

MU

T



31 ED.

ES

AC

15 VOCES 2023
“SOBRE LA
(IN)VISIBILIDAD”

PRÓLOGO

- P. 12 ANTONIO ALAMO
EL ARTE DE VER
- P. 13 BORJA ORTIZ DE GONDRA
¿DRAMATURGO O ESCRITOR?
- P. 14 JAVIER DE DIOS
BAJO LA SUPERFICIE
- P. 15 AINA TUR
*DE CÓMO, MÁS O MENOS, LOS ES-
CENARIOS VISIBILIZAN LO INVISIBLE*
- P. 16 PILAR G. ALMANSA
*VISIBILIZAR LAS DUDAS
SOBRE LA VISIBILIDAD*
- P. 17 PABLO REMÓN
EL AUTOR EN DEUDA
- P. 18 EVA REDONDO
TODO ESTO DE LA GESTALT
- P. 19 ESTHER CARRODEGUAS
LA BOLA

- P. 20 PAZ PALAU
SERÁ NUESTRO SECRETO
- P. 21 CELSO GIMÉNEZ Y VIOLETA GIL
COSMOGONÍA SIL VESTRE
- P. 22 CLÀUDIA CEDÓ
INVISIBILIDAD
- P. 23 PABLO ROSAL
IMPONER CONFIANZA
- P. 24 ARETA BOLADO
*VERDE PINAR/GRIS SOMBRA/
NEGRO ABSOLUTO*
- P. 25 ROBERTO MARTÍN MAIZTEGUI
CUATRO APUNTES SOBRE VISIBILIDAD
- P. 26 YAIZA BERROCAL
*VOY A EDUCAR A MIS HIJOS
PARA QUE SE COMAN A LOS
TUYOS O SOBRE RICOS,
TEATRO Y CAPITAL CULTURAL*

EL ARTE DE VER ANTONIO ÁLAMO

(Córdoba, 1964)

Partiré de una experiencia personal. A principios de este año estrené una obra titulada *El arte de ver*. Su protagonista era Sara Barker, una bailarina con la enfermedad de Stargardt. Ya había trabajado con ella anteriormente, pero, en esta ocasión, iba a enfrentarse por primera vez con un texto dramático. La idea de la obra era muy simple: ella está durmiendo y, en su sueño, ensaya una obra de teatro —*La vida es sueño*, para más señas— en la que ella es vidente. Pero, a lo largo de ese ensayo, suceden cosas extrañas —estamos en un sueño, claro— entre ella y sus compañeros de reparto, que incluye un hombre lobo, un actor sin ganas de ensayar, un hombre de cristal, dos peces de colores, un repartidor de pizzas y una niña de once años, que no es sino ella misma antes de perder totalmente la visión. En ese universo —cuya traducción escenográfica evocaba una gran cama— pretendíamos ocultar al público que Sara era ciega hasta que advirtiera, en un momento dado, al mismo tiempo que su personaje, que todo lo que había presenciado era una pura invención, puesto que ella nada podía ver sino sombras y bultos. El desafío que nos habíamos propuesto era que el público, al mismo tiempo que el personaje de Sara, recuperara la visión o, mejor dicho, la ceguera, para experimentar la conmoción de que todo lo vivido no era sino un sueño y de que su propia vida estaba hecha de esa misma sustancia: “No me queda otra —decía—. No sé cómo sois, pero me lo invento”. Sara cumplió tan

bien con su papel que parte del público acabó pensando que era una actriz vidente que representaba una mujer ciega que soñaba que veía. Y daba igual que el propio texto explicitara las circunstancias de la actriz y de la pieza: ese parte del público se resistía con obstinación a creer algo distinto a la ficción.

Casi todas nuestras obras teatrales empiezan del mismo modo: con un repentino apagón de luz. Nos quedamos a oscuras. Entonces, frente a nosotros, una parte del espacio se ilumina. Es un momento que, teatralmente, siempre funciona. De esa misma forma comienzan muchos de los relatos míticos sobre la creación del mundo: la luz se separa de las tinieblas. El teatro ha hecho suyo ese procedimiento. No por nada, etimológicamente, la palabra teatro proviene de *theatron*, que viene a significar lugar para ver.

De una forma ideal cada obra propone un universo que, hasta ese momento, no ha sido explorado. Así que entramos en la sala de ensayos como ciegos, pero dispuestos a alumbrar un nuevo territorio. ¿Ambicioso? Desde luego. Idealmente, siempre lo somos. Esa ambición puede ser más o menos ligera, más o menos trascendente. En cualquier caso, el único termómetro con el contamos es el de la emoción. A veces esta proviene de recordar intensamente algo que ya sabíamos. Ese recordar también puede ser considerada una visión. Recordamos lo que ya sabíamos porque volvemos a ver desde otro ángulo y con otras sombras.

¿DRAMATURGO O ESCRITOR? BORJA ÓRTIZ DE GONDRA

(Bilbao, 1965)

En 2021, cuando llevaba ya unas cuantas obras de teatro publicadas, saqué por primera vez una novela¹ en una editorial grande, que hizo una campaña de lanzamiento nacional potente. En las primeras entrevistas para televisión y radio, me sorprendió que me presentaran como “escritor y dramaturgo”; al principio lo tomaba a broma, pero pronto me tuve que acostumbrar a explicar constantemente qué tipo de escritor es un dramaturgo. Fuera de nuestra pequeña burbuja de gentes del teatro, en el mundo de la cultura en general, nadie sabe a qué se dedica una profesión tan “rara”.

Más allá de la anécdota, esas ocasiones me hicieron reflexionar sobre el lugar que ocupa el teatro en la esfera de la literatura. En los meses siguientes, escudriñé con lupa en suplementos culturales de diversos periódicos las listas de los “mejores libros para el verano” y los “mejores libros del año”, que aparecían divididos por géneros: cabía de todo (¡autoayuda! ¡ciencia! ¡deportes!), pero ay, no teatro.

Item más: en las librerías más importantes de nuestro país, la sección de teatro es exigua, a menudo arrinconada y en ocasiones incluso inexistente. Las editoriales teatrales (que las hay, y muy buenas) apenas se permiten soñar con la colocación en la mesa de novedades.

Lo que trato de decir es que los dramaturgos tenemos escasa visibilidad en nuestra condición de escritores y por ende, en el espacio real y simbólico que ocupa la literatura en la sociedad. Quizás haya sido culpa nuestra; aun a riesgo de resultar excesivamente

esquemático, me arriesgaré a aventurar una posible explicación histórica. Ante el retroceso que había sufrido desde los años sesenta el texto en los escenarios (dominados por happenings, creaciones colectivas y la dictadura del director de escena), adoptamos como estrategia de supervivencia alejarnos de lo que remitiera a “literatura” y defendimos nuestra presencia en los espectáculos argumentando que practicábamos una escritura híbrida, que atendía tanto al hecho escénico como a la palabra escrita. Ningún autor dramático que pretendiera estrenar deseaba ser considerado “escritor”, algo que se asociaba a una idea del texto teatral ya caduca. Quisimos poner de relieve la especificidad de nuestro trabajo anfíbio, que tiene un pie en el gabinete y otro en el escenario. Pero tal vez, perdimos por el camino el lugar que nos correspondía en el ecosistema literario. Y posiblemente haya llegado el momento de que el péndulo comience a inclinarse hacia el otro extremo: reivindicarnos como escritores a fin de ocupar en el imaginario del público (y de los lectores) el lugar simbólico que nos corresponde, y que visibilizaría mucho más lo que hacemos.

En mi caso, esta reivindicación es una cruzada personal: insisto en presentarme siempre como “escritor de teatro y novela” o como “dramaturgo y novelista”. Porque independientemente del medio en que plasemos nuestras creaciones, el trabajo que hacemos es contar historias escribiendo palabras; es decir, literatura: ese lugar donde nuestra labor llamada puede ser vista, analizada, interpretada y valorada.

1. *Nunca serás un verdadero Gondra*, Literatura Random House, Madrid, 2021.

BAJO LA SUPERFICIE JAVIER DE DIOS

(Madrid, 1966)

No hay nada más visible que la superficie. Aquello que, para ser percibido, no necesita ser comprendido sino solo consumido, solo contemplado. Las creaciones que se asientan en la superficie pueden despertar interés, alcanzar notoriedad y mostrar distintos niveles de calidad técnica y artística, exactamente igual que las creaciones menos visibles. No tienen por qué ser superficiales desde la perspectiva del contenido, aunque es más probable que busquen un público masivo —algo que condiciona forma, fondo y producción— y que persigan prioritariamente un objetivo legítimo: el entretenimiento. Las creaciones que se asientan en la superficie son visibles por definición.

Pero hay otro tipo de creaciones que nacen de rincones y penumbras, de zonas intuitivas, oscuras, la mayor parte de las veces también temidas. Creaciones que de entrada no resultan visibles y pueden llegar a no serlo nunca. Creaciones que germinan desde la necesidad de indagar en lo inexplicable, de dar voz a quien no la tiene —los invisibles del mundo— e iluminar, aunque sea de forma tenue, las tinieblas en las que cada ser humano y cada sociedad decide ocultar sus monstruos. Estas creaciones se mueven bajo la superficie y quizá a hacerlas visibles debiéramos dedicar nuestros esfuerzos como dramaturgos, como profesionales, como público. Porque, sin negar en absoluto la necesidad, el valor y el mérito del entretenimiento —defendido por autores tan poco sospechosos de frivolidad como Bertolt Brecht, por ejemplo—, son las creaciones bajo la superficie las que nos interpelan directamente, las que nos cuestionan

hasta la herida, las que colocan delante de nosotros un espejo que nos dice: “Eres tú. Esto sois”. El teatro bajo la arena que soñó Federico está esperando nuevas voces, nuevos gritos, nuevos sacrificios a pesar del miedo. O gracias al miedo. En un mundo que ha evolucionado hasta proporcionarnos múltiples formas de entretenimiento y que se esmera en incrementarlas día tras día, quizá el teatro haya basado su pervivencia milenaria en el inmenso poder que tiene para visibilizar aquello que negamos, que tememos y rechazamos pero que, inevitablemente, también forma parte de nosotros. Una parte esencial. Ser visible no es publicitarse. Visibilizar es desvelar. Y reconocer para comprender, y para transformarnos, por mínima que resulte esa transformación.

Quizá no importa tanto que escribamos comedia o drama, que hagamos performances o nos vuelva locos el teatro de texto, que nos convenza el posdramatismo o que nos atraigan las formas tradicionales... Quizá resulte más relevante plantearse si queremos cantar a la luz y a lo visible o indagar en lo oculto, pactar con el claroscuro. ¿Estamos dispuestos a bucear bajo la superficie y a dejar que el fondo, por turbio que se nos presente, se adueñe de nuestros textos? ¿Queremos eso? ¿Hacia dónde dirigimos la mirada como autores? ¿Qué visibilizamos para los demás y qué interés puede tener para ellos? O, dicho de otro modo: ¿por qué necesitamos ser visibles?

Renunciar a visibilizar es renunciar al teatro mismo. *Visibilizar*, no *visibilizarse*. El teatro siempre es transitivo.

DE CÓMO, MÁS O MENOS, LOS ESCENARIOS VISIBILIZAN LO INVISIBLE AINA TUR

(Menorca, 1976)

Las luces de platea se están apagando. Respiramos. Con la ilusión y con la casi certeza de que algún conflicto, más o menos, ajeno nos va a atravesar. Dicen que el teatro se basa en eso: en el conflicto entre los seres humanos y la sociedad, entre el ser humano y él mismo. En ponerse en el lugar del otro y comprender sus problemas y sus posibilidades. Y aunque no siempre ese espejo es agradable, ahí estamos: ocupando plateas. En disposición de todo, o casi...

Se prenden los focos. El escenario se ilumina. Y se produce el encuentro. Único. Con la comunidad presente. Y la representada. Con uno mismo. El escenario, pues, se revela como ese lugar dónde, más o menos, se amplifican y visibilizan las vicisitudes de nuestra existencia. Conmoviéndonos. Interpelándonos. Desvelándonos inquietudes, miradas y emociones. En comunidad. Es bonito que eso ocurra. Y suele ocurrir a menudo. Pero, ¿nos ocurre a todos? ¿nos sentimos todos representados? ¿Qué relatos se escriben, dirigen y programan? ¿Nos devuelve el escenario un reflejo real de nuestra sociedad? ¿O solo de un fragmento de esta? Y las plateas, ¿son representativas de la heterogeneidad de nuestras calles y plazas?

A lo largo del siglo XXI se han ido produciendo cambios sociales y culturales que han otorgado visibilidad a voces y colectivos históricamente reprimidos por las estructuras de poder. Esas historias ocultas y ocultadas han conseguido tomar el foco y empezar a formar parte del relato social. Desenmascarando cómo se despliegan, funcionan y se mantienen los contratos sociosimbólicos que nos

rigen como sociedad. Visibilizar es tomar conciencia. Y solo siendo conscientes de esas pautas establecidas y pactadas hemos podido empezar a imaginar resistencias para cuestionarnos y cambiar patrones enraizados en nuestros imaginarios colectivos.

Pero, ¿cómo ha irrumpido y calado este cambio de paradigma social en nuestros escenarios? ¿Qué retos nos plantean estos cambios culturales? ¿Cuál es nuestra responsabilidad como gente de teatro? ¿Hay que forzar la presencia en las programaciones de relatos desatendidos? ¿Deberían establecerse cuotas para dar cabida a todas las diversidades de género, intelectuales, funcionales, étnicas y económicas? ¿Qué peligros implican estas cuotas? ¿Y qué mejoras? ¿Podemos caer en la apropiación de relatos ajenos para tener cabida en una programación marcada por estas posibles cuotas en pro de la diversidad?

Mucho me temo que todavía no hemos encontrado las certezas que nos permitan disuadir tanto interrogante. Así que, quizá, toca abordarlos. En este desafío por acontecer y por permitir acontecer, cuestionarnos ya no quién tiene el foco, sino la voz. De quiénes son esas voces que tienen la oportunidad de desplegarse a cobijo de nuestros escenarios. Y cuáles se quedan fuera. ¿Y por qué? Y, también, por qué no todos tenemos las mismas oportunidades como ciudadanos de sentirnos interpelados por un relato teatral. Por qué solo unos pocos tenemos el privilegio de experimentar que, mientras se atenúan las luces de platea y se encienden las del escenario, nuestros invisibles se van, más o menos, visibilizando...

VISIBILIZAR LAS DUDAS SOBRE LA VISIBILIDAD

PILAR G. ALMANSA

(Córdoba, 1976)

La visibilidad es intangible. La visibilidad es relativa. La visibilidad es efímera. Pero también es una herramienta de medición del valor de un creador; es, por tanto, un sistema monetario con sus propias reglas. La más importante es que la persona que quiere —necesita— visibilidad se ve obligada a invertir dinero para obtenerla, en la esperanza de que el aumento de su visibilidad acabe generándole, al fin, remuneración. Mientras, hay un período en el que la visibilidad opera como medio de pago en sí mismo. Ahí está la clave de la configuración de nuestra cultura, arte y ciencia: solo las personas que sobreviven al mercado de visibilidad, conocido como precariedad, llegarán a esa Itaca de profesionalización.

Si el objetivo del artista es ser visible, dado que es lo que le proporcionará remuneración, el objetivo de su obra será conseguir visibilidad. Parece una obviedad, pero tiene implicaciones. El artista tendrá en cuenta, para empezar, los criterios de los que deciden qué es visible: programadores, productores, gestores... Los que disponen del recurso dinero. Serán los gustos de este conjunto de agentes, y no las necesidades comunicativas del artista, las que alienten el nacimiento de la obra. El artista también estará atento a las modas, que, por su naturaleza, son mecanismos de invisibilización: cuando algo está de moda, ocupa una parte sustancial del espacio disponible e invisibiliza otros contenidos. Dentro de las modas, me resulta llamativa la del relato identitario (mujeres, personas racializadas, colectivo LGTB+). El artista que sucumbe a esta moda queda reinvisibilizado bajo una aparente visibilización: es el colectivo el que se visibiliza, el creador es solo

su metonimia. Lo “universal” y la visibilidad que esto implica sigue perteneciendo a las creaciones y creadores de siempre.

A estas dinámicas propias se suma, en las artes escénicas, una particularidad de nuestro momento histórico, en el que el paradigma comunicativo dominante es el de la comunicación mediada. Lo que se cuenta encima de un escenario es potencialmente invisible, por su efimeridad, frente a la visibilidad ubicua a demanda del audiovisual.

La acción cruzada de estos factores —criterios de exhibición, moda y sector escénico— me sume como artista en un mar de dudas. ¿Cómo intentar visibilizar lo invisible cuando el objetivo es ser visible? Si mi obra tiene que encajar en lo que ya obtiene visibilidad para que yo, como artista, sea visible, ¿qué sentido tiene escribir sobre lo invisible? ¿Priorizo mi visibilidad o la visibilidad de lo invisible? En un sector que lucha por su propia visibilidad, ¿alguien puede permitirse hablar de lo invisible? ¿Puede el sistema escénico sostener la exhibición de lo invisible? ¿Son visibles para todos los participantes los mecanismos del sistema que otorgan visibilidad? Si no lo son, ¿por qué son invisibles?

El dinero es intangible, relativo, efímero, necesario. Como la visibilidad. Por eso operan igual e inciden de forma análoga en las condiciones materiales de vida de los creadores y en su obra. ¿Hasta qué punto estaríamos dispuestos como sector a visibilizar su dinámica? ¿Qué consecuencias tendría hacer visible cómo funciona la visibilidad?

EL AUTOR EN DEUDA PABLO REMÓN

(Madrid, 1977)

... no había dejado de pensar en visibilizar o en *visibilizar* en el teatro o más bien en el texto que se había comprometido a escribir sobre *visibilizar en el teatro* y que ahora, con una inquietud leve pero innegable, se resistía o se negaba incluso a dar forma, quizá por su resistencia o desconfianza hacia las ideas generales sobre el teatro —hacia todo tipo de generalización con respecto al teatro—, que percibía siempre como discurso o como bandera de algo, y si algo le atraía a él del teatro —de todo tipo de ficción— era la negación de cualquier bandera o discurso, la multiplicidad de puntos de vista o de visiones del mundo que hacía ridícula cualquier bandera o discurso, que revelaba la realidad en toda su complejidad inabarcable e inaccesible; quizá incluso su desconfianza se extendía hacia cualquier tipo de texto enunciativo, porque desconfiaba de lo que pensaba, se había demostrado capaz de pensar una cosa y su contraria simultáneamente, en una ambivalencia permanente que a veces le hacía percibirse no como un autor con un yo *definido*, con una voz *definida*, una postura *definida*, sino como una amalgama de voces contradictorias, voces que era perfectamente consciente de que en ocasiones eran su voz y en ocasiones eran voces de otros —otros que en general habían muerto y que revivían en él como fantasmas: sus padres, sus antepasados, otros autores— pero que no era capaz de aislar ni mucho menos de identificar, lo que le llevó a pensar que quizá lo que el teatro tenía que *visibilizar* —si es que tenía que visibilizar algo— no eran los temas ocultos o necesarios o los colectivos silenciados o invisibilizados —porque las obras que visibilizaban estos temas o colectivos en

general le hacían sentir como se sentía de niño cuando sus familiares le llevaban a misa, la misma desconfianza ante las palabras que se lanzaban desde el púlpito (aunque también la misma fascinación por las lecturas del Antiguo Testamento, los desiertos y los sacrificios y los ríos jordanos y la abundancia de animales y la variedad infinita de plagas y de catástrofes), palabras lanzadas habitualmente por su tío abuelo, porque era su tío abuelo el que oficiaba las misas en aquel pueblo medio vacío donde pasaba los veranos, y que por tanto recibía aún con mayor desconfianza porque él *conocía* a ese tío abuelo, vivía con él, y por eso su uniforme (el alba, la estola, la casulla con las que ceremoniosamente él le veía vestirse en la sacristía) no solo no le imponían el respeto que quizá le habrían impuesto de no conocerle, sino que resaltaban lo grotesco del disfraz, y que dotaban a sus palabras de un mismo aroma de falsedad o de impostura, aroma que perduraba después, cuando ya en casa, sentados a la mesa de hule con cuadros blanco y azules, le veía masticar la longaniza y las empanadillas y las chuletas de cordero y quedarse, al poco, traspuesto en el sofá con el sonido de la televisión de fondo—, no eran esos temas o colectivos los que había que visibilizar, sino justamente esas voces o imágenes que habitan en nosotros, voces o imágenes recordadas o inventadas —como las que surgían en los sueños, como la que acababa de escribir al evocar a su tío abuelo— que no resolvían nada ni contestaban a nada, pero que hacían visible lo que solo un momento antes había permanecido oculto, y con las que desde siempre, sin saber por qué, se había sentido en deuda.

TODO ESTO DE LA GESTALT EVA REDONDO

(Salamanca, 1979)

Tengo hipermetropía. 3,50 en el ojo derecho y 3,00 en el izquierdo. A esto se le añade astigmatismo y presbicia (ese maravilloso regalo que llega con los cuarenta). Estos problemas de visión provocan que no vea bien ni de cerca ni de lejos. Desde pequeña, el oculista me recomendó usar lentes, pero mi madre fue tajante: “No voy a comprarte gafas. A las personas que llevan gafas se les quedan ojos de gafas”. Yo no sabía cómo eran los ojos de gafas, pero el tono de aquella aseveración era tan rotundo que entendí que no debía de tratarse de algo positivo, así que pasé mi infancia y gran parte de mi edad adulta guiñando los ojos para enfocar el objeto que tenía delante.

A los veinticinco años decidí que me iba a poner gafas. Mi madre, que aún seguía preocupada porque se me fueran a hundir los ojos (¿hubiera tenido la misma inquietud si yo fuera hombre?), insistió: “No te las pongas para ir por la calle, sólo para leer”. Y como yo he sido educada en la obediencia, le hice caso y continué teniendo una visión borrosa de la realidad.

El año pasado, ya con las cuatro muelas del juicio a la vista, tomé la decisión de ponerme lentillas. Suena exagerado, pero prometo que, el primer día que las llevé, tuve que caminar despacio porque me sentía hipersensibilizada. El mundo que me rodeaba no era una amalgama de cosas, podía percibir los detalles, los matices, las particularidades... Lo que en un principio parecía una experiencia fascinante fue convirtiéndose en algo problemático. Un ejemplo tonto (perdón): la semana siguiente de estrenar lentillas quedé con mi

mejor amiga para desayunar. De repente, descubrí que tenía una verruga muy cerca de su ceja derecha. La verruga pasó a un primer plano y no podía dejar de mirarla. Fui tan descarada que mi amiga terminó preguntándome si estaba interesada en la conversación o sólo en su asquerosa (palabra textual suya) protuberancia.

Entonces recordé todo esto de la Gestalt. Me refiero a lo del fondo y la figura. Lo traigo a colación porque he vivido mucho tiempo tratando de enfocar la figura. La realidad era borrosa para mí y mi tarea consistía en encontrar (con esfuerzo) algo nítido que pudiera admirar durante un rato. Sin embargo, cuando todo lo que te rodea parece figura (lo colocamos en primer término), hay algo que marea y hastía. En estos momentos, creo que las redes sociales convierten (o pretenden convertir) cualquier cosa en objeto digno de contemplación. Lo mismo ocurre con la publicidad. Lo mismo con la inabarcable cartelera teatral. Mi sensación es que todo es fondo y figura al mismo tiempo. Lo banal se disfraza de importante y lo borroso es, al mismo tiempo, extremadamente nítido. Ni con gafas progresivas. Es como ponerse y quitarse las lentillas cada tres minutos. Desquiciante. Perturbador. Terrorífico. ¿Qué hacer para no marearse? ¿Algún catalejo cerca, por favor?

LA BOLA ESTHER F. CARRODEGUAS

(Rianxo, 1979)

Bueno , supongo que a mí se me ve,
soy una persona que si está, se me ve. No deja de ser curioso porque como
dramaturga que además es empresaria, qué remedio hacer que se me vea. Me tengo
que pasear por las ferias, me pongo el pelo como una bola para que todos sepan que estoy.
¡Qué remedio! Pena ser tan tímida. Sí, sí. Soy tímida. Lo tengo trabajado pero soy tímida.
Quizás no lo parece pero soy tímida. Tan grande.... y tan tímida, se podría decir. Nunca
sé muy bien qué hacer para generar visibilización. Voy a palos de ciego,
mira tú qué expresión. Haces por aquí y por allá Intentas que se
te conozca. Salir en las fotos, ir a los saraos, aunque no se te vaya la vida en
ello. Aunque lo odies. Y sin embargo, me parece , lo que verdaderamente más
visibilizó mi trabajo, es su propio interés. Sí, sí. Me doy cuenta de que
cuanto más interesa lo que escribo, cuanto más impacta, cuanto
más toca, más gente que no conozco de nada, que no me conoce el pelo, me
busca como puede para hablarme, para contactarme , para/
Y me digo tanta exposición indeseada...,
¿y era esto? Yo qué sé.

SERÁ NUESTRO SECRETO PAZ PALAU

(Castellón, 1980)

Existe un animal que vive en las mesetas. Lejos. Muy lejos de aquí. Es decir, allí. Allí donde es posible todavía morir a causa del frío o la belleza; donde hay espacio y silencio. Jamás revelaré el nombre del lugar que le protege. No lo conozco. Ni quiero. Nadie lo sabe. La amplitud de su reino es infinita. Y, por supuesto, es más inteligente que nosotros. Finge su extinción para sobrevivir: se merece un respeto.

Ojalá aprendamos algún día la lección: lo mejor que puede hacer un ser humano es imitar al animal. O, al menos, ser cómplice de su misterio. Basta ya de estrategias de plegarias de pancartas y reclamos. Basta ya de subsidios y socorros y basta ya de planes y proyectos. Y ya basta de quejas. Seamos elegantes. Sellemos un pacto alegre de omisión y sigilo. El momento es propicio: hay que esconderse. Y todavía más: aniquilar cualquier vestigio. Borrar todas las huellas. Derribar los teatros, públicos y privados, los museos, las salas alternativas, las bibliotecas, los garajes, las plazas, los callejones oscuros, los mercados, y también las tabernas, los descampados (si es que queda alguno), las ruinas, los paseos marítimos y las iglesias. Sobre todo, las iglesias. Los animales no rezan.

Salgamos a la calle con machetes. Que ya va siendo hora. Con antorchas. Hay que quemarlo todo. Que ardan las palabras y el papel. Que ardan las butacas

y la piedra y el suelo. La luz y los telones. La dramaturgia será un oficio impronunciable; directores de escena dirigirán únicamente el curso de sus días; actores y actrices olvidarán lo que es ser todos y ninguna. No es una tragedia. Nosotros lo sabemos. Estamos y no estamos. Vivimos escondidos. Nuestro hábitat será una X descomunal dibujada en un mapa sin nombres ni fronteras. Seremos, por fin, el animal que duerme tranquilo en su guarida. Creerán que hemos desaparecido. Todo va bien. Es lo que queremos.

Somos buitres que sobrevuelan un cadáver. Artistas del hambre con vocación de fuga. Cazadores de instantes. Somos burócratas con cuerpo de trapeo. Somos ratas. Espíritus subterráneos imposibles de aniquilar y siempre amenazados. Hagamos del teatro un lujo prohibido. Una experiencia exclusiva. Que nos busquen. Pues toda seducción implica una renuncia. Quien se publicita, se defiende; anuncia su flaqueza. Dice aquí estoy mírame soy importante. Nos hemos equivocado de ambición. Si queremos que nos vean, hay que desaparecer. Y quien quiera poesía que pregunte en las alcantarillas.

COSMOGONÍA SILVESTRE LA TRISTURA CELSO GIMÉNEZ

(València, 1983)

VIOLETA GIL

(Hoyuelos, 1983)

Seguramente no fue la primera vez que lo escuchamos, pero sí la primera que lo comprendimos de esta forma. Estábamos en la escuela de teatro de Madrid, un profesor que solo duró dos años dijo en clase: "...es un problema de invisibilización. Aquí os hablan de esto y de la otra, pero cuándo os han hablado de El Canto de la Cabra, de Angélica Liddell, de Lengua Blanca, de Sara Molina, de Matarile...".

Siguió hablando sobre cómo las escuelas públicas tenían el deber de dar a conocer el espectro más amplio de las artes escénicas del momento, y que para él los espacios en los que estaban pasando las cosas más interesantes no eran los teatros públicos ni los teatros nacionales.

Nos miramos y sonreímos. Ese cuestionamiento tan directo a la escuela no era habitual, nos hacía sentir que el mundo era un poquito más grande. Eran los primeros años dos mil y estábamos empezando a encontrar esos lugares, esas compañías a las que nos queríamos acercar. Durante toda la formación en la escuela, una gran parte de la creación escénica de nuestro país no existía. Eso no era teatro, eso no era interesante, eso no era nada. Nos daba rabia y nos fue generando una desconfianza profunda hacia la institución y la educación reglada. De nuevo, como en el colegio o el instituto, lo que nos interesaba, lo que nos seducía, no existía, no tenía valor, era invisible.

Años más tarde, alrededor de 2016, después de esas elecciones municipales que removieron el país, las Naves del Matadero de Madrid cambiaron de dirección gracias a un concurso público. Seguramente os

acordéis, ya que "Madrid es España dentro de España".

La nueva dirección abrió una línea de programación diferente, más cercana a la "performance" y a los nuevos lenguajes internacionales. La respuesta de gran parte de la profesión teatral madrileña fue de estupefacción, incredulidad y rabia. Empezó una guerra que había estado soterrada. ¿Cómo era posible que unos artistas invisibles y sin valor ocuparan de repente uno de los mejores teatros del país?

No nos sorprendió, no nos alarmamos. Entendemos que debe ser difícil asimilar que alguien que no existe te arrebatase un lugar que siempre ha sido tuyo. "¡Hemos perdido un teatro!", "¿cómo puede hacer esto un gobierno de izquierdas?", "que les den una nave de las que están vacías para que hagan sus cosas". Obviando que lo que echaban de menos era la centralidad, la legitimidad que te da el hecho de estar siempre visible.

Nosotros hemos tenido la suerte de poder trabajar en buenas condiciones, de presentar las obras en espacios que invisibilizaron durante décadas a varios de los artistas que nos hicieron dedicarnos a esto. Quizás tenga que ver con que somos un poco más pop, un poco menos hardcore, quién sabe. Lo que sí sabemos es que hay una generación mayor que nosotros que con escaso apoyo, con dolores cronificados, con promesas incumplidas, y con una sensación de orfandad que es difícil de comprender; vivieron y viven imaginando y creando teatro. El teatro que nos ha inspirado y movilizado. Y que es gracias a ellas que estamos aquí.

Seguimos, seguimos, seguimos.

INVISIBILIDAD CLÀUDIA CEDÓ

(Banyoles, 1983)

Hace casi veinte años que dirijo la asociación Escenaris Especials. En ella, hacemos teatro con personas con diversidad funcional. Muchos alumnos han pasado ya por el proyecto: personas con autismo, con enfermedad mental, con discapacidad, con parálisis cerebral, etc. Actrices y muchos actores con cuerpos y voces a los que no estamos acostumbrados en la ficción. Escribimos entre todas y estrenamos en teatros de nuestras ciudades. Recuerdo que un día, llegó una fotógrafa nueva a Escenaris Especials. Llegó con entusiasmo, tenía que fotografiar el proceso de ensayos y el estreno. Me dijo “Espero adaptarme bien. No sé relacionarme con personas con discapacidad. NO he sabido nunca. Mi primo tiene discapacidad y en las comidas familiares no me siento nunca a su lado. No sé qué decirle y no estoy cómoda”. Yo le dije que bienvenida, y que a ver qué tal. Cuando el curso terminó, la fotógrafa se había adaptado de maravilla. Se me acercó y me dijo: “Gracias. Aquí en Escenaris Especials he aprendido...” Yo pensé que me diría que había aprendido a relacionarse con personas con diversidad funcional, que ahora ya sabría cómo hablarle a su primo en las comidas familiares. Pero no. Me soltó: “Aquí, he aprendido que mi primo... no me cae bien”.

Esta anécdota resume bien lo que para mí es la visibilización: darse cuenta de los distintos concretos que conforman una etiqueta que, desde lejos, nos puede parecer uniforme. Para la fotógrafa, su primo representaba a todas las personas con discapacidad. Por lo tanto, todas las personas con discapacidad “no le caían bien”. El acercarse tiene que ver con eso. El problema es que el ecosistema que hay en asociaciones como la nuestra no es una representación

a escala de nuestra sociedad. Las minorías no forman parte, como su nombre indica, de la generalidad del entorno. Normalmente no las ves. Y si no las ves, no las escribes. He aquí el dilema. A los autores no se les ocurren historias protagonizadas por personas invisibles, porque no las ven. No están en las oficinas, en los ayuntamientos, en las discotecas, en los grupos de amigos. Y claro, tampoco en las ficciones. A veces, una productora decide poner un personaje con discapacidad en una historia para añadir un punto exótico de diversidad a la trama y un pobre guionista escribe sin conocer. En este sentido, pienso que la palabra visibilización puede ser, a mi modo de ver, soberbia y paternalista, peligrosa y perversa. YO, EL AUTOR, visibilizo esta realidad minoritaria con mi poder de altavoz de largo alcance. Yo hago llegar la voz de estas personas a los demás. Las voces y los cuerpos no necesitan permiso para subirse a un escenario. Se suben y ya está. El tema es si el invisible se aprovecha del altavoz o el altavoz del invisible. Puede que nadie se aproveche de nadie. Puede que sea todo más sencillo: Los cambios en la realidad van lentos y la gente de teatro, inquieta e impaciente, desea imaginar lugares y futuribles en los que las cosas van mejor. Ofrecer referentes, ampliar miradas. Eso es lo que hace el arte, ¿no? ¿transformar la realidad! ¿Es su cometido? No lo sé, más bien parece una consecuencia inevitable. En cualquier caso, puede que escribir sea lo más cercano a “hacer algo al respecto” que podemos hacer. Visibilizar primero nosotros, como autores, y después, cuando lo visto se nos filtre en el cuerpo, a lo mejor, escribir sobre ello.

IMPONER CONFIANZA PABLO ROSAL

(Barcelona, 1983)

Prohibir la entrada a bares y restaurantes si no se demuestra, certificado compulsado mediante, que se ha ido un mínimo de cinco veces al teatro el mes anterior. Abrir siete salas de teatro nuevas en ciudades de menos de cien mil habitantes y setenta y cuatro en las que superan el medio millón, exentándolas de cargas impositivas. Obligar a los bachilleres a escribir una obra de teatro como condición sine qua non para acabar sus estudios. Poner supermercados en los espacios teatrales para acercar al público. Difundir los estrenos teatrales como noticias de prioridad informativa. Hacer que el teatro mejore la salud de los ecosistemas marinos. Someter a los integrantes del Congreso de los Diputados a extenuantes sesiones de formación teatral con excelentes y muy severos docentes. Impedir que la gente se crea que tiene un criterio personal relevante mediante campañas de concienciación. Convertir a la crítica teatral en una exclusiva casta de doctas personas que con su amplia perspectiva global son capaces de situar, ordenar y conducir a la pasión y al interés dada cualquier obra de teatro. Decretar un obligado retiro individual a artistas que se dispongan a estrenar una obra para que evalúen la verdadera pertinencia ética y espiritual de su creación. Imponer rituales chamánicos de purificación y reencantamiento a todo el estamento funcional que dice trabajar para el teatro.

Estas sutiles y ajustadas medidas sin duda mejorarían la visibilidad del arte escénico, pero despertarían algún que otro recelo. El entrometido siglo XXI nos hace creer que él y sólo él y sus maneras son posibles. En su promesa de la facilidad y eficacia

lo estrecha todo, reduciendo la realidad a un cálculo a descifrar. Sabemos que el Arte tiene otro tiempo, que necesita y crea otro tiempo, que no responde a las leyes del mercado, que busca la eternidad en todo. No es la tarea del Arte adaptarse al funcionamiento enfermo del mundo, no es el objetivo del Arte satisfacer el ansia triunfal del liberalismo. Cada vez que el Arte se adapta a la complejidad contemporánea se debilitan sus fuerzas. El Arte no es un estandarte de la confusión, no celebra la complicación estadística ni la desunión. El Arte es el lugar estable por antonomasia, sueño del origen común, inmenso e inmóvil, donde poder amar a la vida entera. No debemos claudicar, el Arte nunca dejará de ser algo difícil que requiere pasión y entrega, nunca esfuerzo, un relámpago que nos encuentra en la paciencia. No pretendamos sacar el Arte de los márgenes a los que pertenece con una supuesta integración de su actividad en la res pública: ¿es el Arte el que nos reintegra en la comunidad! Abandonemos esta endémica y enconada fragilidad de preguntar cada día para qué el Arte y cómo hacer para qué recupere un esplendor que no hemos conocido. ¡Para algo bueno que hacemos y lo ponemos en duda constantemente! Confiemos en los carteles, en el boca—oreja, en el peso y profundidad antiguas de estos espacios vacíos. Todo lo que no sea confiar no será Arte. Y enloquezcamos juntos de verdad, la directora del festival, el político de turno, la taquillera, la maquinista, el actor, la dramaturga.

VERDE PINAR/GRIS SOMBRA/ NEGRO ABSOLUTO ARETA BOLADO

(O Porriño, 1985)

Podría ser un bosque cualquiera, un pinar galego frondoso de esos en los que la arena se mezcla con las piñas secas y los fiunchos. Aquí dentro se escucha el mar ondeando, calmo, y las raiolas doradas del sol se cuelan entre las ramas y las hojas. Las copas se mecen con la pesadez de una siesta de verano y sólo un arbusto de plumeros de la Pampa se agita y salta. Algunas familias bajan hacia la playa ya desnudas. Cantan gaivotas. Ninguna criatura es bulliciosa. Los arbustos se detienen. Un hombre aún jadeante sale de entre los arbustos con las mejillas sonrosadas. Se sube el bañador y desaparece entre las dunas. Ahora cantan otros pájaros, pueden ser unos carrizos o papuxas. Alguien grita "Onde vas así? É unha praia nudista! Para dúas que temos tes que vir aquí?". Del escondrijo de arbustos sale otro hombre, risueño, desnudo y con chancletas, bajito y con una vulva que es un bosque dentro del bosque. Se aleja mientras por la espalda se le deslizan río abajo gotas de sudor, afluentes que desembocan entre sus nalgas.

GRIS SOMBRA

Joder joder no me lo puedo creer me lo había olvidado y mira que lo pensé busca el spray que basta que te lo olvides para que pase y pasó desde los ocho años ocho que me salieron las tetas joder y ya me miraban que asco siempre no vuelvas sola cuidado por la alameda que es todo sombra avisa al llegar cada noche como si la calle no fuera mía también joder y hoy sin spray no sabía cómo hacer porque ya sabía todo todo lo que me iba a pasar joder ya lo sentía lo sentía

apurando el paso detrás y yo apurándolo más y diciendo no corras tanto que huele el miedo camina segura que no se note y seguía detrás yo ya me veía la policía el hospital la familia me veía en las noticias si me mataba las plantas joder pensé si me muero quién va a regar las plantas vaya chorrada pero me giré joder me giré y qué pasa le pregunté qué pasa le dije qué qué qué se quedó seco soy la hostia sin spray no se lo esperaba lo vi en sus ojos soy la hostia jódete se acabó.

NEGRO ABSOLUTO

DEPENDIENTA: A ver, corazón.

Lore sale del probador.

DEPENDIENTA: Ay... estás monísima.

LORE: No sé, como te había pedido el rosa...

DEPENDIENTA: Ya, pero este te iba a sentar mejor, corazón, como tú eres anchita este tono te estiliza más. Sí (recoloca el vestido), ¿ves? Mucho mejor el negro. Las mujeres especiales tenemos que tener truquitos, ¿a que sí? Este te disimula más (viéndola en el espejo). Sí, te disimula todo (la agarra de la mano, la obliga a dar un giro). Adelgazar no adelgaza porque eres muy grandota, corazón, tienes que sacarte partido que yo lo sé, corazón, y este te quita lo que te tiene que quitar (dándole unas palmaditas en las caderas). Te queda fenomenal, te desdibuja. ¿Te lo llevas, no?

LORE: Bueno.

DEPENDIENTA: Ya vas a ver como no te arrepientes. ¿Efectivo o tarjeta?

LORE: Mejor ponme el rosa.

CUATRO APUNTES SOBRE VISIBILIDAD ROBERTO MARTÍN MAIZTEGUI

(Madrid, 1986)

Cuatro apuntes sobre visibilidad

I. La visibilidad y el teatro

El galgo de pelo negro y canoso que deambula por la habitación, ladrando. La lluvia que cae en una escena. La comida que los personajes se llevan a la boca. Puede que alguno de estos elementos sea invisible en una obra de teatro. O, mejor dicho, puede que necesiten de un espectador activo, que complete la escena con su propia imaginación.

Sin embargo, el teatro a menudo consigue hacer visible algo a todas luces invisible: la densidad del tiempo que pasa ante nosotros, entre nosotros.

Quizás, esa habilidad para distinguir entre lo que es accesorio ver y lo que es indispensable tratar de ver, es lo que hace el teatro irremplazable.

II. La visibilidad y las historias

"Un hombre, en Montecarlo, va al casino, gana un millón, se suicida". Esta pequeña historia, registrada por Chéjov en su cuaderno de notas, le sirve a Ricardo Piglia para explicar que un cuento siempre cuenta dos historias: una visible —la del tipo que va al casino y juega— y otra invisible —la que le lleva a suicidarse, a pesar de haber ganado—.

"El cuento es un relato", dice Piglia, "que encierra un relato secreto".

Cómo construir los puntos de cruce entre ambas historias, hasta la culminación en la que lo invisible emerge, es la tarea del cuentista, del dramaturgo.

III. La visibilidad y el personaje

Cuando un personaje reacciona de un modo inesperado se produce un doble efecto: a nosotros nos sorprende y a ellos los revela, sus actos imprevisibles son la consecuencia física de algo invisible que los constituye y los especifica. Y es que, como escribió Bresson, "lo inesperado siempre es preciso".

IV. La invisibilidad y los autores

Todo lo anterior no sirve de mucho cuando estás escribiendo y absolutamente nada se ve con claridad. En esos momentos, ayuda pensar que, como explican tantos autores y autoras, la historia está en alguna parte, aunque tú aún no la veas; que escribir no tiene tanto que ver con inventar, sino con descubrir.

A medida que la obra se va visibilizando, a menudo acaba por visibilizar partes del autor que este mantenía ocultas, especialmente a sí mismo. De modo que la obra funciona como una especie de negativo de una red social: acaba filtrando la opinión que no nos gustaría dar, la foto que jamás enseñaríamos.

Puede que ese sea el viaje que merezca la pena: partiendo de lo que ya sabemos del mundo y de nosotros, de lo previsible, llegar a aquellos lugares del mundo y de nosotros mismos más difíciles de ver y por tanto de ignorar.

VOY A EDUCAR A MIS HIJOS PARA QUE SE COMAN A LOS TUYOS O SOBRE RICOS, TEATRO Y CAPITAL CULTURAL YAIZA BERROCAL

(Linars del Vallès, 1991)

Ser rico es de mal gusto hasta para los ricos. Pertenecer a la clase social dominante resulta embarazoso cuando gracias a la exquisita educación recibida no puede soslayarse durante más tiempo la conciencia de pertenecer al grupo equivocado, el ominoso grupo de los explotadores de las vidas de los demás.

Por suerte para ellos, desde siempre ha existido un recurso infalible para tapar sus vergüenzas y compensar la fealdad de esa certeza: el arte.

Si los ricos son ricos es para poder disfrutar de lo que le niegan a los pobres: de tiempo y de lugar para reconocerse, para enunciarse, para pensarse en el mundo, para gozarlo. A veces los ricos sienten vergüenza de serlo, así que han ido rascando en sus archivos (esto también los distingue del resto: ellos tienen archivos) algún primo segundo campesino (por no decir terrateniente) o algún tataratío abuelo marinero (que por alguna razón se afincó en Cuba).

Pero si tampoco se cuenta con ello, siempre hay la opción de apropiarse de la miseria de los demás. Con la excusa de *visibilizar* y de *dar voz*, cooptar historias urgentes que iluminan las razones de la desigualdad y que contienen un potencial político invaluable; quitárselas a quienes pertenecen, deformarlas hasta hacerlas caber en el marco de la socialdemocracia que nos dimos entre todos y volverlas inofensivas, inocuas, ridículas. Dar voz, visibilizar, dicho de otro modo: que los mismos de siempre expropian voces y acumulen su capital cultural, que conviertan la injusticia en un producto de consumo más para el ocio de los suyos mientras el capitalismo que las causa

queda no solo intacto sino reforzado. Historias sobre pobreza, disidencias, revoluciones, marginalides, pero escritas y dirigidas por ricos, hijos de ricos, nietos de ricos y representadas en lugares a los que nunca acudirán los legítimos agentes de esas historias: desde la platea a veinticinco euros la entrada se oyen aplausos ensordecedores.

Así, una puede estudiar un máster de teatro en Londres y regresar para hablarnos de la precariedad de la juventud española; ser integrante de la aristocracia más rancia de España y hacer *teatro político*; crear teatro comunitario sin remunerar a los actantes; dirigir un teatro público y programarse a sí mismo; organizar dramawalkers por la miseria ajena.

La cadena que impide el acceso de las autoras de clase obrera a los espacios de enunciación expropiados por los ricos es larga, compleja y, sobre todo, es invisible. Desde instituciones públicas fallidas que reproducen la estructura de un cortijo, hasta la autoexplotación neoliberal que mantiene la ilusión del desclasamiento futuro si una se esfuerza lo suficiente.

Quizás sea ese entramado de causas y consecuencias el que debemos visibilizar. De lo contrario, ¿visibilizar el qué, para quién, a qué precio?

Si escribo es para reapropiarme de la palabra, que siempre ha sido nuestra, pese a que el intento de impedirlo es incesante. Querida directora de un teatro público que programa solo a sus amigos, querido autor que escribe sobre los márgenes desde su piso en el centro de Madrid: nuestros hijos van a comerse a los tuyos. Y lo harán también en escena.

ITINERARIOS EDICIÓN 31

ITINERARIOS

ENTRE GENERACIONES

- P. 33 *FUTURE LOVERS*
LA TRISTURA
- P. 35 *NIÑA DE NADIE*
SERGIO SERRANO
Y MAFALDA BELLIDO
- P. 36 *MEMORIA*
ITZIAR MANERO
- P. 37 *LOS QUE BAILABAN*
AMAYA GALEOTE
- P. 38 *SOMOS INFANCIA*
JANA PACHECO

PARA ENCONTRARSE

- P. 41 *ASPECTO GLOBAL DE UNA CUESTIÓN*
ATRESBANDES
- P. 42 *QUERENCIA*
PACO ZARZOSO
- P. 43 *VEURE'NS*
PÉREZ&DISLA
- P. 44 *EL CLUB DE ESPECTADORES*
LA CUARTA PIEL

TRAS LAS LECTURAS

- P. 47 *EL LECTOR POR HORAS*
JOSÉ SANCHIS SINISTERRA
- P. 48 *SIEMPRE QUISE (DELIRIO DE CONFINAMIENTO)*
GUILLERMO HERAS
- P. 50 *RECREATIVOS FEDERICO*
ÁLEX PEÑA
- P. 51 *YERMA*
MARIA GOIRICELAYA
- P. 52 *LA VOLUNTAD DE CREER*
PABLO MESSIEZ

ANTE EL PODER

- P. 55 *MUJER EN CINTA DE CORRER*
SOBRE FONDO NEGRO
ALESSANDRA GARCÍA
- P. 56 *PARADÍS*
SERGIO BAOS
- P. 57 *CURVA ESPAÑA*
GRUPO CHÉVERE

MUESTRA DE
TEATRO ESPAÑOL
DE AUTORES
CONTEMPORÁNEOS

3.11—11.11
ALICANTE 2023