejemplo durante mi infancia, en los años ochenta. ¿Cómo habría sido ser hija y no madre durante la cuarentena? ¿Y ser alumna y no profesora durante el parón escolar que habría tenido lugar? También me gusta imaginar cómo lo habrían vivido personajes históricos de otros tiempos. ¿Cómo habría llevado la cuarentena Artaud, apasionado defensor de la presencia? ¿Y Brecht? ¿Qué habría pensado sobre los discursos que naturalizan la pandemia y enfocan la crisis como si este *destino fatal* en el que se escucha el eco de otras pestes hubiera sido enviado a nuestra especie por unos dioses enfadados con nosotros?

Es muy posible que Virginia Woolf hubiera pasado los días de la cuarentena tratando de imaginar excusas peregrinas para poder salir de casa, aunque solo fuera para dar pequeños paseos por una ciudad fantasma como la nuestra. Ella más que nadie hubiera sentido el apremio de evadirse y tomarse unas vacaciones de vez en cuando. Su ensayo de 1927, «Sin rumbo por las calles: una aventura londinense», comienza precisamente buscando una excusa para salir a vagabundear por las frías calles de Londres una tarde de invierno. La que se le ocurre tiene una gran verosimilitud tratándose de una escritora y además tiene la virtud de que también hubiera resultado válida en la primavera de 2020. Salir de casa y cruzar la ciudad para comprar un lápiz, sostiene Woolf, puede parecerle a muchas personas un deseo carente de sentido pero, para muchas otras, su posesión puede resultar en extremo deseable. «El lápiz es un buen pretexto cuando nos invade el deseo de vagar por las calles». Cabe recordar que en marzo y abril de 2020 las papelerías de Madrid permanecieron abiertas.

Salir a pasear sin rumbo era para Virginia Woolf una oportunidad única para cruzarse con otros paseantes, anónimos ciudadanos como ella, y dejar de ser uno mismo durante algunas horas. Abandonar, escribía ella, la soledad de nuestra casa, donde siempre nos encontramos rodeados de objetos que perpetuamente nos imponen los recuerdos de nuestra propia experiencia. Vagar por las calles nos permite, añadía en su ensayo de 1927, despojarnos de nuestro yo por el que nuestros amigos nos conocen y convertirnos en parte de un vasto ejército republicano de peatones anónimos. Durante un rato podemos penetrar en esas otras vidas y hacernos la ilusión de que no estamos atados a una sola mente sino que podemos asumir transitoriamente los cuerpos y las mentes de otros. Como apunta Rebeca Solnit, otra experta en el arte de perderse, Woolf describe en su ensayo «un tipo de sociedad que no refuerza la identidad, sino que la libera, una sociedad de extraños, la república de las calles, la experiencia inventada por las ciudades de los seres anónimos y libres».

IV

Esta es, precisamente, la propuesta que plantea al espectador *Quijotes y Sanchos*, estrenada en La Abadía este otoño, una experiencia inmersiva de teatro deambulatorio de la compañía Los números imaginarios, dirigida por Carlos Tuñón y producida por Bella Batalla con el apoyo del propio Teatro de la Abadía. Aunque inicialmente fue concebida en el marco del Festival de Teatro Clásicos en Alcalá, es ahora cuando cobra más sentido que nunca realizarla. Se trata de la experiencia ideal para quienes por el momento no quieren o no pueden entrar en un teatro.

La experiencia comienza al llegar a La Abadía, cuando los espectadores reciben una maleta individual con un walkman, unas precisas instrucciones y diversos objetos de pequeño tamaño. Parece la *boîte-en-valise* de Duchamp pero en versión covid-quijotesca. Durante las siguientes dos horas se invita a los espectadores a salir del teatro y perderse solos por la ciudad mientras escuchan la cara A y la cara B de la cinta que se encuentra en el interior del walkman. Como espectáculo, *Quijotes y Sanchos* es muchas cosas, y sería imposible resumirlas aquí en unas pocas líneas. Es una versión rabiosamente posmoderna del clásico de Cervantes, pero, también, un paseo a lo Virginia Woolf por las calles de nuestra

ciudad en el momento en el que más necesitamos dejar de ser nosotros mismos, fundirnos con los desconocidos, integrar una nueva sociedad de extraños misteriosamente unidos en nuestro deambular. Finalmente, como me comentaba el propio Tuñón, *Quijotes y Sanchos* quiere proponer al espectador un pacto de ficción con el mundo diferente al que se nos impone desde el mes de marzo. Evidentemente, no se trata de desafiar de forma irresponsable las normas sanitarias, sino de empelar el arte y la ficción para establecer una relación alternativa, poética, más flexible, con la realidad que hoy nos rodea. Si el mundo se ha vuelto distópico y hemos de participar en una función para la que nadie recuerda haber comprado una entrada, el teatro puede ser el lugar desde el que se nos permita establecer otros pactos de ficción, otras miradas, y, por supuesto, donde podamos tomarnos durante el tiempo que dura el paseo unas buenas vacaciones de nosotros mismos y de nuestras casas.

V

En una crónica de un número anterior de *Acotaciones*, César Brie proponía lo que me parece una excelente medida para permitir que continúe la actividad de los teatros en tiempos de coronavirus. Abrirlos mañana y noche, permitir el acceso de pequeños grupos a los ensayos, organizar visitas con aforo reducido de las escuelas. Abrirlos, en definitiva, de par en par, en el sentido fuerte de la palabra, para que corra por ellos el aire pero también lleguen a su interior aires nuevos. Por mi parte me permito la osadía de proponer aquí que no solo los abramos sino que tiremos puertas y ventanas para que invadan las calles de nuestras ciudades y pueblos. Las próximas temporadas son quizás el mejor momento en siglos para proponer espectáculos al aire libre de teatro deambulatorio e itinerante, espectáculos basados en el ancestral arte de caminar que por otro lado poseen una larga y muy digna genealogía dentro del teatro de calle. ¿Qué mejor momento que este para participar en las acciones performativas de Esther Ferrer o en las ya míticas *Historias de Usera* del proyecto *StoryWalker*, de Fernando Sánchez-Cabezudo? ¿Quién no querría deambular con el grupo Chévere en una de sus *Cheverografías*? ¿Qué mejor momento que ahora para que en la programación de los teatros vuelva a sentirse el aliento de los *pedestrians* como Wordsworth, Coleridge, Thoreau, Baudelaire, Benjamin, Robert Walser o Enrique

Vila-Matas? Pero también el aliento de ellas, artistas como Virginia Woolf, Vivian Gornick, Rebeca Solnit o Sophie Calle, quienes también supieron perderse por las calles y convertir el vagabundeo en un arte que nos es exclusivamente masculino.

VI

Unas semanas después de mi primer paseo con mi hija en el mes de abril, la mascarilla se impuso como obligatoria en España, también para niños pequeños, de siete años, como ella. Mi hija es una persona muy responsable, la lleva sin rechistar y siempre le recuerda a todos que no deben bajársela para hablar. Sin embargo, los sueños nos delatan, y ella tuvo uno que bien podría pasar a formar parte de esa cartografía onírica, de esa historia sereta de la pandemia con la que empezaba estas páginas. Soñó que existía un día libre a la semana en el que podíamos quitárnosla para salir de paseo.

Para eso sirve justamente el teatro en tiempos de pandemia. Para poder tomarnos unas vacaciones con unos desconocidos cuando la realidad se ha vuelto demasiado teatral.

Cristina Oñoro Otero
Universidad Complutense de Madrid

LA CUATRIENAL DE ESCENOGRAFÍA DE PRAGA (PQ'19): REFLEXIONES SOBRE UNA PLURAL PARTICIPACIÓN DESDE LOS COMISARIADOS

Eufrasio Lucena-Muñoz
(Titulado en Escenografía por la Facultad de Teatro de Praga.
Docente en la Escuela Superior de Arte Dramático de Sevilla)

La participación en un evento de la magnitud de *The Prague Quadrennial of Performance Design and Space* (PQ), genéricamente conocida en nuestra cultura como la Cuatrienal de Escenografía de Praga, requiere siempre de un espacio de pensamiento y reflexión sobre lo acontecido.

Desde el número 35 de esta misma publicación, ya abríamos espacio para esta mirada desde cierta perspectiva temporal, la cual -entendemos- ayuda a una reflexión sosegada de la participación de nuestros artistas en tan importante evento internacional. Por ello, volvemos a hacer una breve crónica de lo acontecido junto con entrevistas al comisariado participante.

La última edición de la Cuatrienal de Escenografía de Praga tuvo lugar en la capital checa del 6 al 16 de junio de 2019, congregando en esos 11 días a más de 800 artistas de los diferentes ámbitos del diseño plástico escénico. En esta edición estuvieron representados 79 países y regiones que, junto con los datos de más de 5000 visitas, nos hablan de un evento multitudinario que aúna toda la efervescencia creativa de las artes escénicas del momento.

El comisariado general de esta 14ª edición ha corrido a cargo de Markéta Fantová Trösterová, artista checa con larga trayectoria en Estados Unidos, a la vez que de familia de destacados escenógrafos. Recuérdese que el escenógrafo checo František Tröster, además de sus aportaciones al mundo de la escena, fue el encargado de fundar el Departamento de Escenografía en la Facultad de Teatro de Praga (DAMU)

en 1946. Lejos de la tradicional vinculación de la Escenografía con las Bellas Artes o la Arquitectura, F. Tröster es reconocido por crear este departamento en el seno de una facultad de artes escénicas.

La comisaria de PQ'19, Markéta Fantová Trösterová, volvió al lugar de celebración tradicional de la cuatrienal en el Palacio de Exposiciones y Congresos de Výstaviště en el barrio de Holešovice de la capital checa. Su gestión también permitió el uso de muchos de los espacios aledaños como la fuente Křižíkova, diversos pabellones expositivos y de deportes, así como todo el entorno del parque de Stromovka. Las secciones fundamentales giraron sobre la participación de profesionales en los *stands* oficiales, la viva participación de los *stands* de estudiantes, la sección de arquitectura teatral, el festival de *site-specific* y dos nuevas secciones introducidas por Markéta Fantová. Por un lado, la sección «Fragmentos» que permitía la exhibición de un elemento específico de un artista elegido por el comisariado de cada país. Por otro lado, y quizás la propuesta más novedosa, fue la sección «36Q°» (pronunciado «tres-sesenta»), que dio cabida a amplísimas propuestas de artistas muy vinculados al uso de las nuevas tecnologías. En un amplio hall deportivo «36Q°» permitió a los visitantes acercarse a obras puramente lumínicas (láser, robotizados...), táctiles, interactivas y de realidad virtual.

El tema central de PQ'19 propuesto a los comisariados internacionales giraba en torno a los «bordes porosos». La exposición central de países y regiones, junto con la de arquitectura, posee un carácter competitivo y el tema central pretendía ser motor inspirador para recoger la esencia del desarrollo actual en el diseño para *performance* en artes escénicas. Se pretendía, de este modo, que la visión de los comisariados de cada país y región fueran el corazón mismo de esa energía transformadora y de colaboración. En lugar de crear un simple dispositivo expositivo, se desafió a los comisarios y comisarias internacionales a crear un paisaje escenográfico único, un entorno con un fuerte impacto emocional en la audiencia que ofreciera una experiencia memorable al tiempo que mostrara el trabajo de las personas artistas en cada uno de los diversos ámbitos de la plástica escénica y performativa vinculada a lo teatral.

La participación en las diferentes secciones

Para favorecer la inclusión creativa de todas las voces, desde prácticamente sus inicios en 1967, PQ ha permitido la participación de países al igual que las regiones. La participación española ha sido, como en otras ediciones anteriores, absolutamente abierta, diversa y plural.

En la sección «Países» se ha vuelto a contar con la estrategia de internacionalización institucional coordinada entre Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), Acción Cultural Española (AC/E), la Agencia Española de Cooperación Internacional y Desarrollo (AECID), el Instituto Cervantes y la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD). El comisariado general de la representación española[1] estuvo a cargo de Ángel Martínez Roger. Al igual que sucediera con los últimos comisariados (Ramon Ivars Amich, José Luis Raymond ...o con B. Puigdefàbregas y M. Rafa), la labor de comisariado ha vuelto a estar a cargo de una personalidad muy vinculada al ámbito de la docencia e investigación, como es el caso de Martínez Roger como profesor del Departamento de Escenografía de la RESAD. Para el proyecto *Babel* Martínez Roger contó con la colaboración del escenógrafo Alejandro Andújar y del creador del espacio sonoro Luis Miguel Cobo. El pabellón estaba constituido por un cubo de cinco metros cúbicos que era transitable por el espectador. A lo largo de su desplazamiento, y en capas como metáfora de la epidermis de la diversidad cultural humana, se podían escuchar diversas lenguas extinguidas.

Para la sección de estudiantes la encargada de su coordinación fue Felisa de Blas Gómez (RESAD), quien tuvo la tarea de unificar la participación de cuatro escuelas españolas que imparten la especialidad de Escenografía de los estudios Superiores de Arte Dramático, a saber: Escuela Superior de Arte Dramático de Córdoba, Escola Superior de Arte Dramática de Galicia, Escuela Superior de Arte Dramático de Sevilla y la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid. En el *stand* planteado, tras un concurso de ideas propuesto a todas las escuelas, a

[1] La documentación, proyecto y programa se encuentra en sendas webs:
https://cultura.cervantes.es/praga/es/cuatrienal-de-praga-de-escenograf%C3%ADa-y-espacio-esc%C3%A9nico/125818
https://www.accioncultural.es/es/pabellon-de-espana-en-pq19

partir de la visión de Felisa de Blas se dio forma a la situación del salto de vallas en la zona del Mediterráneo por parte de la población africana hacia el sur de Europa, como si los migrantes fueran pájaros que desearan sobrepasar los límites de una jaula. De ahí el título de la pieza: *Birds (The fences)*. La valla móvil que planteó de Blas albergó una acción o performance de paso de frontera orquestada por las alumnas de la ESAD de Sevilla, Lorena Cabrera Maya y Kassandra Romero Martínez, que también involucró a la totalidad del alumnado y profesorado del resto de escuelas citadas en las diferentes sesiones y representaciones realizadas para el resto de público visitante de PQ'19.

En el apartado «Regiones» la participación de PQ19 Catalunya ha contado con el comisariado de Bibiana Puigdefàbregas y Marta Rafa. Como explican en la entrevista, ambas presentaron su proyecto[2] en 2016 el cual fue aceptado por el Institut del Teatre y a su vez apoyado por el Institut de Cultura Ramon Llull. Para la labor de diseño del proyecto *Prospective Actions. Catalunya 2004-2018* participaron un equipo de profesionales (Laura Clos «Closa», Xesca Salvà, Pau Masaló, y Marc Villanueva, entre otros colaboradores de ámbitos multidisciplinares). Podríamos decir que el *stand* se situaba en un territorio intermedio entre la instalación y la performance participativa con alto contenido multimedia. En él se hacía un mapeo y reflexión contextualizada sobre las estrategias performativas que sostienen las estructuras de poder frente a las, cada vez más, acciones de resistencia, impulsadas por movimientos de base del todo heterogéneos. Por otro lado, en el *stand* de estudiantes, titulado *Theáomai*, se ofrecía un espacio íntimo entre la persona creadora-tejedora y el espectador, con marcado sentido inmersivo y vivencial.

En la sección «Fragmentos», nueva en esta edición de PQ y de carácter no competitivo, se instaba a los comisariados internacionales a exhibir una pieza única que supusiera el reconocimiento profesional de una leyenda viva de la escenografía, vestuario o iluminación cuyo trabajo supusiera una inspiración para las nuevas generaciones de artistas y públicos. En este sentido, el *faro* para las próximas promociones de artistas no podía ser otro que el diseñador de iluminación Juan Gómez-Cornejo. La pieza *Lighting for Pandur. Fragmentos del alma*, que hoy en día

[2] Puede accederse al catálogo completo de PQ19 Catalunya en: http://pq19.institutdelteatre.cat/

se puede ver en el Museo Nacional de Teatro de Almagro, era un auténtico reflejo de arte colaborativo que respondía al eje de «bordes porosos» marcado desde PQ. La obra supone un homenaje conjunto al binomio artístico del director esloveno Tomaž Pandur con Gómez-Cornejo, que toma como eje principal la inspiración en la escenografía y espacio escénico diseñados por Sven Jonke para *Inferno-La Divina Comedia*, primer trabajo de Gómez-Cornejo con Pandur. La obra se exhibió en Praga junto a otras piezas de destacadas personalidades de la escenografía internacional como Ming Cho Lee, Pamela Howard, Dorita Hannah, Joseph Ciller o Iva Němcová.

Para la sección oficial de arquitectura se presentó el nuevo Teatro del Mercado de Navalmoral de la Mata (Cáceres). Se trata de un trabajo de transformación y restauración obra de la arquitecta Matilde Peralta que modificó por completo un antiguo mercado de abastos y lo convirtió en teatro, dando hoy vida artística a toda la comarca.

Nuestra presencia también estuvo en otras actividades paralelas. En el Instituto Cervantes de Praga se expuso *Un paseo por la escena*, una exposición planteada como un recorrido urbano con una muestra fotográfica de los más importantes trabajos escenográficos realizados por creadores españoles en los últimos años en el contexto urbanístico del teatro que acogió cada estreno. Dicha muestra, además de exhibirse en Praga, ha tenido su itinerancia en nuestro país. También hubo diversidad de presentaciones, encuentros y mesas redondas. El encuentro de mujeres escenógrafas permitió al público disfrutar de las visiones ricas, lúcidas y plurales en el diseño escenográfico. La intervención de Carmen Castañón, muy vinculada a producciones operísticas de gran envergadura y proyección internacional, fue muy directa y práctica en sus planteamientos sobre su realidad profesional. Por su parte, Bibiana Puigdefàbregas, con un discurso muy certero consiguió ilustrar sus trabajos, en su mayoría con Àlex Rigola como director de escena. La tercera escenógrafa invitada fue Elisa Sanz, quien constituye una de las diseñadoras con mayor número de galardones en el ámbito de las artes escénicas de nuestro país. Con soltura y frescura, tan propia de su personalidad, ofreció una panorámica por muchos de sus proyectos de alto y bajo presupuesto. Ello puso de relieve las dificultades que tiene el escenógrafo dependiendo de los imperativos de cada producción; pero Sanz daba claves inspiradoras sobre cómo abordarlo en cada caso. Es necesariamente justo reseñar que esta mesa redonda se inició con las

felicitaciones del comisario español a la participación de Cataluña (comisariada por B. Puigdefàbregas y Marta Rafa, como hemos señalado antes) en la sección de Regiones en PQ'19, al que siguió un espontáneo y respetuoso aplauso por parte de los asistentes, dado que la noche anterior se comunicó el palmarés de ganadores de la cuatrienal (el cual vamos a abordar en siguientes párrafos).

Otra de las actividades de interés desarrolladas en el Instituto Cervantes de Praga fue la presentación del tejido asociativo en artes escénicas de nuestro país (la Asociación de Autores de Iluminación – AAI y la Asociación de Artistas Plásticos Escénicos de España – AAPEE) y sus publicaciones: *La luz, melodía del arte escénico* y *SOS – Spain on stage* (vols. 2015-16 y 2017-18).

Para el ámbito pedagógico de nuestro país el encuentro de escuelas de Arte Dramático fue altamente atractivo. Sobre ello, cabe destacar la predisposición de Martínez Roger y la dinamización de la sesión por parte de la docente de ESAD-Sevilla Mar Aguilar. Dada la diversidad cultural y geográfica española, el encuentro entre docentes y alumnado de este campo de conocimiento ha venido dándose, curiosamente en Praga, de forma espontánea u organizada en otras ediciones. Los temas tratados estuvieron relacionados con el marco normativo en el que se enmarcan estas enseñanzas y sus problemáticas. Pese a ello, la sesión fue muy constructiva ya que surgieron sinergias, no solo entre el profesorado, sino entre el alumnado como futura generación de profesionales en las artes escénicas.

También nuestro personal del ámbito del diseño participó en diversas conferencias/presentaciones de la sección «PQ Talks». Por un lado, José Luis Ferrera (OISTAT Spain), Elisa Sanz (AAPEE), y Ezequiel Nobili (AAI) hablaron sobre los derechos de autor y el inicio del estudio comparativo que se está organizando a nivel internacional desde OISTAT. Por otro lado, Magda Puyo (directora de escena y Directora General del Institut del Teatre), Bibiana Puigdefàbregas (escenógrafa), Marta Rafa (figurinista), y Joan M. Minguet (crítico e historiador de arte contemporáneo y cine) participaron en la sesión titulada «Escenografía y Política» junto con otros artistas de Brasil. Dicha sesión contextualizó su realidad, a la vez que introdujo reflexiones sobre el papel del arte en relación a crear desde la libertad absoluta por encima de censuras, amenazas o represiones.

La incesante actividad del tejido asociativo español de las artes escénicas (ya hemos hablado de AAI y AAPEE) también tuvo su muestra en la exitosa organización del 1er. Encuentro de países Latinoamericanos *Creating new links* organizado por OISTAT-Spain (de manos de José Luis Ferrera y Claudia Suárez) con el apoyo absoluto de la International Organisation of Scenographers, Theatre Architects and Technicians (OISTAT) a través de su presidente Bert Determann y Wan-Jung Wei, como manager general. Este encuentro sin precedentes propició una serie de intervenciones que permitieron a la comunidad internacional acercarse a los países latinoamericanos, incluyendo la participación de Brasil. En este evento se dieron cita más de un centenar de personas de otros países como Egipto, Reino Unido, Hungría, Estados Unidos... que pudieron conocer más sobre Chile, México, España... a través de sus instituciones, asociaciones y centros educativos. En este sentido, España ofreció un retrato de la pedagogía en Escenografía por parte de RESAD-Madrid y ESAD-Sevilla, la presentación de las asociaciones AAI y AAPEE, además de diversas publicaciones como *SOS-Spain On Stage 1* y *2* o la última de José Luis Raymond Aldecosía *El actor en el espacio*. Entre el público del evento se pudieron ver las caras de Pamela Howard, Kate Burnett, Simona Rybáková o José Manuel Castanheira, por citar algunos nombres.

Siguiendo con el repaso de la participación no oficial, uno de los talleres ofrecidos desde PQ al público general fue el realizado por los arquitectos Carmen González y Carlos Carro, muy vinculados a la experimentación y últimamente cercanos a actividades interactivas del Teatro Real de Madrid.

El palmarés

El palmarés de la 14ª edición de PQ otorgó la Triga de Oro a mejor pabellón expositivo a la República del Norte de Macedonia por su trabajo titulado *Este edificio habla verdaderamente*, que centró su discurso en los cambios arquitectónicos de sus ciudades en relación a su reciente historia política (desde el período de la Yugoslavia socialista de Tito hasta la actualidad). Frente a una mayoría de stands con amplio despliegue multimedia y virtual, desde Macedonia se ofrecía una serie de performances diarias que daban sentido totalmente humano al espacio propuesto a

través de una narrativa irónica y mordaz de los acontecimientos vividos en el país.

Dentro de la sección «Regiones», de entre todas las participantes, se premió al trabajo realizado por Francia, Cataluña y Hungría. El primero, comisariado por el director de escena Philippe Quesne, bajo el título *Microcosmos* planteaba un espacio habitacional de una tableaux vivants con un punto apocalíptico donde rezaba: «No nature, no future». La participación catalana planteó un espacio interactivo para los visitantes con diferentes elementos lúdicos de mesa y dispositivos multimedia que hablaban sobre seis conflictos que tuvieron lugar en Cataluña en los últimos 15 años. Desde luego, y como dijimos anteriormente, un profundo trabajo de investigación y articulación discursiva participativa. Por su parte, Hungría planteaba un efecto óptico de desierto infinito que ligaba al visitante con la realidad de la sostenibilidad ecológica mundial, a la vez que podría llevarnos a espacios del imaginario de Beckett.

La felicidad del éxito conseguido por PQ19 Catalunya fue compartido por toda la comunidad de asistentes. Como muy bien indica Bibiana Puigdefàbregas en la entrevista adjunta, la cobertura mediática de nuestro país respondió más a una lectura reduccionista y polémica antes que al evento artístico en el contexto en el cual se insertaba. La prensa colocó titulares como «La Cuatrienal de Praga, más allá del Procés y la provocación» añadiendo «El pabellón catalán, así, se ha convertido nuevamente en un instrumento de propaganda y de realidad vista a través de un único cristal y una mirada sesgada»3. Sería faltar a la verdad histórica de su tiempo, que existe desde los acontecimientos del 1 de octubre de 2017, una marca que llega no solo a todos los contextos de la vida en Cataluña, sino también a la vida en el resto de España. Es oportuno aclarar que con *Prospective Actions. Catalunya 2004-2018* se recogía una diversidad de situaciones socio-políticas en el marco temporal y geográfico marcado. En este sentido, vemos como triste que lo que llegara a nuestro país —mediáticamente hablando— estuviera centrando en

3 Bravo Julio: «La Cuatrienal de Praga, más allá del Procés y la provocación» en *ABC*, 10-06-2019. [Accesible: https://www.abc.es/cultura/teatros/abci-cuatrienal-praga-mas-alla-proces-y-provocacion-201906090055_noticia.html]

unos acontecimientos que hablaban de la transformación empoderada de los espacios públicos, olvidando otros casos escogidos en dicho *stand* como el encierro de un grupo de *sin papeles* en la Catedral de Barcelona o las protestas a nivel nacional ante la sentencia del caso de violación grupal conocido como «La manada». Procede recordar, además, que históricamente en la participación dentro de la cuatrienal, desde muy temprano, las personas de las artes escénicas catalanas han sido las precursoras al respecto, mucho antes que otras regiones de nuestro país. En las primeras e históricas ediciones de PQ ya se exhibieron los diseños de Salvador Dalí para *Don Juan*. Incluso en 1999 se conseguía el primer galardón, Medalla de Oro a Mejor Vestuario, gracias al trabajo de Joan Josep Guillén y Zambrano con algunas de sus creaciones para *Els Comediants*. Además, en 2007, en la sección de arquitectura se consiguió un diploma honorífico por el proyecto *Theatres at risk*, comisariado por Ramon B. Ivars. Con todo esto queremos decir que cualquier análisis y valoración requiere una visión sosegada y en perspectiva donde se resalten los logros del trabajo libre y creativo de los y las artistas de las artes escénicas quienes siguen conviviendo de forma simbiótica sin cesar de generar sinergias y complicidades.

Siguiendo con el palmarés, Letonia consiguió el premio a mejor concepto de comisariado planteado en su espacio giratorio circular y diáfano que entroncaba mecánica (y sonoramente) con una caja de música.

En la sección de estudiantes los ganadores fueron para Taiwán, Georgia y Finlandia. Los taiwaneses plantearon en su *The Changing Room* una colorida experiencia muy bien hilvanada dramatúrgicamente para los visitantes con el doble planteamiento de mirador-mirado (espectador-actor). Georgia se centró en revisitar el mito de Medea, mientras que los estudiantes finlandeses plantearon una experiencia inmersiva en el interior de un meteorito.

La Cuatrienal de Praga siempre en crecimiento

Con estas páginas iniciales pretendemos ofrecer una introducción contextualizada de este evento mundial absolutamente vivo y dinámico. Lejos de la tradicional exposición de bocetos, modelos y maquetas, PQ'19 se sirvió -en una mayoría de los casos- del lenguaje de las instalaciones artísticas u ofrecía a los visitantes experiencias inmersivas.

Se habla de que ha sido una de las ediciones donde la realidad virtual y aumentada ha cobrado aún más importancia, junto con otras tecnologías. Esto podría contradecir la idea de experiencia del *aquí y ahora* que supone el acto teatral en vivo.

En las páginas siguientes se reproducen las entrevistas al personal responsable del comisariado de las diversas secciones: Ángel Martínez Roger (PQ19 España) y Bibiana Puigdefàbregas con Marta Rafa (PQ19 Catalunya). Es importante señalar que se hacen en junio de 2020 con la perspectiva de un año después de la celebración del evento, a la vez que también las sitúa en el contexto del periodo de confinamiento de la COVID-19. Queremos entender el altísimo valor de su visión y declaraciones que, esperamos, también sean del interés de los lectores de *ACOTACIONES*.

Otras referencias

Castellano, Paula: «La Escenografía como medio Relacional #PQ19» en *Revista Godot*, 7-7-2019. [Accesible: http://www.revistagodot.com/la-escenografia-como-medio-relacional-pq19/]

Lucena Muñoz, Eufrasio: «La Cuatrienal de Escenografía de Praga (PQ'19): imaginación, transformación y memoria» en *ADE-Teatro* (revista de la Asociación de Directores de Escena de España), Nº 176, 2019.

Martínez Roger, Ángel: «España en la Cuatrienal de Escenografía» en *Artes Escénicas* (revista de la Academia de Artes Escénicas de España), nº 14, septiembre 2019, págs. 26-29.

PREGUNTAS PARA REPORTAJE SOBRE LA PARTICIPACIÓN DE ESPAÑA EN LA CUATRIENAL DE ESCENOGRAFÍA DE PRAGA 2019 PARA LA REVISTA «ACOTACIONES» DE RESAD

Entrevista de **Eufrasio Lucena Muñoz** a
Ángel Martínez Roger[*] con motivo de su comisariado
para la PQ 2019 realizada en abril de 2020

Como docente, investigador, artista y profesional, ¿desde cuándo conoce la existencia de este evento?

Recuerdo que fue como alumno a mediados de los años '80. Francisco Nieva, que nos impartía la asignatura de Escenografía en la RESAD nos habló del encuentro que se organizaba en Praga. Piensa que recién habíamos asistido al estreno de *El Público* de Federico García Lorca, con

[*] Ángel Martínez Roger es Doctor en Historia del Arte por la Universidad Complutense especializado en escenografía teatral y operística, director de escena, comisario de exposiciones y productor. Es miembro de la Academia de las Artes Escénicas de España. Ha sido Director de la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD) entre los años 2008 y 2013. Durante su mandato la institución recibió el premio Marta Mata del Ministerio de Educación a la excelencia educativa. Profesor del Máster en Diseño y Arquitectura de interiores ETSAM (Escuela Técnica Superior de Arquitectos de Madrid). Entre sus últimos trabajos: Dirección, Dramaturgia y Escenografía del espectáculo APPIA(A)PPA con Avatâra Ayuso Company, Festspielhaus Hellerau, Dresde, 2017. Y Comisario del Pabellón de España para la Exposición de Praga 2019 (Prague Quadrennial of Performance Design and Space). Desde septiembre de 2019 es el Director Cultural de la Biblioteca Nacional de España (BNE).

 Recibido: 05/2015 - Aceptado: 10/2015

el mítico montaje de Pasqual-Fabià, en el Teatro María Guerrero de Madrid. Para mí fue un espectáculo total y absolutamente iniciático. Mi conocimiento de la muestra estaba directamente relacionada con la figura de Fabià Puigserver, que fue quien la conectó con España. Siempre había sido Cataluña la que mantenía una presencia en el evento. Desde entonces comenzó mi curiosidad por saber más. Fui descubriendo que la ahora llamada PQ (ha cambiado de nombre varias veces), era una muestra cuatrienal mundial dedicada a la escenografía teatral en su más amplio sentido. Entendí enseguida que era un evento realmente extraordinario. Juntaba, desde hacía décadas, en la capital checa, a numerosas naciones de los cinco continentes para mostrar sus últimos avances y resultados artísticos en el campo del diseño escénico. Con el tiempo entendí que estas muestras sustituyeron a unas anteriores que se celebraban en Brazil desde la década de los '50 con idéntico fundamento. Fue la influencia decisiva de la figura internacional de Josef Svoboda la que lanzó a la República Checa (entonces Checoslovaquia) a ocupar desde mediados de los '60 la nueva sede mundial de este importante encuentro profesional, artístico y de estudiantes de la escenografía.

¿En qué ha consistido la Cuatrienal de Escenografía de Praga 2019 (PQ'19)? ¿Qué ejes se trazaron desde la organización checa?

Esta edición estuvo dedicada al concepto de las fronteras como identidad individual y colectiva, sus límites culturales y la redefinición constante de las realidades que provocan. Propuesta, que como es fácil de adivinar permite y abre múltiples opciones... Las fronteras... límites geográficos, políticos, comerciales y arancelarios. Fronteras también marcadas por los idiomas, las culturas, las religiones, las costumbres. Fronteras que frenan, impiden o ralentizan la comunicación entre los seres humanos. Fronteras o impedimentos que se convierten a veces en posibilidad, en oportunidad. Las fronteras también del miedo y las fronteras de la memoria. Las fronteras y su imposibilidad de ser traspasadas o, por el contrario, su permeabilidad y porosidad. Me pregunté ... ¿Cómo estamos afrontando ese obligado desafío hoy?... ¿Cómo ha transformado nuestras vidas?. Lo primero que pensé es que somos ya migrantes como condición ineludible de nuestro tiempo globalizado por la revolución digital. A la par, nuestro tiempo hoy se nos presenta caleidoscópico y fragmentado,

subdividido. Habitamos entre amenazas y desencuentros de identidades que se creen contrapuestas. Y, ¡fíjate! que cuando pensaba en todo esto para dar forma a nuestra participación en la muestra no había aparecido aún la infección global de COVID-19, el coronavirus...

La organización trazó unos ejes muy claros, aunque amplios, para estimular el diálogo, la colaboración y la creación de un entorno puramente escenográfico: no se trataba de crear una serie de pequeños subespacios expositivos, sino un paisaje escenográfico colectivo y único que contuviera distintos lugares en los que se ofrecieran diferentes tipos de experiencias en torno a la frontera.

¿Consideras que la visibilidad de este evento a nivel mundial, implicando la promoción de los profesionales de nuestro país de este ámbito es todavía reducida en España para un público más amplio? ¿Si la labor de difusión mediática trascendiera la de los medios escritos y fuera a través de algún programa de TV específico, crees que mejoraría?

Sí, seguramente, debería ponerse en la muestra mucho más foco. Pero tienes que pensar Eufrasio, que se trata de un evento y un oficio muy concretos y que la proyección que puede tener es la que es, no creo que pueda convertirse en un fenómeno de masas para el gran público español. Pero sí convendría algún especial documental televisivo o digital para difundir y dejar memoria de lo realizado. Eso desde luego... estoy de acuerdo contigo.

Para la Cultura española: ¿Por qué es importante la presencia de España en un evento de estas características que se celebra cada cuatro años?

Es importante en tanto en cuanto se juntan más de un centenar de naciones del todo el mundo tratando un mismo tema. En ese sentido, es un gran foro internacional sobre la especialidad, que repasa y revisa cada cuatro años sus inquietudes y dudas. Pero la muestra ha cambiado mucho como sabes. Tengo dudas ahora si el carácter, el concepto organizativo por naciones, tiene sentido hoy día, habida cuenta que se ha

convertido en una muestra de artistas concretos. Antiguamente en los pabellones se veía un panorama más general del quehacer y acontecer de los profesionales de las naciones. Hoy en día son grandes instalaciones de un solo artista por regla general y no necesariamente de la nación representada.

Centrándonos en tu rol como comisario, ¿cómo ha sido ese proceso desde tu designación? ¿Cómo ha sido el diálogo con las instituciones? ¿Cómo es el proceso de diseño, visitas y montaje? ¿Cómo se aborda una exposición que luego también va a ser itinerante en el territorio español?

Desconozco por completo el procedimiento por el cual se decide al comisario. Lo que puedo decir es que me llamaron los responsables del INAEM para ofrecerme el comisariado de esta edición y explicarme los detalles que entonces conocían. Lógicamente me sentí muy honrado y no rechacé el desafío. El diálogo con las instituciones INAEM, AC/E, AECID, Instituto Cervantes y RESAD junto a las escuelas de Arte Dramático de Vigo, Sevilla y Córdoba, se ha desenvuelto con total normalidad. Muchas de las personas representantes de todas esas instituciones no eran en absoluto desconocidas para mí. Cierto es que los calendarios son muy apretados a pesar de que no lo parezca. El proceso fue el siguiente: primero seleccioné a los artistas responsables de las distintas secciones, después preparamos los programas, los pliegos que alumbraron los proyectos, y finalmente salieron a concurso público. Una vez otorgados a las diferentes empresas ganadoras se establecieron los viajes necesarios para el control de la construcción. En cuanto a tu pregunta sobre las itinerancias, bueno, piensa que en realidad no es algo desconocido para los escenógrafos, que deben hacer producciones que han de rotar. Por tanto, sabiendo las plazas en las que íbamos a presentarnos, además de Praga, como han sido El Festival de Teatro Clásico de Almagro y las sedes del CDN, RESAD en Madrid, pues ya trabajamos con esas premisas dadas. También hay que tener en cuenta que la propia organización de la PQ marca ya unas dimensiones concretas para cada uno de los pabellones y todas y cada una de las piezas de las distintas secciones.

¿Has tenido algún tipo de comunicación con las personas que anteriormente habían sido designadas como comisarios, o que habían representado a España en otras ediciones del Cuatrienal? ¿Se está siguiendo una línea específica edición tras edición?

Conocía desde luego a Ramón Ivars que hizo muchas ediciones seguidas como comisario. Con él comenzamos a colaborar desde la edición de 2007 desde la RESAD. Y por supuesto, conocía a José Luis Raymond desde principios de los '90, quien había sido el más reciente comisario. José Luis es compañero del Departamento de Plástica Teatral en la RESAD. Raymond desde un primer momento se puso a mi disposición, me ayudó mucho, contándome su experiencia de la edición anterior y estuvo en el proceso lento donde fragüé todo. Siempre que le pedí su opinión estuvo ahí y valoró positivamente nuestra propuesta. Piensa que además es el Presidente de la AAPEE, su presencia en la muestra estaba garantizada y obligada. A mí su instalación de 2014 me pareció soberbia, muy buena, sinceramente.

¿Podrías hablarnos del concepto y los ejes vertebradores de la participación española en Praga? ¿Cómo ha sido el trabajo con Alejandro Andújar? ¿Y cómo se llega a implicar al compositor Luis Miguel Cobo para esta propuesta espacial?.

Alejandro Andújar es un escenógrafo que siempre estuvo en mi mente. Está teniendo una brillante carrera sostenida con los más grandes directores de escena de este país desde hace más de 15 años. Pertenece a una generación que fue de las primeras que se graduó en Escenografía en la RESAD y eso también me parecía importante. Luismi (yo le llamo así) aparece porque me lo sugiere el propio Alejandro cuando estuvimos procediendo al diseño del espacio sonoro del Pabellón de España. Andújar, partiendo del concepto plástico espacial de la tradición minimalista, planteó una serie de pasillos-secciones nacidos del compendio conceptual recogido en el museo Dia:Beacon de N.Y. entre otras muchísimas referencias. Nos llevó horas y horas de conversación sobre la base conceptual. Recuerdo mucha disertación y muchos ejemplos que recogían y sintetizaban la aportación del minimalismo artístico y arquitectónico. Esta idea era buena y funcionó, y a mí eso me interesaba, porque

conectaba a su vez con las aportaciones teóricas y plásticas de Adolphe Appia y Edward Gordon Craig como padres del espacio escénico teatral moderno. Es decir, que además tendría un eco de resonancia en lo más vernáculo y finalmente clásico de la esencia vitruviana y albertiana, sublimada vía diseño a través de la vanguardia.

Nuestra intención era que los mencionados pasillos tuvieran un mundo sonoro que reprodujera distintos idiomas y lenguajes irreconocibles, dándonos una visión contemporánea de la Torre de Babel. El Pabellón de España se llamó efectivamente, *Babel*, y fue el resultado de todo eso... Alejandro inspirándose en la estructura y acabado del bastidor de madera más ancestral del taller teatral, compuso un cubo-instalación transitable de 5×5x5m. El espectador, al atravesarlo, conectaba con un mundo sonoro compuesto por Luis Miguel Cobo donde nos hallábamos inmersos entre lenguas irreconocibles, en una percepción sonora de enorme diversidad sobre el mundo en que vivimos. ¡El resultado consistió exactamente en eso!: una poética, metafórica y abstracta Torre de Babel contemporánea. Lo que buscábamos.

Ahora me gustaría preguntarte aquí sobre tu nivel de satisfacción. Podríamos centrarnos a nivel de comisariado, como responsable de cumplir unos objetivos ante instituciones, profesionales... y también unos objetivos personales y artísticos.

Estoy muy contento con todo el equipo, la verdad. Luis Miguel Cobo al igual que Alejandro Andújar, Felisa de Blas, Matilde Peralta, Almudena Heredero, Álvaro Luna o Juan Gómez Cornejo, por citar unos pocos (¡grandes!) han hecho un trabajo precioso absolutamente simbiótico, que adquiere todo el sentido del mundo. Mi satisfacción y agradecimiento a todos ellos es total. Mira Eufrasio, cuando llevas algunos años en el mundo del teatro, te das cuenta con claridad, que hacer bien cualquier cosa, ¡la que sea!, que tenga cierto porte y envergadura ... ¡el 90% del tiempo es dedicación en la gestión!, pura gestión, preparación y el 10 % es creación. El que no asuma esta realidad y aprende a gestionar su talento encaminándolo por una senda del desbroce diario, de pulir, de estudiar, de conciliar voluntades, de ser eficaz en la elección de equipos y volver cada mañana al tajo, con energías renovadas, como si se empezara de cero... pues es difícil, muy difícil que tenga resultados sostenidos

en el tiempo... Eso pienso, por que eso he experimentado en mi vida. La realidad te obliga a desarrollar un perfil poliédrico, donde se debe tener un porcentaje aceptable de cualidades muy distintas y todas ellas necesarias. Dicho esto, creo que hemos cumplido con mucha dignidad los objetivos, los cronogramas y los desafíos que nos habíamos planteado. No ha sido fácil, ciertamente, pero salió muy bien.

Debo insistir: no he estado solo, ni mucho menos. La doctora arquitecta Felisa de Blas fue la comisaria responsable del pabellón de las escuelas y coordinó a cuatro instituciones del conjunto del Estado que imparten escenografía. Su trabajo fue extraordinario, salió tal cual es ella, meticuloso, concreto y certero. Quisiera agradecer muy sinceramente su esfuerzo. Quiero resaltar en el mismo sentido, el trabajo siempre eficaz de Almudena Heredero y su equipo de ejecutivas mujeres. Ellas estaban detrás de nosotros dando forma a toda la lluvia de ideas y cambios constantes. Controlando el presupuesto, sugiriendo soluciones, haciendo las labores de coordinación, ayudándonos en suma en todo momento. Sin todo ese andamiaje de gestión hubiera sido imposible sacar las cosas adelante. En ese sentido, mi nivel de satisfacción y agradecimiento como te decía es grande. Te recuerdo que nuestra presencia en Praga se completaba con una exposición en el Instituto Cervantes de Praga, *Un paseo por la escena*, que ponía en valor la actividad de los escenógrafos y escenógrafas españoles a lo largo del último lustro. La muestra se alzaba sobre una trama urbana de las ciudades reseñadas a través de las plantas de sus teatros y sus calles aledañas. Mapas construidos y estudiados por un grupo multidisciplinar de investigación coordinados desde la Universidad Politécnica de Cataluña. Sobre esas plantas de los teatros, como en un fructífero bosque, surgían las imágenes de los espectáculos seleccionados sustentadas en finos atriles. De esta manera, el visitante transitaba la planta urbana acercándose a los teatros en cuyos escenarios se estrenaron los montajes seleccionados. Felisa de Blas tuvo mucha implicación en esto y también el arquitecto Carlos Villareal Colunga, con estupenda entrega. Se completaba la presencia española en Praga con una serie de encuentros en el Instituto Cervantes que dieron la ocasión para conocer y debatir tanto a profesionales, comisarios, estudiantes, visitantes y público en general los asuntos y preocupaciones más acuciantes de la mano de destacados representantes de la escenografía española contemporánea.

A todo esto, también nos incorporamos a la Sección de Arquitectura que, para esta edición, pidieron ejemplos de edificios originalmente diseñados y utilizados para otras funciones y que hubieran sido convertidos ahora en teatros. Había que contar su nuevo resultado arquitectónico y su nueva relación con la urbe. Encargué a la arquitecta Matilde Peralta que nos preparara un video sobre su intervención en el actual Teatro de Navalmoral de la Mata en Cáceres. Ella transformó el antiguo mercado de abastos en una moderna y ágil sala para las artes escénicas. Las propuestas consistirán en vídeos cortos sobre proyectos realizados en los últimos seis años, que debían mostrar el espacio y su uso escénico actual. Además, debían incluir un diálogo entre el arquitecto creador del nuevo espacio y el diseñador escénico o los artistas que hubieran usado ya el nuevo el espacio. Matilde Peralta hizo un proyecto merecedor de estar en Praga. Es muy inteligente su intervención. ¿Sabías que es hija del marionetista Francisco Peralta que tiene ya ese Museo tan bello en Segovia?.

Y finalmente, la presencia española se cerraba con la sección denominada *Fragmentos*. En ella había que presentar a una persona de reconocido prestigio profesional, «una leyenda viva de la escenografía, vestuario e iluminación». Para mí estuvo muy claro desde el principio, sería el iluminador y Premio Nacional de Teatro Juan Gómez-Cornejo quien nos debía representar a todos. Juan diseñó una pieza escultórica y lumínica que reflexiona poéticamente sobre sus trabajos para el desaparecido director esloveno Tomaž Pandur, quien fuera muy activo en la escena española hasta su prematura desaparición. Hizo una caja de luz absolutamente mágica y muy emocionante. No voy a descubrir a Juan a estas alturas, ¿verdad? ... ¡Es un monstruo absoluto!... Él traduce con esmero, de manera poética, abstracta y técnica los conceptos, hasta lograr capturar, alcanzar y expresar lo invisible e inaprensible de las eternas emociones y valores del teatro. Es un señor estupendo y una persona de una educación y discreción que ya no se encuentran. Yo le tengo mucho aprecio personal y profesional.

¿Cómo se ha visto a España desde otros países? ¿Cuál ha sido tu percepción? ¿Cómo se nos ha visto en esta edición?

Esa es una de las partes más fascinantes de la estancia en Praga. El poder conversar con los colegas de otros países, el ver la ilusión con la que han estado trabajando tanto tiempo. En general la gente es muy positiva, los comentarios fueron elogiosos, positivos y muy satisfactorios. Además, tuvimos la suerte de que el Pabellón de España tuvo una ubicación extraordinaria y era especialmente alto y grande en comparación con sus vecinos.
Especialmente causó auténtica sensación la instalación de Juan Gómez-Cornejo que antes te comentaba. Una instalación lumínica que es una obra de arte en sí misma y que forma ya parte de la colección del Museo Nacional del Teatro y que está siendo solicitada por un montón de muestras internacionales.

Ahora te pediría que situaras en qué lugar de ese mapa de la escenografía mundial se encuentra España. Es decir, en un evento de esta magnitud llegamos a confrontar nuestro trabajo con el del resto del mundo. ¿En qué lugar se encuentra España? ¿La participación de España en esta Cuatrienal ha podido pasar desapercibida?

¿Desapercibida?... ¡En absoluto!... Nuestra presencia fue muy contundente. Y muy valorada. Tienes que pensar que se concitan un montón de naciones cuya estructura teatral pública y privada es bastante más endeble que la nuestra. Y cuyo pasado teatral no es ni tan prolongado, ni tan brillante (con perdón). No podemos olvidar nunca que cuando salimos fuera llevamos sobre nosotros la memoria y la herencia de quienes nos precedieron. España puede estar muy orgullosa de su presencia en la PQ, sin lugar a dudas. Y su presencia se encuentra latiendo junto al pálpito de las naciones más avanzadas del mundo. A nosotros nos parece que no, ¡por supuesto!, ya que nos encanta fustigarnos. Y, sobre todo, destruir el buen trabajo de los compañeros, de nuestros colegas, eso ¡nos encanta!. Y como sobresalga alguno en cualquier disciplina «a por él». Nos hacemos tanto daño...

Mira Eufrasio, permíteme una reflexión: España ha tenido en los últimos 30 años unos Festivales Internacionales, de Otoño y de todo tipo, ¡estupendos!. Unos especializados en tragedia clásica, otros en clásicos del Siglo de Oro, compañías estables estatales de danza, de lírica, de teatro en verso, orquestas... un ir y venir de compañías extranjeras que nos han enriquecido enormemente. Tenemos unas infraestructuras nada desdeñables en comparación con muchísimos países del llamado primer mundo. Además, hemos sistematizado, reconocido y reglado la enseñanza de la disciplina de la Escenografía en toda la nación hace ahora 28 años. Cataluña mucho antes. Siempre olvidamos el vuelco que hemos dado como país, a pesar de todos los pesares... Todo ello nos sitúa en muy buena posición. Recuerdo con claridad durante nuestra estancia en Praga los elogios de los países orientales, seguramente por nuestro Pabellón a modo de instalación minimalista, que ellos leían con mucha claridad. Y también del conjunto de las naciones europeas y latinoamericanas que siempre son tan cariñosas y tan cercanas. Yo no soy derrotista en absoluto. Como dije hace años y por ahí está publicado, «España ha tenido un teatro a la altura, cuando menos, de la nación que hemos tenido»... más no se nos puede pedir, teniendo en cuenta que nunca de diseñó un Proyecto Cultural de Nación...

Dado que Cataluña participó en la sección *Regiones,* que es una fórmula de participación en PQ que existe desde sus inicios, obteniendo, junto con Hungría y Francia el Premio a Mejor Exposición, ¿cómo se recibió esto desde la participación general de nuestro país?

Pues con mucho agrado, como no podría ser de otra manera. Su comisaria Bibiana Puigdefàbregas y todo el equipo son compañeros y conocidos por todos nosotros. Fue muy hermoso poder conversar durante nuestra estancia allí con todos los compañeros y compañeras catalanes: con Bibiana, con Magda Puyo, con Montse Amenós (una auténtica decana entre los escenógrafos de toda la nación), con Marta Rafa, con Roger... Son personas estupendas y muy trabajadoras. Son personas vinculadas al Institut del Teatre de Catalunya, una gran institución con la que la RESAD siempre ha mantenido una muy buena y estrecha relación. La propia Bibiana vino a la sede del Instituto Cervantes en Praga para participar en una mesa redonda sobre mujeres escenógrafas en activo y tuvo

una ponencia realmente brillante, didáctica y muy inteligente. Fue una tarde conmovedora y muy fructífera. Yo aprendí mucho de todas ellas.

Otra cosa es cómo lo trataron los medios de comunicación. ¡Fue tremendo!: deseando ver desencuentro donde no lo había. Buscando carnaza barata. Un asco... Me vinieron algunos con la grabadora conectada ya desde más de 20 metros de distancia, buscando alguna declaración mía en la que poder enzarzarme. Muchos en esos momentos, y no me refiero solo a la prensa, no supieron estar a la altura. Fue una pena ver los titulares de algunos periódicos nacionales al día siguiente insertando el asunto del premio para Cataluña en pleno debate identitario, a cuatro columnas y fuera de la sección de Cultura. Vergonzoso. Son nuestros compañeros y compañeras de profesión. Nosotros no lo vivimos así en absoluto. Y al fin y al cabo, ¿cómo no nos íbamos a alegrar?. Si ganó un premio Cataluña, ganó un premio España... ¿No?...
¡Guste o no guste!.

¿Qué stands de otros países te han aportado como profesional de las artes escénicas? En otras palabras, ¿qué stands te han sorprendido más?

A mí me gustó muchísimo Francia: la creación de Philippe Quesne tan emocional, pero no humana, me enmudeció. Consistía en un cubo donde todos los elementos matéricos de la escenografía se auto realizaban por derecho propio, a través del sonido o del movimiento. Era fantástico. Conocía algunos de sus trabajos para danza contemporánea y concluí que es magnífico. También Hungría fue fascinante: un cubo de espejo que al entrar te obligaba a subir en unos taburetes donde asomarse a una superficie lunar absolutamente inquietante. Se llamaba *Duna infinita*... una especie de playa sin costa a la vista, donde sufrías una especie de soledad incómoda. Era muy inteligente, máxime si se piensa que fue una creación colectiva de Juli Balázs, András Juhász, Eszter Kálmán, Gábor Keresztes, y Fruzsina Nagy. ¡Fueron geniales!. Hubo sí, algunos pabellones con metáforas visuales de gran contundencia, como el muy bello de Lituania y también el de Finlandia, con esa metáfora denunciante sobre la mercantilización de cuerpo humano. Estupendos también. Y en la sección de escuelas, a mí Israel me emocionó con sus torres de maquetas, tan delicadas y de una factura tan bella.

Centrándonos en la participación de estudiantes: ¿Por qué es necesario que España participe con la Sección de Estudiantes en la Cuatrienal de Escenografía de Praga? ¿Por qué es necesario que alumnos y alumnas participen en una exposición mundial sobre escenografía?

Lo considero absolutamente fundamental. Si de algo vale la cuatrienal es para que los estudiantes de Escenografía de todo el mundo que se acercan y crean sus propios pabellones, puedan darse un baño de absoluta realidad en el contexto mundial. Escuchar y hablar a sus compañeros, ver su trabajo y tomar realmente la decisión de si ese será el proyecto profesional vital en el que quieren continuar. Para cualquier joven estudiante es una experiencia absolutamente iniciática si saben aprovechar el tiempo, los recursos, las ponencias, las representaciones, las *performances* y, por supuesto, los vinos distendidos en la noche donde conocerse y compartir.

Tu trabajo con la comisaria de la sección nacional de estudiantes, Felisa de Blas, ¿cómo ha sido? ¿Cómo ha sido la colaboración contigo como comisario general? ¿Qué nivel de satisfacción te reporta la participación de estudiantes?

Como te decía antes, Felisa del Blas es estupenda, muy competente, eficaz, buena profesional y hace un seguimiento de todo de manera ejemplar. Me he sentido muy cobijado y protegido teniéndola cerca. Es buena compañera... y Jefa de Departamento de Escenografía en la RESAD. No era fácil llevar adelante el Pabellón de las Escuelas públicas que imparten la disciplina de la Escenografía en nuestro país. Participaron Madrid, Sevilla, Córdoba y Vigo. La comisaria es doctora arquitecta, coordinó el trabajo colectivo de docentes y alumnos y nos presentó una instalación contenedora donde se reflexionaba de manera contundente y dura sobre los muros que cercan el primer mundo. Muros que suponen un límite tenaz a los flujos migratorios. Sobre un mapa de la milenaria Europa política se cercaba y limitaba el paso a los visitantes del pabellón para someterlos a la experiencia de cruzar el hecho fronterizo. Se acompañaba la instalación con una *performance* coordinada por alumnado de la ESAD de Sevilla que sometía al espectador visitante a la dura experiencia migratoria... Quiero agradecer también el trabajo constante y el

apoyo de Cayetano Astiaso, de Mercedes de Blas y de Carlos Villarreal. Todos ellos fueron decisivos para que el pabellón de escuelas fuera tan bueno de factura y tan contundente... También lo llevamos después al Festival de Almagro junto al resto de la aportación española en la PQ-2019.

Por cerrar esta charla, ¿qué crees que puede aprender España de un evento así?, o por formularlo de otra forma: ¿Qué puntos de mejora podríamos aplicar en una próxima edición?

España debería ser un miembro activo de la propia organización. Sería muy interesante y aportaríamos mucho. La PQ como toda organización de vida prolongada tiene «tics», filias y fobias, problemas de gestión y amiguismos, desavenencias y gestos indisimulados no exentos de polémica (se dieron muchos) como ejemplo, el ocurrido con mi querido Andrew Todd, todo un *Architecte Chevalier des Arts et Lettres*, que llevaba al principio la Sección de Arquitectura de la PQ y que lo quitaron de en medio una buena mañana, estando ya en plena organización del evento. Coincidí con él después en la Biennale de Venezia de 2018, donde participé con mi espectáculo *APPIA(A)PPA* con Avatâra Ayuso Company, estrenado originalmente en el Festspielhaus Hellerau de Dresde en 2017. Tras la función cenamos y hablamos mucho sobre la PQ y sus problemas. Estaba ciertamente dolido y apesadumbrado con el *staff*. El mando de la PQ debería rotar y no anclarse en las mismas familias durante decenios. Eso explica muchas cosas, incluido el palmarés de premios.

¿Que qué puntos de mejora podríamos aplicar en una próxima edición?. Pues querido amigo, contestar a esta pregunta tras seis semanas metido en casa confinado por el coronavirus - COVID-19... y tras más de 25.000 compatriotas muertos, algunos cercanos y conocidos... no es muy inspirador. Ya veremos si hay siguiente edición, si España puede participar y dónde estaremos todos. Es decir, la profesión teatral, sus trabajadores, los oficios hermosos como la escenografía, que no tanto el teatro en sí, que siempre resucitará desde la nada y sin nada... Voy a ser aún más claro: no me preocupa el futuro de la PQ, ni el de la escenografía en este momento histórico, sinceramente. Me preocupan muchísimo más las y los escenógrafos vivos sin trabajo...



Participación española en la PQ19 (Sección de Profesionales). Fotografía de Isaac Sibecas



Participación española en la PQ19 (Sección de Estudiantes). Fotografía de Isaac Sibecas

PREGUNTAS PARA REPORTAJE SOBRE LA PARTICIPACIÓN DE CATALUÑA EN LA CUATRIENAL DE ESCENOGRAFÍA DE PRAGA 2019 PARA LA REVISTA «ACOTACIONES» DE RESAD

Entrevista de **Eufrasio Lucena Muñoz** a
Bibiana Puigdefàbregas y **Marta Rafa***
con motivo de su comisariado para la PQ 2019
realizada en abril de 2020

Como docentes, investigadoras, artistas y profesionales, ¿desde cuándo conocéis la existencia de PQ?

Conocemos la PQ des de que éramos estudiantes de escenografía en el Institut del Teatre. De hecho, la primera vez que la visitamos fue en junio del 1995, viajando hacia Praga como estudiantes y cruzando Europa en tren cargando con una mochila llena de curiosidades.
Desde entonces la fuimos siguiendo a distancia, pero no fue hasta el 2011 cuando la volvimos a visitar, esta vez participando en ella como docentes acompañando presentaciones de alumnos de Escenografía del Institut del Teatre.

¿Qué ejes se trazaron desde la organización checa (PQ'19)? ¿Cuáles fueron los que más os inspiraron para vuestro comisariado?

La dirección artística de la PQ19 liderada por Markéta Fantová organizó un congreso preparatorio dos años antes de la PQ al que llamó

* Marta Rafa y Bibiana Puigdefàbregas. Comisarias PQ19_Catalunya Institut del Teatre.

 Recibido: 05/2015 - Aceptado: 10/2015

Porous Borders. Previo a esto, un año antes, ya había organizado un encuentro de un equipo de trabajo proveniente de diversos países, en el que también participamos. El objetivo era debatir y reflexionar cuáles deberían ser las líneas de investigación que marcaran la PQ19. De allí salieron tres ideas clave relacionadas con la creación escenográfica: Imaginación, Transformación y Memoria. Lo que realmente resultó inspirador para nosotras fue hilvanar estos tres conceptos en un contexto de permanente movimiento y flujos culturales de diversas procedencias, en un contexto de fronteras porosas. La memoria como una posibilidad de conocimiento y, por lo tanto, de diálogo artístico entre diferentes contextos temporales. Sin memoria no hay posibilidad de transformación. La transformación entendida como la capacidad del arte de interpretar e influenciar en el mundo. Y finalmente la imaginación como este impulso, inherente a la condición humana y genuino en cada uno de nosotros, capaz de transformar la realidad y, por lo tanto, de dar sentido al arte.

¿Consideráis que la visibilidad de este evento a nivel mundial, implicando la promoción de los profesionales de Cataluña en el ámbito de la escenografía es todavía reducida tanto en Cataluña como en España para un público más amplio? ¿Si la labor de difusión mediática trascendiera la de los medios escritos y fuera a través de algún programa de TV específico, cree que mejoraría?

Sin duda la visibilidad del evento es una cuestión que en sí misma da sentido a la cuatrienal, igual como la visibilidad de nuestra labor como escenógrafos es lo que da sentido a nuestro trabajo. Creamos universos imaginarios para un público diverso y rico, no para un público interno de la profesión. Una mirada endogámica es una mirada pobre. Justamente la visibilidad y la difusión de todo lo que la PQ representa, ha sido uno de los ejes fundamentales del proyecto global de Cataluña de este año. Conscientes que desde los años noventa hasta ahora hay muy poca publicación y por lo tanto poca reflexión sobre la actividad escenográfica en nuestro territorio. Una línea de trabajo fue involucrar a diversos profesionales de distintas generaciones en el Proyecto de Países y Regiones. La otra, aprovechar la participación a la PQ para generar una publicación que recoja la actividad, pensamiento, o experiencias que ocurren en

Praga durante la PQ. Para ello, desde hace dos ediciones, publicamos una web-catálogo que pretende ordenar y compartir con el público lo que la PQ_Cataluña representa. www.pq.institutdelteatre.cat
La otra cuestión no incumbe tanto a nuestra responsabilidad de comunicación como creadores, si no a cómo reacciona el sistema de comunicación en torno a eventos como el de la PQ. En este sentido nuestra mirada es un tanto pesimista. Si bien durante las últimas ediciones ha habido una valiosa labor mediática que ha dado luz a programas específicos de gran calidad sobre la PQ tanto a nivel de Cataluña como de España, la realidad es que tenemos la sensación de que solamente cuando se genera noticia Polémica, nuestra actividad profesional es capaz de transgredir los límites de la profesión. Y entonces nos encontramos en una situación paradójica; cuando al fin se habla de escenografía, no es para hablar realmente de escenografía. Parece como si los medios de comunicación no tuvieran interés en el arte o creyeran que la sociedad no tiene interés en el arte y solamente se ven capaces de vender conflicto.

Para la Cultura catalana: ¿Por qué es importante la presencia de Cataluña en un evento de estas características que se celebra cada cuatro años?

Como para todas las culturas es importante encontrar espacios donde poder expresarse y mostrarse desde la especificidad y desde la propia identidad. La organización de la PQ invita a la participación internacional desde los países o regiones del mundo. Y siendo así, en la PQ11 vimos la oportunidad de participar desde la especificidad cultural de Cataluña para establecer puentes de diálogo enriquecedores con el mundo. Hay un poema de Joan Amèric que es muy elocuente en este sentido:

No, jo no sé ser del mon
sense ser d'algun lloc
arrelat en el mon.
Jo soc de l'univers
Perquè soc poble

Desde la PQ15, por ejemplo, hemos organizado algunas actividades conjuntas con la representación española absolutamente inspiradoras.

Un agradecimiento enorme a los comisarios José Luis Raymond y a Ángel Martínez Roger.

Centrándonos en vuestro rol como comisarias, ¿cómo ha sido ese proceso desde la designación? ¿Cómo ha sido el diálogo con las instituciones?

La participación de Cataluña en la Cuatrienal de Escenografía de Praga, nace desde el Institut del Teatre como centro de formación, investigación, preservación y divulgación en el ámbito de las Artes Escénicas. Desde los órganos de dirección del IT hay una clara apuesta para participar en proyectos que trasgredan lo estrictamente académico, con la finalidad de enriquecer y fundamentar los ámbitos de docencia e investigación. Desde este contexto es desde donde nosotras, a inicios del 2016, presentamos un proyecto de participación de Cataluña a la PQ19, que fue aceptado por el Institut del Teatre y a su vez apoyado por el Institut de Cultura Ramon LLull que participó como colaborador.

¿Cómo se aborda una exposición que luego también va a ser itinerante a la vuelta?

Igual que se aborda una escenificación que quizás va a ser itinerante a la vuelta, es decir, sin pensar mucho en ello. Lo que va a provocar que una exposición, o una escenificación, sea realmente itinerante, no van a ser sus características técnicas de movilidad, si no el acierto artístico y formal de su contenido. Solamente desde lo concreto podemos pensar en ser universales. La verdad es que no estuvimos trabajando pensado en la itinerancia. De echo, de las dos exposiciones que presentó Cataluña, solamente una fue construida desde la posibilidad de la itinerancia, pero debido a la muy buena acogida de ambas, se decidió que las dos debían volver. No es el proyecto técnico de la exposición lo que las convierte en itinerantes, si no el buen diálogo que se ha conseguido establecer con el público que les da esta dimensión.

¿Cómo es el proceso de diseño, visitas y montaje?

Nosotras fuimos las comisarias de la PQ19_Cataluña, no las diseñadoras de las exposiciones. No deben confundirse los roles de diseñador y de comisario. Bajo nuestro punto de vista son claramente diferentes. Las comisarias tienen responsabilidad en responder preguntas como: ¿Por qué participamos en la PQ? ¿Qué sentido queremos que tome nuestra participación? ¿De qué queremos hablar? ¿Qué preguntas queremos formular? ¿Qué dirección artística hay detrás de todas las actividades que presenta Cataluña? ¿A quién implicamos en el proyecto? ¿Qué estrategias activamos en torno al proyecto para darle voz? ¿Qué repercusión transformadora esperamos que tenga más allá de la PQ? Todas ellas son preguntas que van dirigidas a definir objetivos y estrategias de actuación a la hora de formar equipos. Mientras que los diseñadores de las exposiciones se responden a preguntas como, dados los objetivos de la participación: ¿Cómo se estructura el discurso? ¿Qué preguntas debemos formularnos para activar un trabajo de investigación concreto que alimente el contenido de la exposición? ¿Qué estrategias de investigación dinamizamos como diseñadores? y la gran pregunta: ¿Cómo se da forma a todo este contenido generado? Por lo tanto, en el caso de los diseñadores las preguntas que se formulan van dirigidas a cómo enfocar el trabajo de investigación, cómo darle forma para compartirlo con el público.

¿Habéis tenido algún tipo de comunicación con las personas que anteriormente habían sido designadas como comisarios/as, o que habían representado a Cataluña o España en previas ediciones de la Cuatrienal? ¿Se está siguiendo una línea específica edición tras edición?

El Institut del Teatre participa en la PQ desde el 1987. Desde entonces, han sido comisarios Pep Montanyès, Isidre Bravo, Guillem-Jordi Graells y Ramon B. Ivars. Tenemos un sincero reconocimiento por lo que ellos y sus equipos presentaron en el marco de la cuatrienal. Sin su perseverancia y sus éxitos, habría sido imposible llegar donde se ha llegado a día de hoy. Son muchos años tejiendo complicidades internacionales. Desgraciadamente, algunos de ellos ya fallecieron. Como estudiantes

fuimos testimonios directos de la labor que hizo Isidre Bravo y, más adelante, colaboramos con Ramon Ivars como docentes en las ediciones que él lideró.

Nuestra relación directa con los comisarios españoles se ha centrado en las dos últimas ediciones. En ambos casos, tanto con José Luis Raymond como con Ángel Martínez Roger, hemos tenido una relación de respeto profesional, dialogante y enriquecedora.

¿Podríais hablarnos del concepto y los ejes vertebradores de la participación de Cataluña en Praga, como participante de la Sección Regiones? ¿Cómo ha sido el trabajo con los equipos de colaboración? ¿Y cómo se llega a implicar al resto?

Estamos plenamente convencidas de que lo que da sentido al arte es su capacidad de interpretar e influenciar el mundo. Desde esta premisa nos hemos propuesto la participación de Cataluña en la Cuadrienal de Escenografía de Praga 2019 como una nueva ocasión para mirar, cuestionarnos, expresarnos y compartir experiencias a través de las artes escénicas y, concretamente, la escenografía.

Tres puntos clave nos han servido de guía para este viaje. El primero, trabajar con equipos de creación compuestos, además de escenógrafos/as, por otros profesionales de las artes performativas. Porque para nosotras la escenografía no es un arte aislado, es un arte escénico solo posible en el encuentro de diversas miradas, lenguajes y voces. Un campo de creación con límites en cuestionamiento constante y con una permeabilidad infinita respecto a lenguajes, procesos, herramientas y conceptos. Estas características nos han llevado a crear equipos transversales y también a pensar en públicos heterogéneos y no especializados.

El segundo punto tiene que ver con los formatos. Las dos secciones seguramente más conocidas y atractivas de la Cuadrienal son las exposiciones de Países y Regiones y la de Estudiantes. Pero al mismo tiempo, en tanto que exposiciones dentro del ámbito de las artes escénicas, y por tanto en vivo, representan un gran reto para los participantes. Porque, ¿qué sentido tiene mostrar una obra escenográfica sin mostrar la acción en vivo para la que fue pensada? Nosotras queremos evitar la exposición de escenografía como una muestra de piezas de autor en la que el visitante contempla de forma distanciada la obra que se exhibe.

Apostamos por generar instalaciones inmersivas en las que el público, a partir de la acción y la participación, conoce el contenido expuesto de manera viva, sensorial y reflexiva.

El último punto clave que marcó la presencia de Cataluña en esta edición de la PQ es la situación social y política que vive nuestro país. El contexto de excepcionalidad al que nos llevaron los acontecimientos del 1 de octubre 2017 marca desde entonces todos los contextos de la vida en Cataluña. Hace casi 45 años que España vive en democracia pero la actual persecución y el encarcelamiento de políticos, activistas y artistas por sus ideas políticas nos obligó a hacer una revisión profunda para saber realmente dónde estamos y cuál era el futuro que deseamos. Desde el mundo del arte no podíamos dejar de contribuir, como decíamos al principio, al mundo en el que vivimos, a interpretar los hechos que nos rodean y a influenciar desde la emoción o la reflexión, con el grito, con el alarido, con la risa o con el llanto.

Ahora me gustaría preguntaros aquí sobre vuestro nivel de satisfacción. Podríamos centrarnos a nivel de comisariado, como responsable de cumplir unos objetivos ante instituciones, profesionales... y también unos objetivos personales y artísticos.

¿El nivel de satisfacción de esta edición PQ19? ¡Fantástico! Puntualizamos que la palabra satisfacción hace referencia a asumir objetivos, y no a la perfección de una obra. En este sentido asumimos que seguramente nuestro proyecto PQ Cataluña y todo lo que con él llevamos a Praga es imperfecto y mejorable, pero aún así es plenamente satisfactorio ya que conseguimos alcanzar los tres objetivos que nos marcamos de entrada. Hemos tenido la suerte de poder formar unos equipos de trabajo excelentes y tejer complicidades enormes dentro y fuera de la profesión. Hemos presentado dos exposiciones y una conferencia que, investigando con el formato para dar consistencia al contenido, han logrado comunicar temas muy genuinos y locales a un público internacional, de forma muy empática, directa y emotiva. Y finalmente hemos usado la PQ para reivindicar, una vez más, el fundamental papel del arte como herramienta para opinar sobre el mundo, transgredirlo y transformarlo.

¿Cómo se ha visto a Cataluña desde otros países? ¿Cuál ha sido vuestra percepción? ¿Cómo se nos ha visto en esta edición?

En la PQ15 iniciamos nuestra aventura para dar representatividad a Cataluña en la PQ. Aquella fue una edición necesaria para situarnos en el mapa de las artes escénicas internacionales. Esta edición del 2019 ha dado un paso más. Conectando con el público como lo hemos hecho, hemos entrado en diálogo con la actividad internacional. Hemos emocionado al público con nuestras exposiciones, nos hemos emocionado con muchas de ellas. Hemos sorprendido con nuestra historia reciente, nuestra cultura, nuestras virtudes y nuestros defectos. Hemos conocido idiosincrasias que nos eran lejanas. Hemos establecidos complicidades que abren caminos inciertos de colaboración y, en tanto que inciertos, interesantes.

¿Qué valoración u observaciones haríais de la participación de España en la Sección Países?

Imponente y generosa. Ángel Roger, como comisario, ha sabido liderar la representación española con gran acierto, objetivos claros, nítidos y un equipo de trabajo de gran calidad artística. La instalación que representaba a España en la sección nacional, diseñada por Alejandro Andújar, jugaba con una interesantísima dialéctica que oscilaba entre la majestuosidad formal, por su potente forma escultórica, y su generosidad, por la invitación que hacía al público de penetrarla y descubrir en ella nuevas miradas.

Ahora os pediría que situarais en qué lugar de ese mapa de la escenografía mundial se encuentra Cataluña. Es decir, en un evento de esta magnitud llegamos a confrontar nuestro trabajo con el del resto del mundo. ¿En qué lugar se encuentra la creación catalana?

Cataluña se encuentra en el lugar donde deberíamos de poder estar todos; situados en el mapa para poder dialogar, para poder tejer complicidades, enriquecernos, aprender y crecer. Tan simple y complejo como esto.

Dado que Cataluña participó en la sección *Regiones,* que es una fórmula de participación en PQ que existe desde sus inicios, obteniendo, junto con Hungría y Francia el Premio a Mejor Exposición, ¿cómo se recibió esto desde la participación general de España?

El premio a Mejor exposición obtenido junto con Francia y Hungría, nos lo dieron por el trabajo presentado, no por el echo de ir a la PQ como región. Éste y no otro, es el valor que tiene el premio y éste es el reconocimiento que se merecen todos los profesionales que trabajaron en la instalación galardonada de *Prospective Actions. Catalunya 2004-2018* . Ellos fueron Laura Clos «Clos a», Xesca Salvà, Pau Masaló, Marc Villanueva y todos los colaboradores.

Prospective Actions. Catalunya 2004-2018 es una instalación magnífica que nace de un trabajo de investigación riguroso. Quiere reflexionar sobre cómo los estados utilizan constantemente estrategias performativas para sostener sus estructuras de poder, cada vez más acciones de resistencia, impulsadas por movimientos de base del todo heterogéneos, desafían el poder con representaciones alternativas de espacios y cuerpos y se vuelven capaces tanto de inspirar como de cuestionar el diseño de espacios escénicos.

Por ello, por la temática que aborda *Prospective Actions*, el premio es también un grito a la libertad de expresión, un reconocimiento al arte como lugar de reflexión y expresión libre, al arte con capacidad transformadora, el arte como revolución.

Durante la PQ, antes y después del premio, tuvimos una relación excelente con todo el equipo artístico que trabajó en la representación española. Al recibir el premio nos felicitaron personalmente, y también nos felicitaron públicamente en el contexto más institucional del Instituto Cervantes.

¿Qué stands de otros países os han aportado algo como profesionales de las artes escénicas? En otras palabras, ¿qué stands os han sorprendido más?

Nos es difícil responder esta pregunta. Había propuestas muy interesantes, muy enriquecedoras y muy potentes. Más que señalar trabajos concretos, quizás podemos hablar de líneas de trabajo o de casuísticas que nos han hecho reflexionar sobre la escenografía contemporánea y la manera de mostrarla. Por ejemplo, nos ha sorprendido cómo habían tantísimos trabajos, sobretodo de estudiantes, que se basaban en la

experiencia del visitante y lo invitaban a la acción, a la inmersión. Este interés por generar espacios de vida, de viaje, de reflexión activa donde -además- no existen fronteras ni creativas ni receptivas. Nos ha interesado, también, cómo los proyectos que representaban a sociedades en conflicto, todo tipo de conflictos, generaban propuestas arraigadas en la incertidumbre, en la duda, en la inseguridad, en la reivindicación, en lo posible. Y todos ellos eran propuestas vivas, ricas, potentes, arriesgadas, verdaderas. Igualmente nos generó interesantes cuestionamientos la participación de diferentes culturas. Teniendo en cuenta que el contexto de la Cuatrienal es eminentemente occidental en su concepción, estructuración y recepción, ¿qué representa para estos países de culturas tan diversas, participar? y ¿qué nos perdemos de sus artes escénicas, de su cultura y sus especificidades? ¿Qué sinergias, se podrían crear que enriquecieran todas las participaciones, sean de la cultura que sean, en este privilegiado lugar de encuentro que es la PQ?

Centrándonos en la participación de estudiantes: ¿Por qué es necesario que se participe con la Sección de Estudiantes en la Cuatrienal de Escenografía de Praga? ¿Por qué es necesario que alumnos y alumnas participen en una exposición mundial sobre escenografía?

Un evento como la Cuatrienal de Escenografía de Praga es importante en tanto que exposición, pero también porque abre un diálogo internacional en términos de investigación sobre artes escénicas. En este sentido, la voz de los estudiantes tiene un papel fundamental. Se puede teorizar mucho sobre ciertos aspectos de las artes escénicas contemporáneas, pero quien realmente tiene el pulso sobre inquietudes, formatos y públicos, son los estudiantes.
Dicho en otras palabras: La participación en la sección de estudiantes, más allá de lo que es obvio -darles la oportunidad de exponer sus obras y de generar contactos internacionales-, es importante porque el pulso del estudiante representa el núcleo del espíritu de la PQ: conocer (*Memory*), cuestionar (*Transformation*) y crear (*Imagination*)

¿Cómo ha sido la relación con la persona responsable del comisariado/coordinación de la sección nacional de estudiantes? ¿Qué nivel de satisfacción os reporta la participación de estudiantes?

Nosotras, como comisarias catalanas, hemos liderado todas las actividades que ha presentado Cataluña en el marco de la PQ19: la exposición nacional, la exposición de estudiantes y la conferencia *Arte y democracia* que presentamos en la sección PQtalks.
La satisfacción en las tres secciones ha sido enorme. Concretamente en la de estudiantes la experiencia ha sido especialmente gratificante por las complicidades que se han establecido entre todo el equipo involucrado.

Des del IT abrimos un concurso para todos los estudiantes que quisieran participar en la PQ19. Los aspirantes debían formar equipos de trabajo y presentar las líneas maestras u objetivos artísticos de un proyecto. Lola Belles, Sergi Cerdan, Sara Espinosa i Lluc Ubach, presentaron el proyecto de *Theáomai* . El título es un término griego que hace referencia a la mirada como acto creativo, lejos de las connotaciones pasivas que solemos emplear en un contexto en el que la información visual ha saturado nuestra cotidianidad. En este sentido, la mirada es *per se* creadora y genera un discurso.

El proyecto presentado por los estudiantes, aunque nace a partir de las directrices marcadas por el comisariado, es genuinamente suyo. Por lo tanto, el nivel de implicación y satisfacción de los participantes en la sección de estudiantes fue enorme.

Por cerrar esta charla, ¿qué creéis que puede aprender Cataluña de un evento así?, o por formularlo de otra forma: ¿Qué puntos de mejora podríamos aplicar en una próxima edición?

Aprendizaje desde lo genuino, diálogo desde la especificidad, rigor desde la investigación, especulación desde el ensayo y error, y juego ilimitado desde la imaginación.

Los puntos de mejora, al margen de estudiar cómo todo lo que ocurre en la PQ puede trascender de una forma tangible en nuestro entorno profesional y educativo, tienen que ver con toda esta enumeración de

actitudes que quizás son utópicas, pero que a base de insistencia podemos convertir en realidad.



Exposición de Catalunya en la PQ19 (Sección de Profesionales)
Fotografía de Alfons Ferri, Xènia Cubí y Júlia Bauer



Exposición de Catalunya en la PQ19 (Sección de Estudiantes)
Fotografía de Alfons Ferri, Xènia Cubí y Júlia Bauer

«LA BELLEZA ES UNA DESVIACIÓN»: RODRIGO GARCÍA REFLEXIONA SOBRE TEATRALIDAD, POESÍA Y PERFORMANCE

Una entrevista de
Cristina Tamames Gala[1]

Frente a discursos actuales que ubican el papel de la palabra bien en un grado de inferioridad respecto a la acción u otros componentes escénicos, bien fuera del perímetro de la teatralidad contemporánea, ¿dónde situaría usted dicho papel en su obra? ¿Cómo se articula su proyecto de escritura con relación a la palabra (tantas veces cercana a la afasia, la saturación y la mordacidad)?

Mi ventaja es desconocer los oficios, todos. Soy un intruso insolente. Ni escritor. Tampoco director de escena. Ni escenógrafo. No soy artista plástico. No tengo conocimientos teóricos sobre ninguna de las materias/oficios antes citados, tampoco aprendí artes escénicas «a lo empírico» porque todo lo que iba creando me lo iba olvidando; luego la experiencia estaba borrada, no había historia profesional que avalara mi siguiente creación. Y tuve una infancia de mierda, que es otra ventaja más, de eso salen temas y una forma de expresarlos. Mi vida hasta los 20 años transcurrió en una zona del mapa marcada como subdesarrollada y peligrosa... y a mis padres les importaba un comino dónde estaba yo ni

[1] Este trabajo forma parte de mi labor como investigadora predoctoral en la Universidade de Santiago de Compostela con una Ayuda del Ministerio FPU15/07234 para la formación del profesorado universitario. También se vincula con mi pertenencia al proyecto *Poesía actual y política: conflicto social y dialogismos poéticos* (POEPOLIT II, PID2019-105709RB-I00).

qué hacía. La paradoja es que a cambio me exigían una conducta ejemplar, pretendían que me resignase a formar fila entre los súbditos del sistema y bajo la lente de aumento del qué dirán los vecinos... Digo yo que eso me llevó a dedicarme a hacer piezas de teatro, huir de allí, de cuerpo y mente... oponer una realidad mía inventada (porque hacer ficción teatral es algo real) al cotidiano delirante y oscuro que conocía. Surgió ese tipo concreto de teatro hostil mío... reclamando afecto. Hasta hace tres años atrás hice obras hostiles-vistosas, ahora se me puso entre ceja y ceja aniquilar el fenómeno *empatía obra-público*... Digo ***no*** a la puesta en escena de la angustia, ***no*** a decorar la tristeza y hacerla apta para todos los públicos, ***no*** a la alegría de las situaciones intrascendentes, ***no*** a que las obras tengan un ritmo vertiginoso entretenido... Prefiero que nadie se emocione en el teatro, mi ideal es encontrar un vehículo frío y cortante... alejado del esteticismo (consensuado) y centrado en lo formal (privado). Entonces tenemos lo formal y privado por un lado y lo decorativo que queda fuera, como opuestos, como ética y moral... La estética (del momento) ofende a la ética (atemporal)... Con cada obra quise colaborar poniendo una piedra para detener el cauce de una corriente conservadora, que siempre está agazapada, al acecho y que tiene poder... mucho poder... Pero nosotros, nuestra imaginación, también. Cuesta ganarles porque ellos saben agruparse, nosotros no.

Como público de teatro yo me tragué en mi juventud un montón de obras que tenía que haber mandado al carajo nada más empezar y por debilidad de carácter y buena educación no lo hice y me las tragué a montones, a tres por semana en Buenos Aires, en los años 80. Me refiero a obras de Strindberg dirigidas por Bergman que vi, de Chejov con puesta en escena de Strehler que vi, de Shakespeare hechas por Peter Stein, de Beckett hechas por cualquiera, de Arthur Miller hechas por cualquiera, de Brecht, de Pinter...

Y también vi —ya llegado a Madrid a finales de los 80— obras de Sófocles hechas por Salvador Távora y de García Lorca hechas por Víctor García... Y eso, ya fue otra cosa...

Víctor García y Salvador Távora se acercaban a un tipo de teatro instintivo y visceral que me atraía. Seguían dependiendo de la literatura y hacían montajes desesperados y parricidas porque su intención era superar la literatura (matar al padre) y a la vez se mostraban esclavos de esos grandes textos que ellos mismos con pasión escogían, cargaban con el cadáver de esa literatura. Hablo del Gilgamesh u obras de Calderón

o de Eurípides... Hubo por aquella época intentos de dejar de lado a los clásicos y también hacer caso omiso de la nueva literatura experimental, para obtener resultados teatrales puros, sin palabras o con pocas... ahí tenemos la obra de Tadeusz Kantor, sobre todo *La Clase Muerta* y *Wielopole Wielopole* que también pude ver en los teatros, en los años 80 y 90. Por aquellas lo sentí como un paso hacia adelante... pero algo me seguía incomodando, no sabía qué, ahora sí: esa forma de interpretación ligada a las vanguardias, esa teatralidad cercana al absurdo, al grotesco y al expresionismo, un cóctel del pasado. Nosotros ya estábamos a las puertas del conceptualismo, aquel teatro de Kantor o Víctor García tampoco nos servía como modelo. Estábamos confundidos.

Nuestra relación con el pasado cambió, antes el pasado duraba. Significaba. Es que en aquella época, la de las clavijas, los teléfonos fijos, todo duraba más. Yo ya me daba cuenta de que muchas expresiones artísticas habían muerto pero la gente decía que no, que aquello aún tenía su razón de ser... y olía... cantaba ... era evidente que se resistían al cambio.

Desde la aparición de lo digital-empresa, o sea, Google y todos sus tentáculos y derivados, el tiempo sufrió un acelerón, ahora nada dura nada... Antes, la percepción de la realidad era falsa, duraba demasiado y tardábamos mucho en pasar página y crear futuro... Ahora vuelve a ser falsa por lo acelerada que va la historia; todo se agota al nacer, lo vaciamos antes de que se llene, y las mejores invenciones acaban sirviendo para un objetivo pueril casi siempre... El vértigo perdió su cualidad, mira por ejemplo el cine. Pon la tele esta noche en casa y elige una película cualquiera —una que no sea vieja—... Bien: la duración de los planos, el montaje... ¿cómo lo explico?... hoy una película de 90 minutos está construida a base de 1 imagen por segundo o 2 por segundo, al límite de la percepción. Ver la peli equivale a una ingesta de *speed*, en vez de la bolsa de palomitas son pastillas... ponte delante de un Batman o un lo que sea, con el cronometro en mano... ticticticticc... nos cuentan la historia valiéndose de 5400 imágenes en 90 minutos ... sustituyeron el viejo proyector de 35 mm por una AK-630M-2 Duet... según la *Wikipedia*, se trata de una ametralladora capaz de realizar hasta 10.000 disparos por minuto con un alcance de 4 kilómetros. De la apabullante *cantidad* de imágenes y sonidos (los efectos sonoros son aún más hirientes que las imágenes), podemos deducir su *objetivo*: aturdir la capacidad reflexiva, analítica y sobre todo *secuestrar la contemplación*. En síntesis: esas pelis de

entretenimiento son drogas chungas. La producción artística mutó en producto de mercado. Casi escribo prostitución artística. Persiguen a los narcos y a los productores y guionistas de Hollywood nada.

A la obra (teatral, musical, cinematográfica...) se le pide que tenga la facultad de anular al mismo tiempo ciencia y espiritualidad... solo basta con encender la radio y oír la música que arrasa: es toda igual, las bases rítmicas y los procesadores de voz hacen que músicos y vocalistas se confundan entre sí.

Hace poco pensaba... qué raro que ahora me gusta Joy Division... Lo achaqué a la forma de no compactar el sonido; mi impresión es que cada uno suena (bien) por su lado, a cientos de kilómetros (mentales) de distancia cada cual... y los puedo *ver*, a cada uno concentrado y formando un todo mágico donde la individualidad no claudica ni se disuelve... puedo *imaginarme* a cada tipo... Sus mezclas son el ejemplo de lo que hoy está prohibido hacer en un estudio... En sus canciones asimétricas viaja... la condición humana...

Respecto a las exposiciones de artes plásticas, se encarga el propio asistente al evento de matarlas, va corriendo entre las obras hablando y tirando fotos. Tal vez por eso mi última obra (PS/WAM) es solo tiempo, que le doy al público. Pueden deambular y detenerse donde quieran que no encontrarán «show». ¿Sabrán hacerlo, sabrán hacer algo con el tiempo que he creado para ellos, sabrán usar su libertad, serán responsables?

Y siguiendo con tu pregunta y con la historia del teatro y la literatura... un buen día hace casi medio siglo aparecieron Robert Wilson y Jan Fabre. Inventaron cada cual por su lado su forma de tratar la literatura en la escena y con los cuerpos de los *performers*. Yo las apreció mucho porque evitaban ser esclavos de la tradición (que conocían). Aplicaron con naturalidad sus conocimientos de otras artes al teatro, abrieron un túnel, pero la literatura casi siempre pagó los platos rotos... raramente el experimento salió bien. Pienso que las palabras de H. Müller suenan bien en el montaje de Bob Wilson de *Hamlet Machine*. Claro que no es fácil para el público... para entrar en ese universo debes estar dispuesto a renunciar a muchas de tus creencias. También ocurrió cuando J. Fabre presentó *El poder de las locuras del teatro*... Jan incurría en listados o reiteraciones, en un minimalismo llevado al límite (como tiene que ser)... y celebró la literatura de modo acertado.

De acuerdo, no es la literatura que esperamos pero en su contexto —la performance— nos conmociona (no confundir con conmueve, su opuesto; conmoverse es lo que el público espera, es decir, padecer una emoción consabida que forma parte de su repertorio de emociones sociales programadas).

Mi caso es particular. Corrían los 80, yo llegaba a Madrid como llegué, un muchacho (buena palabra para describir a un ser humano de 22 que no es consciente de dónde fue a parar: al exilio) de un suburbio porteño, de una *villa* (no es una favela de Río de Janeiro pero parecido en muchas cosas) que podía discutir sobre Melanie Klein o de semiótica o sobre Ingmar Bergman, gracias a que Buenos Aires me quedaba lejos, a una hora y media de tren, y eso me obligaba a escapar de casa el día completo y evitar mi barrio el día entero. Yo agarraba el tren a las 7:45 de la mañana y ya en Buenos Aires «capital» (la casa de mis padres quedaba en «la provincia de Buenos Aires») iba a la biblioteca, iba al cine por la tarde y tarde noche, dos seguidas, y al teatro por la noche, todo en la misma jornada... Aprendía y luego volvía por la noche a la villa en bus (dos, no había uno directo) porque el último tren hacía rato había salido.

Llegado a España, me dedicaba a ahorrar dinero para poder ir cada cuatro años a la Documenta de Kassel y cada diez años al Project de Münster. Vi cuatro ediciones del Project. Voy desde 1987. ¿A qué iba ahí quemando sus ahorros un tipo con vocación de autor y director de teatro, si se trata de una muestra de esculturas en una ciudad perdida en Alemania, olvidada desde la época de los anabaptistas? ¿Y a qué iba a Kassel? Ni idea. También por aquella época analógica (no había ni teléfonos móviles) compraba compulsivamente CDs de las casas discográficas Wergo y Hathut, de música contemporánea prácticamente inaudible, hecha por pirados. Cualquier disco de Hathut que pilles en mi casa al azar te lo pongo y vas a ver que es insoportable, tu perro se las ingeniaría para abrir la puerta y salir del salón sin llamar la atención y abandonar la casa para siempre. Me sentaba a escuchar a ver si de esas estructuras y de esas sonoridades tan específicas de cada compositor se me pegaba algo para mi trabajo en el teatro.

Bueno... no es así del todo... No es algo mecánico, es un disfrute... yo disfruto con esas obras musicales raras y se acabó...mi tendencia es hacia una permeabilidad, me gusta aprender... La semana pasada mi amigo Nilo Gallego me habló de otra casa discográfica rara: Another Timbre... y en ese sello descubrí a una compositora que me gustó, se

llama Lamb, Catherine. Investigué y resulta que otro amigo, Didier Aschour —un músico del carajo— había participado en obras de Lamb. Le escribí para que me ayudase a conocer mejor la obra de Lamb. ¡Ahí las tenemos! A *Las coincidencias. Hay que aprovecharlas.* Mira, ya tengo la respuesta a tu pregunta: *Las coincidencias, hay que aprovecharlas.* (Primero tenemos que generarlas).

Toda transformación formal nos afecta a la hora de crear, aunque provenga de otra disciplina. Mi generación vivió una revolución musical popular sin precedentes: nosotros vimos nacer la música electrónica. Vale que ya se habían hecho experimentos cuando yo tendría 15 años (Kraftwerk y en la vertiente discotequera de Giorgio Moroder), pero lo que podemos llamar música electrónica entre comillas comercial, que se vendió en CDs en las desaparecidas tiendas Virgin a mediados de los 80, esa música nos marcó, fue un OVNI. Antes de Karftwerk no habíamos escuchado nada igual. Y apareció Autechre y Alva Noto y Aphex Twin y Boards of Canada, y Portishead... Fue tan importante como el expresionismo abstracto en su día. Un momento de inflexión en el terreno sonoro, fuimos testigos de un cambio radical de las normas, frecuencias y texturas del sonido, más la noticia de que podíamos hacer música con máquinas, sin aporrear un piano ni una batería ni soplar un oboe. Me refiero a una música electrónica popular, claro que antes compositores contemporáneos de música «culta» habían experimentado con electrónica y seguramente influyeron en estos creadores, Alva Noto sabe quién es Stockhausen, Aphex Twin conoce a Varèse.

Y en cuanto al uso de la palabra, mi generación también vio surgir otro fenómeno: el rap. Hasta la llegada del primer disco de Public Enemy uno confiaba solo en tipos como Bob Dylan. Del video podríamos decir otro tanto... lo vimos nacer. El día que Bruce Nauman metió la videocámara en su estudio empezó algo importante.

Mira si tuvimos descubrimientos a nuestro alcance para ponernos a experimentar. Si no lo hicimos mejor será por falta de imaginación o escasa dedicación (aparte de no contar con ayudas económicas).

¿Cómo se relacionan los textos con la escena? ¿En qué radica lo teatral en/de un texto? ¿Y el lugar de la dicción, es decir, el acto de la enunciación por medio del trabajo articulatorio más orgánico? ¿Prioriza esta labor con sus actores? ¿Cómo la afronta?

Mi obra trata de cómo poner la palabra en el teatro, porque en el fondo estoy marcado por la tradición. Es una dificultad clásica. Escribí como pude en los años 80/90, monólogos copiados formalmente de Peter Handke, de Thomas Bernhard y de Heiner Müller, al menos dije lo que tenía que decir. El contenido era auténtico y quiero creer que conseguía anteponerse a las influencias que recibí y mencioné. Aunque soy crítico con ella, no creo que esa obra de juventud sea totalmente despreciable.

Empecé a poner mis textos escritos en pantallas de proyección mucho antes de que se convirtiese en un recurso manoseado y gratuito, yo lo hice cuando sentí que el actor hablando era de una artificialidad a evitar. Seguro que otros podrían hacer sus obras con actores declamando y obtener buen resultado, yo no. Además, no se me daba bien experimentar con la voz, no me gustaban nada los experimentos con la voz que tenían raíces en las vanguardias o en otras culturas, fui muy poco hippie, tampoco comía curry y calabacín.

Poníamos películas de super 8 que yo grababa... en la Sala Pradillo y la Sala Cuarta Pared a finales de los años 80. Las incluíamos en los *shows*. Cada vez las películas eran más cortas ya que se quemaba el fotograma cuando el motor o los engranajes del proyector de super 8 se fastidiaban y la cinta se atascaba. La lámpara no se apagaba y el celuloide recibía calor de más, como si vas y le acercas un mechero a la peli, y los actores iban corriendo a apagarlo ahí delante del público, muy tarde porque estaban concentrados en otra cosa, en hacer bien lo que estaban haciendo y preparándose para el siguiente momento... Salía humo del proyector de super 8 en escena y perdíamos imágenes y a veces palabras, palabras en fotogramas que se derretían e imágenes que se derretían. Menos mal que nunca tuve apego por mis propias invenciones, sino sería un drama, verlas derretirse para siempre (no había copia de esos carretes de películas) ahí mismo... como yo tomaba aquellas obras como algo pasajero que pronto sería reemplazado por una nueva obra, resultaba divertido verlas estirar la pata, demasiado real, el incendio —la amenaza de desaparición— le otorgaba un valor espiritual al fotograma que «nos dejaba», amén...

A tu pregunta no encuentro respuesta, doy vueltas, no esperes la respuesta. Solo contarte el proceso de trabajo de una obra, por ejemplo *Accidens*, donde el actor no habla, nos llevaría semanas de discusiones, tirar de la cuerda para saber cómo llegamos a eso... Y qué importancia tienen los olores y los sonidos en esa obra... los ecos agónicos de un

bogavante, ese ser vivo tan enigmático, prehistórico en su aspecto... Nos acompañaba la convicción que si el actor abría la boca, la cagaba... que él no estaría al nivel poético del sonido del bogavante (amplificado como lo hicimos con micros de contacto)...

Hice otras muchas obras preocupado por dónde encajar la voz del actor. Me gustaría probar con Luis de Góngora, con la *Fábula de Polifemo y Galatea*, a ver si con una cadencia impropia y antiacadémica puedo hacerla increíble. Porque dicha de manera ortodoxa cierta poesía clásica podría caer en el error de resultarnos creíble. Y yo quisiera probar llevar a Góngora al lugar que le corresponde: lo intangible, lo puro, sin cadencias heredadas.

Con mis actores la cosa es ir a cenar, junto al equipo técnico, colaboradores artísticos si andan ese día por el ensayo y los de producción. Así podemos escucharnos y comprendernos, vernos en acción comiendo y bebiendo y fumando más de la cuenta.

Así lo hicimos siempre y no me extraña que Cassavetes o Fassbinder o Bergman construyeran su obra alrededor de la amistad que, por supuesto, solía saltar por los aires cada dos por tres, tratándose de quienes estaban sentados allí cenando luego de la sesión de trabajo.

Por lo que parece Buñuel era diferente; yo me imagino y me río mucho (no es más que una suposición mía) que le importaba un bledo quien estaba delante del objetivo siempre que hiciera bien y rapidito lo que estaba dibujado y escrito y acordado en un papel. Lo admiro. *Simón del desierto*, *El discreto encanto de la burguesía*, *La vía láctea*, *El fantasma de la libertad*... son obras mayores. Yo creo que Buñuel no necesitaba de la complicidad de nadie, contrataba un guionista por tener alguien con quien tomarse los martinis dos meses encerrados elaborando el guion... Al final se filmaría lo que él quisiera.

Los débiles en cambio necesitamos de los colaboradores, por eso el sistema, el mío, es así: nunca ficho a una persona que no admiro. Suelo contratar gente que envidio por su libertad, su imaginación. Una vez formado un grupo donde estoy seguro de que soy el menos valiente, el menos creativo, soltamos amarras, nos vamos de viaje.

En mi obra *4*, los textos se decían como en una melé de rugby. Los actores se abrazaban y no les veíamos sus rostros. Las palabras (amplificadas por un micro central) fluían secretamente entre ellos, eran una secta, urdían un rito. ¿Por qué propongo este tipo de cosas? Mi intención es darle valor a esas palabras. Como es una forma inusual, corro el

riesgo de conseguir el efecto contrario. Me da pena cuando fallo, pero no puedo evitarlo, en la próxima obra ya estoy de vuelta con alguna propuesta fuera de toda lógica... Intentar otros vehículos para la literatura, como dije al inicio, lo considero mi trabajo.

En la entrevista que mantuvo con Pablo Caruana en 2002, comentó que dedica gran cantidad de tiempo al trabajo sobre el/los textos, a su lectura y posteriormente «ver cómo colocarlo(s)». Esto tenía que ver con las relaciones que presenta(n) con la obra y finalmente implicaba la elección. Según sus propias palabras, «las relaciones entre las cosas son frágiles, bastante dadas por el azar. […] Tiene que haber un «feeling» muy rápido y ser consciente de los recursos que uno tiene». Me interesa particularmente ese trabajo textual. ¿Cómo fue evolucionando el proceso con los años? ¿El texto y su «colocación» siempre guardó la misma importancia? ¿Parte usted de una idea preconcebida?

En mi puesta en escena de mi pieza *Notas de Cocina,* el texto ocupa casi la totalidad de la obra y es el centro, todo se construye sostenido por el texto. En mi puesta en escena de mi pieza *Los tres cerditos,* el texto es menos abultado pero sobre todo carece de importancia, está al margen, es una isla con sus curiosidades, esa obra era llevar al público de visita desde un puerto peninsular (las acciones de los actores, ellos, su presencia) a una isla cercana (los textos). De esta forma, la independencia texto-obra era muy llamativa. Fue un milagro conseguir eso. En mi montaje de mi obra *Jardinería humana,* verás cómo conviven textos poéticos con otros improvisados por los actores, ya venía ocurriendo desde *After Sun* y de antes, ya estaba en *Conocer gente, comer mierda*. En mi puesta en escena de mi obra *El dinero,* coexistían textos teóricos que cogí de Ortega y Gasset sobre Diego de Velázquez con listados por ejemplo de todas las divisas del mundo. Podría escribir muchas páginas si me paro a pensar en todas las combinaciones raras que urdí en mis más de cincuenta obras que puse en escena. No lo llamemos evolución. Son transformaciones de la misma materia: palabras y cuerpos. Ya dije creo que nunca me interesó la técnica vocal. Recuerdo a Esteve Grasset, que investigaba de lo lindo en ese asunto. Un tipo genial, un artista con mayúsculas. Yo en cambio siempre busqué una especie de apatía al hablar

los actores, una distancia. No me preguntes por qué. El actor necesita hacer suyas las palabras del autor y yo le aliento a que se apropie de ellas pensando: *estas QUIERO DEJAR CLARO no son mis palabras, las digo COMO QUIERO porque me pagan, las expreso como lo que son, ficción ajena que a ratos me encandila, a ratos me aburre.*

Entre la terminología «hacedor» / «creador» / «autor» / «director», ¿con cuál se siente más cómodo? ¿Desarrolla con su equipo un proceso de creación colectiva?

Creación colectiva es un término que dejo exclusivamente para el sexo en grupo.

El enunciador poético y su prioridad desde el Yo suelen apuntar una fuerte direccionalidad de la construcción discursiva. ¿Se siente usted cómodo con la mención «dramaturgias del yo»? ¿Cómo se construye (esa presentación) a sí mismo dentro de sus textos?

Cuando presenté mi pieza *Carnicero español* y cuando presente mi pieza *Conocer gente comer mierda* —sería por 1988, 1989— no era usual un teatro de corte confesional en España, no existía. Pensé que mi mierda de mi infancia era mejor material que Edipo o Hamlet, mejor no es la palabra, era el material *apropiado, posible.* Para qué iba a gastar mis fuerzas y entregar OTRA versión de Medea si podía hablar de mis asuntos pasados y presentes y mis planes de futuro tragicómicos.

Tenía que actuar así, de lo contrario no habría hecho nada, lo dije al principio, no tengo conocimientos de ninguna profesión.

Empecé a utilizar mi biografía en *Carnicero Español* y hacía no poco había leído un libro sobre la afasia y trastornos del habla. Entonces al escueto poema que es *Carnicero Español* lo que le hice fue un trabajo de cirujano; borrar del cuerpo del poema ciertas palabras, omitirlas, con tal de que la frase, declamada de un tirón, no se entendiese. Sentí vergüenza. No quise que se enterasen *del todo* de la mierda que había sido y que seguía siendo mi vida y al mismo tiempo se me había metido en la cabeza contarlo. Dejé todos los libros de teatro tan queridos abandonados a las

arañas de mi biblioteca, no volvería a pedirles su ayuda ni a Eurípides ni a Beckett ni a Müller.

Tras emerger terminológicamente las llamadas «dramaturgias del yo» y asentarse en los estudios críticos actuales, así como en la teoría de la escena contemporánea, ¿teme que tanto la nomenclatura como todas sus implicaciones sean absorbidas por parte de los circuitos del sistema? Este espectro de enunciaciones en primera persona puede acabar perdiendo un valor fundamental. Julio E. Checa Puerta en un capítulo que abordaba su obra, explicaba: «Es preciso que el artista esté siempre alerta y sea consciente de la posibilidad de caer en el peligro de la domesticación por el poder, de ocupar la pequeña cuota que confiere al creador la condición de gamberro, y no la de rebelde» (2010). Por tanto, ¿le preocupa que se produzca la mercantilización de dichos «Yoes»? ¿Cómo afronta ese riesgo?

Siempre hice ficción de lo biográfico. No vale tomar mi literatura separada del hecho teatral. Intento que se lleven mal, que no se complementen... una relación tensa.

Si bien ese «yo» estaba presente en mis obras, no hay que olvidar que para la puesta en escena me impuse crear acciones difíciles de descifrar, que envolvían al texto de forma que ese «yo» se difuminaba, acciones que por sí solas acaparaban la atención, significaban, expresaban tanto o más misterio e inquietud que el texto (no lo ilustraban). Miguel, Patricia, Juan, Chete, Gonzalo, Luca, Nuria, Agnés, Jean Benoit... no son yo. Ellos decían mis palabras, luego ya no me pertenecían. Pasa que hay gente que no es capaz de entender que lo que hago es 100% ficción. Leen YO o intuyen un detalle autobiográfico y se creen que es un *reality*.

En relación al establecimiento de un estilo o al abuso de la primera persona que apuntas, solo puedo decir que hace rato que escribo diferente. Si me hubiese quedado estancado en un estilo, honestamente lo asumiría y se acabó, recogería el beneficio económico con alegría de espíritu y ya está, no le veo nada de malo. La gente va a hacer el mismo trabajo cada día de su vida y no se les pone a caldo por eso. No sé si eres de las personas que planifican su porvenir, que se trazan un plan. Si eres así (es algo bueno a mi entender), te costará creer que yo no planifiqué mi futuro. Si escribo distinto ahora que hace treinta años es porque

pasaron esos treinta años y por lo visto decidí no aburrirme repitiendo una fórmula.

Usted escribe desde la hibridación de distintos géneros literarios. En base a las presencias de diferentes formas de expresión literaria, ¿cómo se afronta el tránsito, por ejemplo, con lo poético? ¿Qué lugar ocupa?

Ignoro el significado de la palabra hibridación en literatura. Sabes que se trata de un término de la biología molecular y de la ecología, las ciencias humanas la toman prestada y la meten en la bolsa de los términos malsonantes: *posmoderno*, *distopía*, *hibridación*... Los sueltan a los ruedos académicos que para mí tienen algo en contra del lenguaje... acto seguido profesores de segunda categoría y alumnado *progre* se los apropian. El gas que soltó Georges Bataille, la onda expansiva de sus galimatías tóxicos, todavía se respira en el ambiente. Teniendo a mano a Martin Heidegger... ¡anda que tirar por el camino azucarado...!

Quiero pensar que hay un pacto con lo fantástico a la hora de escribir, con la posibilidad, que está en nosotros los enemigos de la realidad, de crear una visión paralela, crítica. Contamos con la inestimable ayuda de P. Dick y de S. Lem, además de con Flann O'Brien. Es un alivio que los parlamentarios radicalicen la agresión unos contra otros (ya viste sus feroces choques dentro de la jaula Palacio de Las Cortes, primates de cuidado) así no dejan de florecer nuevos problemas sociales y reverdecer los olvidados. Imagínate que si apareciesen las soluciones, si un mundo más justo llegara a imponerse a este, el de la crueldad de mercado, mal asunto... nos quedamos sin trabajo los que escribimos ficción a partir de tanta angustia. Bah, no existe ese riesgo, prevalecerá la injusticia, no hay por qué temer, nunca nos faltará tema.

Si miras mi obra como en una retrospectiva, se ve que lo político explícito ha desaparecido, yo creo que, para reafirmar lo político profundo.

Ya no escribo sobre hechos censurables que se conocen por el telediario y gozan de consenso, ya no «denuncio» lo que todos saben y detestan, no «sumo mi voz» a los que reclaman justicia... eso es demasiado fácil, ganar dinero, lucrar con eso a mí no me da la gana, porque me aburriría... La actitud combativa hacia lo que considero socialmente injusto

la tengo y la ejercito como ciudadano, pero no como poeta, ¡no jodamos! Mi contribución a todo este tinglado es, repito, mi insignificante esfuerzo en la ficción, con esto espero formar parte de una resistencia nómada, sin sede moral. Me limito a comentar que la imaginación y la creatividad en cada ser humano puede ser preciosa o sanguinaria (nadie niega que Joseph Goebbels fue un hombre por demás imaginativo).

En mis demasiadas obras lo poético literario no siempre se llevó bien con lo poético teatral. ¡Quién podría hacerlos siempre convivir! Es un trabajo engorroso el de alcahuete entre el verso y la escena. Lo poético en un teatro es *el momento* que a veces ni palabras emplea, a veces es solo un cuerpo ahí en la escena, visible, vivo, gracias a una iluminación (podría ser una bombilla de 75w) que le da esa dimensión. ¿Qué hay menos lírico que la poesía declamada en un teatro? Leída a solas, o a un amigo, en casa, fluye de maravilla. Pienso en *Manderlay* de Lars Von Trier. Esa película es una obra de teatro filmada. Si aconteciese en un teatro, el resultado sería tan pobre... Pero está filmada y montada... ya es otra cosa, de ahí viene su vigor épico, el tipo se limitó a sacarla de contexto. *Chapeau*. Cuando me preguntas por lo poético, pienso que se trata de un estado de feliz imbecilidad del artista sujeto a tierra firme mediante negaciones frágiles.

¿Cómo se siente usted ante la idea de que su teatro sea o pueda ser un poema encarnado, sobre todo si se tiene en cuenta el valor poético de sus textos? ¿Considera que sus textos pueden ser leídos como poemas?

Escribí mis obras porque tenía una fecha de estreno, un compromiso. Acto seguido esos textos se publicaron cada cual en un volumen o agrupados. Una buena pregunta: ¿a quién van dirigidos y para qué sirven esos textos? Al libro no, están pensados para dentro de unos (líquidos) límites, los del teatro.

Al releer mis obras... qué decir... en los libros las encuentro desprotegidas... Cada libro es el accidente que podemos evitar y no evitamos de puro narcisismo... Con el trabajo que te llevó escribirlo, ¿cómo decir que no a publicar?

La literatura teatral no tiene éxito en las librerías porque bien mirada es una contradicción: literatura-teatral.

Se va al teatro a estar rodeado de gente y a que los actores te cuenten la obra, es algo oral y es social. En cambio, al pagar por un libro lo que compramos al librero son horas de soledad y recogimiento, en las antípodas de «salir» al teatro.

El teatro es efímero y su recuerdo vago, no como el libro, que se relee. En el teatro no puedo permitirme un lenguaje intrincado, temiendo a que se le ignore, por rebuscado. Tanto es mi temor que en mi última obra el mismo texto está estructurado de manera diferente en el libro y en la puesta en escena y hasta se titulan distinto. Puedo decir que me divertí por partida doble.

En *4, una obra concreta*, el texto 37 dice: «Admitir que una palabra tiene uno o varios sinónimos es/ más bajo que afirmar que dos personas se parecen/ Pueden que la gente se parezca/ pero las palabras no/ Las palabras son una gloria aparte/ Cada palabra, una gloria/ Un diccionario de sinónimos es/ un holocausto impreso» (2016). La tensión con la palabra es constante y también se percibe en la acumulación de datos, términos, nombres, etc., tal y como ya propusiera A. Abuín (2015). ¿Cómo se trabaja esa relación con la plétora entendida como una tendencia a desmembrar el discurso en listas o enumeraciones acumulativas?

Quien escriba un listado de lo que fuera, ahora mismo en 2020, o es un genio que dio con una nueva fórmula o es otro imbécil arribista que no ha leído una mierda y que a falta de imaginario y técnica recurre a inventarios. Los listados suelen ser obra de almaceneros, los hacen para no olvidar aquello que deben encargar a los distribuidores mayoristas: dos cajas de latas de tomate frito/diez paquetes de kilo de lentejas/ tres cajas de Avecrem de pollo...

La reiteración y agrupación de objetos en el arte es una inofensiva degeneración, una torpeza heredada. El que lo hizo por vez primera abrió un camino que usurparon bandoleros de toda clase, me parto de la risa. Hay gente que por coger cincuenta osos de peluche o coger cuarenta taladros Black & Decker y pintarlos del mismo color rosa y colocarlos atendiendo a una geometría elemental escolar con la broca ensartada en

el suelo de una galería o escenario se considera creador. Ni escucharon hablar de Allan McCollum.

Dame a leer un listado hipnótico y disfrutaré con él. Es posible.

Considero que las preguntas que atraviesan su trayectoria constituyen la columna vertebral de sus propuestas y de las materializaciones que finalmente surgen. Son muchas las voces desde la filosofía y desde el teatro que defienden o justifican la necesidad de «otra» historia de la humanidad, tal vez basada en los aspectos oscuros del ser humano. ¿Qué puede decirme sobre esa necesidad? ¿La siente usted también?

Una obra oscura es una obra incompleta. Otro tanto puede decirse de una obra luminosa. La Biblia es un ejemplo de obra edificada con pasajes tenebrosos que eclipsan los momentos diáfanos y esperanzadores... En la Biblia cuando llega la esperanza ya es tarde, ya estamos en la lona, KO, cagados de miedo... Como libro autoritario nuestras Sagradas Escrituras se lleva la palma, es más ladino, embustero que el Corán.

Nada, olvídalo... opté por un mal ejemplo, La Biblia es un libro insustancial, con un imaginario torpe, mira sino la chorrada de la Santísima Trinidad.

Tenía que haber puesto como ejemplo a Ducasse. Tampoco creas que me convence del todo... Es más fácil dar con lo terrible, cruel, obsceno que expresar una alegría pasajera con las palabras apropiadas... Lleva trabajo... y ahora, otra película que me viene a la memoria, *El corazón de Cristal*, de Herzog... Nuestra obra debería ser... un vidrio fabricado por nosotros mismos con fuego, un cristal opaco que se instala a unos ochodiez centímetros encima del enigma.

¿Cree usted que es voluntad del teatro actual descubrir las facetas ocultas del ser humano, sobre todo en relación a las imágenes que los medios de comunicación presentan a diario? ¿Debe apostar el teatro por otras vías distintas, imágenes, reflexiones hasta oponerse a las difundidas masivamente? ¿Tiene o puede tener la capacidad de generar un contradiscurso (estable)?

¿Por qué quieres darle al teatro un objetivo, un sentido común, si está hecho por seres humanos que cada uno perseguimos algo diferente? ¿Por qué quieres castigarlo, hacerlo soldado, héroe, mártir, rey? El teatro anglosajón actual por ejemplo… o es clásico o es comercial. Yo no le veo ética a eso. No esperes, salvo excepciones, una aportación más allá de lo comercial venida de Gran Bretaña o de los Estados Unidos. Al ser humano lo consideran una billetera. Su teatro o te divierte o te «instruye» en el peor sentido, por ejemplo, renovando (para lucrarse) a Shakespeare.

Lo apasionante de ir al teatro radica en el itinerario al que se somete: vas en pareja o con amigos a tomarte una copa a un sitio de moda, luego acabáis en una pizzería o restaurante de moda y en medio resulta que fuisteis al teatro.

Yo me abstengo de decirle al teatro, como a un perro, lo que *debe* hacer, como *debe* comportarse, para lo que *debe* de servir. Ladra, siéntate, ufff... no.

De eso ya se encarga la historia. La degeneración total del teatro y la danza no va tan deprisa por tratarse de un negocio a pequeña escala y porque algunas pocas naciones no aceptan que todo sea un asunto comercial... El cine murió; hace cincuenta años el cine europeo era una especie de *manantial sagrado*, ¿en qué se parecían Godard, Bergman, Antonioni, Tarkovski, Bresson, Buñuel, Wenders, W. Allen, Cassavetes...? En que no se parecían, en eso se parecían. Hoy ¿quién se atreve a hacer una película que no es idéntica a otra de éxito? Pocos y lunáticos a los que debemos de estar agradecidos. Aparecen filmes como el tan premiado *Parásitos* que en apariencia son arte, no me hagas reír, si cumple con todas las reglas del cine de no-autor. *Parásitos* la podría haber hecho un ordenador. Los palmareses de Cannes lo dicen todo, rara vez se cuela una película no convencional y cuando ocurre (con la última de Godard en Cannes) se le da un premio honorífico, fuera del palmarés, fuera del mercado, la matan y la tiran a la basura sin antes «reconocerla» inviable, no apta para su distribución.

Acordemos que el teatro es un lugar con sus reglas comerciales también y que cada artista y cada profesional tiene derecho a emplearlo como le venga en gana. ¿Hay subvenciones en los Estados Unidos a salas de teatro de *recherche* y compañías experimentales? No. ¿Las hay en Francia y en Bélgica? Sí, hay muchos recursos puestos en eso desde hace más de 50 años. Francia protegió las expresiones artísticas que de otra manera habrían desaparecido, desaparecido como en España donde

no se trazó un plan decisivo cuando estaban dadas las condiciones, en los dos primeros gobiernos de Felipe González.

Se hicieron cosas importantes (un Centro de nuevas tendencias escénicas entre otras muchas) pero insuficientes y sin plan, desconectadas las autonomías y con inversiones de risa si se comparan con las del país vecino.

Siempre se está a tiempo de hacerlo, pero hoy menos que nunca veo voluntad. A veces hasta el Ministro o Ministra de cultura tiene más de técnico en finanzas y organización de personal que de persona marcada en su infancia por la lectura de Stevenson y en su adolescencia por Borges y Mozart.

Dejemos libres a los artistas y a los profesionales. Cada cual será responsable de su modo de utilizar el teatro. Yo estoy a favor de la pluralidad y que el público tengamos opciones.

Esta fecundidad y diversidad requiere de una ayuda decisiva del estado. Lo siento por los liberales que lean mis palabras. Para ellos es quemar dinero público y yo tengo para mí que están en un error.

Y la izquierda tiene su peligro también, por su tendencia a orientar los recursos hacia un arte didáctico y «con mensaje». Cuando el mensaje de la obra de arte es el de la libertad individual, el mensaje es el no mensaje.

El arte no es una herramienta política, es una fuerza privada, individual, es un comentario de individuo a individuo, no es un mensaje mesiánico que llega para alumbrar a la masa... Invéntate tus mandamientos, úsalos hasta que se rompan y fabrica otros y vuelve a empezar.

Dudo de que el teatro tenga las herramientas para —usando tus palabras— *descubrir facetas ocultas del ser humano* porque los que nos dedicamos al teatro somos personas con tendencia a la vagancia, poco cultivadas y con irrefrenables tendencias hedonistas que nos empujan al bar y a fiestas de noche, todo esto sometido a impulsos básicos sexuales.

Eso de descubrir lo oculto humano yo lo asocio al trabajo antropológico y psicoanalítico, a Levi Strauss o al profesor Otto Rank...

Lo más entretenido sería hacernos con todos los elementos posibles, los que nos llegan gracias a los historiadores, a los científicos, a los economistas... y construir un cohete con esa información, unidas todas las materias con argamasa poética... que la imaginería sirva de cola de contacto, de ensamblaje, de pegamento de toda esta ciencia relativa... Como

sabemos, ese cohete está destinado a explotar y caer... iban sus depósitos demasiado cargados de incongruencia...

Si le propongo distintas líneas de pensamiento que ya ha abordado en sus piezas, ¿qué le sugieren? Por ejemplo, la idea de belleza.

Es un asunto subjetivo. La idea de belleza es clasista. Pregunta a un paisano por la belleza de las estrellas que tiene encima de su cabeza cada noche o del trigo que siembra, no la reconocerá, tan familiarizado está con ella.

Pon al paisano frente a un Rembrandt, el *Autorretrato con los ojos sumidos en sombras* de 1634, donde tiene puesta una gorra y vemos un bigote descuidado y juvenil: el paisano no verá belleza por ninguna parte, reconocerá si acaso que es un retrato «bueno» porque «se parece» a una persona de carne y hueso. Ahora enseña a mi madre un Basquiat o un Francis Bacon, ¿qué belleza le va a encontrar a una masa de carne rosa repetida tres veces, retorcida, enorme? Dirá que aquello es feo y punto. No soñará nunca con un tríptico de Bacon. La belleza corresponde a una clase social. Si tienes dinero tienes educación y entonces aprecias esta clase de «belleza» que no es bella *per se*, es otro invento comercial más... Si se comercia con el matrimonio o sea la unión —con sus afectos y deseos más sus desafectos y repudios— de dos seres humanos vivos que piensa cada cual en un futuro mejorable, anda que no se va a mercadear con oleos, telas y mármoles.

La belleza entonces es una desviación, un mal, que corresponde a la educación de unos pocos. Nosotros. Conocí a una mujer joven, de 26 años, sensible y lista, inteligente y a la vez inculta por completo, había dejado los estudios a los 14 años y pertenecía a la clase social baja, trabajaba limpiando hoteles, el padre de sus hijas trabajaba vendiendo droga. Una noche le puse Bach... diez minutos... y emocionado le pregunté cómo es que ella no se emocionaba... a ella no se le movió un pelo con Bach. La música, en sí misma, no emociona a nadie, la emoción es cultural. No dormí una mierda ni esa noche ni la siguiente, yo estaba convencido de que ciertas expresiones artísticas o ciertos fenómenos naturales (una nevada) eran grandiosos *per se*. Y no. Al final, el común de la gente se emociona con el himno nacional de su país, un adefesio musical.

¿El bienestar?

Es mejor que sea como es, inalcanzable. Una vez saciadas las necesidades básicas se trata de una fluctuación incesante e inconstante (aparece cuando quiere y con la frecuencia que quiere) entre soledad y necesidad de compañía humana, de lo que se derivan todo tipo de trastornos de conducta donde los afectos y desafecciones conforman un videojuego diabólico. Tanto productores y distribuidores de drogas ilícitas como la industria farmacéutica y los profesores de gimnasia aplauden locos de contento.

¿El teatro como activismo?

Sería teatro cómico.

¿La dimensión ética del teatro?

Por mí, que tenga una dimensión onírica. A ver... una cosa es la ética mínima en tu vida cotidiana, por ejemplo llevar a tus hijos bañados y desayunados al colegio y ocuparte de cómo les va... Pienso que ese cotidiano es plano, que ha de complementarse con una anormalidad radiante vinculada a la poesía. Expuestos al arte, tus hijos aprenderán a desconfiar y a cuestionarse lo que aprendieron esa mañana en el colegio y en el instituto. Cuántas veces hay que repetirlo: la cultura es la regla, el arte es la excepción. ¿Y los hijos de qué clase de familias pijas tienen a mano esa posibilidad, la de la educación y además el contacto con el arte mal educado? Seguro que hay tribus en África o en el norte de Argentina o en Amazonas donde entienden mejor que nosotros esta dicotomía ley-magia.

¿La primitiva necesidad de la trascendencia del ser humano?

El ser humano actual bailando Tik Tok o enganchado a Instagram ¿tú piensas que oyó siquiera hablar de trascendencia? Para ellos Tomas de Aquino es un *youtuber* de Miami. La vida se les va en un arqueo de cejas

con hilos tensores, el tratamiento facial con toxina botulínica, la cirugía estética vaginal o el blanqueo del ano, modelado muscular a base de pesas y esteroides anabólicos, capas de maquillaje, depilación, cambiar el coche por otro más cantoso, sí... la trascendencia...

No me resisto a lanzarle un espacio para la reflexión que prefiera sobre el teatro en el contexto (post)pandémico que vivimos.

Yo tengo paciencia. Entiendo que casi nadie la tiene. No me meto. Yo... yo tengo paciencia. Y mucho en casa para leer.

La pregunta sobre política y sobre la alternativa al capital ya se la han hecho en otros momentos y también ha abordado la reflexión sobre el consumismo y las inercias en la sociedad actual. No obstante, enlazando con las preguntas previas (o no), ¿qué piensa del concepto de resistencia en su caso?

Yo soy parte de este mercado del arte. Si no, ¿cómo hubiese hecho para difundir mi obra y para poder continuarla? Ya sabes que empecé en el *off*, en el *underground* madrileño donde trabajé duro, más de diez años, sin retribución económica en esa época o si la tuve, cuando tocó, fue de risa y sabes que luego cambiaron las tornas gracias principalmente a teatros y festivales franceses y alguna excepción española. Ser parte del mercado ha sido una bendición, imagina que pudimos llevar las obras que en Madrid se presentaban en salas para 80 personas a teatros inmensos en festivales de tantos, tantos países, para tanta gente. El destino de la obra es confrontarla con el público. No veas la sorpresa de poder ganar el dinero suficiente yo y mi equipo para no tener que hacer otros trabajos y dedicarnos en exclusividad a nuestra tarea artística en vez de por las noches, apareciendo en el ensayo agotados después de 10 horas en otros empleos.

Y hay algo más, que no debo dejar de mencionar: cada institución que me produjo una obra o me contrató, me alentó a hacer las cosas tal y como las venía haciendo, nunca vi mi libertad artística amenazada (cuando ocurrió, por ejemplo, en un teatro de Madrid, dije que no al proyecto) y los casos de censura que sufrí fueron por lo general con las

obras terminadas y venían de fuera. Jamás de mis productores. Venían de grupos de animalistas o grupos ultracatólicos o de grupos feministas radicales. A ellos —y no al teatro institucional— debo mi autocensura actual, porque a la fuerza tuve que dejar de trabajar con animales... ¿Qué? ¿Entonces no soy fuerte, no soy consecuente con mis ideas? Lo intenté hasta que ya ningún teatro contrataba una obra mía que tuviese un animal. He vivido muchas experiencias horribles y estúpidas por este asunto. Han llegado a pintar con *spray* la fachada arruinando puertas y cristales del María Guerrero de Madrid y propiciando un gasto público absurdo para repararlas, con un «Rodrigo deja en paz a los animales». Cuando presentamos mi obra *Gólgota picnic*, donde solo había en escena en un momento unos gusanos de tierra, los que se usan para pesca... en la obra se veían magnificados por un primer plano en video directo encima de un Big Mac, nada más, no se hacía nada con ellos... Vale que un Big Mac es peligroso para la salud pero entonces que escriban sobre las puertas algo contra la comida basura... Ya no puedo trabajar con conejos o caracoles, porque si hay música en escena los veterinarios inspectores dicen que se estresan o la luz del escenario les ciega. Contado así es algo absurdo y hasta divertido pero en el fondo es como si a un pintor le quitas uno de sus colores preferidos. Me quedé sin un color... ¡Te jodes! Dirán. Es nuestra sociedad de la queja y la intolerancia. ¡Que yo vivo en el campo, joder, que vivo en un medio rural de verdad, joder, que sé cómo se trata a los animales y para qué sirven! Los de las capitales se creen que una vaca es algo creado para decorar los prados para cuando ellos van en sus SUV con sus niños y ¡Ah! ¡Mirad! ¡Una… vaca!

¿Qué papel ocupa la poesía en torno a la resistencia en su caso?

La poesía es una posibilidad humana más relevante que la ciencia, gracias a la ciencia vivimos más y peor, si no fuera por la poesía esta forma de existencia no habría quien la aguante. Lo que acabo de decir es una tontería, ¿a quién le importa la poesía? Escribí un sentimiento y lo hice general y lo afirmé como una verdad solo por hacer una gracia contigo, una persona que no conozco y que —tal vez me equivoque— luego de leer tus preguntas y reflexiones imagino idealista en el buen sentido. Es la imagen que me hice de ti. Mi intención es convertirte en un ser oscuro, en una mujer ruin y desconfiada. Otro mutante arrojado al

caldero hirviente de la estadística. La poesía está, como sabemos, en todas las actividades artísticas, no se circunscribe a lo literario. Hay tantas poéticas como creadores, las encontramos más o menos crípticas, más o menos traslúcidas, algunas solemnes, otras sarcásticas, sagradas, escatológicas, eróticas, infantiles, violentas, inmaculadas... cada cual con su anticuerpo... el éxtasis de Santa Teresa es terrenal y húmedo, la violencia de Baudelaire destila esperanza; sabemos que estamos ante un buen poeta y que somos buenos lectores cuando somos capaces de sentir esta contradicción que los versos expresan a medias. Al contrario del científico el poeta se espanta si llega a una conclusión; sabe que una conclusión eclipsa la verdad, pone fin al misterio. En tu lecho de muerte, en caso de que conserves un destello de cordura y pudieses elegir... tu última voluntad ¿cuál sería?... a ver... te doy a elegir... ¿otra inyección o un poema? Si quieres tener esperanza de vida o una muerte gloriosa, elige el poema.

Los consumidores de poesía nos volvemos más humildes ante el despliegue del imaginario del poeta o la poeta muertos hace rato o contemporáneos. La poesía nos hace tolerantes y nos convierte en admiradores *del otro desconocido*, de su imaginario.

La idea utópica de resistencia que planteas, no sé bien cómo interpretarla. Enunciada como «resistencia» me lleva a suponer la existencia de un contrario, de un opresor o de una situación incómoda o injusta de la que debemos defendernos. ¿De dónde viene esa opresión? ¿Del capitalismo? Imposible. ¡Si no conocemos otra cosa! Y además… ¡nos gusta! Nos gusta comprarnos unas zapatillas y tomar unas cañas por ahí con amigos y ver como nuestros hijos aprenden piano. ¿Quién está dispuesto a abandonar esto? Yo no conozco a nadie. Es que con tu pregunta… tú… evangelizas... ¿qué quieres?, ¿fundar una iglesia?, ¿quieres ser la gurú Maharishi de Instagram?

No busques en mi trabajo ni ética, ni resistencia, ni valores. Mi extensa obra es resultado de mis ganas de inventarme una alternativa para vivirla, hacer que mi vida real sea la de un hacedor de fantasías.

Resistencia... Es el público que no quiere enfrentarse a este tipo de expresiones quien debe resistir, no yo. Tienen que aguantarnos a personas que pensamos y obramos diferente. Esta incorrección tiene sus recompensas y sus castigos, no nos olvidemos de Pasolini, que tuvo —y bien— de las dos. Perdió la vida tal vez por hacer *Saló o los 120 días de Sodoma*, su mayor atrevimiento amoral. La muerte de Pasolini es un

anticipo de la mierda de ahora, con todos los censores al acecho. Hoy día *Saló* no existiría, no se habría llegado a rodar, por machista (¡hecha por un maricón!), por cruel, por pederasta, por misógina, por racista, por blasfema, *Saló* lo tiene todo.

Resistencia... es la que tengo yo que tener para aguantar este resurgimiento victoriano vomitivo, hipócrita y reductor.

¿Cómo se relaciona con la realidad de la globalización? ¿Cree que existe alguna posibilidad de escindirse de las dinámicas globales o apuesta por ejercer ciertas tensiones «desde dentro»? ¿Cree que el mero hecho de definirlas y enunciarlas ya las pone en riesgo de ser integradas en los discursos hegemónicos?

Ya agradecí antes a la globalización lo que me reportó: mostrar mi obra por tantos países en tan poco tiempo y ganar dinero para vivir de mi trabajo y por consiguiente profundizar en mi actividad.

Si globalización y capitalismo significan la caída de las fronteras convenientes a los estados poderosos para negociar entre sí sin obstáculos y luego con esos escombros levantar otras fronteras que mantengan a raya las hordas explotadas a distancia, ¿qué puedo hacer yo contra esa injusticia?

Gracias a la globalización pude mostrar nuestro trabajo en muchísimas ciudades del llamado este de Europa y en Asia y Latinoamérica. La globalización (su malestar y los muertos que provoca) existió siempre antes de ser bautizada así, la ruta de la seda es un ejemplo, ya en el siglo I a.C. En el fondo hablamos de comercio, de comercio y de muerte, algo tan viejo... El comercio es anterior a la espiritualidad; antes de creer juntos en una deidad, los primitivos se intercambiaron herramientas o trabajaron a la par para luego repartirse los beneficios.

Les ganamos solo en velocidad a las antiguas culturas, hoy conseguimos que muerte y comercio circulen a toda pastilla, gracias a la tecnología y las alianzas y a los piques competitivos entre las grandes potencias, ese elemental *quién la tiene más grande* entre los jefes de gobierno rige el mundo.

Cuando escribes «desde dentro» supongo que te refieres a participar, qué remedio, a formar parte del sistema.

Esta entrevista es un ejemplo del sistema: se la hace una universitaria para su evolución personal en el mundo capitalista (lo académico hace parte) a un artista que vive de su trabajo que comercializa a X euros como caché; somos dos eslabones de la cadena cultural.

Yo participé con toda mi ingenuidad, que es lo que cuenta, en ese «estar dentro» del sistema, lo hice encantado, cuando dirigí en Francia durante cuatro años una institución importante para ellos, un Centro Dramático Nacional; trabajé ingenuamente para el Ministerio de Cultura. Esa ingenuidad choca con un montón de personas, algunos tus colaboradores, otros «el viejo público de ese teatro», que perdieron hace rato y sin pena su lado inocente.

Fue una estupenda oportunidad para darle al CDN un enfoque diferente, separado del común denominador. De hecho, ganamos el concurso porque el proyecto desafiaba lo establecido, el dossier dejaba claro que no haríamos nada de teatro de repertorio clásico ni obras «modernas» solo la cáscara. Una vez ganado el concurso desde el Ministerio de Cultura francés siempre me alentaron a no desviarme de aquel camino, de las ideas que habíamos escrito en el dossier de nuestra candidatura. Si me hubiesen dicho que tenía que dejar de hacer lo que quería hacer, que debía cambiar a una programación más blanda y consensuada, a crear yo mismo obras agradables y taquilleras, supongo que habría luchado hasta caer derrotado y me habría marchado a trabajar en otra cosa. Pero nadie en Francia me exigió que abandonara mis ideales. Si uno mantiene activa su ética personal, no hay por qué temer al sistema. Aprendí que si el sistema no es de tu agrado... ¡intenta colarte y a ver!

Dicho así parece un cuento de hadas y por supuesto no lo es. En un teatro nacional trabaja mucha gente y es común que la gente que eligió ese *trabajo estable* (funcionarios, para entendernos) lo hizo para que nada cambie, *trabajo estable* es sinónimo de pulsaciones muy por debajo de las de un Emil Zátopek, muy por debajo de las de Janet Leigh en la ducha... Escuchas a diario una especie de coro como de la ópera. Fidelio encima de ti sugiriéndote abandonar el riesgo... Muchos de tus compañeros no quieren sobresaltos y cuentan a diario cuánto falta para la jubilación.

Luego la globalización en cuanto a la geopolítica sigue siendo como es habitual de lo más macabro. Hace poco supimos que nuestros líderes firmaron un acuerdo para rescatar la economía maltrecha después de tres meses de confinamiento por la pandemia y la consecuente parada cardíaca de la economía. A España le cayeron una cantidad incalculable

de millones que, contados uno a uno, acabarían con la vida útil del motor de una máquina de contar billetes, dádiva europea que se celebró por todo lo alto. España, Italia... cada país que se hizo con parte del botín se congratuló y lo festejó en sus calles. ¿No es genial? Se olvidaron del mundo entero. Les importó una mierda que el mismo problema, el virus, afectase a todo el planeta, que por primera vez en la historia de la humanidad ALGO afectase por igual a TODOS, que la desgracia dejó de ser selectiva, limitada a «ciertos territorios» en guerra, o un huracán que «devastó tal zona», no, ahora la pandemia era el mal universal y a ellos no les importó.

Y en medio de esto... queremos hacer poesía. Qué risa. ¿Para quiénes? ¿De qué vale un discurso disruptivo cuando tu público son neoburgueses que *van al teatro*? El mero hecho de *ir al teatro* a ver *esa clase de obras «comprometidas y/o modernas»* que yo mismo hago define a esas personas. No son de mi confianza. En el bar hablan de ideales humanistas que no practican. Son grises pero no tanto como para perderse una obra de teatro o una película «rompedora». Cuando en el *bistró* van por el segundo plato ya ni se acuerdan de la obra que vienen de ver. Mis esperanzas están puestas en los empresarios. Necesitamos que mejoren, educarlos. Bah, olvídalo, no ocurrirá. Ya has visto cómo tantos emperadores tiránicos de la antigua Roma tuvieron una educación inmaculada, rodeados de filósofos y no sirvió de nada... La ambición privada no tiene tiempo para distracciones.

¿Es posible explorar/conformar otras formas de pensar? ¿En su obra, se afronta cierta búsqueda del saber? En caso de respuesta afirmativa, ¿qué papel desempeña el autor en dicho proceso en relación al papel del espectador?

Rol didáctico, ninguno. Las obras vehículo de discursos de adoctrinamiento son ridículas, para eso me hago Testigo de Jehová.

Yo creo en la fantasía individual, no me meto a defender ninguna verdad porque la verdad es la mentira colectiva procesada, como pienso para perros. La verdad se defiende en grupos, todos los grupos tienen sus reglas y yo las reglas... ya me las tragué de niño y adolescente... una montaña de reglas... «hay que obedecer» decía mi madre y no se había preguntado a quién ni por qué razón.

Para la transmisión de conocimientos tenemos las universidades y los prostíbulos, al teatro no le pidamos enseñanzas.

Rabiosos de no tener respuestas, fantaseamos. Nuestro imaginario es la solución privada a todas las preguntas, aspira a no servirle a nadie, se trata *de mi fantasía*, nunca la harás tuya, no te servirá de nada.

El «activismo» del artista es el desenvolvimiento público de su narcisismo... así acaban todos los grupos de rock, a trompada limpia, todos quieren ser el líder de la banda.

El grupo surrealista no lo fue, no fue un grupo... y si Dadá fue un grupo entonces cayó en un contrasentido profundo. Los *beats* no pudieron ser un grupo porque para escribir hay que estar en casa o en un hotel tú solo.

Otra cosa es que te juntes a tomar un whisky en compañía de ciertos colegas trampeando para que tu desamparo se disuelva en el desamparo colectivo y bautizado como «grupo».

El conocimiento o como tú llamaste en la pregunta *el saber* está en mi obra como un apunte, me sorprende que las nuevas herramientas que facilitan el acceso al conocimiento se empleen para distracciones demasiado simples.

No pensemos en otro compromiso más que con La Libertad. *La tempestad*, la de Shakespeare, es un disparate de libertad, como *El Quijote*.

Puede que se trate siempre de obras moralistas, a fin de cuentas todos estamos felizmente atrapados en ese tira y afloje, en la tensión que se cocina entre deseo/ética privada/ conducta social.

Hay un buen puñado de páginas de *Dissipatio humani generis* de Guido Morselli que me parece pueden responder mejor a tu pregunta. Si te apetece descubrirlas por ti misma (es un libro cortito), hazte con un ejemplar si quieres.

En términos más generales, ¿le preocupa el espectador? ¿Cuál es su lugar en la conformación escénica? Durante todo el proceso teatral, ¿tiene un referente de espectador «ideal» en la cabeza?

Es la pregunta más fácil de todas porque no tiene respuesta. Es materia para los psicoanalistas la contradicción de todo el que escribe o prepara el domingo una paella: ¿lo hago para mí? / ¿lo hago para los invitados?

Escribir para mí no puedo porque no me conozco. Tampoco escribo para el público porque no lo conozco.

¿Cómo se enfrenta a las miradas puritanas sobre su producción, aquellas que deslizan o emplean directamente valoraciones moralizantes o escrupulosas sobre lo que reciben de la escena? ¿Qué le parecen las nuevas formas de censura? Por otro lado, ¿considera que habría posibilidad de otro(s) discurso(s) «resistente(s)» que no sea(n) desde el exceso, lo obsceno, etc.?

La obscenidad en la obra de arte o es natural o canta que se trata de una impostura. Cuando es natural, el artista no la considera obscenidad. Cuando es un artilugio comercial, el falso artista sí que habla de ella como transgresora o yo qué sé. Nunca un verdadero artista perdió su tiempo en ser transgresor; solo se limitó a dejar fluir su imaginario y darle forma con esmero. Personalmente me disgusta la obscenidad fuera del cotidiano, en el cotidiano ya hay de sobra. Del arte espero otra cosa: esperanza, luz.

Ahora mismo libro mi batalla interior contra el descreimiento. Es difícil hacer una obra —trabajar, encontrar la energía— cuando la duda tiene la intención de instalarse a vivir contigo.

Se percibe que, en muchas ocasiones, el punto de partida de sus obras está atravesado por referencias a otros creadores. ¿Cómo se articulan las intertextualidades con las producciones de sus coetáneos o son evoluciones independientes?

Cuando se te aparece un fantasma o sales corriendo o te quedas allí, intrigado, bajo su hechizo. Me llevó mi tiempo huir de ellos, si por salir por patas entendemos encontrar mi forma de expresión. Yo acepto las influencias como resultado de mi curiosidad. Ahora mismo puedo creer que estoy libre de esa carga pero sería engañarme, porque sigo leyendo, descubriendo nuevos autores y lo normal es mancharme de ellos, luego ya lavaré hasta que salga la mancha.

¿Cómo integra otras influencias en sus trabajos, sean pintura, cine o música?

Lo interesante, más que trasladar literalmente materiales desde otras disciplinas a la obra, es estar atento a sus resonancias. No copias los colores de Giovanni Bellini, te inspira un gesto o una composición imaginaria que tú mismo haces a partir de Bellini. Lo mismo en música: no repites los laberintos de Morton Feldman, te sirves de esa rara forma de componer para cuestionarte la tuya propia y poner manos a la obra en nuevos esqueletos.

Trabaja mucho desde la fragmentación, tal vez sea una de sus constantes más firmes incluso hasta su publicación más reciente *Cómo se llama*. ¿Qué hereda su texto de Giacinto Scelsi y su música?

El trabajo desde la fragmentación no es un planteamiento, es resultado de una limitación expresiva. El resultado de mi incapacidad para contar una historia «como debe de ser» es esa fragmentación. A veces un texto mío se presenta en el libro como fragmentado pero no olvidemos que lo escribí para su puesta en escena, de la que me ocupé y que le daba su verdadera estructura y sentido. Seguramente habré dicho por ahí en esta interminable entrevista que, en mis últimas obras, sí que me esmeré en darle al libro su propia arquitectura. Cada libro es una sucesión de olas apuntadas con precisión, cadencias capturadas. Esas calidades de movimiento, luz y sonido es lo que busco, bueno, no las busco, existen en el gesto de escribir, son el ruido que sostiene el texto, el armazón, pulsaciones, ondas y ondulaciones. Fui a Roma a casa de Scelsi por la curiosidad que me inspira su música, fui a escuchar materiales que no están en CDs, muchas horas de improvisaciones de Ondiola que Scelsi iba registrando con una Revox ahí en esa casa. Lo tomé como una tarea, durante todo un mes de mayo. No me interesa hacer consciente qué saqué de esas audiciones que me fuera útil para la obra que empezaba a escribir en Roma (*Cómo se llama*). Solo pasé mucho rato allí.

Un par de cuestiones más particulares: ¿Es lector de poesía? Si lo es, ¿cuáles serían sus libros predilectos?

Piensa que para que mi respuesta no sea una frivolidad debería, aparte de citar los doscientos poetas que me interesan, contar por qué, ofrecer un mínimo análisis de cada uno. Tengo una copiosa biblioteca de poesía, uno encuentra en casa desde clásicos hasta recopilaciones de jóvenes que hacen *slam* y presto atención a las letras de la cumbia villera. Si debo citar un poeta... tengo predilección por John Ashbery, que nos ofrece objetos, personas e instantes intangibles que sin embargo intuyes que existen en alguna parte de La Mente, no se sabe dónde pero existen. Esa es su magia, nada menos.

¿Piensa que sus textos perduran como objeto autónomo? ¿Cómo interactúan con el objeto libro? ¿Le molesta que sean leídos exclusivamente desde esta perspectiva?

Mientras yo viva, ojalá lean mis libros miles y miles de personas, me reportará ingresos a fin de año de los editores. Una vez muerto, ¿qué me importa lo que pase con mis libros?

Para cerrar una pregunta directa: ¿qué le parece que sus textos sean llevados a escena en el presente y en el futuro por otros creadores escénicos? ¿Cómo se siente ante esta posibilidad?

Te guste o no lo que hagan con tu obra, si no estás agradecido eres un mamonazo. Asimismo, nunca sentí curiosidad. Si puedo evitarlo lo evito, no voy a ver mis obras montadas por otros. De lo que sí disfruto es del contacto con los traductores. Me ayudan a repensar ciertos pasajes de las obras, a veces le digo a la traductora o traductor: es así, es abstracto ese pasaje, no te esfuerces que no le vas a encontrar un sentido. Pero otras veces ocurre que ellos me preguntan por un momento de la obra que, releído, me doy cuenta de que está mal escrito... y tengo que ponerme a corregir.

Julio-septiembre de 2020

JULIO VÉLEZ SÁINZ (2017). «EL REY PLANETA». *SUERTE DE UNA DIVISA EN EL ENTRAMADO ENCOMIÁSTICO EN TORNO A FELIPE IV*. MADRID/FRANKFURT: IBEROAMERICANA/ VERVUERT

Hoy en día cualquier persona de mediana cultura sabe que a Luis XIV de Francia se le conocía con el grandioso título de «El Rey Sol». Pocos saben, en cambio, que esta relación del monarca con el astro se le aplicó anteriormente, y con el mismo propósito laudatorio y propagandístico, a su tío (que lo era por partida doble, ya que era hermano de la reina madre de Francia, Ana de Austria, y esposo de la tía de Luis, Isabel de Borbón) y finalmente suegro (como padre de la mujer del Rey Cristianísimo, María Teresa de Austria). La mayor diferencia es que a Felipe IV no se le llamó Rey Sol, sino que, aprovechando que en el sistema ptolemaico el sol no es el centro del sistema solar, sino el «cuarto planeta», se identificó al cuarto Felipe con el astro luminoso que domina la cuarta esfera y se le llamó «El Rey Planeta».

El sobrenombre áulico funcionó como centro y germen de un entramado simbólico en donde el rey pasó a ser identificado con Apolo, la reina con Diana, y por tanto con la Luna, y los hijos destinados a ser nuevos soles o nuevas lunas, con distintos astros lucientes del firmamento. Como el sol nos dispensa la luz y el calor, el rey será la luz de sus súbditos, el día para los que le rodean, la iluminación del espíritu para quienes están cerca de él. Un buen ejemplo es el poema dedicado al matrimonio de Felipe IV con Mariana de Austria por la religiosa Ana de Bolea, poeta aragonesa de familia noble emparentada con los condes de Aranda:

SONETO A UN RETRATO DE LA REINA NUESTRA SEÑORA

Retóricos pretenden los colores
persuadir a los ojos su fineza,
ícaros siendo a la mayor alteza
que del arte aniquila los primores.

Por el amor acuden por favores
para poder copiar una belleza
temiendo de lo hermoso la grandeza
que, aunque anima, fulmina mil rigores.
De Mariana mirando el candor puro
el Cuarto Sol de España en el traslado,
reverberando en sí las luces bellas
de la que es de su amor puerto seguro
(y con ser mucho menos lo pintado)
no han de ser más seguro las estrellas. (págs. 71-72)

Julio Vélez ha rastreado este *topos* de la literatura áulica alrededor de Felipe IV a través de multitud de documentos, tanto poemas como obras teatrales, festejos de la Corte o dedicatorias de numerosos ingenios de aquel tiempo, desde Lope de Vega, Luis Vélez de Guevara o Quevedo, hasta discretas y poco citadas escritoras, como Feliciana Enríquez de Guzmán o la ya citada Ana de Bolea. El motivo solar, como demuestra el autor, tiene antecedentes clásicos y ya se había utilizado como tópico encomiástico para los antecesores de Felipe IV en el trono, especialmente el Emperador Carlos V y Felipe II. Sin embargo, no había adquirido un uso sistemático como el que se fomentó desde el poder en los primeros años de reinado del cuarto Felipe, de acuerdo con un plan seguramente concebido y desarrollado en el gabinete del Conde-Duque de Olivares.

En este sentido, son muy reveladores los análisis del profesor Vélez de las fiestas de Aranjuez organizadas en 1622 por el Conde-Duque para celebrar el cumpleaños del rey y mostrar el esplendor de un reinado que pretendía acabar con la corrupción del precedente. En estos festejos, donde se utilizaron todos los medios de la escenografía italiana creada por Guilio Cesare Fontana, participaron el Conde de Villamediana, que estrenó su obra encomiástica de tipo caballeresco *La gloria de Niquea*, y Lope de Vega, que trató en vano de congraciarse con la nueva corte con su comedia mitológica *El vellocino de oro*. La relación de las fiestas estuvo a cargo del ingenioso poeta y dramaturgo Antonio Hurtado de Mendoza. Como demuestra Julio Vélez, tanto en las obras como en la relación, se hace un desmesurado uso de las metáforas solares para referirse al rey y a su bella consorte, Isabel de Borbón. La misma escenografía insiste en esta imagen, que contaba con la participación de la familia real:

> Se descubrió la hermosa apariencia de la Gloria de Niquea, que se cifraba en una bellísima esfera de cristal y oro, que los techos y paredes antes parecían un diamante que muchos, haciendo verdadera la casa del sol que finge Ovidio, y en perspectiva un trono alto en que estaba sentada la Reina, que era la Diosa de la hermosura, a quien Amadís pedía licencia para desencantar a Niquea, que la representaba la señora Infanta, sentada en la grada superior (pág. 90).

Con el paso de los años, la imagen del Rey Planeta sufrió cambios y reelaboraciones por parte de los poetas áulicos. Lope de Vega, que escribió nuevas variaciones sobre el tema de Apolo, dejó paso al poeta de la Corte por excelencia, Calderón de la Barca. Las obras mitológicas de este último muestran una evolución desde *El laurel de Apolo* hasta *Fieras afemina Amor,* que Vélez considera la primera obra escrita para la Corte tras la muerte de Felipe IV, en la cual la metáfora solar del Rey Planeta ha sido sustituida por la simbología lunar de la reina regente, Mariana de Austria.

El libro de Julio Vélez, por amplitud y finura de análisis, por la erudición que manifiesta, está llamado a ser, superando la estricta limitación a la España de los Austrias, una referencia inexcusable para todos aquellos que trabajen sobre la literatura y el espectáculo cortesano en toda Europa durante la edad moderna.

Fernando Doménech Rico

MARÍA-MILAGROS RIVERA GARRETAS (2019). *SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ. MUJERES QUE NO SON DE ESTE MUNDO*. MADRID: SABINA EDITORIAL

La admiración ayuda mucho a encontrar
la escritura femenina con la escritura femenina
María-Milagros Rivera Garretas

Este libro, como dice su título, es una biografía de sor Juana Inés de la Cruz. Un trabajo sumamente riguroso llevado a cabo con una perspectiva muy diferente al resto de los múltiples estudios sobre la escritora mexicana. Una biografía con la mirada situada en el sentido y el sentir de Juana Inés, su corporalidad y emoción, sus sentidos y sus sentimientos. Pero habla también de las mujeres que no son de este mundo, en plural.

> Las mujeres que no son de este mundo generan un conocimiento y, sobre todo, un camino o conjunto de caminos para conocer y conocerse que no nacen del poder y la fuerza sino de la práctica de la relación, la relación no instrumental, que he llamado relación sin fin: sin fin porque no tiene otro propósito que la propia relación, y porque se va enlazando y enlazando hasta el infinito sin cristalizar en estructura alguna [...] En esta relación, la relación sin fin, el recibir y acoger es tan importante como el dar. Su economía política es la del don, don que se recibe *gratis et amore* (por gracia y por amor) (pág. 14).

Este libro ha sido escrito por una mujer que tampoco es de este mundo y, por eso, es también un camino para conocer y conocerse. Más allá de la biografía de sor Juana Inés, o más bien más acá, nos sitúa ante nuestra propia historia de vida. Sin proponérselo, María-Milagros Rivera propicia que la lectora desmonte, por analogía, los símbolos, mitos, prejuicios y explicaciones que han configurado los relatos vitales de las

mujeres dentro de la tradición cultural católica hispana a lo largo de los siglos; y, por lo tanto, el relato propio.

La Historia se escribe desde la subjetividad y la corporalidad —como ya puso de manifiesto la historiadora de la danza Susan Leigh Foster—, aunque por supuesto los historiadores de tradición decimonónica traten de hacer pasar por objetiva su propia subjetividad patriarcal. María-Milagros Rivera no incurre en este subterfugio y se posiciona en todo momento. Así, escribe una biografía tremendamente erudita, pero sin pompa, a la par que poética y, sobre todo, totalmente libre, con la libertad que da el auténtico conocimiento: el de los libros y el de la experiencia. Un trabajo escrito, como hacían las beguinas y como quería la última sor Juana, entre sartenes y fogones, mientras se cocina un potaje a fuego lento *gratis et amore*. «Inclinada hacia algo infinito, sin perderse en lo infinito, sin desarraigarse de la tierra dura, o sea, sin antinomias del pensamiento» (pág. 12).

Así, el primer capítulo lo dedica María-Milagros Rivera a explicar qué significa el «mundo» y quienes son las mujeres que no son de este mundo, que no son otras que las que «lo habitan libre de patriarcado» (pág. 12). Por lo tanto, sus obras no pueden ser explicadas por medio de la hermenéutica académica «fálica hasta el día de hoy» (pág. 18). Y por eso la autora lleva a cabo una exégesis en «lengua materna»[1] de *Primero sueño* —y después de otras obras de sor Juana Inés—, siguiendo el principio de la mística femenina beguina, que dice que «todas las cosas hay que buscarlas con lo que ellas mismas son» (pág. 18). Y junto a este análisis nos desvela, de manera chocante pero contundende, el significado de la esfera que portan las Vírgenes románicas —y que no puede ser el globo terráqueo, pues en esos tiempos, recordemos, se pensaba que la tierra era plana—, relacionándolo con el clítoris, la mística de la Inmaculada y la política sexual femenina.

En el capítulo 2 pasa a hablarnos de los contextos relacionales femeninos y su importancia para entender y escribir la historia. Como describe la inventora de la expresión, Marirì Martinengo, «si se desplaza la atención del personaje, del acontecimiento y de la fecha al proceso que preparó el personaje, el acontecimiento o la fecha, entonces aparecen también las mujeres» (citado en pág. 55). La peculiaridad de estos contextos relacionales femeninos es que no se rigen por el Derecho, sino por el Amor, entendido como práctica política distinta del primero. La

exposición no es baladí, porque los contextos relacionales de Sor Juana fueron siempre femeninos.

El primero fue el de la casa materna y la escuela de beatas de Amecameca, denominada la Amiga, en su tierra natal, la provincia mexicana de Chalco; y el segundo el de la casa de su tía materna María Ramírez y su marido Juan de Mata en ciudad de México, unido a la corte de la virreina de Nueva España, la escritora Leonor María de Carreto de Toledo (h. 1616-1674), con el breve ingreso en el convento de carmelitas descalzas de Santa Teresa la Antigua. Ambos son detallados en el capítulo 3: «De la casa materna al convento de Santa Teresa la Antigua de la ciudad de México (1651-1667): la niña prodigio».

El tercer y definitivo contexto relacional de sor Juana fue el del monasterio femenino jerónimo de la Expectación de Nuestra Señora y Santa Paula en el que ingresó en 1668 (capítulo 4), entrelazado con la corte de su gran amor, la virreina de Nueva España María Luisa Manrique de Lara, condesa de Paredes, desde 1680 a 1690 (capítulo 5), y hasta su muerte en 1695, tema que se trata en el capítulo 6: «Yo la peor del Mundo: el alarde (1690-1695)».

Mientras va desgranando los acontecimientos de la vida de sor Juana y sus relaciones, en particular con su amada María Luisa Manrique —la divina Lisi de sus poemas—, María-Milagros Rivera, heredera al fin y al cabo de beguinas, alumbradas, herejas y algunas santas, realiza también un magisterio en lengua materna acerca de cómo es ese mundo libre de patriarcado en el que vive ella con sor Juana y tantas otras, trascendiendo el tiempo. Un mundo que la denominada «décima musa» encontró en la libertad del claustro, cosa que a quienes confunden libertad con «ejercicio del poder y la fuerza» (pág. 60) les cuesta comprender. Un mundo de pureza inmaculada y fecundidad, de concepción sin penetración, que reprimidos y represores han malinterpretado como represión sexual, y que para la mujer que no es de este mundo, la mujer clitórica, solo significa inhibición del coito, no del amor y el placer; asunto del que trata precisamente la última obra de la mexicana: *Enigmas de La Casa del Placer*[2], desautorizando las interpretaciones sobre la amargura de su último año de vida.

En ese tiempo, un año antes de su muerte y veintiseis después de su entrada como novicia en el convento de la Expectación, obligada a ratificar su fe por el arzobispo de México, declara:

> Yo Juana Ynes de la Cruz / Religiosa Profesa deste convento no sólo ratifico mi Profecion y vueluo a recitar / mis Botos sino que de nueuo hago Boto de Creer y defender que mi santa / Virgen Maria fue Concebida sin Mancha de pecado original en el primer instan- / te de su ser en virtud de la gracia de Cristo [...] En fe de lo qual lo firme en / 8 de febrero de 1694 con mi sangre.
> Juana Ynes de la Cruz (págs. 185-186).

Y después:

> Aquí arriba se ha de Anotar el Día de mi Muerte, mes / y año. Suplico por Amor de Dios y de su Purísima Madre / a mis Amadas hermanas las religiosas que son, y en lo de Ade- / lante fueren me encomienden a Dios que e sido y soi la peor / que a Abido. A todas Pido Perdón / Por Amor de Dios y de su Madre Yo la peor / del Mundo.
> Juana Ynes de La Cruz (pág. 186).

Como señala la autora, esta profesión de fe en este momento en que la Inmaculada concepción no es todavía un dogma (no lo sería hasta 1854), firmada y ratificada dos veces con su sangre (8 de febrero y 5 de marzo de 1694), es un alarde. Donde «la crítica patriarcal ha querido ver [...] desolación y derrota», la autora lee «dos declaraciones políticas impecables de genealogía femenina y materna en la más completa y sutil independencia simbólica» (pág. 186).

Las declaración y posterior *Protesta, que rubricada con su sangre, hizo de su Fè, y amor á Dios la Madre Iuana Inès de la Cruz, al tiempo de avandonar los Estudios humanos, para proseguir, desembaraçada deste afecto, en el camino de la perfección* (publicadas ambas en *Fama, y Obras Posthumas*) se hicieron, como señala la autora, como una «*performance* de nuestro tiempo» (pág. 189). En la encrucijada del templo Juana expone la encrucijada de su vida. Colocándose como Margarita Porete *dessus la loi*, por encima y no en contra de la ley, Juana, firmando con su sangre, pide ser absuelta de sus pecados y repetir su año de noviciado y la ceremonia de la toma de hábito, cosa que tiene lugar el 8 de febrero de 1694. Después se desprendería de su biblioteca, acto simbólico para desprenderse de lo que Rivera Garretas denomina el «pensamiento del pensamiento», es decir, el conocimiento patriarcal, y abrazar el «pensamiento de la experiencia» femenina en comunidad. Así, según la autora, habiendo alcanzado

la independencia simbólica tras sus un tanto exageradas *performances*, Juana inicia alegremente su nueva vida. La muerte en medio de una pandemia a sus 43 años fue una desgracia imprevista y nada más.

El volumen culmina con un *Epílogo* en el que se incluye una recopilación de textos sobre sor Juana de poetas que participaron en la Querella de las Mujeres, y una reproducción del que quizás es el único autorretrato de Sor Juana Inés de la Cruz, y que la autora descubrió en el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial prácticamente escondido detrás de una puerta.

Sor Juana Inés de la Cruz. Mujeres que no son de este mundo es una biografía erudita y feminista de una de las grandes poetas y dramaturgas en castellano, una explicación fundamentada de los motores y anhelos de la vida y la obra de la mexicana, desarrollada desde la condición femenina y arraigada en una tradición y una genealogía de autoras y místicas. Por todo ello, este libro no solo es fundamental para entender la vida y la obra de sor Juana Inés de la Cruz y de las mujeres que no son de este mundo, sino que su lectura causa admiración, emoción y conmoción.

Ana Contreras Elvira
Real Escuela Superior de Arte Dramático
Instituto del Teatro de Madrid

Notas

[1] La autora sigue el trabajo de Luisa Muraro, especialmente en *El orden simbólico de la madre* (1991), traducido al castellano por Beatriz Albertini, Mireia Bofill y María-Milagros Rivera Garretas (Madrid, Horas y horas, 1994) y *El dios de las mujeres* (2003), traducido y prologado por María-Milagros Rivera Garretas (Madrid, Horas y horas, 2006). María-Milagros Rivera Garretas y Luisa Muraro han colaborado además en varias publicaciones.

[2] El libro ha sido editado también por María-Milagros Rivera Garretas en la misma editorial (Madrid, Sabina Editorial, 2018) (http://www.sabinaeditorial.com/catalogo/enigmas-de-la-casa-del-placer-de-sor-juana-ines-de-la-cruz/)

JOAQUÍN ÁLVAREZ BARRIENTOS (2019). *EL ACTOR BORBÓNICO (1700-1831)*. MADRID: ASOCIACIÓN DE DIRECTORES DE ESCENA DE ESPAÑA.

El mundo del actor del siglo XVIII ha tenido especial fortuna en cuanto al interés que ha despertado entre los investigadores del teatro. A los estudios coetáneos de García Parra y Pellicer han seguido los monumentales trabajos de don Emilio Cotarelo, y en fechas cercanas los de Andioc, Dowling y Palacios entre otros. En la actualidad, han tomado el relevo investigadores de la talla de Guadalupe Soria. Y, por supuesto, Joaquín Álvarez Barrientos.

El actor borbónico es la culminación -por ahora- de toda una vida dedicada a la investigación del mundo actoral en el siglo XVIII. Desde un temprano artículo en *Revista de Literatura*, «El actor español en el siglo XVIII: formación, consideración social y profesionalidad», publicado en 1988, y pasando por nuevas aproximaciones al tema en revistas y libros colectivos (no se puede olvidar «El arte escénico en el siglo XVIII», en la *Historia del teatro español* dirigida por Javier Huerta en 2003), el tema de los intérpretes españoles del Setecientos ha estado siempre entre las preocupaciones del autor, que además en los últimos años se ha encargado de la edición de tres estudios clásicos sobre el asunto: los libros de Cotarelo sobre María Ladvenant, María del Rosario Fernández, *la Tirana* (publicados en un solo tomo con el título de *Actrices españolas en el siglo XVIII*), y sobre Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo. Finalmente, se ha decidido a recopilar y publicar todo ese caudal en un libro que trata toda la problemática del actor en el siglo ilustrado.

¿Es este el mejor libro que se ha escrito sobre el tema? En cualquier caso, es el mejor que un lector interesado puede encontrar hoy en día. Lo es por su ambición, por la amplitud del panorama abarcado, por la variedad de los temas que trata, por la cantidad de documentación que

maneja, en muchas ocasiones de primera mano, y por la claridad y precisión del estilo del autor.

El mundo de la interpretación es particularmente difícil de tratar, porque el teatro en sí mismo es un arte efímero, que deja restos de su actividad en forma de textos dramáticos y en ocasiones de diseños de escenografías y de vestuario. Pero ¿qué queda del arte del actor cuando acaba la representación y se apagan las candilejas?

> Solo tenemos textos que los recuerdan de forma admirativa, satírica, crítica, en piezas legales, políticas o religiosas. A estos testimonios se suman los retratos, pocos, y obras de carácter teórico en tratados que, en realidad, de lo que hablan es más del actor futuro, del cómico deseado, y, por rechazo o por negativa, de la realidad del comediante. Así pues, todos estos testimonios están mediatizados por idealizaciones, por intencionalidades estéticas e ideológicas, por la exageración de la sátira o de la admiración, por la distancia del recuerdo, incluso por la supuesta objetividad del que quiere ser crítico imparcial y pocas veces lo es. Son testimonios que a menudo nacen del enfrentamiento y la polémica, para defender posiciones o rechazar acusaciones. Es, por tanto, una literatura mediatizada, «intervenida» por el paso del tiempo y por aquello que la motiva (pág. 11).

Con todo ello, Joaquín Álvarez Barrientos se ha atrevido a entrar en un terreno tan inseguro con paso firme, y el resultado es un estudio sólido que ofrece nuevos puntos de apoyo para comprender la problemática de la interpretación en un siglo especialmente cambiante como fue el XVIII. La tesis principal es que durante esta época se produjo un cambio desde un paradigma teatral heredado del Barroco para ir poco a poco formando una nueva visión de la escena que englobaba una nueva concepción del público, un predominio de la expresión de las emociones y una necesidad de escuelas de interpretación, lo que llevaría a la transformación de la forma de interpretar por parte del actor. Todo ello estaba incluido dentro de una transformación de la sociedad que abandonaba poco a poco los rasgos del Antiguo Régimen para dar paso a un nuevo orden social que terminaría imponiéndose en el siglo XIX, tras la época de las revoluciones.

Esta concepción supone la superación de la vieja dicotomía obsesiva de Cotarelo, que explicaba toda la complejidad de aquel tiempo por una oposición entre lo castizo, genuinamente español y adorado por el

público, y los intentos de cambio de un reducido grupo de intelectuales protegidos por el poder que fracasaron miserablemente por su desconexión con la realidad. Álvarez Barrientos, a lo largo de las páginas de este libro, demuestra que el proceso de cambio de la escena que se vivió en España es parte de un proceso global que se estaba dando con las mismas características en toda Europa, no solamente en Francia, aunque en este último país tuvo algunas de sus más famosas expresiones. Hubo, efectivamente, una reacción contra la «declamación a la francesa», pero no estuvo protagonizada por los casticistas, sino por aquellos a quienes Cotarelo llamaba «galoclásicos» y que otros estudios han señalado como creadores del primer nacionalismo español.

Álvarez Barrientos no se detiene aquí, sino que, dentro de este proceso global, va analizando con minuciosidad otros procesos que se imbrican en él y que explican muchas de las transformaciones vividas en aquella época. Uno de los más desarrollados a lo largo de estas páginas es el nacimiento de la prensa y de la crítica teatral, en el que tuvo un papel destacado Mariano Francisco Nifo, autor del primer plan de reforma teatral, como señala Álvarez Barrientos en varias ocasiones. Pero también los intentos de dignificar el estatus social del cómico, que poco a poco empieza a ser denominado actor y a ser considerado una figura digna de reconocimiento público, cuando no se convierte, como Máiquez, en un modelo de patriotas. De todas formas, lo más importante, que aparece a lo largo de todos los capítulos, es cómo se va imponiendo una interpretación «sensible», centrada en la expresión de los sentimientos (o pasiones, si vamos a utilizar la terminología de la época) y en la «acción muda», que a finales de siglo se considera el más alto grado del arte del actor. Esta importancia del sentimiento implica una nueva escritura de comedias lacrimosas y de tragedias urbanas, una nueva actitud del público, que debe olvidar la bulla para gozar en silencio de la pasión del personaje, y, sobre todo, un nuevo arte interpretativo que se manifiesta en los numerosos tratados sobre el tema, que en gran parte anticipan lo que va a ser el debate fundamental de los siglos siguientes: ¿debe el actor sentir las emociones del personaje o limitarse a mostrarlas?.

Un solo defecto encuentro en el libro de Joaquín Álvarez Barrientos: su título. No se trata solamente de *El actor borbónico,* que es bastante poco preciso y puede llevar a engaño, sino, sobre todo, las fechas que añade a continuación *(1700-1831).* Porque, en realidad, el estudio se centra en las transformaciones que se producen en la segunda mitad del XVIII, y más

concretamente a partir de los años 60 de ese siglo, cuando coinciden la aparición de la crítica teatral de manos de Nifo, las reformas del Conde de Aranda y la primera escuela de actores que hubo en España. Del periodo que va desde 1700 hasta 1763 apenas hay mención en el libro, si dejamos aparte las referencias a la polémica entre el actor Manuel Guerrero y el jesuita Pascual Díaz a partir de 1743 (págs. 157-164). Y no es que los años que van de 1700 a 1763 carezcan de importancia, ya que en ellos, por ejemplo, se produce la transformación de los corrales de comedias en los teatros a la italiana que, como con mucho acierto comenta Álvarez Barrientos, fueron fundamentales en el cambio de la forma de ver teatro por parte del público, que pasó de oyente a espectador, y por tanto de la forma de interpretar de los cómicos.

Es un detalle que en nada empaña el mérito de este libro, que está llamado a convertirse en referencia básica para todos los estudios que a partir de ahora se hagan sobre el fascinante mundo del actor en el siglo XVIII.

Fernando Doménech

VERONIKA RYJIK (2019). *'LA BELLA ESPAÑA'. EL TEATRO DE LOPE DE VEGA EN LA RUSIA SOVIÉTICA Y POSTSOVIÉTICA*: MADRID / FRANKFURT: IBEROAMERICANA / VERVUERT

Enrique García-Santo Tomás, en la presentación de este libro, resume con claridad lo que el curioso lector puede encontrar en él: «Un Lope extraño y fresco, en ocasiones ajeno de sí mismo, a veces personal y a veces tópico, pero siempre curioso y sorprendente. Un Lope, como este mismo libro, *de sumo interés*» (pág. 10). Con todo, en mi opinión el profesor García Santo Tomás se queda corto. El libro de Veronika Ryjik, hispanista rusa formada en universidades americanas, es un libro fascinante, que se lee con renovado interés a cada capítulo que se va abriendo ante nuestros asombrados ojos. Y es que la autora nos va descubriendo un panorama insospechado, y lo hace con extremo rigor.

Vayamos al principio. Aunque no es una idea que haya calado entre el público en general, teníamos ciertas noticias sobre el aprecio que ha habido en Rusia por el teatro de Lope de Vega desde el siglo XIX. Sin embargo, el mayor interés de los estudios realizados hasta la fecha había recaído en dos estrenos rusos de *Fuente Ovejuna,* el realizado en el Teatro Maly de Moscú en 1876 (probablemente el primer estreno mundial de la obra desde el siglo XVII) y el de Mardzhanov en Kiev en 1919, que consagró el drama lopesco como obra revolucionaria en todo el mundo. La conclusión —errónea— que se sacaba de estos dos estrenos es que una obra tan del gusto ruso había sido la favorita de las autoridades y el público soviéticos.

La realidad que nos presenta la profesora Ryjik, avalada por un auténtico torrente de datos consultados directamente de las fuentes rusas, es radicalmente distinta. Si bien entre los críticos *Fuente Ovejuna* sigue siendo considerada la obra maestra de Lope, que reclaman constantemente en los escenarios,

> incluso durante el mayor auge de las representaciones del drama, coincidiendo con la Guerra Civil española, las únicas dos adaptaciones de relativa resonancia son la del teatro del *koljós* Zamétchino de la región de Vorónezh (1936) y la del Teatro de la Revolución de Moscú (1938). La versión de Zamétchino [...] sigue siendo tan solo uno de los varios montajes periféricos de *Fuenteovejuna* que, a fin de cuentas, dejan escasa huella en la historia del teatro soviético. El Teatro de la Revolución es la única sala de importancia que acomete la puesta en escena del drama pero resulta ser un «montaje fallido, en la opinión de casi todo el mundo». Para mediados de los años cuarenta, la obra es prácticamente olvidada por los teatros dramáticos rusos (págs. 142-143).

De esta sorpresa, la profesora Ryjik nos lleva a otra mayor: *Fuente Ovejuna* ha quedado en la memoria de los espectadores rusos gracias a su conversión en *Laurencia*, una de las varias versiones para *ballet* que se estrenaron en la Unión Soviética desde 1931. La versión que triunfó, con música de Alexandr Krein, se estrenó en 1939 y permanece en el repertorio ruso como uno de los ballets más populares, que ha sido bailado por todas las estrellas de la danza, desde Rudolf Nureyev a Maya Plisetskaya. Su último montaje en 2010 tuvo un gran éxito de crítica y fue finalista en el «National Dance Award» británico. *Laurencia*, como señala la autora, reduce la parte dramática del drama de Lope para dar una versión «festiva y pintoresca».

Y sin embargo, Lope ha sido y sigue siendo inmensamente popular en la Rusia soviética y post-soviética. Pero no por sus dramas, sino por algunas de sus comedias, entre las que se encuentran algunas de las que son conocidas del público español, como *El perro del hortelano* y *La dama boba*, pero sobre todo por una obra prácticamente desconocida en España: *El maestro de danzar*. Esta comedia temprana de Lope (fechada en 1594), que presenta una trama sencilla en la que triunfa el amor a través de la danza, se estrena en 1946 por una compañía soviética aparentemente poco apropiada para hacerlo, como era el Teatro del Ejército. Sin embargo, el éxito es tan estrepitoso que la obra se mantiene en repertorio durante más de veinte años, de 1946 hasta 1968, consagra a su protagonista Vladimir Zeldin como el actor más popular de la Unión Soviética y pasa a la gran pantalla con una película en 1952 que «lidera la taquilla de aquel año, con unos 28 millones de espectadores» (pág.

61). Después la comedia no ha perdido atractivo, y se han realizado nuevos montajes, de los cuales el último citado por la autora es el que se representa en el Teatro Lenkom desde 2012.

La situación es semejante con *El perro del hortelano*, que ha tenido numerosas puestas en escena que se encuentran entre los mayores éxitos del teatro ruso, y a la que la autora dedica páginas muy reveladoras (véase, por ejemplo, el capítulo 6, «Jugando al cliché»). Y lo mismo ocurre con *Los locos de Valencia*, o con *La dama boba*, que siguen subiendo al escenario en montajes novedosos en fechas tan cercanas a nosotros como 2005 (*La dama boba)* y 2013 (*Los locos de Valencia)*

¿Cuál es el secreto de este éxito, que a cualquier estudioso del Fénix le llena de envidia? La profesora Ryjik, que a su minuciosidad como investigadora añade una agudeza crítica fuera de lo común, analiza con detenimiento cómo y por qué se ha ido formando un canon escénico basado en la alegría, la luminosidad y el vitalismo de las obras cómicas de Lope. Algo que ya aparece en el título del libro: *La bella España*, que la autora toma de un artículo publicado en 1953 por Maya Turovskaya en el principal periódico cultural del país y en el que criticaba el tópico de la *испанщина*, que bien puede traducirse como *española*da (pp. 31-32). La *испанщина* requiere pasiones vehementes, alegría y desenfado, colores vivos en la escenografía, «júbilo evanescente», pasión de vivir. Todo ello lo da el teatro de Lope y todo ello, tan lejano del fatalista espíritu ruso, es lo que va a buscar el público de la Unión Soviética, especialmente en momentos en que la realidad es especialmente turbia y opresiva. Muy bien conocemos los españoles los excesos a que puede conducir la *española*da. Sin embargo, bien está saber que desde Rusia nos pueden enseñar que el teatro de Lope encarna —y es absolutamente cierto— la alegría de vivir que muchas veces nos negamos.

El libro de la profesora Veronika Ryjik, que ha hecho un prodigioso trabajo de investigación, nos permite descubrir una realidad teatral riquísima y mucho más variada de lo que tendemos a pensar cuando hablamos del teatro soviético. Pero está lleno además de análisis muy sugerentes (a la hora de hablar del canon y de cómo se crea un canon escénico, por ejemplo) hechos con gran rigor. Si a ello le unimos que está muy bien escrito, con fluidez, con gracia, con un castellano perfecto, y que ofrece una amplísima bibliografía y gran cantidad de imágenes de los montajes que analiza, veremos que nos encontramos ante una obra

imprescindible para todos los lopistas, para todos los interesados en el teatro ruso y, en general, para cualquiera que desee conocer ese mundo tan lejano que miraba con admiración a la España de Lope, la bella España.

Fernando Doménech

VICTORINA DURÁN (2018). *SUCEDIÓ. MI VIDA* 1. MADRID: *RESIDENCIA DE ESTUDIANTES*.
VICTORINA DURÁN (2018). *EL RASTRO. VIDA DE LO INANIMADO. MI VIDA* 2. MADRID: RESIDENCIA DE ESTUDIANTES.
VICTORINA DURÁN (2018). *ASÍ ES. MI VIDA* 3. MADRID: RESIDENCIA DE ESTUDIANTES

Está pasando en Madrid. Pero seguro que también en otras muchas capitales de tamaño medio. Cierran las librerías «de siempre» y se abren librerías, y hasta franquicias, con libros «de segunda mano». Por uno o dos euros te llevas títulos que son más interesantes que lo que hoy se publica. No hay que ser sociólogo para entender lo que está ocurriendo. Se mueren los bibliófilos y los no tan bibliófilos, aquellos que tenían en su casa una considerable colección de libros, incluida mucha literatura de kiosco, y sus herederos los venden a saldo para vaciar el piso y venderlo. Los descendientes más sensibles se quedan con los volúmenes dedicados. Es más, en algún caso, el fallecido es una persona destacada en algún aspecto científico, artístico e intelectual y, junto a sus libros, ha dejado cajas y cajas de correspondencia, fotografías, agendas, títulos académicos y, en fin, todo eso que hoy se supone que está guardado en la «nube» conectada a nuestro móvil y ordenador. En el caso de los legados patrimoniales privados, son las instituciones públicas y las fundaciones quienes ven como, un día sí y otro también, llama a su puerta algún heredero para negociar el depósito de la documentación de su familiar. Unas veces el legado es cedido sin más contraprestación que el compromiso de la institución en su divulgación, compromiso que rara vez se puede cumplir por falta de fondos, y otras el heredero tiene pretensiones crematísticas, lo que suele conducir a años de tiras y aflojas y a que la

figura olvidada siga en el olvido y el material corra el peligro de destruirse para siempre.

En el caso de Victorina Durán (1899-1993), escenógrafa, diseñadora de vestuario y autora de los tres libros que reseñamos, su legado fue depositado por sus herederos en 1995 en el Museo Nacional del Teatro de Almagro. Había cartas, fotografías, bocetos, poemas, obras de teatro, recortes de prensa, facturas, agendas... Los documentos estaban fechados prácticamente a lo largo de toda su vida, pues Victorina Durán fue siempre cuidadosa en la custodia y conservación de su trabajo, ocupándose ella misma de organizar gran parte del material en álbumes, además de servirse de esa documentación para redactar tres manuscritos de memorias que son los que aquí se reseñan. Es como si Victorina Durán esperase salvarse del olvido o, más bien, como si esperase que, en algún momento, se reconociese su trabajo, pues era, en realidad, una figura olvidada. La exposición organizada en 1997 tras la donación del legado, titulada «Vitorina Durán, una mujer para el teatro», y los trabajos académicos de Teresa García-Abad, Andrés Peláez y, sobre todo, la tesis de Eva Moreno Lago y la recuperación de las mujeres de la Edad de Plata por parte de la Residencia de Estudiantes están consiguiendo que, afortunadamente, Victorina Durán sea hoy un punto de referencia en muchos aspectos: como pintora vanguardista, como Catedrática de Indumentaria y Escenografía del Conservatorio Nacional, como directora del Teatro Colón de Buenos Aires, etc. De hecho, los tres volúmenes que reseñamos salen a la luz gracias a la Residencia de Estudiantes y, por supuesto, al empeño de sus editoras: Idoia Murga, científica titular del CSIC, y Carmen Gaitán Salinas, profesora de la University of Pennsylvania. Su «Introducción» a cada uno de los volúmenes y el cuidado puesto en la edición, con notas, fotos e índices onomásticos, convierten estos libros en obligada referencia.

El primer volumen de la trilogía, *Sucedió*, es la primera parte de la autobiografía de Victorina Durán. Recoge sus primeros años de vida y su trayectoria profesional desde sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando hasta su actividad en el Teatro Colón de Buenos Aires. Hay capítulos dedicados a las criadas, sus padres, el Conservatorio de Declamación, Valle-Inclán, Romero de Torres, la Exposición Internacional de París de 1925, la Guerra Civil, el exilio o Natalio Botana. En el segundo volumen, *El Rastro*, Victorina Durán evoca usos y costumbres de su época a través de los objetos: el carné de baile, la

chistera, el armario de luna, los abanicos, el álbum de postales... Es Valle-Inclán quien le enseña a amar las cosas muertas. El tercer volumen, *Así es*, contiene su vida personal relatada de la forma más natural y decimos esto porque Victorina, que nunca ocultó su homosexualidad, relata sus historias de amor con mujeres, si bien ocultando los nombres de sus amantes.

Esta triple estructura es como si la autora quisiera separar la vida intelectual, social e íntima que le tocó vivir o como si dudase del interés y oportunidad de publicar alguna de esas facetas. Aunque la verdad es que Victorina Durán se armó de argumentos para escribir también el tercer volumen. Así, citando a Ibsen, señala: «Los amigos son peligrosos, no tanto por lo que hacen, como por lo que nos impiden hacer». Además, ella misma confiesa que no publicar su vida sentimental sería un acto de cobardía, de esconderse en el armario, el peor de los rasgos que caracteriza a los homosexuales a su entender. Hay que salir de *El pozo de la soledad*, título de la novela de Radclyffe Hall que le marcó y de la que cita la frase: «Tienes una misión que cumplir... ¡Hazla!» En realidad, han sido sus herederos, el Museo Nacional del Teatro, la Residencia de Estudiantes y las editoras de estos tres volúmenes quienes han hecho esa labor, quienes han puesto su vida intelectual, social e íntima en manos del lector. ¡Veinticinco años después de su muerte! Lo importantes es que, esta vez, el legado patrimonial privado se ha hecho realmente patrimonio de todos.

Emeterio Diez Puertas

GUILLERMO LAÍN CORONA Y ROCÍO SANTIAGO NOGALES (EDS.) (2019). *TEATRO, (AUTO)BIOGRAFÍA Y AUTOFICCIÓN (2000-2018). EN HOMENAJE AL PROFESOR JOSÉ ROMERA CASTILLO*. MADRID: VISOR

Es este el tercero de los volúmenes que conforman la monumental trilogía honorífica dedicada a homenajear al profesor José Romera Castillo, tras la jubilación en 2017 del actualmente emérito catedrático de Literatura Española en la UNED, iniciada con la publicación de *Cartografía literaria en homenaje al profesor Romera Castillo* (Madrid: Visor Libros, 2018), a la que siguieron una *Cartografía teatral en homenaje al profesor José Romera Castillo* (Madrid: Visor Libros, 2019) y esta última entrega que lleva por título *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018). En homenaje al profesor José Romera Castillo* (Madrid: Visor Libros, 2019). Un total de 3.000 páginas publicadas en apenas dos años, en las que han colaborado casi 200 profesores, investigadores, escritores y artistas, muchos de ellos relacionados con el ámbito teatral, materia a la que el Dr. Romera ha dedicado buena parte de su quehacer al frente del SELITEN@T —el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías—, cuyos frutos son hoy conocidos, valorados y muy respetados en el mundo académico y por los profesionales más avisados de las artes escénicas.

Ocupa el protagonismo de esta tercera y última entrega gratulatoria al profesor homenajeado, como en el anterior volumen, el teatro, el género más favorecido por Romera Castillo en las casi tres décadas de vida de esta institución y en sus incontables trabajos de investigación y tesis dirigidas; y vuelve a hacerlo arropado por la colaboración de medio centenar de estudiosos y profesores de literatura y artes escénicas, entre los que se recoge la voz y la opinión de destacados escritores dramáticos de

nuestro tiempo, como el veterano Jerónimo López Mozo, Borja Ortiz de Gondra y Antonia Bueno Mingallón.

El libro se presenta estructurado en dos partes, precedidas de un preámbulo explicativo del proceso seguido tras la jubilación del profesor y la decisión adoptada por un grupo de colegas y discípulos de organizarle un merecido homenaje, que conduciría a la celebración del XXVII Seminario Internacional sobre *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018)*, que tuvo lugar en Madrid (UNED) del 20 al 22 de junio de 2018, y a la publicación de los tres libros a que hacíamos referencia al inicio de esta reseña, el tercero de los cuales —el que ahora analizamos— adopta el título del Seminario. En dicho preámbulo se incluye asimismo una síntesis del contenido de cada uno de los volúmenes publicados.

La primera parte de la obra se destina al homenaje propiamente dicho del profesor Romera, y se recogen en esta las *laudationes* que le dedican los miembros de su grupo de investigación, con los nombres propios de Olivia Nieto, Martínez Cantón, Laín Corona y Jiménez Aguilar, quienes recuerdan algunos de los muchos logros del homenajeado, concluyendo este apartado con una relación de publicaciones del profesor emérito y sus palabras de agradecimiento. Se inicia así la segunda parte del libro, donde se recogen más de cuarenta artículos, fruto de las intervenciones de sus autores en el citado encuentro de 2018, quienes reflexionan sobre la obra de un amplio grupo de dramaturgos y dramaturgas de este siglo y aspectos temáticos ligados a la (auto)biografía y la autoficción; junto con el teatro, los dos grandes temas del XXVII Seminario del SELITEN@T.

Guillermo Laín Corona y Rocío Santiago Nogales, editores de este volumen que supera las 900 páginas, han organizado esta parte central del libro separando y agrupando las intervenciones de sus autores en lo que denominan *Aspectos generales*, *Teatro biográfico*, *Dramaturgias femeninas*, *Dramaturgias masculinas*, *Otros ámbitos* y *Otros formatos escénicos*, para dar cabida a tan amplio y variado número de aportaciones. Discutible es la estricta separación de estudios sobre la dramaturgia española actual atendiendo a la diferenciación sexual de sus protagonistas, estableciendo así una barrera que los separa en función de un criterio disgregador que en nada favorece, en nuestra opinión, a la plausible intencionalidad de tal medida. En cualquier caso, estos dos apartados, muy equilibrados en su contenido, acumulan más de la mitad de los artículos del volumen; y entre ellos —sin ser exhaustivos con una información fácilmente

accesible en el índice del libro— podemos encontrar estudios sobre el teatro de Itziar Pascual (Freear-Papio), Elena Córdoba (Beatrice Bottin), Conchi León (Mijares Verdín) o Angélica Liddell, que sigue acaparando el interés de la crítica femenina de nuestro tiempo, nada menos que con tres estudios sobre su figura y su obra (Silvia Monti, Úbeda Sánchez, Torre Espinosa); así como textos dedicados a Ortiz de Gondra (Nabet Egger, Vicente Gomez), José Ramón Fernández (Vicente Gómez, Alison Guzmán, Amo Sánchez), Juan Mayorga (Jerelyn Johnson), y los clásicos Alonso de Santos (Margarita Piñero), López Mozo y Sanchis Sinisterra (Eileen Doll).

Notable interés ofrecen asimismo las reflexiones recogidas en el apartado de *Aspectos generales*, en relación con la autoficción en escena, de los dramaturgos Jerónimo López Mozo y Borja Ortiz de Gondra —a los que se suma más adelante la voz de Antonia Bueno Mingallón—; o la perspectiva del actor Orestes Pérez Estanquero en torno a la «Persona-*Performer*»; el uso de la metateatralidad en la autoficción teatral (Jódar Peinado); la biografía como instrumento de creación escénica en las aportaciones de Pérez Bowie, Vélez Sainz, Orozco Vea, Jiménez Aguilar y Arcega Morales; y otros varios artículos, de diverso contenido, recogidos bajo los epígrafes de *Otros formatos* y *Otros ámbitos escénicos*, en el último de los cuales se aborda la presencia de tradicionales géneros teatrales del ámbito musical en el presente siglo, desde la ópera (Soriano García) y la zarzuela (Lagos Gismero) a los espectáculos sicalípticos del género frívolo (Montijano Ruiz).

En conjunto, se trata de una obra de indudable valor, imprescindible para conocer la actualidad de la vida escénica española y hacia dónde apuntan los intereses de la crítica teatral especializada de nuestro tiempo, que está hoy sentando las bases de lo que algún día se conocerá como la historia del teatro español del siglo XXI. Un buen libro, sin duda, digno de quien ha propiciado y justificado su alumbramiento, justa y honrosamente homenajeado en sus páginas.

José Luis González Subías
Academia de la Artes Escénicas de España

FERNANDO FERNÁN GÓMEZ (2019). *TEATRO*. BARCELONA: GALAXIA GUTENBERG

Una de las cosas que más me llamó la atención cuando leí *El tiempo amarillo 1921-1997*, las memorias de Fernando Fernán Gómez, fue la inseguridad con la que el autor abordaba esta tarea. Confesaba en sus primeras páginas que había tenido que leerse libros similares, biografías de Chaplin, Ingrid Berman, Alec Guinness, Lauren Bacall..., para entender lo que el lector podía esperar de las memorias de un cómico y razonaba por qué las suyas seguían determinado derrotero. Es más, tenía un epígrafe titulado «La sorpresa de los documentos» en el que reconocía que había contratado a una documentalista, Teresa Pellicer, para hacer una especie de índice de su actividad y de temas sobre los que escribir. Para su sorpresa, se encontró con una lista de cosas y de eventos que había hecho y ni recordaba. «Los recovecos de la memoria y de la desmemoria, escribía, son inescrutables y todo lo que no recordamos es como si no hubiera sucedido». Paradójicamente, el resultado de tantas dudas y desmemoria fue una de las mejores intrahistorias de lo que había sido el teatro y el cine en España desde el segundo tercio del siglo XX.

Leyendo ahora su *Teatro* sucede algo parecido. Se nos ofrece a la lectura textos que ni el autor cita en aquellas memorias ni nunca habían visto la letra impresa o las tablas. «Como si no hubiera sucedido». En efecto, como cuenta su nieta Helena de Llanos, tras la muerte de Emma Cohen, ella procedió a catalogar la documentación que había dejado su abuelo. En el caso de la literatura dramática, textos inéditos, textos en varias versiones, textos sin terminar, esbozos de trabajos... El resultado: un volumen con más de veinte obras que abarca 69 años de escritura teatral. Desde *El guiñol de Papá Dick* (1938), que el autor escribió a los 17 años, a *Soldado*, inédito sin fechar. Pasando por *Las bicicletas son para el verano* (1977), *Del rey Ordás y su infamia* (1983), *Lazarrillo de Tormes* (1990) o *Morir cuerdo y vivir loco* (2004).

El profesor Manuel Barrera Benítez, autor de una tesis y un libro sobre Fernán Gómez, escribe una introducción que señala sus corrientes y constantes: el humor, los pícaros, la guerra, el mundo de *El Quijote*, los viejos romances... Así mismo nos ayuda a enmarcar estos textos en tres etapas: inicios, que comienza en 1938, madurez («la primavera en pleno otoño»), que abarca desde 1975, y apartamiento («la mirada melancólica»), desde 2003. Apartamiento porque el año 2000 el autor confesaba que había perdido su afición al teatro como actor y espectador, aunque lo seguía leyendo y escribiendo. Esta revista público en 2008 su texto *Defensa de Sancho Panza*.

Las bicicletas son para el verano nos sigue pareciendo su mejor texto dramático, una comedia de costumbres que, como decía su autor, resultan insólitas por el contexto de la guerra. Además hemos podido leer por primera vez un texto que desconocíamos, *¿Qué fue de aquella gente?* Publicado en 1982 en *Tiempo de Historia*, es una narración sobre la suerte de los personajes de la obra durante la postguerra. Leyéndola vuelven a la memoria las páginas de *El tiempo amarillo,* como aquellas en las que Fernán Gómez narra su asistencia a los juicios de guerra, incluido el proceso contra su profesor de teatro, Valentín de Pedro, autor de *La vida por la opinión*, otra visión del Madrid retratado en *Las bicicletas son para el verano*.

Emeterio Diez Puertas

MARIANO DE PACO SERRANO (2018). *ADOLFO MARSILLACH: ESCENIFICAR A LOS CLÁSICOS (1986-1994)*. MADRID. ADE

Desde el inicio del análisis, podemos hallar en una exégesis de frases por parte del autor del libro, Mariano de Paco Serrano, de las que quiero entresacar las que a mi parecer sintetizan el pensamiento de Adolfo Marsillach:

No veo a los clásicos como piezas de museo, sino como seres vivos.
Me acerco a los clásicos con la libertad del amor, y sin el miedo al pecado.
… no se trata de actualizar, sino de acercar la historia a una iconografía más conocida.
Si el texto es el origen, el espectáculo es la consecuencia. Todos tenemos algo que decir. Aunque a veces lo digamos mal.

Este resumen reúne los más pronosticable y «posibilista» a lo largo de su obra, como él se autodefine y contesta en muchas entrevistas y críticas realizadas o recibidas. Mariano de Paco avanza en su análisis apoyado en estas apuestas que, a modo de aforismos, nos acercan, contextualizan, analizan y muestran el trabajo artístico, estético, ético, crítico, creativo y circunstancial que Adolfo Marsillach estableció como engranaje y banderas de su cargo, legado y directriz en la década que casi duro su ejercicio como Director Artístico y Fundador de la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

Se planteó varias atenciones: activar una recepción contemporánea a los textos clásicos que alejasen la solemnidad romántica en herencia y colmada de sobriedad y distancia a un público actual; jugar con la elección que arriesgase entre la puesta en escena y la decisión de textos eternos y renovados; mantener un elenco que ajustase el propósito de comenzar una alianza interpretativa del verso en una unidad del estilo de

su enunciado; otorgar una necesaria activación formativa del intérprete hacia la construcción de una escuela para realizar el clásico; dejar repertorio y amalgamar el habla escénica de las distintas hablas del español hacia el teatro clásico, entre otros tantos motivos.

Su labor se aunó bajo la bicéfala creación escénica y apuestas espectaculares con el gran artista del diseño escénico, el argentino, Carlos Cytrynowski, o la gran labor en su adjunto a la dirección, Roberto Alonso, junto a dramaturgistas como Rafael Pérez Sierra, Gonzalo Torrente Ballester, Carmen Martín Gaite, Franciso Ayala, Luis Alberto de Cuenca, Carlos Bousoño, José Luis Cabellero Bonald. De los Clásicos, Lope, Tirso, Calderón, Cervantes. Hallar el elenco entre la tradición como José Luis Pellicena, Jesús Puente o Amparo Rivelles, con apuestas renovadoras en merecidos talentos como Carlos Hipólito, Ángel de Andrés, Adriana Ozores, Pilar Massa, junto a noveles intérpretes como José Luis Patiño o Daniel Sarasola, entre tantos y otros.

La revisión temática en continuo para activar lecturas comprometidas y políticas como la de *Fuente Ovejuna* o *El burlador de Sevilla* o *Don Gil de las calzas verdes*; apuestas en una festividad denostada y revulsivo estético de la puesta en escena en la labor sobre las comedias, *Los locos de Valencia*, *La gran Sultana*, *El vergonzoso en palacio*; o valorar la prosa de un texto canónico por excelencia como *La Celestina* en el fragor de cómo hacer que todo sonase a ahora, y no permitirse el que el ayer todo lo justificase.

La libertad de los planteamientos escénicos en su estética logró activar la cercanía o jerarquía hacia el texto. La apuesta por la narración audiovisual en el componente dramatúrgico de los clásicos se llevó adelante más allá de la concepción del guion argumental, y fue motivo del desarrollo narrativo escénico en «Antes que todo es mi dama». Facetas de universalizar el estilo albergaba la intención de consensuarlo con la originalidad estética y el afianzamiento de una búsqueda del estilo en la enunciación del verso. Apuestas que se desgranan a lo largo del estudio magnífico de Mariano de Paco, y que en muchos casos generaron controversias y críticas a la evolución del naciente espacio directivo de Marsillach al frente de la Compañía.

La estructura del análisis recorre en cada uno de los textos escogidos el siguiente marco y desarrollo analítico: introducción contextualizando el texto y su defensa en el discurso de Marsillach y su labor como director de escena; guion argumental, que se explica en qué consiste en

la nota a pie de página número 28 por parte del autor-analista, en la página 50 de la presente edición; los elementos de significación, tomando a Juan Antonio Hormigón y su conceptualización y teoría, se describen bajo la elección espectacular de Marsillach, visionados hechos a partir del fondo del CDT, y descritos en la página 56 en la nota número 30 de la presente edición; por último, un resumen de contenidos del estudio a modo de corolario que cierra cada análisis espectacular donde se reúne lo más conveniente en orden de importancia del estudio realizado.

El didactismo ofrecido por parte de Mariano de Paco en cada epígrafe y estudio de los espectáculos hacen de la presente edición una obra que engrana y dar pertinencia a la ingente labor creativa, directiva y decisiva que la labor de la Dirección Escénica conlleva. Es de un legado de maestría superlativa el acertar en este estudio por una de las figuras de la dirección escénica contemporánea española que reunió en su labor tradición e innovación, riesgo y legitimidad, arqueología textual frente a temática actual, entre otras condiciones a su defensa de Compañía Nacional de Teatro Clásico frente al galicismo instaurado en muchas decisiones de espacios de la administración y el arte dramático en los denominados Centros Nacionales. Hasta para esta decisión apostó por la renovación y no disuadirse de su decisión por la controversia que se generase.

En definitiva, es una apreciada lectura colmada de pedagogía de la dirección escénica, nada fácil de encontrar y que aporta una adecuación conveniente a cualquier directriz docente en la escenificación hacia el teatro clásico español. Valiente decisión que dejó un aporte suficiente para la continuidad de los siguientes cargos directivos a esta disciplina, Eduardo Vasco, Helena Pimenta, entre otros, con aportes significativos y abordando con esta inusitada función del riesgo de la dirección la conveniente activación de un legado colmado de razón artística en la historia del teatro. Para un público que de ajeno se volvió participante activo desde los ámbitos de las aulas de la educación obligatoria hasta la eterna aceptación de lo nuevo en todas las edades de la sociedad española hasta hoy.

El riesgo como valor y el estudio pormenorizado y concienzudo para acometerlo, es la mejor enseñanza para el futuro de este apasionado y «posibilista» director acodado en el cambio y avance para no olvidar y apoltronar en lo arqueológico un museo vivo y colorido de nuestro teatro, de nuestra historia de la autoría áurea reconocida universalmente en

la dirección contemporánea europea, como hicieron Meyerhold o Brecht, entre otros.

Disfruten de un clásico actual, no hay mejor manera de vivir el teatro de ayer hoy.

David Ojeda

JORGE EINES (2019). *LA ASTUCIA DEL CUERPO. ACTUAR ES LO QUE OCURRE.* BARCELONA: GEDISA

La astucia del cuerpo es el octavo libro del dramaturgo, director y maestro de actores argentino afincado en España Jorge Eines. Siguiendo la línea de sus anteriores trabajos, Eines se dirige a actores, académicos, profesionales y pensadores del teatro para explicar los entresijos de la técnica interpretativa que ha venido desarrollando desde la fundación de la ya desaparecida Sala Ensayo 100 hasta la actualidad, en la escuela de interpretación que lleva su nombre en Madrid.

El libro, que ya fue presentado en Latinoamérica a finales de verano y, posteriormente, en España, es difícilmente clasificable. Si bien, a primera vista, podría parecer un manual de actores, las divagaciones de corte filosófico y las reflexiones en torno al intérprete y la realidad de su trabajo demuestran verdadera preocupación por el presente y futuro de la profesión y una profundidad pedagógica poco habitual, que traspasa el terreno de las meras instrucciones y fomenta la capacidad crítica del lector.

Eines comparte, condensa y ordena la sabiduría adquirida con los años como maestro de actores en una introducción y diecinueve capítulos o conversaciones que recuerdan a los diálogos platónicos. Cada conversación comienza con una charla entre Ana y Juan, dos actores en formación que se pelean, se desean, se debaten entre la realidad de la escena y de la vida, llegando incluso a resucitar juntos al mismísimo Stanislavski, y que, sobre todo, intentan comprender la técnica para elegirla. Estas charlas de apertura incluyen referencias a la cultura popular, especialmente ejemplos cinematográficos, que conectan con el lector y se convierten en claves para pensar la técnica y la labor del actor.

Además de la charla inicial, cada conversación incluye un análisis a través del cual el autor clarifica o desglosa los conceptos y temas que los personajes presentan vaga o dudosamente, en un intento de aportar

concreción al proceso de aprendizaje del actor y a un pensamiento todavía abstracto y fugaz. A partir de la conversación número once podemos distinguir un bloque de tono más contundente y crítico, que se centra en las figuras de Stanislavski, Shakespeare y Beckett y pretende desentrañar y entender toda una tradición que, según el autor, ha sido malinterpretada y desaprovechada, especialmente en lo que se refiere al concepto de 'acción' planteado por el primero.

En la introducción a *La astucia del cuerpo*, Eines afirma que «El teatro es el lenguaje del cuerpo» (pág. 9). Desde un primer momento, pone de manifiesto que su técnica va a potenciar el trabajo y la investigación con el cuerpo frente al saber intelectual y la palabra. Como el mismo título del libro indica, el maestro de actores aconseja «Pasar de la astucia de la razón a la astucia del cuerpo» (pág. 151). En este sentido, se opone al exceso de racionalidad y propone un entrenamiento del actor que implique un conocimiento a partir de la práctica, en que prime el trabajo en escena y en el marco de los ensayos; en sus palabras: «Hacemos para poder entender y mientras entendemos vamos haciendo» (pág. 182).

Según el maestro de actores, el teatro de la palabra ha postergado e ignorado al cuerpo y el actor debe redescubrir su potencia creadora y dejar que mande en escena a partir de la acción física, que él mismo define como «El ADN del arte de la escena» (pág. 239). La acción crea pensamiento, y no lo contrario, confiere más valor a los cuerpos, se configura como puerta de entrada al personaje y se plantea como una rebelión «contra el texto, contra la literatura como organizadora de sentido» para que «el cuerpo pueda descubrir lo que las palabras ocultan», para descifrar los espacios en blanco entre las palabras y lo que el texto no dice o no puede expresar (pág. 117). El actor debe ser capaz de imaginar desde la acción, aprender a interrogar el cuerpo, a ver, pensar y preguntarse con todo el cuerpo, de manera que acabe sabiendo más con este que con la cabeza.

La palabra también es parte del proceso de aprendizaje del intérprete; de hecho, Eines asegura que la separación entre palabra y cuerpo es una falsa dicotomía. No obstante, para él la palabra se presenta como una trampa u obstáculo necesario, que ha de superarse a través del trabajo y la investigación con el cuerpo. La única palabra posible es la palabra-cuerpo, una palabra nueva que surge en el ensayo. Dicho de otro modo, el actor debe vencer las resistencias y romper con los hábitos expresivos que provienen de la vida cotidiana para entrarle a la escena por otro lado

y construir, desde cero, un objeto artístico, «nuevo y revelador de algo que no existía hasta ese momento en que el ensayo lo revela» (pág. 93).

Pocos directores profundizan en el proceso de los ensayos como Eines. Junto con la acción, el ensayo es el lugar desde el que el actor desarrolla y descubre una buena técnica. El ensayo desvela todo aquello que no puede ser pensado previamente en la vida o en una mesa. Así, el maestro de actores distingue entre hablar de la escena y construir la realidad de la escena, entre la palabra dicha y la palabra hecha. La escena se resiste a ser atravesada o transitada y contiene la dificultad de la palabra, por lo que el intérprete debe entrar al ensayo con un cuerpo lo suficientemente abierto, desmoronado y desarmado para sostener la pregunta constante y firmemente, sin buscar estructura, certeza o resultados prematuros, «para que la respuesta permanezca muda» (pág. 17).

Eines defiende una postura ética que nace de la técnica, esto es, el actor que tiene técnica no permite que el éxito mediático y económico u otros factores influencien o desplacen el trabajo, el esfuerzo y la excelencia. Según el maestro de actores, el actor

> gana si resiste ... En vez de obedecer la moral que impera va descubriendo qué es lo que desea que sea. Se implica en desear mejor ... no autoriza ni permite que se cuele por alguna hendija una supuesta profesionalidad que esté medida por el incremento de una cuenta bancaria ni por la trascendencia mediática que se deriva de su proceder profesional ... no negocia con valores que convierte lo artístico en mercancía. (págs. 148; 243)

Por consiguiente, el actor profesional no es aquel que tiene más fama o dinero, sino aquel que ama su labor y se la juega «en cada ensayo y no en el momento de la exhibición» (pág. 153). En esta misma línea, el actor que tiene técnica y trabaja rechaza la emoción o el sentimiento fácil y no se conforma con «una estética definida por una industria» (pág. 17), con la copia de la vida, con la naturalidad impulsada por la televisión o las acciones ilustrativas o descriptivas.

Las figuras del director de escena y del espectador también se encuentran en el punto de mira de Eines. En primer lugar, critica a aquellos directores de escena autoritarios y egocéntricos, a los que llama chamanes, que bloquean y no respetan el trabajo del actor. Por otro lado, menciona a un «público sin talento» (pág. 162) y pide un espectador sensible, inteligente y comprometido que pueda establecer una comunicación

verdadera con el actor. Desde este punto de vista, el maestro de actores se opone tajantemente al teatro comercial, televisivo y fácil de entender, a un público poco preparado para enfrentarse a otro teatro que depende de la organicidad que genera el actor que emplea sus recursos técnicos. Nos encontramos ante un teatro minoritario, que no elitista o en riesgo de marginación, ya que, a pesar de reivindicar un teatro que no se adapte por completo a la rentabilidad, las recaudaciones o el número de espectadores, Eines insiste en integrar y aprovechar «los posibilismos rentables o las nuevas tecnologías» (pág. 156). A ello, añade, con cierta resignación: «Los que hacen buen teatro asumen otras maneras de compromiso. Entre lo social y lo individual. Se cabalga como se puede» (pág. 71).

Por su manera de concebir el arte del teatro, el entrenamiento y la labor del actor y la relación con el espectador, Eines conecta con el pensamiento de teóricos y practicantes del teatro de comienzos del siglo XX como Brook, Grotowski o Barba, que se enfrentaron a la crisis del lenguaje y revisaron la labor de Stanislavski. Estos pensadores impregnaban o impregnan el arte escénico con un sentido cercano a la antropología para recuperar un sentido perdido, lo ancestral o primitivo instalado en nosotros, asumiendo una postura renovadora o vanguardista que vuelve al origen. En su libro, Eines destaca la importancia del juego como «la primera naturaleza creadora del individuo» y su estrecha relación con la acción, y termina por expresar su intención de regresar a un estado anterior del ser humano en que «nuestro espíritu y nuestro cuerpo reventaban de imaginación. Cuando no necesitábamos explicar lo que era imaginar porque todo nuestro cuerpo estaba en disposición de realizarlo» (pág. 28).

Más que un manual para actores, *La astucia del cuerpo* es un diálogo valiente, profundo y conciso con la tradición y los hitos del teatro, en que no faltan hipótesis y suposiciones adornadas con un humor limpio y claro, lejos del cinismo. Jorge Eines condensa en este su octavo libro toda una vida dedicada al trabajo con los actores, al estudio y al teatro, a su teatro, partiendo fundamentalmente del concepto de acción que Stanislavski propuso en su día y que, según el maestro de actores, no logró desarrollar. A través de las charlas que abren cada una de las diecinueve conversaciones, Eines ejerce un trabajo de discusión importante, sin dejar de enumerar y explicar las herramientas de la técnica, que, bien está decirlo, resultarán difusas y complejas, y no por ello menos

interesantes, a aquellos que no hayan visto su teatro o se hayan formado con él.

Para el director argentino, el arte es ideología, por lo que propone un equilibrio entre técnica y ética inusual en el arte del actor y la práctica contemporánea, oponiéndose al paradigma televisivo y a las distracciones más mundanas y superficiales de la profesión; busca «Redescubrir la verdad de la escena» (pág. 93) con actores nuevos, creadores y transformadores de textos, que trabajen con libertad, que se diviertan, que sean capaces de preguntar y preguntarse en el cuerpo, de desligarse de un modelo cognitivo que antepone el pensamiento a la práctica, en definitiva, de asumir «El arte de no saber» (pág. 226).

Las páginas de *La astucia del cuerpo* llevan el sello inconfundible de Eines: las divagaciones filosóficas y existenciales, un discurso lúcido sin imposiciones o limitaciones, que desafía y pone en entredicho las formas y los saberes impuestos, una defensa firme del arte como creador de vida y de sus contradicciones; se adivina una urgencia y un espíritu de lucha feroz que nunca llega a convertirse en angustia o pesimismo. El maestro de actores invita al actor a elegir la técnica, a mantenerse alerta y en continua formación, a entregarse en cuerpo y alma a su profesión, que solamente puede desenvolverse en la frontera y sustentarse en el conflicto.

Susana Pérez Alonso

 Recibido: 00/2020 - Aceptado: 00/2020

JOSÉ SANCHIS SINISTERRA (2020). *NAUFRAGIOS DE ÁLVAR NÚÑEZ O LA HERIDA DEL OTRO.* MADRID: EDICIONES ANTÍGONA

Tomando, como punto de partida, el relato autobiográfico del conquistador Álvar Núñez Cabeza de Vaca, José Sanchis Sinisterra (Valencia, 1940) se adentra en una época de la historia de España poco abordada desde el lenguaje teatral. La obra, no se inscribe en la tradición del drama histórico, ni pretende versionar de manera fidedigna la narración del jerezano. Aquí, sus naufragios se nos presentan como una oportunidad para indagar sobre la alteridad, sobre nuestra relación con el otro, con el diferente; una relación que termina forjando nuestra propia identidad. La ausencia de pretensiones historicistas no implica que el texto no invite a una reflexión crítica sobre el pasado y la memoria; esa invitación atraviesa el periplo de la obra y se manifiesta en las voces de sus protagonistas.

El texto ya había sido publicado en la colección Letras Hispánicas de la Editorial Cátedra en *Trilogía americana* (1997), junto a las piezas teatrales *Lope de Aguirre, traidor* y *El retablo de Eldorado.* Esta nueva edición, a propósito de su estreno en el Centro Dramático Nacional, incluye una reflexión introductoria escrita por el propio dramaturgo en 1992, fecha en la que estaba previsto el estreno del proyecto. Explica, en este preámbulo, que la obra nace desde el principio estético de la "teatralidad fracasada"; una escritura dramática que carezca de una clave consistente y discernible para el espectador. Esto se traduce en una acción dramática cuyos sucesos invalidan la causalidad, y una mezcla de registros lingüísticos en los diálogos de los personajes. El carácter inestable y discontinuo de la forma es una respuesta coherente a lo que se cuenta. La historia de Álvar Núñez es la historia de nuestro fracaso en la relación con el otro, y para contar ese fracaso, es necesario abandonar la consistencia textual a favor de una alteridad incoherente.

El texto también destaca por su exploración de la frontera entre la teatralidad y la narratividad, una constante en la práctica dramatúrgica del autor, que se ha nutrido de textos narrativos a lo largo de los años. Es interesante que, en este caso, la fuente sea una crónica autobiográfica; una exploración del yo del pasado desde el yo del presente. Esa exploración queda traducida, en escena, en un palimpsesto de espacios temporales: el de la expedición de Pánfilo de Narváez a Florida (que llevará a Álvar Núñez a recorrer el suroeste de los actuales Estados Unidos durante ocho años), el de su retorno a España antes de ser nombrado gobernador del Río de la Plata, y un tercer espacio, el presente contemporáneo. A estas temporalidades se les añade otra capa; aquella que conjuga lo real y lo onírico. Se trata de un juego tan elaborado como complejo, que dota a las aventuras del conquistador de una trascendencia añadida.

Otro gran acierto de la propuesta de Sanchis Sinisterra es la incorporación de personajes femeninos, inexistentes en el relato de Álvar Núñez. Destaca la figura de Shila, su amante indígena, cuya voz emerge de la oscuridad para dar comienzo a la obra. También es su voz la últimas que escuchamos, acompañada de Esteban, el esclavo magrebí. Ellos son el símbolo de la otredad; los tripulantes anónimos, olvidados cuando zarpa el barco. Sanchis Sinisterra los rescata del naufragio. Y después de casi cuarenta años desde que el autor se embarcara en su escritura, la expedición llega a puerto.

Alberto Carrillo Casas

JOSÉ ROMERA CASTILLO (2020). *TEATRO DE AYER Y DE HOY A ESCENA*. MADRID: VERBUM

El volumen que tenemos a mano y que estamos a punto de reseñar es una prueba concreta más, por si fuera necesario, de que el infatigable entusiasmo y la tenaz dedicación al teatro del profesor emérito José Romera Castillo siguen activos y eficaces como nos ha venido acostumbrando el estudioso durante su larga carrera, justamente celebrada con motivo de su jubilación, hace dos años. Evidencia, además, este libro, algo que hoy en día parece ya bastante obvio, pero que no lo ha sido, ni mucho menos, a lo largo de los siglos: que el teatro no es solamente un género literario sino un medio artístico específico que requiere herramientas y enfoques de estudio determinados. En efecto, una de las líneas fundamentales de estudio del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (Seliten@t), creado y dirigido por el prof. Romera Castillo, se centra en el examen del fenómeno teatral, tanto desde el punto de vista de lo textual como, sobre todo, de sus puestas en escena.

El libro se estructura en dieciocho capítulos, precedidos de unos «Prolegómenos» (pp. 11-44), en los cuales el autor, con el fin de contextualizar el objeto del volumen, resume las actividades del Seliten@t según cada una de las líneas de investigación más significativas, a saber: el estudio de la literatura española contemporánea, así como de sus relaciones con el cine, la televisión y los medios de comunicación, el examen de la escritura autobiográfica, tanto en el ámbito literario como teatral, las relaciones entre literatura, teatro y nuevas herramientas tecnológicas, las investigaciones sobre teoría de la literatura y semiótica y, cómo no, los estudios teatrales *stricto sensu*, que son los que vertebran el libro que reseñamos. Además de ofrecer un exhaustivo repaso de las actividades del Centro, este detallado prólogo adelanta, en su estructura, los varios apartados que, en medidas diferentes y con diversos alcances según el aspecto analizado, se vuelven a encontrar en cada uno de los capítulos. Se reparten, en efecto, los contenidos esenciales entre estados

de la cuestión, seminarios internacionales, seminarios específicos sobre teatro, reconstrucción de la vida escénica en España y presencia del teatro español en Europa y América, proyectos de investigación y aportaciones en la revista de la Asociación Española de Semiótica, *Signa*.

El capítulo primero se ocupa de la presencia del teatro clásico en los escenarios, y lo hace desde la perspectiva declarada de «invitar tanto a los amantes de nuestro teatro, como a los especialistas teatrales áureos a tener en cuenta, especialmente, en sus ediciones y estudios, la proyección que diversas piezas teatrales de diferentes autores del periodo áureo han tenido en los escenarios españoles y foráneos, al considerar lo teatral como una tesela importante del patrimonio cultural inmaterial» (p. 45). El mismo propósito, creo, puede extenderse al capítulo siguiente, consagrado a la recepción escénica de Cervantes en el IV centenario de su muerte, aunque quizá lo que haya que destacar aquí es sobre todo la constatación de la relativamente escasa repercusión que la efeméride tuvo en España, especialmente si se la compara con otra paralela y, cómo no, mucho más resonante, la sespiriana. Pese a ello, no fueron nada irrelevantes, ni mucho menos, las aportaciones que desde los tablados se brindaron a las celebraciones cervantinas, sobre algunas de las cuales ofrece Romera Castillo unas cuantas pinceladas, sobre todo en lo referente a las puestas en escena madrileñas.

Antes de adentrarse en el maremágnum de las actividades y contribuciones sobre teatro contemporáneo y actual, que ocupan buena parte del volumen que reseñamos, nuestro autor dedica los capítulos 3 a 5 a la menos explorada vida teatral del siglo XIX, a través de un apartado general, otro sobre las figuras de Fernán Gómez y Guzmán el Bueno en los escenarios decimonónicos y uno final sobre *El trovador* de García Gutiérrez y su reescritura operística por Giuseppe Verdi.

A partir de aquí, resultaría tarea prácticamente imposible comentar de manera pormenorizada las aportaciones, actividades, investigaciones, publicaciones, puestas en escena, etc., a las que el prof. Romera Castillo pasa revista, con el fin de ofrecer unas miradas a veces panorámicas (como en los capítulos 6 y 7), si bien a partir de la consideración de que se trata de una «tarea compleja, difícil, discutible, siempre incompleta» (p. 185): tal aproximación le permite, por ejemplo, dejar constancia de lo que se está realizando en estos primeros lustros del nuevo siglo en cuanto a creación literaria, prácticas escénicas, vida escénica (especialmente en Madrid), dramaturgias femeninas, teatro histórico,

teatro biográfico, teatro y humor, teatro y erotismo, teatro breve, teatro y música, teatro foráneo, así como en lo referente a las relaciones del teatro con la prensa, el cine, la televisión y las nuevas tecnologías. La mayoría de las veces, en cambio, procede el autor por calas significativas, como en el interesantísimo capítulo 8, sobre espacios en el teatro actual, donde abarca diferentes aspectos, desde el espacio sonoro hasta las nuevas funciones de las salas teatrales, pasando por algunos espacios mediáticos, un caso de teatro móvil y la tendencia al uso de espacios particulares y domésticos. O también en otras secciones consagradas a sendos sectores, por así decirlo, de la realidad escénica actual (entre ellos, los musicales, el teatro de tema erótico y el de carácter homosexual, el alcance de los premios Max), o que giran alrededor de una determinada técnica (el metateatro, por ejemplo), o que se centran en una categoría de escritores, como son las dramaturgas españolas o argentinas. Merece ser destacado, sin duda, el capítulo 10 del libro, por la proyección que en él se aborda tanto del teatro español fuera de la península como del teatro europeo en España: tras ofrecer un breve perfil de tres instituciones de estudio fundamentales como son la joven Asociación Internacional de Teatro del Siglo XXI (AITS21), la Academia de las Artes Escénicas de España y, cómo no, el Seliten@t, así como un repaso de las actividades internacionales de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, nos invita luego el autor a seguirle el rastro nada menos que a la figura del Don Juan por los escenarios franceses e italianos, hasta acompañarnos en un paseo por festivales e iniciativas de teatro español en Europa, para cerrar la sección con un examen de la presencia de la dramaturgia europea en la cartelera madrileña de finales de 2016.

Teatro de ayer y de hoy a escena se nos presenta como una obra de referencia para quienes deseen profundizar o acercarse al arte de Talía, no solamente en tanto fuente de datos bibliográficos imprescindibles, sino sobre todo como constancia firme de la viabilidad y oportunidad de una aproximación al teatro que tenga en cuenta una variedad de perspectivas científicas y críticas, para abrir caminos en este fértil campo de investigación, a cuyo desarrollo José Romera Castillo ha contribuido y sigue contribuyendo como estudioso y como tenaz promotor.

Simone Trecca
Università degli Studi Roma Tre

ÓSCAR CORNAGO Y ZARA RODRÍGUEZ (EDS.) (2019). *TIEMPOS DE HABITAR. PRÁCTICAS ARTÍSTICAS Y MUNDOS POSIBLES*. CUENCA: GENUEVE EDICIONES

Vivimos economías del tiempo y del hacer que se ven sujetas a la lógica del rendimiento, subordinadas rigurosamente a los ritmos de trabajo, de la productividad y del ocio-consumo. Son tiempos que nos insertan inercialmente en los espacios envolviéndonos en ellos como uno más de sus objetos. Estos tiempos, tal y como señala Certeau, «tejen las condiciones determinantes de la vida social» y se hallan en la base de lo que nos impide darnos la ocasión de cuidar, de reflexionar, de contemplar, en definitiva, de encontrarnos aunque estemos juntxs. «Nos está faltando tiempo» es una de las frases que inaugura un texto en el que la pregunta por el sentido de habitar tiene que ver con cuidar las formas en que vivimos y atender a cómo esas formas de vida nos permiten o no relacionarnos —y de qué manera— con el entorno y con los otrxs. Podríamos decir que el capital ha encontrado su nueva forma de acumulación («originaria») ahora en la expropiación del tiempo y del espacio del ser humano, haciéndole creer que no puede intervenirlo, que solo puede situarse en el lugar que ha sido reservado para él. Sin embargo, «la política —decía Rancière— «comienza cuando seres destinados a habitar en el espacio invisible del trabajo, que no deja tiempo de hacer otra cosa, se toman el tiempo que no tienen para declararse copartícipes de un mundo común, para hacer ver en él lo que no se veía, u oír como palabra que discute acerca de lo común aquello que solo era oído como ruido de cuerpos».

Tiempos de habitar es un proyecto que partiendo del entrecruzamiento de diferentes voces y actos, indaga sobre la potencialidad de lo artístico para abrir posibles, para engrasar, movilizar y despertar del letargo a nuestro imaginario, entendiendo que no hay una verdad inscrita en lo que nos rodea y que somos nosotrxs quienes henchimos de sentido el

mundo. Las prácticas artísticas, —las cuales se hallan en el centro de la propuesta subvirtiendo así la relación teoría-práctica—, habitan el terreno de la contradicción, la metáfora y la ficción, donde lo importante no es tanto la ficción generada como sus desencadenantes: los efectos sobre los cuerpos y sobre las relaciones, en cuya base se halla el tiempo de la vida.

El objetivo del proyecto es precisamente no fijar objetivos preestablecidos. Se trata de interrogarse acerca de la potencia de las prácticas artísticas para incidir en la co-creación de la esfera pública y de sondear —siempre desde el hacer— cómo generar contextos desde los que mejorar las condiciones de vida y sociabilidad. El texto es en sí mismo una práctica, pues contiene ejercicios que son una invitación a ir de aventura, a abandonar esquemas y patrones preconcebidos para salir a la búsqueda de otros regímenes de sensorialidad. Dichos ejercicios responden con coherencia a una lógica que fundamenta y recorre el grueso del texto y que tiene que ver con lo no dirigido, lo no guiado: lo que no espera resultados concretos ni definitivos y que se decanta por lo anómalo y estrafalario. Un libro que presenta distintas puertas de entrada y te permite penetrar en él por donde tú decidas. Puedes habitarlo, apropiártelo, escribir y hacer, pensar y ejercitarte. Y puedes hacerlo a través del desorden, del desbarajuste y de por fin, regalarte el tiempo de hacer nada, el de los huecos, pues el tiempo perdido es concebido como tiempo imprescindible para hacer cosas.

Diego Agulló, —autor del primer capítulo de la sección «Ejercicios»—, sugiere la travesura, el desorden y el juego, como actitudes y acciones que poseen «el *poder* de atravesar el poder». Quien lee, enseguida siente curiosidad y apetencia por ensayar alguno de sus experimentos cuyo destinatario potencial es *cualquiera*. Así todas las personas somos interpeladas como copartícipes y posibles agentes de la esfera social. Las prácticas o ejercicios se insertan en el horizonte de lo público pues es aquél en el que todxs podemos poner y de hecho ponemos el cuerpo diariamente, y cuyo espacio constituye la trama de relaciones que consolida la realidad social. Se tratará entonces de prestar atención a nuestras rutinas, de ser conscientes de aquello que repetimos, porque aquello que cotidianamente practicamos, refuta o legitima un cierto mundo posible, se convierte en hábito, y de hábito muda a creencia, instalándose en lo más profundo de nuestro hacer.

Las diferentes y transformadoras formas de anomalía que se muestran en cada capítulo son practicadas con el fin de romper inercias, expectativas y formas preestablecidas de acción. La potencia de dichas transformaciones reside en lo micro, en lo cercano, porque aquello que somos reside en lo cotidiano, en nuestro día a día.

Nada garantiza que las prácticas artísticas produzcan resultados transformadores de lo cultural. «Pero tampoco hay razones para negarlo». Luisa Pardo y Gabino Rodríguez, autores de *Lagartijas tiradas al sol*, en la 'Práctica de reflexión colectiva', apuntan a esa ambivalencia de lo artístico cuando señalan que: «Hacer arte para transformar el mundo podría ser un acto de generosidad e inmadurez, de clasismo y valentía o todo lo contrario. Es un sueño y también una petulancia». Al mismo tiempo, sabemos que las prácticas cotidianas de las personas que habitan un espacio común poseen la potencia de subvertir, desacreditar y modificar los dispositivos disciplinarios a través de los cuales nos relacionamos con el medio (arquitectura, parques, casas, calles y plazas), así como con las otras y otros. Para el movimiento ANDO, «Las prácticas hacen que te adueñes de tu tiempo, del espacio y de las relaciones de una manera que está fuera del guión...».

Escapar a la funcionalidad nos ofrece además la ocasión de disfrutar el entorno y las acciones cotidianas a través de la creatividad y la imaginación, rompiendo los moldes espaciales y temporales. Las prácticas artísticas establecen así las condiciones de posibilidad de crear un cuerpo político de los afectos que se contraponga al orden dominante y que esté además atravesado por una predisposición especial a la escucha, la admiración y la valoración de perspectivas múltiples y plurales. Esta dislocación de los usos en las prácticas espaciales tiene derivas políticas ya que pone de manifiesto como un uso distinto o divergente del tiempo condiciona y genera al mismo tiempo un uso distinto/divergente del espacio y trastoca/altera nuestra relación con las otras y otros, y nos hace redescubrir el espacio y a nosotrxs mismxs.

Replantear los tiempos de espera, asistir juntxs a una puesta de sol perpetua y compartida que difumina el aquí y el allí como relata Rosa Casado en sus reflexiones acerca de *Grey Line [Twilight]* (2016), o situar una mesa en plena calle, como *la Mesa de Thereza*, a la que todo paseante es bien recibido como comensal, así como pasar la noche en un museo, cenando y charlando sin más que hacer que estar juntxs, son algunas de las propuestas que se mencionan en el proyecto y que descubren cómo la

práctica más microbiana forma parte de un acto de resistencia frente al poder. Estas prácticas, como subraya Julia Guimarães, «activan usos y percepciones colectivas renovadas acerca del espacio público, en conexión directa a su contexto social, histórico y memorial-afectivo». Tiene que ver con algo tan sencillo como darnos tiempo para *perder* el tiempo. Ya sea para permitirnos pasear por una zona del extrarradio sin objetivo concreto, como para tratar de romper brechas culturales a través de un juego que permite relacionar a personas diversas en el espacio virtual; o darnos el tiempo para simplemente ver a las personas de verdad, con capacidades y potencias varias, y no solo como guarda de seguridad o persona de la limpieza. Dejar el tiempo para que los objetos, el paisaje, las personas se nos muestren, hace preciso salir del movimiento de depredación en el que estamos insertxs.

Diana Delgado Ureña, nos relata cómo en *Clean Room* —de Juan Domínguez—, se reinventa la relación con el espacio público y con el tiempo, tomando la extrañeza como condición fundamental a través de prácticas en las que ya «no hay un escenario al que atender sino una *situación* que experimentar». Es de esta forma como el público por fin se inserta y deja de ser público para pasar a formar parte de la situación. En la base de esta extrañeza se rompen las dicotomías: tiempo productivo vs tiempo a disposición, gente que mira vs gente que hace, gente que pasa vs gente que se detiene, lo público vs lo íntimo/privado, la tecnología vs lo humano, etc.

Con el fin de hallar una brecha en el ciclo Trabaja/Consume/Muere, en *Tiempos de habitar* se revela una necesidad de estar juntxos, de proponer conjuntamente desde la pluralidad y heterogeneidad de nuestras múltiples perspectivas. Y para eso hace falta dedicar un espacio al tiempo. Al tiempo de lo inútil, de lo no provechoso. Un tiempo discordante y rebelde que nos permita, entre otras cosas, jugar con las posibilidades que ofrece la ciudad y mediante ese juego, actualizarlas y modificarlas.

Tiempos de habitar no es una suma de prácticas ni un mero agregado de perspectivas, las conexiones se dan en el libro mismo. Las propuestas se convierten en una cadena de preguntas que suscitan otras preguntas formando un hilo siempre abierto y en permanente auto-cuestionamiento. Tampoco es un texto que se dé por concluido en el trabajo de escritura; se transmite a través de ella pero en forma de motor que despliega alas, que impulsa algo que puede agitar y ser agitado, atravesar y ser atravesado. Además de crear las condiciones de posibilidad para que todo

esto suceda las prácticas se convierten en una «operación de desplazamiento» en la que se detonan esos otros mundos posibles y se despliega la pluralidad. Solo a través de la pluralidad humana, compartiendo actos y palabras en la esfera de lo común pueden los cuerpos juntos, en conspiración y complicidad, ser creadores del marco social que habitan. Si pretendemos ver cosas nunca vistas, descubrir nuevas oportunidades, debemos estar abiertxs a lo extraordinario, a la extrañeza, al desvío y al juego. Una posibilidad que se convierte en conquista solo con lograr, como señalaba Abdrhalden, «hacerse vulnerable a otros imaginarios en toda su heterogeneidad y extrañeza».

Arantza Enríquez

ANA MARÍA DÍAZ-MARCOS (ED.) (2018). *ESCENARIOS DE CRISIS: DRAMATURGAS ESPAÑOLAS EN EL NUEVO MILENIO*. SEVILLA: BENILDE EDICIONES
(http://editorial.benilde.org/libros-descargables/)

Son varias las razones que hacen de *Escenarios de crisis: dramaturgas españolas en el nuevo milenio*, editado por la hispanista y profesora de la Universidad de Connecticut Ana María Díaz-Marcos, un documento valioso sobre nuestro teatro. En primer lugar, se trata de una publicación digital y de acceso libre que recoge el trabajo de quince dramaturgas consagradas o de largo recorrido profesional: Lola Blasco, Marta Buchaca, Antonia Bueno Mingallón, Diana de Paco, Juana Escabias, Beth Escudé, Verónica Fernández, Yolanda García Serrano, Tina Escaja, Eva Guillamón, Gracia Morales, Carmen Pombero, Carmen Resino, Laila Ripoll y Laura Rubio Galletero. Nacidas entre 1941 y 1983, las quince proceden de siete comunidades autónomas distintas —Valencia, Barcelona, Madrid, Murcia, Castilla y León, Castilla la Mancha y Andalucía— y tienen trayectorias vitales y profesionales diversas: algunas se dedican a la dirección escénica, la interpretación o la producción; varias compaginan su labor teatral con la docencia, el periodismo o el trabajo en cine, radio y televisión. Las obras del volumen ofrecen un panorama de la diversidad de intereses, temáticas y estilos de nuestra dramaturgia actual escrita por mujeres, que contrarresta la trasnochada idea de *una* «dramaturgia femenina», que se reduce al drama doméstico y es «un teatro de actriz representando problemas de mujeres», en palabras de Haro Tecglen (pág. 22).

En segundo lugar, la publicación cuenta con un amplio estudio introductorio, pormenorizadamente documentado, de la Dra. Díaz-Marcos sobre la situación teatral y social de nuestro país, donde persisten la brecha de género, las diferencias salariales y el «techo de cristal». La

introducción aborda un número considerable de iniciativas en pro de la paridad: desde la creación de colectivos y asociaciones que han visibilizado la exclusión de la mujer en varios ámbitos escénicos, hasta las publicaciones nacionales e internacionales que difunden y estudian las obras de dramaturgas españolas. Las cuantiosas citas que sustentan la introducción ofrecen una visión poliédrica del panorama teatral actual, al tiempo que cumplen el propósito del libro de dar voz y visibilidad a numerosas mujeres consagradas al teatro y a la investigación escénica.

En tercer lugar, el volumen recoge la visión de las quince dramaturgas con relación al teatro y las consecuencias de la crisis global de 2008. La falta de oportunidades, la precariedad de medios y las dificultades para estrenar a las que aludían en 2018, se ven hoy agravadas por los efectos de la crisis sanitaria. Esta circunstancia no hace sino apoyar las opiniones vertidas en el libro sobre la fuerte repercusión de los cambios sociales en el devenir teatral y la necesidad de nuevas voces en el teatro que analicen la sociedad desde la pluralidad.

En cuarto lugar, cabe destacar la calidad y el compromiso crítico de las piezas, en su mayoría inéditas. *Las confesiones de Don Quijote* de Lola Blasco contrapone el universo de la ficción cervantina a la crisis migratoria actual. Este monólogo crea una nueva dimensión metaficcional sobre el original cervantino. *Las confesiones de Don Quijote* plantea desde nuestro tiempo cuestiones como la pureza de sangre, el afán pecuniario de la Iglesia, el pecado original, la homosexualidad, el fracaso o la hospitalidad del medievo y el barroco frente a las políticas migratorias de hoy.

La comedia dramática *Kramig*, de Marta Buchaca, indaga en los valores imperantes en nuestra sociedad, en la estandarización del individuo y del estilo de vida, en la fragilidad de las relaciones de pareja, la maternidad y la muerte. En el transcurso de varias visitas al ginecólogo, una pareja hace planes de vida y planes de muerte, en un intento por confrontar la ansiedad de no tener control sobre el futuro.

Las mil y una muertes de Sarah Bernhardt, de Antonia Bueno Mingallón, devuelve a la escena a la diva francesa para relatar la «segunda parte» de sus memorias y dar la alternativa artística a su nieta Lysiane, encarnada en un insólito juego metateatral por la performer Sara. La pieza recorre los éxitos e infortunios en la vida de la actriz «—idealizada por ella misma«— y la historia más reciente, confronta el quehacer teatral y el performático, y defiende férreamente el didactismo del teatro.

Apofis de Diana de Paco entrevera varias cuestiones de relevancia social: el ciberacoso a un adolescente, la suplantación cibernética de identidades, el suicidio, la homosexualidad, la infidelidad, la captación y coacción sectaria, el machismo... La obra desvela gradualmente una red de secretos, chantajes y amenazas que condiciona las relaciones de amistad, sexuales, laborales y familiares de todos los personajes.

Juana Escabias sustenta *No Le Cuentes a Mi Marido que Sueño con Otro Hombre... Cualquiera* en una única acción: un hombre limpia su escopeta de caza al tiempo que revela a su mujer que tiene pruebas de que le es infiel. La pieza aborda la desigualdad de casta y género, la dominación, la violencia física y psicológica, o la asimilación de la cultura machista por parte de las mujeres, a través de una protagonista que se rebela y ejerce su derecho a buscar el amor en otros hombres y mujeres.

Madres. Drama Urbano en Cuatro Partes, de Tina Escaja, desmitifica el rol maternal al disociarlo del ideal de «mujer realizada» y relacionarlo con la frustración causada por los abortos y las muertes de los neonatos, y con la imposibilidad de desarrollo formativo y laboral. La obra es fiel reflejo de la mentalidad y forma de vida de la transición española y los años posteriores, donde las mujeres se ven abocadas a asumir y perpetuar el sometimiento machista, la violencia y el sacrificio. La sororidad y la comprensión se muestran como opciones de cambio más efectivas que la rebelión.

La pieza breve de Beth Escudé, *La gallinita ciega*, escrita en la línea del llamado «teatro del absurdo», recurre a la metáfora de la ceguera para mostrar la desorientación del individuo contemporáneo. A través del ritual del juego infantil, Escudé pone en tela de juicio nociones como la lógica, la capacidad de comunicación o los nacionalismos.

En *Liturgia de un Asesinato*, de Verónica Fernández Rodríguez, el sospechoso suicidio de un Gobernador falangista desvela un entramado de mentiras, encubrimientos, asesinatos y pactos entre los hijos de este y el inspector encargado de investigar el caso. Ubicada en el franquismo, la obra trata aspectos como la desigualdad de clase, el sometimiento en el ámbito familiar y social, la impunidad del poder político para ejercer la violencia e imponer una «historia oficial» sobre los hechos reales.

Entrevista atravesada, de Yolanda García Serrano, desarrolla una lucha dialéctica mordaz entre la candidata a un puesto de trabajo y su entrevistadora. La pieza denuncia la brecha de género, pero también cómo

la propia jerarquía laboral impone potestades y valores sexistas sobre quienquiera que ostente cargos de responsabilidad.

Si en la ciudad la luz de Eva Guillamón presenta una distopía urbana donde el sobreconsumo de energía ha provocado un apagón general, alterando la rutina cotidiana y sometiendo a los ciudadanos a una regulación del uso y de la producción de electricidad. Un programa nocturno de radio trata de regenerar los vínculos de esta comunidad, que tiene la morfina y la electricidad como bienes preciados. Escrita en 2009, la obra se resignifica con las regulaciones impuestas por la pandemia actual.

Gracia Morales plantea en *Cortinas opacas* cuestiones como el abuso de poder, el oportunismo, la provocación y el acoso. La desigualdad jerárquica, propiciada por la dupla operario en pruebas/ clienta insatisfecha, pone en conflicto la integridad ética y familiar de este y su cargo laboral. En un juego metateatral, Morales revela una intencionalidad oculta en el personaje femenino, una escritora que se concibe a sí misma como una «vampira» que se alimenta del sufrimiento de los demás.

Madres de cristal de Carmen Pombero denuncia la fuerte discriminación de género y clase de la política del «hijo único», vigente en China hasta 2015; así como la violencia ejercida sobre el cuerpo femenino por las autoridades. De marcado trasfondo trágico, *Madres de Cristal* dramatiza un caso real de secuestro y aborto forzado a una joven campesina en el séptimo mes de gestación de su segundo hijo.

En *La otra boda* de Carmen Resino, un hombre maduro se prepara para su boda mientras dialoga con la urna que contiene las cenizas de su madre, a quien culpa de su represión, de la ocultación de su homosexualidad y de su conformismo con un estilo de vida que no desea. Resino lleva a cabo un giro inesperado que redimensiona el juego de simulaciones y complicidades planteado inicialmente en la pieza.

La obra de Laila Ripoll *Disparate último* teatraliza una suerte de Juicio Final a Goya por su crítica a los valores impuestos en la España de Fernando VII. Esta sátira trasciende el contexto de la postguerra de la Revolución Francesa para aludir al horror de las guerras contemporáneas, al tiempo que establece un debate sobre la naturaleza y el valor del arte, la libertad de expresión y la necesidad de cambiar el mundo.

En *Lady Day*, de Laura Rubio Galletero, la cantante de jazz Billie Holiday explota la contradicción ser un ídolo mediático que ejerce una enorme atracción en los hombres, al tiempo que padece segregación racial y discriminación de clase y género. La obra muestra a una Holiday

dependiente del alcohol, las drogas y el sexo; pero también a una mujer empoderada, capaz de rentabilizar en éxitos los aspectos más desgraciados de su vida y de reivindicar su pureza, su negritud y su dignidad.

La publicación concluye con un epílogo de Ruth Z. Yuste-Alonso que realiza una lectura de género de «La muerte del autor» de Barthes y defiende que «las mujeres han de escribir(se), apropiarse del lenguaje, del acto enunciativo con el que transformar el imaginario colectivo y normalizar sus experiencias para que pasen a formar parte del conjunto social y dejen de ser materia exclusiva de un grupo marginal» (pág. 527).

Sirva esta publicación para reclamar las voces y las miradas de las dramaturgas españolas como parte fundacional de nuestra cultura. Evitemos que sea un título más que engrose el corpus marginalizado de los estudios de género.

Diana I. Luque

ASUNCIÓN BURGUEÑO, FERNANDO DOMENECH Y VICENTE LEÓN (2020). *ARTES ESCÉNICAS. BACHILLERATO*. MADRID: PARANINFO

La historia del teatro español del último siglo está más íntimamente ligada a los avatares de la enseñanza de lo que suele considerarse. Durante décadas, el teatro aportó a la educación mucho de lo que el propio sistema educativo —y cabría decir cultural— no podían ofrecer a la sociedad. Iniciativas como las misiones pedagógicas de la República o la mítica Barraca lorquiana habían recuperado la visión ilustrada del teatro como espectáculo insuperable, fiesta de participación, ceremonia civil, arte educativo y, en definitiva, factor de desarrollo social.

Más tarde, durante los años del realismo teatral y las miserias cotidianas, con unas instituciones educativas purgadas y sometidas, las artes escénicas, sobreponiéndose a censuras y precariedades, enarbolaron las banderas de la fantasía y la libertad y, con ello, en una época sin derechos, se constituyeron en expresión y reunión, en punta de lanza del avance social hacia la autonomía y la diversidad. ¿Acaso toda la obra de autores como Mihura, Lauro Olmo o Buero Vallejo —tan distintas en superficie— no están traspasadas por la certeza esencial de que una vida distinta y más feliz es posible, pero solamente —en tanto que proyecto individual y colectivo— desde la libertad social y personal? ¿No equivalen tales impulsos a lo que hoy llamamos desarrollo personal, integración de la diversidad y —en suma— espíritu plural y democrático?

¿Haría falta nombrar, si no fuera por gratitud debida, la decisiva impronta del TEU (Teatro Universitario) tanto en la escena como en la enseñanza contemporáneas? Sin embargo, no parece que la educación haya correspondido a tantos dones. Hasta hace muy pocos lustros, los del teatro siguieron siendo oficios excluidos de la oficialidad de los planes de estudio. Es cierto que se formaban grupos en colegios e institutos

(y hasta se convocaban muestras y certámenes), pero tales esfuerzos partían más de voluntarismos particulares que de iniciativas de las administraciones. Se enfocaban, además, como ocio sano o, en el mejor de los casos, complemento educativo, pero nunca como vía o elemento para una sólida formación personal, social y profesional: «está bien que los chicos canten, bailen o actúen... pero que se busquen un trabajo serio».

Sirva esta larga introducción —que quizá el lector sepa disculpar— para celebrar la reciente publicación de una obra orientada a la didáctica teatral en bachillerato: todavía son más escasas las ocasiones de júbilo que las batallas perdidas para consolidar los prestigios de la formación escénica dentro de la educación formal; por eso hay que celebrar la publicación de esta obra de Burgueño, Doménech y León, que sin duda contribuirá a tan noble causa. Y lo hará no sólo porque ofrece un completo libro de texto para las asignaturas de artes escénicas del bachillerato artístico, sino porque propone bastante más.

Es cierto que, a primera vista, por formato y disposición, este manual que presenta Paraninfo podría camuflarse entre cualquier otro libro de texto, y basta (h)ojear el índice para darse cuenta de que lo es. El generoso volumen de casi 400 páginas recoge todos los bloques y elementos del temario oficial de artes escénicas prescritos por el currículo oficial para las asignaturas optativas del bachillerato. Como recurso bibliográfico, garantiza de sobra la consecución de los objetivos de etapa y área en ese nivel educativo, pero no es menos cierto que rebasa ese marco en muchos aspectos.

La obra está organizada en doce secuencias didácticas en las que se integran y combinan los distintos bloques de contenido: teoría teatral, historia del teatro, interpretación, dirección, escenografía... pero ya desde el primer capítulo se impone la impresión de que rebasa ese marco de referencia. Pareciera que autores y editorial, conscientes de la escasez de materiales bibliográficos completos y actualizados para la enseñanza teatral, hubieran querido ofrecer una obra a la vez flexible y polivalente, una suerte de vademécum no sólo para docentes y alumnado sino para todas aquellas personas que interesadas en acceder a una visión global del hecho teatral que demanden un material con sólida base teórica y elaboradas secuencias prácticas. Así, la variada gama de dinámicas, ejercicios técnicos y actividades que propone y compendia son aplicables también a otros contextos: academias de artes, agrupaciones independientes, talleres o educación de personas adultas.

Si el arte de la secuencia didáctica consiste en algo, es en integrar diferentes puntos de interés y bloques de contenido en unidades autónomas pero relacionadas que permitan trazar distintos itinerarios, adquirir conocimientos y perspectiva, desarrollar procesos y, en definitiva, dar respuestas a necesidades educativas concretas mediante experiencias formativas adaptables a contextos y planteamientos didácticos diversos en intención, extensión y profundidad. Y este libro es particularmente interesante desde esa visión de la planificación educativa.

Así, el libro propone y parte de una reflexión sólida de las distintas dimensiones del teatro (antropológica, social, histórica, estética...) que añade a enfoques ya consolidados los más recientes de la semántica o la filosofía de la cultura. Se combina esta base teórica con una historia del teatro que, con notable capacidad de síntesis y claridad expositiva, ofrece una panorámica a la vez abarcable y completa de las épocas y los hitos más relevantes de la historia del teatro. Quizá el especialista eche de menos algunos nombres, pero tratándose de una obra didáctica, peor sería que el neófito echara muchos de más, abrumado por la catarata de fechas o lápidas en que a veces se convierten los bienintencionados libros de texto de enfoque erudito: y más si había que hacer sitio en la obra a una cuidada antología de textos. (Sí, todas las antologías son discutibles, pero precisamente por eso quizá ya no merezca la pena discutir ninguna).

Un aspecto especialmente sobresaliente de la obra es la destreza con que periodiza e integra un completo curso teórico-práctico de interpretación (respiración, cuerpo, voz, mímica...) y de dirección, explicitando los procesos de decisión y desarrollo de esa labor, pero sin descuidar ninguno de los demás aspectos del montaje escénico (escenografía, atrezo, técnica audiovisual...). El punto de partida es la dramaturgia, pero se despliegan métodos para un análisis profundo del espectáculo escénico como globalidad y no sólo de la letra teatral, algo del todo infrecuente en manuales enfocados a la enseñanza, casi siempre lastrados en lo dramático por una perspectiva histórico-literaria en la que el teatro es texto y el texto no es vida sino canon.

No creo que una obra oportuna y lograda como ésta necesite más ponderaciones para celebrar su aparición y recomendar su lectura y uso. Parece probable que con tales mimbres *Artes escénicas. Bachillerato* se convierta en poco tiempo en una referencia para la didáctica teatral en la enseñanza secundaria. De ser así, se deberá no sólo a los méritos ya

mencionados sino también a la flexibilidad de uso y concreciones que admite y permite, así como a la multiplicidad de posibilidades y horizontes que dibuja o suscita. Pero, sobre todo —y quizá ahí palpite lo esencial— porque recuerda que sí, que el teatro tiene aún y tendrá siempre mucho que aportar a la educación, es decir: a la sociedad.

J. Rubén Contreras Elvira

JOSÉ MIGUEL VILA (2020). *EN PRIMERA FILA: TEATRO Y TEATREROS EN ESPAÑA, HOY*. MADRID: LEIBROS EDITORIAL.

¿Cuál es el papel de la crítica teatral hoy en España? ¿Cuál es el paradigma de la vida teatral desde la vivencia del espectador de los teatros de la capital? ¿A qué complejidad nos enfrentamos cuando intentamos esbozar un mapa de la presencia del arte dramático en nuestra sociedad? Estas son algunas de las preguntas intrínsecas en la factura del impresionante volumen de cerca de ochocientas páginas, verdadero trabajo de investigación en el ámbito de los estudios teatrales, con un formato tan dinámico como el pensamiento del mejor ensayo y la fluidez dramática de diálogo, que *En primera fila* de José Miguel Vila constituye.

Autor polígrafo y galardonado periodista, José Miguel Vila lleva en su tintero cuarenta años de oficio y escritura y una dedicación devocional y experta a la crítica teatral a la que se consagra desde el año 2014. Su arte como entrevistador se curte en cuatro décadas de experiencia en las áreas y direcciones de la comunicación: prensa, agencias, radio y televisión. De su interés por dar a conocer ámbitos invisibilizados de la realidad social, política y cultural surgen libros como *Con otra mirada* (2003), *Mujeres del mundo* (2005), *Prostitución: Vidas quebradas* (2008), *Cuarenta años de cultura en la España democrática 1977/2017* y mis favoritos *Teatro a ciegas* (soberbio prólogo de Conejero, 2027) y *Del rey abajo cualquiera* (2018), entre una selección del inmejorable catálogo.

Hay dos modelos que conforman la estructura y cualidad literaria de este texto. El modelo retórico crítico de la miscelánea entre el ensayo y el artículo periodístico y el modelo poético de un discurso donde el personaje de dedicación teatral se revela ante su espectador activo y dialogante, como si fuera víctima propicia de la propia naturaleza especular de la escena.

El modelo retórico esta forjado en el periodismo más audaz y la crónica cultural completa, es decir, un género didáctico ensayístico, de expresión objetiva como artículo que informa de un medio cultural, artístico y empresarial como es el teatro en los escenarios de Madrid capital, y de expresión subjetiva, en tanto que bucea en el dato psicológico, empírico, autobiográfico y confesional de la memoria del artista. El periodista informa, por tanto, de la calidad del medio, de su mecanismo de producción más ignorado desde la butaca del espectador, que es esa enorme sincronía de dramaturgos, actores, directores de escena, iluminadores, escenógrafos, compañías, productores y distribuidores, fotógrafos, videoescenistas, músicos y diseñadores de sonido, movimiento y caracterización. En total gozamos de 56 elegidos, en encuentros realizados a lo largo de dos años (entre el 2017 y el 2019 en concreto) para representar esta compleja tarea colectiva que es el escenario español en el que han trabajado.

Es *En primera fila* por todo ello un documento original, al reunir a profesionales del teatro que en su ejercicio representan esferas diversas del hacer y producir en la carrera escénica. Al estar relacionados por el collar de la paloma de este demiurgo que es el crítico apasionado y experimentado que ejerce en el patio de butacas la ética y estética de una crítica argumentada, dará razones al espectador para seguir cotidianamente la funciones, dirigirá su necesidad de acudir al teatro, dirimiendo con los propios creadores la medida por medida de su oficio y la posibilidad de reflexionar sobre su práctica en cuestionamiento.

El modelo poético es entonces el momento con Sherezade entre bambalinas, si se me permite la metáfora literaria, para definir el encuentro del espectador más vocacional confrontando el espejo enigmático del artista teatral con un ADN milenario y una vorágine profesional realista y castiza, sometida a las variantes de la industria. A través de las entrevistas de José Miguel entendemos por qué no ha muerto el teatro español y cómo sobrevive con espectacular vitalidad y se vertebra en el muestrario exponencial de la cartelera madrileña. Varias son las arterias de producción que canalizan los lenguajes teatrales que representan las voces de los entrevistados: las políticas culturales y las direcciones artísticas de teatros públicos, municipales y nacionales, que pueden dar mayor cabida a elencos estables; la iniciativa privada de los llamados teatros y compañías comerciales e independientes, hasta las llamadas salas alternativas y los proyectos más experimentales, de investigación,

residencia y docencia. En la convocatoria que este libro emprende, el envite de ser totalizante se resuelve en ser representativo. La elección de nombres es obligada y a través de sus declaraciones la nómina de su índice hace presentes a otros compañeros de trabajo y profesión de una red rica de experiencias compartidas, que nos dibujan un mapa vivo de conexiones profesionales y del tejido de intercambios y colaboraciones que supone el arte y la empresa teatral tan dinámica como inabarcable en nuestro país.

Del extraordinario repertorio de entrevistados del volumen, cada lector señalará el interés del elenco desde su propio respeto, admiración o curiosidad, para abrir la página de teatreros como Juan Mayorga, Laila Ripoll, Eusebio Calonge, Lola Blasco, Alberto Conejero, Alfredo Sanzol, Ana Zamora, Alex Rigolla, Sara Molina, Lucía Miranda, Ernesto Caballero, Elisa Sanz, Consuelo Trujillo, Luis Bermejo, Irene Escolar, Ernesto Arias, Nuria Gallardo, Israel Elejalde con sus afinidades electivas Kamikaze, la generación de Nacho Sánchez, o los retoños Viyuela González, asistiendo a una inolvidable entrevista en cuarteto con sus venerables progenitores por testigo. Carlos Aladro prologa el umbral de esta pléyade de encuentros en la caja escénica, y se hace eco de la oportunidad de conocerse y conocer que la mirada y el estudio de cada pregunta y respuesta recorre en dicha obra magna.

Claves de la varia invención y de la dedicación material de estos profesionales del arte dramático que se revelan al dar cuenta de su educación (formal y sentimental que diría Stendhal), influencias (maestrías recibidas en formación continua), trayectoria, alianzas, emprendimiento, voluntad de poder que se vive en un presente continuo y que la detención de cada entrevista permite convertir en autoconciencia y expresión.

En primera fila disuelve las barreras entre el escenario y el patio de butacas en el par esencial del escenario y el público que es naturaleza proxémica de la convención teatral, y satisface esa ley del deseo en un acontecimiento que nace del encuentro revelador del fenómeno teatral completo, del regreso del adentro del espejo, de un giro del narcisismo desde el agua hacia afuera, que nos permite conocer el testimonio de muchas horas de ensayo, de tantas funciones y paradojas del demiurgo en su viaje entretenido. Esbozo de algunas de las revelaciones concretas que puede el lector tener de boca de sus protagonistas serían estos tanteos: un dramaturgo que cree más en la creación del personaje que en la construcción del actor y defiende como un poeta y un filósofo la

respiración de los silencios que *zarandea* en las comas del texto, que se siente vivo en un escenario cuando es corral de la muerte, escuchan a Calonge; artista que asiste siempre al teatro con otros, donde autor y espectador siempre esperan algo del otro, sigan a Mayorga; un actor de madurez sorprendente en su juventud, probado en direcciones maestras y que es feliz en el *ensamble* de la creación colectiva, disfruten su café con Nacho Sánchez; una actriz que ha conocido el cambio de siglo y la escuela del actor de compañía y gira y hoy encarna esa experiencia única en el teatro nacional con la entereza de Nuria Gallardo; la historia de la sangre del actor, de llevar el arte en vena y cristalizar en una fascinante imaginario personal es el placer teatral encarnado por Irene Escolar y el legado de Laila Ripoll, quien entrega a la palabra el cuerpo del dolor del amor casi unamuniano a su cultura; una artista del espacio como Elisa Sanz que crea por renuncia para aportar más con su visión a favor de la composición escénica; una diseñadora que crea la luz en el movimiento del danzante es la poética subjetiva de Lola Barroso; una actriz que eligió ser productora y distribuidora que ha generado con fundamentos singulares de coordinación y confianza un modelo propio y sostenible de negocio del arte y ha dado puentes de plata a España y Latinoamérica (también presente en la patria teatral de Pablo Messiez) y solo puede ser Carlota Guivernau; una preciosa *rara avis* como Ana Zamora que elabora en el rigor del proceso lento de arqueología del saber teatral, como es el lenguaje concreto de Nao d'Amores y comparte determinaciones de estilo insospechadas en la concreción con la incertidumbre de la granadina del misterio, Sara Molina. Y podríamos seguir mil y una noches, que dejo a la expectativa del curioso lector. Testimonios, invitaciones a la reflexión nacidas del arte de las escucha, de encontrarte cara a cara con tus propios silencios, componen esta obra. El aprendiz sabrá del maestro, el artista ya manifestado tendrá la compañía y el reconocimiento de otros, el espectador la alegría de saber que su mirada y su escucha dieron sentido a la escena que admira.

Este libro es finalmente la historia de una pasión compartida de muchos espectadores, que permite además el encuentro interprofesional de artistas que trabajando en el mismo medio tienen pocas ocasiones (ni en festivales apenas, en proyectos y efímeros eventos quizás...) de juntarse, de conocerse, de saber del otro en la intimidad de su hacer. Es una guía docente también este estudio en el camino del artista, en la necesidad de su formación, en la dificultad de la gestión del talento, de

la inestabilidad de una industria que sostiene un arte milenario y vocacional. En tiempos de crisis global, donde está cuestionada la presencia, y el teatro vive una vez más el asedio de los avatares de una sociedad quebrada, *En primera fila* es un documento vivo de la inbatible energía de la llamada del espectador al ritual más sanador de nuestro foro ciudadano, del arte teatral como saber social, empresa de colaboración, tarea colectiva de entrega y compromiso, que tiene mucho que decir en nuestro nuevo acercamiento para construir mundos juntos.

Mª Nieves Martínez de Olcoz

NORMAS EDITORIALES

Para su sección «Artículos», la revista ACOTACIONES acepta el envío de textos en español e inglés de investigación teatral escritos por la comunidad científica y profesionales que traten sobre el teatro en cualquiera de sus aspectos y orientaciones, siempre y cuando sean trabajos originales e inéditos. Los textos deben inscribirse en la página web: http://www.resad.com/Acotaciones/index.php/ACT

Al inscribirse como autor, se deben completar unos datos obligatorios:

1. Nombre y apellidos, título del artículo, ubicación profesional, dirección postal y dirección electrónica.
2. Resumen en español del artículo (hasta 150 palabras).
3. Título del artículo en inglés y resumen en inglés del artículo (hasta 150 palabras).
4. Lista de cinco palabras clave en español
5. Lista de cinco palabras clave en inglés
6. Currículum del autor (hasta 150 palabras).

Los artículos seguirán las siguientes normas de estilo:

1. Anonimato. No debe figurar ningún dato que identifique al autor: nombre y apellidos, institución, e-mail, etc.
2. La extensión de los textos debe ser de hasta 9.000 palabras, resumen, notas y bibliografía incluidos. Fuente: Times New Roman. Cuerpo: 12. Interlineado: 1,5 líneas.
3. Los epígrafes se numerarán, hasta el tercer nivel, con cifras arábigas (1., 1.1., 1.2.1., etc.). La estructura del artículo debe seguir la propia de un trabajo de investigación:
   Introducción. Debe contextualizar el artículo, exponer sus objetivos y sus hipótesis, así como detallar el procedimiento, método y materiales empleados en el estudio.
   Resultados. Debe exponer la investigación, detallar los resultados obtenidos y apoyarlos, discutirlos y compararlos con trabajos relacionados.
   Conclusiones. En esta sección se resumen las aportaciones más significativas del trabajo.
   Obras de referencia. Todo artículo debe fundamentarse en trabajos previamente publicados en revistas, monografías o actas de congresos científicos, pero solo se citarán los mencionados en el texto.
4. Los artículos podrán incorporar notas, siempre las imprescindibles. Se situarán al final del texto en cuerpo 10.
5. Las citas de más de tres líneas irán en párrafo aparte, con sangría derecha e izquierda de 1 cm, en cuerpo 11 e interlineado sencillo.

6. Las referencia en texto y notas serán abreviadas de acuerdo a la norma APA: según los casos, se indica en paréntesis el apellido del autor, el año y la página o páginas; por ejemplo: (Huerta Calvo, 1999, págs. 9-12), (Huerta Calvo, 1999).

7. Imágenes: en formato GIF, JPEG o TIFF. El autor se compromete a que las fotos que entrega están libres de derechos.

8. La bibliografía citada irá al final del texto, siguiendo la norma APA y en un epígrafe llamado «Obras citadas». Por ejemplo:

En el caso de monografías

Doménech, Ricardo (2008). *García Lorca y la tragedia española*. Madrid: Fundamentos.

Contribuciones en monografías y capítulos

Lima, Robert (2008). Triadas en el Teatro de Valle-Inclán. En Fernando Doménech, *Teatro español. Autores clásicos y modernos* (págs. 145-159.). Madrid: Fundamentos.

Artículos

Huerta Calvo, Javier (1999). El teatro de Juan Rana. *Acotaciones* 9.

EVALUACIÓN: INSTRUCCIONES Y COMUNICACIÓN MOTIVADA

- Los artículos enviados a la revista son valorados por el Consejo de Redacción en el plazo de 4 semanas. Se evalúa que se atengan a la línea editorial y a las normas editoriales. Luego se remiten a dos evaluadores externos, expertos en el tema tratado por el artículo, los cuales emiten un informe de calidad en un plazo de 8 semanas.
- Dicho informe se ajusta a unas instrucciones marcadas por la revista con el fin de que el protocolo utilizado por los revisores sea público. Los evaluadores deben valorar el interés científico, la metodología, las fuentes, la estructura, la redacción, la actualidad y novedad, la relevancia y originalidad. etc. del artículo. En función de estos criterios, escriben un texto en el que justifican por qué el artículo es publicable, no publicable o publicable con modificaciones, ya sean rectificaciones o ampliaciones. Es una revisión de pares con sistema «ciego» (sin conocimiento del autor.).
- Los autores reciben en todos los casos estos informes anónimos y pueden hacer las alegaciones que consideren. Si hubiese desacuerdo entre los evaluadores o el autor argumentase su defensa, se consulta a un tercer evaluador.
- La aceptación del artículo y su publicación implica que el autor cede los derechos de su texto a la revista.
- Todos los artículos se publican con la fecha de recepción y de aceptación de los mismos.
- Los autores se comprometen a corregir las pruebas de imprenta que se les envían y a devolverlas en el plazo de una semana. Solo se pueden realizar mínimas correcciones sobre el contenido del manuscrito original ya evaluado.
- Todos los artículos se publican con la fecha de recepción y de aceptación de los mismos.

- Los autores se comprometen a corregir las pruebas de imprenta que se les envían y a devolverlas en el plazo de una semana. Solo se pueden realizar mínimas correcciones sobre el contenido del manuscrito original ya evaluado.
- Los autores se hacen responsables de la autoría y originalidad de sus textos y de las responsabilidades éticas que contraen con su publicación.

ACOTACIONES, Avenida de Nazaret, 2, 28009 Madrid
Tel. 91 504 21 51, Ext. 117. Fax 91 574 1138
E-mail: publicaciones@resad.es
Web: http://www.resad.com/Acotaciones/index.php/ACT