



CUADERNOS DE
DRAMATURGIA
CONTEMPORÁNEA
Nº 27



MUESTRA DE TEATRO
ESPAÑOL DE AUTORES
CONTEMPORÁNEOS

MUESTRA TEATRO
ESPAÑOL AUTORES
CONTEMPORÁNEOS

XXXI

ALICANTE
4-12 * 2022
NOVIEMBRE

**CUADERNOS DE
DRAMATURGIA
CONTEMPORÁNEA
Nº 27**

XXX MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL
DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

Alicante, 2022

EQUIPO DE DIRECCIÓN

El equipo de dirección no se hace responsable de las opiniones expresadas por los autores de los trabajos.

© *los autores*

© *de esta edición:*

XXX Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos

Maquetación: Posidonia Design

Publicación interna

ÍNDICE

En recuerdo de Juan Vicente Martínez Luciano:	
<i>Fernando Gómez Grande, "Palabras para Juanvi"</i>	5
<i>Mónica Pérez Blanquer, directora de la XXX Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, "30 años más para resistir y soñar"</i>	9
I. Los autores y la dramaturgia actual	
I.1. <i>Adrián Novella, "La libreta que un día estuvo en blanco"</i>	27
I.2. <i>Avelina Pérez, "Instrucciones de montaje"</i>	35
I.3. <i>Jana Pacheco, "Vencer al dragón de la escritura: Performance, alquimia y transformación"</i>	43
I.4. <i>Ruth Vilar, "Tomemos la palabra"</i>	47
II. Texto teatral	
II.1. <i>Guillermo Heras, "Pensamiento dramático y puesta en escena"</i>	59
III. En torno al teatro	
III.1. <i>Cristina Santolaria, "Teatro en Vilo y sus retratos generacionales"</i>	69
III.2. <i>Eduardo Pérez-Rasilla, "La conciencia de la palabra en el teatro de José Ramón Fernández"</i>	83
III.3. <i>Rodolf Sirera, "Barracó 62, la renovación del teatro valenciano que no pudo ser"</i>	107
III.4. <i>Sandra Castro y Nieves Rodríguez Rodríguez, "Teatro contra el olvido - Club Benjamín (2017-2022)"</i>	113
IV. Breves datos sobre Muestras anteriores	
IV.1. Autores Homenajeados	121
IV.2. Talleres de Dramaturgia	123
IV.3. Ediciones de la Muestra	127

Palabras para Juanvi

Siempre resulta difícil hablar del trabajo de un amigo y compañero sobre todo cuando ha fallecido hace unos pocos meses. Intentar plasmar en unas líneas la amistad, los tramos de vida recorridos, las complicidades, los intereses comunes y la coincidencia de puntos de vista o las largas horas de conversaciones, es una tarea en la que siempre se duda si las valoraciones serán justas o primará la afectividad sobre el trabajo de una persona difícil de abarcar en toda su dimensión. Juan Vicente Martínez Luciano, trabajador infatigable hasta en sus últimos momentos, siempre con una sonrisa elegante en su rostro, lleno de paciencia, con un talante conciliador, nunca maledicente, amaba lo que hacía y disfrutaba con ello. Hombre de teatro en muchas de sus facetas, integral e íntegro, fue no solo un gestor impecable sino un intelectual fundamental en un territorio como el de la Comunidad Valenciana además de ser una personalidad reconocida en el teatro español contemporáneo.

Aunque mi propósito es poner de relieve su trayectoria como editor y traductor, en ambos casos traductor y editor de sus mismas traducciones, no me resisto a citar algunos de sus recorridos en otros campos de las artes escénicas. Profesor titular de Filología Inglesa en la Universidad de Valencia, investigador de la dramaturgia inglesa contemporánea, fue igualmente director del Festival Sagunto a Escena y fundador de una plataforma rica en producciones teatrales como Dramaturgia 2000. Siempre acompañado de Ana Gimeno, la compañera imprescindible y entrañable en cuantas aventuras se embarcaba. Su presencia en la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos fue constante desde el primer momento aportando su experiencia y su conocimiento en los diferentes encuentros de traductores.

Centrémonos por el momento en su doble trayectoria como traductor y editor. Su aventura en estos dos campos es una de las más raras y

excepcionales que se han llevado a cabo en los últimos 30 años en el contexto del teatro español y extranjero contemporáneo. Sin duda Martínez Luciano fue un iniciador y un descubridor no solo de textos de la dramaturgia inglesa, su especialidad y su campo de trabajo habitual, sino que acogió propuestas innovadoras de otras dramaturgias editando autores de riesgo extranjeros no muy conocidos hasta aquel momento en nuestro teatro. En sus colecciones, de las que hablaremos más tarde, aparecieron textos editados por primera vez en nuestro país de autores franceses como Marie Redonnet, Valère Novarina, Enzo Cormann o Natacha de Pontcharra por no hablar de autores alemanes como Heiner Müller o toda una pléyade de autores ingleses.

Su trabajo editorial en la colección Teatro Siglo XX se articuló en tres series que abarcaban diferentes colecciones: Serie Traducción, Serie Crítica y Serie Textos. Ya hicimos referencia a la Serie Traducción que integraba, además, muchas de sus propias traducciones. En la Serie Crítica se publicaron todo un conjunto de trabajos de investigación, con frecuencia procedentes de investigaciones en un marco universitario. Su Serie Textos ha sido fundamental para impulsar la escritura de toda una serie de jóvenes dramaturgos en sus inicios de la Comunidad Valenciana que encontraron en su editorial una plataforma para que sus textos fueran descubiertos y difundidos para la profesión teatral y para un amplio público. Lo que llegó a ser conocido como la “nueva dramaturgia valenciana” no hubiera sido posible sin el empuje de sus publicaciones al servicio de estas nuevas generaciones. De igual modo recuperó textos y trabajos de dramaturgos de generaciones anteriores como Gil Alborg e incluso de autores exiliados poco conocidos por las jóvenes generaciones.

Posteriormente, en una segunda etapa coincidiendo con el cambio de siglo, inicia una nueva Serie Homenajes, siendo el primer volumen el dedicado a una personalidad imprescindible para el teatro y para el pensamiento teatral como fue José Monléon.

Hablar de su ingente trabajo como traductor es hablar de casi un centenar de traducciones de autores importantes y fundamentales de la dramaturgia inglesa. Me vienen a la cabeza autores de la importancia de Harold Pinter, Samuel Beckett, Tom Stoppard, Caryl Churchill, Arnold Wesker o Sarah Kane.

Recuerdo igualmente sus éxitos con obras como *La mujer de negro* de Susan Hill y Stephen Mallatratt; *El enemigo de la clase*, de Nigel Williams; *Pánico contenido*, de Clare McIntyre; o *Algo auténtico*, de Tom Stoppard.

En 2010 recibió el Premio de traducción María Martínez Sierra de la Asociación de Directores de Escena por el texto *La costa de Utopía*, de Tom Stoppard.

Sirvan estas breves líneas para recordar la proyección y la trayectoria de una persona que trabajó en campos tan diversos como la traducción, la edición, la producción o la gestión. Quede su trabajo y su persona en el recuerdo de un profesional y amigo que se nos fue demasiado pronto.

Fernando Gómez Grande

30 años más para resistir y soñar

En 2022, la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos celebra su treinta aniversario. Esta importante efeméride coincide con el relevo de Guillermo Heras en la gestión y dirección de la Muestra de la cual ha estado al frente con incansable entrega los últimos 29 años. Se inicia ahora una etapa de transición que exige un análisis profundo del modelo anterior sin que ello suponga una ruptura. La tarea encomendada, también solicitada por parte de los profesionales de las artes escénicas, es asegurar la continuidad de esta cita y establecer las bases para su progresiva renovación. La complejidad del contexto actual exige que la mirada que guíe esta transformación no pueda ser únicamente individual, debe ser plural. Solo desde la construcción de una mirada ampliada y diversa es posible abordar este reto. Por ello, la primera acción que pusimos en marcha en esta edición fue la de preguntar a los protagonistas de esta Muestra, a sus autores y autoras.

Por un lado, Cristina Santolaria –subdirectora general de Teatro del INAEM entre 2009/17 y 2000/04– se encargó de coordinar ese examen necesario del pasado. Un viaje por la memoria y la experiencia de lo que ha sido hasta hoy la Muestra a partir de las miradas de Carolina África, Sergi Belbel, Lola Blasco, Jesús Campos, Ernesto Caballero, Ignacio del Moral, José Ramón Fernández, Juan Mayorga, Juan Luis Mira, Gracia Morales, Itziar Pasqual, Paloma Pedrero, José Sanchis Sinisterra y Rodolf Sirera. Quince miradas que comparten un reconocimiento unánime a Heras por su gran conocimiento y competencia en dramaturgia contemporánea, pero también por su generosidad, pasión y profesionalidad. Por su parte, el dramaturgo y director de escena Xavier Puchades, ha coordinado otras quince miradas complementarias que se han preguntado por el futuro del concepto de autoría y, por tanto, de la misma Muestra. En este apartado se ha convocado a autores y autoras que mantienen una relación diversa con la creación y la producción de sus piezas: QY Bazo, Mafalda Bellido, Eusebio Calonge, Alberto

Conejero, Pablo Gisbert, María Goiricelaya, Pablo Messiez, Lucía Miranda, Josep Maria Miró, Noemi Rodríguez, Xesús Xron, Victoria Szpunberg, María Velasco, Ruth Vilar y Paco Zarzoso. En total, treinta miradas en las que se ha intentado que haya paridad de género además de diversidad territorial y generacional. A lo largo de este artículo, haremos referencia a algunas de las ideas recogidas en ellas.

Legado

Precisamente, como señala Itziar Pasqual en su mirada, el proyecto de la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos fue elaborado desde la creencia “en el teatro como bien cívico, como esa fuerza que perdura y que nos convoca”. Y con ese objetivo inicial, como advierte Jesús Campos, la Muestra ha ido conformando una “trayectoria de apoyo y fomento de la autoría española (que) fue siempre una constante.” Heras “siempre ha estado ahí”, continúa Campos, “creando oportunidades”.

Si tuviésemos que concretar esas oportunidades a partir de las miradas aportadas, destacaría en primer lugar una programación basada en la diversidad de propuestas temáticas y estilísticas. Un posicionamiento que, según Ernesto Caballero, es “necesario y vital para la buena salud del repertorio contemporáneo”. En opinión de Juan Mayorga, la Muestra ha sido dirigida por Heras con “una mirada crítica comprometida con su tiempo, una inagotable curiosidad y un talante antidogmático siempre hospitalario a las preguntas de otros”.

En segundo lugar, en muchas de las miradas se recuerda el interés de Heras por la formación a través de talleres de escritura dramática y la organización de encuentros intergeneracionales para debatir los temas que afectaban a la dramaturgia contemporánea. De alguna manera, esta línea de formación está relacionada con el descubrimiento e impulso de trayectorias de autores emergentes. Algo que, como indica Laia Ripoll, también ha beneficiado en los últimos años a la aparición de autoras:

“Desde luego que esto no es una casualidad. Responde a un esfuerzo, a un empeño por visibilizar y dar voz, a un esfuerzo titánico por sacar a

la luz los referentes y no solo en los escenarios, también en los talleres, actividades, publicaciones... responde a saber que las autoras también existían, solamente había que tener voluntad y los ojos bien abiertos”.

Por tanto, a estas dos líneas de trabajo –programación y formación– se suma una tercera que podríamos denominar de promoción y proyección de nuestra autoría. Aquí no solo entraría la labor de publicación de textos teatrales originales iniciada con la colección Teatro Español Contemporáneo –que tras los recortes de la crisis se transformó en las colecciones virtuales Dramaturgia Contemporánea y Dramaturgias Actuales– o las investigaciones recogidas en los *Cuadernos de Dramaturgia*; además de esta importante labor editorial e investigadora, hay que destacar otra fundamental, la dedicada a la proyección internacional por medio de la traducción, invitando de forma regular a un grupo de traductores, presentes en las diferentes ediciones de la Muestra.

Junto a estas tres líneas principales de trabajo, tenemos que atender también a algunas de las virtudes de este legado, aparentemente menos visibles, pero sin duda las más imprescindibles. Nos referimos a valores como los de la coherencia y el rigor, a los que se refiere José Sanchis Sinistera. Según este autor, Heras ha mantenido un talante crítico ante la presión de las instituciones para defender una forma de entender el arte como “revulsivo contra todo tipo de amodorramiento, conformismo y sumisión”. En este sentido, otra de las virtudes más destacadas de Heras ha sido su obstinación, según Rodolf Sirera, superando obstáculos, tratando de aunar y convencer a las diversas instituciones de la importancia de su empresa. Gracia Morales, por su parte, sintetiza los valores de la gestión de Heras, creemos que acertadamente, en cuatro palabras: curiosidad, audacia, persistencia y responsabilidad.

En conclusión, para seguir por los caminos abiertos y explorados por la Muestra hasta hoy, hay que partir firmemente de las bases y valores del proyecto, aunque las formas, las estrategias y las aproximaciones experimenten transformaciones inevitables y necesarias. Como aporta María Velasco en su mirada hacia el futuro de la Muestra, centrada en el concepto de lo “contemporáneo”:

“No se trata de abstraerse por completo del pasado, pero sí de dar lugar a la emergencia de matrices e interfaces que nos permitan comunicarnos con un futuro tan temido como deseado. No pretendamos que las cosas cambien –dijo Einstein–, si seguimos haciendo lo mismo. (...) La Muestra de Teatro Español de Autores (X) tendrá que crear sus propias definiciones, plantear su propia incógnita. Un reto verdaderamente apasionante que en cada edición exigirá nuevas preguntas y respuestas.”

Presentación

Aprendí los rudimentos de la gestión desde el hacer, desde la misma práctica escénica. Empecé en el escenario, ahí se encuentran mis orígenes. Durante más de diez años, combiné mi trabajo como intérprete y creadora con la tarea de producción y gestión de mis proyectos. Mi formación en administración y gestión de empresas se la debo a mi padre, a quien ayudé desde muy joven a hacer presupuestos, estrategias de venta y analíticas de productos. En el mundo del teatro, acostumbraba a mantener en secreto mis escauceos con ese otro mundo, el de la empresa, trataba de evitar responsabilizarme de la gestión de subvenciones y de la distribución de espectáculos de cada compañía con la que trabajaba como actriz. Aún así, siempre acababa haciéndolo. Esta etapa me aportó un conocimiento detallado del hecho teatral desde diferentes perspectivas y roles. Cuando hace quince años decidí dedicarme exclusivamente a la gestión, toda esta experiencia me ayudó a desarrollar herramientas que me han servido para entender mejor mi papel como gestora hasta hoy.

De mi experiencia en un espacio alternativo como el Teatro de los Marnantiales de Valencia, aprendí los mecanismos de la gestión de una sala y de la fidelización del público. El Festival VEO y Paz Santacecilia, me enseñaron la importancia de un buen diseño de programación para despertar la curiosidad de la ciudadanía, así como la necesidad de comunicar y explorar nuevas perspectivas en la gestión. En Barcelona, con La Porta y Óscar Dasí, La Poderosa y Andrés Corchero, tuve la oportunidad de experimentar diferentes procesos de creación con artistas y asombrarme de su capacidad

de resistencia y transformación. Junto a Cristina Alonso y Elena Carmona, el primer equipo del Graner y del Festival Sâlmon, disfruté construyendo entornos y conceptos nuevos para la creación y la gestión. Finalmente, en el Teatro Principal de Palma, junto a Carlos Forteza, trabajé desde una estructura pública de gran presupuesto en el diseño de soportes para la creación y su difusión estatal.

Siento un gran agradecimiento por la generosidad de todos aquellos que me han enseñado y permitido ser testigo y cómplice de su valiosa experiencia. Sin su magisterio diario no habría entendido el teatro como la herramienta poderosa que en ocasiones es, capaz de transformar e influir positivamente en nuestro entorno. En este artículo, me gustaría compartir y desarrollar los principales conceptos sobre los que, a partir del análisis y mi experiencia, basaré la gestión de esta etapa de transición. De todos los valores presentes en el legado de mi predecesor, me gustaría conseguir aferrarme a dos que expone José Ramón Fernández al final de su escrito: la resistencia y el sueño.

Mediación

Es difícil entender la autoría como un concepto estable. En palabras de Lucía Miranda, directora de Cross Border Project, una de las mayores transformaciones de los últimos años ha sido la evidente existencia de una diversidad de voces en la autoría contemporánea. Sin embargo, se trata de un camino apenas iniciado y transitado. Por ello, la autora se pregunta: “¿Qué propuestas nos estamos perdiendo por la ausencia de otras otredades?” En su opinión:

“Siguen faltando maneras de ver el mundo en los escenarios. Nuestra autoría sigue siendo mayoritariamente blanca en un país que ya no lo es, y las autoras cuya obra es reconocida nacionalmente y por el gran público se cuentan con los dedos de las manos. En los siguientes treinta años, hay que trabajar para generar espacios donde todas las voces sean escuchadas, donde haya imaginarios e historias ajenas al canon actual, provocar un teatro más democrático y plural en lo que a las voces se refiere”.

En este sentido, Miranda destaca la necesidad de acometer prácticas a partir de diferentes técnicas teatrales que tengan en cuenta la comunidad. Por su parte, Noemí Rodríguez, codirectora de Teatro en Vilo, explica que es a partir de los procesos colectivos donde “se impulsa el diálogo, la escucha, la convivencia y la diferencia”. Rodríguez define el teatro como “un espacio privilegiado en el que puede prender la imaginación y la creatividad colaborativa. Y ese espacio ha de ser valiente, diverso y divergente”.

Uno de los rasgos esenciales de la Muestra ha sido la exhibición de propuestas poliédricas en estilos y discursos. Los tiempos parecen demandar a esa pretensión de pluralidad que suban a escena –y ya no solo como personajes– representantes de sectores sociales ausentes de forma crónica en los escenarios; que lo hagan, además, en propuestas nacidas de la mano o de las manos de una autoría igualmente plural. Por ello, en los próximos años, la Muestra deberá ser reflejo de esas continuas mutaciones del concepto de autoría y de los planteamientos diferentes desde los que se aborda. En las quince miradas hacia el futuro, al igual que en la programación, ya podemos apreciar algunas pistas.

Y junto a esta idea de atender la participación desde la autoría, así como la pluralidad y la inclusión, queremos también incorporar la perspectiva de la mediación. Los mismos profesionales de las artes escénicas incidían en esa necesidad de que la Muestra debería llegar a todos los sectores sociales. En esta edición de transición, arrancamos un proyecto piloto en colaboración con el Máster Permea (Programa Experimental de Educación y Mediación a través del Arte), del Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana. Según esta iniciativa:

“Incentivar prácticas educativas está generando nuevos modelos institucionales más abiertos, plurales y experimentales y, en este contexto la mediación se entiende no sólo como interface de aproximación entre el arte y el público, sino como campo expandido que abarca las relaciones y conocimientos que cruzan el proyecto”.

Desde hace tiempo, el Consorci de Museus trabaja la mediación desde el contexto museístico, teniendo una relación constante con espacios colaboradores de la Muestra, como el Centro Cultural Las Cigarreras del

Ayuntamiento de Alicante y el recientemente incorporado MACA (Museo de Arte Contemporáneo de Alicante). Queremos experimentar la manera de aplicar esta perspectiva a la dramaturgia viva para reflexionar y repensar la relación entre la escena y el público. Nos gustaría probar qué mecanismos se activan cuando este vínculo no se entiende desde el mero consumo, sino desde la transmisión de conocimientos y la generación de relaciones.

La mediación es una estrategia clave para entender la transformación del público que pasa de ser simple "usuario" o "consumidor" a "participante", a convertirse en un agente activo que interactúa y dialoga con el resto de participantes: creadores, instituciones, gestores... Solo así es posible generar una comunidad sobre la que se construye y vincula un proyecto cultural. Cuando desde el ámbito de la mediación se utiliza el concepto de educación, no debe asimilarse al concepto de formación pedagógica para colectivos infantiles y/o juveniles estrictamente. La mediación entiende educación desde su acepción más amplia, aplicada a todas las franjas de edad, y puede ayudar a desarrollar empatía social, enriquecer la percepción y sensibilidad hacia el arte e, incluso, el sentimiento de pertenencia a una comunidad.

Este interés por la mediación conecta con la reivindicación que Rodolf Sirera lanza en su escrito: "hay que involucrar a una ciudad que con frecuencia peca de indiferente y hacer y renacer la convicción y el entusiasmo de los profesionales". Sirera concluye que el mejor homenaje que podemos hacer a Heras es que la Muestra remonte su vuelo. Este año, precisamente, no se entregará el Premio Palma de Alicante ni habrá autor homenajeado, al menos como se ha hecho hasta ahora. Esta vez, hemos querido involucrar a esa ciudad "indiferente" en un homenaje a la misma Muestra. Por ello, Noemí Rodríguez liderará un proyecto de creación colectiva, a partir de entrevistas y talleres, en el que se dará voz a diversos agentes que han experimentado y participado en la Muestra. Con este proyecto pretendemos activar la participación intergeneracional, incentivar el sentimiento de pertenencia de la ciudadanía a la Muestra y transmitir la celebración de esta como patrimonio cultural vivo.

Comunicación

Este interés por la mediación conecta también con el interés por la comunicación. Por mi experiencia en asistencia de público y comunicación, he podido constatar que estos dos conceptos están estrechamente vinculados. En su mirada, Victoria Szpunberg muestra su preocupación ante el descenso en el número de espectadores que asisten al teatro:

“Últimamente, he visto demasiadas salas vacías, y eso pone triste a cualquiera. Efectivamente, son muchos los artículos que hablan de una caída del público teatral, algunos intentan dar respuesta a esta crisis, hasta hay quien nos culpa a nosotros, a los “faranduleros”. ¿Tal vez no interesa tanto lo que hacemos, o son las plataformas, la guerra de fondo, la precariedad económica, la pérdida de referentes...? Se habla de cambio de paradigma. ¿Cambio hacia dónde? ¿Alguien lo sabe?”

Las artes escénicas en general, salvo contadas excepciones, no disponen para desarrollar su estrategia de comunicación con un presupuesto comparable al habitual de una gran empresa, una película con aspiraciones comerciales o un macrofestival de música. En el contexto de precariedad económica de las artes escénicas, suele ser habitual que la comunicación quede relegada a alguna de las últimas partidas del presupuesto. En muchos proyectos donde no existe un departamento de comunicación, las tareas de comunicación acaban recayendo en profesionales “multitasking”, encargados también de otras tareas administrativas, logísticas y creativas. Últimamente, para esta tarea, suele ser habitual la contratación externalizada donde se atienden las necesidades de diseño y prensa, pero donde no siempre es posible un trabajo codo con codo con los contenidos de la programación.

Trabajar coordinadamente programación y comunicación y equilibrar el presupuesto entre ambos es esencial para lograr que los espectadores conozcan la existencia del proyecto, pero también es esencial en términos de sostenibilidad. Si nuestro objetivo es programar propuestas muy diferentes, debemos conseguir que cada una de ellas llegue a permeabilizar, a conectar en el contexto profesional y social del territorio. Es necesario, pues, un equilibrio presupuestario para la programación, la mediación y la comunicación. Trabajar desde esta perspectiva de forma continuada no es

garantía de éxito con el 100% de las propuestas ni tampoco de forma inmediata, pero sí ofrece resultados positivos en cuanto a cifras de asistencia a medio plazo.

El objetivo es comunicar cada propuesta desde su singularidad, tratando de llegar a un público potencial que conecte por diferentes motivos con la pieza a través de las plataformas de comunicación que consulta habitualmente, ya sean canales tradicionales o digitales. Queremos garantizar que cualquier espectador obtenga la información necesaria para captar su curiosidad. La comunicación también debe ser fiel y responsable al proyecto para proporcionar una serie de experiencias que animen a repetirlas y a querer compartirlas con otros.

En esta línea, la gestión de datos es esencial si queremos que las redes sociales sirvan adecuadamente a la difusión de la Muestra. Con esta edición iniciamos la sistematización del seguimiento y la monitorización de los datos de presencia en medios y el análisis de datos de la web y redes sociales. Necesitamos este análisis continuado para lograr una evaluación efectiva, tanto cuantitativa como especialmente cualitativa, de las estrategias de comunicación, y asegurar que la percepción de los usuarios responde a los objetivos y líneas de actuación del proyecto.

En cualquier caso, la digitalización en la comunicación puede ser hoy una obligación, pero no es la única pieza clave. El teatro invoca a la imaginación y requiere de la presencia de los cuerpos. Algo que tanto se demandó tras padecer la reclusión y el aislamiento pandémico. Esta presencia física es el componente esencial del teatro. La experiencia se completa en el directo y, por este motivo, la estrategia de comunicación debe atender también a la gestión de esa presencia.

La información que se traslada en directo genera un vínculo de pertenencia y una mayor implicación. En este sentido, el objetivo es combinar campañas de redes con otras tradicionales basadas en el boca-oreja a partir de presentaciones personalizadas de la programación, dirigidas a perfiles locales con potencial de convocar a otras personas de su contexto profesional o personal. También impulsaremos la formación de un grupo de voluntarios jóvenes cuya tarea esencial durante el festival sea, únicamente,

ayudar a mejorar la comunicación de los espectáculos y actividades en los diferentes espacios colaboradores. Se implementará, en coordinación con los diferentes espacios de la Muestra, una gestión integrada de la entrada y salida de público, de la gestión de la acomodación y de la venta de entradas, así como de la recepción y atención de compañías.

En esta línea, en un plano puramente técnico de gestión de marketing, este punto se consideraría dentro de la conocida "atención al cliente", pero prefiero entenderlo como una "atención al rito", al rito particular que nos prepara al misterio de la experiencia teatral a partir del cuidado de los cuerpos que asisten a dicha experiencia. No se ha escrito suficiente sobre cuándo es el momento idóneo para abrir las puertas de una platea y permitir el placer del encuentro social en ese espacio; o sobre cómo recibir al espectador que asiste sin acompañante a una sala de cincuenta localidades; o sobre cómo indicar personalmente a alguien el trámite de una devolución de entradas; o sobre cómo dejar que al final de los aplausos, el teatro vaya vaciándose mientras se intercambian las últimas emociones, sonrisas o invitaciones inesperadas para continuar la noche.

La estrategia de las acciones de comunicación referidas a la presencia física será coordinada por la responsable de espacios y tienen como principal objetivo la atención y el cuidado de la audiencia. En los últimos años, procesos de contratación derivados de exigencias administrativas han provocado, en algunas salas públicas, la pérdida de equipos profesionales dedicados a proporcionar esta atención a los espectadores. La ausencia de estos perfiles especializados provoca un proceso peligrosamente acelerado de "pérdida de identidad" del espacio de exhibición. Nos gustaría que uno de los rasgos de identidad de la Muestra fuese, precisamente, la atención y cuidado de aquellos que decidan experimentar cualquiera de las propuestas programadas.

Cooperación

La Muestra adolece de una forma jurídica propia. La falta de un estatuto jurídico supone inestabilidad, precariedad en la gestión y dificultades administrativas que imposibilitan, por ejemplo, la financiación adicional a partir

de la solicitud de ayudas públicas a instituciones diferentes de las que, actualmente, conforman el Patronato. Al final de la anterior etapa, estas asumieron el compromiso de estudiar una fórmula que pueda ser utilizada en años venideros y que resuelva la inestabilidad que esta situación representa. En cualquier caso, en la actual edición, estas dificultades crónicas se han intentado sortear mínimamente desde una fórmula que utiliza la gestión en red como mecanismo de eficiencia y cooperación.

Xesús Xron, del Grupo Chévere, recoge en su texto: "Si nos guiamos por el código penal, la autoría es siempre colectiva e implica no solo a las personas ejecutoras del hecho, sino a *quien hace que sea posible* e incluso a quien asiste voluntariamente, el público". Esas personas que hacen que "sea posible" una obra (o una Muestra), a los que hace referencia Xron, incluye necesariamente a las instituciones organizadoras y a sus equipos técnicos, administrativos y políticos. De alguna manera, las instituciones forman parte de la autoría colectiva de todo proyecto cultural, también de la Muestra.

En la actualidad, ni la Muestra ni ningún otro proyecto cultural de cierta envergadura podría acometer su tarea de forma aislada o integrando todos los recursos que son necesarios para su ejecución. En un contexto de falta generalizada de recursos, es imprescindible gestionar desde principios de sostenibilidad y eficiencia ecológica, por lo que la cooperación entre organismos e instituciones de naturaleza diversa es esencial.

Por un lado, el objetivo principal de gestión en esta edición ha sido establecer un diálogo permanente con cada una de las instituciones organizadoras y colaboradoras para activar su participación y su sentimiento de pertenencia a la red de la Muestra. Por otro lado, tratar de utilizar los recursos y competencias presentes en el entorno de una manera sostenible para lograr atender las necesidades del proyecto. De esta forma, se han buscado nuevos vínculos con instituciones colaboradoras como el Teatro Principal y, además, se han incorporado otras entidades a la red para posibilitar el acceso a recursos y competencias como es el caso del Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana (CMCV), la Associació Valenciana d'Escriptors i Esriptors de Teatre (AVEET), La Granja (IVC), o la Sala Beckett de Barcelona.

La asociación establecida con el Teatro Principal de Alicante permite un impulso de los grandes formatos en la programación de la Muestra a partir de la incentivación de la contratación directa e integrada. La Muestra y el Principal han trabajado conjuntamente en la selección de dos propuestas de gran formato de autoría viva contemporánea dentro de la programación propia del Principal en el contexto de la Muestra. También hemos colaborado en este sentido, pero en contenidos de formación: con la AVEET, que aporta el curso para profesionales de María Velasco; y con La Granja (Espai de Mediació del IVC) que cubrirá dos talleres más para creadores, uno con Luz Arcas y otro con Lucía Miranda. Las tres creadoras docentes estarán presentes en la programación de la Muestra.

La Muestra y el CMCV, a través del Centro Cultural Las Cigarreras, han iniciado una colaboración para esta edición en dos líneas: una referida al soporte administrativo respecto a la solicitud de fondos específicos para dar apoyo a la internacionalización; y otra, dedicada a la mediación a partir del proyecto piloto desarrollado por el alumnado del máster Permea citado más arriba.

Por último, hemos contactado con la Sala Beckett para cooperar en el encuentro con traductores con el fin de testar nuevos formatos. En ediciones precedentes, la Muestra ha ido desarrollando una importante labor en el impulso de la traducción de la autoría viva española, especialmente a través de la Red Europea, creada por L'Atelier de la Traduction de Orleáns y apoyado por Cultura 2000. Este año hemos diseñado y coorganizado unos encuentros de dos días con 5 traductores procedentes de diferentes países y 20 autores de diferentes territorios. La experiencia de la Beckett en el contexto de internacionalización de la dramaturgia catalana resulta de gran utilidad para hacer una traslación al contexto estatal.

Programación

Por algunas de las razones expuestas hasta ahora, se ha tomado la decisión de reducir el número de obras programadas. Esto se debe al objetivo de equilibrar las partidas de programación, mediación y comunicación. Esta situación también nos plantea la pregunta de qué cantidad de obras es la más

conveniente para futuras ediciones de la Muestra. ¿Tendremos que recuperar la media de 25 espectáculos? ¿Es preferible rebajar ese número? ¿Programar más obras implica llegar a más gente? Preguntas, entre otras muchas, que habrá que plantearse tras la urgencia de esta edición de transición.

Desde el comienzo, trabajamos con una serie de premisas que respondían e incidían, en cierto sentido, en algunas de las bases de la Muestra. Por ejemplo, apostamos por revitalizar la diversidad territorial de las propuestas, pues en las últimas ediciones casi de la mitad de las obras programadas eran de la Comunidad donde se realiza la actividad. En este sentido, hemos recuperado medias de ediciones pasadas. Los autores programados tienen sus orígenes en siete comunidades autónomas diferentes.

La segunda premisa destacable ha sido la paridad de género. En la programación encontramos seis propuestas lideradas por hombres y otras seis por mujeres, más cuatro propuestas colectivas mixtas. No hay que olvidar, por otro lado, que los talleres de la Muestra serán impartidos en su totalidad por mujeres, María Velasco, Luz Arcas y Lucía Miranda; y que el espectáculo sobre la conmemoración de la muestra, que también cuenta con talleres, está pensado y dirigido por otra mujer, Noemí Rodríguez. Quisiera aprovechar para llamar la atención sobre la cantidad de propuestas colectivas lideradas por mujeres que recibió la Muestra para ser programadas, algunas de ellas, por motivos de agenda, no pudieron entrar finalmente en la programación.

Y, de esta forma, llegamos a la tercera premisa. En muchas ocasiones, la diversidad formal de las propuestas nace de la diversidad en los modelos de producción y de creación. Esta premisa, pues, se refiere a la revisión del concepto de autoría, sobre el que reflexionan acertadamente en sus miradas Eusebio Calonge o Xesús Xron, entre otros testimonios. En esta edición, hay dos modelos de producción teatral contemporánea predominantes: el de autoría-dirección única y el de autoría-dirección compartida o colectiva. En este sentido, también hemos querido explorar cómo los autores se introducen en disciplinas escénicas que van más allá de la literatura dramática y del teatro convencional. La autoría también es dramaturgia en piezas de danza, teatro de objetos, circo, performance, etc.

La última premisa ha sido insistir en la variedad formal y temática de las propuestas escogidas. Por ello, tenemos piezas que reivindican la imaginación en un espacio prácticamente vacío sobre otras con planteamientos multimedia o más espectaculares. Hemos seleccionado propuestas que plantean relaciones de intimidad con el espectador y otras las propias de los grandes formatos de exhibición. Junto a las creaciones predominantemente ficcionales, existen otras que experimentan con el documental (verbatim), la autoficción, el teatro relacional, el comunitario o el asociativo. De todo ello, se podrán ver algunas muestras. Y toda esta variedad de formas nos llevará a plantearnos cuestiones sobre nuestro vínculo con el teatro mismo, con su condición de ágora y su potencialidad creadora de comunidad; sobre el significado de comunidad y de cómo el individuo se relaciona con su familia o con la naturaleza; sobre qué significa ser mujer en la actualidad en nuestra sociedad occidental y en otros países que viven graves conflictos; sobre qué significa “hogar” y cómo nos afecta la pérdida de todas esas tradiciones que olvidamos; sobre cómo funciona a veces la justicia y cómo nos dejamos llevar por las falsas verdades... El teatro mismo es una falsa verdad que, precisamente, puede combatir esas falsas verdades nacidas desde intereses mediáticos y políticos.

Celebración

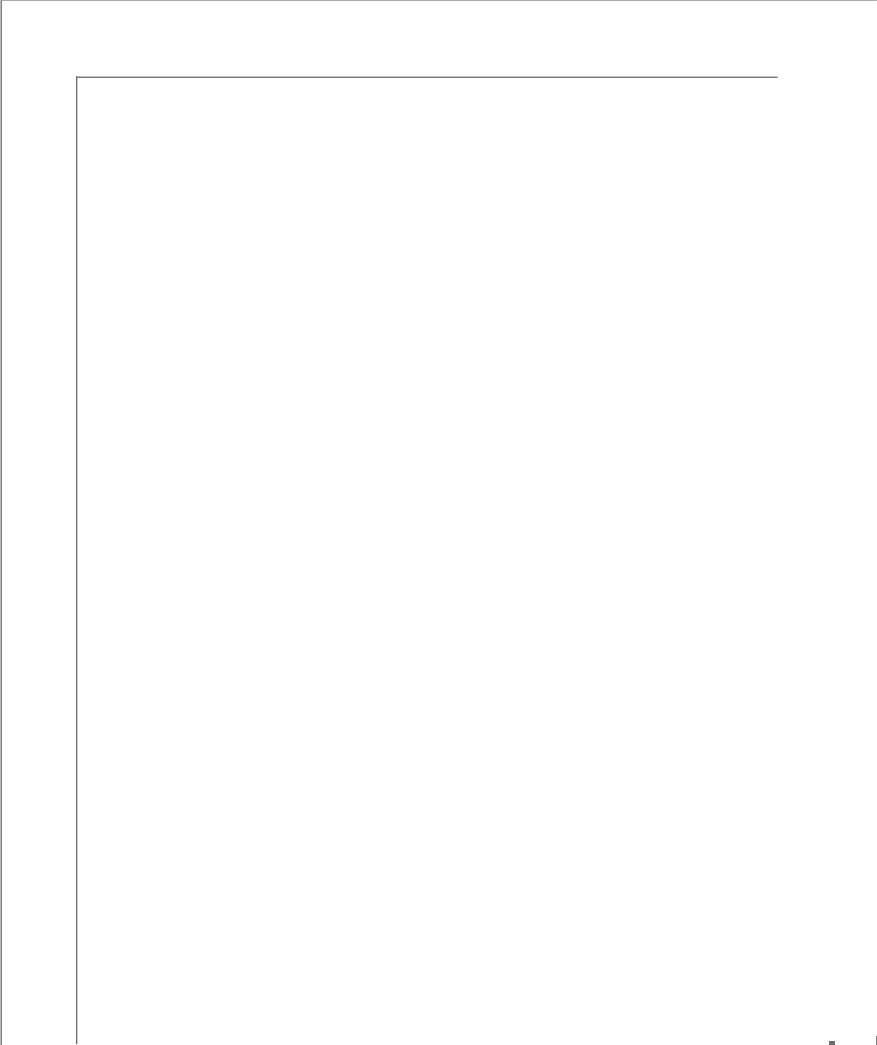
Empezábamos citando a Itziar Pasqual y queremos acabar refiriéndonos de nuevo al hermoso texto que nos ha cedido. En este rememora sus primeras experiencias en la Muestra, su continuo tránsito por el Paseo de la Explanada, caminando hacia los teatros, conversando con miembros del equipo organizador o “encontrándonos en ese camino autoras y autores de distinta generación, procedencia geográfica, experiencia y visión estética”. Ese es el espíritu más deseado que nos gustaría que tuviera la Muestra. Que esta fuera un lugar de verdadero encuentro para nuestra autoría, que nos pudiésemos encontrar todas y todos por este camino abierto por la Muestra. Una cita anual que acoja un número destacado de representantes de la dramaturgia de diferentes generaciones, tanto aquellos de reconocida trayectoria como los que ahora mismo comienzan, para

encontrarse, trabajar y conversar. Por esta razón, la atención especial que prestamos a las actividades de encuentro, las de formación y las de proyección o promoción.

En complicidad con la Associació Valenciana d'Escriptors i Escriptors de Teatre (AVEET) se ha coorganizado el primer encuentro estatal de asociaciones profesionales de escritura teatral al que asistirán AAT (Autoras y Autores de Teatro), ADIB (Associació de dramaturgues i dramaturgs de les Illes Balears), DREM (Dramaturgos de la Región de Murcia), DramaturGa (Asociación Galega de Dramaturxia), ACD (Associació Catalana de Dramatúrgia) y la citada AVEET. Este encuentro es, además, un buen ejemplo del objetivo interterritorial de la Muestra que podría convertirse en una cita anual de los profesionales de la dramaturgia. En esta edición, servirá para analizar la situación actual post-pandémica, recoger las necesidades y preocupaciones de nuestros dramaturgos y dramaturgas a través de sus asociaciones, contactar con diferentes representantes institucionales e imaginar conjuntamente propuestas y soluciones. Como dijimos, el diálogo abierto con la AVEET ha posibilitado también la ampliación de la oferta formativa de la Muestra, que recupera el formato de talleres de larga duración.

Encontrarse después de una dura pandemia inevitablemente conecta con la celebración. La edición XXX es una invitación abierta a celebrar en compañía los logros de una larga trayectoria y a repensar conjuntamente su futuro. Alicante espera del 4 al 12 de noviembre a todos aquellos que estuvieron, que en esta edición estarán y a los que vendrán. Esta edición es una invitación a formar parte de una comunidad que se imagina abierta, diversa y compleja. Tras este viaje de 30 años, la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos está viva y lista para continuar, para seguir compartiendo nuevas palabras con las que reconocernos.

Mónica Pérez Blanquer



I
Los autores y la
dramaturgia actual

La libreta que un día estuvo en blanco

Adrián Novella

Se me ha invitado a hablar sobre mi dramaturgia, mi manera de escribir. No creo que tenga una única manera de escribir, ni siquiera si el destinatario es adulto o infantil hay diferencia; pero reconozco que siempre que comienzo un nuevo proyecto, me encuentro en la misma situación: hay una libreta en blanco. Una libreta que he comprado por la necesidad de contar algo. Una libreta que debe encajar con las primeras ideas que han surgido de algún tipo de inspiración, una epifanía quizás.

Generalmente las ideas llegan por una situación personal, algo que ha ocurrido en mi entorno que me genera una necesidad de explicar mis pensamientos y mi estado emocional. La libreta en la que voy a escribir un texto dramático, en mi caso, es el diario o la terapeuta con quien me desahogo. Primero, me ayuda a aclararme y, después, a generar ficción.

Pondré como ejemplo una pieza mía que se ha podido ver en Alicante y que se ha seguido viendo en otras ciudades del Estado como Sevilla o Madrid: *Joc de xiquetes (Juego de niñas)*.

Juego de niñas se estrena en septiembre 2016 y compro la libreta de páginas blancas en abril del mismo año. Semanas antes, un compañero de estudios se despedía de amigos, colegas y conocidos porque debía entrar en la

cárcel. Yo sabía por qué. Conocía el caso puesto que él mismo me lo contó. En el colegio donde trabajaba, varias familias lo denunciaron por abuso a unas alumnas. De su explicación, verosímil para mí, me quedé con varias frases y una de ellas fue: “Es un juego de niñas”.

Yo acepté su versión del caso y, cuando me enteré de su ingreso, lo sufrí de tal modo que no podía dejar de hablar de ello, del miedo que como docente me daba encontrarme en esa situación y la impotencia que surge cuando te acusan y te apartan de tu trabajo.

En septiembre de 2016, tenía que estrenar otro espectáculo sobre la crisis de los refugiados. La moda del momento, por desgracia. Pero no me tocaba de una manera tan personal como el miedo que envuelve a docentes y familiares sobre ciertos asuntos aparentemente tabú dentro de una escuela.

La necesidad de aclarar mis pensamientos, de hacer terapia, era evidente y había que comprar la libreta en blanco. Pero me doy tiempo. No suelo tener una idea y me pongo a escribir como un loco. De hecho, no apunto nada. Considero que, si es tan interesante lo que quiero contar, permanecerá en mi cabeza, seguirá ahí hasta pedirme que lo escriba. Y si no es interesante, esa idea desaparecerá de mi cabeza o quedará oculta bajo otras ideas y no llegará al papel.

Durante este tiempo previo a la compra de la libreta en blanco, genero una lista de reproducción de canciones que ayuden a canalizar o a identificar los estados que quiero generar en mi dramaturgia. En el caso de *Juego de niñas* fue sencillo. Unas canciones infantiles que iban a aparecer en el espectáculo y otras cantadas por niñas que para mi suenan en ciertos momentos del espectáculo, pero que no están contempladas en el montaje ni en el texto y que nadie tiene por qué conocer.

Quizás el caso más evidente es el de *El xiquet que volia una falda escocesa* (*El niño que quería una falda escocesa*), obra montada por mi compañía Bullanga en una producción del Teatro Escalante de la Diputación de Valencia. Este texto infantil, que se puede leer gracias a la editorial Bromera, presenta todas las canciones del viaje que diseñé para este niño. De hecho, él mismo las nombra. Las que suenan y las que no. Creo que es importante

para mí poder hacer un recorrido musical y, por tanto, emocional por toda la historia que mi cabeza pide que cuente. Por supuesto, puede ir variando durante el proceso de escritura.

Ahora sí, llegó el momento. Hay que encontrar una libreta acorde a la historia que quiero escribir. Cuando la tengo en mis manos, ya en el escritorio, veo todas esas páginas en blanco y me imagino que pronto estarán llenas de palabras, dibujos, tachones, flechas, garabatos y mucha tinta. Pero no suele ser tan pronto como me gustaría. ¿Cómo empezar? ¿Pongo el título? ¿Y si luego lo cambio? ¿Escribo ya el nombre de los personajes? ¿Se llamarán así?

Como no me atrevo a comenzar y como he comprobado que, por mucho que suplique a la libreta, no se llenará sola con las palabras exactas, suelo acabar escribiendo en ella como si se tratara de un diario. Pongo la fecha, la ciudad donde estoy, el espacio, lo que estoy haciendo o a punto de hacer y cuento mi propósito para esta libreta que ya tiene una página cubierta. Con *Juego de niñas*, por ejemplo, fue una carta a mi compañero que, posteriormente, transcribiría y enviaría a prisión explicándole mi propósito.

Después de esta presentación o prefacio, tampoco me atrevo a comenzar. Entonces es el momento de rellenar las siguientes páginas en blanco de referentes y conectarlos con ideas. ¿Dónde se encuentran estos referentes? Primeramente, en la música, escribo esta lista de reproducción cada vez más definida y después paso a la lectura. Para *Juego de niñas* había que leer a Josep Maria Miró y su obra *El principio de Arquímedes*, a Juan Mayorga y a muchos otros que hablaban de relaciones entre profesorado y alumnado, alumnos y padres, docentes y tutores... Luego paso a la novela, al ensayo y a películas como *La caza*, de Thomas Vinterberg, o *La duda*, basada en la obra de teatro de John Patrick Shanley... Y apunto. Apunto sobre cada uno de los referentes en las páginas blancas. Expongo cómo se presentan las situaciones, los conflictos, los roles que aparecen en estos tipos de conflictos. En esta obra también jugó un papel importante el caso real, los puntos de vista de compañeros en común y una visita inolvidable a la prisión para hablar con la persona que estaba inspirando la obra.

En el teatro infantil me ocurre igual. En *El niño que quería una falda escocesa* no hubo un caso real, pero sí unas vivencias personales parecidas y unos

viajes a Inglaterra, Escocia y Almagro que fueron el germen de esta historia. Con esta pieza decidí seguir el viaje del héroe de la literatura clásica, que explica muy bien Christopher Vogler en *El viaje del escritor*, y que generalmente funciona estupendamente en la dramaturgia para la infancia. El mundo ordinario, la llamada a la aventura, el rechazo a la llamada, encuentro con el mentor, cruzar el umbral, las pruebas, los aliados y los enemigos, la caverna, la odisea, la recompensa, el camino de vuelta, la resurrección del héroe y el regreso con el elixir... Todas estas etapas del viaje estructuran infinidad de cuentos, novelas, cómics, películas e incluso libros religiosos.

En la libreta apunté también todas las películas de Disney que vi y todos los libros que leí antes de ponerme a escribir. Dos meses viendo, leyendo, escuchando y apuntando. En cada anotación aparecían ideas, se definían personajes que comenzaban a salir de mi cabeza para, por fin, estar registrados en el papel, dibujaba algún momento de la trama y renombraba los pasos del camino del héroe con los títulos de cada capítulo.

También *Juego de niñas* tenía capítulos. Es una de las características de muchos de mis textos. Las escenas tienen título. Este espectáculo para adultos es el resultado de una investigación, primero autodidacta y después académica, donde configuro la manera de hacer dramaturgia para la inmersión del público. *Juego de niñas* ocurre en un aula donde los espectadores asumen el rol de los familiares que acuden a una reunión escolar. Y como decía respecto a los infantiles, esta obra también tiene capítulos inspirados en el viaje del héroe o de la heroína.

Cuando ya tengo el viaje, los personajes, las relaciones, la banda sonora... Únicamente me queda escribir.

Reconozco que pese a tenerlo todo claro, me cuesta unos días enfrentarme a las páginas blancas que indiscutiblemente van a recoger la obra. No hay nada más que explicar o elucubrar. Ha llegado esa página donde todo empieza. Bueno, pondremos el título y el reparto y con eso estaremos tranquilos por unos días; pero en el momento en que comienza la descripción del espacio o la primera acotación, ya no hay parada posible. Las horas se convierten en minutos, las noches empiezan a su hora, pero acaban a horas que ya pertenecen a la mañana. Ya no es posible ir a dormir sin haber

soltado todo lo que durante meses ha ido construyéndose en la cabeza, todo el imaginario que necesitaba salir. Que, por mí, podría pasar directamente a la escena, pero que necesita estar escrito antes para que otros puedan entender lo que hay en mi cabeza.

Por este motivo, muchas veces no me considero un escritor. Prefiero el termino dramaturgo, un creador de historias que, sin embargo, se ve obligado a codificar lo imaginado en estas páginas a través de la escritura. Pero la finalidad es que todo aquello que ha estado macerando durante tantos meses en mi cabeza pueda verlo yo en directo, en escena. El primer espectador soy yo. Y tengo la suerte de ser bastante crítico con todo lo que veo. Así que no me lo pongo nada fácil.

Ahora bien, ¿cómo es mi escritura? Mi estilo. Bien, creo que cada uno tiene un estilo propio, pero también que todo está inventado y que no descubro nada a nadie. A mí, por ejemplo, no me gusta poner nombres a mis personajes, pero eso ya lo hacía Lorca. Prefiero poner "maestro" o "madre de..." como en *Juego de niñas*, o "niño" y "hombre que hace el camino" para *El niño que quería una falda escocesa*. Rara vez hay nombres propios. Es más, me gusta que sean los intérpretes lo que bauticen a sus personajes durante el proceso de montaje.

Tenemos claro que voy por capítulos, presentando cada escena de una manera clara. Eso también lo hacía Brecht o Cervantes en *El Quijote*. Martorell en *Tirant lo Blanch* nos presentan la escena con títulos clarificadores. No soy nada original.

Me gustan las esticomitias, término que conocí gracias a Paco Zarzoso, pero que ya utilizaba sin saber lo que era. Prefiero ahorrarme el mayor número de acotaciones. Y si las hay que sean simples pero concisas, tal y como el sencillo "muere" del final del *Rey Lear* de Shakeapeare. No invento nada.

Uno de los autores más contemporáneos del que bebo es Ronald Schimmpelning. Lo conocí a través de un montaje de *La noche árabe* y tiempo después, estudiando dramaturgia a través de sus textos y recientemente de manera personal en un curso que impartía. ¿Qué hay en mi escritura de él? La narrativa dentro de la acción. Que el personaje describa lo que hace,

que cuente al espectador sus acciones. Lo bonito es luego ver la propuesta de dirección. En qué momentos decide respetar o no esas descripciones.

Claro, en *Juego de niñas* no es posible, como tampoco en otras de mis obras de teatro inmersivo o relacional, como lo define Juan Pedro Enrile en *Teatro relacional: una estética participativa de dimensión política*. No es posible porque entiendo que para este estilo de teatro se necesita un realismo que no te permite utilizar recursos narrativos. Necesitas que la acción ocurra en presente. En el mismo presente del espectador. Sabemos que es ficción, pero no lo podemos adentrar en una época que no le corresponde ni expresarnos de una manera antinatural para este. Al menos como yo entiendo este tipo de teatro.

En el teatro infantil sí lo he trabajado y funciona. Si a Elvira Lindo y a su creación Manolito gafotas les funciona hablarnos en primera persona en narrativa, ¿por qué no convertir las acotaciones de *El niño que quería una falda escocesa* en narrativa en primera persona? Tenemos un niño que explica todo lo que ocurre. Narración que no deja de ser una acotación y, por tanto, literatura dramática. A la hora de llevarlo a escena hay que tomar decisiones, claro. Pero leído es una buena manera de adentrar al espectador infantil en el teatro a través del cuento.

Por supuesto, también he tenido el gusto de probarlo en dramaturgias para público adulto. Y diría que es en estos textos donde estoy más orgulloso de este recurso. *Los tardones* y *Los novios*, ambos textos creados para torneos de dramaturgia, el valenciano y el catalán respectivamente, son cuatro personajes que hablan al espectador desde la narrativa y que pueden o no estar haciendo lo que cuentan en escena. En el caso de *Los tardones* nos encontramos a una pareja de ancianos que aparentemente nos cuenta el recorrido que deben hacer desde su casa al teatro. Los saltos temporales, repeticiones y las incoherencias entre la narrativa de ÉL y de ELLA - recordemos que prefiero no poner nombres - nos llevan inicialmente a un mundo absurdo que me conecta con otro autor de referencia, Ionesco (hay momentos que tienen mucha relación con *La cantante calva*); poco a poco, sin embargo, nos muestran otra realidad, que es la de dos ancianos con alzhéimer que hacen lo indecible por recordar su vida y por encontrar en su narración a la persona que tienen a su lado incapaces de reconocerla.

En *Los novios*, obra que se pudo ver en la edición pasada de esta Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos -publicada por la Universidad de Valencia en valenciano y en la editorial de la Fundación SGAE en su versión en castellano-, Él y ELLA aparentemente son jóvenes, pero los cambios temporales, las confusiones con lo sucedido o, incluso, las diferentes versiones que rechazan de lo ocurrido, nos dan a entender que han vivido mucho más de lo que en un primer momento ellos creen. Aparece la comedia con estas descripciones que no encajan entre tanto salto temporal, pero en todas estas obras, incluso en *Juego de niñas*, nos damos cuenta de que finalmente nos hemos estado riendo de una situación verdaderamente amarga.

Este es otro de los rasgos característicos de mi escritura en el teatro para público adulto. Jugamos y recreamos un día en el aula para, posteriormente, entender que era una estrategia para explicar un caso de abusos. Nos reímos de unos viejecitos que se ponen nerviosos porque no llegan al teatro, pero que en realidad aquello ocurrió en otro momento y estado, descubrimos que no se han movido del sitio y que ni siquiera son capaces de recordar a su acompañante que desean que no desaparezca de su memoria.

En el teatro para la infancia me encuentro con la situación inversa. *El niño que quería una falda escocesa* se encuentra con un deseo reprimido y unos padres intolerantes que van a aprender a respetar la decisión de su hijo y en *La xiqueta que volía la pau (La niña que quería la paz)*, también editada por Bromera, nos encontramos con el asesinato del padre de una niña por parte de un soldado. En su viaje como refugiada, conseguirá finalmente encontrar la esperanza.

Son maneras distintas de atrapar a espectadores de diferentes rangos de edad, que por supuesto no son infalibles ni posiblemente tampoco las mejores opciones. Son las que yo me doy cuenta que utilizo, las estrategias que ahora reflexionando sobre cómo relleno las páginas de cada libreta que deja de ser blanca, me doy cuenta que repito de manera inconsciente según el tipo de teatro que escribo, y pienso que es lo que debo compartir con ustedes. Este escrito que expongo hoy ha funcionado de la misma manera que les he explicado mi acercamiento a la escritura de un texto dramático, y

ha servido para aclarar mis ideas y darme cuenta de mi proceso de creación dramática que hace poco ha salido de mi cabeza y se ha transcrito como la partitura que debe llegar a los intérpretes de estas obras.

Solo queda repetir el modelo del inicio de la libreta que ya no es blanca: escribir la fecha, el lugar y firmar el texto acabado.

¿Ya está acabado? ¿No hay revisiones? Por supuesto que las hay. De la libreta pasa al ordenador y en esa transcripción el texto cambia. Ayuda leerlo en voz alta mientras se reescribe, esta vez, en la pantalla. Y por supuesto, al preparar un montaje se producen nuevos cambios. Antes de comenzar los ensayos y durante. También en las funciones. La primera versión de *Juego de niñas* se escribió hace más de cinco años y durante estos años los intérpretes y yo como director hemos ido variando cosas. Si pretendes hacer un espectáculo que hable en presente, como comentaba antes, se debe ir renovando, aunque sea solo en detalles. Siempre hay algún comentario directamente relacionado con la actualidad sociopolítica, se debe actualizar. En estos momentos, espectadores e intérpretes van con mascarilla en esta reunión ficticia, eso no se puede obviar.

También *El niño que quería una falda escocesa* está sufriendo muchas transformaciones. La banda sonora ya no es mi lista de reproducción, es una composición creada específicamente para el espectáculo que, evidentemente, cambia parte del texto. La narrativa, como explicaba antes, ayuda en la lectura, pero debes saber justificarla en escena y descartar las partes que no funcionan. Y así otras tantas circunstancias que permiten que los textos estén vivos. De lo contrario, aquella libreta que un día conociste en blanco estaría ahora en un cajón, con un texto que no ha disfrutado de la maravillosa experiencia de calar en una producción teatral y adaptarse, igual que el actor cambia su cuerpo y su voz, pero que en esencia sigue siendo el mismo.

Instrucciones de montaje

Avelina Pérez

Indispensable un director o una directora que esté harta y que tenga claro que el texto no sirve para nada. Un director o una directora que no tenga miedo de empuñar un BOLÍGRAFO ROJO y tachar todo lo inservible, o sea: todo el texto.

Puede borrar todo el texto, pero tiene que llevarlo adelante. Él, o ella, sabrán cómo hacerlo.

Para llevarlo adelante es preciso sentarse, un mes entero, en las calles de una ciudad cualquiera sin hacer nada -todo el equipo, hasta los responsables de producción- y tienen que procurar cobrar por ese mes, ese mes debe entrar en los presupuestos y, en caso de pedir subvención, especificarlo así, con dos cojones y trescientos ovarios, así: sueldo por estar en la calle. No lo van a entender, pero lo van a leer, eso es importante. Y van a desestimar la subvención, eso es importante.

Hay que vestirse con ropas ajustadas, con zapatos que lastimen, mirar ojos y ojos y ojos y ojos y ojos y más ojos, y anotar en un cuaderno, en el cuaderno de dirección, por ejemplo, los colores de todos esos ojos para, luego, crear una iluminación ilustrativa.

Se pueden fabricar a mano los filtros para los focos, unos filtros marcados a fuego por las palabras borradas del texto, para crear ambiente.

Los cuerpos de todo el equipo, hasta los de los responsables de producción –sobre todo los de los responsables de producción– tienen que estar entrenados, a ser posible heridos de tan entrenados, mutilados sería estupendo, pero no va a ser fácil porque los cuerpos mutilados quedan lejos, no son tan accesibles, así que dejémoslo en cuerpos heridos, puede valer.

Como libro de cabecera, de nuevo para todo el equipo: *Crimen y castigo*, de Dostoyevski y no hace falta leer hasta el final, pero sí llegar al momento en el que Raskólnikov recuerda las palabras de Sonia cuando le dice que vaya a la encrucijada, que se incline ante la gente, que bese la tierra porque pecó ante ella y que diga en voz alta a todo el mundo que es un asesino. Al llegar a estas palabras se puede cerrar el libro y entrar en la sala de ensayos.

Entrar con ilusión, aunque sea forzada o fingida, porque la ilusión es necesaria y contagiosa.

Pueden –y deben– estar niños y niñas en escena. Los niños y niñas no tienen que estar un mes en la calle, ni usar trajes ajustados, ni leer nada de Raskólnikov, eso ya lo harán cuando crezcan, pero tienen que estar allí, presentes, para que vean y para que los veamos, porque ellos son el inicio del drama. Sobre todo los niños dóciles y serviles, *pobriños*, sobre todo esos, los que tienen una educación rígida, *pobriños*, los que se portan bien, los que sacan buenas notas, *pobriños*, esos tienen que estar en escena y seguir portándose bien en escena, que seguro que lo harán si uno escoge bien en el casting de niños.

Y, obligatorio: hablar mucho entre todo el equipo de qué es eso del teatro, de qué es eso del drama, importante estar borrachos para estas charlas y seguir bebiendo, y seguir hablando de qué es eso del teatro, de qué es eso del drama, hasta no llegar a ninguna conclusión.

Hasta tener clarísimo que no se llega a ninguna conclusión.

Lo demás es libre.

Introducción al texto *O día no que bicar a terra*.

Premio Abrente 2018

Lo que sigue podría titularse *"una exposición de la contradicción"*.

Si me lo permitís, lanzaré una serie de pensamientos, trataré de expresar ciertas inquietudes, cansancios y deseos que, de una forma u otra, forman parte de mi camino escénico. No voy a elaborar un discurso que pretenda la coherencia, tampoco a analizarme; la verdad es que no sabría hacerlo.

Empiezo por algo que es realmente viejo, desgastado y cansino:

Escucho o leo valoraciones acerca de los textos teatrales en las que se habla de "una sólida construcción del entramado escénico", unos "diálogos al servicio de la evolución dramática", "eficacia dramática" o "elaborada construcción dramática".

También que existe una "sólida (otra vez la solidez) construcción de personajes" o un "adecuado mantenimiento de la intriga".

Escucho o leo también que la obra "consigue una clara definición de personajes".

En mi tierra, en los concursos de teatro se valora la "viabilidad escénica". Creo que en muchas tierras. Me inquieta el concepto de "viabilidad escénica".

Existen premisas como la de escribir para determinada duración: escribir un texto para una obra que dure 75 minutos, por ejemplo.

Sólido, eficiente, elaborado, construcción, andamiaje, entramado...

Todo esto de la estructura sólida sé lo que quiere decir, pero no quiero saber lo que quiere decir.

Juego con el diccionario: me interesa la solidez en relación a la presentación de una forma propia, a la firmeza.

No me interesa que esté basado en principios fundamentales (razonamiento sólido) ni que presente oposición a ser dividido.

¿Habrá casos en que la palabra solidez se use como excusa, cuando nos referimos a las estructuras teatrales? ¿Puede haber una especie de trampa en todo esto?

Eso de lo viejo, lo nuevo...

Lo nuevo, lo viejo...

Hay tanto que me habla, tanto tan contemporáneo de hace tanto tiempo, tanto que no me dice nada en un pretendido diálogo con el presente.

Me veo necesitada de referentes, no solo en el teatro, en otras facetas de mi vida, a la vez que me veo necesitada de la libertad que referentes me roban. No pasa nada

¿Sigue pesando todo esto?

Hay una contradicción en mí, pensando los lugares que practico. No me importa. Pienso y siento que no tengo ninguna obligación de delimitar los lugares que practico, los lugares que habito.

No quiero nombrar si corro el riesgo de que cualquier nombre me invada.

Hay un peligro, claro, que no lo veo desde una victimización porque es una opción que existe: estar en tierra de nadie. No quiere decir estar sola; es diferente.

Me da por pensar que la escritura dramática, por incompleta, abre una inmensidad de campos y posibilidades (aunque todo es incompleto, por supuesto, se completa con el lector, oyente...) Me refiero a que va a ser completada por un cuerpo, por una luz, por un sonido...

Esto está presente cuando escribo, aunque jamás pienso en una puesta en escena.

Mi consideración de la escena es ilimitada. Mi consideración del cuerpo en comunicación y de la palabra, es ilimitada. No hablo de cantidad de acciones físicas, acrobacias o gestos. Tampoco hablo de un léxico más o menos rico.

El espacio escénico es pequeñito, el tiempo – en relación a la duración de un hecho escénico – determinado; las variables posibles del encuentro, no.

Desde ahí, todo, También la escritura.

También entiendo la escritura dramática para ser leída, ¿por qué no? Y diría que esta idea de lectura no se opone a la inmensidad de la escena como base para la escritura misma.

Pensar en la escena como ilimitada no admite marcajes y, para mí – sin ánimo de ninguna verdad absoluta, desde luego – no admite siquiera pensar en cuáles son los lugares por los que una se mueve.

Sí pensar en lo que una hace, pero no en el territorio. Porque diría que en todo esto hay algo que tiene que ver con el territorio. No sé.

Empiezo hablando de la norma, de esas frasecitas que leo tan encorsetadas, pero realmente no quiero hablar de la norma. Ya chirría todo esto

(Me gusta como suena en gallego la palabra chirriar: *renxer*)

Empiezo hablando de la norma y lo que intento, con todo esto, es expresar una sensación, más que una certeza o una cuestión teórica, una sensación vital como teatral: algo así como que en realidad los campos están muy delimitados, algo así como que, en estos momentos, en los que en teoría existe una apertura total en relación a las formas, somos una sociedad rígida con una necesidad de ocupar un lugar concreto... sea cual sea.

Me reconozco cansada del contexto, de la moda, de lo binario, de la repetición de las proclamas de las redes. Me puede la sensación de que hoy es tan fácil situarse... basta una proclama, no importa si es repetida, copiada o chorras, no importa si dura tres días; no entiendo tampoco esta necesidad abrumadora de situarse. Y esto lo pongo en relación con el hecho de escribir, o de crear una pieza teatral.

¿Es el mercado? ¿O es el vacío? ¿O es todo?

¿Puede ser una mezcla del mercado y del vacío? ¿Por qué todo tiene que estar claro? Que esté tan claro un *ismo*... ¿de qué vale?

No me despisté, hablo del teatro y de la escrita. Hablo de los circuitos teatrales, también.

Para mí, de lo que se trata todo esto es de lo humano. De habitar un mundo y elegir una opción de cómo habitarlo. A lo mejor no es exacta la palabra *elegir*, puede ser encontrar, puede ser encontrar y quedarse, puede ser aceptar una casualidad, incluso, y expresarla. Puede ser que las opciones de expresión que me ofrece la cotidianidad se me quedan cortas y en la búsqueda personal aparecen otras que me permiten volverme un poco loca, puede ser que, aunque escriba, sepa que la palabra no basta...

Diría que al escribir me gustaría algo parecido a hablarte al oído, aunque grite, me gusta la idea de grito íntimo. Algo así. Un momentito de intimidad. Algo así.

Un momento incompleto de intimidad.

Y de inutilidad.

Y de mentira (porque la palabra lleva consigo mentira, nunca olvidar esto)

Para mí de lo que se trata todo esto es de habitar el deseo, de atenderlo.

No escribo teatro ni hago teatro por lo que es el teatro. El teatro, esa escena ilimitada, me da a mí lo que yo necesito para... para lo que sea.

Encontré ahí – por muchas cosas, entre ellas la posibilidad de huir de lo útil y de lo lógico – una forma de expresión. Y no quiero atender al teatro, quiero atenderme y atender a lo que me rodea.

Quiero entenderlo, saber de dónde viene, saber qué es todo esto. Pero no servirlo. O, mejor dicho, no servir a quien me dice *cómo*.

Reniego de la limpieza. Eso es algo que está bastante presente en lo que hago, en lo que escribo y en lo que pongo en escena. Esta sociedad con vocación desinfectante, dispuesta a pasar el trapo, a que todo aparente brillante e impoluto, (infantil y limpio, qué pena) no solo me desespera, sino que me daña.

La limpieza, para mí, también son los límites y las pertenencias masivas, los territorios.

Somos seres sucios.

¿Qué brillo buscamos?

¿Qué claridad?

¿Qué limpieza?

No quisiera que entendierais que hablo de la equidistancia (palabra de moda)

Me refiero a la complejidad, a las puertas extrañas, a atender de un modo menos claro, menos cierto, menos seguro. A poder mirar de muchas formas, a no saber.

(no veo la complejidad, desde luego, contraria a la sencillez sino a la simplicidad)

Pensando en la limpieza viene a mi mente algo que me encuentro muchas veces en el teatro, no tiene que ver, pero tiene que ver. El teatro como el lugar que *da voz a*.

Trabajé muchos años en intervención social en el campo de la marginación, como –quizás por desgracia– me cuestiono todo, acabé horrorizada del poder de las estructuras de los servicios sociales (también sólidas, por cierto; tan sólidas que son casi inamovibles), poder ejercido por las personas (como siempre) y no tuve más *remedio* que irme. A lo que iba: me cuesta entender esa idea de dar voz, a no ser que se ceda completamente el control del espectáculo y/o del texto.

Y eso que acabo de trabajar sobre los grabados que unos presos republicanos de la guerra civil dejaron en las paredes de un monasterio de mi zona...

Pero no doy voz. La única voz que tengo –tan limitada e ilimitada– es la mía: cabe en un cuerpo.

(¿Cabe en un cuerpo?)

Pero sí, existe *dar voz* y existe el *ismo*. Y nos lo comemos como acto definitorio e identitario, como el lugar de la acción, y ya está. Y a veces convertimos el teatro en lo que podría pasar en la calle o lo que es peor, en las redes. Y para mí, no es lo mismo. Y quiero que no sea lo mismo.

Soy una mujer mayor, tengo 52 años, no soy ni una vieja gloria ni una joven promesa. (Esa frase del poeta Ángel González: "sin esperanza, con con-

vencimiento”) El hecho de escribir, de hacer teatro, me permite apartarme un rato de lo feo, transformarlo, atender a algunos huecos, abrir posibilidades, mejorarme un rato, encontrarme con viejos a los que le siguen brillando los ojitos, encontrarme con nuevos significados, no reconocer los propios, los aprendidos, darme cuenta de que la vida no es exactamente eso, más que darme cuenta: probar. Y deformar. Y transformar.

Transformar, no el mundo; eso es muy grande.

Los significados, como decía. Y las certezas. Y las relaciones.

Y un poquito a mí.

Hablo de todo esto porque la forma de ver y de sentir el mundo son los elementos de mi dramaturgia, poco más. O por lo menos, el motor de mi dramaturgia. La rabia, la vulnerabilidad, el amor, el deseo... Esas cosas...

Y mi mirada al absurdo. A lo absurdo, mejor (desde el absurdo a lo absurdo).

Y la consciencia de finitud (no estamos para chorradas).

La necesidad de reinterpretar todo esto, de transformarlo, de deformarlo, de expresarlo de otra forma... iba a escribir también *de entenderlo*; pero no, no es eso. Y no importa.

No todo tiene que pasar por el filtro del entendimiento lógico.

Y –aunque me enamora la palabra– como todos sabemos, la palabra no llega para presentar realidades. Como decía una vez, la palabra *árbol* no solo explica un tronco con hojas verdes. Hay quien lo que ve es la ausencia de pájaros.

Y también es.

El texto *O día no que bicar a terra*, hacia el final, pregunta:

CUÁL ES EL NIVEL DE FIRMEZA NECESARIO

PARA EMPUÑAR UN BOLÍGRAFO ROJO?

Avelina Pérez
10/11/2021

Vencer al dragón de la escritura: Performance, alquimia y transformación.

Jana Pacheco

La primera performance que realicé en 2015 fue en el contexto de la exposición *La amistad celeste*, comisariada por Ana Sofía Pérez-Bustamante en el ECCO (Espacio de Cultura Contemporánea de Cádiz). En ella se celebraba la amistad entre el historiador del arte Juan Eduardo Cirlot y el poeta gaditano Edmundo de Ory. La invitación fue realizar una pieza escénica partiendo de su correspondencia. Les propuse hacer una performance junto a Gastón Horischnik, que diseñó el dispositivo sonoro. No sabía muy bien a lo que me enfrentaba hasta que abrí la primera carpeta. Sus palabras mecanografiadas tenían música, traducían una comunicación honesta donde los poetas vibraban en la misma frecuencia. Descubrí a dos autores unidos por su literatura, enfrentando con sus espadas, sus miedos.

Tras un mes leyendo estas cartas en la Fundación Edmundo de Ory, con la bahía gaditana como telón de fondo, mi cuerpo pudo escucharse. Las inquietudes compartidas y la sensibilidad de Cirlot y Ory despertaron en mí un dragón antiguo y profundo: **el miedo a la escritura**. Este fue el primer portal que tuve que cruzar en un camino iniciático hacia el arte, y como entendí más tarde, hacia la espiritualidad.

Cirlot, en su diccionario de símbolos, habla del dragón como alegoría del proceso cíclico, como icono del vaticinio y la sabiduría, de "la propiedad del hambre para nutrirse a sí misma".

Si miro atrás, casi todas mis performances reflexionan sobre cómo alimentar a ese dragón para vencerlo. Esta contradicción se presenta como una oportunidad, un *Kōan* que revela la sabiduría de las preguntas. Tanto en las performances como los rituales expandidos las imágenes y acciones llegan a mi cuerpo para ofrecer respuestas a los misterios. Esta es la razón por la que decidí que la performance era mi camino para crecer. El ejercicio alquímico que supone cada acción despierta en mí la conciencia de eso que llamamos "ser" y me informa del continuo estado de transformación al que llamamos vida.

A través de la meditación me he reconciliado con las contradicciones a las que me enfrento en cada pieza: la enfermedad y la sanación, el alivio y el miedo, el dolor y la recompensa. Para enfrentar al dragón tuve que luchar contra viejos paradigmas, antiguos "yoes" que caen como pieles de serpiente en el desierto. Es ahí donde opera la alquimia, es ahí donde habito el estado espiritual en el que la conciencia individual se pierde y consigo conectar con la conciencia colectiva y la energía del universo.

Fue en esa disolución donde entendí que el miedo a la escritura es la conexión con la espiritualidad, es el "hambre para nutrirme de mi misma" y enfrentarme con el vaticinio o la sabiduría: con el dragón.

La sensación física que me recorre durante la escritura es similar al estado que sufre mi cuerpo los minutos antes de un ataque de pánico. Han sido necesarios tres años de meditación diaria para conectarme con mi centro creativo y sanar el miedo. Gracias a mi maestra de meditación, Mariana González Roberts, y a través de un hilo invisible que nace de mi corazón y me vincula con el centro de la tierra, he entendido mi cuerpo como canal para materializar la energía invisible. Esto me ha permitido reconciliarme con el poder personal que proporciona el estado creativo, sintiendo la escritura como una posibilidad de evolución artística y no como una amenaza constante.

Sin embargo, la performance ha sido una puerta para acceder a la transformación y entender el cuerpo como mortero de la alquimia, capaz de diluir el espacio-tiempo. Esto me ha permitido desprenderme de eso que llamamos ser, diluir el ego y entender el arte como forma sagrada de vida.

Ahora bien, vivir con una línea temporal diluida entre el arte y la vida hace que la intensidad con la que vivimos sea un vaivén emocional complicado. Hay que encontrar un equilibrio energético sano que establezca el flujo de la energía creativa. Es importante desarrollar una fórmula común que nos permita cuidar de los procesos, de nosotras mismas y de las personas que nos acompañan en el camino. Es importante estar atentas y no desplazar a las relaciones afectivas aquellas emociones que aparecen en la fórmula arte = vida = arte. Es decir, entender el proceso creativo como un estado efímero y no dejar que se diluya con aquello que llamamos "ser" o "existencia".

Gracias a la performance he comprendido por qué mi forma de estar en el mundo ha sido calificada de "intensa" y ha dificultado mis vínculos afectivos y mis relaciones personales o profesionales. Es complejo compartir un proceso artístico que invita a desprendernos de las capas de superficialidad que la sociedad o la cultura pone sobre nosotras.

El arte nos desvela, haciendo de la experiencia creativa un proceso de vulnerabilidad constante que compartimos con otras personas. En el arte de acción no hay refugio, la obra se contempla en el mismo momento en el que se está generando. No hay ensayo, no hay error, la acción nos empuja a un estado alterado de conciencia compartido. En la performance todo nacimiento es válido, lo importante es la transformación que acontece en cada uno de los cuerpos que la ejecutan, la contemplan o la componen. No importa si la acción dura cinco minutos o un día.

Si comparamos este proceso con la escritura, sería algo así como escribir al mismo tiempo que las personas pueden leer el texto que está siendo escrito. Por eso yo escribo en directo durante mis performances, enfrentando al dragón delante de otras personas. Es en ese espacio ritual compartido, donde he tenido que sacar la espada, elevar el cáliz y atravesar el misterio. Esto me lo enseñó la autora Riane Eisler en su libro *El cáliz y la espada. De las diosas a los dioses, culturas prepatriarcales* y los círculos de mujeres a los que pertenezco.

Con los años he comprendido que el estudio teórico sobre la performance fue una sala de espera que no me preparó para llegar, desde el cuerpo, al hecho artístico. Sin embargo, me han reconfortado algunos textos autobiográficos como el de Allan Kaprow, Marina Abramovic, Esther Ferrer u Oscar Masota. Gracias a ellos he entendido este arte de acción, donde adentrarse en territorios desconocidos conduce a la transformación. Nunca sé cuál será el aprendizaje que acontecerá durante el proceso, ni con qué dragón voy a enfrentarme. Sin embargo, cada vez que termino una pieza pongo más en valor la transformación vital que todas las personas hacemos a lo largo de nuestra existencia. No creo que la mía sea más notoria que la de cualquiera, pero compartirla me ayuda a cuidarla y entender el esfuerzo y la satisfacción que supone, para todas las personas, transitar la vida.

Tomemos la palabra

Ruth Vilar

I

Tomo hoy la palabra invitada a hacerlo. Me dirijo a lectores predispuestos a prestar atención a esto que escribo. ¡Qué feliz ocasión! ¡Qué excepcional momento!

La toma de la palabra más bien suele parecerse a la toma de la Bastilla. Requiere determinación y forcejeo y conquista. Quien espere la petición ajena para escribir, poco escribirá. Quien dependa del permiso de otros, de su aprobación, de un reconocimiento externo de su derecho a escribir, no lo hará nunca.

Abro fuego con esta cuestión áspera (y ojalá que superada ya por cuantos hoy me leéis) porque, antes de reflexionar sobre qué y cómo y cuándo y cuánto escribir, me parece crucial subrayar que eso son los complementos (directo y circunstanciales) del verbo y que sin él carecen de sentido. Lo primero es tomar la palabra.

Escribir solo para gustar, condicionar la propia escritura al pláceme de otros, es el camino más corto hacia el abandono o la sumisión. Esperando o persiguiendo bendiciones se vuelve uno ágrafo o tendero o esclavo. Y digo bendición, aprobación, permiso, refiriéndome también a una recepción pública favorable de la obra. Supeditar la escritura a factores externos y poco

menos que azarosos equivale a renunciar a escribir o, lo que viene a ser lo mismo, a deformar la creación en aras de un supuesto mercado, que habría de pagarnos en moneda contante, en prestigio o, mejor aún, en ambos.

Escribo desde niña. Mi deseo de hacerlo con seriedad era ferviente. Mi temor o timidez, proporcionales a ese anhelo. Mareé la perdiz durante años, soñando y estudiando infinitamente, no encontrándome nunca lo bastante preparada para aplicarme con decisión a la labor. Esperando. ¿Qué? Necesité que alguien con más confianza en mí que yo misma me aconsejase: "¿Quieres escribir? Pues escribe". ¿Queréis escribir? Pues hacedlo.

Quien toma la palabra como si fuese una fortaleza, quien la asalta y se apodera de ella, no debe caer en la ingenuidad de esperar que además lo feliciten por su hazaña.

II

Tomo, tomamos, también la palabra cuando la recibimos, que es algo que sucede a cada instante desde el momento en que caemos en el mundo. La palabra nos alcanza y nos envuelve y nosotros la acogemos, la tomamos. Se acumula en nosotros a manera de poso verbal y sedimenta en capas sucesivas. A la larga la palabra recibida conforma nuestro paisaje interior.

En mi caso, la primera palabra fue chocante. Procedían mis padres de regiones distintas y nos mudamos a un tercer lugar durante mi niñez. Sin cambiar aún de lengua, lo cierto es que tanto el léxico familiar que cada uno de ellos nos aportaba como las inflexiones, modismos y sentencias que descubría en el pueblo donde nos instalamos se contradecían constantemente. Así, con la palabra aprendí la atención (¡qué remedio, si quería enterarme de algo!) y aprendí el extrañamiento. A mi entender palabra, atención y extrañamiento son tres de las mayores fortunas para un escritor.

Hacemos acopio de palabra sin cesar, no sólo durante la niñez. Conscientes de ello o no, somos permeables a cuanto oímos. Y expuestos como estamos a estímulos verbales ambientales repetitivos y burdos, corremos el peligro de que nuestra palabra, en vez de enriquecerse, se erosione. De

la literatura mana un caudal incesante de belleza esculpida en palabras. El bagaje verbal del escritor, que es ni más ni menos que el material con que da forma comunicable a su mirada íntima sobre el mundo, no le llega por ciencia infusa. ¿Queréis escribir? Pues leed. Tomad, absorbed una palabra frondosa y abundante. No desdeñéis el habla cotidiana; no os conforméis con ella.

III

Tomar la palabra (y aquí abordamos la que para mí es la cuestión esencial de este breve tratado) es sopesarla y ejercerla. Como se toman las decisiones. O las riendas. Es comprometerse con la práctica de la escritura y cultivarla en soledad, sin público. Escribir más de lo que se da a leer. Ensayar la escritura, explorarla, fortalecerla. Abolir la impaciencia y respetar al lector. Su sensibilidad. Su tiempo. Y averiguar “qué escribiríamos si escribiésemos”, que dice Vila-Matas que dijo Marguerite Duras.

Mi escritura secreta, la de investigación, está formada sobre todo por diarios, un género estimulante y vastísimo. En ellos tan pronto caben inquietudes, intuiciones, reflexiones y sueños, como apuntes sobre lecturas, borradores en fase muy embrionaria, esquemas de planificación de obras concretas, e incluso acontecimientos recientes o remotos, propios o ajenos. Cabe desde lo más personal hasta lo más general, y se alternan sin transición, pasando del primerísimo primer plano al gran angular en una misma línea. En estos diarios inserto además *collages*, disciplina visual que comprende, estructura y alienta la multiplicidad y la yuxtaposición. Los *Cuadernos de todo* de Carmen Martín Gaité dan una pauta excelente a quien quiera adentrarse por esta senda.

Y escribiendo, escribiendo, descubro que lo que yo escribiría si escribiese es polifónico, filosófico y caleidoscópico. En consecuencia, escribo teatro. El teatro es una maravilla. En ningún otro género se manifiesta con tanta claridad que DECIR es HACER. Las palabras no son sonidos vacuos ni casuales. Son ACCIONES. Lo que digo entraña la intención de influir en mi oyente en un sentido u otro, y surte algún efecto (sea o no el que yo pretendía).

El trabajo con Cos de Lletra, la compañía que fundamos hace dieciséis años el actor Salva Artesero y yo, me ha permitido poner a prueba en la sala de ensayo la viveza de mis textos. Su capacidad para mover al otro. También su sonoridad, su ritmo y su coherencia. La atmósfera que evocan. La emoción y la reflexión que suscitan. En el ensayo, el autor se convierte en receptor de sí mismo a través de un tamiz ajeno. Así percibe cuánto de eso que quiso expresar persiste, cuánto se diluye y cuánto se amplifica. Cuando la colaboración entre autor y compañía es estrecha, como es mi caso, el ensayo constituye una magnífica oportunidad de reescritura, de afinación del texto.

Reflexionemos brevemente sobre la duplicidad del teatro. Su naturaleza es literaria a la vez que escénica. El receptor puede acceder al teatro por ambas vías: una, la de la lectura, esto es, la representación imaginaria, la platea de butaca única; la otra, el espectáculo, la puesta en escena, que es escritura escénica de todo el equipo artístico a partir de la obra textual creada por el autor. El teatro comparte esa primera vía de recepción con la obra literaria de cualquier género. La segunda le pertenece. Es una transmisión sensorial, envolvente, acuciante o reposada. Es directa gracias al actor y a la actriz. ¿Cómo lo consiguen? Con su presencia física, con su respiración. Con su exquisita consciencia de lo que piensan y sienten. Con su voz, que renuncia a ceñirse a los estrechos límites de la corrección y el pudor convencionales para permitir que suene precisamente eso que piensan y sienten. También con su silencio y con su escucha. Con su interpretación que es, en suma, la comprensión de lo que el texto contiene, la atribución de un sentido, y la expresión precisa y transparente de esas palabras que son acciones. Palabras que brotaron de la mano de su autor con vocación de vida y que el actor o la actriz revivifican. Pocas felicidades superan, en literatura, la del juego de espejos que supone ver reflejada en el rostro de un espectador entregado la vida que desprenden la actriz y el actor, quienes a su vez se nutren de un texto que el autor escribió (quizá hace poco, quizá años atrás). Si esta idea os tienta y os preguntáis por dónde empezar: ¡leed teatro!

Leedlo si queréis a la deriva, entresacando hoy un contemporáneo español en cualquiera de nuestras cuatro lenguas y mañana un contemporáneo de cualquier procedencia. O leed con un método: teatro clásico griego para

desayunar, Schiller después de comer, Chéjov para merendar y Arthur Miller antes de dormir. Y Shakespeare. A cualquier hora.

En *Prohibido escribir obras maestras*, síntesis de la práctica dramática y sus cimientos, José Sanchis Sinisterra presenta la lectura sistemática y cuidadosa de buenos textos como una inmejorable escuela. El libro además descifra y condensa los hallazgos estructurales de grandes obras. Lo hace como si fuesen fórmulas matemáticas aplicables, reproducibles, esqueleto sólido de creaciones inéditas. De cuánto se aprende así da fe la producción completa de Sanchis Sinisterra, que es inmensa, profunda y diversa. Gozo del privilegio de haber prologado el primer volumen de su *Teatro unido* y disfruté y aprendí con la lectura de cada uno de sus textos. Con los originales, que son los que esta antología recoge, y con sus adaptaciones de obras narrativas de Kafka, Sabato, Joyce, Cortázar o Melville, por citar sólo algunos.

Desde sus orígenes, la literatura dramática es terreno fértil donde abordar el tabú. Si el receptor implícito de todo texto es una persona sola, el lector, en el caso del teatro es, simultáneamente, el individuo y el grupo al que en ese momento pertenece: la asamblea de quienes asisten a la función. Exponer en ese contexto lo que socialmente escondemos o callamos amplifica el efecto de la revelación. Se vuelve más difícil mirar hacia otro lado.

En mi caso, exploré la maldad infantil y la manipulación interesada y perversa entre los propios niños en *Esa manzana amarga*. La pequeña protagonista de esta obra se enfrenta a su primer gran dilema, que le cuesta explicar y que le produce un malestar intenso. Y en *Las ávidas raíces*, obra escrita a pie de escenario con la complicidad de los actores Mireia Vallès y Salva Artesero, expuse el tabú de la maternidad necesitada o devoradora. Se trata de una especie de fábula para jóvenes y adultos. Con crudeza no exenta de humor ni de ternura, nos presenta el repertorio de mecanismos que usamos para encadenar al otro, estrategias que solemos vestir de generosidad amorosa.

El tratamiento del tabú nos conduce directamente al teatro político. Aquí se trata de poner sobre la mesa aquello que nos concierne a todos y que a menudo callamos, por incómodo. Así, en *La puerta blindada*, hablé del desmantelamiento de lo público, concretamente de la cultura. Di cuenta del espolio,

de la usurpación que entonces estábamos consintiendo sin apenas rechistar y cuyas consecuencias se han ido revelando más y más graves hasta ser hoy acuciantes. Dolorosamente política es también *Cerca del mar*, tragedia en la que condenso la experiencia real y documentada de Irene; en ella, señalo la notable irresponsabilidad colectiva que subyace bajo historias como esta, y que no es sino la suma de una miríada de irresponsabilidades individuales.

Y, por supuesto, el teatro reflexiona sobre sí mismo. Usando el fútbol como trasunto del teatro, en *Potrero* desarrollé una poética. Hablé del compromiso sin reservas que el artista establece con su modesto arte, tenga o no recompensa o esperanza. Abordé la búsqueda incesante de la belleza y de la perfección en la ejecución. Expuse también la necesidad de engrandecer el alma, esa entrega de sí que el creador nunca escatima, ni siquiera cuando ni circunstancias ni azares le sonríen. Su protagonista, un portero que no llegó a nada a pesar del anhelo y la dedicación y la consecución del virtuosismo, podría ser una de esas leyendas trágicas que Eduardo Galeano emparenta con los grandes héroes del balón.

IV

Y llegamos a la profesionalidad. Si hemos de medirla de acuerdo con el monto de ingresos generados en el ejercicio de una actividad con epígrafe X, la amplia mayoría de los escritores literarios en general y la práctica totalidad de los dramaturgos en particular somos aficionados. Esta consideración falaz, según la cual el dinero determina el valor de la obra, no por ridícula es menos peligrosa. Impregna la sociedad a tal extremo que hasta los niños (y sobre todo ellos, almas de cántaro) están ya convencidos de que nada existe al margen del beneficio financiero, y de que quien trabaja mucho y cobra poco es inútil o tonto. Los que así piensan (y bien que lo proclaman) supeditan al provecho material valores intrínsecamente humanos, como la libertad o la capacidad de percibir, cantar y preservar la belleza. Huelga decir que discrepo de esa visión. Absolutamente. Creo que lo valioso lo es al margen de los réditos que reporte. Que cada vida es corta e intransferible y que mejor haríamos si les contásemos a niños y niñas que son ellos quienes tendrán que decidir a qué dedican la suya.

A eso apelan mis textos para lectores infantiles. Lo hace el cuento *Don Queharé*, magníficamente ilustrado por Arnal Ballester. Lo hacen las piezas breves *Teatro sobre plano* o *La pedra a trossos*. Lo hace *7 parells de peus*, celebración y reivindicación de los derechos de la infancia. Todas mis obras para niños y niñas les interrogan. ¿Cómo percibes el mundo? ¿Hacia dónde sientes o crees que te empuja? ¿Qué quieres tú? ¿Coincide con lo que quieren o esperan de ti? ¿Puedes ser más tú (es decir, existir y actuar en coherencia contigo mismo)? ¿Cómo?

Las criaturas son mucho más vulnerables a la inercia social y a la falta de cuestionamiento generalizada que están en el origen de tantos errores e injusticias. A la vez, aún son capaces de distanciarse de los prejuicios si se les da la oportunidad de hacerlo. Pueden cambiar de punto de vista sin aferrarse obstinadamente a la razón única.

Necesitamos literatura profesional (en su sentido auténtico: rigurosa, independiente, más fiel a sí misma que a las fluctuaciones bursátiles) para ofrecerles a niños y niñas la ocasión de ensanchar su perspectiva. Para ofrecérsela, ¿por qué no?, también a los adultos.

V

El lector habrá notado que he citado títulos en catalán entre mis obras. En efecto, escribo en ambas lenguas, ¡y en más escribiría, de conocerlas lo bastante a fondo! En mi experiencia, cada lengua, como cada género, le permite al autor desplegar una faceta de sí que otras palabras o registros no revelarían. Soy yo quien escribe *L'espedaçament*, *La tràgica mort de la barbuda*, *Cinc vares de terra*, *Les línies imaginàries* o las ya mencionadas *La pedra a trossos* y *7 parells de peus*. En su gran mayoría, mi producción en catalán se ha publicado gracias a la labor tenaz del autor y editor Albert Mestres y de su sello RE&MA12.

Soy yo quien las escribe, pero es un yo distinto del que escribe *Cerca del mar*, *Las ávidas raíces*, *La puerta blindada*, *Esa manzana amarga* y *Potrero*. Y aquí destaco la persistencia de Ángela Monleón con *Primer Acto* y la valentía de Julio Fer con Ediciones Invasoras. Ambas son empresas titánicas y

constituyen la principal vía de publicación de un sinnúmero de dramaturgos hoy y aquí. *Cerca del mar* ha salido a la luz en el número 363 de *Primer Acto*. *La puerta blindada* y *Las ávidas raíces* forman parte del catálogo de Ediciones Invasoras; también lo hacen un buen puñado de volúmenes colectivos vertebrados en torno a cuestiones sociales, ecológicas, políticas... Participo en algunos de ellos con distintas piezas breves: *Kiruna* en *Planeta Vulnerable*, un proyecto de dramaturgia inducida del Nuevo Teatro Fronterizo; *Edicto* en *Un minuto de justicia*; *Días son aviones* en *De los días sin abrazos*; *No es una opción* en *Sen(o)fobia*; *Tu despensa rebosa* en *Ábrete, cielo*, volumen editado en colaboración con Ecologistas en Acción; y *Una certera espada* en *El veneno en el aire: 30 piezas breves de teatro antifascista*.

También es otro yo, con voz distinta aunque intereses semejantes, quien escribe ensayos y artículos de divulgación teatral y literaria. Me consta que los dos ámbitos, el de la creación y el de la teoría o crítica, ocupan parcelas diferentes, exigen acercamientos disímiles (a veces opuestos) y pueden ejercerse por separado y hasta ignorarse mutuamente (como en muchos casos suelen). En mi opinión se nutren el uno al otro. No hay como la contemplación y el estudio de una obra y la elaboración de pensamiento estructurado sobre ella para avivar el deseo de crear. Y al revés, nada como la creación honesta para advertir nuestra constante necesidad de aprendizaje y reflexión, que no solo de musa vive el hombre. Finalmente, ¿acaso no es creativo un texto teórico revolucionario? ¿Y no se intuyen los fundamentos críticos del autor (sean conscientes o inconscientes para él) en todo buen texto de creación literaria?

He publicado estos ensayos con cierta regularidad en diversas revistas, actualmente sobre todo en *Primer Acto* y años atrás en *Quimera*. La página de la compañía Cos de Lletra los recoge todos. También he participado con ensayos más especializados y extensos, reflexiones más detenidas, en los siguientes libros: *Poliedro*, estudio de diversos autores sobre la obra de Juan Mayorga; *Joan Castells: el valor humà del teatre*, una amplia conversación entre el director, pedagogo e investigador Joan Castells y la compañía Cos de Lletra; o el *Manual de Dramaturgia* de diversas autoras, cuya inminente edición corre a cargo de Nieves Rodríguez Rodríguez y Eva Redondo.

E incluyo en esta tarea divulgativa la traducción de *Temps Real* de Albert Mestres al castellano para su publicación en México dentro de una antología de teatro catalán.

Soy todas esas. Y soy, además, Pepa Pertejo, la impertinente mujer barbuda que firma cada anotación de *Las uñas negras*, mi blog literario desde 2012. Ahí me permito el vagabundeo temático y formal. Si mi obra dramática y divulgativa presenta ciertas constantes, *Las uñas negras* me da ocasión de disparar mi escritura en todas direcciones, como el tapiz de Vila-Matas, de nuevo Vila-Matas. A Pepa Pertejo le consiento la furia y la inoportunidad, la altisonancia y la ironía, la confesión de la ternura y la rotunda carcajada. El carácter misceláneo y virtual del soporte aguanta cómodamente todos esos extremos. Me sirve como campo de batalla para probar artilugios textuales a la vista de los lectores.

Soy muchas, en suma. Todas nosotras compartimos una tendencia natural a desafiar los límites impuestos. En lo temático, ya se ha dicho, solemos hablar de lo que no se debe. En lo formal, amamos la hibridación. Mezclamos churras con merinas. Infiltramos poesía o ensayo en el teatro mismo. Y viceversa. Lo llenamos todo de narrativa. La ponemos ahí, en el corazón mismo de la acción dramática. Damos un paso atrás para ver y contar mejor eso que pasa.

VI

Quisiera haber dado una idea clara de la naturaleza polimórfica que a mi parecer tiene la labor del escritor. Son infinitos los objetos de nuestra atención y múltiples las formas de expresarlos o manifestarlos. Sencillamente debemos concretarlas cada vez, de una en una.

La actividad del escritor no se restringe a su mesa ni culmina siempre en el mostrador de novedades del librero. La reflexión sobre la propia escritura forma parte de esa misma actividad. Y reconozco como vías de difusión de mis textos los libros, desde luego, pero también las revistas, ya sean en papel o electrónicas, y por encima de todo el bendito y cada vez más escaso escenario. Inventemos un largo etcétera de posibilidades de comunicación, de grietas por las que colarse.

Grietas, digo. Las imagino en el asfalto. Y nosotros, escritores, seríamos esas tozudas briznas que se empeñan en crecer en cualquier brecha de tierra recóndita. Confío en que, si lo hacemos durante el tiempo suficiente y con vigor decidido, creceremos tanto que levantaremos un poco más el firme. Que abriremos así nuevas y mayores grietas para otros.

Tomemos la palabra.

Y que germine.

Conferencia pronunciada el 16 de diciembre de 2020 en la Biblioteca Carles Rahola de Girona, dentro del ciclo de charlas de autores con que culminó la primera edición del seminario *De la creación a la librería*, organizado por la Dirección General del Libro y Fomento de la Lectura, en colaboración con ACE y CEDRO. Revisada y actualizada en 2022 para su publicación en los *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea* de la XXX Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos.



II
Texto
teatral

Pensamiento dramatúrgico y puesta en escena contemporánea

(La dialéctica texto/representación)

Guillermo Heras

Empezaré esta reflexión con un recuerdo al trabajo realizado por Juan Antonio Hormigón para situar en sus sentidos contemporáneos el término dramaturgia, más allá de su concepción tradicional relacionada con la escritura del texto dramático y, en cambio, más cerca del trabajo realizado a lo largo del tiempo en la escena alemana con la relación del material textual utilizado en su relación interna con el sentido de la puesta en escena que, a través de su metáfora, quiere proyectar el director de escena con su propuesta.

En palabras de Hormigón en su libro *Trabajo dramatúrgico y puesta en escena* (Publicaciones ADE, 2008): "En el sentido más amplio podríamos definir la dramaturgia como todas las leyes y elementos de la proyección del drama y del teatro. Patrice Pavis señala que: la dramaturgia en su acepción teórica contemporánea se pregunta cómo están dispuestos los materiales de la fábula en el espacio textual y escénico y según qué temporalidad. Estudia la estructura a la vez ideológica y formal de la obra, la dialéctica entre forma escénica y contenido ideológico y el modo de recepción del espectáculo por el espectador".

Por tanto, y sin negar la idea de cómo la tradición ha empleado el término dramaturgo, como aquel que ha creado el texto, voy a centrarme en

el cómo. Más allá de estar claro el concepto de pensamiento dramático para la puesta en escena de los clásicos, me parece fundamental aplicarlo también al de textos de autoría contemporánea, es decir, encontrar la metáfora que toda dirección de escena debe buscar en su discurso creativo en la relación texto/ representación.

En mi recepción como espectador, lógicamente no inocente, de muchos de los trabajos de dirección que veo en los últimos años sobre textos de nuestros autores y autoras actuales, observo una pobreza conceptual, precisamente en el sentido de la puesta de esos textos sobre el escenario. En muchas ocasiones se convierten en meras puestas en espacio de la literatura dramática pero no llegan a ser verdadero lenguaje escénico.

En mi trabajo como director del encuentro de esa metáfora por la que deberé transitar mi propia puesta en escena, van a aparecer una serie de búsquedas que debo realizar con el equipo actoral para integrarlo en un equilibrio necesario con los demás aspectos de esa puesta: el espacio escenográfico, el espacio icónico, el sonoro o el lumínico. Y, siempre, teniendo en cuenta el texto dramático del que debo desarrollar esa compleja tarea.

Si bien, es evidente, que la práctica escénica es un trabajo con gran sentido colectivo, no es menos cierto que la labor del ACTOR / ACTRIZ supone para mí la columna vertebral en la que se asienta su desarrollo. Desde los ensayos a la puesta en escena definitiva, sus resoluciones éticas y estéticas irán definiendo el sentido final de la propuesta. Siempre lo he tenido tan claro que gran parte de los talleres que he realizado a lo largo del mundo los he llamado: LA ESCRITURA DEL ACTOR EN EL ESPACIO. La tradicional idea de que la escritura escénica proviene solo del hecho que exista un texto escrito no es más que uno de los muchos clichés del "teatro canónico" que fue extendiéndose hasta las grandes rupturas de las numerosas escuelas que aparecieron a lo largo de todo el siglo XX. Los actores o los actantes, dependiendo del género escénico que se trate, realizan su propia escritura que, evidentemente, puede ser o no ser autónoma del texto literario del que se parta.

Existe, pues, un primer y gran condicionante a la hora de situar con precisión las estrategias poéticas que puede desarrollar un actor del futuro, cuando aún nos queda muchísimo por conocer en ese terreno del actor del pasado. Ello es debido a que aún hoy, y aunque en los últimos tiempos varios

estudiosos y críticos han empezado a plantearse con rigor el tema, no tenemos una auténtica Historia de las Artes de la Representación Escénica. Lo que tenemos predominantemente es una llamada Historia del Teatro que muchas veces es más bien una historia de la literatura dramática; es decir, de la labor de uno de los ejes fundamentales del propio teatro, el autor, pero que no deja de ser un elemento creativo más dentro del complejo entramado de la representación sobre un escenario. Por eso aún hoy tenemos que hacer continuas especulaciones sobre cómo los actores, los directores, los técnicos y otros oficios del teatro desarrollaban su oficio, no desde el punto de vista histórico, sino en el de su práctica concreta en períodos tan importantes como el del esplendor de la tragedia griega, el Siglo de Oro español o el teatro isabelino inglés. Lógicamente, a partir de una época, finales del siglo XIX, con la aparición de los registros de audio y de imagen, y por supuesto gracias al desarrollo tecnológico de todo el siglo XX, ahora resulta más fácil el análisis preciso de la teoría y técnica del discurso actoral y de la puesta en escena. Sin embargo, muchas de las especulaciones que podemos hacer sobre cómo estudiaba un actor su texto, cómo proyectaba la voz, cómo matizaba sus registros, cómo articulaba sus movimientos... siguen siendo hoy quimeras más propias del territorio de la ficción que de la ciencia. Pienso por un momento en un actor de una Compañía de Cómicos del Siglo de Oro español, actuando en un gran Corral de Comedias, en un espacio al aire libre y a la luz del día, en un recinto donde parte del público iba a realizar funciones sociales que nada tenían que ver con la contemplación del espectáculo: comprar y vender, pelearse a espada, galantear con las damas, conspirar políticamente... y todo ello aderezado con los gritos de los vendedores de refrescos y chucherías de la época. Realmente pensar en la cuarta pared stanislawsiana o en cualquier otra forma de intimismo parece cosa de fábula.

También resulta complicado especular en su totalidad sobre las múltiples facetas y pliegues del actor en un siglo XX de fantásticos maestros, que además han dejado escrito un impresionante legado teórico: Stanislawski, Meyerhold, Gordon Craig, Jovet, Copeau, Vajtángov, Artaud, Strasberg, Piscator, Brecht, Grotowski, Barba, Suzuki, Brook... por citar solo los más reconocidos entre un largo listado de pedagogos, autores y directores escénicos que fueron configurando diferentes sistemas para dar sentido a la interpretación de un personaje encarnado por la capacidad técnica y sensitiva de un actor.

Es interesante comprobar en el libro de Odette Aslan, cuyo título es ya toda una declaración de intenciones, *El actor en el siglo XX. Evolución de la técnica. Problema ético*, la cantidad de experiencias y puntos de vista diferentes que para un mismo problema han encontrado las diferentes sensibilidades creativas.

Como muy bien señala otro estudioso, Giannandrea Piccioli, para situar la eclosión escénica de nuestro siglo: «La experiencia teatral del siglo XX está marcada por aventuras siempre nuevas, a menudo contradictorias, de todos modos divergentes: Nace la función del director de escena como autor; se inventan nuevos espacios arquitectónicos y escénicos que preanuncian o reflejan nuevas relaciones; se aprovechan en modo original los aportes de otras artes; se sufre o provoca una confrontación con medios de comunicación hasta poco antes impensables; se busca un público diferente al tradicional público burgués, un público diferente por clase, por motivaciones culturales, por necesidades existenciales, optando por dirigirse a los numerosísimos o los poquísimos, nunca en forma indiferenciada; la figura del actor, por conciencia del trabajo sobre sí mismo, por reflexión teórica madurada en el trabajo con él, adquiere una problemática esencial centralidad. Estos momentos de realización o de búsqueda, sin embargo, muy a menudo quedan desconectados entre sí, incluso si a veces hallan una provisoria fusión en las búsquedas de algún experimentador aislado. La crisis madura y estalla en una pluralidad de respuestas que son, antes y más que innovaciones, el variado reformularse de una definición. Se asiste, pues, a lo largo de todo el siglo, al continuo intento de fijar las leyes de un arte, o en todo caso de una experiencia nueva. A veces, y con mayor relevancia a comienzos de siglo, las motivaciones son de orden estético. ¿Dónde encontrar la especificidad de una obra en que concurren elementos (la palabra literaria, la pintura, la arquitectura) incorporados por derecho propia en un estado diferente, autónomo?»

El teatro ha ido avanzado de una manera horizontal, desarrollándose en cada una de sus actividades, pero, a la vez, interrelacionando sus discursos. Por eso la actividad de los actores no ha podido ser ajena a los múltiples avances de las demás disciplinas, cosa que no por ser obvia no deja de ser a veces, insuficientemente analizada, sobre todo por las corrientes que predicán que el actor es un mero elemento al servicio de los discursos

dominantes del autor o del director, y en algunos casos de megalomanía reciente, del escenógrafo. Nada más lejos de la realidad. Para mí el actor es la pieza clave del complejo entramado teatral es un creador fundamental a la hora de plantear la decodificación precisa de una lectura escénica coherente, es decir el sentido dramatúrgico que el director quiere exponer en su puesta en escena.

De ahí que, en todos mis planteamientos éticos y estéticos, la función del actor ocupe un papel predominante a la hora de la realización de cualquier puesta en escena o cualquier taller global relacionado con las Artes escénicas, ya que siempre debe estar comprometido con la específica puesta en escena en la que desarrolla su trabajo.

Desde luego, esa concepción del trabajo actoral pasa por su inclusión en unos marcos referenciales que atañen a todas las demás prácticas escénicas. De ahí, y antes de pasar a la estrategia específica que vengo desarrollando en ciertos talleres y puestas realizadas en los últimos tiempos, me gustaría señalar cuáles han sido a mi juicio las estrategias fundamentales de la construcción de una escena de final de siglo, sobre todo a partir de las rupturas realizadas desde los años sesenta y que, quizás, tienen su apogeo en la consolidación de corrientes de renovación en los años ochenta. A modo de guión propongo una serie de términos que, de un modo u otro, han contaminado la práctica escénica y, por tanto, las alternativas y búsquedas de los actores contemporáneos hasta llegar a nuestros días. Entre esas grandes líneas de demarcación e influencia podríamos destacar:

- La influencia de las ideas filosóficas emanadas de la postmodernidad.
- La construcción fragmentaria, serialista y minimalista.
- El replanteamiento de la escritura dramática y la aparición de nuevos lenguajes y otros evolutivos, tales como el "realismo sucio", la hipertextualidad, la reescritura de los clásicos, la poética de lo urbano...
- La aparición de un poderoso "teatro de la imagen".
- La influencia de los códigos audiovisuales, el guión y la actuación cinematográfica o el lenguaje del "vídeo-clip" musical.
- La utilización de nuevas tecnologías aplicadas a la resolución escénica no solo desde el punto de vista dramatúrgico sino también actoral.

- La contaminación de técnicas y lenguajes artísticos y su correspondiente interdisciplinariedad.
- El resurgir de la ópera como género de "teatro total".
- El rescate de corrientes antropológicas y su mestizaje con sistemas de decodificación contemporáneos.
- Los aportes de la danza moderna y contemporánea, a través del discurso creador de sus grandes coreógrafos/as.
- El término fisicidad o fisicalidad como componente imprescindible del nuevo actor y bailarín.
- El desarrollo de los "happenings", "performances", "specific syte" e "instalaciones" a un nivel de extremada teatralidad.
- La utilización de todo tipo de espacio escénico cerrado o abierto, convencional o inusual en la búsqueda de nuevas relaciones con el público.
- La pervivencia de corrientes estéticas de gran compromiso político con el claro objetivo de encontrar una dialéctica entre estética utilizada y ética del producto artístico.
- La diversidad de propuestas y la creación de un espacio poético que podríamos denominar ESCENA SIN FRONTERAS. Ni geográficas, ni étnicas, ni políticas, religiosas o sociales y por supuesto, artísticas.
- La radicalización de los discursos desarrollados a partir de dos estrategias divergentes: el colectivismo versus el individualismo.
- A través de todas estas aventuras creativas aparece la idea del actor/ ejecutante, cuya preparación física, tanto en lo vocal como en lo corporal, debe tener una importancia paralela a su preparación intelectual.
- Los caminos abiertos por corrientes tan importantes como la posdramaticidad o la autoficción.
- El debate entre la idea de presentar versus representar.
- La incorporación del actor a mercados que apuestan por la inmediatez y la notoriedad mediática.
- La eclosión de escuelas que abalan la diversidad de técnicas para acercarse a los objetivos de excelencia.

- Las experimentaciones urgidas como “géneros híbridos” durante y en la pospandemia.

Con esta apasionante biografía de propuestas creativas generadas por la escena contemporánea surge la imperiosa necesidad de forjar un nuevo actor –al igual que cualquier otro oficiante del hecho teatral– muy alejado de los viejos criterios de la pura intuición o el talento desde la cuna como valores básicos de la práctica teatral. Puede que todavía quede un gran territorio dominado por actores y actrices cuya meta sea un teatro comercial o de mercado y cuyos valores máximos sean los de los divos de otro tiempo, pero hoy la realidad de una escena del presente para el futuro, reclama otro tipo de profesionales. Y un gran problema empieza por la propia educación de estos futuros profesionales, dado que la gran parte de las Escuelas Oficiales de todo el mundo siguen aplicando SOLO las técnicas ya conocidas y convencionales de la formación del actor. No dudo ni por un instante que para un actor del futuro sea preciso conocer los sistemas, las metodologías de los grandes maestros de todos los tiempos, lo único que digo es que su formación no puede quedarse ahí. Entiendo que en la actualidad un oficiante de cualquier profesión de la escena debería ser como una ESPONJA, es decir, absorber cualquier evolución científica y humanística que nos ayude a mostrar la complejidad de un montaje escénico, aunque este sea tan simple como un actor, una silla y una sencilla bombilla de 100 vatios. Ahí, más que en una superproducción de luz y sonido, es donde deberíamos admirar la complejidad de la comunicación, específica y efímera, que crea la armonía vocal y corporal de un actor contemporáneo. Hoy una parte importante de los escenarios están prisioneros de actores formados para hacer teatro-radiofónico, pero no teatro total, es decir, aquel que una palabra e imagen de un modo auténticamente orgánico.

Cierto que son muchos los creadores verdaderamente comprometidos con el teatro como Arte intemporal los que llevan años en la búsqueda de estos espacios míticos que nos ayuden a reencontrar un actor auténtico, despojado de las retóricas heredadas del siglo XIX y depositario del valor comunicativo que tiene el teatro en su equilibrio real entre tradición y modernidad.

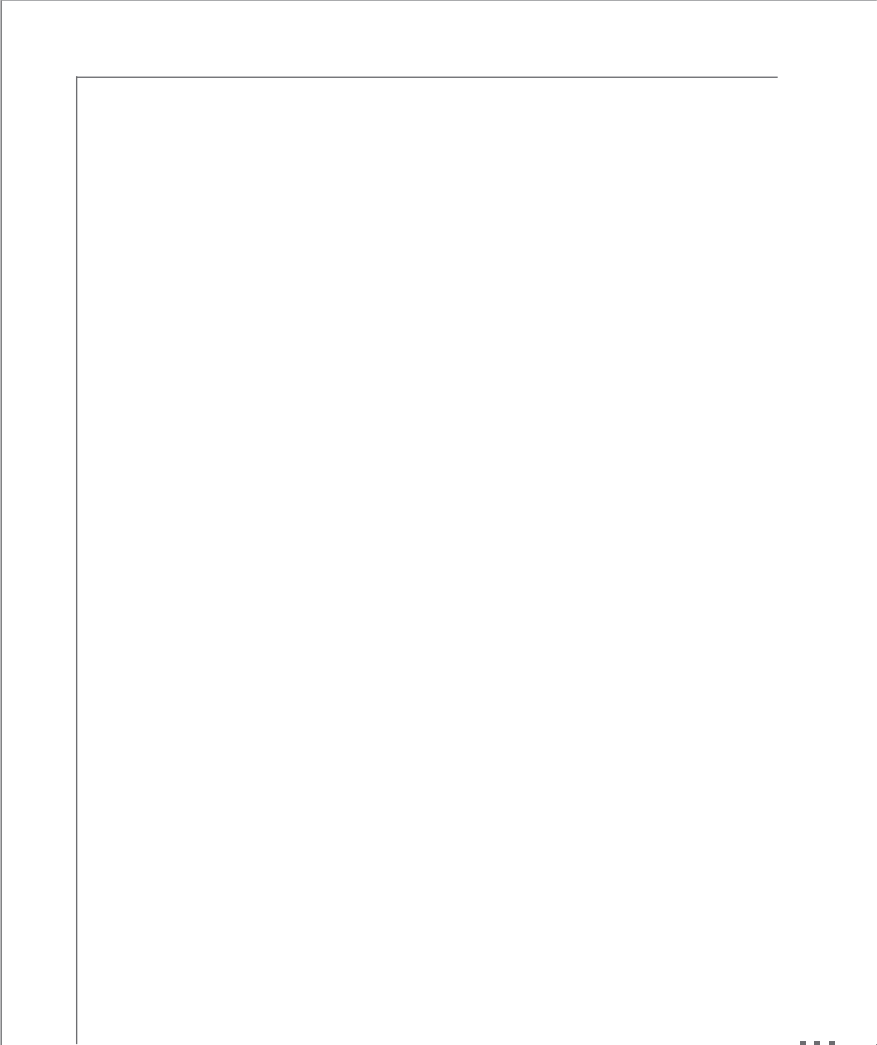
El actor hoy debe ser un auténtico creador capaz de discernir las diferentes estrategias que diferentes puestas en escena proponen, incluso

para un mismo texto. A veces cuando un actor se obceca en resolver un problema de composición de un personaje en un espectáculo que no está codificado bajo los moldes habituales de los sistemas clásicos, convendría recordarle reflexiones analógicas de indudable vuelo poético y quizás poco prácticas, pero sin duda lo suficientemente provocadoras como para abrir mentes. Tomo dos ideas de dos grandes directores Heiner Müller y Peter Brook, aunque el primero sea más conocido como uno de los grandes autores de nuestro final de siglo y, por desgracia, el segundo haya fallecido recientemente.

Decía Müller: “Cuando las águilas en un vuelo planeado desgarran los estandartes de la separación y cuando las panteras se asean entre las ventanillas de la banca mundial, el teatro de la resurrección habrá encontrado su escenario. Su realidad es la unión del hombre y la máquina, la próxima etapa de la evolución.”

Y Brook: “Quiero crear una obra que tuviera la intimidad de lo cotidiano y la distancia del mito, porque sin la cercanía no es posible el sentimiento y sin la distancia es imposible el asombro”.

Y se dirán ustedes, ¿qué tiene que ver esto con el trabajo del actor? Y yo les tendría que contestar: TODO, porque desde el pensamiento es desde donde podemos avanzar en la evolución de las Artes de la Representación y, para ello, además de la pura técnica hace falta la filosofía. El teatro es hoy un Arte de resistencia y por eso, necesita un fuerte entramado de sentido para avanzar en las respuestas que un espectador nuevo necesita para diferenciarlo del producto anquilosado y obsoleto con que muchas veces se quiere presentar al teatro. Es muy posible que solo aquellos que propongan un discurso radical en su planteamiento artístico puedan superar la frontera de lo convencional para transitar los territorios de una comunicación que nunca debió perderse en función del simple criterio mercantilista, sobre todo el mundo teatral de Occidente. La dramaturgia de un espectáculo será siempre una opción estética e ideológica, pero si solo una parte del equipo tiene esa claridad conceptual. Si esta no es transmitida y transitada por los actores no tengo duda: será una propuesta inane.



III
En torno
al teatro

Un dramaturgia multicódigos: Teatro En Vilo y sus retratos generacionales

Cristina Santolaria Solano

Aunque me considero una persona atenta al devenir del teatro español, me ha llamado poderosamente la atención la potente irrupción en nuestro panorama escénico de la compañía Teatro En Vilo, “colectivo itinerante que sirve como plataforma para colaboraciones internacionales e interdisciplinares entre creadores de escena, artistas e investigadores provenientes de países de todo el mundo. Combinando lo improvisado y lo coreográfico, lo grotesco y lo autobiográfico, el humor absurdo y la comedia gestual, la ternura y la irreverencia, Teatro En Vilo se ha lanzado a la apasionante aventura de intentar desentrañar el tiempo en que vivimos”, como se definieron al presentar en España (Talent Madrid) su primer espectáculo, *Interrupted*, en 2013.

A partir de ganar este concurso/festival de descubrimiento y lanzamiento de nuevos creadores escénicos, su implantación en nuestro país ha sido vertiginosa: se han sucedido los premios y reconocimientos, y cada uno de sus espectáculos ha contado con giras, nacionales e internacionales, cada vez más amplias. A la par, la compañía, ahora vertebrada en torno a sus artífices, las autoras-directoras y actrices Andrea Jiménez y Noemi Rodríguez,

ha sabido ganarse no solo el respeto hacia su trabajo, sino también el respaldo que proporciona el poder coproducir o contar con el apoyo de destacadas instituciones culturales de dentro y fuera de nuestras fronteras.

Como se definieron en sus orígenes, Noemi Rodríguez y Andrea Jiménez han contado con equipos artísticos (escenógrafas, figurinistas, etc., como les gustaría decir a ellas) y repartos diferentes, elencos que dominan múltiples y heterogéneas disciplinas, y con los que, siempre en clave de comedia, valiéndose de unos espacios sonoros especialmente bien diseñados, unas competencias para el baile por encima del nivel que se suele ofrecer en el llamado teatro de texto, y unas destrezas gestuales como pilares fundamentales, y echando mano de sus propias experiencias biográficas, ofrecen montajes sólidamente cerrados bajo la apariencia de una constante y fluida improvisación, improvisación que no reside más que en las alusiones a los directores de los espacios o en referencias directas a un hecho puntual de la actualidad o de una determinada representación. Perdón, olvidaba un ingrediente cardinal de sus espectáculos: la emoción y ternura, con técnicas próximas al clown, que imprime Noemi Rodríguez a las escenas que protagoniza y que se convierten en parte medular de la función, hecho al que no es ajeno, por otra parte, la calidad literaria y poética de los textos a los que da aliento.

A estas alturas, más de uno se preguntará de dónde han salido estas jóvenes mujeres nacidas en el segundo lustro de los '80 y qué han hecho antes de presentar sus espectáculos en el Centro Dramático Nacional (CDN). Rodríguez se formó en la ESAD de Vigo, ciudad en la que también realizó un máster en AAEE. Completó estos estudios con unos cursos de posgrado en la London International School of PerformingArts, donde coincide con Andrea Jiménez y en donde, muy posiblemente, está el germen de Teatro En Vilo. En el terreno laboral, como actriz y bailarina, se inicia muy pronto en compañías españolas: Río Negro (2002), Art-Monium (2006), Amigos de Marcial Suárez, Centro Dramático Galego (CDG), donde interpreta *Tará Chis- Pum* (2007), de la que es coautora, y con la Compañía Das Marias, donde escribe y dirige la obra documental *Malena, llena eres de gracia* (2011). Posteriormente, trabaja con las compañías extranjeras Blind Summit o Improbable Theatre, en las que también coincide con Andrea Jiménez.

Al margen de las cinco obras que aquí analizaremos y que se inscriben como Teatro En Vilo, dado que en su seno se han producido y exhibido, Noemi Rodríguez ha participado como codirectora, junto a Andrea Jiménez, en el proyecto de La Abadía, *Escenario Chamberí* (2017); en el espectáculo inclusivo del grupo Transformando el ahora, *Locxs de Amor* (2018), promovido por el proyecto Art For Change de La Caixa; en la producción del Circo Price, *Para Miss Mara. Quien se reserva no es artista* (2019); al año siguiente, en el marco de los espectáculos que el CDN estrenó en streaming con motivo de la pandemia, *La distancia*, una de las obras que componen *La pira 2*; y ya en 2021, *Terceiro Acto*, para el CDG.

No muy diferente, salvo porque estudió Derecho, es el perfil de Andrea Jiménez, quien a sus facetas de actriz, autora y directora, añade el de productora de eventos culturales. Como actriz, además de en algunas de las producciones a las que aquí aludiremos, adquiere experiencia en las compañías extranjeras Blind Summit Theatre, Improbable Co., English National Opera, Glass-EyeTheatre o MIMOX Teatro. Quizás su faceta más desarrollada sea la de directora, que ha ejercido en compañías internacionales como Canary Girls, *Fun in the Oven* o Hispanic Breakdown, *The copla Musical*, así como en propuestas comunitarias como la ya mencionada *Escenario Chamberí*. Además, desde 2019 colabora en producciones de indiscutible perfil feminista con el Proyecto Barrio, del teatro del mismo nombre, asumiendo labores de dirección o de asesoría dramática: *Feminismos para torpes*, de Nerea P. de las Heras, *¡Qué locura enamorarme yo de ti!*, de Gabriela Wiener, y *¡Cómo hemos llegado hasta aquí!*, de Olga Iglesias y Nerea P. de las Heras.

Si nos hemos detenido en explicitar sus *curricula* se debe a que queremos demostrar que su éxito a partir de 2013 no procede “de la nada”, no está relacionado con temas de cupo o paridad, como posiblemente algunos querrán ver, sino a muchas horas de formación y trabajo; además, nos permite vislumbrar cómo, a partir de 2015, han compaginado los espectáculos producidos por Teatro En Vilo y los encargos, muchas veces institucionales, fruto del prestigio que la compañía ha ido adquiriendo en los últimos años. Y finalmente, nos permitirá percibir las concomitancias estilísticas y temáticas entre toda su producción.

En el conjunto de la obra de Teatro En Vilo se pueden distinguir dos tipos de dramaturgias distintas: una dominante, derivada de aglutinar y dar forma a las aportaciones de los miembros del elenco, incluso posiblemente, de los equipos artísticos; y otra más estructurada, más cerrada y que, contando con los mismos ingredientes que definen a la compañía, presenta una configuración más tradicional, se presenta una historia lineal. En este último grupo incluiríamos la creación colectiva *Interrupted*, dirigida por Andrea Jiménez, *Hoy puede ser mi gran noche*, de Noemi Rodríguez y dirección de ambas creadoras, y *La distancia*, escrita, dirigida e interpretada por ambas.

Generación Why, *Man Up* y *Blast*, además de *Locas de amar* y *Terceiro acto*, todas firmadas por Andrea y Noemi, conforman el primer grupo aludido y, quizás, definen el estilo más puramente En Vilo. Y cuando realizo esta afirmación es porque la denominación de la compañía me ha intrigado y he rastreado el sentido de "vilo", lo que me ha llevado al significado de "con indecisión, inquietud, zozobra", y ¿no es este sentimiento precisamente el efecto que produce la falsa improvisación que, como estética, utiliza la compañía? También se la relaciona con la etimología de "hilo", y ¿no penden de un hilo los jóvenes (o los no tan jóvenes, pero igual de "perdidos" en esa última etapa de su vida, en *Terceiro Acto*), retratados en toda la dramaturgia del colectivo. Y si llevamos las acepciones de la palabra todavía más lejos, "vilo", significa "lo vi, lo he visto", y ¿no es exactamente esta realidad la que muestran, la que explicitan los diferentes títulos de esta joven compañía?, ¿no están presentando ante nuestros ojos distintos retratos generacionales, especialmente el suyo, el de la Generación Y (fonéticamente *why* en inglés)?, ¿o el de la Generación Z en *Blast*? ¿El de los *boomer* en *Terceiro Acto*? ¿O, muy posiblemente, de la Generación X en el padre de Noemi en *Hoy puede ser mi gran noche*?

Desde estas premisas y partiendo de que han sido creadas desde coordenadas estéticas faltas de homogeneidad, nos queremos acercar a la producción de Teatro En Vilo, es decir, de Andrea Jiménez y Noemi Rodríguez, creadoras a las que la dedicación a tantas y diversas facetas del hecho escénico, convierten en verdaderas "mujeres de teatro" (¡Qué alegría me da escribir esto: pensaba que solo existían "hombres de teatro"!)

Interrupted, estrenada en España en marzo de 2013 con un elenco original de actrices extranjeras, conoció la versión española en diciembre de 2014, con el reparto con el que, desde entonces, ha realizado sus giras. Ambos montajes, que han contado siempre con la presencia de Noemi y Andrea como intérpretes, se presentaron como creación colectiva de los dos elencos que participaron en él, si bien la estructura cerrada de la obra nos lleva a sospechar que, como ocurrió en el Teatro Independiente, detrás del término “creación colectiva” siempre hay un autor que se ocupa de ordenar y dar forma a los materiales aportados por todos aquellos que participan en el montaje. Que las dos creadoras aparezcan como autoras o responsables de la dramaturgia a partir de 2018 confirma nuestras suposiciones. La dirección la firman ambas, si bien, según los documentos que manejemos, es Andrea la principal responsable, lo que concuerda con espectáculos posteriores, donde aparece en escena “interpretando” el papel de directora.

La historia presentada en *Interrupted* es la de Anabel, una joven *millennial* que sufre un accidente en la madrileña M 30 y durante unos instantes, una ‘interrupción’ entre la vida y la muerte, recorre sus últimas experiencias. Dado que la acción transcurre en ese fino hilo entre el ser y el no ser, y dado, igualmente, que la protagonista consume pastillas que distorsionan la realidad, la peripecia narrada se desarrolla en el terreno del absurdo e, incluso, en un ámbito propio del surrealismo. En este breve recorrido conocemos que en su juventud Anabel fue una “becaria precaria” que tuvo que marcharse al extranjero, aunque ahora, antes de que su suerte se tuerza, es una joven triunfadora, una ejecutiva cuasi-agresiva, eso sí, en un mundo de hombres que la cercan y casi acosan (Don Rafael, Toni, Mateo, el vecino...), en un mundo dominado por las prisas, las relaciones superficiales, los amores azarosos, en fin por la soledad. Su trayectoria profesional pende de un hilo, como le recuerda su jefe, es un castillo de naipes que puede desmoronarse, como ocurre, en un instante. Sin embargo, este caos en el que se hunde la protagonista al perder el control de su vida (también pierde el control de su coche) es presentado desde un humor provocado por situaciones absurdas, reales o imaginarias.

Aunque el protagonismo recae sobre Anabel, en el espectáculo participan, encarnados por tres actrices, una decena de personajes ridículos,

farsescos y estereotipados unos (casi siempre los masculinos), pero también se presenta a otros más humanos como la madre o Rosaurita, la señora de la limpieza, ambos encarnados con maestría por Noemi. Esta dicotomía en el tipo de personajes sirve para subrayar el desnivel en que se mueven los dos géneros en la empresa: las mujeres ocupan lugares subalternos y cuando una de ellas llega arriba, se le obliga a actuar con la máxima exigencia, y ante el mínimo descontrol, se la deja caer. Y de ella no se apiada más que la señora de la limpieza. Todos miran hacia otro lado.

Más importante, quizá, que la historia presentada, es la técnica con la que se hace, en una cohesión perfecta de teatro de texto, gestual y de objetos, y la danza, todo ello con un ritmo trepidante marcado por el extraordinario uso de la música, música que, sin embargo, también propicia momentos para la poesía.

En *Generación Why* aparece retratada la misma generación a la que pertenecen las creadoras de Teatro En Vilo. Estrenada en marzo de 2016, se trata de un espectáculo que se ha ido haciendo a partir de la experiencia de sus protagonistas, tres actrices de diferentes nacionalidades y una directora que participa en la propuesta y la guía. Evidentemente es un espectáculo radicalmente diferente a *Interrupted*, aunque continúa su retrato de la Generación Y, así como su investigación en los nuevos lenguajes escénicos y en las más diversas formas de representación.

Sin embargo, con *Generación Why* se inicia una nueva línea creativa que tendrá continuidad en *Man Up*, montaje en el que se repetirán ciertos modelos: los personajes son nominados con los nombres reales de los actores, la presencia directa de la directora en el espectáculo, unas veces solo con su palabra, como cuando presenta a las actrices, pero también con su irrupción cuando la acción parece estancarse; en todo caso, esta actúa constantemente como elemento desencadenante, como acicate, de las interpretaciones de las tres actrices. La obra, tras recordar los años de infancia y juventud de las protagonistas apoyándose en una cuidadosa selección de los éxitos musicales de finales de los '80 y los '90, plantea el interrogante de qué desean las actrices/personajes para el futuro. Desde una "autoficción" de la que ignoramos su exacto grado de realidad, cada una expresa lo

que son sus deseos, sus miedos, frustraciones... Sentimientos que, por otra parte, de forma generalizada, nos presentan a unos seres que viven en la incertidumbre, en un hilo, en definitiva, "en vilo".

La italiana Chiara desea, primero, comprender lo que la rodea, para después expresar sentimientos más primigenios que conmueven por su sinceridad (ser madre, tener un hombre) y que son presentados desde la comicidad y con la complicidad del público. La parte central del espectáculo, y sin duda la más amplia y brillante, está protagonizada por Noemi, quien expresa sus anhelos de tenerlo todo, empezando por lo más material, para después, en una escena llena de poesía, explicar todas las pérdidas a que puede enfrentarse el ser humano, desde las llaves a los mejores años de nuestra vida o al timbre de voz de nuestra madre. Con horror se adelanta, incluso, al futuro para dejarnos entrever, desde este, cuál ha sido su vida, su decadencia profesional y vital, en la que solo pervive su recuerdo nostálgico del amor que sintió por Andrea, la directora que las "metía en cada lío". También desde el miedo al presente, basado en una frustración del pasado por su fracaso en una audición, hablará Roisin, quien, tras titubeos y enfrentamientos con la directora, afrontará sus pesadillas mediante una magnífica y estimulante interpretación de Julieta, plena de emoción y magia. Finalmente, Andrea expresa su esperanza de poder seguir saltando al vacío que supone cada nuevo montaje. Noemi recuerda a sus compañeros y al público que no hay más futuro que el presente.

En *Generación Why*, como ocurrirá en *Man Up*, los actores prestan su propia voz y experiencia a la obra en una falsa sensación de que esta se va construyendo ante nuestros ojos, cuando lo que únicamente se improvisa en cada ocasión son unas muy concretas coordenadas espacio-temporales. Este modelo se repetirá con algunas variaciones, como la ausencia de las directoras del escenario, en *Terceiro Acto* y *Blast*. Frente a *Generación Why*, que se presentó como creación colectiva, el resto, aunque parte de la experiencia de los actores/personajes, figurará como dramaturgia de Noemi y Andrea.

Como hemos apuntado, *Man Up*, estrenada como producción del CDN en diciembre de 2019, guarda abundantes concomitancias con la obra anterior,

empezando porque se ofrece el retrato generacional del mismo grupo, si bien esta vez desde un enfoque diferente, enfoque en el que, sin embargo, no falta la incertidumbre que caracteriza a todos los grupos humanos disecionados por Teatro En Vilo. Como explicaron en el programa de mano, las autoras/directoras, también intérpretes, se lanzaron a “representar un gran carnaval de la masculinidad, jugando a deconstruir, reconstruir o destruir los referentes culturales que rigen los estándares de la hombría”. El objetivo del colectivo estaba claro: pretendía dilucidar el lugar que el hombre, por supuesto de la Generación Y, desempeña en la sociedad actual, para lo que precisa, en primer lugar, conocerse y reconocerse.

Nuevamente con actores que se representan a sí mismos, con autoras-directoras que participan activamente en la representación, introduciéndola y guiándola (Andrea), o añadiendo monólogos memorables y redirigiéndola hacia el final al que quieren llevar el espectáculo (Noemi), nos volvemos a encontrar con un espectáculo que se mueve entre la realidad y la ficción, o más bien la autoficción. Siempre nos queda la duda de si el teatro refleja la realidad o si esta se va adaptando a lo que precisa la ficción. Sea como fuere, es un honesto ejercicio de desnudamiento por parte de quienes están sobre el escenario. El tema, la presentación de lo que ha sido hasta hace 50 años el “hombre”, o la visión que de él nos hemos forjado, y todo ello desde la farsa y el humor más descarnado. La parte central proviene de una encuesta realizada por las creadoras de Teatro En Vilo en la que preguntaron a más de 200 personas, qué desearían ver hacer o decir a los hombres en escena y cuyas respuestas escuchamos en *off*. En una serie de *sketchs* de ritmo vibrante y vertiginoso, los actores piden perdón, se acarician o bailan como las *cheerleaders* para intentar “pasar a la acción” redentora mediante el sacrificio de uno de ellos, o más bien del símbolo que encarna su excelsa masculinidad. Todas estas acciones faltas de una verdadera directriz son interrumpidas, hacia la mitad de la función, con el ya característico y medular monólogo de Noemi Rodríguez que configuró también *Generación Why*, en torno al cual parece estar estructurado el espectáculo. Tras explicar por qué le gustaría ser un hombre y por qué, a veces, los odia, acaba reflexionando: lo que realmente desearía es gozar de los mismos privilegios de los hombres en un mundo de hombres, llegar a conocerlos, a experimentar su dolor...

formas estas de huir del enfrentamiento y luchar por la conciliación de géneros. A partir de este monólogo, cada uno de los actores/personajes, como ocurriera en *Generación Why*, desvelará sus más recónditos sentimientos de amor hacia su familia, sus miedos (a salir del armario, a parecerse a su padre...), sus incertidumbres. Como sucedió, así mismo, en la obra anterior con Roisin, un actor (Fernando) querrá escapar del escenario ante la incapacidad de superar su "retraso emocional"; o Noemi expresará su amor a Andrea en su deseo de dar visibilidad a su relación lésbica. Mil aspectos temáticos más podríamos subrayar en *Man Up*, pero la idiosincrasia de estas páginas nos obliga a cierta contención, al margen de que casi tan importante como el contenido del espectáculo son los lenguajes y códigos utilizados por Teatro En Vilo. Volvemos a cruzarnos con unos actores versátiles, que se sirven de su voz, pero también de sus cuerpos para transmitir emoción y sensibilidad, y que con su danza (Baldo, Noemi y Alberto) expresan más que con mil palabras. Imposible no resaltar el papel cuasiprotagonista desempeñado por la música en determinadas escenas, o la importancia de una escenografía y un vestuario que contribuyen a alcanzar momentos mágicos, poéticos, pero también farsescos y disparatados. Estoy segura de que en la larga trayectoria que le auguro a Teatro En Vilo, *Generación Why* y *Man Up* formarán una unidad, una línea estética diferente a la marcada por *Interrupted* y también por *Hoy puede ser mi gran noche*.

Un paso adelante en la trayectoria de Teatro En Vilo lo representa *Hoy puede ser mi gran noche* (2020), lo que supongo un proyecto más personal e, incluso de concepción anterior, de Noemi Rodríguez, del mismo modo que sospecho que, en *Interrupted*, aunque figura como creación colectiva, hay una mayor implicación creativa de Andrea Jiménez.

Hoy puede ser mi gran noche pertenece al grupo de obras que hemos calificado de texto más cerrado, más estructurado desde el inicio, un inicio que recuerda las verbenas veraniegas que han alegrado las fiestas patronales y todo tipo de festejos de nuestros pueblos y que nos introduce en la historia que va a presentar, la del padre de Noemi, pero, a la par, la de su familia y la de la España de "charanga y pandereta" de los 90, la España también de la Expo y de las Olimpiadas, aquella en la que intentaron convencernos de que se había producido un milagro económico.

La dramaturgia, en la que se dan cita la música y la canción en grandes dosis puesto que contribuyen a diseñar el paisaje de la España del momento, el baile, la palabra, los audiovisuales, una mímica y una variedad de voces que ayudan a la caracterización de una galería de personajes encarnados por Noemi Rodríguez que cuenta con el apoyo de su hermana Darlene. Como siempre, y como elemento caracterizador de Teatro En Vilo, los actores se interpretan a sí mismos en un juego realidad-ficción que aquí es llevado al extremo, como veremos.

La segunda parte está construida sobre una serie de anécdotas: la admiración del padre y las hermanas Rodríguez hacia las Azúcar Moreno y su desperdiciada ocasión de entablar conversación con ellas, así como la delirante y fracasada participación de la niña Noemi en el programa *Lluvia de Estrellas*. Este fracaso marcará el declive de la familia y la decadencia de la Orquesta Triunfo (juego de palabras con el popular OT). El deseo de triunfar del padre se traslada a su hija mayor, Noemi, que intentará alcanzar el éxito para no defraudar a su progenitor. Pero esta es una historia de perdedores, como nos recuerda Noemi en el poético monólogo que conforma la tercera parte, en la que el drama y el sentimentalismo, entreverado con grandes dosis de humor, conducen al momento álgido del espectáculo, aquel en que la protagonista nos cuenta que, en la vida, no todo es posible: ella no puede recuperar la oportunidad que perdió en *Lluvia de Estrellas*, aunque Roisin sí había podido luchar contra el fracaso de su casting de *Romeo y Julieta* en *Generación Why*. "A veces", dice Noemi, "te esfuerzas y no consigues lo que buscas", "peleas y pierdes", "confías y te traicionan"... y así continúan esos mágicos "a veces" que definen la poética del perdedor. Con su poesía cotidiana, Noemi nos lleva a aceptar que "hay cosas que están por encima de nosotros", que la muerte es un juego que puede llegar cuando menos lo esperas (referencias a Lady Di, a Fredy Mercury, que murió por amar a quien quiso; a su padre, que se salió de la carretera). El (aparente) final llega con el recuerdo de su padre, quien, como ella, se pasó la vida intentando hacer algo extraordinario, cuando "la vida ya es en sí misma extraordinaria". Y a este apoteósico y sentimental final le da una nueva vuelta de tuerca que nos devuelve a la risa: revela que ni conocieron a las Azúcar Moreno, ni fue a *Lluvia de Estrellas*, ni Darlene sabe tocar los teclados, ni su padre fue cantante

ni, por su puesto, ha fallecido. Ahora sí el juego entre realidad y ficción ha terminado, poniendo de manifiesto que el teatro no es la vida. Noemi y Andrea nuevamente nos han mantenido 'en vilo', nos han llevado a creer lo que han querido, nos han hecho entrar en el juego de la creación, del teatro, para luego dejarnos ver sus costuras.

Coincido con Hugo Álvarez (blog *Butaca en anfiteatro*, 27/7/2020) cuando afirma que *Hoy puede ser mi gran noche* es la obra más redonda de Teatro En Vilo, y ello se debe, en mi opinión, a que ha sido una única mano la que se ha responsabilizado del texto, la de Noemi, de quien, como he señalado, sus textos se han convertido en parte medular de los espectáculos, no en vano, en su *curriculum* figura algún premio en certámenes literarios. Pero a estas alturas nadie va a cuestionar que el teatro es texto, pero también un sinfín de códigos más que configuran la obra artística, códigos que Andrea y Noemi, y sus equipos artísticos, dominan magistralmente, lo que contribuye, además, a ofrecer espectáculos con momentos de gran belleza plástica.

Tras estas palabras, realmente, me he cerrado casi totalmente la posibilidad de hablar de *Blast* puesto que solo he podido acceder a su publicación, una publicación en la que se han intercalado imágenes del espectáculo, pero que no me permite más que acercarme tangencialmente a esta última creación de Teatro En Vilo. Sé que se trata, nuevamente, de una obra en la que se han conjugado códigos diversos, en la que ha participado el público, en que los seis actores han "jugado" a la autoficción, pero desconozco el grado de verdad que hay en ella.

Frente a las obras anteriores, Andrea y Noemi no han participado en el reparto, como tampoco lo hicieron en *Terceiro Acto*, si bien Álex, en varias ocasiones, ha desempeñado el papel que normalmente interpretaba la primera, bien presentando a los personajes, bien reconduciendo la acción.

Al igual que en *Man Up*, el elenco fue seleccionado entre casi un millar de aspirantes a los que se convocó con el siguiente mensaje: "Teatro En Vilo busca incorporar urgentemente a jóvenes con esperanza, arrogancia, descaro y humor suficientes para cambiar el mundo". Estos miembros de la Generación Z fueron llamados para rectificar, tal vez, una frase dicha por Fernando en *Man Up*: "Desde el escenario no se puede cambiar el mundo". Y

es este el cometido que deberán desarrollar durante el espectáculo, si bien estos seres desorientados, producto del medio sociocultural y económico que han heredado de generaciones anteriores, ocuparán parte de sus intervenciones en denunciar el mundo en el que les ha tocado vivir, un mundo dominado por el capitalismo, un mundo en que las palabras más reiteradas son crisis, dolor, miedo, angustia, depresión y un larguísimo etcétera del mismo tenor. Cuando ven la necesidad de reorientar el espectáculo, deciden renovar lo que tienen más cerca, el teatro, un teatro que refleje el mundo actual, dando lugar a un *Don Juan Tenorio queer*, a *The Black Tenorio*, a *D^a Inés en la isla de Safo* o a *D^a Inés y la olimpiada inclusiva*, intentos que nos recuerdan las escenas previas de *La distancia*.

Ignoro si es un mecanismo buscado por la dirección para plasmar la sensación de incertidumbre de esta Generación Z, si es resultado del modo de producción o consecuencia de un problema en el montaje (en el texto ¿autoficcionalizado? los actores/personajes aluden a problemas de las directoras “que nos dejaron tiradas a mitad de los ensayos”), pero la dramaturgia de *Blast* queda abierta en exceso, problema subsanable dado que los espectáculos de Teatro En Vilo están en constante proceso de construcción. El texto, como sus protagonistas, está desnortado, titubeante, si bien, en la última parte, “El Paraíso”, los personajes invocan al amor como medio privilegiado de cambiar el mundo, de caminar hacia la Utopía.

Como he señalado más arriba, Teatro En Vilo ha realizado una serie de encargos (montajes) para las instituciones, pero siempre, por lo que he podido conocer sobre ellos, llevan el sello de las grandes creadoras que son Noemi Rodríguez y Andrea Jiménez. Tanto *Locxs de amor* como *Acto terceiro* parten de las vivencias de los propios actores/personajes, quienes siempre actúan con sus propios nombres, y siempre dan a sus interpretaciones la forma de cuasi-improvisación, lo que proporciona al espectáculo una sensación de cotidianeidad, de que lo que les ocurre a los personajes nos puede suceder a nosotros, por lo que nos identificamos con ellos. Por otra parte, tanto estos espectáculos como *La distancia* contienen grandes dosis de humor, un humor que con frecuencia roza el absurdo, pero también esa ternura que imprime Noemi a sus monólogos, en este caso en defensa de un teatro que no existe sin los espectadores.

No puedo poner fin a estas líneas sin apuntar otro rasgo caracterizador de Teatro En Vilo: su serie de títulos en inglés que recogen y “comprimen” el contenido del espectáculo y que señalan una continuidad de la que solo se desmarca *Hoy puede ser mi gran noche*, montaje diferente porque su dramaturgia no es deudora de una multiplicidad de voces a la que Andrea Jiménez y Noemi Rodríguez dan unidad y coherencia temática y estructural, bases en las que se sustenta cualquier obra de arte que se precie de tal.

Materiales utilizados de Teatro En Vilo

Vídeos:

- *Interrupted*. Grabación (Círculo de Bellas Artes, 23/1/2015), proporcionada por Proversus¹.
- *Generación Why*. Grabación del CDAEM (Teatro Valle Inclán, 25/10/2018). Referencia: VID 2402127.
- *Man Up*. Grabación del CDAEM (Teatro Valle Inclán, 20/12/2019).
- *Esta puede ser mi gran noche*. Grabación (Sala Mirador, 13/11/2020), proporcionada por Proversus.
- *Mis Mara. Quien se reserva no es artista*. Grabación del CDAEM (Circo Pri-ce). Referencia: VID 2452380.

Publicaciones:

Jiménez, Andrea – Rodríguez, Noemi (2020), *Man Up*, CDN, Colección Autores en el Centro, 67.

----- (2021), *La distancia*, en *La pira*, de VVAA, CDN, Colección Nuevos Dramas del CDN, 1.

----- (2022), *Blast*, CDN, Colección Nuevos Dramas del CDN, nº 17.

¹ Debo agradecer la inestimable colaboración de Isis Abellán, responsable de Proversus, y del personal del CDAEM en la elaboración de estas páginas.

La conciencia de la palabra en el Teatro de José Ramón Fernández

Eduardo Pérez-Rasilla
Universidad Carlos III de Madrid

Cuando comienzo a redactar estas líneas, me viene a la memoria el momento en que tuve noticia de la concesión del Premio Nacional de Literatura Dramática a José Ramón Fernández por su obra *La colmena científica o El café de Negrín*. Me produjo una doble alegría: por la calidad de la obra premiada y del conjunto de su teatro, y por la amistad que me unía, y me sigue uniendo, con el autor premiado. Sentí la urgencia de transmitirle mi felicitación lo antes posible. Mi llamada la recibió, como la propia noticia del premio, en la costa bretona, donde se disponía a pasar unos días de descanso. Quiere la casualidad que el encargo gozoso que me hace Guillermo Heras de escribir unas páginas sobre la obra de José Ramón me sorprenda precisamente en esta misma costa, lugar propicio para la reflexión y el sosiego. He tenido la fortuna o el privilegio de mantener una cordial amistad con José Ramón desde hace muchos años y de poder seguir casi exhaustivamente su trayectoria como creador desde sus comienzos hasta la actualidad. He asistido a sus espectáculos, he leído sus textos –incluso he tenido ocasión de explicarlos y comentarlos en cursos y seminarios y de escribir algunas consideraciones sobre ellos– y he compartido con él, viajes, conversaciones y jornadas sobre teatro. He recibido de su gentileza información sobre su

actividad y borradores de sus textos en proceso de escritura. Ha aceptado, generosa y desinteresadamente, escribir dos obras tan excelsas como *El que fue mi hermano (Yakolev)* y *La misma arena*, para que fueran leídas en el contexto de sendos programas universitarios que organizamos el profesor Julio Checa y yo mismo. Su teatro me es particularmente familiar; sin embargo, la tarea de enfrentarse a un análisis de su escritura causa algún sobresalto, dada la complejidad que esta obra abarca.

El teatro de José Ramón Fernández ha sido objeto de abundantes y valiosos trabajos parciales, centrados en determinados títulos o en algunos aspectos especialmente relevantes. Y ha merecido también el excelente y pormenorizado estudio de conjunto que llevó a cabo en su tesis doctoral Rosa Serrano Baixauli. La tesis fue dirigida por Josep Lluís Sirera, maestro y amigo a quien sigo echando de menos. Tuve el honor de formar parte del tribunal que juzgó aquella tesis, que ofrece un panorama muy completo y un análisis muy sagaz del teatro escrito por José Ramón Fernández a lo largo de veinte años: 1992-2012. La consulta de este trabajo (y de algunos otros muy pertinentes), la relectura de sus textos principales, la revisión de notas y la mirada sobre la totalidad de su producción literaria generan un cierto vértigo, tanto por la extensión de su obra como por la ambición intelectual, ética y estética sobre la que se sustenta.

José Ramón Fernández ha firmado alrededor de ochenta obras dramáticas, en las que se incluyen obras extensas, obras breves, textos escritos en solitario o compuestos en colaboración y adaptaciones y dramaturgias. Fue uno de los autores, junto a Yolanda Pallín y con la colaboración de Javier Yagüe, de la emblemática *Trilogía de la juventud*, uno de los acontecimientos teatrales señeros de la cartelera madrileña y española durante las últimas décadas. Han montado sus textos y sus dramaturgias directores como Jorge Lavelli, Guillermo Heras, Emilio del Valle, Javier Yagüe, Ernesto Caballero, Luis Bermejo o Jorge Eines, entre otros. Participó en la estimulante aventura teatral y editorial de El Astillero, junto a Luis Miguel González, Raúl Hernández Garrido, Juan Mayorga y Guillermo Heras y a la que más tarde se sumaron otros creadores. Ha colaborado con Luis Bermejo y el teatro del Zurdo en trabajos como *El minuto del payaso*, escrita con el propio Bermejo y Fernando Soto, o las comedias zurdas. Ha escrito con Inma Chacón el texto

de un espectáculo tan entrañable como *Las Cervantas*. Su amor por la literatura de Cervantes – presente en buena parte de su obra de manera directa o implícita – le llevó además a preparar *Yo soy Don Quijote*, que interpretó de manera inolvidable José Sacristán. Colaboró con Jorge Eines en *El Trinchero*, la obra que pretendía indagar en los motivos que inspiraban la insólita conducta del futbolista argentino que respondía a aquel apelativo. La diversidad de temas y motivos, el inusitado acopio de referencias teatrales y literarias, pero también musicales, pictóricas, cinematográficas, deportivas, científicas o históricas, y el rigor de su escritura sitúan al lector y al crítico ante un territorio no precisamente sencillo. A esta producción teatral hay que sumar además sus incursiones en la novela –sobre todo, aunque no solo, en la novela negra– la redacción de artículos, prólogos y notas, materiales todos ellos de un interés ensayístico y crítico notable. Sus más de treinta años de labor literaria han resultado muy fecundos.

En este artículo me propongo esbozar una serie de rasgos característicos de su teatro con la voluntad de desarrollar más adelante estas notas que, sin duda, requieren un espacio más amplio y una reflexión más sosegada para adquirir una cierta consistencia y para precisar con mayor rigor lo que ahora sencillamente se apunta. En un trabajo anterior he tenido ocasión de hablar sobre el que considero uno de los motivos recurrentes y vertebradores de su obra: la presencia de la muerte. Una presencia que adquiere singular expresividad plástica y dramática en el momento en el que los vivos y los muertos conviven en escena, tal como ocurre, por ejemplo, en *La tierra, J'attendrai*, *El que fue mi hermano (Yakolev)*. Esta convivencia, en la que cabría encontrar ecos pirandellianos –el título *El que fue mi hermano* recuerda a *Il fu Mattia Pascal*– o unamunianos, apunta en el teatro de José Ramón Fernández hacia una noción entrañada –y extrañada– de la memoria. Esos muertos permanecen en y con nosotros, los vivos, son parte de nuestra existencia y de nuestra responsabilidad. El silencio o el olvido pueden emplearse como mecanismos de defensa para eludir el compromiso con aquellas personas muertas, pero esa muerte emerge inevitablemente, se sitúa a nuestro lado, adquiere presencia y voz. Reclama nuestra atención. Ya Günther Anders había invitado a sus contemporáneos, tras los horrores del nazismo, de la guerra mundial y de los bombardeos de Hiroshima y

Nagasaki, a que cada uno se responsabilizara de un muerto, de uno solo, y, a ser posible, de un muerto que no perteneciera a su propia estirpe o condición, sino que militara en el bando contrario. Era la manera de poner rostro y nombre a los muertos, de no dejarse aturdir por las cifras inconmensurables que compendaban el número de fallecidos y que, pese a su supuesta precisión, llevaban consigo el riesgo de insensibilizarnos ante la eliminación masiva y sistemática de seres humanos. Esta imagen del ser humano frente a la muerte en el teatro de José Ramón Fernández es de naturaleza dramática, incluso filosófica y ética, pero también histórica y política. No busca una reflexión abstracta, sino concreta, arraigada en nuestro tiempo y en los lugares que ocupamos. Esta relación del hombre con la muerte expone a este a la verdad de su existencia. Y esta exposición tal vez desnuda, revela, desmiente o pone en evidencia aspectos superficiales y falsos de su vida. Como en la tragedia clásica, la exposición a la muerte hace imposible evadir la responsabilidad propia. El hombre al enfrentarse a la muerte, se enfrenta a sí mismo. Pero ese encuentro, ese cara a cara con la muerte, se sitúa en la historia y en el ámbito de lo común, de lo colectivo, no solo de lo individual. Lo quiera o no, el héroe trágico es parte de los otros, es responsable de la suerte de los otros, es los otros. Es quizás culpable, responsable o beneficiario de actos violentos, de intereses mezquinos o bastardos, de decisiones equivocadas, de silencios o de voluntarias amnesias. Y esa responsabilidad colectiva emerge en relación con la muerte. Es aquí donde el teatro de José Ramón Fernández sitúa el lugar de la memoria.

En otros textos la muerte es vista desde otras perspectivas que resultan complementarias. Las obras de inspiración histórica, vistas no desde el pasado, sino desde un presente que quiere mantener un diálogo con aquel tiempo que fue o que pudo o no pudo ser, procuran al espectador o al lector un encuentro con la muerte individual, pero también con la muerte de proyectos y esperanzas que hubieran formado parte de nosotros y de cuya carencia somos conscientes y sentimos como amputación de algo que nos era propio. Así ocurre con *La colmena científica o el café de Negrín* y con la dramaturgia de *El laberinto mágico*, de Max Aub, o, en cierto modo, con *Un bar bajo la arena*. Puede tratarse también de una muerte anunciada o, lo que es muy semejante, la presencia inexorable de la muerte en la vida, como ocurre con

el Alberto Monte de *Para quemar la memoria*, o con *Mariana* o *Las mujeres fragantes*, relecturas muy libres estas dos últimas de la *Mariana Pineda* de Lorca y *El retrato de Dorian Gray* de Wilde, por ejemplo. O de la muerte que acecha por doquier, en el pasado inmediato y en el presente, que rodea a los vivos que tratan de escapar de ella, como sucede con *Babilonia*, o en *El ángel*, pero también aparece aludida, insinuada o sugerida en textos como *Las Cervantas*, *Nina*, *La hierba*, *El minuto del payaso*, *La ventana de Chygrynsky*, y en las demás comedias zurdas. Y, en fin, cómo no recordar la omnipresencia de la muerte en *Las manos (Trilogía de la juventud)* o en *Restos*.

La muerte es, claro está, la expresión máxima de la violencia, la desesperación, el desprecio del otro, la guerra, la violación, el despojamiento de los propios bienes y aun de la dignidad, la exclusión, la humillación, el racismo, el destierro, el desplazamiento o el exilio. La mirada del teatro de José Ramón Fernández abarca estas y otras formas contiguas de segregación, alejamiento, agresión, negación o rechazo. Su teatro adquiere siempre una inequívoca dimensión ética y política, sin que esto signifique propaganda o partidismo sectario. Se huye de lo obvio, de lo explícito, de lo maniqueo, pero no de la denuncia del horror ni de la asunción de responsabilidades. Peter Weiss en *La indagación*, quería situarse en el bando de los torturadores, de los culpables, no porque hubiera participado en el exterminio, sino porque no se conformaba con una actitud desapegada o indulgente. Heiner Müller, en *La máquina Hamlet*, se preguntaba en qué lado de la barricada se encontraba y se respondía a sí mismo que estaba a caballo entre ambos lados. Ninguno de los dos dramaturgos alemanes, que tanta influencia han ejercido sobre el teatro posterior, adoptaba una actitud complaciente o exculpatoria. Tampoco lo hace José Ramón Fernández, que evita siempre el fácil expediente de descargar las responsabilidades sobre los otros –sin que esto suponga rehuir la denuncia y esclarecer unos hechos que han sido presentados de manera torticera o turbia– y procura escudriñar el lugar que él mismo ocupa como dramaturgo y como ciudadano. De ahí que le inquiete, por ejemplo, el no poder comprender el lenguaje de signos en el que se comunican algunos de los personajes –y de los actores que los interpretan– de una obra tierna e incómoda a un tiempo, como es *Mi piedra Rosseta*. O que se asome a lo que pudo suponer vivir la homosexualidad bajo la repre-

siva moral franquista (*Dos*). O a la violencia ancestral y bárbara, enraizada en acendradas costumbres en las que fácilmente afloran las más oscuras pulsiones, como sucede con *La tierra*.

José Ramón Fernández es consciente de que existe un abismo entre el dramaturgo y el universo humano al que pretende asomarse. Por esto, procura siempre buscar el lugar desde el que pueda contar la historia. Este no es nunca un lugar seguro y definitivo, no afectado por la historia misma, sino, por el contrario, su punto de vista suele situarse en un lugar provisional, transitorio, un lugar de paso, perentorio o incómodo. El recurso a un tiempo mítico, inmovilizado, reversible, circular o recurrente o un espacio que se expande o se contrae inopinadamente o que se pliega sobre sí mismo, responde a este propósito de abandonar la certeza de un promontorio desde el que se divisan, sin riesgo para el observador, todos los detalles del panorama que desea dibujarse. Y este propósito le lleva con frecuencia al abandono –al menos parcial– de la voz propia para sumergirse en la voz de los otros, sean estos los grandes maestros de la literatura española y universal –dramática, narrativa o lírica– (Cervantes, Chejov, Lorca, Wilde, O’Neill, Moreno Villa, Max Aub, Pirandello, Unamuno, Valle-Inclán, Antonio Machado, Sófocles, Juan Valera, Heródoto, la Biblia, Shakespeare, Buero Vallejo, Antonio Gamoneda...); pintores, científicos, pensadores, memorialistas, políticos, músicos o cineastas (Goya, Grosz, Kierkegaard, Ramón y Cajal, José Puche, Negrín, Semprún, Primo Levi, Antelme, Chet Baker, Wim Wenders, Giuseppe Tornatore...), dramaturgos contemporáneos (Juan Mayorga, Laila Ripoll, Raúl Hernández Garrido, Benet i Jornet, Ignacio Amestoy, Marco Antonio de la Parra, Guillermo Heras, Angélica Liddell...) o sean las voces de gentes anónimas, testigos directos de acontecimientos singulares o personas perjudicadas por esos sucesos. Entre esos últimos cabe mencionar los recuerdos de su tío Miguel, quien inspira la historia de *J’attendrai*, o las palabras de las personas vinculadas al accidente del Yak 42: “He tratado de ser ojo; por eso muchas de las frases de este texto no son mías” (*El que fue mi hermano. Yakolev*). Muchas de estas frases fueron pronunciadas por los familiares de las víctimas o por las autoridades del Ministerio de Defensa. El dramaturgo recurre además a materiales que podríamos relacionar con la cultura de masas o con formas de cultura popular: alineaciones

de equipos de fútbol, estadísticas y anécdotas deportivas, clasificaciones del Tour de Francia, programas radiofónicos de jazz, referencias cinematográficas, canciones, prospectos publicitarios, recetas, curiosidades, etc. Esta amalgama de voces entrecruzadas representa la voluntad –implícita o explícita– del dramaturgo de no monopolizar la palabra, de escuchar a los otros, de situarse, en definitiva, en un lugar de tránsito e incierto. Un valor análogo adquiere en su teatro procedimientos dramatúrgicos como la neutralización de la diferencia entre las acotaciones y las réplicas o la renuncia a la asignación explícita a los personajes de esas réplicas, tal como sucede, por ejemplo, en *La tierra*. O la deliberada actitud vacilante con la que se enfrenta a la historia de *La colmena científica o el café de Negrín*, dubitativa ya desde la disyunción de un título, cuyo procedimiento recuerda a los que se empleaban en el siglo XIX o en las primeras décadas del XX, y desde la acotación inicial que prudentemente advierte: “Esta historia podría comenzar con las palabras escritas en una postal” (*La colmena científica o el café de Negrín*). La fecha de 1946 sitúa la acción en un doble plano de memoria: los recuerdos que José Moreno Villa, ya en el exilio, tiene de lo que sucedió en la Residencia de Estudiantes veinte años atrás, y la del dramaturgo y la de los espectadores, cuya memoria de unos hechos de los que no tuvieron conocimiento directo se muestra necesariamente mediada por las palabras, los documentos, los testimonios o las imágenes que otros pueden ofrecer. Pero el comienzo de la historia experimenta una nueva vacilación. Apenas unas líneas después de la hipótesis de la postal, vuelve a utilizarse la expresión “Esta historia podría comenzar...”, por cierto, la misma que emplea para iniciar la obra *J’attendrai*, y que recuerda al “Érase una vez” de los cuentos infantiles que sitúan la acción en un tiempo mítico a la vez que confieren a esta una autoridad indiscutible. La historia de la Residencia está avalada por documentos y testimonios y está anclada en un contexto sumamente significativo y preciso, pero su recuerdo es también el relato de una fábula moral en la que tiene cabida alguna suerte de incertidumbre, no del conjunto de los hechos o de su valor como institución, sino de la lectura de sus pormenores íntimos, de la intrahistoria unamuniana. No es casual que la acción dramática propiamente dicha comience con una confusión un tanto chusca y más aún si se tiene en cuenta que quien se confunde es uno de los científicos de referencia en la historia española reciente:

OCHOA: [...] Pero usted a los veinte ya trabajaba en el laboratorio del doctor Von Brücke.

MORENO VILLA: Me temo que no.

Por fin los dos hombres están cara a cara y Ochoa se da cuenta de su error. Silencio.

OCHOA: Usted no es el doctor Negrín.

MORENO VILLA: Ni en mis peores pesadillas. Negrín es ese señor de gafas. (*La colmena científica o el café Negrín*)

En *Las mujeres fragantes* se recurre, por el contrario, a un desenlace deliberadamente atropellado y confuso en boca del acomodador que trata de explicar lo sucedido con Dorian Gray y su retrato, sin conseguirlo del todo, como suele ocurrir con algunos desenlaces de la obra de Sanchis Sinisterra.

De manera más radical, el dramaturgo recurre a la confesión de que le resulta imposible escribir la historia que se propone contar, como ocurre con *J'attendrai*. El dramaturgo suspende su tarea, la sitúa en ese imposible y paradójicamente fecundo hiato dramático que pretende una aproximación a un universo inalcanzable que es también irrenunciable.

YO: Nunca me atreví a preguntarle por la historia verdadera, desde aquel día. De modo que esta obra no está basada en una historia personal, sino en los libros que he leído desde que, hace veinte años, empecé a tomar apuntes para una historia que no soy capaz de escribir. No quiero responder a las preguntas que no le supe hacer a mi tío. (*J'attendrai*)

Y algo semejante sucede, aunque el dramaturgo no lo haga explícito –o al menos no lo haga de una manera tan contundente– con *El que fue mi hermano* (*Yakolev*).

Tampoco es ajena a esta mirada de la que venimos hablando, que compagina, paradójicamente de nuevo, el extrañamiento (Brecht está en algún lugar de la concepción dramática de JRF) con la voluntad decidida de ser el otro, la propensión del dramaturgo a trabajar por encargo o en colaboración. No representa solamente una actitud generosa o la demostración de una profesionalidad capaz de resolver dificultades y retos, sino un presupuesto

de su escritura, una apertura al otro, una decisión de cuestionar permanentemente el propio punto de vista. Y cabría plantear, aun a riesgo de extremar las concomitancias, una relación más entre los procedimientos escritura practicados por José Ramón Fernández y la condición y la situación de sus personajes. Si la mirada del dramaturgo se caracteriza por el sometimiento de su posición a una crítica constante, sus personajes se nos muestran con frecuencia aquejados por profundos dramas personales. En muchas ocasiones estos dramas son consecuencia –o causa– de grandes conflictos públicos y adquieren una dimensión trágica; en otras, estos problemas son más bien de naturaleza íntima y parecerían modestos si se los considerara exclusivamente desde una perspectiva histórica, pero no por ello dejan de resultar lacerantes para quien los padece. El denominador común podríamos encontrarlo en la desubicación, el desconcierto o el desplazamiento de estos personajes. Este profundo desasosiego con el espacio y el tiempo que ocupan o de los que son desalojados se manifiesta o bien en la errancia, la expulsión, el exilio o el destierro, o bien, en la fijación obsesiva en un espacio y en un tiempo en el que no desean permanecer y que viven como una suerte de maldición o de encierro, de muerte en vida. A pesar de que los personajes y las circunstancias personales e históricas que generan estas situaciones son muy diferentes, estos seres de ficción o trasuntos de la realidad se asemejan en su condición errática o en su percepción de la inmovilidad o el encierro. Y tanto unos como otros suelen presentarse aquejados por la nostalgia, una nostalgia que pone de manifiesto la difícil o la imposible sutura de las heridas causadas por aquella fractura con el espacio y el tiempo o por aquella obligada fijación. La propensión que el dramaturgo muestra por la condición errante o por el morboso arraigo de los seres que pueblan su universo dramático supone acaso un estímulo para interrogarse una y otra vez sobre el lugar desde el que debe observarlos. Un somero repaso de sus principales títulos proporciona un amplio elenco de seres centrífugos y centrípetos. Don Quijote de la Mancha, el personaje errante por antonomasia de la literatura española, viajero incansable sin más rumbo que la obligación autoimpuesta de ayudar a los menesterosos y de establecer la justicia allí donde sea necesaria la fuerza de su brazo y de su ánimo, podría constituir un emblema para el conjunto de sus personajes. Pero, cada uno a su manera, son errantes también Pepe el Gafas, María, Alitza, La Reina,

Nina, Carlos Monte, Andrés o María Jesús, entre otros que podrían recordarse. Pepe el Gafas es un hombre que fue considerado apátrida, y señalado con el triángulo azul que negaba los vínculos con su tierra natal, y que ahora no se siente de ninguna parte (*J'attendrai*). María abandonó el campo para marchar a la ciudad tras un hombre con quien no ha continuado la relación y de nuevo se ha visto obligada a retornar a su lugar de origen. María evoca con cariño uno de sus pocos momentos felices: cuando regresa del trabajo en el vagón de metro el viernes por la tarde a su barrio de la periferia de esta gran ciudad (*La tierra*). Alitza y La reina (*Babilonia*), fugitivas y perseguidas, doblemente extrañas, puesto que la primera fue arrebatada de su Judea natal y ahora ha de huir de la ciudad, porque pertenece al servicio de la reina, o la Reina misma, que ha de aprender a insultarse a sí misma, a llamarse "perra" y a considerarse intrusa y extranjera en la ciudad en la que reinó. Nina, que no encuentra su sitio ni en su pueblo natal ni en la gran ciudad a la que marchó para triunfar como actriz y cuyo nostálgico retorno arruina sus vestidos y sus ilusiones (*Nina*). Carlos Monte, quien viaja permanentemente para huir de la herencia de su padre y la enfermedad que envenena su sangre hasta que se da cuenta de que no hay futuro ni para él ni para los suyos (*Para quemar la memoria*). Andrés, quien a pesar de acostarse cada noche en su propia cama se despierta cada mañana en un lugar distinto, que no acaba de reconocer (*La ventana de Chygrynsky*); María Jesús, traductora, aficionada a los viajes y coleccionista compulsiva de folletos de las agencias de viajes (*La ventana de Chygrynsky*). Otros, por el contrario, permanecen enclavados en un lugar o en un tiempo, aunque algunos intenten justificar ante los demás o justificarse a sí mismos que han elegido libremente ese tiempo y lugar, como Blas (*Nina*) o Emilio (*Para quemar la memoria*). Sin embargo, casi todos los personajes atrapados en un espacio o en un tiempo que los aísla, son conscientes de que sería preferible abandonarlos, pero, por razones muy distintas, no pueden hacerlo, o, sencillamente, viven esa fijación a un lugar y a un tiempo como una maldición o un destino. Así ocurre con Pilar (*La tierra*), con Esteban (*Nina*) o de un modo relevante con Ella (*El que fue mi hermano. Yakolev*), consciente de que no podrá recuperar su vida hasta que no sepa toda la verdad acerca de la muerte de su hermano. En otras ocasiones los personajes participan a un tiempo de la exclusión y la errancia y de la obligada permanencia en un lugar y un tiempo hostiles de los que

no pueden evadirse. Así sucede, por ejemplo, con los tres personajes de *Un ángel*: Hombre alto, Hombre bajo y La muerte. Dima Chygrynsky (*La ventana de Chygrynsky*) vive un paradójico éxodo que supuestamente lo ha conducido a un lugar mejor; sin embargo, ese lugar, imaginado acaso como paraíso o como utopía, se convierte para él en una prisión: los vecinos lo obligan a cerrar la ventana con la que se comunica con su madre en Ucrania y la sociedad proyecta sobre él el tópico del deportista enriquecido, pero limitado por el embrutecimiento, el desinterés y la incultura, cuando lo cierto es que Chygrynsky es un hombre con formación universitaria, inquietudes intelectuales y lector apasionado. Estas circunstancias lo conducen a la melancolía y a la nostalgia, que culminarán con el regreso a su Ucrania natal. Me permito apuntar una analogía, que tal vez pudiera parecer descabellada, entre la situación de Chygrynsky y la del Segismundo calderoniano.

La revisión permanente del lugar desde el que se cuenta la historia, conduce, como se ha dicho, al empleo de formas de extrañamiento. Sin embargo, este recurso no impide al dramaturgo la búsqueda de la emoción en muchas de sus escenas. Una emoción íntima, profunda y limpia, como la que los espectadores o los lectores sentimos, por ejemplo, cuando en *J'attendrai*, el personaje denominado YO, trasunto evidente del propio dramaturgo, se enfrenta a sus escasos, pero muy reveladores recuerdos del encuentro con su tío Miguel:

YO: Aquel verano los visitaste. Ya no eras un crío. Tenías 18 años. [...] Se habló de hambre y tu tío contó un par de anécdotas sobre el hambre que se pasaba en el campo de concentración, muerto de risa; eran cuentos como los de Gila y todos reían. [...] Por la noche, le vino a visitar la historia real, la historia que no podía olvidar después de cuarenta años. Esa noche oíste gritos. Tu tío soñaba. Tu tía lo despertaba y trataba de calmarlo. Al demonio no le gusta que lo tomen a broma. (*J'attendrai*)

O como cuando escuchamos la insobornable exigencia de conocer la verdad que manifiesta el personaje de Ella (*El que fue mi hermano. Yakolev*). O ante el recuerdo respetuoso y lleno de cariño de Josep Maria Benet i Jornet (*Un bar bajo la arena*). O las conversaciones que Andrés mantiene desde su piso en Barcelona con la madre de Chygrynsky, que vive en Ucrania (*La*

ventana de Chygrynsky). O la historia entera recogida en *Mi piedra Rosseta*. Son solo algunos ejemplos.

Este equilibrio entre la emoción y la distancia, entre lo entrañado y lo extrañado en el teatro de José Ramón Fernández, descansa en buena medida sobre una exigente depuración ética e intelectual de la mirada y sobre el empleo de una amplia serie de recursos dramáticos, a los que someramente nos hemos referido. Pero, a su vez, esta mirada y estos procedimientos se edifican sobre un singular –y esforzado– tratamiento de la palabra. La palabra expresa, abre y muestra, precisa contornos, discierne, acerca, pero también repliega, confunde, excluye, marca distancias, esconde. Es luminosa y oscura. Sana y hiera. El dramaturgo es consciente de que esta ambivalencia de la palabra debe sustentar la complejidad de la acción dramática y las relaciones de los personajes consigo mismos y con los otros. La palabra adquiere relieve y pone en evidencia el hiato entre la expresión y el significado percibido, deja una grieta entre lo dicho y lo comprendido. En esa grieta se lleva a cabo una rigurosa y sutil indagación dramática por parte del autor que aporta una particular originalidad a su teatro.

En alguna entrevista José Ramón Fernández reconoce que el cuidado que pone en su escritura hace que esta se desarrolle con lentitud, obstáculo que combate con la laboriosidad: dedica muchas horas al trabajo. La lentitud y la laboriosidad se advierten fácilmente cuando se leen sus textos. Pero esa lentitud no se percibe como defecto, sino, por el contrario, como virtud propia de un amante de la palabra, de un filólogo comprometido con su formación y con su tarea. La vastedad y la calidad de su obra podrían quedar reflejadas en el título que adopta la editorial Punto de vista, que próximamente dará a la estampa catorce obras de José Ramón Fernández: *Festina lente*. Esta expresión latina invita, desde el oxímoron que constituye su formulación, a apresurarse de manera pausada, a no abandonar una labor que ha de llevarse a cabo con esmero y con mimo. La escritura de JRF no admite la superficialidad o la ligereza. El dramaturgo muestra siempre en ella una gravedad serena, compatible con la indulgencia, la ternura, el lirismo, la fantasía o incluso el humor o hasta el disparate. Su estilo es cerinado, ponderado, incisivo, preciso y rico y exigente en lo que a la utilización del léxico se refiere. No recuerdo una sola réplica superflua o arbitraria.

La palabra en su teatro adquiere peso y voluntad de exactitud. Y no solo el dramaturgo es consciente de esa necesidad de emplearla con pertinencia y rigor. También lo son sus personajes, que suelen estar dotados de una inusitada autoconciencia lingüística. Miden sus palabras, sus silencios y sus gestos. Los perciben desde la distancia o la extrañeza y los juzgan. Saben que el lenguaje los define, los sitúa o los delata. Disciernen sus vicios lingüísticos, sus tics, sus manías, sus insuficiencias, sus sociolectos y sus idiolectos. Y se sirven de sus conocimientos de las jergas profesionales, de su dominio de léxicos específicos o del vocabulario propio de sus aficiones. Les interesan los nombres de las cosas, el alcance de las palabras. Preguntan, precisan, explican o corrigen. Citan, de manera pertinente o impertinente, textos literarios, prospectos publicitarios, estadísticas o informaciones y datos sobre acontecimientos deportivos. Reflexionan sobre el uso del lenguaje y sus consecuencias personales, sociales o políticas. Sus personajes necesitan hablar, contar, expresarse, pero, a su vez, sienten hacia su propia vida alguna forma de restricción, pudor o temor y experimentan dificultades para verterla por medio de la palabra. Su verbosidad es con frecuencia desmedida, pero esa locuacidad es también un modo de ocultar a los otros o incluso de ocultarse a sí mismos aspectos de sus respectivos dramas íntimos, sus problemas o sus miedos. No renuncian a la ocultación, a la reserva, a la dilación, a la tergiversación o a la mentira. Son personajes de inequívoca naturaleza dramática. Y, como sucede con frecuencia en la escena contemporánea, el diálogo tiende a disolverse o a neutralizarse y es sustituido por monólogos o soliloquios. O por la disquisición, la digresión o el excurso. Los personajes hacen un uso generoso de la palabra, pero son poco proclives a escuchar la voz de los otros, al intercambio de pareceres, que los expondría ante los demás y ante sí mismos. Prefieren refugiarse en su palabra y en su silencio, obstinado, taimado o sencillamente pudoroso y digno. Naturalmente hay excepciones, personajes que conversan con generosidad y franqueza, como Claire, en *J'attendrai*, o como Andrés, o a veces María Jesús en *La ventana de Chygrynsky*, o el propio futbolista que da título a la obra. Pero, con mayor frecuencia, la palabra se asoma a las propias heridas o se repliega sobre sí misma y se erige en muro de contención. O se utiliza como refugio nostálgico o narcisista, como evocación o reivindicación de las habilidades o las fortalezas personales. O de las debilidades y carencias, claro.

Uno de los ejemplos más desgarrados de esta relación con el lenguaje, dolorosa y lúcida, lo encontramos en un personaje de *La tierra*: Pilar, la madre. A ella le escuchamos, con algún estremecimiento, decir cosas como las que siguen:

Se me olvidan las palabras. Entre las que se me olvidan y las que no he sabido nunca... [...]

He pasado años con una mueca en la cara que parecía que me estaba descojonando a todas horas. Ahora no sé leer, ni entiendo los números ni me acuerdo de las cosas. Me he quedado tonta, ya lo ves. Pero si no hablo se me nota poco. (*La tierra*)

O lo advertimos en el personaje de Pepe, el protagonista de *J'attendrai*, cuando compara su incapacidad para contar los hechos con el brillante relato del impostor Enric Marco, a quien alude, pero no menciona por su nombre:

Lo he intentado muchas veces. Pero yo no era la persona que tenía que contar esta historia. Yo no sé contar historias. Hace años, cuando hicieron lo de la Amicale, fui a algunos colegios. Los niños se aburrían. No sabía hacerlo. A veces no sabes contar lo que te ha pasado. ¿Sabe usted que hubo un impostor? Nunca estuvo allí, pero lo contaba mejor que la mayoría. Todos lo respetábamos. Cuando lo contaba él era verdad. Pero no estuvo. Era un engaño. Nunca he sentido más vergüenza que el día que lo leí en el periódico. Decir mentiras es matar a los muertos. (*J'attendrai*).

O, cuando preguntado por su nacionalidad, explica:

Tengo pasaporte francés desde hace medio siglo. Pero un amigo mío decía que uno es de donde hace el bachillerato. El problema es que yo no hice el bachillerato en ninguna parte. Yo a esa edad ya trabajaba. (*J'attendrai*)

La cita implícita de la consideración de Max Aub, uno de los referentes literarios y éticos del dramaturgo, pone de relieve la conciencia que el personaje de Pepe tiene de su insuficiencia cultural –al tiempo que manifiesta con legítimo orgullo una conciencia de clase–, una insuficiencia que atañe incluso a una identidad incierta y borrosa: quien no es dueño de un lenguaje no se atreve a afirmar la pertenencia al grupo, no es nadie.

En otras ocasiones esa conciencia lingüística resulta mucho más cínica. Alberto Monte, el viejo patriarca moribundo de *Para quemar la memoria*, le pregunta a su secretario, Emilio, por el significado de la palabra "infiere" en el comunicado en el que Monte nombra sucesor a su hijo, y al escuchar la respuesta de su fiel colaborador, le pide que la sustituya por la más accesible "supone", porque sus accionistas no son académicos. Pero el cínico Monte no puede dejar de sorprenderse de la grieta que se abre entre el lenguaje y la realidad, cuando, al referirse al irreversible proceso de su enfermedad y a su final ya inminente, pronuncia el tecnicismo "metástasis", que pronostica la precipitación del desenlace: "metástasis, bella palabra", concede en una paradójica disquisición metalingüística.

El cinismo se hace literalmente sangrante en *Babilonia* y el lenguaje de la reina se refugia en el eufemismo y en la evitación del tabú para justificar la destrucción y la guerra de la que ella misma es responsable y víctima:

ALITZA: No hay ninguna puerta para esta llave. Ni ninguna casa. Tus soldados fueron buenos soldados. No dejaron piedra sobre piedra. ¿Lo sabías?

LA REINA: No lo recordaba.

ALITZA: ¿Se dice así, verdad? "No dejéis piedra sobre piedra". Era el castigo que merecíamos.

LA REINA: No digas eso. No es así. No era así. Los soldados no actuaban como castigo. Se decía así, "acción de castigo" pero era mentira. Era un modo de avisar. Un modo de dejar claro que nadie debía moverse. Que la guerra había acabado y que no quedaba más futuro que nuestra paz. Otros ejércitos son peores. Uno cortó las manos a todos sus enemigos. Otro les arrancó los ojos. Siempre hay algo peor de lo que te imaginas. (*Babilonia*)

En una obra tan intensa como *El que fue mi hermano (Yakolev)*, que participa de las características de la tragedia y el oratorio y en la que inevitablemente resuenan los ecos de *Antígona*, la relación que los personajes mantienen con la palabra sustenta y da sentido a las dos facetas del tema principal, que es la memoria: la denuncia vibrante de la desidia y la indiferencia de las autoridades españolas respecto al terrible y evitable accidente

del Yak 42, y la consideración de que formamos parte del otro, que el dolor o la muerte de un ser humano no pueden sernos indiferentes, porque es nuestro hermano, porque su dolor y su muerte son también nuestros. Como en *Babilonia*, quienes ostentan el poder recurren al subterfugio, al eufemismo, al lugar común o, sencillamente, a la ocultación o a la mentira. Frente a este uso espurio y sucio de la palabra, Ella (la hermana), parece haber adquirido una singular sensibilidad en lo que atañe a la recepción y al empleo del lenguaje, a raíz de la experiencia del dolor y de la oficiosidad con que ese dolor es tratado por las autoridades. Por este motivo puede permitirse hablarle así al Funcionario 1 del Ministerio de Defensa:

ELLA: Espera como un camarero que aguardase el pedido de un cliente.

FUNCIONARIO 1: No la entiendo.

ELLA: Tal vez no es usted más que un enviado. Un tipo servil y amable. Y por eso me mira así. Tal vez también ha llorado cuando se enteró de todo esto. Tal vez usted intuye que me está mintiendo.

FUNCIONARIO 1: Yo no...

ELLA: Tal vez miente como un buen profesional. Ha conseguido ese gesto con estudio; o puede que le hayan elegido para esto porque su gesto ayuda al consuelo. El consuelo. Una buena palabra para una cosa que no existe. (*El que fue mi hermano. Yakolev*)

La conversación con el Funcionario 2, que parece haber sustituido al Funcionario 1 en el trato con Ella, es aún más tensa, quizás porque el tiempo va transcurriendo y las posibilidades de conocer la verdad se van esfumando o quizás porque ese Funcionario 2 se refugia con mayor cinismo en el lugar común o en la sustracción descarada de las informaciones sobre los hechos.

FUNCIONARIO 2: Hay que dejar que pase el tiempo. Cuando pasa el tiempo se borra poco a poco el dolor. Nunca del todo. Pero se borra lo suficiente para volver a sonreír. Hay que tratar de conservar los buenos recuerdos y dejar que se borre todo lo malo.

ELLA: Dejar que se borren las huellas. Que se borre la verdad. Que no haya pasado. Eso no es posible. No se pueden borrar las huellas si alguien las esconde. Si esconden la verdad yo no podré ser otra cosa en mi vida que la hermana de mi hermano muerto. Dígame la verdad. [...]

ELLA: Usted sabe que miente. [...] Cada humillación es lo mismo que si measen sobre su carne quemada. Cada mentira es lo mismo que si measen sobre su carne quemada. Su carne quemada no tiene valor, pero enterrarla sin que lo sepamos es un signo. ¿Quién entierra a un muerto en secreto? Los asesinos. (*El que fue mi hermano. Yakolev*)

Los ecos de *Antígona*, pero también de la literatura sobre la *shoa* o de la escritura de los poetas de la República y del exilio español –Max Aub, Antonio Machado y tantos otros– resuenan en este emocionado y sincero alegato de Ella. Pero aún hay otra poderosa tradición literaria a la que se recurre para dar cauce a la expresión del dolor. La circunstancia de que el accidente se produjera en Trebisonda, conduce inmediatamente a pensar en el *Quijote* y en los libros de caballería.

ELLA: A mi hermano le gustaban los libros de caballeros andantes; seguramente por eso se hizo soldado. [...] Eran soldados justos y valientes y lloraban cuando morían los suyos. Mi hermano me leía los libros de caballerías en los veranos. Era incansable. No le puedo decir que ha muerto en el reino de Trapisonda. (*El que fue mi hermano. Yakolev*)

A lo que el Funcionario 1 le responde citando un pasaje del capítulo 1 de la primera parte del *Quijote* en el que se menciona el imperio de Trapisonda.

Las referencias metalingüísticas en *Nina* suponen una constante en la obra. La condición realista y contemporánea de *Nina*, no exenta de alguna forma de costumbrismo o hasta de pintoresquismo, convive con el célebre drama de Chejov, *La gaviota*, que sirve de referencia y hasta de falsilla para la escritura de una obra autónoma. La violencia, que emergía brutal y hasta obscena en los textos anteriores, aparece aquí atenuada y reducida al ámbito de lo íntimo, ocultada o acallada, pero en modo alguno está ausente. Tras la amabilidad o hasta la campechanía de las relaciones y de las conversaciones, acechan el odio y el engaño, y se intuyen oscuros resentimientos, silencios cómplices. Ni siquiera la muerte está ausente, sino que irrumpe bruscamente mediante la alusión inequívoca que supone el par de zapatos abandonados junto a la orilla del mar. ¿Pertencen a Gabriel, el trasunto de Kostia, el personaje de *La gaviota*? ¿O se trata de un juego especular so-

bre el motivo del suicidio, cuyo sujeto puede ser un personaje anónimo? El dramaturgo no facilita más informaciones. La conciencia lingüística de los personajes tiene que ver precisamente con ese ámbito de lo no dicho, de lo que se ha mantenido soterrado, de lo que duele, de las heridas no cerradas.

Blas se da cuenta de que sus modos de hablar lo retratan como un pueblerino, como un hombre que, a pesar de su juventud, se expresa como un viejo. El maestro, el hombre culto que ponía al día a los más jóvenes acerca de las tendencias más estimulantes y novedosas en el cine o en la música habla ahora como lo hacían sus abuelos. Y Nina no deja de advertirlo:

BLAS: [...] Este es un buen sitio para vivir. Podías probar. Aquí se está de categoría.

NINA: Hacía un siglo que no oía eso.

BLAS: ¿Qué?

NINA: De categoría. Aquí se está de categoría.

BLAS: Ya ves. Te vas unos años y a la vuelta te encuentras que los amigos hablan como los viejos. Y de lo demás ni te cuento. (*Nina*)

Blas se da cuenta de que su antigua autoridad intelectual se ha desvanecido. Acusa el golpe de las palabras inocentes de Nina y en la última conversación que mantiene con ella, se ve obligado a responder con una mezcla de agresividad y de auto humillación:

BLAS: La opinión general es que soy gilipollas.

NINA: Eso no es verdad.

BLAS: Sí. No importa. Además, para ti no solo soy gilipollas. Además, soy un paleta con mis dejes de pueblo y mis frases de paleta, "de categoría", qué raros somos, ¿verdad? Qué exóticos. (*Nina*)

Pero también Nina adquiere conciencia de sus limitaciones precisamente cuando considera la autoridad que proporciona a un actor la posibilidad de enunciar una frase brillante. Cuando, después de haber ingerido varias copas de brandy, Nina le pide a Blas que abra una nueva botella, este le responde:

BLAS: Me parece que has bebido bastante.

NINA: Bastante no es suficiente.

(NINA se queda ante BLAS, con media sonrisa, como midiendo la brillantez de su frase).

NINA: Es buena, a que sí. La frase. Es cojonuda. Es de una obra de teatro. Yo trabajé en esa obra, con una compañía pequeña. Yo hice la criada. Esas frases tan buenas siempre son de los protagonistas. Bastante no es suficiente. Esa obra me abrió los ojos. Yo hacía un papel que podía hacer cualquiera. Había otros cuatro personajes en la obra, pero esos necesitaban actores muy buenos. Necesitaban actores que supiesen hacer su trabajo. Fue la primera vez que me di cuenta. (Nina)

El lector avisado reconocerá esta réplica, que pertenece a *Largo viaje hacia la noche*, el inolvidable drama autobiográfico de Eugene O'Neill, en el que los personajes del padre, la madre y los dos hijos del matrimonio comparten el escenario durante las cuatro horas que dura la representación del texto completo y en el que la criada es un personaje episódico, del que algunos montajes prescinden. Nina comprende entonces los aspectos jerárquicos –y excluyentes– del lenguaje.

Esteban utiliza un lenguaje que resulta a la vez revelador y evasivo, capaz de escudriñar y conocer lo más íntimo de la vida de los otros, pero de ocultar aspectos oscuros de su vida propia, que el lector o el espectador pueden intuir, pero no saber con certeza. Su descubrimiento de la llegada de Nina, a quien tarda en reconocer, tiene mucho de anagnórisis clásica. Y conoce también el mundo secreto de Blas o de su mujer, María. Pero se escabulle cuando Blas alude a los conflictos de Esteban con su familia: “Cada uno tiene su vida. Y la vida de cada uno tiene complicaciones. Y yo tengo las mías” (Nina).

En *Yo soy Don Quijote* los actores que encarnan a los personajes mantienen una conversación metateatral y metaliteraria sobre frases y nociones atribuidas falsamente a la novela cervantina. El dramaturgo filólogo ajusta cuentas por medio de sus personajes con la pereza intelectual o la inercia poltrona que usa el *Quijote* como argumento de autoridad sin haberse tomado la molestia de leerlo o al menos de comprobar las citas:

ACTOR/SANCHO: Vale. Léete otra vez el libro entero y me señalas dónde dice que Sancho Panza es bajito y gordo. Tragón, sí, por guar-

dar para cuando haya menos. Pero de gordo no dice nada. Es como lo de con la iglesia hemos topado.

ACTRIZ: Eso sí lo dice.

ACTOR QUIJOTE: Dice con la iglesia hemos dado.

ACTRIZ: Para el caso...

ACTOR/SANCHO: O como lo de ladran luego cabalgamos.

ACTOR/QUIJOTE: Eso no es del *Quijote*. Es de Goethe.

ACTOR/SANCHO: No jodas.

ACTOR/QUIJOTE: Es más o menos, tampoco es exacta. Pero en el *Quijote* no hay nada ni parecido. (*Yo soy Don Quijote*)

El payaso, a quien han contratado para que haga su número de un minuto en un homenaje al circo, aun sabiendo que las condiciones de su trabajo no son las más adecuadas ("Han venido otros tiempos, /pero son peores. / Vaya sitio/Pues a esperar."), mantiene su orgullo profesional mediante el conocimiento del lenguaje correspondiente:

Tres números todavía.

Y luego hago lo mío.

Mi minuto.

Gran Festival de Homenaje al Circo.

Como si estuviésemos muertos.

No saben nada.

Esto es un Charivari.

Se llama Charivari.

De toda la vida.

Charivari.

Pero estos no saben lo que es un Charivari.

Y lo llaman homenaje al circo. (*El minuto del payaso*)

En *La ventana de Chygrynsky* la utilización del lenguaje se muestra como nexo de unión entre seres muy diferentes, cuyo punto en común podemos encontrarlo en la condición de extraviados que ofrecen todos ellos. Esta comedia, tal vez la más amable entre las que han surgido de la pluma de JRF y también la que cultiva un humor más incisivo y delirante, presenta a unos personajes atravesados por miedos irracionales, por obsesiones injustifica-

bles, o por problemas de difícil comprensión y aún más difícil arreglo, necesitados, tal vez a su pesar o al menos sin ser del todo conscientes de ello, del calor que ofrece la relación con el otro. De ahí que recurran a la repetición de lugares comunes o insistan una y otra vez en hablar de sus propias obsesiones. Y de ahí que se produzcan constantes equívocos lingüísticos, que responden a la tradición de la comedia, aunque constituyen también la plasmación verbal de su necesidad y de su torpeza. El aprendizaje del español por parte de Chygrynsky propicia las continuas explicaciones y aclaraciones lingüísticas, pero estas afectan de una manera o de otra a todos los personajes y la comedia se convierte en una sucesión de malentendidos, errores, correcciones, explicaciones gramaticales y léxicas, recurrencias, etc. Sin embargo, finalmente les será posible tejer entre ellos una relación cimentada precisamente en el empleo del lenguaje. La profesión de traductora que ejerce María Jesús, conocedora de siete idiomas, constituye una suerte de emblema de la comedia. María Jesús no solo oficia como traductora profesional en los tratos que el presidente de la comunidad de vecinos debe mantener con el futbolista del Barça, Dima Chygrynsky, sino que es capaz de leer los pensamientos suicidas de su vecino –pared por medio– y disuadirlo de sus propósitos autodestructivos, o de explicar a Conchín el significado de la expresión supuestamente coloquial “no hay tutía” y deshacer el equívoco en el que está instalada la vendedora de colchones:

MARÍA JESÚS: Sí. Las cosas que se saben, se saben. Yo ya sé que esto está ahí. No puedo no saberlo. Ya no hay tutía.

(Silencio)

CONCHÍN: Es gracioso. Podríamos decir “ya no hay tu abuela” o “ya no hay tu prima”. Pero todo el mundo dice tu tía.

MARÍA JESÚS: No significa eso. La tutía era una medicina. Ungüento de óxido de cinc o de antimonio. Significa que ya no hay remedio. Viene del árabe *attutiya*, pero es una palabra más antigua. Del sánscrito. Ya te he dicho que soy traductora. *(La ventana de Chygrynsky)*

Los saberes profesionales de María Jesús, vertidos fehacientemente en esta escena, demuestran como en otros numerosos ejemplos que pueden encontrarse en la obra de José Ramón Fernández, una notable competencia en el empleo del lenguaje propio de su oficio, pero en esta ocasión ade-

más se ofrece no como barrera o como elemento de exclusión del otro, sino como puente o enlace con él. No obstante, la solícita Conchín, comprometida con causas tan dispares como su oficio de vendedora de colchones, su empeño en ayudar a sus vecinos y facilitarles la vida o por las alineaciones del Barça, constituye uno de los más claros ejemplos de verborrea en el teatro de José Ramón Fernández. Su conocimiento de las precisiones técnicas de los colchones que promociona convive con una compulsiva necesidad de hablar, aunque esta actitud le lleve en ocasiones a mostrarse deslenguada, indiscreta o inoportuna y, sobre todo, a través de su desmesura verbal, el espectador advierta la existencia de secretos que la simpática vecina desea ocultar o facetas de su vida de las que se siente avergonzada o insatisfecha.

CONCHÍN: El liocell del cutí permite que el aire circule a través del colchón, eliminando la humedad, lo que garantiza un entorno propicio para el descanso al mantenerse una temperatura corporal uniforme.

ANDRÉS: ¿Qué es el liocell?

CONCHÍN: Es una celulosa especial; este liocell es exclusivo de nuestra marca. Aquí seguramente la humedad no parece un problema importante, pero si viveras en un sótano...

ANDRÉS: ¿Y el cutí? Perdona mi ignorancia.

CONCHÍN: Es la tela del colchón. Antiguamente se hacían con mantas. Bueno, algunas veces. De hecho todavía hay colchones así...

ANDRÉS. (*Parece que va a preguntar otra cosa, pero no*). No, nada, sigue, sigue.

CONCHÍN: Los muelles embolsados proporcionan un apoyo que sigue el contorno del cuerpo. La capa de 4,5 centímetros de grosor, fíjate, 4,5 centímetros de espuma viscoelástica del colchoncillo integrado, se adapta exactamente al contorno del cuerpo, optimizando el riego sanguíneo y proporcionando un descanso más completo. Las cinco zonas de confort reducen la tensión en hombros y cadera.

ANDRÉS: Te lo sabes muy bien. (*La ventana de Chygrynsky*)

Sin embargo, ante el enésimo equívoco en su conversación con Andrés, Conchín se pone en guardia y comienza a dar explicaciones que nadie le ha pedido:

CONCHÍN: Oye, oye, mi vida es mi vida y no sé lo que irán diciendo, pero mi vida es mi vida y yo soy muy normal, y lo de la fiesta aquella fue algo que le pasa a cualquiera... (*La ventana de Chygrynsky*)

No se trata de ejemplos aislados. *La ventana de Chygrynsky* puede leerse –aunque no se limite a esto– como un permanente juego verbal, como un ejercicio de experimentación con la palabra. Y algo semejante podría decirse del conjunto de la obra de JRF. Sin embargo, esta consideración lejos de limitar el alcance de su teatro, le proporciona, a mi entender, su coherencia dramática y ética y, por añadidura, su originalidad, su sello marcadamente personal. La riqueza léxica, la amplia variedad de registros lingüísticos, la audacia en el estilo, el interés por la expresión precisa o la pulcritud gramatical prestan, sin duda, belleza al lenguaje, pero, por encima de este logro estético, el dramaturgo descubre en la palabra su ambigüedad íntima, su potencia y su insuficiencia, su grieta, su capacidad para conocer y para ocultar. Y es desde ese lugar desde donde escribe su teatro.

Barracó 62, la renovación del Teatro Valenciano que no pudo ser

Rodolf Sirera

Está generalmente aceptado que el teatro valenciano –y me refiero aquí al escrito y representado en la variante valenciana de la lengua común– se puede dividir en tres grandes épocas. La primera sería la del sainete, que arrancaríamos de mediados del siglo XIX, a partir de una tradición anterior más bien parateatral (los coloquios) y que encontraríamos en la obra de Eduard Escalante (1834-1895) la configuración de un modelo que se mantendrá vivo durante muchas décadas. Escalante, un hombre de extracción humilde, dotado de una gran capacidad para tejer divertidas historias que radiografiaban, con acierto, las contradicciones de la sociedad valenciana de su época, obtuvo pronto el aplauso de una intelectualidad mayoritariamente conservadora, que se mostraba satisfecha con que el teatro autóctono, al contrario de lo que acabaría sucediendo en Catalunya, se mantuviera limitado al sainete. Y tal fue el éxito popular del teatro de Escalante, que la mayor parte de los autores que vinieron después siguieron cultivando la misma fórmula.

Es cierto, sin embargo, que en los años inmediatamente anteriores a la Guerra Civil podemos encontrar algunos intentos de abrir los escenarios valencianos a otras temáticas, que a pesar de ser innovadoras en el fondo, casi siempre se producían con unas formas teatrales ancladas en la tradición. En

cualquier caso, era un punto de partida que la contienda interrumpió, pero que, de haber podido evolucionar naturalmente, posiblemente habría abierto la puerta a un teatro valenciano diferente, más adecuado al tiempo que se vivía. Suponiendo siempre, claro está, que el público, acostumbrado durante muchas décadas a un uso social de la lengua claramente secundario, aceptara que en valenciano se podía tratar en los escenarios, con normalidad, cualquier temática, incluso las más estrictamente contemporáneas.

La segunda época fue durante muchos años una no-época. Me explico: durante un tiempo nos acostumbramos a despachar con unas pocas líneas, y a veces ni siquiera eso, las décadas inmediatamente posteriores a la Guerra Civil. A lo largo de treinta años, el teatro valenciano, a partir del momento en que, en la segunda mitad de la década de los cuarenta, se le permitió volver a subir a los escenarios, se limitó, como si el tiempo no hubiera pasado, a reproducir los viejos esquemas escalantinos. Y si se salía de dichos esquemas, se mantenía en los textos puestos en escena, sin negar en algún caso su valor teatral, una evidente localización más o menos ruralizante y un emplazamiento temporal indeterminado, pero en cualquier caso sospechosamente idealizado: la bondad del mundo rural y la autenticidad de las clases populares, contrapuestas al egoísmo y la deshumanización del mundo urbano (*La masía de Masià*, Fausto Hernández Casajuana, Premio València de Literatura 1952).

En esta segunda época, que como hemos dicho más arriba, prácticamente no existió, se escribieron y estrenaron, casi siempre en circuitos no profesionales, algunas obras –pocas, esa es la verdad– que trataban de alejarse de esta tradición de un sainete valenciano reiterativo y moribundo. Son obras escritas a finales de la década de los cincuenta e inicios de los sesenta del siglo pasado, por autores que, con una sola excepción, de la que hablaremos en seguida, no continuaron después la carrera de dramaturgos. Varios de los textos de estas primeras épocas han sido dados a conocer, por medio de lecturas dramatizadas, en el curso de un amplio y meritorio programa llevado a cabo en los últimos años por la dirección de la sala Carme Teatre de València.

Esta segunda época, pues, no solo produjo pocas obras, sino que, además, dichas obras tuvieron escasa incidencia en el panorama del teatro valenciano. Y lo que es posiblemente más injusto: fueron prácticamente ignoradas, al menos en un principio, por los dramaturgos posteriores, los que, surgidos del movimiento del teatro independiente, significaron a partir de los años setenta del siglo pasado, el inicio de lo que se denominó el nuevo teatro valenciano. Y de entre estas obras de la segunda época, los años de la travesía del desierto, tan pocas que con dificultades llegarían a una media docena, hay una que sobresale y con toda justicia. Estoy hablando de *Barracó 62*, de Joan Alfons Gil Albers.

Nacido en Alcoi en 1927 y establecido pronto en València, Gil Albers fue básicamente un hombre de radio, medio para el cual trabajó la mayor parte de su trayectoria profesional. Empezó a escribir teatro en los primeros años cincuenta, obviamente en castellano, espoleado por los concursos literarios, algunos de los cuales ganó. Eran unos años en que, según dice Josep Palomero en la entrevista-prólogo a la edición de *Barracó 62* (Alzira, Bromera, 1996) "parece que hubo una actividad teatral notoria en València que se diluyó a comienzos de los sesenta porque la gente de la profesión se fue a Madrid buscando la profesionalización definitiva." Pero Palomero es muy optimista cuando habla de actividad teatral notoria, porque esta actividad, por muy notoria que la consideremos ahora, se movía en círculos decididamente amateurs o muy minoritarios, y sus propuestas casi nunca llegaban a subir a un escenario profesional, como sí que lo hicieron, por ejemplo, las primeras obras del nuevo teatro catalán, a partir de *Una vella, coneguda olor*, de Benet i Jornet (escrita el 1962, y estrenada en el Teatro Romea de Barcelona en septiembre de 1964).

El mismo año que figura en el título –observamos la coincidencia de fechas con la primera obra de Benet antes mencionada: pero no olvidemos que la obra de Benet abrió la puerta a todo un movimiento que, a partir de él, cristalizaría en lo que podríamos denominar dramaturgia catalana contemporánea– Gil Albers escribe *Barracó 62*, su primera obra en catalán, y una de las pocas de su producción en esta lengua, obra que ganó el año siguiente el premio Joan Senent, un premio surgido de la iniciativa privada y dotado

por un mecenas del primitivo movimiento valencianista. Aun así, *Barracó 62* no será estrenada hasta seis años después, en régimen semiprofesional, con pocas representaciones a pesar de que fue recibida con buena acogida, según consignan los diarios de la época. Estamos hablando del año 1969. Y no debemos olvidar que, en este mismo año, con los primeros montajes del *Centro Experimental de Teatro*, después *El Rogle*, y del *Grup 49*, daba sus primeros pasos en el País Valenciano el movimiento del teatro independiente. Lo que quiero decir es que, a pesar de la coincidencia de fechas, estos dos caminos no coincidieron, se ignoraron. O quizás no se quisieron reconocer. Gil Albers, que a fin de cuentas era una persona más bien conservadora, continuó su prolífica trayectoria autoral escribiendo teatro en castellano, y esforzándose por ser estrenado en Madrid, y fue necesario que pasaran muchos años para que algunos dramaturgos de la primera generación del nuevo teatro valenciano, entre los cuales me incluyo, nos acercamos a su obra y empezáramos a estudiar con objetividad algunos de sus textos.

De esta producción, como ya digo extensísima, y de valor bastante desigual, sobresale, de manera muy destacada, *Barracó 62*, una obra que, leída ahora, sin prejuicios, y considerado el momento histórico en que se escribió, se nos aparece como un texto muy sólido y de una considerable complejidad dramática, y en el que es fácil rastrear la influencia del teatro existencialista francés y del teatro del absurdo. Un grupo de prisioneros en un campo de concentración, víctimas de un régimen represivo, o quizás de una guerra indeterminada, celebran la "Fiesta de la Libertad", en la cual recibirán la visita de un grupo de mujeres, también prisioneras en otro campo, y quizás participarán en una representación teatral, que es posible que sea la misma representación que estamos contemplando, y que nos será introducida por un prisionero que, casualmente, se llama Jonhal (las dos primeras sílabas del nombre del autor), y que será cerrada por un personaje nuevo, Kind, que informa a los otros que, al contrario de lo que se les ha hecho creer, más allá de los límites del campo no hay fuego y destrucción sino "un gran campo de espigas doradas". Pero a pesar de esto, nada sucederá y los prisioneros continuarán en la misma situación, bajo la vigilancia del poder superior del invisible Gott (¿Godot?). Y la obra acabará con las mismas palabras con las que, desde el patio de butacas, había iniciado Jonhal la representación:

“Hoy, como no teníamos que ir a los hornos, nos han dejado dormir una hora más: en el bloque hemos celebrado... la «Fiesta de la Libertad»...”

Para concluir, podemos decir que *Barracó 62* es una obra que de ninguna manera continúa la línea del teatro valenciano tradicional, pero que tampoco enlaza con el que más adelante será calificado como nuevo teatro valenciano. Al menos no con el que se produjo en los inicios de este movimiento, ni temática ni estéticamente. Era una obra congruente con la época en que se escribió, pero no con la situación real que vivía la lengua y el teatro en el País Valenciano en aquellos años, situación que solo una década después, cuando se iniciara el movimiento del teatro independiente, comenzaría a cambiar.

Teatro contra el olvido – Club Benjamin (2017-2022) Cuadernos de bitácora

Sandra Castro y Nieves Rodríguez Rodríguez

Nota de las autoras: Lo que la lectora o el lector va a leer a continuación es una forma de memoria hilada tras nuestra experiencia en el proyecto *La actualidad puede esperar. Teatro contra el olvido – Club Benjamin*. Recogemos re-tazos de nuestras notas dispersas en los cuadernos. Recogemos reflexiones a partir de los numerosos testimonios con los que hemos aprendido o no a lo largo de estos cinco años. Voces de personas anónimas que han intervenido con nosotras dentro y fuera del espacio fronterizo, es decir, el Nuevo Teatro Fronterizo, donde nació y murió este proyecto. No así su memoria.

CUADERNO VERDE

Tal como cambia la realidad, la memoria se transforma en un movimiento constante y en una permanente reinterpretación. Alguien tuvo que decir estas palabras o bien las leí en algún escrito porque las tengo anotadas aquí. Y empiezo con ellas.

CUADERNO NARANJA

¿Hubo toda una generación que nos antecede que soñó con ser invisible? Quizá supo, mediante el silencio, acercarse a ese no ser con

el que todas hemos fabulado en algún momento de la vida: desaparecer. Dejar de ser para sobrevivir, en toda su paradoja, es el legado recibido. ¿Por eso escribimos teatro?

CUADERNO VERDE

¿Quiénes eran? ¿Quiénes somos nosotras? ¿Fuimos así para ser ahora lo que somos? ¿Cómo nos pensamos y reconstruimos quiénes fuimos? ¿Cómo (re)presentar nuestro pasado y nuestra historia? ¿Cómo reconstruir nuestra identidad desde nuestra memoria? Y en lo artístico, ¿qué tipo de teatro histórico podemos hacer hoy y qué entendemos por teatro histórico ahora? ¿Podemos desvincularlo de la historia política y aprovechar las vías de formulación que nos brindan los historiadores y las historiadoras de nuestro tiempo para interpretar una nueva realidad y construir un nuevo teatro histórico aquí y ahora?

CUADERNO NARANJA

Nos hemos hecho estas preguntas muchas veces, siempre con dudas, dudas morales y éticas, con temblor a ser infiel al hecho histórico, a las personas que hacen la historia. Y, a pesar de las preguntas, con obstinado trabajo hemos seguido creando, pensando, investigando y guardando silencio también nosotras. Un silencio que pretende ser respetuoso, un silencio que pretende gritar y no puede, un silencio que hermana. A ese silencio nos hemos acercado, lo hemos habitado, a pesar de todas las palabras, siempre a pesar de las palabras...

CUADERNO VERDE

Si algo ha sido una constante latente en el desarrollo de este proyecto es que todos y todas las que hemos ido participando de él desde nuestros comienzos nos seguíamos haciendo estas preguntas para traernos al presente lo que en un pasado sucedió y lo que en un pasado fuimos. Todos y todas como ciudadanas (creadoras-ciudadanas), independientemente de nuestra profesión, nuestra experiencia, nuestras edades. Al margen de focalizar el proyecto desde un ámbito artístico y teatral, al final siempre acabábamos en fructíferos diálogos con interrogantes y nos veíamos debatiendo sobre conceptos universales como la verdad, la justicia, la memoria, el tiempo o la

reparación, que se ve que no acabamos de atrapar por muchos motivos que han sido obstaculizados desde la esfera pública y han acabado en silencio en muchos espacios privados.

CUADERNO NARANJA

Que la memoria sea el antónimo del olvido no resulta del todo cierto. Pues, ¿no es acaso el olvido una forma de memoria? ¿No construimos la memoria a base de olvidos? ¿Tiene derecho una persona a olvidar como forma de memoria íntima? ¿Tiene derecho una persona a recordar como forma de memoria colectiva? ¿Tan alejadas están estas personas? Piensa en esto para construir personajes, anoto.

CUADERNO VERDE

Todas las preguntas, todos los deseos por saber, han sido un viaje de retorno que, en algunas ocasiones, nos ha puesto de frente con nuestros demonios y, en otras, nos ha obligado a tirar de recuerdos o de imaginación. Recordar e imaginar para reconstruir e interpretar lo que pasó, hubiera pasado o podría haber ocurrido si muchas memorias no hubieran sido arrasadas. Rellenar huecos en la historia tan marcada por los pactos del olvido y los pactos del silencio. Estas últimas palabras están subrayadas.

CUADERNO NARANJA

Asimilar como sinónimas las palabras historia y memoria tampoco parece convincente. ¿No es acaso la memoria una categoría analítica y discursiva para el conocimiento del pasado? ¿En qué se diferencian la historia vivida y la historia escrita? ¿No están, acaso, influyéndose de manera continua? ¿No hay en esa continuidad una experiencia del pasado que se hace conciencia en el presente? ¿Y no es todo eso una forma de Historia? ¿No está hecha, acaso, la forma histórica de hacer historia repleta de memoria, recuerdos e interpretaciones? ¿Qué diferencia entonces a estas palabras? ¿Están destinadas a vivir en conflicto? ¿Por qué? ¿Será este conflicto el motor de un teatro histórico en nuestra contemporaneidad? No lo sé...

CUADERNO VERDE

Siempre me ha interesado la memoria, la historia, mis ancestras –como historiadora del arte y ciudadana– y he tenido el privilegio de estar rodea-

da en redes de cuidados de personas con las que compartir el interés y el compromiso con nuestros pasados, aunque los relatos hayan sido más o menos fidedignos, reales o veraces. Por eso, haber conseguido realizar este proyecto durante cinco años, con sus sombras y sus luces, y ser consciente del interés que mucha gente ha manifestado ha sido una experiencia de memoria presente muy importante para mí porque me ha vuelto a conectar con lo que no quiero olvidar.

CUADERNO NARANJA

Si algo hemos constatado es que no podemos hacer memoria-historia ante una supuesta objetividad ni en nombre de ella, pues sería como estar ajenas al tiempo y al lugar desde el que se piensa: el aquí y ahora. Pensar en un tiempo pasado desde el tiempo presente en que se piensa es ya una reconstrucción del pasado. A ese pasado nos hemos acercado en tres ocasiones durante los cinco años en que Teatro contra el olvido-Club Benjamin ha estado activo: 1) La historia reciente de España entre 1920 y 1970, 2) El exilio de 1939 en el Norte de África y 3) Resistencias: la defensa en la sombra de las libertades y los derechos democráticos (1936-1975). Ante estos proyectos hemos ido a buscar la historia de los que se han quedado en los márgenes de la historia oficial, las mujeres, los niños y las niñas. Esos sujetos históricos no considerados como tal durante demasiado tiempo. Y ahí he puesto mis esfuerzos siempre. Al margen de este cuaderno un testimonio: *en invierno la escuela era muy fría. Por eso todos los niños y niñas llevaban una braserilla de chapa para poder calentarse los pies. La mayoría de los alumnos llevábamos latas con brasas encendidas. ¡Escribe para que no se apaguen esas brasas!, me anoto.*

CUADERNO VERDE

Club Benjamin ha sido un espacio en el que hemos reivindicado un pasado desconocido. No hemos recordado lo que debíamos, sino lo que pudo ser a través de otros protagonistas más pequeños para la Historia con H, pero no para la historia real de la vida, la historia que nos han dejado apócrifa. Y lo fantástico es que a través del Club Benjamin, y con la participación pública, creamos un espacio mágico y abierto en el que hemos debatido y

reflexionado sobre la memoria, los recuerdos, las historias, la Historia, los documentos, las formas de acercarnos a ellos, las trampas y los logros de nuestros descubrimientos, configurándose el propio proyecto como un lugar para hacer pedagogía, memoria colectiva (las víctimas nos faltan a todas y todos) y *desidealizar* esta palabra, memoria, en aras de una educación para la paz.

CUADERNO NARANJA

Quizá lo más lejos que hemos llegado investigando y creando haya sido en construir un pasado inédito, un pasado que, de algún modo, había quedado naufrago en la historia. O quizá lo más lejos que hemos llegado creando haya sido en la construcción de mundos inventados, pues que nunca son las cosas como se recuerdan. A ese pasado inédito han contribuido Juanma Romero Gárriz, Carmen Soler, Antonio Sansano, Sara Núñez de Arenas, María Prado, Leticia Pascual, Pedro Cantalejo, Rubén Buren, Javier del Barrio, Amaranta Osorio, Itxaso Larrinaga, Carla Nayman, Mèlanie Werder, Raquel Reyes, Laura Rubio Galletero y Juanma Díaz en cada una de sus creaciones. Todas ellas, todos ellos, han profundizado en una memoria íntima, en primer término, y en la sustancia que compone una forma de racionalidad en la contemporaneidad: la experiencia. Luego han abonado con intenso trabajo de investigación aquella memoria: la historia escrita. En esta fina cuerda de dos hilos han ido, como funámbulos, escribiendo. Y han dejado obras inolvidables de una gran calidad artística.

CUADERNO VERDE

¿Cómo poner voz y a través de qué lenguajes? ¿De qué forma trasladar esto a la escena? ¿Cómo hacer para no traicionar a la verdad pese a no contar lo real? Lo real y lo ficticio se mezclan para construir nuestros recuerdos y nuestra identidad, que también es orgánica. Y en esto han confluído todas las personas invitadas como especialistas a nuestro Club: historiadores, documentalistas, arqueólogos, dramaturgas, filósofos, investigadores, juezas... La complejidad de la memoria y de hacer memoria es un hecho apasionante y una estructura tan compleja que un tema como el que nos atañe no hubiera sido posible sin reivindicar la labor de estos especialis-

tas y cuyas disciplinas, muchas veces comprendidas desde el control como disciplinas aisladas, son necesariamente complementarias y transversales. Y ponernos en contacto unos con otros, ha sido un elemento clave para el conocimiento y el aprendizaje colaborativo.

CUADERNO NARANJA

Para no ser devorados por la historia o amordazados por el sepulcral silencio de innumerables años, que dice María Zambrano, hemos estado cinco años haciendo todo esto. Y así que pasen otros cinco, este grupo de creadoras y creadores, este gran grupo humano seguirá allí donde haya un teatro pensando y demostrando que los fanáticos de cierta lógica histórica son insoportables, como las avispas.

COROLARIO

Este grupo humano está compuesto por: José Sanchis Sinisterra, Eduardo Pérez-Rasilla, Guillermo Heras, Alejandro Pérez-Olivares, Rubén Pallol Triqueros, Manuela Bergerot, María Garzón, Manuela Carmena, Laila Ripoll, Juan Mayorga, Fernando Marías, Nuria Capdevila-Argüelles, Juan Gutiérrez, Roland Schimmelpfenning, Carlos García Alix, Alberto Conejero, Alfredo González Ruibal, Blanca Requejo Curto, Nuria de Orduña, Andrés Curtada, Elsa Calero Carramolino, Marifé Santiago Bolaños, Ángela Monleón, Nieves Mateo, Marianna Lopes, Carmen Magallón, Yassine Chouati, Hiwa, Julián Vadillo, Julia González Henríquez, José María Pertusa, Adrián Justel, Alma García, Teresa Alonso Redondo, Irene Bueno Royo, Patricia Caso, Clara Ortega, Silvia Nieva, MediaLab-Matadero, Sin Tarima Libros, Primer Acto, Teatro Español, Contexto Teatral, Goethe Institut, Le Monde Diplomatique en Español, Fundación SGAE, Figbar, La Conocida Producciones, Clásicas y Modernas, Jamming Compañía Teatral y el Ministerio de la Presidencia, Relaciones con las Cortes y Memoria Democrática.



IV
Breves datos sobre
Muestras anteriores

Autores homenajeados

- ANTONIO BUERO VALLEJO
- FRANCISCO NIEVA
- ALFONSO SASTRE
- ANTONIO GALA
- JOSÉ MARTÍN RECUERDA
- FERNANDO FERNÁN GÓMEZ
- JOSÉ SANCHIS SINISTERRA
- JOSEP M.^a BENET I JORNET
- JOSÉ M.^a RODRÍGUEZ MÉNDEZ
- FERNANDO ARRABAL
- RODOLF SIRERA
- JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS
- PALOMA PEDRERO
- JERÓNIMO LÓPEZ MOZO
- JORDI GALCERÁN
- JESÚS CAMPOS
- JUAN MAYORGA
- IGNACIO AMESTOY
- SALVADOR TÁVORA
- LAILA RIPOLL
- LA ZARANDA
- CARLES ALBEROLA
- ANA DIOSDADO
- ERNESTO CABALLERO
- IGNACIO GARCÍA MAY
- ALFREDO SANZOL
- CHEMA CARDEÑA
- JOSE RAMÓN FERNÁNDEZ
DOMÍNGUEZ

Talleres de Dramaturgia

I MUESTRA

Impartido por SERGI BELBEL

II MUESTRA

Impartido por JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS

III MUESTRA

Impartido por JOSÉ SANCHIS SINISTERRA

IV MUESTRA

Impartido por RODOLF SIRERA

V MUESTRA

Impartido por FERMÍN CABAL

VI MUESTRA

Impartido por CARLES ALBEROLA

VII MUESTRA

Impartido por YOLANDA PALLÍN

VIII MUESTRA

Impartido por IGNACIO DEL MORAL

IX MUESTRA

Impartido por PALOMA PEDRERO

X MUESTRA

Impartido por JUAN MAYORGA

XI MUESTRA

Impartido por ITZIAR PASCUAL

XII MUESTRA

Impartido por JOSÉ RAMÓN FERNÁNDEZ

XIII MUESTRA

Impartido por CHEMA CARDEÑA

XIV MUESTRA

Impartido por ALFONSO ZURRO

XV MUESTRA

Impartido por ANTONIO ONETTI

XVI MUESTRA

Impartido por ALFONSO PLOU

XVII MUESTRA

Impartido por MAXI RODRÍGUEZ

XVIII MUESTRA

Impartido por PACO BEZERRA

XIX MUESTRA

Impartido por MIGUEL MURILLO

XX MUESTRA

Impartido por JOSÉ RAMÓN FERNÁNDEZ

XXI MUESTRA

Impartido por CAROL LÓPEZ

XXII MUESTRA

Impartido por SERGI BELBEL

XXIII MUESTRA

Impartido por ALFREDO SANZOL

XXIV MUESTRA

Impartido por LAILA RIPOLL

XXV MUESTRA

Impartido por LOLA BLASCO

XXVI MUESTRA

Impartido por BORJA ORTIZ DE GONDRA

XXVII MUESTRA

Impartido por CARMEN LOSA

XXVIII MUESTRA

Impartido por ALBERTO CONEJERO

XXIX MUESTRA

Impartido por NIEVES RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ

EDICIONES DE LA MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

COLECCIÓN: TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

- N.º 1.** "AUTO" de Ernesto Caballero
- N.º 2.** "METRO" de Francisco Sanguino y Rafael González
"UN HOMBRE, OTRO HOMBRE" de Francisco Zarzoso
"ANOCHÉ FUE VALENTINO" de Chema Cardeña
(Edición agotada)
- N.º 3.** "DESPUÉS DE LA LLUVIA" de Sergi Belbel
- N.º 4.** "LOS MALDITOS"
"LAS MADRES DE MAYO VAN DE EXCURSIÓN"
de Raúl Hernández Garrido (Edición agotada)
- N.º 5.** "D.N.I."
"COMO LA VIDA MISMA" de Yolanda Pallín
(Edición agotada)

- N.º 6. "BONIFACE Y EL REY DE RUANDA"**
"PÁGINAS ARRANCADAS DEL DIARIO DE P"
de Ignacio del Moral
- N.º 7. "AL BORDE DEL ÁREA"** AA.VV.
- N.º 8. "LA MIRADA DEL GATO"** de Alejandro Jornet
(Coedición con el Ayto. de Alicante)
- N.º 9. "UN SUEÑO ETERNO"** AA.VV.
- N.º 10. "MALDITA INOCENCIA"** de Adolfo Vargas
(Coedición con el Ayto. de Alicante)
- N.º 11. "PLOMO CALIENTE"**
"MONOS LOCOS Y OTRAS CRÓNICAS"
de Antonio Fernández Lera
- N.º 12. "EL ARQUITECTO Y EL RELOJERO"**
de Jerónimo López Mozo
(Coedición con el Ayto. de Alicante)
- N.º 13. "AQUILES Y PENTESILEA"**
"REY LOCO"
de Lourdes Ortiz
- N.º 14. "A RAS DEL CIELO"** de Juan Luis Mira
(Coedición con el Ayto. de Alicante)
- N.º 15. "PUNTO DE FUGA"** de Rodolf Sirera
- N.º 16. "LA NOCHE DEL OSO"** de Ignacio del Moral
(Coedición con el Ayto. de Alicante)

- N.º 17. "TU IMAGEN SOLA"** de Pablo Iglesias y Borja Ortiz de Gondra
(Coedición con el Ayto. de Alicante)
- N.º 18. "INSOMNIOS"** de David Montero
(Coedición con el Ayto. de Alicante)
- N.º 19. "HAPPY BIRTHDAY, MISS MONROE"** de Jorge Moreno
(Coedición con el Ayto. de Alicante)
- N.º 20. "NO OS QUEDÉIS MUDOS"** de Roger Justafré
(Coedición con el Ayto. de Alicante)
- N.º 21. "CUATRO MENOS"** de Amado del Pino
(Coedición con el Ayto. de Alicante)
- N.º 22. "SUBPRIME"** de Fernando Ramírez Baeza
(Coedición con el Ayto. de Alicante)
- N.º 23. "¿YO QUIEN SOY?"** de Miguel Signes
(Coedición con el Ayto. de Alicante)

COLECCIÓN: LABORATORIO DE ESCRITURA TEATRAL

N.º 1. "MATRIMONIOS" de AA.VV.

N.º 2. "ESCRIBIR PARA EL TEATRO" de AA.VV.

N.º 3. "EN TORNO AL AZAR" de AA.VV.

CUADERNOS DE DRAMATURGIA

CUADERNOS DE DRAMATURGIA N.º 1
CUADERNOS DE DRAMATURGIA N.º 2
CUADERNOS DE DRAMATURGIA N.º 3
CUADERNOS DE DRAMATURGIA N.º 4
CUADERNOS DE DRAMATURGIA N.º 5
CUADERNOS DE DRAMATURGIA N.º 6
CUADERNOS DE DRAMATURGIA N.º 7
CUADERNOS DE DRAMATURGIA N.º 8
CUADERNOS DE DRAMATURGIA N.º 9
CUADERNOS DE DRAMATURGIA N.º 10
CUADERNOS DE DRAMATURGIA N.º 11
CUADERNOS DE DRAMATURGIA N.º 12
CUADERNOS DE DRAMATURGIA N.º 13
CUADERNOS DE DRAMATURGIA N.º 14
CUADERNOS DE DRAMATURGIA N.º 15
CUADERNOS DE DRAMATURGIA N.º 16
CUADERNOS DE DRAMATURGIA N.º 17

CUADERNOS DE DRAMATURGIA N.º 18
CUADERNOS DE DRAMATURGIA N.º 19
CUADERNOS DE DRAMATURGIA N.º 20
CUADERNOS DE DRAMATURGIA N.º 21
CUADERNOS DE DRAMATURGIA N.º 22
CUADERNOS DE DRAMATURGIA N.º 23
CUADERNOS DE DRAMATURGIA N.º 24
CUADERNOS DE DRAMATURGIA N.º 25
CUADERNOS DE DRAMATURGIA N.º 26
CUADERNOS DE DRAMATURGIA N.º 27

PEDIDOS

**SECRETARÍA DE LA MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL
DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS**

C/ Pintor Velázquez, 18. Entlo. Izq. – 03004 ALICANTE (ESPAÑA)

Teléfono: 965123856.

mustrateatroautores@gmail.com

www.mustrateatro.com

ORGANIZAN

