
Cuadernos de
Dramaturgia
Contemporánea

nº 17



**CUADERNOS DE
DRAMATURGIA
CONTEMPORÁNEA
Nº 17**

XX MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL
DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

Alicante, 2012

CONSEJO DE REDACCIÓN

Guillermo Heras
Fernando Gómez Grande
Juan A. Ríos Carratalá

El consejo de redacción no se hace responsable de las opiniones expresadas por los autores de los trabajos.

© los autores

© de esta edición:

XX Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos

Impresión: Quinta Impresión

I.S.S.N.: 1137-0742

Depósito Legal: A-1146-1996

ÍNDICE

I. Los autores y la dramaturgia actual

- I.1. Carles Batlle, *“A modo de decálogo: Razones para seguir y no seguir escribiendo teatro”* 9
- I.2. Juana Escabias, *“Razones para escribir, razones para vivir”* 13
- I.3. Lucía Vilanova, *“Razones, razones”* 17

II. En torno al teatro

- II.1. Guillermo Heras, *“El miedo escénico europeo a la crisis económica”* 27
- II.2. Magda Ruggeri Marcchetti, *“José Ramón Fernández dialoga con sus modelos”* 33
- II.3. Juliana Reyes, *“Tejedores de sentido”* 41
- II.4. Eleni Gini, *“Esteve Soler: Contra el progreso – Contra el amor – Contra la democracia o el Monstruo Íntimo”* 51
- II.5. Antonia Amo, *“El teatro de la recuperación de la memoria histórica en España: zanjear el pasado abriendo las zanjas”* 57

III. Homenaje a Salvador Távora

- III.1. Eduardo Pérez-Rasilla, *“Salvador Távora, creador escénico”* .. 75

Memoria fotográfica sobre la XIX Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneo	85
--	----

IV. Muestra-Maratón de Monólogos

Juan Luis Mira, <i>“Monólogos para tiempos de crisis”</i>	99
IV.1. Sergi Hicks, <i>“Es lo que hay”</i>	101
IV.2. Josi Alvarado, <i>“My best friend”</i>	105
IV.3. Paco Vinal, <i>“Gastronomía”</i>	109
IV.4 Isabel Tomás Maestre, <i>“Pajera”</i>	113

V. Breves datos sobre Muestras anteriores

V.1. Autores Homenajeados	119
V.2. Talleres de Dramaturgia	121
V.3. Ediciones de la Muestra	123

I. LOS AUTORES Y LA DRAMATURGIA ACTUAL

A MODO DE DOBLE DECÁLOGO: RAZONES PARA SEGUIR Y NO SEGUIR ESCRIBIENDO TEATRO

Carles Batlle

Buenos días. Apremiado por el tema de esta mesa redonda, me planteo, quizás por primera vez en mi vida, las razones que me impulsan a seguir escribiendo teatro. Reflexiono con la mente vacía ante el título propuesto y no puedo evitar que mi fantasía gire el enunciado al revés. Me refiero al sentido de su demanda. Y, casi sin darme cuenta, acabo proponiendo, para empezar, un decálogo invertido: 10 razones para dejar de escribir teatro (luego veremos que queda en pie, quizás con un poco de suerte consiga entender y contar porqué me dedico a lo que me dedico).

10 Razones para dejar de escribir teatro

Si nos gusta el *drama*, nos dicen que eso ya no se lleva, que ya no hay sujeto, ni historia, ni acción, ni conflicto, ni final, ni clímax, ni nada. El gusto por el drama nos aleja de lo moderno y sube nuestra mediana de edad a los ojos de las nuevas generaciones.

Si, por el contrario, somos terriblemente contemporáneos, rapsódicos o postdramáticos (si nos gusta la fragmentación y la mezcla de materiales heterogéneos), entonces resulta que en la mayoría de teatros y circuitos se sigue con las historias de toda la vida. Y quedamos inexorablemente relegados a lo periférico.

Por otro lado, el impulso por una “reconquista de lo real” en el arte de hoy solamente nos deja dos alternativas: 1) exponernos impudicamente delante de los espectadores (incluso llegar a hacernos daño) o 2), en el caso que la obscenidad física no nos apetezca, obligarnos a tener vivencias muy interesantes y dolorosas (de este modo podremos compartir instantes de confianza emotiva con un público predispuesto a los aspavientos y los sollozos).

Si queremos hurgar en aspectos de la intimidad, o si queremos reflexionar sobre el sentido de la existencia, se nos acusa de postmodernos (superados después del 2001) y minimalistas. O formalistas. O abstractos. O egocéntricos. En definitiva, poco comprometidos, y eso, en un mundo que se desmorona, no es políticamente correcto.

Si, en cambio, queremos hacer un teatro ideológico, se nos exige perplejidad, dudas, incertidumbre, que planteemos interrogantes y que no respondamos a preguntas. Si queremos proponer algún mensaje, se nos acusará de arrogantes, ilusos y anticuados.

Una razón de peso: tener que competir constantemente con los propios alumnos, cosa que incrementa el peso de los años en la balanza de nuestra conciencia. Eso nos obliga a luchar contra la afición, tan frecuente en nuestro pequeño mundo saturado y acelerado, por la novedad y la juventud. Y así se van quemando –se usan y se tiran- todas las etapas, todas las ilusiones.

Porque ya no nos dejan escribir en paz, solitos, en casa, con nuestro teclado y nuestra pantallita y nuestro te. Hay que tener una complicidad especial con un equipo artístico: actores, director, escenógrafo, etc. Y sobre todo escribir en el proceso (proponer, improvisar, ensayar, corregir, añadir, fijar). Eso que se llama “escribir desde el escenario”.

Porque se supone que uno debe escribir textos narrativos: que la historia se ubique en el relato i no en la escena (los actores no son personajes son

cuentacuentos). Si en nuestra obra no hay relato –mal llamado monólogo-, tampoco somos suficientemente modernos.

Porque si, además de escribir, nos interesa la teoría y la pedagogía, se nos acusa de intelectuales (falsos autores). Y si, por lo contrario, nos declaramos faltos de interés por la reflexión dramática, se nos acusa de espontáneos y advenedizos.

Porqué insistimos en reivindicar la “literatura dramática”. Por lo que parece, el término ya es obsoleto, o como mínimo pasado de moda. El teatro no se puede leer –no se ha de leer-, es sólo un pretexto (nunca mejor dicho), el primer peldaño de la escalera que nos conducirá al TEATRO, así, en mayúsculas.

Si sospeno todas las razones aducidas, parece un milagro que todavía siga escribiendo... Pero dejemos de jugar: ¿y si releo mis propuestas al revés? Ahora me doy cuenta que esos 10 motivos que, supuestamente me desalientan, son precisamente los mismos que me impulsan cada día a escribir y a volver a escribir. Redactémoslos de nuevo desde una óptica distinta:

10 Razones para seguir escribiendo teatro

1- Porque me apasiona la confrontación entre lo dramático y lo rapsódico. Me gusta experimentar con formas, buscar su necesidad, su razón de ser (dialéctica con el contenido).

2- Porque como decía el poeta J.V. Foix: “m’encanta el nou i m’enamora el vell”. Escribo drama contemporáneo, y al mismo tiempo me seduce leer y releer a los clásicos.

3- Porque el hecho que el real reconquiste la escena nos da la oportunidad de desenmascarar tanto simulacro, tanto fuego de artificio y tanta simulación postmoderna.

4- Porque me encanta el reto de conciliar lo íntimo y lo político en teatro.

5- Porque me gusta vivir el éxito de mis discípulos como éxitos propios.

6- Porque aunque me guste la escritura solitaria también me encanta trabajar con actores y ver como mis textos se enriquecen con sus experiencias.

7- Porque también me encanta contar historias (cuentos) y escribir monólogos.

8- Porque no sé escribir si no reflexiono teóricamente en lo que hago. Las dos cosas, teoría y creación, se alimentan mutuamente en mi trabajo. ¡Es tan fácil disfrazar la ignorancia de modernidad!

9- Porque me encanta llevar la contraria y reivindicar la idea de “literatura dramática”. Me gusta leer teatro. Y me gusta contar historias dramáticamente independientemente que eso vaya o no a subir a escena.

10- Porque siento que no sabría funcionar en la vida sin escribir teatro. Frase banal y tópica, ya sé. Pero somos así, qué se le va a hacer.

RAZONES PARA ESCRIBIR: RAZONES PARA VIVIR

Juana Escabias

¿Existen razones para continuar escribiendo teatro? Durante un buen rato, la pregunta me ha mantenido bloqueada frente al papel en blanco. No vayan a pensar que no tenía respuesta, no, entiéndanme; me ha sucedido todo lo contrario: motivos y argumentos se me han atropellado en completo desorden, luchando unos con otros por salirme de la mente y materializarse. Todos ellos querían ser el primero.

¿Por qué escribir? Les aseguro que jamás me lo había planteado. Escribir y vivir, para mí, siempre han sido un mismo acto. Se respira para poder escribir, se ama para aprender a escribir, se come y se descansa para poder continuar escribiendo. Desde que tengo uso de razón quise escribir. Fue la primera decisión de mi vida; mi futuro, mis días, todo lo que yo fuera o alcanzara sería de la escritura, para alimentarla a ella.

Sé que esta reflexión no es procedente para un debate teórico, o cuanto menos puede resultar insólita; en consecuencia junto a este breve puñado de razones que denominaremos “endógenas” añadiré otro buen puñado de motivaciones que llamaré “exógenas”. Así pues, ¿qué razones pueden existir para continuar escribiendo teatro en el siglo XXI?

Podría parecer que, a priori, la ancestral disciplina del Teatro y nuestra hipertecnologizada sociedad nada tienen en común. La irrupción masiva de la tecnología hizo anunciar durante mucho tiempo un naciente interés hacia nuevos formatos, y en consecuencia un abandono de las viejas formas. Pero el Teatro ha demostrado la misma capacidad de supervivencia y adecuación al medio que ya manifestó durante el Imperio Romano o la Edad Media. Los nuevos soportes (desde el proyector a los establecimientos exhibidores del llamado microteatro) han sido asimilados por el Teatro para su beneficio y en todas y cada una de sus fases: desde la gesta creativa hasta la mostración o publicitación.

Mientras el cine y los cines pierden y continúan perdiendo público en una sangría continúa, el Teatro ha ganado espectadores en los últimos años, y continúa ganándolos. Mi experiencia en ese terreno, como trabajadora de salas de teatro y en escuelas teatrales, es que el fenómeno de la afluencia de público teatral perdurará y cobrará nuevas fuerzas alimentado por las futuras generaciones. Las escuelas de teatro tienen lista de espera porque los padres quieren que sus hijos adquieran habilidades comunicativas a través del juego teatral, los espectáculos teatrales infantiles llenan las salas porque los padres piensan que ver teatro es una necesidad pedagógica para sus hijos.

¿Por qué continúa el teatro ganando espectadores? Existe toda una ceremonia de subyugación del público al directo: la historia les he contada de primera mano. Hay mucho de ancestral en el teatro, pero también lo hay en el funcionamiento de la mente humana: a pesar de siglos y siglos de evolución nada resulta más poderoso y atrayente que la ceremoniosa magia del tú a tu que se establece en la narración oral. A mis alumnos, a los que llegan a mis clases recién ingresados como estudiantes de teatro, siempre les digo que la catharsis hay que comprenderla como gran acto comunicativo. El dramaturgo escribe para encontrarle luz a sus preguntas, a sus dudas. El público que aguarda a que arranque el espectáculo quiere saber las respuestas que otros dan a sus preguntas, a sus dudas. Allí, sobre el escenario, no hay trampa ni cartón, alguien está contándoselo al oído mientras le mira a los ojos.

La Historia vive en un continuo cambio, pero el hombre de este segundo decenio del siglo XXI habita uno de esos privilegiados momentos en los que

el cambio está agudizándose para formar algo nuevo. En ocasiones el miedo a la crisis, al desempleo y a las penalidades nos impide ser conscientes de que vamos a tener el privilegio de haber nacido en un mundo y conocer otro mundo diferente. La vida como experiencia. La vida como emoción.

La obligación del artista contemporáneo, del dramaturgo vivo, -más que nunca en este instante- es redoblar sus fuerzas para continuar recreando la existencia, participar a su modo en esta transformación que se nos avecina, en esa construcción del mundo del mañana. Hay que captar y reflejar las inquietudes humanas, las esperanzas y los desasosiegos, continuar haciéndonos preguntas y respondiéndolas encima de un escenario para que ellos, el público, se miren en el espejo de nuestras incertidumbres intentando responderse a sí mismos.

No puedo dar por concluida esta reflexión porque las otras razones, las endógenas, continúan golpeando en la puerta para poder entrar. Se han empeñado en aparecer. Ellas también quieren ser parte de este escrito. Les cedo el paso:

Ya desde niño, hasta donde ese acordeón que es la memoria alcanza a dar de mí, siempre quise escribir. Soy un titán trabado al instrumento, Hércules amarrado a las correas, haciendo sonar mis épocas. Oigo caligrafías, la verja de una escuela y ya me veo allí (cuando vivir era liso, una estrella de sheriff clavada sobre un babi) imaginando historias.

Atrás, como los páramos, se me aparece la imagen de los otros en un recreo trepando por las vallas. Yo frente a ellos, sentado en el poyete del camino con los ojos clavados en la nada, observándoles para poder contarlos...

Penúltima Estación (de Juana Escabias),
pp. 47. Madrid: Ediciones VOSA, 1997.

RAZONES, RAZONES

Lucía Vilanova

A la hora de dar razones por las que seguir escribiendo teatro en este momento que vivimos, dominado por lo virtual, la primera que considero es la constatación de que el concepto de dramaturgia, y la manera de escribir para el teatro, han sabido transformarse en función de las transformaciones sociales.

Si partimos del teatro griego, veremos como la *Poética* de Aristóteles da prioridad a lo literario, y pone en segundo término o, más bien, olvida, consciente o inconscientemente, los orígenes, festivos, rituales, lúdicos, orgiásticos del teatro. Inmediatamente después, ni el teatro medieval, ni el renacentista, ni el barroco, se adecuaron a las normas de la *Poética*. Fue con la llegada del racionalismo, cuando la regla de las tres unidades restringió de forma brutal la libertad dramática de los autores, aunque, como contrapartida, enfrenta al autor a la dificultad de escribir un texto literario con enjundia, que consiga generar catarsis, más o menos, exclusivamente que por lo que transmite el propio texto.

Este estado de cosas comienza a cambiar con el romanticismo. *El manifiesto romántico* de Victor Hugo defiende ya un teatro en donde “No hay ni reglas ni modelos, o más bien, no hay otras reglas que las leyes generales de la naturaleza.» Y dice también. «El drama es un espejo donde la naturaleza se refleja.»

De ahí... a la obra de arte total de Wagner. De ahí... esa falta de fe hacia la palabra de Gordon Craig, definiéndola como el lugar de la mentira. Una desconfianza hacia la palabra que llevará al nuevo creador a expresarse en un lenguaje nuevo que integrará el gesto, la danza, la escenografía, vestuario, iluminación, declamación, canto...

Volvía la dimensión sagrada del teatro primitivo, esa que decíamos al principio que Aristóteles ninguneaba en su Poética. Craig llama a su creador escénico «dramaturgodirector». y el actor tendrá que ejecutar una partitura, no hecha exclusivamente de palabras, indicada por el dramaturgo-director. Esta nueva manera de concebir el teatro entronca con el experimentalismo del siglo xx. Lo que se produce es una multiplicación de la noción de dramaturgia. A la dramaturgia de autor, la creada por un escritor de teatro, se le añade la dramaturgia de actor, creada por los mismos actores, la dramaturgia creada por el director, «la creación colectiva»... En la dramaturgia de la primera mitad del siglo XX, se habla de partituras, aunque, ni mucho menos se abandona la dramaturgia «de autor», habiendo un desarrollo continuo del concepto de drama. La dramaturgia de autor sigue su camino y el escritor de teatro también se desvía notoriamente de los postulados clásicos, para experimentar con las nuevas formas y contenidos que presenta el nuevo drama. Un drama moderno que pretende ahora mostrar los conflictos internos del individuo, en contraposición al teatro griego que lo que hacía era mostrar los conflictos del individuo contra los poderes superiores a los que se enfrentaba. Peter Szondi en su obra *Teoría del drama moderno* hace un análisis en profundidad de este nuevo paradigma. Si en el drama moderno, el conflicto se vuelve interior, subjetivo, trasladar dramáticamente estos conflictos íntimos hace que lo primero en ponerse en tela de juicio es lo que hasta ese momento era el medio dramático por excelencia: el dialogo. El postulado de Aristóteles cuando dice en su definición de tragedia que es un género que ha de ser efectuado «por unos personajes en acción y no por medio de un relato», se resquebraja. Surge entonces el drama del yo, el drama estático, el existencialismo, el drama lírico, el drama conversacional...

En el siglo XX, ya centrándonos en España, en donde por una serie de razones sociales y culturales las vanguardias teatrales no pudieron hacerse notar

con la misma acogida o el mismo impacto que tuvieron en otros países, Valle-Inclán y García Lorca, que aparecen hoy, tanto institucionalmente como por popularidad, como los grandes autores del siglo, fueron escritores de teatro, aunque con propuestas de escritura que, en algún caso, resultaron muy radicales para la época.

A lo largo del siglo pasado, los autores dramáticos españoles siguen la estela de Valle Inclán y García Lorca habiendo una producción textual variada: teatro de crítica social de la época de franco, el teatro comprometido de la modernidad que surgió inmediatamente después, y, más tarde, una generación nueva que no ha vivido la posguerra ni la censura franquista y que se va encaminado a integrar los rasgos típicos de la postmodernidad.

Un teatro postmoderno al que Lehman rebautiza en su libro, escrito en 1999, como «postdramático». Una teoría, la de Lehman, que surge de una observación muy minuciosa e intensa de la vida teatral alemana llevada a cabo por él mismo entre los años 70 Y los 90. Lemann llama a la tragedia antigua «teatro predramático» y dice que el desarrollo del teatro de hoy tiene muchas analogías con el teatro predramático de la antigüedad grega: es una experiencia dirigida a todos los sentido corporales, al intelecto, al espíritu. Una experiencia estética integral en la línea de la obra de arte total de Wagner. Así, el teatro postdramático integra las nuevas tecnologías y propugna una abierta separación e independencia del teatro respecto al texto, aunque, siguiendo el hilo del desarrollo de la dramaturgia de autor, es importante resaltar que el teatro postdramático no sólo implica a lo teatral en general, sino a lo estrictamente textual.

Si el desarrollo y la incorporación de nuevas tecnologías, alcanzan no solo a la puesta en escena sino a la escritura teatral, la adecuación al medio y la versatilidad de la que ha dado muestras a lo largo del tiempo, legitima al autor a que hay que insistir en que se reconozca el texto teatral como género literario y que se valore como independiente del espectáculo al que haya dado origen. Aunque, es indudable que, cuando un autor escribe su texto teatral, lo que desea es que su libreto sea llevado a escena. Sabe que en el escenario ese texto es interpretado, se transforma y adquiere miles de sentidos a través del actor, director... Hay autores que incluso no conciben escribir un texto sin

saber a qué escena va dirigida, y niegan la existencia del teatro si no existe hecho escénico. Por mi parte, pienso que siempre ha habido, hay, y, deseo que siga habiendo, textos que tienen vida propia, y pienso, además, que, para que un texto tenga vida propia y sea contemporáneo, es indispensable que lleve dentro del propio texto una partitura que lo atienda a todo. Dicho con palabras de José Sanchis Sinisterra: «Los textos teatrales actuales ya no se entienden como escritura teatral, sino como textos en los que la potencialidad teatral está ya escrita de antemano.»

Nos rodea ya un «teatro tecnológico», llamado así porque aprovecha e integra las nuevas tecnologías. Y lo hace con resultados desiguales. Unas veces se utilizan estas tecnologías a modo de efectos especiales, o dan lugar a espectáculos de los que se critica que sean tan solo forma sin contenido, pero, que también está aportando, sin duda, propuestas verdaderamente innovadoras, en las que la tecnología se vuelve personaje, interactúa con los actores, e interactúa con el espectador.

Los autores de teatro actuales que aspiren a dar cuenta del mundo en que vivimos (teatro como espejo de la realidad que dijo Hamlet que tenía que ser) se sienten atraídos a experimentar también una escritura «tecnológica» y aprovechan la invasión de esas nuevas tecnologías para reflejarlas en el corazón del texto. Crean espacios, tiempos, y personajes virtuales, o que viven dominados por lo virtual, personajes en un mundo enrevesado de redes cada vez más densas, que se aprenden las reglas de sus ordenadores olvidando sus propiedades humanas, y que reflejan la paradoja de que el hecho de tener mayores adelantos parezca tener como consecuencia hombres cada vez más angustiados y menos independientes. Personajes con disponibilidad inmediata de información que se expresan verbal y corporalmente de una manera nueva, personajes en una sociedad que coloca la información en el lugar del estudio, de la investigación, del saber. Todo esto demanda una experimentación permanente de un lenguaje en crisis, y en un momento de absoluta libertad de escoger, inventar, o mezclar estructuras, huyendo de lo dogmático.

Si la postmodernidad era consciente y se hacía cargo de la rapidez con que cambia nuestro entorno, y de la aceleración y brusquedad de esos cambios, no puedo dejar de pensar que, desde que yo misma empecé a escribir teatro,

en el 2002, se precipitan los acontecimientos de forma aún más vertiginosa y fulminante. Cada cual más terrible, y que la mayoría ni se imaginaba que podían pasar. Da la sensación de que estamos entrando, no simplemente en un periodo postindustrial, sino en un nuevo modo de vida que podría ser muy distinto a cuanto habíamos conocido hasta ahora. A muchos ya se le hace muy evidente la importancia del «ser» frente a la «vanitas» del «tener», y se extiende la creencia de que esta crisis total que estamos atravesando, podría constituir nuestra oportunidad. Una oportunidad que, tal vez, resida en comprender que los problemas más graves que tenemos en el mundo vienen no sólo del exterior, es decir, de las directrices sociales, económicas o políticas, sino que radican dentro de nosotros mismos. Y es el primer lugar al que nos tenemos que dirigir para solventarlos.

Reflejar en nuestros textos que nuestros problemas privados no siempre aparecen por causa de las deficiencias sociales... esa es la que intuyo que podría ser la dirección actual de la escritura en cuanto a contenidos, al menos, esa es la que yo siento y me anima en este momento a escribir.

He hablado antes del deseo legítimo de todo autor de ver sus obras sobre el escenario, pero, en la línea de esa «interiorización» a la que me refería, siento que tendría que animarnos más todavía lo que disfrutamos y crecemos y aprendemos cuando escribimos. Y, sí, estar con los tiempos, ser «tecnológicos», ser críticos, ser un reflejo de la sociedad, aunque, humildemente y sin grandilocuencias. Pienso en la cantidad de textos que en este mismo momento aguardan en los cajones para ser estrenados y que... no lo serán nunca. Y pienso, también, en lo relativo que es eso del éxito y el reconocimiento. Sólo basta echar una mirada a las carteleras teatrales del siglo XIX, por ejemplo, para ver cómo autores representadísimos en su momento, están hoy totalmente olvidados.

Me siento cercana al sentimiento de muchos de que la única alternativa que nos queda frente a la autodestrucción es el cambio radical. Un cambio radical hacia el interior de uno mismo, que me parece que es lo que está en el germen de ese «cambio radical» que anima y propone la increíble «creación colectiva» del movimiento del IS-M, que, desde mi punto de vista, ha sido teatral desde la puesta en escena (basta recordar esos días en que la plaza de

Sol me parecía «un gran mercado del mundo calderoniano») y que, también ha sido teatral, desde su filosofía, que es estar contra el sistema. Algo que el teatro siempre ha hecho y tiene que seguir haciendo. El teatro siempre está contra el sistema... Contra lo que nos avasalla o nos somete. Un movimiento, el del IS-M, que, como también hace el teatro, ha aprovechado las nuevas tecnologías, y lo que aportan las redes sociales, pero, que no ha podido dejar de poner en valor la importancia de las asambleas presenciales. Esas asambleas presenciales de la que habla Enzo Cormann al referirse al hecho teatral como una asamblea de ciudadanos, en el polo opuesto a lo virtual, en la que el espectador y el actor comparten tiempo y espacio. Una asamblea presencial que analiza la realidad a partir de las propuestas del dramaturgo...

II. EN TORNO AL TEATRO

EL MIEDO ESCÉNICO EUROPEO A LA CRISIS ECONÓMICA

Guillermo Heras

Después de viajar tantas veces y por tantos lugares de Latinoamérica, ya desde comienzos de los años ochenta, no cabe duda que mi visión de la “realidad” cambió radicalmente. Ciertamente que en esa época aún los sueños de una Europa sin fronteras y con una moneda común parecían lejanos. No pasó tanto tiempo para conseguirse. Pero algo falló en el engranaje. Nos salió una criatura prisionera de la unión de los mercados y no de la de los ciudadanos. Y, desde entonces, unido a los desastres financieros que nos vinieron desde diversos lugares del mundo, pero sobre todo desde el “paraíso capitalista” yanqui, no hemos hecho más que entrar en una de esas atracciones de feria, tipo el túnel del terror, donde cada vez que acaba un año nos asustan más con nuevas y espeluznantes brujas de todo pelaje. Así es en este fin de año del infausto 2011. Las previsiones para el entorno mediterráneo son tremendas para todo aquello que tenga que ver con el Estado del Bienestar... por cierto, parece que ya otro viejo sueño de las socialdemocracias europeas, hoy entregadas en los brazos de las reformas neoliberales. Y ahí aparecen dos personajes que podrían acercarse a la tradición de los sainetes españoles o criollos, la canciller Merkel y el presidente Sarkozy. Ambos como abanderados de la redención de nuestras culpas por medio del recorte y, en suma, la vuelta de tuerca del

capitalismo. La prensa que, a veces, es ingeniosa ya ha puesto nombre a esa extraña criatura matrimoniada por las exigencias del mercado: MERKOZY. Por supuesto que esta criatura tiene su coro de palmeros que aplauden sus recetas como si no hubiera otras posibles. Y puede que no las haya si se trata de recuperar el terreno perdido por los sistemas financieros, pero lo que no nos pueden vender es que no es posible OTRO MODELO.

Las condiciones de la creación escénica en la Europa democrática fueron excelentes desde la recuperación de la sociedad después de la II Guerra Mundial. Estos niveles de desarrollo por parte de las grandes maquinarias estatales, regionales o locales llegaron a ser en muchos casos sorprendentes y estuvieron al límite de alcanzar hasta reconocibles signos de dispendio económico. Países como España y Portugal se unieron a esos modelos derrochadores una vez que entraron en la Europa común, creando espectáculos que, situados en el recuerdo, hoy nos parecerían imposibles de producir. Fastos como las Olimpiadas de Barcelona, la Expo de Sevilla, Madrid Capital Europea de la Cultura, incidieron en ese modelo que tampoco rectificó el PP en su llegada al poder en los años 90. Y así, esos polvos trajeron estos lodos. Por parte de gestores culturales, políticos y artistas se olvidó un concepto fundamental: sostenibilidad, y por ello para entender el presente es necesario analizar el pasado. Por supuesto que creo que en esas trampas pudimos caer muchos, pero visto a los ojos de la Historia, creo que algunos más que otros. Determinados espectáculos que se produjeron en esas fechas, ni dejaron raíces, ni crearon tejido escénico. Puede que solo sirvieran para engordar el ego de algunos directores, escenógrafos o gestores, pero no crearon el caldo de cultivo para al llegar ahora la época de las vacas flacas dar respuestas adecuadas a la crisis. Si en muchos lugares se crearon burbujas económicas y financieras, no hay duda que en un cierto teatro europeo también se siguió con ese modelo.

La cuestión ahora no pasa por fustigarse ya que, tal vez, deberíamos pensar que, de alguna manera, todos en este continente estábamos seducidos por tan artificioso espejismo. Y si recordando un viejo título teatral de indudable validez “Mirando hacía atrás con ira”, nos podríamos llenar de nostalgias, son otras las razones que nos deben colocar en una situación

de dar respuestas efectivas a esas carencias arrastradas ya que la situación actual es radicalmente diferente la de los años sesenta del siglo pasado.

Para no tener la tentación de pensar que no definiendo un modelo de clara intervención económica por parte del Estado (en sus diferentes segmentos nacionales, autonómicos, provinciales y locales) baste repasar mi trayectoria en el mundo profesional de la gestión: de la escena independiente al pleno compromiso con la escena pública. La cultura no puede seguir siendo tratada como un elemento subsidiario en los Presupuestos Generales del Estado ya que es un magnífico motor de creación de empleo y de ayuda al crecimiento del PIB. Por supuesto también es un signo de calidad de vida y preservación de la memoria histórica y patrimonial. Por tanto, habrá que seguir luchando por conseguir un diseño de presupuestos culturales acordes con su importancia. Pero a partir de ahí debe prevalecer la sensatez y la buena gestión de los medios que el Estado, a través de los impuestos de sus ciudadanos, pone en manos de gestores y creadores, tanto de lo público como en lo semipublico.....en muchos casos, por ejemplo en España, hablar de lo privado absoluto en las empresas teatrales es una entelequia. Y ese buen hacer pasa en este momento por hacer una profunda reflexión sobre los errores del pasado: ¿Cuántas orquestas funcionan en nuestro país con un pleno rendimiento en relación al número de habitantes de su entorno? ¿Cuántos edificios culturales megalómanos y con escasa posibilidad de mantenimiento en una programación anual se han construido durante el “boom” del ladrillo? ¿Cuántas compañías de teatro y de danza se han lanzado a realizar producciones que claramente excedían sus posibilidades económicas y productivas? ¿Cuántos agujeros financieros se arrastran en la actualidad en teatros municipales, consorcios y patronatos de festivales y en determinados modelos de Centros de Producción Públicos? ¿Es posible que España sostenga el número de festivales escénicos tal y como existen en la actualidad? ¿Es posible que se estrenen en teatro y danza tal cantidad de espectáculos para apenas alcanzar media docena de representaciones? ¿Están funcionando en la actualidad con coherencia las REDES de distribución? ¿Cuales son las estrategias de proyección sobre los mercados europeos y americanos? ¿Existe un equilibrio real entre el discurso de lo productivo y lo creativo?

Y aquí vuelve a surgir ese fantasma que recorre la Europa de los mercados: la crisis, ese monstruo con el que solo se quiere acabar con recortes y presión sobre la ciudadanía más vulnerable. Los europeos están atenazados por esos medios y entonces se produce también el adelgazamiento brutal de las ayudas a la cultura: Italia, Portugal, Grecia, pero en una cierta medida también Alemania, Inglaterra o Francia (baste ver los recortes de estos países en sus instrumentos de proyección de su cultura en el exterior, desde el Goethe Institut al British Council).

Como efecto perverso de los recortes los artistas, los gestores, los profesionales escénicos protestan.....pero casi siempre de una manera retórica. Afortunadamente, no todos. Afortunadamente ya estamos viendo como un cierto rearme, que va más allá del lamento, se está produciendo en varias partes de este castigado continente. Parece que ya la palabra sostenibilidad o bien, optimización no va a estar en manos de teóricos neoliberales. Quizás, también, la palabra “mercado” se desprende de su ideologización anterior para situar su necesidad como algo digno y necesario, a la medida de cada propuesta productiva.

Por todo ello sería una medida higiénica que los creadores de la escena europea fueran capaces de enfrentarse a esta nueva situación con la vista puesta en futuro y no añorando pasados gloriosos. La lucha por lo público debe encontrar nuevas vías, la conciencia de trabajar en paralelo con la ciudadanía un factor esencial y explorar fuentes de financiación hasta ahora no contempladas tarea básica para los gestores y productores de las Artes Escénicas.

La lección de muchos países de América Latina es palpable. Cierto que algunos siguen haciendo de la autoexploración de sus profesionales un signo de su identidad. Pero cada vez más se están encontrando por parte de grupos, compañías y profesionales estrategias de producción que permiten sobrevivir en el tiempo y dar alternativas sostenibles a sus discursos estéticos. Esa frase que ahora utilizo con frecuencia: “Dime como produces y te diré como creas” no es más que la continuación de algo que he venido sosteniendo desde hace mucho tiempo: la imperiosa necesidad de que exista una clara armonía entre los sistemas de producción y los de creación de cualquier núcleo escénico de futuro.

Acabar con el miedo a la crisis es, también, una actitud cívica. Basta ya de que nos digan que no existen otras opciones que las que imponen los mercados financieros. Las hay y ya muchos economistas y sociólogos están lanzando sus propuestas. Puede que las que nos dedicamos al teatro sean más modestas pero, no por ello, menos útiles e interesantes a la hora de mantener un sector fundamental de la cultura.

Para desterrar el miedo: acción, confrontación y proyectos alternativos. Creo que para nada son cuestiones retóricas sino formas eficaces de acabar con el fantoche de un concepto creado para enriquecimiento de usureros y especuladores.

JOSÉ RAMÓN FERNÁNDEZ DIALOGA CON SUS MODELOS

Magda Ruggeri Marcchetti
Università de Magda Bologna

En 2011, el autor madrileño ha estrenado dos nuevos textos, ambos dirigidos por Fefa Noia. *Wild Wild Wilde* surgió de un proyecto de Fefa Noia y David Luque que propusieron a José Ramón Fernández escribir una obra a partir de *De profundis*, la carta arrebatada, furiosa, enamorada que escribe Wilde a su amante en la cárcel. Seguramente Fernández, experto dramaturgo, reconocido con el Premio Nacional de Literatura dramática entre muchos otros galardones, decidió que era necesario mostrar la historia, el juicio, los años finales del gran comediógrafo inglés, dándole una proyección universal, porque cualquiera puede perder la templanza y la vida por amor, por lo que cree que es amor. Y Wilde arruina su vida por un necio que no está a la altura de su pasión, de su amor sublime. Para construir su obra, estructurada en ocho escenas en las que hay cuatro monólogos de Wilde, Fernández rodea al protagonista de las dos personas que más le quieren: su mujer y Robbie Ross, su mejor amigo y primer amor masculino. Constance le ama profundamente y le considera «el mejor hombre del mundo, el más bueno, el más dulce», pero se ve forzada a divorciarse, porque la vergüenza de su condena obliga a sus pequeños hijos, considerados «comoapestados», a no salir de casa. Robbie es el único que

sigue frecuentando su familia, que ha tenido que ampararse en la casa de los padres de ella, va a verle en la cárcel e intenta hacerle comprender que se está buscando la ruina por alguien que «no merece una hora de su vida». Además dibuja el personaje del médico que le permite subrayar lo que significa la homosexualidad en 1900 y ubicar a Wilde en una prisión inglesa donde se le permitió leer sólo después de un año y medio de trabajos forzados, que «en Inglaterra significan a menudo la locura o la muerte».

La obra muestra a Wilde en la cárcel, con un inicio y un final en París, en sus últimos días. Nos presenta a un hombre destrozado, incapaz de ver su error, que sabe que no hay nada más grande que amar, se sea o no correspondido. Pero este protagonista es visto a través de la mirada de un joven poeta: Antonio Machado. Es conocida la admiración de José Ramón Fernández por el cantor de Castilla (incluye uno de sus versos en un diálogo de *La tierra* – “esta es tierra para el águila” -, lo menciona en *La colmena científica...*), y creemos que el autor ha querido identificarse con él para poder mostrar a través del joven su veneración por el escritor dublinés (a quien ya realizó un homenaje en una de sus primeras obras, *Las mujeres fragantes*, cuya primera versión publicó en la revista ADE en 1997). Por otro lado le sirve para localizar a Wilde en el tiempo y en el espacio. Machado, en efecto, encierra su vida en una página en la que ocupa un lugar destacado su viaje a París y la figura de Wilde. Hay además un personaje no presente que tiene gran importancia: Bosie, el que «chupaba [su] sangre», el que le empujó a denunciar por injurias a su padre Lord Queensberry, exacerbando una relación paterno-filial de amor y odio, y por ello quería ver a su progenitor «en el banquillo». En efecto éste pasó dos días como acusado, pero al tercero se invirtieron los papeles y al final Wilde fue condenado a trabajos forzados «por algo que no pudieron probar». Pero a pesar de todo, su amor permanece inalterado porque «Hay cosas que son más fuertes de lo que una persona puede calcular. No se puede decidir. Pasa y te lleva dentro. Y además, es maravilloso lo que te pasa». Por causa de esta locura de amor y subsiguiente condena, Wilde acaba socialmente muerto en vida. Se representan sus obras con gran éxito, pero se borra su nombre de los carteles y de los programas.

Una mención aparte merece el lenguaje de José Ramón Fernández, un castellano elegante, rico y preciso. Su hábil uso de la lengua ha creado un signo de gran eficacia teatral. Su prosa es culta, llena de imágenes de gran capacidad de sugestión. Se trata de un idioma acabado en el que la riqueza de calificativos y la repetición de frases son un eficaz recurso para reforzar la situación dramática. Es una preocupación que define especialmente la labor de este autor: buscar un idioma propio que sea el adecuado para cada obra. En el caso de *Wild Wild Wilde*, una obra en la que hay un continuo juego de intertextualidad con el *De profundis* y otros textos de Wilde, el autor se esfuerza especialmente por encontrar una escritura cercana a los tonos y los ritmos del autor dublinés, de modo que no podamos distinguir qué frases son de hace un siglo y qué frases son originales de Fernández. Se pone, con ello, al servicio de la obra, por encima de otras consideraciones de estilo.

El montaje de este magnífico texto se ha beneficiado de la mano de Fefa Noia, una hábil e imaginativa directora que ya había sido ayudante de José Luis Gómez en varias puestas en escena. El primer acierto ha sido el de dividir los monólogos de manera que la narración se confía a distintas bocas: las de los testigos y las de la calle. Lo que Oscar relata como una bella historia de amor, en otros labios se transforma en depravación. También en el inicio y en el final se introduce el personaje de una turista de hoy que toma fotos y abre y cierra la historia. Otro gran acierto es sin duda la caracterización de los personajes: Wilde, encarnado con gran oficio por David Luque, se presenta siempre con un corte de pelo típico de recluso y un aspecto muy demacrado. Lleva vestimenta carcelaria también en París, sin duda para resaltar que no ha superado su condición de preso y que la está reviviendo en su alma. Oscar de la Fuente es Machado cuando se presenta con sombrero de ala ancha y traje oscuro tradicional, más bien vulgar, tanto que Wilde lo define como «lamentable», pero es Robbie Ross cuando le vemos con vestido clásico, elegante, y aire dandy, y es también el médico de la prisión. Gran trabajo también el de Carlota Ferrer. Además de ocuparse de la coreografía es la turista, la dulce Constance con atuendo clásico de su época y una magnífica bailarina. En este último papel encarna a Sarah Bernard representando a Salomé cubierta de velos, probablemente inspirado en aquel vestuario de la actriz. Ha sido

un gran acierto la referencia a la hija de Herodes para señalar y comparar la devastación a que puede llevar el amor: Wilde se destruye y encamina a la muerte por amor, como por amor Salomé exige la vida del Bautista.

Además del excepcional trabajo de los actores y de la directora hay que destacar el espacio de Silvia de Marta y la luz de Pedro Yagüe. Perfecta la luminotecnia que enriquece el espacio escénico casi vacío, delimitándolo con tubos luminosos, útiles para separar las diferentes escenas, para resaltar el movimiento de los actores o para difuminarlos a veces en el fondo. En efecto algunas conversaciones entre Robbie y Wilde fuera del cuadrilátero luminoso reproducen momentos fuera de la cárcel con el amigo o la recitación de partes del *De profundis*. La obra se estrenó en Julio en la Sala Triángulo, donde se hicieron seis funciones. Después se representó dos tardes en el Teatro de la Abadía dentro del ciclo «Los Abadías en octubre». El espectáculo no ha tenido ninguna resonancia en la prensa y, por el momento, no ha vuelto a las tablas, lo que nos parece inconcebible dada la gran calidad del texto y del montaje.

En el evento inaugural de la ampliación del Museo del Prado, ya habíamos admirado la habilidad de José Ramón Fernández creando relaciones entre obras literarias y los grandes cuadros de la época. Ahora retoma esta original idea con *El libro infinito*, escrito para la conmemoración del Tricentenario de la Biblioteca Nacional de España. Se trata de un texto poético de alto nivel literario, valorizado en la ocasión por cinco soberbios actores y una directora, Fefa Noia, que ha dado al espectáculo agilidad y gran ritmo, con algunos recortes, aun al precio de restar algo de poesía al texto. Andrea Soto es Ella, la biblioteca, que ya con su vestuario propone una contemporaneidad entre los tres siglos que vive, primero vestida como las lectoras de hoy y después, con un traje rojo intemporal, mezclándose con los más famosos frequentadores de sus salas, estudiándolos e iluminándolos frontalmente con focos que mueve ante ellos. Todos están presentes al principio en un escenario sencillo, formado por una tarima y un escritorio, con sus correspondientes silla y lámpara sobre una esquina. En una gran pantalla al fondo se proyectan, además de los libros, tesoros incunables de la Biblioteca, cartografías antiguas, y diferentes referencias a la persona que se encuen-

tra en escena: lienzos y dibujos de Goya, partituras musicales y carteles de zarzuelas de Barbieri, así como textos de Cervantes.

El espectáculo está estructurado de manera que los monólogos parecen diálogos porque los actores se dirigen al público, Ella interviene repetidas veces y, en ocasiones, otro actor sirve de apoyo al protagonista del momento. Comienza Ella preguntándose qué sueñan los edificios cuando están vacíos y concluye que se sienten morir si no tienen a nadie dentro. Pero Ella es afortunada porque su vivienda «contiene todas las palabras», es «un libro infinito», vive en estos volúmenes que tienen olores que recuerdan un tiempo antiguo, pero también de hoy. Antes que edificio Ella fue una idea surgida a Felipe V en 1711. Entra pues el Rey, en camisión y bata, y se sienta en su escritorio, para trabajar. Su atuendo subraya que una de sus rarezas era haber intercambiado el día con la noche. Oscar de la Fuente da vida a este melancólico personaje que añora su dulce Francia, pero que en la puesta en escena se transforma en un ser incierto que suscita la risa por su juventud (28 años y había sido proclamado rey con 17 años) e inexperiencia. Pide consejos al Marqués de Villena, al Señor de Macanaz, al padre Robinet, a la princesa Marie-Anne de La Trémoille, dirigiéndose continuamente a ellos como si estuvieran entre el público. Pero este Felipe V creó la «Real Biblioteca Pública» «en el pasadizo que une el Alcázar con el Convento de la Encarnación».

José Ramón Fernández presenta en su texto también a tres cumbres de la cultura española que dan nombre a tres de las salas más importantes de la Biblioteca Nacional: Francisco de Goya (la sala de Dibujos y Estampas), Francisco Barbieri (la sala de la Música) y Miguel de Cervantes (la sala de Manuscritos y Libros antiguos). Y lo más original es que estos genios, mirando las proyecciones, entran en contacto con personajes muy posteriores, creando así una simultaneidad de acción, una solidaridad intemporal, una contemporaneización de mitos antiguos, porque todos habitan en este edificio. Así Goya dialoga con su amigo Martín Zapater, encarnado por Oscar de la Fuente, a quien apoda «Tunante de mierda», mirando la pantalla descubre la técnica fotográfica y a otros grandes pintores, entre los cuales a «un tal Pablo Picasso [al que] se le ocurren maravillas». José Luis Díaz Rupérez da cuerpo a Goya con voz potente y con toda la vitalidad de aquel genio, que también parece

encontrarse con Antonia Gutiérrez, la primera mujer que en 1836 pudo frecuentar la Biblioteca. Cuenta también a su amigo que tiene que marchar a Francia para salvar su vida, pero no olvida decir que su pintura permanecerá en España porque ha pintado las paredes de la Quinta, «así que allí se queda». Es evidente el recuerdo de *El sueño de la razón* de Antonio Buero Vallejo.

Siempre intercalado por la presencia de la magnífica Andrea Soto, que reivindica la música, junto con los libros y la bondad, como una de las tres cosas buenas que ha creado el hombre, hace su entrada Miguel Barderas en el papel de Francisco Asenjo Barbieri, vestido de frac. Se presenta como un joven lleno de vida que dialoga también con el público, proclamando su alegría por haber nacido y vivido en Madrid, donde hay «muchachas frescas como rosas y gente alegre» y comentando momentos de su vida, entre los cuales el de la fundación del Teatro de la Zarzuela. Pero lo que más le entusiasma, son las maravillas de las nuevas tecnologías, en especial que todas sus zarzuelas puedan caber en una «chapita». Su actuación está intercalada por músicas y canciones interpretadas por la extraordinaria Andrea Soto. Cierra este gracioso espectáculo David Luque interpretando a Miguel de Cervantes, con atuendo de soldado de su época, recién llegado de Lepanto y de su cautiverio, donde se le había prohibido leer. Se resalta su gran sensibilidad, llorando de alegría por estar por fin entre los amados libros, porque para él «la lectura es la misma vida». Rememora su pasado, su estancia en Italia, de la que admira la cultura y en especial la literatura, y se siente inútil: «No he hecho nada [...] No sé si seré capaz de escribir una página que valga la pena no quemar». Pero otra vez el juego del tiempo le hace encontrar ediciones de Lorca, de Machado, de Borges con quien le gustaría hablar. Termina el espectáculo como al principio, con todos los personajes sobre la tarima y Ella en espera de un nuevo lector que le pida un libro y le regale «un sueño nuevo».

Vale la pena insistir sobre la relevancia del lenguaje, ya que en este caso se hace especialmente evidente el interés del autor de dotar a cada personaje con su propio idioma, con su propio idiolecto. Así, el personaje de Ella posee un ritmo en su modo de decir, de una ambición poética diferente a la de los otros: es la poesía lo que une las distintas partes del espectáculo y Fernández busca la belleza en los versículos que la actriz va desgranando (la parte de Ella

está escrita en verso, sin metro ni rima, al modo de buena parte de la poesía del siglo XX); el rey mezcla un tono solemne con frases cercanas, recordando el modo de hablar de su descendiente Juan Carlos; el lenguaje rudo de Goya toma frases de las cartas a su amigo, con ese mismo tono de confianza en el que mezcla lenguaje técnico y un habla vulgar, como la que usaba el propio Goya en su correspondencia; Barbieri mezcla lo culto con el habla de la calle del XIX, la de sus zarzuelas populares, buscando el efecto cómico del “sanfa-sonismo”; Cervantes eleva el tono y nos habla desde el hombre enamorado de las palabras, de los libros, de los poemas, con un idioma que guarda aromas de su siglo.

Como bien afirma el profesor Luis Lucía Mejías, comisario de la exposición que celebra estos tres siglos de la Biblioteca, «*El libro infinito* es mucho más que una obra de teatro», es un homenaje a la cultura española y a todos los que han transcurrido, y transcurren horas y horas en la Biblioteca Nacional, y que, después de haber visto este espectáculo, percibirán el aroma de los libros y la presencia del alma de Ella y de sus sueños.

TEJEDORES DE SENTIDO

Juliana Reyes

Colombia es un país en el que la danza hace parte de la cultura popular y del imaginario colectivo; su utilización está ligada a nuestro carácter y a nuestra forma de relacionarnos. Sin embargo, a pesar de la fuerte presencia que tiene el baile en la idiosincrasia colombiana, el ejercicio dancístico profesional en Colombia es realmente reciente y más aún si hablamos de la llamada danza contemporánea.

A finales de los años 70's, las posibilidades de formación, promoción y creación en danza eran prácticamente inexistentes. Cuarenta años después, los avances son significativos: hay opciones de formación, agrupaciones jóvenes y otras con un trabajo y trayectoria consolidados, apoyos a la creación y a la circulación de las obras, etc., que nos permiten decir que existe un movimiento dancístico en Colombia, que está fortaleciéndose y reflexionando sobre su propio oficio.

Hoy vemos un interés creciente en la indagación sobre diversas técnicas de movimiento, la fusión de la danza con otras disciplinas y la articulación de los distintos elementos que componen la puesta en escena, en la búsqueda de sentido y de estructuración de una pieza. Esta pesquisa ha puesto sobre la mesa nuevas preguntas para la danza y su forma de contar. ¿Se puede hablar realmente de dramaturgia en danza? ¿Puede ésta existir en una pieza carente

de texto? ¿Alcanza este tejido visual a ser una pieza dramática? ¿Es necesario siempre contar una historia para hablar de dramaturgia? ¿Cómo se estructura una creación coreográfica en términos de dramaturgia?

Durante mucho tiempo, se ha entendido la dramaturgia exclusivamente como la realización de un texto escrito que posteriormente será representado, equiparando entonces el concepto de dramaturgia al de literatura dramática. Esta manera de concebirla está ligada a la forma como las obras teatrales han podido trascender en el tiempo, gracias a los textos escritos. Sin embargo, las artes escénicas - que podrían llamarse también artes efímeras-encuentran su sentido en el momento mismo de la representación, en ese encuentro vívido entre el intérprete y el espectador. Pero entonces, si el presente es un condicionante esencial del arte escénico ¿por qué reducir el concepto de dramaturgia exclusivamente a la literatura dramática?

Como bien dice Eugenio Barba, la palabra *texto*, antes que significar un documento hablado, manuscrito o impreso, significa *tejido*. En ese sentido no hay espectáculo sin texto. Y añade que si volvemos al significado básico, al origen primario, la palabra *dramaturgia* viene de drama que significa *acción* y de *ergon* que significa obra o trabajo; es decir, que dramaturgia vendría a significar el *trabajo o la obra de las acciones*.

En su Poética, Aristóteles examina la estructura de la tragedia y la comedia en la antigua Grecia y plantea cómo existe una estructura del espectáculo mismo. Él analiza todos los elementos del texto, la forma como entra el prólogo, los fragmentos del coro, etc., pero termina diciendo que, además del texto, existe el espectáculo mismo, la representación teatral. De esta manera, distingue y realza dos estructuras diferentes: los textos escritos y la forma de representarlos.

Si nos atenemos a la definición que nos da Barba de dramaturgia, como el *trabajo o la obra de las acciones*, valdría la pena preguntarnos ¿hasta qué punto la danza apela a la acción, a pesar de la estilización? ¿Qué diferencia hay entre acción, gesto o movimiento?

Como el mismo Barba señala, *la acción es la unidad más pequeña, como la célula para el cuerpo; es lo que me permite cambiar, transformarme y transformar la percepción que el espectador tiene de mí y lo que cambia debe ser*

*el tono muscular de todo mi cuerpo*¹. Un gesto o movimiento que moviliza la periferia, se produce casi siempre como algo exterior. Mientras que el movimiento que transforma desde el interior, con una intención determinada, tiene un propósito que se visualiza en todo el cuerpo y que, a pesar de la estilización que lo acompaña, es una acción.

La danza no tiene un relato escrito que la anteceda, sino que se estructura como representación misma y su texto está compuesto por los diferentes elementos que forman parte de la puesta en escena, dentro de los cuales la labor del intérprete es el más importante.

Detengámonos en esto un momento. Miremos la labor del intérprete con detenimiento, volvamos a la fuerza expresiva que genera la acción, gracias a ese conjunto de impulsos que la empujan desde adentro. Esas intenciones son las que transforman las tensiones corporales; pero como decía Grotowski: *no hay una intención, si no hay una adecuada movilización muscular. Esa es la intención. Es eso. No es un estado psicológico, sino algo que pasa a nivel muscular y que está conectado a algún objetivo externo a ti*².

Sin embargo, el secreto del trabajo del intérprete no está tanto en el actuar, como en el reaccionar; en esa capacidad de adaptarse continuamente, de escuchar tanto a los demás intérpretes, como al espacio y a su propio cuerpo; por eso acción y re-acción son determinantes en su labor interpretativa.

En muchas ocasiones buscamos la intención a través de la emoción, como si esta turbación interior fuera la única forma de encontrar el impulso necesario para el movimiento. Pero la emoción es también una reacción, que se produce como resultado de un estímulo interno o externo. De ahí que sea más importante trabajar con la acción y la reacción y no con la emoción en abstracto. Como bien nos dijo Stanislavski: *es imposible fijar en la memoria los sentimientos; se puede recordar sólo la línea de acciones*³. En el caso de la

-
1. Barba, Eugenio. Caballo de plata (Manual de orientación para coreógrafos). Escénica Revista de Teatro. Número extraordinario 1986. Universidad Autónoma de México.
 2. Richards, Thomas. El trabajo de Grotowski sobre las acciones físicas. Traducido por Daniela Helmsdorff, con la colaboración de Fernando Montes. Publicación de la Escuela del Teatro Libre. Bogotá, 1995.
 3. Idem.

danza, es fácil recordar la partitura coreográfica y repetirla sin más. Lo que se vuelve complejo es trascender el movimiento y fijar la coreografía como una partitura de acciones, con los impulsos e intenciones que la generan. Un buen ejemplo de esto, es lo que nos ocurrió en el estreno de la obra “¿Por quién lloran mis amores?”⁴, dirigida por Tino Fernández; una pieza de L'EXPLOSE en la que una bailarina baila en un espacio cubierto por 400 vasos de vidrio.

Durante el montaje de esta obra, nos centramos completamente en la emoción, una especie de psico-drama -casi terapéutico-, a partir de los relatos personales que la bailarina (Lina Gaviria) nos iba contando día tras día, mientras permanecía sentada en una silla. Durante el primer mes de ensayos, nos contó la historia de sus amores, con una generosidad tan desbordada que producía pudor; empezando por la muerte de su padre y la búsqueda del amor masculino en su adolescencia, hasta llegar a las vivencias más cercanas que tenía en ese momento. Cada vez que conseguíamos llevarla a un estado emotivo, Tino empezaba a construir la coreografía, la cual era repetida hasta que el estado de conmoción interior había pasado y ella era capaz de recordar la partitura. Después de un mes y medio de trabajo, nos dimos cuenta de que esa historia de sus amores, que creíamos estar contando, había servido para provocar la estructura de movimiento, la secuencia de acciones, para brindarle una ruta y una sensibilidad particular a la bailarina, así como para encontrar los impulsos e intenciones que movían la acción. Pero el relato visible para el espectador era otro, menos anecdótico, más físico y conceptual, en el que una mujer se enfrenta a un mundo frágil, peligroso y cambiante, en el cual ella escoge con qué se queda y qué desecha, en el que la coreografía surge de la contradicción entre el deseo de moverse y la delimitación espacial a la que está sujeta, el riesgo que enfrenta y la seguridad que busca, el orden con que empieza y el caos en que termina, la escogencia que realiza y el azar que la transforma. Entendimos que era necesaria una doble estructura: una que sirviera de hilo conductor interno para la bailarina, para darle claridad a su partitura de intenciones, acciones y reacciones, ligada de una forma contun-

4. Pieza de la Compañía L'EXPLOSE, dirigida por Tino Fernández, con dramaturgia de Juliana Reyes. Intérpretes: Lina Gaviria (2001), Marvel Benavides (2002-2010). Luisa Fernanda Hoyos (2011-). Link: http://www.youtube.com/watch?v=GY_tPuQt9k4

dente a su historia personal; y otra, menos narrativa, más conceptual, en la que participaban todos los elementos escénicos: la bailarina, los vasos, el vestuario, la música, la luz, las transformaciones del espacio escénico, etc., a través de la cual el espectador debía poder construir su propia lectura.

Peter Brook dice que la preparación de una pieza teatral es diferente a la construcción de un edificio, en la que después de todo el trabajo, de fortalecer la estructura, de poner los ladrillos, etc., el edificio queda ahí terminado. El arte escénico -dice-se parece más a la construcción de un cohete que partirá hacia la luna, en la que se dedican meses y meses a la enorme tarea de preparar el artefacto que volará a la velocidad de la luz; y sin embargo, después esta labor de filigrana, lo que hay es una gran incertidumbre: ¿Será capaz de llegar a la luna o explotará en el aire? ¿Podrá regresar o quedará vagando en la Vía Láctea?.

*La preparación consiste en probar, verificar, ajustar, limpiar; pero el vuelo es algo de una naturaleza completamente diferente*⁵. Para nosotros esta premisa se hizo clara el día del estreno de “¿Por quién lloran mis amores?”. La obra estaba construida, probada, pulida y trabajada, con una doble estructura que -creíamos- la hacía contundente y sólida. Sin embargo, a los pocos minutos de comenzado el espectáculo, en un momento en el que la bailarina levantaba una gran torre de vasos y la trasladaba sutilmente de un lugar a otro de la escena, un movimiento -que aparentemente no representaba ningún riesgo- hizo que la torre entera cayera encima de la cabeza de la bailarina en mitad del escenario. Todo ocurrió en una fracción de segundos: los vasos cayeron sobre su cabeza y buena parte del escenario quedó inservible a causa de los cristales. Ella estaba sola en escena, el público expectante.

Nadie sabía si era un accidente o parte de una puesta en escena en extremo realista. Quizá era sólo cuestión de quitar la música y decir que había sido un accidente, que necesitábamos unos minutos para barrer un poco y volver a empezar esta “experiencia danzada”. Sin embargo, nadie dijo nada; nadie detuvo la acción, la música siguió sonando, mientras la bailarina permanecía inmóvil en medio de los vidrios. De repente, subió la cabeza con suavidad -su rostro

5. Brook, Peter. Más allá del espacio vacío. Escritos sobre teatro, cine y opera. Alba Editorial. Barcelona, 2001.

estaba bien, no había ni un rasguño-; se levantó haciendo un lento y bellissimo cambré que le ayudó a eliminar los cristales que estaban en su cabeza y, a partir de ahí, surgió la magia: ella siguió la estructura de la obra, sin poder bailar la mitad de las coreografías tal cual eran, pues estaba más que limitada por los cristales, pero con la claridad de quien sigue una nítida línea de acciones.

Reconstruyó las torres con las que, según la estructura, había una relación que provocaba determinadas intenciones; redibujó el espacio, con una conciencia absoluta de dónde estaba en cada momento, por qué estaba en ese lugar y cuál era su relación con el espacio y los elementos. Ese día, las dos estructuras que habían sido trabajadas por separado, se unieron de una forma decisiva en su danza; dándonos a todos los asistentes el regalo de ver una acción danzada, frágil, inteligente y sensible.

En una pieza teatral, el texto escrito logra estar muchas veces por encima del intérprete; es decir, logra sobrevivir a pesar de una mala interpretación. Obviamente esto sólo le sucede a los grandes textos. Sin embargo, una mala interpretación en danza, destruye el sentido, desarma el lenguaje y desbarata la estructura. Por tal motivo, en la dramaturgia de la danza el intérprete es el primer eslabón.

Crear una obra teatral o dancística, consiste antes que nada en la gestación de un organismo vivo y autónomo, una pequeña criatura que si está bien alimentada, bien educada y motivada, podrá hacerse mayor y el encuentro con el espectador producirá una verdadera explosión de sentido. Pero ¿de dónde surge esta semilla creadora?

Formas de empezar una obra hay miles, no existe una fórmula para hacerlo; puede ser una idea, una historia, una noticia, un olor, un sabor, un sentimiento, un movimiento, una música, etc., pero, como dice Mauricio Kartun, *el auténtico proceso de creación comienza cuando aparece la unidad viva de la imaginación: la imagen*⁶. Es ella la que concretiza las ideas y le da forma al impulso creativo.

Muchos de los espectáculos de Pina Bausch surgieron de preguntas que ella le hacía a los bailarines, de temas y consignas que planteaba en los ensayos;

6. Kartun, Mauricio. Escritos: 1975 -2001. Libros del Rojas. Universidad de Buenos Aires, 2001.

premisas, quizá simples, pero que encierran la fuerza fertilizadora de la imagen. Raimund Hoghe, en su libro sobre Pina, recoge algunas de las preguntas y consignas que ella planteó para la creación de su obra “Walzer”:

Poner una trampa a alguien / construir pirámides / pensar una frase muy sencilla y expresarla sin palabras / Sostener un cigarrillo / Poses fotográficas/ Formas correctas de la danza y cómo no se debe bailar / Imágenes de María / Cuando te enciendes de ira / sumisión / defenderse / ¿cómo se mata a un animal / Qué se puede hacer con una sola mano / Juegos para ahuyentar el miedo / Rituales que otro sigue y que te sacan de quicio / ¿Qué creen que los demás quieren cambiar en ustedes / ¿cómo abren el huevo del desayuno? / Enseñar una disciplina / Una seña para hacer algo en conjunto / Una chica virgen que fluctúa / Seis sonidos para mostrar la fascinación / cuando lloras / ¿Qué partes del cuerpo les gusta más mover? / ¿Cómo puede uno divertirse a solas? / Un juego con el propio cuerpo / consolar / Modalidades de sacar el aire a alguien / Pose de despedida / Pose desvergonzadamente relajada / ¿qué haces cuando quieres que te quieran?⁷

Kartun nos recuerda también que *la creatividad es la capacidad de relacionar elementos que antes no estaban relacionados y el artista es quien tiene la pauta que conecta*. Las imágenes logran insembrar la idea inicial, esa historia, olor o sentimiento; pero es la capacidad de transformar esas imágenes, de hacer asociaciones insólitas, la que produce el verdadero milagro de la vida; por eso la paradoja y la contradicción tienen la facultad de movilizar el universo creativo.

En “*La mirada del avestruz*”⁸, otra de las creaciones de L’EXPLOSE, Tino planteó el tema desde el comienzo, de tal forma que todo nuestro imaginario empezó a moverse en torno a una idea concreta: las huellas que deja la violencia en un país como Colombia, donde ésta se ha vuelto parte de la cotidianidad. Al principio me pareció un tema gigantesco, del que se ha dicho mucho y siempre queda mucho por decir. Pero fueron las imágenes las que le dieron cuerpo, olor, textura y sabor a la obra. La contradicción que generaba cada una de las imágenes abrió la ruta hacia el interior de la pieza: una mujer que intenta lavarse, pero cae a la tierra y se ensucia de nuevo; varias mujeres

7. Hoghe, Raimund. Pina Bausch: Historias de teatro-danza. Ultramar Editores. Barcelona, 1989.

8. Pieza de la Compañía L’EXPLOSE, dirigida por Tino Fernández, con dramaturgia de Juliana Reyes. Creación 2002. Link: <http://www.youtube.com/watch?v=fADnIozYC-k>

que intentan hablar, pero son silenciadas con violencia; una mujer que intenta moverse pero es encerrada por miles de zapatos viejos. A través de estas imágenes, quizá producto del inconsciente, se empezaba a plantear un ambiente de mujeres solas, un lugar donde los hombres han partido y las mujeres que han quedado son las que aparentemente están contando la historia, un mundo donde toda acción parece quedar en el intento, donde todo deseo se trunca, donde nada ni nadie parece poder cumplir su cometido. Toda la pieza se llevó a cabo sobre tierra negra, aquella que ensucia y que mancha, pero que también es símbolo de pureza y fertilidad. Estas primeras imágenes fueron producto de un juego sensorial con todos los sentidos, desde la vista hasta el olor y el sabor. Se generó entonces un color particular, donde el choque y la pulsión de las imágenes dieron pie a la coreografía, haciendo del acto de imaginar una acción viva y creadora.

Toda creación proviene de un impulso/motor, cualquiera que este sea, que arranca su funcionamiento cuando aparece la unidad viva de la imaginación que es la imagen, pero sólo hasta que se lleva a cabo el acto de *decidir*, que quizá es el más violento de todos, es cuando realmente surge la obra de arte. Anne Bogart ha sabido describir esto de una forma brillante:

El arte es violento. Ser resuelto es violento. Antonin Artaud definió la crueldad como "determinación insistente, diligencia, rigor". La ubicación de un asiento en un ángulo particular sobre un escenario destruye cualquier otra decisión, cualquier otra posibilidad. Cuando un actor logra un momento espontáneo, intuitivo o apasionado durante los ensayos, el director pronuncia la sentencia inexorable: "así debe ser", eliminando las demás soluciones posibles. Estas tres crueles palabras "así debe ser", entierran un cuchillo en el corazón del actor, que sabe que el siguiente intento de recrear ese resultado será falso, afectado y sin vida. Pero en el fondo el actor también sabe que la improvisación todavía no es arte. El trabajo sólo puede comenzar cuando algo se ha decidido. La determinación, la crueldad que ha apagado la espontaneidad del momento exige que el actor empiece una labor extraordinaria: la resurrección de un muerto. El actor debe encontrar una espontaneidad nueva, profunda, dentro de esa forma establecida⁹

Decidir es escoger algo, pero también es desechar, es saber eliminar, descartar, apartar, prescindir de determinadas cosas, que quizá en un momento creímos indispensables. La elección de un movimiento y no otro, de un

9. Bogart, Anne. Violencia. Ensayo publicado en la revista El Malpensante # 85. Traducción de Margarita Valencia. Bogotá, 2008

objeto y no otro, de un lugar en el espacio y no otro, etc., es lo que construye el discurso; por eso, la genialidad del artista está en saber elegir aquello que es significativo para su creación.

Podemos percibir una forma por el límite que tiene. Podemos ver las cosas y diferenciarlas del aire gracias a los bordes, que realzan su materia. Son los límites los que determinan el cauce de un río, los que marcan la dimensión de una laguna, los que establecen qué es espacio público y cuál privado, lo que nos dicen qué está bien y qué está mal, los que determinan nuestro comportamiento y nuestra manera de relacionarnos. Los límites precisan el mundo y construyen la civilización. Las reglas de juego sirven para imponer límites en el funcionamiento social del hombre y en sus réplicas más vivas: que van desde los juegos infantiles hasta las diversas formas artísticas. Un niño conoce perfectamente la importancia de una regla de juego y cómo quebrantarla anula el juego mismo. Si observamos a dos niños jugar a los pistoleros, veremos cómo ellos saben que la muerte es el final del juego; se dejan herir, corren con el cuerpo maltrecho, sabiendo que en el momento en que se declaren muertos el juego termina. Si por error esto sucede, el niño sabe que tiene un comodín que es la imaginación, para buscar alternativas de reavivamiento que sean verosímiles dentro del juego mismo. Los oímos entonces, tomando pastillas súper poderosas para revivir, apelando a poderes sobrenaturales que los hacen más fuertes, etc. Todo cabe dentro de los límites acordados. Todo puede ser posible, cuando las reglas son claras e inquebrantables.

García Márquez habla de cómo los límites de lo verosímil pueden ser más amplios de lo que uno se imagina, pero que hay que ser consientes de ellos y agrega: *“Es como jugar ajedrez. Uno establece con el espectador - o el lector - las reglas de juego: el alfil se mueve así, la torre así, el peón así pero desde el momento que se aceptan esas reglas pasan a ser inviolables. Si uno trata de cambiarlas en el camino, el otro no lo acepta. La clave está en la gran jugada, la historia misma. Si te la creen, estás salvado; puedes seguir jugando sin problema.”*¹⁰

10. García Márquez, Gabriel. *Cómo se cuenta un cuento*. Taller de guión. Ollero & Ramos Editores. Madrid, 1996.

Determinar las reglas de juego en una creación escénica es lo que construye la ruta tanto de los intérpretes, como del espectador. Podemos hacer una pieza con una unidad de tiempo, acción y lugar, o pulverizar esta noción de unidad y apelar a la fragmentación como orden posible, podemos hacer todo cuanto queramos, pero aferrándonos a las reglas de juego como soporte de la estructura creativa.

A lo largo de estos años en L'EXPLOSE, con Tino hemos buscado distintas formas de abordar la estructura dramática y la coreografía, al mismo tiempo que hemos indagado sobre la participación de la emoción en el discurso dancístico. Esta pesquisa ha generado distintos acercamientos a ella y contrastes entre las piezas, como ocurre con “¿Por quién lloran mis amores?”, donde la emoción real de la intérprete fue el sustento para la creación y la vida para la pieza; frente a trabajos posteriores, como “Frenesí”¹¹, donde la frialdad de las acciones permite que el espectador complete el sentido, con su propia percepción emotiva de los hechos. Por ejemplo, al inicio de la obra, cuatro mujeres vestidas con camisetas blancas desplazan hasta el proscenio cuatro camillas de morgue, donde reposan los hombres desnudos. Frente al público, lanzan con fuerza los cuerpos al suelo. La acción está vacía de emoción y es la imaginación del espectador la que es capaz de unir y completar el sentido; es ella la que ve los cuerpos de los bailarines convertidos en cadáveres, la que ve tortura en la caída de los cuerpos, la que Descubre el terror de Abu Ghraib por un momento en el escenario; no es la acción ni la intención, es la imaginación de quien observa la que juzga, valora y concluye.

No existen fórmulas para desarrollar el quehacer escénico, ni recetas para crear una obra de arte, sólo hay un juego de ensayo, prueba y error. El arte está hecho de eso: de probar, repetir, descartar, escoger y repetir el proceso cuantas veces haga falta, hasta encontrar -como dice Rodin-la escultura que se esconde entre la piedra.

11. Pieza de la Compañía L'EXPLOSE, dirigida por Tino Fernández, con dramaturgia de Juliana Reyes. Creación 2006. Link: <http://www.youtube.com/watch?v=gd4SWJwjo8>

ESTEVE SOLER: CONTRA EL PROGRESO – CONTRA EL AMOR – CONTRA LA DEMOCRACIA O EL MONSTRUO ÍNTIMO

Eleni Gini
Doctora de Estudios Teatrales
en la Universidad de Atenas

Estoy harto de la simetría, grita Buñuel en el *Fantasma de la libertad*, citado por Soler en *Contra el progreso*, la primera etapa de su trilogía. Al ser partidario de la asimetría, Soler la utiliza para crear un marco dramático en el que lo previsto es expulsado para que en su lugar se establezca la singularidad de la paradoja. Las siete piezas cortas están repletas de imágenes halladas en la sociedad contemporánea en su conjunto, lo que hace que su contenido le resulte familiar al espectador de hoy en día. Sin embargo, las apariencias engañan. El progreso, o más bien el contra-progreso, tal como se nos presenta a través de las peripecias del *dramatis personae* de la obra, plantea un universo que resulta intimidatorio para el pequeño mundo de los medioburgueses. Dicho universo, que es portador de algunas características del burlesque y comparte afinidades selectivas con el absurdo, constituye el lenguaje dramático de la trilogía. Una pareja que se pasa la vida delante de la pantalla de la televisión, se enfrenta a un niño africano que sale de la pantalla para ocupar su salón gritando: *estáis muertos*. La irrupción de este *otro* inofensivo e inferior

cultural y socialmente, rompe el orden establecido y plantea de manera involuntaria una nueva condición. Esteve Soler no da pistas sobre el desenlace de la amenaza y pasa a la siguiente pieza corta que podría ser perfectamente la narración de una anécdota. Un hombre se encuentra gravemente herido en la calle, suplicando ayuda. La joven que topa con él piensa que está “casi muerto” y no ve por qué tendría que llamar a una ambulancia. El vecino que acude a ayudar al herido, se deja convencer por la joven que no hace falta que él se preocupe, puesto que ella ya ha pedido ayuda. El vecino sale de la escena con la sorpresa dibujada en su rostro, debida a que acaba de leer un cuento en el que sucedía exactamente lo que acaba de ocurrir en la realidad. En la tercera pieza corta, dos amigos empresarios que en el fondo se odian, se inventan el concepto de Dios y de su poderío absoluto con tal de convencer a sus subordinados que al ser aquellos los elegidos de Dios, éstos tienen la obligación de obedecerles. La primera etapa de la trilogía, la del *Progreso*, sigue con el desfile de personajes como el de la maestra y del sangriento desenlace de una parodia interactiva de la Caperucita roja; la pareja que a pesar de estar enamorada, se separa porque así lo dicta el contrato de matrimonio por tiempo determinado que había firmado; la manzana gigantesca que aparece de la nada en el salón de una familia, que decide comérsela e invita también a los dos hijos, Caín y Abel, para que la contemplen; y por último, un hombre loco que mata a 500.000 bebés, en un intento de controlar el excesivo número de nacimientos(!). El lector avisado es susceptible de detectar y reflexionar enseguida sobre la frase de Ionesco: *¿si la realidad es inmutable, de qué sirve un teatro que expresa sarcasmo y desea el derrocamiento?* ¿O es precisamente por eso que no podemos prescindir de este teatro?

El teatro del absurdo busca y encuentra su identidad en el límite del lenguaje, en la puesta en duda de la lógica como único valor establecido. Seguramente, Soler quiere socavar los valores de un mundo sin valores, tal como habían hecho en su día con el teatro del absurdo sus antepasados espirituales. Los personajes no solo no tienen nada heroico, sino que están sumergidos en la mezquindad que rige la realidad artificial, donde dominan el sarcasmo, la miseria y el humor negro – del que se alimentan los desesperados, los que no tienen nada que perder. Los protagonistas de las cortísimas piezas

burlescas del dramaturgo catalán actúan motivados por razones oscuras, en las que la lucha por conquistar el poder es siempre ferviente y, por supuesto, sin distinciones. Conceptos tales como el humanismo, el amor, el compañerismo, son despedazados en aras de lo predeterminado y lo controlado, y el papel primordial de la ciencia y la evolución es sustituido por la solución atroz del genocidio, por la respuesta castigadora de la sangre. A falta de la razón, se llevan a cabo la barbarie y la exclusión. El mundo se convierte en una pesadilla en la que la existencia pierde su significado y ya no tiene valor.

En las siete piezas cortas que integran la segunda etapa de la trilogía intitulada *Contra el amor*, la apuesta sigue siendo la misma: unos títeres descuartizan el corazón de una madre por el amor o más bien por la corona de una princesa; una pareja de recién casados se rompe como si de una estatua de barro se tratara, y sus restos son recogidos por la señora de la limpieza con la rutina parsimoniosa que le caracteriza; dos adolescentes están ligando apasionadamente, valiéndose de unas pastillas que se llaman “pastillas por el amor”; un recién separado confiesa sus penas al público, al ser abandonado por su novia, cuando ella descubre que él actuaba en películas porno. Historias corporales cuya corporalidad no se justifica, al desmoronarse a medio camino cualquier aspecto positivo, cualquier dimensión humana en las relaciones entre los personajes. Al principio, uno se hace una idea equivocada al ver cómo éstos son introducidos en escena: su presentación amable en las didascalias y el descubrimiento de su crueldad constituyen unos tandems peculiares de tipos teatrales a los que ha apelado el teatro a partir de la época de la comedia del arte en adelante. Percibimos el horror de la falta de sentimiento, el ensordecedor desentendimiento de unos seres que saben de antemano que es imposible que lleguen a entenderse. Por un lado los personajes dentro de los personajes y por otro lado unos diálogos monstruosos, engendran espejismos de obras que parecen no tener principio y final. Lo inevitable se acaba cumpliendo: es imposible que el espectador/lector se identifique con los personajes de la obra. No sabemos hasta qué punto la última intención del dramaturgo es provocar que el público extraiga sentido del sin sentido o de la farsa. Sin embargo, sospechamos que estas excesivas figuras apelan a una situación aforística en la que la risa va cogida de la mano con el horror y la

imagen es sustituida por el extremismo de unos diálogos que no acaban de encontrarse. Lo que en realidad ocurre, constituye una paradoja fundamental: unos personajes cuya existencia no desearíamos para nada, acaban recordándonos nuestros miedos o frases y pensamientos que hemos adoptado por lo menos una vez en la vida. Esta técnica de la crueldad lleva a la instauración de lo repulsivo como característica de la parodia en acción. Distanciamiento de los personajes debido a lo impropio de su postura pero a la vez, una latente simpatía hacia ellos, debida a nuestra verdad censurada y reprimida.

En las últimas siete piezas cortas que forman *Contra la Democracia*, leemos la cualidad que les atribuye su autor: “siete obritas de «gran guignol»”. Aunque no cabe la menor duda de que se pueden contemplar rasgos reconocibles de este género en la última obra de la trilogía, también es verdad que ésta no se aleja mucho de la estética de las dos anteriores. Una araña que devora a su padre-hombre, quien le confiesa con un amor histérico, su devoción y humillación paternal; un maníaco que se empeña en destrozando toda una ciudad con el fin de vengar a su ex amante, a la cual acaba matando; la inexplicable ansiedad con la que los residentes de un bloque desean saber qué es lo que viene después del seis; unos padres que le confiesan a su hijo de dieciocho años que nunca lo han querido y lo acaban matando con sangre fría; una mujer de Afganistán que asesina a su marido y le confiesa al público su acto, pidiendo solamente que la dejen llevar el velo, en concepto de signo identitario; y por último, un bar donde Dick Cheney y Leopoldo de Bélgica recuerdan las catástrofes que sembraron con su política en el mundo y se felicitan mutuamente por su poder económico y la descomunal atrocidad que selló sus actos y decisiones. En la dramaturgia en cuestión lo que deja de existir es la ley de la causalidad, lo que se echa por tierra es la asociación de ideas de lo evidente y lo que al fin y al cabo se proyecta es la apuesta del dominio de la nada en unas condiciones que nuestra sociedad quiere falsamente preservar sí o sí. El axioma del poderoso, la justificación irrazonable del acto de la muerte componen el puzle de las acciones que ponen de relieve la pesadilla y refuerzan la tendencia *voyeur* del espectador. Desde la seguridad que nos da la condición del espectador, queremos ver hablar al *monstruo*, queremos ver exponerse lo repugnante en una relación de atracción y de

rechazo a la vez. En eso abogan la falta de caracterología, la ausencia de referencias a tipos teatrales familiares, el abandono de la trama. Por una vez más, no se logra que el espectador se identifique con lo contemplado: tal vez por miedo a la equiparación, a la esencial conexión y a la afinidad con ello. La pregunta sigue abierta...

EL TEATRO DE LA RECUPERACIÓN DE LA MEMORIA HISTÓRICA EN ESPAÑA: ZANJAR EL PASADO ABRIENDO LAS ZANJAS

*Antonia Amo Sánchez
Universidad de Avión*

En los últimos 15 años, la recuperación por la escena española de la Guerra Civil (GC) y del franquismo, pero también del papel desempeñado por la transición democrática en materia de memoria histórica, ha contribuido a crear una categoría teatral de textos y propuestas comprometidas, catalogadas bajo la etiqueta subgenérica de “teatro de la memoria”

Vale la pena preguntarse por qué este auge de estrenos y ediciones de textos que hablan de un pasado muy presente, y en qué medida este teatro político, conmemorativo y reivindicativo, crea su propia poética dramática.

Historia y arte

En 2004, año de atentados y cambios de diverso orden, Manuel López de Abiada y Andreas Stucki publican un enjundioso artículo sobre la relación entre historia y literatura. Analizan la literatura de la memoria española

desde la transición democrática mediante una luminosa comparación entre la realidad histórico-cultural alemana y la española, constatando que desde finales de los años 90, aumenta sustancialmente el número de obras que rememoran el pasado traumático nacional desde la revisión crítica. Constan que si en Alemania hubo una política de memoria institucional, más o menos eficaz, pero presente, en España la ausencia de tal proceso desde la transición democrática “exuda”, como lo hace el secreto de familia, en las generaciones posteriores. Así, subrayan los dos estudiosos que si “el consenso fue ‘útil’ en su día, no sirvió para sanear la relación afectiva de una parte importante de los españoles con su pasado”¹. En paralelo, desde otros terrenos epistemológicos y europeos se observa también, a partir de los años 80, un replanteamiento de la herencia de la Historia. Eminentes historiadores, filósofos y antropólogos del rango de Jacques Le Goff, Pierre Nora, o Joël Candau defienden y demuestran que el desarrollo normal o normalizado de la identidad colectiva en sociedades expuestas a pasados traumáticos, depende de la manera en que se ha incorporado el legado del pasado y su memoria.

Por fin, destacan los dos universitarios la desobediencia contemporánea a la distinción aristotélica entre el historiador y el poeta, encargado el primero de decir lo que ha sucedido, y el segundo de decir lo que “podría suceder”. Porque la Historia no tiene el monopolio de la “verdad”. El silencio, la ocultación, el olvido o la manipulación generan interrogantes y

1. Los estudiosos citan los criterios que Helmut König establece para definir el “borrón y cuenta nueva” político de un país que pasa de un sistema represivo a un sistema democrático. Nos interesa anotarlos aquí por lo lejos que quedan del caso español: a) la prohibición de las organizaciones vinculadas a la dictadura; b) la condena judicial de los culpables; c) la descalificación política de las personas vinculadas a la dictadura; d) la rehabilitación e indemnización de las víctimas; y e) la toma de conciencia y asunción públicas del pasado. El objetivo es, según König, evitar que se reproduzca el pasado. Dicho de otro modo, se trataría de construir un futuro sin las taras del pasado. Helmut König, “Von der Diktatur zur Demokratie oder Was ist Vergangenheitsbewältigung”. En: Helmut König et al. (eds.), *Vergangenheitsbewältigung am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts*, Opladen: Westdeutscher Verlag, 1998, pp. 371-392. Citado por Andreas Stucki y José Manuel López de Abiada, “Culturas de la memoria: Transición democrática en España y memoria histórica. Una reflexión historiográfica y político-cultural”, *Iberoamericana*, n° 15, año IV, 2004, p. 109 (pp. 103-122).

oquedades en cuyo proceso de elucidación y/o desenmascaramiento no sólo participa el historiador, sino también el artista².

¿Qué es el “teatro de la memoria histórica o democrática”?

Este teatro político y comprometido permite, en palabras de José Monleón, “adentrarnos en las exigencias éticas de la democracia y en su negación por cualquier cultura construida sobre el olvido. Lo cual, lejos de invitarnos al rencor o a la dolorosa inmovilidad, debiera ser un estímulo para ajustar el presente y el futuro a lo mejor de nuestra condición humana” (en revista *Primer Acto*, n° 337, 2011, pp. 4-5). Referentes explícitos en este teatro son los periodos históricos del pasado traumático español, desde la II República y el Golpe de Estado, hasta los epígonos de la transición democrática, pasando por la Guerra Civil y el franquismo. Son mayoritarias las obras que problematizan la relación con este pasado, centrándose en España, pero sin dejar de lado otros temas de vinculación directa, como el exilio.

Después de casi 40 años de democracia, y a pesar de una discutida Ley de Memoria (2007) queda aún abierta la cuestión de la responsabilidad política de los poderes públicos y civiles ante las violencias de todo tipo perpetradas durante la guerra y el franquismo. Tras la admirada pero también imperfecta transición y gracias a la consolidación de los valores democráticos, toma el relevo a finales de los 90 una generación de autores comprometidos y críticos contra el “avestrucismo” político³. Pero los autores que se proponen llevar a cabo esta labor de recuperación de la(s) memoria(s) con el fin de elucidar interrogantes, desacatar versiones oficiales y dignificar a las víctimas del olvido, no son sólo los relacionados con la llamada “Generación de los nietos”, de finales de los 90 (mencionemos por ejemplo a Juan Mayorga, Gracia Morales, Itziar Pascual, Laila Ripoll). Otros dramaturgos más experimentados, que conocieron la represión franquista y que han dedicado buena

2. El mismo sentido defiende Juan Mayorga en su artículo, “El dramaturgo como historiador”, *Primer Acto*, n° 280, 1999, pp. 8-10.

3. Fernando Doménech Rico, « El retorno del compromiso. Política y sociedad en el teatro último (Juan Mayorga y Ernesto Caballero) » in José Romera Castillo (éd.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Madrid, Visor Libros, 2006, pp. 505-518)

parte de su teatro a combatirla, también habitan esa constelación, más que generación, como Jerónimo López Mozo, Alberto Miralles, Miguel Murillo o José Sanchis Sinisterra, entre otros.

Antecedentes

Ya antes de **¡Ay, Carmela!** (escritura 1986, edición 1989), golondrina anunciadora de este teatro comprometido con la memoria democrática, José Sanchis Sinisterra inicia *Terror y miseria en el primer franquismo* que tiene un largo y fragmentado proceso de escritura, pues remonta a 1979, 1998 y 2002 (estreno y edición en 2003). Sólo tres de los nueve textos que componen la compilación fueron publicados en catalán por el Institut del Teatre en 1983 (*L'anell, Intimitat, El taup*, junto con *L'autarquia ben entesa*, de Jaume Melendres). A propósito de *Terror y miseria*, anota Sanchis en 1980, en una nota inédita hasta 2003 (publicada por Milagros Arnosi en su edición crítica a la obra):

quiero mencionar una circunstancia, ésta de carácter sociopolítico, que atraviesa axialmente todo el proceso creador: la constatación -¿errónea?- de que un gran sector de la sociedad española, en estos primeros años de (larga) marcha hacia la democracia, adopta ante los oscuros cuarenta una actitud, sin duda comprensible, de afanoso olvido. Y dado que para las últimas generaciones -las nacidas tras el "desarrollismo"- toda aquella sorda abyección va camino de confundirse con las guerras carlistas y la Rendición de Breda, no es extraño que algunos aprovechen la niebla del olvido para difundir el gas letal de la nostalgia⁴.

Estas declaraciones son lúcidas en 1980, pero resuenan con más impacto en los años 2000, cuando se institucionaliza el debate político en torno a la recuperación del pasado. La obra se estrena el 14 de noviembre de 2002 y se publica en 2003, años en que se incrementa la acción asociativa por la recuperación de la memoria, años también en que el Partido Popular (2001) se niega a condenar el alzamiento militar del 18 de julio de 1936⁵. Es **¡Ay,**

4. Fragmento de la "Nota previa" escrita por Sanchis en 1980, inédita, citada por Milagros Sánchez Arnosi, en su estudio introductorio de *Terror y miseria del primer franquismo*, Madrid: Cátedra, 2003, p. 31.

5. En 2002 el PP reconoce a las víctimas del franquismo y la naturaleza represiva del régimen pero pide a cambio que no se vuelva a tocar el tema. En 2003 se niega a asociarse al homenaje que los demás grupos parlamentarios rinden a las víctimas de la represión franquista.

Carmela! (1986) la primera obra de explícita denuncia contra los efectos letales del olvido, y la primera que propone la posibilidad de un “duelo moral” colectivo (José Luis Gómez 1987)⁶.

Es la obra anticipadora del cambio en el que se darán las condiciones para que nuevas voces, y otras no tan nuevas, pidan cuentas al pasado, superando ese *shock* paralizante de la memoria. Aludimos aquí a la teoría del filósofo Walter Benjamin, recuperada por Juan Mayorga, y a su concepción del teatro como acto de resistencia contra el olvido. En 1996, Mayorga publica “Teatro y shock”, otro texto fundador en el que denuncia que en el mundo actual impere el shock, definido como “un impacto violento que colma la percepción de un hombre y suspende su conciencia; una conmoción que deja una marca indeleble en su memoria y, sin embargo, no crea ni recuerdo ni historia”. El *shock* constituye “la forma y el fondo de los modos de expresión dominantes en nuestro tiempo” y el dramaturgo lo condena precisamente porque entre sus víctimas “están la memoria y la conciencia”⁷. Estas obras van más allá de lo que fueron las obras testimonio de los 80,

-
6. Conviene recordar la posición del gobierno socialista en el 50 aniversario de la Guerra Civil, contexto en el que se forja ¡Ay, Carmela!, en 1986: “El Gobierno quiere honrar y enaltecer la memoria de todos los que, en todo tiempo, contribuyeron con su esfuerzo, y muchos de ellos con su vida, a la defensa de la libertad y la democracia en España. [que] el 50 aniversario de la Guerra Civil selle definitivamente la reconciliación de todos los españoles”. Las tibias declaraciones sin condena no hacían más que agitar el penacho del desencanto, tal la fórmula de Miguel Medina Vicario, insinuando la idea de la responsabilidad compartida por los dos bandos y dando alas a la institucionalización del olvido, la prescripción, el borrón. Al alba del nuevo siglo, es decir, 15 años después, Felipe González confesará un explícito *mea culpa*: “no hubo, no ya exaltación, ni siquiera reconocimiento, de las víctimas del franquismo, y por eso hoy me siento responsable de parte de la pérdida de nuestra memoria histórica, que permite ahora que la derecha se niegue a reconocer el horror que supuso la dictadura, y lo haga sin ninguna consecuencia desde el punto de vista electoral o social”. Felipe González y Juan Luis Cebrián, *El futuro no es lo que era. Una conversación*, Madrid, Aguilar, 2001, 36.
 7. Juan Mayorga, “Teatro y shock”, *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea* 1, 1996, p. 43. En concreto refiere a los soldados que volvían de la I Guerra Mundial en estado de sideración, incapaces de reelaborar la memoria. También recupera Mayorga de Benjamin la noción de responsabilidad histórica de las generaciones que cargan con el peso del pasado: “El presente tiene alguna responsabilidad para con el pasado, y son los (...) los vencidos, quienes son capaces de recordar a los olvidados el pasado”. (Citado por Milagros Sánchez Arnosi, *op.cit.*, p. 41).

dando vida ahora a personajes conscientes de que la transmisión es la única vía con la que vencer el desfallecimiento y la atrofia de la memoria, una memoria fecunda y fecundante que el pensador Paul Ricoeur declina en tres categorías: memoria impedida, memoria obligada y memoria manipulada⁸.

Poco a poco el marbete “teatro de la memoria” va cobrando fuerza en el ámbito de la crítica teatral, para acabar inscribiéndose como subgénero, al que contribuyen también autores españoles de expresión no castellana. Así, encontramos obras sobre el tema en Catalunya (*Trueta* (estreno 2008) de Àngels Aymar, *Peus descalços sota la lluna d’agost*, de Joan Cavallé (Premio 14 de Abril 2008), *Petit ball*, de la Cia Au Ments (2009); en el País Vasco, con *Bilbao: Lauaxeta, tiros y besos* (2002), de Maite Agirre; o en Galicia, obras como *O meu nome é María Casares*, de María Lopo (2007); *As costumeiras. Textos para teatro en lembranza de Juana Capdevielle, María Vázquez Suárez e Mercedes Romero Abella* (2006), obra de Claudio Rodríguez Fer, universitario y poeta, también presidente de la Asociación para la Dignificación de las Víctimas del Fascismo en Galicia, por no citar más que algunos títulos.

Paradigma

Wilfried Floeck apuntó en su día algunos de los elementos definitorios de este teatro de la recuperación de la memoria, tanto temáticos como estéticos: politización; pluriperspectivismo de la verdad y subjetivismo, compromiso moral, fragmentación cronotópica e identitaria, rechazo de la comprensión unívoca de la historia; rechazo de la visión maniquea, universalista y didáctica de la generación anterior; rechazo de la momificación o restitución

8. En su obra *La mémoire, l’histoire, l’oubli* (Paris, Seuil, 2000), Paul Ricoeur estructura el “acto de memoria” en función de tres modalidades: a) la memoria impedida: el objeto perdido, arrebatado u ocultado, produce una frustración traumática al no poder completarse el proceso de luto; b) memoria obligada: la memoria considerada como matriz de historia. En ella se formula la problemática de la relación de presente al pasado. Se relaciona con la idea de “deuda” y de “legado”. Ricoeur, como Todorov, destaca también que la recuperación de la palabra de las víctimas puede provocar del uso de la memoria, un abuso; c) la memoria manipulada: expuesta a la selección de información. En estrecha relación con el relato declarativo, la narratividad, el testimonio, la representación figurada del pasado histórico, la ideologización de la memoria, expuesta a las estrategias del olvido (siempre se puede “hacer memoria” desde la omisión selectiva, la modificación de los protagonistas o de las acciones, etc).

arqueológica de la historia; reconstrucción de la verdad y de una realidad colectiva. Asimismo, el profesor Floeck subraya que esta dramaturgia está guiada por la voluntad de reconciliación, la denuncia de las injusticias de los vencedores, la lucha contra el pacto de silencio y la búsqueda de identidad⁹. Ahora bien, de estos objetivos o características, observamos a la luz del repertorio de obras que hemos estudiado (ver cuadro anexo), que los menos presentes en el teatro de la memoria de los 90-2000 son los que aluden al rechazo de lo maniqueo y a la búsqueda de reconciliación nacional. Por un lado, la visión maniquea emerge con frecuencia más por voluntad que por impericia, y por otro lado, la mayoría de estas obras no negocian con la indulgencia, no aceptan la imprescriptibilidad ni aspiran a la reconciliación. En los textos que siguen el surco marcado por *¡Ay, Carmela!* se valorizará sobre todo la denuncia y la dignificación, porque precisamente es “el espíritu mismo de la transición” lo que se pone en tela de juicio (es el caso en obras tan representativas como *El arquitecto y el relojero* o *El olvido está lleno de memoria*, ambas de Jerónimo López Mozo, o en las obras poco reconciliadoras de Laila Ripoll, como *Los niños perdidos*, *Santa Perpétua* o *Un hueso de pollo*, entre otras)¹⁰.

Con todo, el objetivo de este teatro, de clara intención político-ideológica, no radica en absoluto en el revanchismo. Aparecen del mismo modo textos como *Las manos* (José Ramón Fernández, Yolanda Pallín, Javier G. Yagüe) o *La cena de los generales* (José Luis Alonso de Santos), que, si bien también pueden caber en este teatro de la recuperación de la memoria, no lo hacen desde los planteamientos críticos señalados más arriba. La primera obra mencionada es pionera en el trabajo de memoria retrospectiva, pero desde

9. Wilfried Floeck, “Del drama histórico al teatro de la memoria. Lucha contra el olvido y búsqueda de identidad en el teatro español reciente” in José Romera Castillo (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Madrid, Visor Libros, 2006, p. 205 y ss

10. En contraposición, la obra de Buero *Misión al pueblo desierto* (1999) pertenece a un teatro fiel a la templanza humanista de su autor, en busca de la medida y la armonía de contrarios. Buero denuncia la inutilidad de las guerras, tomando como enmarque referencial la guerra civil española. El sentido universalista y suprarreferencial converge con el espíritu de reconciliación. Ver Francisca Vilches de Frutos, “Teatro e Historia: una mutua interrelación en la escena española”, *Hispanística XX*, n° 17, 1999, pp. 3-13.

la curiosidad generacional de los más jóvenes, restituyendo memorias no obligatoriamente reivindicativas. En la segunda, José Luis Alonso de Santos no forcejea con el pasado desde la revisión sino desde la reconciliación¹¹.

Temas

Los temas de las fosas, del silencio o la (des)memoria se expresan en textos mediante el uso de un realismo relativo (anti-ilusionismo, inspiración brechtiana, grotesco-esperpéntica, onírica), por el uso del testimonio, el archivo, el documento. Son textos que giran en torno a la cuestión identitaria, individual y colectiva. No hay identidad sin memoria. En ello reproducen el combate del que habla Jacques Le Goff: “La memoria colectiva no es solo una conquista: es un instrumento de poder”¹². Así, estas temáticas relacionadas con la oquedad o la inconsistencia indetitaria son a menudo los vectores de la revisión, desde el hoy, del valor de aquella transición de ayer, que hipotecó con los pactos de silencio y el continuismo, todo proceso natural de memoria colectiva.

El tema vertebrador de la identidad se concreta en torno al *leit-motiv* de la búsqueda. Son numerosos en este teatro, los personajes que buscan: se busca algo, o se busca a alguien, a menudo muerto, y quien busca, se acaba encontrando también a sí mismo. Se utilizan figuras y tópicos como el enigma, el viaje iniciático, las pesquisas, las visitas (de los vivos a los muertos y viceversa), etc. Las fosas aparecen como referentes espaciales a los que conduce y en los que converge el proceso de búsqueda. La aparición recurrente de personajes de ultratumba, apariciones, resucitados o “regresados”, personajes oníricos, soñados o conjurados, sugiere un cierto carácter tenebroso en este teatro. No obstante, la diversificación de estéticas anti-ilusionistas, como el simbolismo poético, la distanciaci3n, el contrapunto grotesco o el humor negro, permiten evitar una peligrosa mimesis dramática,

11. “*La cena de los generales* recrea la reconciliaci3n tras la Guerra Civil”: “El mensaje de *La cena de los generales*, seg3n Alonso de Santos, es que ‘con trabajo, dignidad e indulgencia se pueden reconstruir las cosas’ y que hay que mirar atr3s ‘con la piedad que da la distancia y el arte’, adem3s de ‘estar alegres y no regodearnos en el barro y la miseria’. EFE, 15/10/2008. http://www.soitu.es/soitu/2008/10/15/info/1224094973_571934.html

12. Jacques Le Goff, *Histoire et m3moire*, Paris, Gallimard, 1988 (1a ed. Einaudi, 1977), p. 109.

que derivaría en una empobrecedora formulación de lo trágico. Importa ante todo la relación entre el cuerpo perdido, encontrado, y su legado espiritual y político¹³. Son ejemplos *El jardín quemado*, de Juan Mayorga, obra en la que la búsqueda de la verdad queda sometida un pluriperspectivismo que acaba cuestionando el valor mismo del concepto de “verdad”; *NN12* de Gracia Morales, donde el planteamiento médico-forense permite la restitución de la verdad histórica a partir del análisis de los restos de un cuerpo exhumado; *El volcán de la pena escupe llanto*, pieza breve de Alberto Miralles en la que la fosa es el espacio de ultratumba desde surge la voz invocadora del cadáver, cuya memoria fue manipulada por los bandos ideológicos desde la Guerra Civil hasta la transición. La búsqueda de los cuerpos, la elucidación de la verdad desenterrada o rescatada del olvido, queda a menudo sometida a una voluntad de dignificación, de justicia histórica, actitud que el estudioso

13. Isabelle Reck desarrolla este aspecto en un enjundioso artículo sobre lo fantasmal en este teatro de la recuperación de la memoria: “le fantôme est d’ailleurs motif récurrent, dans ce sens mémoriel, dans les pièces théâtrales les plus récentes qui mettent en scène les autres drames de la guerre civile que sont les morts anonymes dont les corps gisent dans des fosses communes et les corps disparus. C’est le cas de la pièce de Alberto Miralles, *El volcán de la pena escupe llanto* (1998-99). La didascalie aperturale précise « nous sommes dans la mémoire du protagoniste », or ce personnage est l’instituteur fusillé une nuit d’août, lorsqu’on vint le chercher pour la « fatidique promenade nocturne » (« *fatídico paseillo* ») et dont le corps a rejoint d’autres corps anonymes dans une fosse : « lorsque nous atteignîmes les faubourgs, il n’y eut plus de doute. (Nota 42). (...) La mémoire comme tombeau est celle que doit desceller la troisième génération pour redonner à chacun sa place dans l’Espagne actuelle, pour réinscrire chaque nom effacé sur les monuments commémoratifs qui leur rendront leur existence et leur combat”. Isabelle Reck, “Mémoires et exils dans le théâtre espagnol contemporain”, Colloque *Mémoire et Exil*, Université de Perpignan Via Domitia et Centro Español de Perpignan, 9-11 février 2007. Vid. También José Colmeiro, “¿Una nación de fantasmas?: apariciones, memoria histórica y olvido en la España posfranquista”. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 4, 17-34, 2001.

Peter Steinbach denomina la “reparación de agravios”¹⁴, magistralmente abordada por Jerónimo López Mozo en *El olvido está lleno de memoria*, o por Itziar Pascual en *Père Lachaise* o *Varadas*.

Dramaturgia y resortes de teatralidad

Encontramos asimismo de manera recurrente en este teatro polarizaciones del tipo: bien/ mal; silencio/ palabra; culpa/ castigo; pasado/ presente; olvido/ memoria/ duelo o luto; enigma/elucidación, sombras/luces. La dualidad, la contraposición, el desdoblamiento de las consciencias o los cuerpos, la simultaneidad de espacios y tiempos, generan una sintaxis dramática y dramaturgica basada en la tensión de contrarios, irreconciliables y/o complementarios. El tratamiento metafórico de la luz es también un elemento dramaturgico habitual en este teatro, al servicio del juego con la verdad y su elucidación. Su alcance simbólico es fundamental en obras como *El arquitecto y el relojero*, de Jerónimo López Mozo, o en *NN12* de Gracia Morales¹⁵. La elucidación y la asimilación de la verdad (reformulaciones de la anagnórisis y la catarsis clásicas), el entrelazado entre la dimensión individual y la colectiva, entre las versiones oficiales y las oficiosas, entre las verdades opacas y las transparentes también dan cuenta de este teatro que oscila en una aparente contradicción: poner en escena la necesidad unáni-

14. Trata Peter Steinbach el caso alemán en particular, proponiendo una serie de acciones necesarias en todo proceso de cambio de un sistema autoritario a una democracia: a) la “eliminación política” de los altos cargos del gobierno dictatorial y de otras personalidades de primera fila vinculadas a la dictadura en el más amplio sentido de la palabra; b) la reparación de agravios; c) la explicación de los mecanismos de determinadas conductas en caso de vinculaciones culposas y graves errores político-morales; y d) la integración de todos los afectados por el régimen –verdugos y víctimas– a lo largo de un proceso social que antes o después desembocará en una “posible solución de compromiso”. Peter Steinbach, “Vergangenheitsbewältigung als Politikum”. En: *Geschichte und Erinnerung. Gedächtnis und Wahrnehmung*, Bonn: Deutsche Unesco Kommission, 2000, pp. 48-68. Citado por Andreas Stucki y José Manuel López de Abiada, *art. cit.*, p. 108.

15. Incluso en el paratexto de *NN12*, en concreto la página web dedicada a la obra (www.nn12.es) encontramos una composición gráfica basada en la luz: vemos una mesa de autopsia, con una lámpara de trabajo que podemos encender y mover con la ayuda de nuestro ratón, dando luz o alumbrando con ella los diferentes lugares de lo que se propone como espacio escénico (con la posibilidad de abrir vínculos con información diversa sobre el espectáculo).

me de alcanzar la verdad y el estatus vulnerable de la memoria, milhojas hecho de imprecisiones, vacíos, aglutinaciones o incluso incertezas.

Cabe por último destacar en nuestra rápida incursión en la poética de este teatro, el uso recurrente del metateatro. La función de tal dispositivo es fundamental en estas obras, en las que los espacios se asocian a menudo al mundo de teatro: el teatro de Paulino y Carmela, el jardín-patio de *El jardín quemado* donde “actúan” los locos, el desván donde los niños juegan a imitar a los adultos, el teatrillo de guiñol de *Las raíces cortadas*, etc. El mecanismo metateatral funciona cual correa de transmisión para enlazar forma y contenido. Así, la búsqueda de la identidad y la verdad pasa con frecuencia por el uso de recursos dramáticos épicos que acentúan la distanciaci3n y/o la identificaci3n, e inciden en la teatralidad con el empleo de disfraces, attrezzo (*Los ni1os perdidos*), marionetas (*Las raíces cortadas*), juegos de rol (*El jard3n quemado*), pantallas ilustrativas, personajes funcionales como el tramoyista (*El arquitecto y el relojero*), teatro dentro del teatro o ruptura de la cuarta pared (*El olvido olvido est3 lleno de memoria*). El metateatro o la autorreferencialidad (como las est3ticas menos “realistas”) abundan asimismo en la esencia del acto teatral, de la ficci3n reelaborada art3sticamente: el teatro puede iluminar la verdad, mediante el instrumento art3stico de la mentira. El efecto producido persigue una distanciaci3n reflexiva o, dicho de otro modo, una reflexi3n distanciada.

Anejo. Cuadro representativo, no exhaustivo.

	ESCRITURA	REPRESENTACIÓN	EDICIÓN
1985-1986	<i>¡Ay, Carmela!</i>		
1987		<i>-¡Ay, Carmela!</i>	
1988			
1989			<i>-¡Ay, Carmela!</i>
.....			
1992			
1994			<i>-¡No pasarán! Pasionaria</i>
1995		<i>-Gernika, un grito. 1937</i>	
1996	<i>-El jardín quemado</i> <i>-La ciudad sitiada</i> (Premio Caja España)		
1997	<i>-El volcán de la pena escupe llanto</i> (Premio Margarita Xirgu)		<i>-El jardín quemado</i> (Escena, 43)
1998	<i>-Terror y misera...</i>		
1999	<i>-El arquitecto y el relojero</i> (Premio Arniches)	<i>-Las manos (j)</i> <i>-Misión al pueblo desierto (j)</i> <i>-La ciudad sitiada</i>	<i>-Misión al pueblo desierto</i> <i>-Víznar o muerte de un poeta</i>
2000			<i>-Tiempo de guerrilla</i>
2001			<i>-Perfume de la memoria</i> <i>-El jardín quemado</i> <i>-El arquitecto y el relojero</i>
2002	<i>-Terror y misera</i> <i>-El olvido está lleno de memoria</i>	<i>-Terror y miseria</i> <i>-Père Lachaise</i> <i>-Varadas</i> <i>-Armengol (Prm Lope de Vega)</i>	<i>El día más feliz de nuestra vida</i>
2003	<i>-Las raíces cortadas</i>	<i>-El olvido está lleno de memoria</i> <i>-El arquitecto y...</i>	<i>-Terror y misera en el primer franquismo</i> <i>-El olvido está lleno de memoria</i> <i>-Père Lachaise</i>
2004		<i>-Los niños perdidos</i>	<i>-El volcán de la pena escupe llanto</i> <i>-Varadas</i>

	ESCRITURA	REPRESENTACIÓN	EDICIÓN
2005		- <i>Los niños perdidos (CDNMG)</i> - <i>Trece Rosas</i> (Cía. Arrieros Danza)	- <i>Los niños perdidos</i> - <i>Las raíces cortadas</i> - <i>Que nos quiten lo bailao</i> - <i>El día más feliz...</i>
2006 Año de la Memoria		- <i>¡Ay, Carmela!</i> - <i>Armengol</i> - <i>Soliloquio de grillos</i> - <i>El arquitecto y...</i>	- <i>Père Lachaise</i> (ed. Bilingüe Presses Mirail) - <i>As costureiras</i>
2007 Ley de Memoria	NN12	- <i>Varadas</i>	
2008		- <i>La cena de los generales</i>	- <i>El jardín quemado</i> (reed.)
2009			- <i>Un hueso de pollo</i> - <i>El convoy de los 927</i> - <i>La cena de los generales</i>
2010		- <i>Santa Perpetua</i> - <i>Que nos quiten lo bailao</i>	

José Luis Alonso de Santos, *La cena de los generales*

Ignacio Amestoy, *¡No pasarán! Pasionaria; Gernika, un grito, 1937*

Àngels Aymar, *Trueta*

Antonio Buero Vallejo, *Misión al pueblo desierto*

José M. Campos, *Víznar o muerte de un poeta*

Jerónimo López Mozo, *El arquitecto y el relojero; El olvido está lleno de memoria; Las raíces cortadas*

Antonio Martínez Ballesteros, *Tiempo de guerrilla. Apuntes de tragedia para una memoria histórica*

Juan Mayorga, *El jardín quemado*

Alberto Miralles, *El volcán de la pena escupe llanto*

Gracia Morales, *NN12*

Miguel Murillo, *Perfume de memoria; Armengol*

Itziar Pascual, *Père Lachaise, Varadas*

Laila Ripoll, *La ciudad sitiada; Los niños perdidos; El día más feliz de nuestra vida; Un hueso de pollo; El convoy de los 927; Que nos quiten lo bailao; Santa Perpetua*

Claudio Rodríguez Fer, *As costureiras*

José Sanchis Sinisterra, *Terror y miseria en el primer franquismo ; ¡Ay, Carmela!*

Selección bibliográfica

AMO SÁNCHEZ, Antonia, "Du silence des fosses à la parole de la scène : mémoire du franquisme dans le théâtre espagnol contemporain", in Nicole Fourtané y Michèle Guiraud (eds.), *Les réélaborations de la mémoire dans le monde luso-hispanophone*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2009, pp. 403-420.

AMO SÁNCHEZ, Antonia, "Los niños perdidos de Laila Ripoll: la memoria histórica al servicio de la identidad colectiva" in Wilfried Floeck, Ana García y Herbert Fritz, *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente*, Hildesheim, Georg Olms, 2008, pp. 245-258.

AMO SÁNCHEZ, Antonia, "El álbum familiar de José Luis Alonso de Santos: rompe le silence pour mieux se taire", in Anne Paoli y Sophie Degenne-Fernandez (eds.), *Ruptures, fractures, blessures: l'identité en question dans le monde hispanique*, Paris, L'Harmattan, 2012, pp. 143-153.

AZNAR SOLER, Manuel, "Teatro, política, memoria en *El jardín quemado* de Juan Mayorga", *ALEC*, vol. 31, issue 2, 2006, pp. 79-118.

AZNAR SOLER, Manuel, edición e introducción a Juan Mayorga, *Himmelweg*, Ciudad Real, Ñaque Editora, 2011.

CANDAU, Joël, *Mémoire et identité*, PUF, 1998.

FLOECK, Wilfried, "Teatro y cultura de la memoria reciente. Reconstrucción histórica y búsqueda de la identidad en *Trilogía de la juventud II*", in Herbert Fritz et Klaus Pörtl (eds.), *Teatro contemporáneo español posfranquista II*, Berlin, Tranvía / Verlag Frey, 2002, pp. 56-72.

FLOECK, Wilfried, "Del drama histórico al teatro de la memoria. Lucha contra el olvido y búsqueda de identidad en el teatro español reciente" in José Romera Castillo (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Madrid, Visor Libros, 2006, pp. 187-209.

LE GOFF, Jacques, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1988 (1a ed. Einaudi, 1977).

LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel y STUCKI, Andreas, "Culturas de la memoria: Transición democrática en España y memoria histórica. Una reflexión historiográfica y político-cultural", *Iberoamericana*, n° 15, año IV, 2004, pp. 103-122.

LUENGO, Ana, "La memoria colectiva en el teatro español de la Transición: una recuperación del pasado", in Herbert Fritz y Klaus Pörtl (eds.), *Teatro contemporáneo español posfranquista II*, Berlin, Tranvía / Verlag Frey, 2002, pp. 47-55.

PÉREZ-RASILLA, Eduardo, "La memoria histórica de la postguerra en el teatro de la transición. La generación de 1982", *Anales Literatura Española*, n° 21, 2009, pp. 143-159.

PIÑERO, Marga, introducción a *Teatro español contemporáneo: Fermín Cabal (Tejas Verdes); J.L. Alonso de Santos (El álbum familiar); José Sanchis Sinisterra (Enemigo interior)*, Buenos Aires, Emergentes Editorial, 2010.

RECK, Isabelle, "Mémoires et exils dans le théâtre espagnol contemporain", Colloque *Mémoire et Exils*, Université de Perpignan Via Domitia et Centro Español de Perpignan, 9-11 febrero 2007. En prensa.

RICCEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

ROMERA CASTILLO, José, *Teatro español entre dos siglos a examen*, Madrid, Verbum, 2011.

ROMERA CASTILLO, José y GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (eds.), *Teatro histórico (1975-1998), Textos y representaciones*, Madrid, Visor, 1999.

SERRANO, Virtudes, introducción a Juan Mayorga, *El jardín quemado*, Universidad de Murcia, 2001 (2007).

VILCHES DE FRUTOS, Francisca "Teatro e Historia: una mutua interrelación en la escena española", *Hispanistica XX*, nº 17, 1999, pp. 3-13.

III. HOMENAJE A SALVADOR TÁVORA

SALVADOR TÁVORA, CREADOR ESCÉNICO NOTAS SOBRE SU POÉTICA

Eduardo Pérez-Rasilla
Universidad Carlos III de Madrid

Yo no hago teatro, no lo creo así, sino que mis trabajos son ceremonias civiles de la reivindicación de la dignidad de un pueblo. (Salvador Távora)

Los espectáculos de La Cuadra han aportado durante los últimos cuarenta años algunos de los momentos más intensos y brillantes del teatro español contemporáneo. La difícil, pero atinada, amalgama de recursos que van desde las diferentes disciplinas artísticas –cante, baile, música, ópera, etc.- a un redescubrimiento de las posibilidades plásticas y simbólicas de los objetos utilizados –palos, herramientas, máquinas, cuerdas, ropas, etc.-, a la presencia de animales en escena –caballos, toros- o a la revisión de motivos religiosos y sociales, -las procesiones de Semana Santa y la liturgia en torno a la cruz-, o la audaz relectura de algunos temas y motivos mitológicos -desde el minotauro a las bacantes- o de ciertos autores literarios, dramáticos o no, –Eurípides, García Lorca, García Márquez, Amestoy, Alberti-, ha proporcionado a los espectadores escenas insólitas e inolvidables, a la altura del mejor teatro europeo de los siglos XX y XXI. La fuerza y la pasión con que sus espectáculos apelan al territorio de los sentimientos y las emociones, la belleza visual y sonora de los paisajes creados confieren a su teatro una identidad

singular e inconfundible. La trayectoria estética de Salvador Távora ha estado marcada por la tenacidad, la laboriosidad y el rigor sin concesiones. Por lo demás, aunque el creador haya defendido vehementemente la condición vital de su teatro –“en nuestro caso, el lenguaje se anticipa siempre a la teoría”–, su obra responde a un criterio coherente desde una perspectiva teórica y es posible advertir en su itinerario teatral una poética consistente y sugestiva.

La irrupción de Salvador Távora en la escena se produjo en un momento de ebullición en el teatro español y también en el teatro europeo y americano. En un momento en el que se probaban y emergían nuevas maneras de concebir el arte escénico que afectaban no solo a la construcción estética del espectáculo, sino también a sus modos de producción, exhibición, distribución y recepción. El cuestionamiento del papel que hasta entonces tenía asignado el autor literario-dramático individual, la propensión a las formas de creación colectiva, la preferencia que se otorga a la intención política y social del teatro, la ruptura abierta con las convenciones teatrales realistas y burguesas, el gusto por las formas rituales y farsescas, la elección de espacios no teatrales para la exhibición escénica, el compromiso físico y la exploración de las posibilidades expresivas del cuerpo en detrimento de la palabra dialogada o la búsqueda de una mayor implicación del espectador son algunos de los rasgos recurrentes de las muy diversas tendencias escénicas que surgieron a finales de la década de los sesenta y en los primeros setenta, tanto en el teatro independiente español como en los ámbitos de la vanguardia escénica europea y americana que circulaba por los principales festivales de la época. Los referentes teóricos y prácticos –no siempre conocidos de primera mano ni comprendidos con el suficiente rigor y estudiados con el necesario sosiego– se buscaban en Meyerhold, Piscator, Brecht, Artaud, Copeau, Vilar, Grotowski, Barba, etc.

Sin embargo, la singularidad de Távora, como bien ha subrayado Monleón, es que su teatro no procede de la profesión ni de lo que se considera en el ámbito de la tradición culta. No es el resultado de una evolución estética influida por las modas de un período determinado ni la consecuencia de la asimilación de los textos teóricos de referencia. Távora llega al teatro desde el mundo del trabajo manual, desde el toreo y desde el cante flamenco, desde

las vivencias cotidianas en un barrio obrero sevillano. En unos años en los que creadores y críticos –determinados críticos, naturalmente- estaban obsesionados con la consecución de un teatro verdaderamente popular, Távora proponía la consideración teatral de materiales que tradicionalmente habían quedado fuera de la escena y ofrecía la posibilidad de un teatro que expresara, desde dentro, las angustias y las limitaciones de una clase social a la que se había privado de las posibilidades de la cultura y que vivía constreñida por severas limitaciones económicas y humanas y que padecía de manera más lacerante la falta de libertades que aquejaba a la sociedad española en su conjunto. Y lo hacía con unas herramientas estéticas novedosas, con el recurso a una intuición artística que le permitió obtener resultados que espectadores y críticos pudieron asociar más tarde con las propuestas de Meyerhold, Artaud o Grotowski, aunque cuando Távora creó sus primeros espectáculos probablemente no conociera todavía el pensamiento de los hombres de teatro citados y sus trabajos no estuvieran inspirados en los libros que habían escrito. Pero, ciertamente, sus creaciones convergían con algunas de las líneas más innovadoras y atrayentes por las que transcurría el teatro europeo. Su participación en *Oratorio*, aquel recordado trabajo del Teatro Estudio Lebrijano de Juan Bernabé y Alfonso Jiménez Romero (el propio Buero Vallejo cita con emoción aquel trabajo en su discurso de ingreso en la Real Academia), le permitió participar en el entonces pujante Festival de Nancy y asomarse a algunas de las más avanzadas propuestas de la escena mundial.

Se ha comparado también el teatro de Távora con el de Kantor, quien, justamente en los años setenta, inició su etapa de mayor originalidad y brillantez y presentó los espectáculos que deslumbraron a los espectadores de toda Europa. Ciertamente los referentes intelectuales, estéticos y vitales y los procesos de creación de Kantor y de Távora son muy diferentes, como lo eran las situaciones personales e históricas en las que vivieron, pero ambos cultivan un teatro marcadamente personal en el que las imágenes obsesivas y recurrentes sustituyen al diálogo como elemento encargado de vertebrar de una trama que, en el teatro de Kantor y de Távora, está ausente. Y ambos apoyan sus propuestas en las posibilidades expresivas del cuerpo del actor y su capacidad de relación con unos objetos que adquieren inusitadas significaciones, lo que

convierte a su teatro en un espectáculo ritual, no discursivo. Por lo demás, en Kantor todo adquiere una tonalidad onírica y sus imágenes revelan la pesadilla producida por la invasión nazi de Polonia y por la educación opresiva de la religión, lo que desemboca en la omnipresencia de la muerte. También en el teatro de Távora la muerte es omnipresente, una muerte vinculada a la ritualidad religiosa o a la pagana, pero asociada también a una situación de penuria, de exceso de trabajo, de falta de libertad y de carencia económica.

Es precisamente la circunstancia social y humana de Távora la que lo lleva a una toma de conciencia ideológica que adquiere una expresión estética original y de una singular plasticidad. En primer lugar, Távora comprende que su teatro tiene que emanar no de una estructura profesional que desconoce, sino del mundo inquietante y duro, rico e inexplorado dramáticamente, en el que él se desenvuelve. Y sabe también que esa opción estética es una opción política que supone un compromiso y un riesgo, puesto que choca frontalmente con el teatro al uso y con una tradición cultural muy poco permeable a los supuestos desde los que él construye sus espectáculos. Es un teatro de clase. "No hay que olvidar que la clase obrera tiene un lugar que ocupar en el arte. Nunca tuvimos la oportunidad de plantear nuestros puntos de vista", ha explicado programáticamente Távora. Y como tal teatro de clase atiende a fenómenos como el trabajo asalariado, en el campo o en la industria, la emigración, la opresión, la rebeldía política, la solidaridad, etc. La noción de teatro popular pasa por ese arraigo en la clase social de la que el dramaturgo procede, pero también del vínculo consciente que establece con su tierra: Andalucía como paisaje dramático, que inspira incluso la invención o la magnificación de una mitología (*Andalucía amarga*, *Alhucema*, *Picasso andaluz o la muerte del minotauro* y también *Carmen*; *Imágenes andaluzas para Carmina Burana* o *Rafael Alberti, un compromiso con el pueblo*). Cabría advertir en esta elección una doble intencionalidad ideológica. Por un lado, la preferencia por lo próximo, por lo concreto, el compromiso con la propia realidad frente a actitudes escapistas o abstractas. Por otro, la voluntad de despojar la imagen de Andalucía de los clichés folclóricos que reducían su complejidad y obviaban sus problemas, para convertirla en una estampa feliz, pero hueca. A través de la relectura del mito clásico y a través de una remiti-

ficación moderna, basada en el trabajo manual, se reivindica una Andalucía trágica, pero viva, resultado de una mezcla de culturas, a las que se apela, y cuna de creadores que ejemplifican esa vitalidad, ese compromiso y esa lucha: García Lorca, Picasso o Alberti serían algunos de ellos, aunque el poeta no olvida a tantos seres anónimos que con su esfuerzo físico construyen esa Andalucía que constituye el territorio de su creación estética.

Pero la novedad de su aportación hay que buscarla en la formalización de ese discurso, en la coherencia con los planteamientos políticos de los que Távora parte. No basta con una crítica política, con una denuncia de un sistema injusto o con la reivindicación de una moral proletaria. El teatro que se representaba en las salas cuando Távora comenzó su actividad escénica –y el que se representa todavía hoy, por lo general, como podemos constatar con tristeza y con desaliento, aunque no falten excepciones tan estimulantes como escasas- lo percibía como un teatro compuesto en un lenguaje burgués, ajeno a las preocupaciones y necesidades de la clase social a la que pertenecía, pero también distante de la realidad común. Había que expresarse en un lenguaje radicalmente diferente, había que subvertir ese lenguaje que se utilizaba en los escenarios españoles. “En el teatro el debate no es de temas, sino de formas”, ha sentenciado en alguna ocasión. Este axioma se convierte en un principio fundacional de su poética.

El teatro, en suma, ha de ser repensado desde una perspectiva no burguesa. Si se quiere ser revolucionario en lo ideológico, no se puede confiar en una estética ya pervertida por el pensamiento burgués. Es preciso ser revolucionario también –sobre todo- en las formas. Así opinaba, por ejemplo, Julio Cortázar, quien entendió que un discurso literario que diera respuesta a las injusticias y a la sinrazón de las dictaduras exigía la construcción de artefactos narrativos alternativos al relato tradicional y llevó sus textos al territorio de la experimentación. Távora es consciente de la insuficiencia de la palabra en el escenario y de la inanidad de su reducción al marco del diálogo prefabricado y sujeto a una convención que revela a su vez una concepción del mundo basada en un orden ya establecido y no susceptible de alteración. La palabra no solo resulta inadecuada para la expresión del sentimiento y de la protesta sino que además nos llega contaminada, sucia. “Decididamente hay que

perderle el respeto a la historia literaria y burguesa del teatro, y eliminar los elementos de comunicación gastado e ineficaces”, le decía a Ángel Berenguer en la entrevista que mantuvieron a mediados de los ochenta.

Távora trabaja desde las imágenes, sean estas visuales o auditivas, o incluso olfativas (esos puñados de alhucema que la mujer va quemando en un infiernillo mientras se desarrolla la acción de *Quejío*, alhucema que dará título a otra de las producciones de La Cuadra). “El teatro debe ser una unidad en la que comulguen todas las artes.” Frente al teatro logocéntrico, se propone un teatro que integre estímulos y sensaciones, que “no subvalore la intuición, el riesgo, la utilización de elementos de comunicación como el ritmo, la magia, las imágenes, la música, los colores, los olores, la mecánica y todas sus posibilidades dramáticas, las técnicas de la luz, el canto, el cante, las sorpresas emocionales del mundo de los animales, la sublimación de la geometría escénica y otros lenguajes que pertenecen al grandioso universo de las emociones”, decía Távora en la ponencia presentada en el Centro Cultural Europeo de Delfos en 1989.

En cualquier caso, imágenes poderosamente sensoriales y generadoras de emociones intensas. “Al ser una poética que trabaja con las emociones, su búsqueda se inicia en los sentidos para llegar a los sentidos”, explicaba Távora. Estas imágenes, muy potentes ya de suyo, aparecen sobredimensionadas hasta la hipertrofia. Un crítico recientemente desaparecido, Enrique Centeno, hablaba, y lo hacía con admiración, del gusto de Távora por los decibelios y de su propensión al paroxismo. El elevado volumen de la música –muy agresiva en ocasiones–, la contundencia de los zapateados, el desgarrar del cante, la concurrencia de músicas diversas y de sonidos, golpes o ruidos se suma a la frecuente visceralidad y a la tensión de los movimientos escénicos o a la tendencia a llevar a los cuerpos hasta el riesgo o hasta el límite de sus posibilidades físicas. Rabia, sudor, ataduras, gritos, miradas desafiantes, puños cerrados, contorsiones, esfuerzos denodados, etc., marcan las partituras físicas de los actuantes. Todo resulta así compulsivo, transgresor y provocativo. La expresión deviene grito y la violencia adquiere dimensión estética.

Los cuerpos de los ejecutantes –actores, bailarines, cantaores, músicos– se convierten en imágenes cuyo alcance va más allá de su funcionalidad en la

escena. Y puesto que lo emocional y lo sensorial tiene preferencia sobre lo racional, Távora recurre también a las posibilidades plásticas de los animales, a los que incorpora a algunos de sus espectáculos. Cómo no recordar la célebre escena de *Carmen* en la que la bailaora tiene como pareja a un caballo con el que baila al son de la música de Bizet amplificada por la banda de trompetas y tambores. No es el único ejemplo, pero acaso sea uno de los más bellos de ese paroxismo al que se refería Centeno. Paroxismo armonioso, cabría anotar, porque el oxímoron refleja mejor que ninguna otra figura poética, tal vez si exceptuamos la hipérbole, la retórica que Távora practica en sus escenificaciones. El correlato de esta compulsión lo encontramos en otro elemento imprescindible en la estética de Távora: el silencio, cuya condición antitética respecto al volumen desmesurado o al grito configura la condición ritual de los espectáculos. El creador ha insistido en la importancia de ese silencio, y lo ha comparado con el valor que en sus trabajos adquiere la oscuridad como oposición a la luz. El recurso a la antítesis es otro de los procedimientos que fecundan el rito.

Pero esta sobredimensión de la imagen se advierte ante todo en el empleo de algunos objetos significativos y en ocasiones recurrentes. El propio Távora se ha enorgullecido, con razón, de haber subido a un escenario las máquinas con las que los trabajadores ejecutan sus tareas ordinarias, en lo que constituye una reivindicación plástica y proletaria. Hoces, bidones y maromas configuraban el paisaje de *Quejío*. Una hormigonera en funcionamiento, espuelas y un grupo de soldadura eléctrica –que también se utilizaba– justifican sobradamente el título de *Herramientas* y se convierten, si cabe hablar así, en personajes del espectáculo, en elementos poéticos de significación política, con su capacidad intimidatoria –ruido ensordecedor, fognazos–, pero también con su evocación de la fraternidad del trabajo industrial y su sugerencia de construcción y de progreso. Denuncia y reivindicación. El enrejado confeccionado con los palos en la obra homónima que, si bien podría evocar las ventanas de las casas populares andaluzas, se asocia pronto a la opresión y a la muerte violenta y, específicamente, recuerda el asesinato de Lorca en el marco de una obra política contra la dictadura simbolizada por el enorme y siempre presente entramado de palos.

Sin embargo, es la cruz el signo más recurrente y poderoso del universo estético de Távora. Su casi inagotable capacidad de sugerencia, su versatilidad, su poder estremecedor, son apurados por la creatividad de Távora. Para quienes vieron *Imágenes andaluzas para Carmina Burana* resultará inolvidable la escena del zapateado de la bailaora –paroxístico de nuevo- sobre la inmensa cruz de madera. La imagen del crucificado aparece ya desde *Quejío* –el crucificado sin cruz, paradójicamente- y ofrece una versión insólita en ¡No pasarán! Pasionaria, el espectáculo que Távora realizó sobre el texto inicial de Ignacio Amestoy. Távora ha precisado que “los espectáculos de La cuadra son tragedias”, pero, más que ante una advertencia, nos encontramos ante una constatación: el sentido de su obra es trágico. El pueblo, que es siempre su protagonista, aunque pueda revestir apariencias distintas, libra una batalla contra fuerzas –políticas y sociales- que son muy superiores a él e inevitablemente termina aplastado, aunque, eso sí, moralmente dignificado. La cruz sugiere a un tiempo el emblema de las fuerzas que oprimen al pueblo y el sacrificio a que se ve abocado quien afronta, con entereza y valor notables, esa lucha por su dignidad y la de los otros. El hombre como víctima.

Desde ese compromiso con lo popular, desde esa convicción de que el teatro es sensorial y se construye mediante imágenes y no a partir de un texto que sirve como guión –idea casi obsesiva en Távora- podría sorprender la presencia habitual en su creación, a partir de un momento dado, de poderosos referentes literarios. Ya en *Los palos* se recreaba de forma poética el asesinato de Lorca a partir de materiales documentales –muy novedosos entonces- que recogían testimonios acerca de la ignominiosa muerte del poeta. Pero es a partir de *Nanas de espinas* cuando los referentes literarios específicos –señeros y emblemáticos, cabría añadir- dialogan con la creación escénica de Távora. *Nanas de espinas* reelaboraba muy libremente *Bodas de Sangre*, de Lorca, como después lo haría en *Las bacantes*, sobre la tragedia de Eurípides del mismo título, o en *Crónica de una muerte anunciada* con la novela homónima de García Márquez. Poco más tarde acomete la confección del espectáculo ¡No pasarán! Pasionaria, a partir de la obra dramática de Ignacio Amestoy, un texto de potente verbalidad, para terminar, por el momento, con un trabajo que tiene como referente la poesía de Alberti: *Rafael Alberti, un*

compromiso con el pueblo. Y entre tanto ha procedido a una relectura – o más bien a una enmienda o a una rectificación- del mito de Carmen que propusieron Merimée y Bizet. Sin embargo, ninguno de los espectáculos resultantes desmiente el pensamiento estético de Távora, ni contraviene su poética. Son espectáculos en los que el texto está al servicio de la imagen o, tal vez fuera más apropiado decir, que se recurre al texto como elemento de inspiración de las imágenes -“El texto literario como elemento provocador de la acción, no como un resultado. Un punto de partida.”- y se trabaja preferentemente la dimensión rítmica de la palabra. No puede pasar inadvertida la circunstancia de que todos los textos literarios que han inspirado espectáculos de Távora son textos de brillante construcción literaria, sí, pero también de extraordinaria capacidad de evocación sensorial y de poderosa plasticidad.

**MEMORIA FOTOGRÁFICA SOBRE LA XIX
MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES
CONTEMPORÁNEOS**



SALVADOR TAVORA



RAFAEL ALBERTI



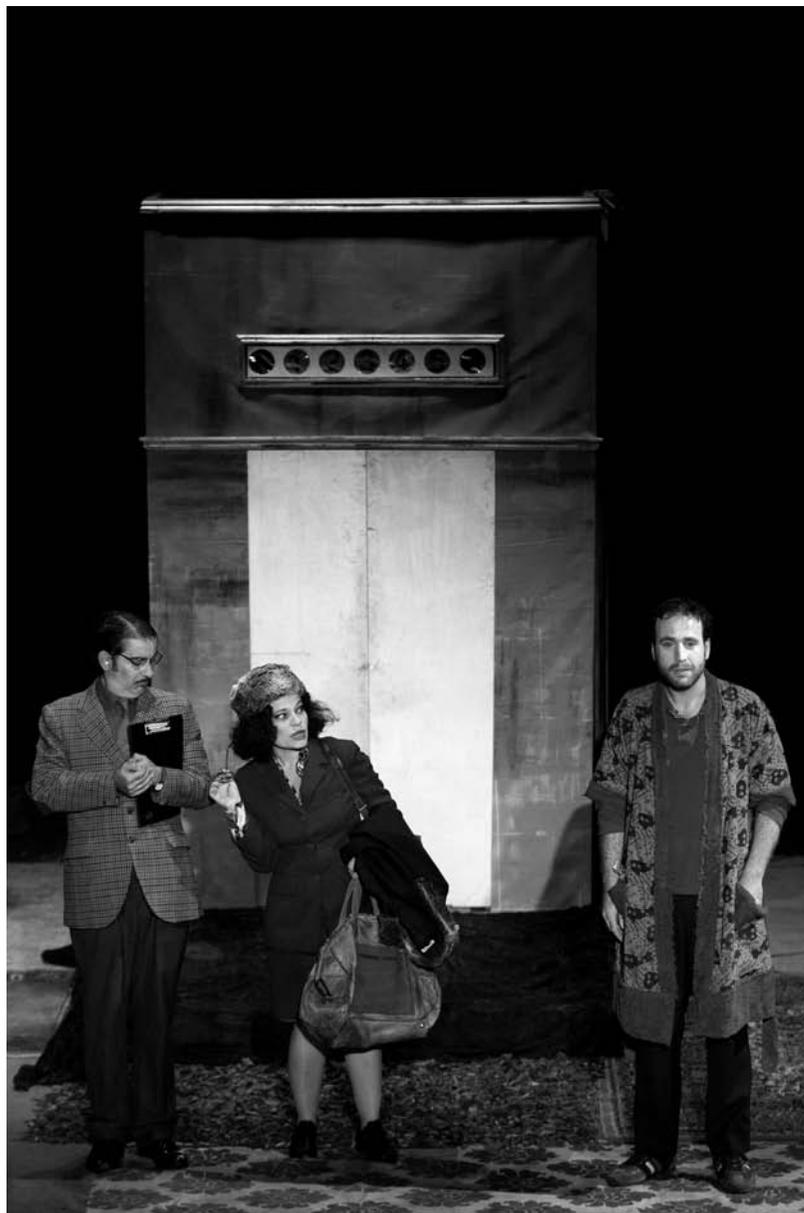
QUEIPO. EL SUEÑO DE UN GENERAL



UN HOMBRE CON GAFAS DE PASTA



SANTA PERPETUA



LA VENTANA DE CHIGRINSKY



NADIE LO QUIERE CREER



DÍAS ESTUPENDOS



TALLER DE DRAMATURGIA



RUEDA DE PRENSA

IV. MUESTRA-MARATÓN DE MONÓLOGOS

MONÓLOGOS PARA TIEMPOS DE CRISIS

Juan Luis Mira

Desde hace catorce años, el mes de mayo tiene en Alicante una cita nocturna con la palabra y el humor. El lugar, Clan Cabaret, el pub que lleva un cuarto de siglo apostando por esa cultura golfa que tan bien sienta al cuerpo cuando el día pesa y la noche se te insinúa, divertida y con la chispa de un cubata. Los congregados: monologuistas que quieren contar sus historias, solos ante el peligro, y acompañados sin embargo por muchos espectadores amigos dispuestos a compartir un buen rato. Así de simple: alguien que cuenta, alguien que escucha. Y la magia de la palabra noctámbula pone el resto.

En esta decimocuarta edición hubo más de lo mismo, que es mucho, pero –además– mejorado. Que el maratón debe reinventarse cada año y lo hace, principalmente, subiendo al escenario las obsesiones del momento. Y este año tocaba la crisis. En casi todos los monólogos finalistas aparecía el tema, aunque cada cual lo tratara a su manera. Y, también, cómo no, la cuestión recurrente del género humano que, tarde o temprano, debe tener su presencia si la piel quiere traspasar sincera: el sexo.

En los cuatro textos que hemos seleccionado recogemos esta bipolaridad. Por una parte, dos de los monólogos nos hablan de la crisis desde opciones dramáticas muy diferentes: uno, a través de una situación comicodramática que va desgranándose poco a poco; el otro, a cara descubierta, son las

reflexiones en voz alta, casi gritada, de un indignado. Los otros dos monólogos son capaces de rizar el rizo – y no morir en el intento- sobre la manida utilización de los arquetipos sexuales en textos de este tipo. Y es que tiene su mérito hablar de lo de siempre y, sin embargo, como es el caso, que suene a nuevo.

Con humor, por supuesto, aunque venga del hedor.

Que siempre viene bien echarnos unas risas en estos tiempos de crisis.

ES LO QUE HAY

Sergi Hicks

(Intro hip hop) La gente está deprimida en este país. Las personas que me quieren y me abrazan naufragan en tristezas de metal. Se sienten traicionadas, engañadas, estafadas y robadas... de sí mismas. Apenas sí pueden deshacerse de esas redes tejidas con heces que otros hilvanan para controlar sus vidas y derruirlas, y destruirlas. Nos sabemos estancados, ninguneados, apestados, aplastados. Agonizamos. Sin un halo de esperanza. *(Pausa, mira fijamente al público)* ¡Bienvenidos al festival del humor apocalíptico, amigos!

Las cosas están feas. No sé si os acordáis de un hombre, un tipo normal. *(Señala al público)* Como tú, como tú, como... (duda y pasa al siguiente) como tú. El tipo coge un rifle, mata a sus jefes y después entra a un banco y se carga a dos empleados. A dos empleados... ¿Pero cómo eres tan cabrón? ¿Es que no te puedes esperar a que venga un día el director de zona por lo menos? Lo que quiero decir es que si vas a arruinar varias vidas... cúrratelo un poco, trama un plan, ve al origen... averigua dónde vive Emilio Botín. *(Pausa)*. No sé si hay algún banquero en la sala. Si te has sentido ofendido... *(pausa)* Jódete. *(Ríe maquiavélicamente)*. No, en serio, jódete. El año pasado tus jefes tiraron de sus casas a 58.241 familias. Un poco de humor negro no os hará más daño que que esos desahucios a esa gente.

No me extraña que la gente se desquicie. El otro día, la directora del FMI, Christine Lagarde, dijo que 'la longevidad es un riesgo financiero'. Nos estaba diciendo que los viejos son un problema para la economía. Que son un peligro para la sociedad. Yo ese día vi las noticias con mi abuela (*Pausa, reflexiona*). Ése fue su último telediario. Era mi responsabilidad, tenía que calmar a los mercados. Ése es el mensaje, amigos: ¡tenéis que matar a vuestros abuelos por el bien del Euro! 'Es que unas Navidades me regaló el *Tragobolas*'. ¡Dejaos de sentimentalismos, la situación es muy grave! No importa el sentido común, no importan las personas, no importa el amor. ¿Qué son todas esas mierdas al lado de reducir la prima de riesgo? Por cierto, presidenta del FMI, tú eres una vieja. Sé coherente y pégate un tiro.

(*Pausa*) A veces veo Intereconomía. No me puedo creer que eso sea legal y la marihuana no. Seguro que mata a menos gente. 'Bienvenidos al informativo, soy un tío con un parche en el ojo y cara de no follar jamás, ¿no creerán en serio que les voy a dar alguna buena noticia?' (*Pausa*) Por cierto, ¿un presentador de informativos lleva parche en un ojo y el presidente del banco más potente del país se apellida Botín... ¿y nos quitan el Megaupload porque nosotros somos los piratas? Volviendo al tema... ¿Pero qué problema tienen en Intereconomía? (*Poniendo cara de paleta Neanderthal*) 'Estamos orgullosos de ser españoles. Somos la verdadera España'. ¿Estoy a tiempo de devolver mi DNI? ¿Se puede apostatar de una nacionalidad? ¿Me puede indicar alguien dónde está la cola para hacerse del Tibet? 'Y aquí está el Movimiento 15-M. Mírenlos: violentos, comunistas, kale borroka, Gripe A, Sida... ¡Vamos a verles en directo en la plaza! (*imita a un tío fumando, saludando a la cámara, a otro haciendo malabares, y finalmente a uno aplaudiendo modo 15-M; se encoge de hombros*).

Al contrario que muchos, no pienso que todos los políticos sean malvados... También está Esperanza Aguirre (*con la mano señala que está un escalón más arriba*). Ella es una hija de Satán enviada para destruir el mundo. Esa meretriz del diablo baja cada noche al infierno para chuparle la pija a Lucifer. (*Movimiento pélvico*) '¿Qué has hecho hoy hija mía?' (*Esperanza succiona*) 'Les he hecho pagar por las autovías, he subido el Metro y he dicho que el Gobierno no hace suficientes recortes'. 'Oh, sí, Esperanza, agarra'. 'No, es

Aguirre'. 'Ya, pero agarra, agarra'. Parece que este año tampoco me seleccionarán en el Club de la Comedia...

El infierno, qué idea. (*Énfasis*) 'Ellos' siempre nos han querido controlar con el miedo. Pero como ahora no cuela lo del infierno... se inventan la prima de riesgo. Y te dicen: 'El mundo es así. Es lo que hay'. Pero lo cierto es que 'Es lo que hay' es la peor frase de la historia (*pausa*) después de 'Te prefiero como amigo'. Porque podéis elegir. Entre la indiferencia y la lucidez. Entre el pensamiento crítico y (*duda*)... Mario Vaquerizo. Entre el amor y el miedo, podéis elegir. Porque no es lo que hay. Es lo que (*énfasis*) 'nosotros' permitamos que haya. (*Pausa*) Y ésta es la última hora de Fernando Alonso desde el circuito de Sepang.

MY BEST FRIEND

Josi Alvarado

No te muevas, no te muevas, cabronazo. Que me tienes contenta. ¿Qué estabas haciendo en la plaza de Hacienda? Que qué estabas haciendo en la plaza de Hacienda. No te entiendo. Que no te entiendo, hijoputa. ¿En qué me hablas?, en inglés, ¿no?, me hablas en inglés. Porque te encargas de los contactos con el extranjero, ¿no? Tú eres el correo, ¿no? Cabronazo. ¿Qué? No te oigo, *Are llu tokin tu mi? Are llu toking tu mi? Ai am di onli guan jjar*, así que... *Ai cross your face, eh, I can cross your feis*. Ahora te voy a quitar el pañuelo de los ojos. Y vas a ver el sótano tan bonito donde te he traído, con sus manchas de humedad, su montacargas oxidado, sus caras de Bélmez, a ver si te inspiras y cantas de una puta vez.

[Suena una canción de Camela en el móvil]

¿Sí? Joder, Manolo, te he dicho veinte veces que no me llames al trabajo. Sí, claro que estoy ocupada. ¿Y para eso me llamas, para contarme el final de *Walking Dead*? Mira que eres imbécil, mira que, cuelga, anda, cuelga.

¿Y tú de qué te ríes, atontao? Te hace gracia, ¿no? Y si te hago cosquillas aquí detrás de la oreja también te hará gracia, ¿verdad? Y si te la arranco de un bocado, a lo mejor te descojonas de la risa.

[La interrogadora se acerca a la oreja del cautivo y sorbe saliva con delectación, justo a la manera caníbal en que lo haría Aníbal Lécter]

Me vas a contar ahora mismo qué hacías con todos esos niñatos fanáticos que llevas detrás de ti. Base de operaciones, organigrama, lugar de reunión, pisos francos, todo, me lo vas a contar todo. Y me vas a decir quién cojones es ese Totxo al que tanto llamas. Ah, que no te suena, ¿verdad? *[Amenazante]*

No te su-e-na?

[Camela hace de las suyas otra vez].

Sí, sí... bueno, perdona, cariño, no quería llamarte, ¿yo te he dicho..? ¿Imbécil? No era mi intención. Es que tengo mucho estrés en el trabajo y... sí ya sé que la vida del amo de casa no es... moco de pavo, no, no, no te pongas tontito, anda, caramelín, pichurroide. No le digas que se ponga, no. ¿Todavía no está dormida? Te he dicho que no...

Sí cariño, mamá volverá un poco tarde porque tiene muuuuuchito trabajo y leeeento y pausaaaado, pero muuuuuchito trabajito, justo, como los zombis del *Walking Dead*. Sí, claro, con tripitas y todo.

Sí, cariño, en la carnicería mamá recorta, recorta, recorta y pica, pica, pica, como tú en el cole. Hay que recortar las patitas del cerdo, limpiar los intestinitos y... coserlos para construir bonitas guirnaldas intestinales, claro que sí, cariño, lo has adivinado: para decorar la clase en el día de la paz. Pero qué lista es mi niña.

¿Que no puedes dormir? ¿Pero tu padre no te ha? Tu padre no... ¿el pingüinito? Sí, el poema del pingüinito. A ver. Venga:

*Pechito blanco,
cuellito corto,
vestido negro,
pingüinito torpe.*

¡Sara, Sara! ¿Me oyes? Se ha cortado.

¿Qué pasa, tú no eres padre, no? Ah, ¿sí? Vaya. Y querrás volver a ver a tus hijos, no, imbécil. Pues ahora mismo estás cantando, te doy tres segundos: uno, dos, t...

[Suena el móvil otra vez].

Sara, no cariño. Sí, es que se ha cortado. Repito, sí: *Pechito blaanco, cuellito corto, vestido negro*, [Mirando, amenazante, al cautivo], *pingüinito muerto*. No, cariño, no, mamá quería decir *pingüinito torpe*, tor-pe. Y ahora, a dormir. ¿Qué? ¿que no has hecho todavía los deberes? ¿Será posible! Sara Gómez García, te he dicho veinte veces que no dejes los deberes para última hora. Una redacción, ni más ni menos, a estas horas. ¿Y en inglés? *Mai best friend*. ¿Description? Una description. Venga, apunta: *Mai best friend is Iván*, Iván Escamilla.

[La interrogadora contempla la triste figura de Iván Escamilla, el cautivo, genuflexionado y agazapado en una esquina del sótano, en inequívoca postura Guantanamo. Casi se diría que viste un mono naranja].

Ji has long hair and coleteison. Una coleta, hija, de hippy sarnoso. *Ji jas a big nouse and big orejeison*. [Al, cautivo, tapando el auricular del teléfono]. Pero por poco tiempo, *and I lov jim very mach*. ¡Hala, a dormir!

¿Cómo que no puedes presentar esa redacción? ¿Cómo que no es tu *best friend*? ¿Hija, qué va a saber el profe de cómo se llama tu *best friend*? Tu profe ¿Tu profe? ¿Es el nombre de tu profe? ¿*Iván Escamilla* es tu profe de inglés, Sara? Sí, que le llamáis *Ivi* ¿Pero tiene coleta y nariz grande? ¿Y una camiseta negra en la que pone *NO a los RECORTES*? Y camina un poco como el pingüinito torpe del poema. Anda, qué casualidad. Corre cariño, que papá te va a dictar una descripción preciosa de Dora Exploradora. Cuelga.

Señor Escamilla, no sabe cómo lo siento. Ha sido una terrible, terrible confusión. A mí, simplemente, me dijeron que tenía que detener a un *tal-Iván* y me vine arriba. Me pongo, me pongo con mis torturitas y no hay quién me pare, es como las pipas, acabas con el morro así. Claro, que qué le voy a decir a usted de morros hinchados... y de falta de piezas dentales. Pues que se va a forrar usted, cuando llegue esta noche el Ratoncito Pérez. No se ríe usted.

De verdad, Señor Escamilla, estoy desolada. Usted no se merecía esto, usted es un gran docente. Le juro que yo siempre voy a las reuniones de padres, y a las tutorías. No pretendía... de verdad. ¿Que esto no es una disculpa? Quiere una disculpa real. Real, qué cachondo...pues de disculpa Real solo conozco la de: «me he equivocado, do vodverá a ocudid. Uy un elefante. Pum, pum. Justo entre los ojod, qué buena suerdte».

Ríase, hombre, que era para poner un poco de humor a esta situación tan tan embarazosa. Que no tiene ni puta gracia. ¿Y si le hago un chiste de Froilán, ya que tengo la pistola?

Ande, que le quito las esposas. Límpiese esas lagrimillas de terror, hombre. Escupa el calcetín. Si a mi, en realidad, me parece estupendo que ustedes, los sindicalistas y los rojos, solivianten a los estudiantes y se encierren en los institutos y jueguen con las pelotitas de goma, y detengan las porras con las cabezas. Me encantan sus lemas: ¡Soy interino, mañana voy al paro! ¿No era así? Pues entonces: *¡no hay pan pa' tanto salami!* No. No le conmuevo. *Rita la Cantaora, retalla't la bacora.* Mire, ¿Y si corremos un estúpido velo y lo olvidamos todo? Olvidémoslo todo, señor Escamilla: *forget, forgot, forgotten.*

De verdad, señor Escamilla, que yo les entiendo, que ante todo soy madre. Me preocupa la calidad de la educación pública. Y tiene usted unas orejas preciosas, señor Escamilla, Dios se las guarde. No cambie nunca, señor Escama... escamaílo.. Escamilla...

[El cautivo y desarmado Ivan Escamilla sale del escenario, pingüinito torpe, perseguido por la implacable interrogadora. A cuestas carga la derrota y una mochila de patchwork peruana. A la mierda la lucha sindical. La guerra ha terminado. Año de la Victoria 2012].<

Recuerdos a su amigo Totxo, Fernández Totxo, el de Comisiones Obreras.

Nos vemos en la plaza de Hacienda.

Qué susceptible.

GASTROMANÍA

Paco Vinal

Buenas noches, hoy os quiero hablar de algo que me preocupa mucho últimamente. Yo lo llamo GASTROMANÍA. Gastronomía no, gas-tro-manía. Este síndrome suele afectar sobre todo a mamás, aunque también se da en tías y abuelas.

¿Nunca os habéis preguntado por qué les preocupa tanto a nuestras madres lo que hemos comido? ¿O si hemos comido mucho o poco? La comida. ¡LA COMIDA! ¿Por qué es ESO tan importante para ellas? [...]

«¿Has comido bien?» Pues no, he salido a la calle a buscar entre la basura porque el contenedor me pillaba más cerca que el mercadona. «¿Quieres que la mamá te lleve unas lentejitas que he cocinado hoy?, que tú a saber qué tienes en la nevera.» Naranjas paleolíticas. Dos. ¡PERO BUENO! ¿Se creen que somos tontos? [...] Sí, LO CREEN.

Y en cambio nunca nos preguntan por lo que realmente nos importa... Imaginaros un mundo donde tu madre te llame un día y te diga: «Ay nene, estoy preocupada por tí, me parece que últimamente no estás follando mucho». [...]. (Es verdad, tiene razón). O también: «¿Has follado hoy? [...] Folla bien cariño, y no te folles cualquier cosa... [...] La mamá te puede dejar si no 50€...» [...] (¡Me quedaría flipao!) Porque si lo miras bien, es lo mismo: follar, comer, comer, follar... ¡qué más da!, ¡cosas del cuerpo!

¡Pero no!, ellas insisten en una, y olvidan completamente la otra.

Puede también que parte de la culpa sea nuestra. Quizás deberíamos tratar con más naturalidad estos temas con nuestros padres. Imaginaros ahora que estáis en una reunión familiar. Como quien no quiere la cosa, vas y sueltas: «¡Ayer eché un polvazo....! Bueno, no, varios. [...] ¿Me pasas la sal, mamá?» Para tu sorpresa, igual ellos entran a la conversación: ¡¿Ah, sí?! ¡Qué bueno! Y tu madre va entonces y te pregunta: ¿Es guapa? ¿Cómo te la hiciste? [...] Pues, ejem.... sí, ella era muy guapa, y tenía un culo que te cagas... nos conocimos bailando en un garito cutre «after hours», y todo fue muy rápido... «¡Es que ahora todo lo hacéis rápido, de cualquier forma, a saber...!» ¡Ibamos pedo mamá! Nos miramos y no nos dio tiempo a más, ya teníamos las lenguas enrolladas... «¿Sin haberle arrimado un poco la cebolleta primero ni nada? Luego cuando ella nota el bulto y te pregunta tu le dices que son las llaves del castillo, eso da risa...» [...] No te preocupes mamá, ya se la arrimé después... «Bueno, ¡pero no es lo mismo!» (A las madres les gusta recordarte que a ellas siempre les sale mejor)... «lo ideal al principio es además mirarles fijo a las pechugas, eso las pone al punto de nieve, que te lo dice tu madre... Y la próxima vez prueba también a morderles en la oreja y el pescuezo, suave, con la punta de los dientes nada más, sin apretar ni mucho ni poco. La piel de gallina hace después buen caldo». [...] ¡Mamá, joder!, ¡que-no-me-dio-tiempo! «Bueno, bueno... igual a la próxima... no te enfades... Continúa, continúa». Bueno, después nos fuimos escopetaos a su casa, y nos lo montamos a tope. Misionero, 69, molinillo, misionero... y sacudida final. «¡Lo que yo te digo, de cualquier manera...! Tráetela algún día a cenar, que la mamá os prepara unas chuletitas divinas». (La cabra siempre tira pal' monte; no pueden evitarlo) [...]

Volviendo a la realidad, lo que pasará es que ellas continuarán lanzándote bocadillos, y tú esquivándolos como si fueran «tomahoks». Aunque después, cuando no te vean, los recogerás y te los llevarás a casa. Porque en el fondo tienen razón las jodías: tu puta nevera da pena. Y asaltando el taper ware de conejo en salsa que te embutió el domingo la recordarás con lágrimas en los ojos. «¿No me habré pasao con ella? Alguien que sepa cocinar así NO PUEDE tener maldad alguna».

Sí, a ratos las mamás parecen vampiros con bata, y otras ángeles celestiales. Yo creo que el punto bueno sería que siguieran mandándonos esos maravillosos bocadillos, pero que de forma descuidada, de vez en cuando, apareciera un condón en el hatillo.

Buenas noches y que no se os olvide COMEROS algo a la salida, usando siempre ese regalito secreto de mamá.

PAJERA

Isabel Tomás Maestre

¿No os ha pasado alguna vez, cuando vais andando por la calle, que tenéis que adelantar a algunas personas que van hablando, y vais y oís una frase que os deja completamente estupefactos? Pues eso es lo que me pasó a mí el otro día cuando regresaba de dar mi paseo matutino por la playa del Postiguuet.

Tenía que adelantar a tres o cuatro hombres de mediana edad, unos cuarenta y cinco o cuarenta y ocho años, y, al ponerme a su altura, oigo que uno de ellos dice : *Entonces les viene eso que llaman menopausia y ya sabes, PAJERA Y PAJERA.....* La voz se quedó atrás y ya no oí nada.

Pero, junto a mi cara de asombro, mi cabeza empezó a pensar: ¿Qué quiere decir con esa palabra? De pequeña había oído en mi pueblo la frase de “¡A PAJERA ABIERTA!”, puesta, casi siempre, en boca de un fanfarrón que presumía de hacer todo a lo grande, vamos, tirando la casa por la ventana. Pero no era este caso. Entonces, ¿qué quería decir el susodicho con la palabra “pajera”? Porque que yo sepa esa palabra significa persona que vende paja. Pero tampoco era el caso. ¿Quería decir que las mujeres menopáusicas se dedican a hacer pajas a sus hombres porque a ellas ya no les apetece la penetración? Bueno, en ese caso este hombre debería haber utilizado el término de pajillera ¿o no? O, quizás, a lo que se refería era a que, si a ellas

ya no les apetece, son ellos quienes se la tienen que menear. Entonces, la palabra apropiada hubiera sido onanista o pajillero.

Además, ¡qué solemne tontería eso de que a la mujer menopáusica ya no le apetece! Cuando a una mujer la han tratado bien en el sexo - y cuando digo bien quiero decir... BIEN, con mayúsculas -, pues, claro, que le apetece y más cuando ya no tiene miedo a quedarse embarazada. ¿O no?

Pero hay más. Después de estas reflexiones, vinieron a mi mente las eternas preguntas de la mujer menopáusica. No, no son los interrogantes universales como *¿de dónde vengo, adónde voy?* No, no. Aunque algo parecidos sí son: ¡Madre mía! ¡Madre mía! *¿qué va a ser de mí ahora?* – uno - *Ya soy vieja. ¿Habrá alguien que me mire* –dos - *o me voy a convertir en un ser invisible?* –tres - *¿Por qué se me han caído las carnes y las tetas?* –cuatro- *¿Por qué me estoy arrugando como una pasa?* –cinco- *¿Por qué me veo tan poco atractiva?* –seis- *¿Por qué, por qué, por qué.....?* ¡Y viene la depresión!

¿Y sabéis lo que os digo? ¡Que somos gilipollas! Vamos a dejar las cosas bien claritas. ¿Qué culpa tenemos nosotras de que nuestras hormonas se vuelvan locas y los estrógenos decidan abandonarnos, como algunos maridos? Además el tiempo pasa para todos por igual y la mujer envejece a la par que el hombre. *Sí*, me diréis, *pero no es lo mismo*. Y es verdad, tenéis razón, porque, mientras para nosotras un hombre madurito sigue siendo interesante, pero que muy interesante, con sus relucientes canas a lo George Clooney, con esos surcos y arrugas en la cara de haber vivido tanto y tan intensamente, incluso, con su barriguita bien colocada, a ellos, en su mayoría, les pone la chica joven, y cada vez más joven. ¡Vamos, que se van pareciendo a los menoreros!

Bueno, tampoco quiero ser muy radical. Es verdad que hay hombres extraordinarios, sí, sí, los hay, pero ¿qué queréis que os diga? Todavía son pocos, muy poquitos. Yo conozco alguno, son parejas de amigas mías. Y os puedo asegurar que son un encanto, un cielo. Han compartido todo con sus mujeres, desde el trabajo doméstico hasta la crianza de los hijos, han ido envejeciendo juntos, han sido comprensivos con los altibajos hormonales de sus féminas. Vamos, a estas amigas mías no solo se les ha aparecido la virgen de Lourdes sino que ¡les ha tocado la lotería!

Pero en la mayoría de los casos lo que te toca es un cernícalo como ese de la playa del Postiguet: *¡Ya estás otra vez con las lagrimitas! ¿Qué he hecho ahora? ¿Otra vez con el temita de esta mañana? La verdad es que las mujeres sois inaguantables, no hay quien os entienda. ¿Otra vez tienes dolor de cabeza? Esto me mosquea, mira que voy a tener que tomar una determinación...* Y así todo, cuando nosotras lo único que queremos es algo de ternura – palabra desconocida para muchos-. Estamos hartas de que el sexo se haya convertido en un pim, pam, pum...¿fuego?... ¡Y hala, se dan media vuelta y si te he visto no me acuerdo! Y una se queda con cara de pánfila, sin haberse enterado de nada, y con la sensación de ser un mero instrumento. ¡Cuántas violaciones sufren algunas mujeres a manos de sus parejas y no las denuncian!

Y lo peor de todo llega con la jubilación, eso me han dicho. Muchas mujeres se quejan de que antes era mejor, cuando sus hombres estaban trabajando. Que ahora los tienen metidos en casa las 24 horas, pegados a sus faldas, aburridos, sin saber qué hacer, quejándose de todo y medio deprimidos. ¡Qué horror! Sin embargo, la mujer jubilada no para, siempre tiene cosas que hacer y el tiempo se le escapa de las manos.

Por eso, permitidme que me dirija ahora a las mujeres menopáusicas, a las maduras y a las jubiladas –bueno, a las jóvenes también, id tomando nota porque a vosotras también os tocará y no sé si será la lotería-. Chicas, por favor, tenemos que tener la cabeza bien amueblada y dejarnos de esas tonterías de que si se me cae o no se me cae. ¡Vivan la inteligencia y la experiencia! Ellas nos enseñarán a mirar siempre hacia adelante y a gozar de los placeres que la vida nos ofrece, y no hablo de grandes placeres sino de los pequeños, como un grato paseo, gozar de la naturaleza –la que nos vayan dejando-, leer un buen libro sacado de las bibliotecas públicas –al menos hasta que sigan abiertas-, conversar con los amigos, compartir la vida y un buen potaje, regado con una copita de vino –dos, tres, las que se tercién-, con aquellos que nos quieren de verdad. Y todo esto, queridas, no cuesta dinero, solo disposición y voluntad.

Y, si llegado el caso –que todo puede suceder-, aprietan las ganas, me han dicho que en los viajes del INSERSO –mientras las tijeras no los recorten- se liga mogollón. Si es lo que dicen: ¡siempre hay un roto para un descosido!

V. BREVES DATOS SOBRE MUESTRAS ANTERIORES

AUTORES HOMENAJEADOS

- ANTONIO BUERO VALLEJO
- FRANCISCO NIEVA
- ALFONSO SASTRE
- ANTONIO GALA
- JOSÉ MARTÍN RECUERDA
- FERNANDO FERNÁN GÓMEZ
- JOSÉ SANCHÍS SINISTERRA
- JOSEP MARÍA BENET I JORNET
- JOSÉ MARÍA RODRIGUEZ 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

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 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

EDICIONES DE LA MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

COLECCIÓN: TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

- Nº 1. **"AUTO"** de Ernesto Caballero
- Nº 2. **"METRO"** de Francisco Sanguino y Rafael González
"UN HOMBRE, OTRO HOMBRE" de Francisco Zarzoso
"ANOCHÉ FUE VALENTINO" de Chema Cardeña
(Edición agotada)
- Nº 3. **"DESPUÉS DE LA LLUVIA"** de Sergi Belbel
- Nº 4. **"LOS MALDITOS"**
"LAS MADRES DE MAYO VAN DE EXCURSIÓN"
de Raúl Hernández Garrido (Edición agotada)
- Nº 5. **"D.N.I."**
"COMO LA VIDA MISMA" de Yolanda Pallín
(Edición agotada)
- Nº 6. **"BONIFACE Y EL REY DE RUANDA"**
"PÁGINAS ARRANCADAS DEL DIARIO DE P."
de Ignacio del Moral
- Nº 7. **"AL BORDE DEL ÁREA"** AA.VV.
- Nº 8. **"LA MIRADA DEL GATO"** de Alejandro Jornet
(Coedición con el Ayto. de Alicante)

- Nº 9. "UN SUEÑO ETERNO" AA.VV.**
- Nº 10. "MALDITA INOCENCIA" de Adolfo Vargas**
(Coedición con el Ayto. de Alicante)
- Nº 11. "PLOMO CALIENTE"**
"MONOS LOCOS Y OTRAS CRÓNICAS"
de Antonio Fernández Lera
- Nº 12. "EL ARQUITECTO Y EL RELOJERO"**
de Jerónimo López Mozo
(Coedición con el Ayto. de Alicante)
- Nº 13. "AQUILES Y PENTESILEA"**
"REY LOCO" de Lourdes Ortiz
- Nº 14. "A RAS DEL CIELO" de Juanluis Mira**
(Coedición con el Ayto. de Alicante)
- Nº 15. "PUNTO DE FUGA" de Rodolf Sirera**
- Nº 16. "LA NOCHE DEL OSO" de Ignacio del Moral**
(Coedición con el Ayto. de Alicante)
- Nº 17. "TU IMAGEN SOLA" de Pablo Iglesias y Borja Ortiz de Gondra**
(Coedición con el Ayto. de Alicante)
- Nº 18. "INSOMNIOS" de David Montero**
(Coedición con el Ayto. de Alicante)
- Nº 19. "HAPPY BIRTHDAY, MISS MONROE" de Jorge Moreno**
(Coedición con el Ayto. de Alicante)
- Nº 20. "NO OS QUEDÉIS MUDOS" de Roger Justafre**
(Coedición con el Ayto. de Alicante)
- Nº 21. "CUATRO MENOS" de Amado del Pino**
(Coedición con el Ayto. de Alicante)
- Nº 22. "SUBPRIME" de Fernando Ramírez Baeza**
(Coedición con el Ayto. de Alicante)
- Nº 23. "¿YO QUIÉN SOY?" de Miguel Signes**
(Coedición con el Ayto. de Alicante)

• **Precio del ejemplar: 6 euros**

COLECCIÓN: LABORATORIO DE ESCRITURA TEATRAL

Nº 1. “MATRIMONIOS” *de AA.VV.*

Nº 2. “ESCRIBIR PARA EL TEATRO” *de AA.VV.*

Nº 3. “EN TORNO AL AZAR” *de AA.VV.*

- **Precio del ejemplar: 5 euros**

CUADERNOS DE DRAMATURGIA

CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 1

CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 2

CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 3

CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 4

CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 5

CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 6

CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 7

CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 8

CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 9

CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 10

CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 11

CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 12

CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 13

CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 14

CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 15

CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 16

CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 17

•**Precio del ejemplar: 5 euros**

PEDIDOS

SECRETARÍA DE LA MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

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

Teléfono: 965123856. Fax: 965980123

e-mail: info@mustrateatro.com

www.mustrateatro.com

MUESTRA DE TEATRO
 ESPAÑOL DE AUTORES
 CONTEMPORÁNEOS



XX

ORGANIZA:



GOBIERNO
 DE ESPAÑA

MINISTERIO
 DE EDUCACIÓN, CULTURA
 Y DEPORTE

inaem

INSTITUTO NACIONAL
 DE LAS ARTES ESCÉNICAS
 Y DEL CINE



DIPUTACION
 DE ALICANTE



AVENIMIENTO
 DE ALICANTE



Teatres
 DE LA GENERALITAT

