

# Krypton

[Identità] [Potere] [Rappresentazioni]

---

*Teatro, politica*



*Roma TrE-Press*

2016

---

# Krypton

[Identità][Potere][Rappresentazioni]

*Teatro, politica*

Periodico semestrale del Dipartimento di Lingue,  
Letterature e Culture Straniere

<http://ojs.romatrepress.uniroma3.it/index.php/krypton>

edito dalla *Roma TrE-Press*

Anno IV, numero 7/2016

Università degli Studi Roma Tre

*Direttore Responsabile*

Giorgio de Marchis (Università Roma Tre)

*Redazione*

Alberto Basciani (Università Roma Tre), Paolo Broggio (Università Roma Tre), Carmen Burcea (Universitatea din București), Julián José Lozano Navarro (Universidad de Granada), Luigi Magno (Università Roma Tre), Álvaro Santos Simões Junior (Universidade Estadual Paulista), Simone Trecca (Università Roma Tre)

*Comitato scientifico*

Anxo Abuín González (Universidade de Santiago de Compostela), Manuel Aznar Soler (Universitat Autònoma de Barcelona), Marcos Bagno (Universidade de Brasília), Harald Braun (University of Liverpool), Massimo Canevacci (Universidade do Estado do Rio de Janeiro), Romain Descendre (École Normale Supérieure de Lyon), Rudolf M. Dinu (Universitatea din București), Dan Dungaciu (Universitatea din București), Franco Giacone (Sapienza Università di Roma), Boris Gobilie (École Normale Supérieure de Lyon), Keith Hitchins (University of Illinois), José Luis Molinuevo (Universidad de Salamanca), Berardino Palumbo (Università di Catania), José Antonio Pérez Bowie (Universidad de Salamanca), Patricia Peterle (Universidade Federal de Santa Catarina), Alain Tallon (Université Paris-Sorbonne)

*Progetto grafico-editoriale*

*Roma TrE-Press*

<http://romatrepress.uniroma3.it>

*Data di pubblicazione*

Roma, maggio 2016

ISSN: 2282-3301

# Krypton

[Identità] [Potere] [Rappresentazioni]

---

S. Trecca, <i>Teatro y política: los escenarios de la memoria y la identidad en la España actual</i>	3
F. Antonucci, <i>La relación entre Historia y Poesía en el último cuarto del siglo XVI (con especial atención al teatro cervantino de la 'primera época')</i>	7
M. de Paco, <i>Buero Vallejo: teatro e historia</i>	13
M. Fox, <i>La práctica terrorista de ETA en el teatro español: la tetralogía de Koldo Barrena</i>	19
S. Nanni, <i>Teatroxlaidentidad</i>	27
V. Orazi, <i>La Fura dels Baus, Agrupación Sr. Serrano, La Tristura: el reflejo de la sociedad en el teatro español contemporáneo</i>	33
J. Romera Castillo, <i>Teatro y música en el siglo XXI: sobre musicales en Madrid</i>	42
V. Serrano, <i>Conflictos de género: hombres y mujeres del teatro español último</i>	49
P. Ambrosi, <i>Entrevista con Guillermo Heras</i>	57

*Introducción*  
*Teatro y política: los escenarios de la memoria y la identidad en la*  
*España actual*

Simone Trecca  
Università degli Studi Roma Tre

[simone.trecca@uniroma3.it](mailto:simone.trecca@uniroma3.it)

Cuarenta años después de la muerte de Franco y del comienzo del difícil proceso de democratización del país, el teatro español se ha venido desarrollando dentro de un escenario nacional controvertido y contradictorio, marcado por peculiares fenómenos de un pasado todavía necesitado de una elaboración compleja: una sangrienta guerra civil, una dictadura prolongada hasta la mitad de los 70 y el pacto de silencio que acompañó el frágil proceso de la transición a la democracia. La dramaturgia española de las últimas décadas se configura como lugar privilegiado para la reflexión colectiva en torno al dificultoso proceso de construcción de una identidad capaz de elaborar el trauma de un pasado nacional gravoso y, al mismo tiempo, intenta responder a las instancias de la sociedad actual, en la que tienden a desdibujarse las distinciones identitarias en busca de una universalización de temas y cuestiones. Al enfrentar las inquietudes del presente, en parte asimilables a las que viven otras sociedades democráticas de hoy, los autores optan, o bien por las formas directas de un teatro de urgencia, explícitamente político o de denuncia civil, o bien por soluciones dramáticas y escénicas más oblicuas, como la recuperación de la historia occidental del siglo XX, entre otras. La identidad que la España democrática está creando y articulando trabajosamente, también a través del teatro, nos devuelve la imagen incierta de una cultura en conflicto entre la necesidad de recuperación de la memoria histórica y la tentación del olvido, en la ilusión de poder remover un pasado incómodo y traumático y, de tal manera solamente, llevar el paso de los demás países democráticos y responder a los retos del presente.

La representación, por parte de un amplio número de dramaturgos españoles contemporáneos, de temas inherentes a la reciente historia de España (especialmente la guerra civil y el franquismo) ha llamado cada vez más la atención de los estudiosos. A finales del pasado siglo, han sido muchas las reflexiones sobre las aportaciones del teatro histórico en España, también con la intención de ofrecer un panorama de la evolución del subgénero desde la transición hasta las postrimerías de la centuria. Recordaré solamente: el seminario del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías en 1998, en cuyas actas (Romera Castillo, Gutiérrez Carbajo, eds., 1999) pueden leerse, entre otras contribuciones, las ponencias de carácter general de César Oliva (1999), María Francisca Vilches de Frutos (1999) y del mismo coordinador (Romera Castillo, 1999); el número 280 de *Primer acto* se consagra a «Teatro e historia», recogiendo las posiciones al respecto de varios dramaturgos y publicando el texto de *Cartas de amor a Stalin* de Mayorga; un año antes Kurt Spang editaba un volumen sobre el drama histórico (Spang, 1998). Finalmente, es oportuno mencionar la intervención en este debate de fin de siglo de Mariano de Paco (1995).

En años recientes, dicho fenómeno se ha venido estudiando dentro del contexto del teatro del nuevo milenio y, especialmente, atendiendo a una metamorfosis estética y dramática que conduce hacia un nuevo paradigma: como afirma Wilfried Floeck (2006), estamos pasando del modelo de teatro histórico de raigambre realista a una forma de teatro de la memoria que, en parte, sería una reacción a la política del olvido (o de la amnesia) promovida durante la transición. Abandonada la confianza en la posibilidad de proponer una representación uniforme de la misma, los nuevos autores optan, según el estudioso, por la fragmentación y el multiperspectivismo,

la estructura abierta y la participación activa del receptor, rasgos todos que motivarían y vertebrarían la naturaleza despolitizada de tal modelo. Esto último merece, sin duda, una mayor profundización y, de hecho, varias contribuciones recientes sobre autores y/u obras del teatro español actual muestran, de manera más o menos explícita, la necesidad de matizaciones y correcciones. El mismo Floeck, en otro artículo suyo (2004), consideraba muy acertadamente lo erróneo, en vista de las aportaciones a la última escena peninsular, de la aplicación de una dicotomía entre el uso de técnicas o rasgos estéticos posmodernistas y la atribución de una función ética o social. En cierta medida, el cambio de paradigma parece confirmar, y hasta reforzar, las consideraciones de Francisco Ruiz Ramón sobre el drama histórico español de patrón bueriano, como forma abierta, «de naturaleza interrogativa, no resolutive» (Ruiz Ramón, 1988: 24), lo cual enmarca este tipo de escritura dentro de las tendencias estéticas caracterizadoras, en general, de las dramaturgias actuales<sup>1</sup>.

De entre las contribuciones más puntuales pero, no por ello, menos útiles a la hora de trazar unas posibles líneas de convergencia o cruce dentro de dichos estudios, me parece oportuno mencionar los artículos de Manuela Fox (2006), José Paulino Ayuso (2009), Eduardo Pérez-Rasilla (2009)<sup>2</sup>, Antonia Amo Sánchez (2014); el libro de Luisa García-Manso (2013) sobre teatro de autoría femenina; la tesis de Alison Guzmán (2012), que se centra en la presencia del tema de la guerra civil en el teatro español de 1939 a 2009. Intervenciones de referencia más amplia, que estudian la situación española en el marco de las teorías del recuerdo y de la memoria colectiva, si bien trascendiendo los fenómenos de teatralización del recuerdo, en los libros de Paloma Aguilar Fernández (1996), sobre memoria de la guerra civil durante la transición; David Wingeate Pike (2000), sobre los españoles deportados al campo de Mauthausen<sup>3</sup>; José F. Colmeiro (2005), sobre memoria histórica e identidad cultural.

La relación del teatro con la sociedad española estrictamente actual y con la cuestión de su contextualización en el marco internacional se manifiesta a través del tratamiento dramático y escénico de temas candentes como los conflictos de género, la violencia, el terrorismo, la inmigración, la guerra, la incomunicación en la era de internet y de la globalización, etc. El interés de los estudiosos por dicha tendencia, desarrollada en las últimas décadas del teatro español contemporáneo, tras una etapa menos comprometida con los temas actuales, es también reciente, aunque existen ya algunos trabajos de referencia. Sobre la situación hasta los 90 pueden leerse Serrano (1997) y Floeck (2004). En Italia, uno de los momentos más significativos de reflexión en torno al teatro más reciente fue el seminario internacional organizado en la Università di Verona en 2011, cuyas contribuciones pueden ahora leerse en el volumen editado por Silvia Monti y Paola Bellomi (2012). También de 2011 es el monográfico de la revista *Signa*, editado por Manuela Fox y consagrado al estudio de las dramatizaciones del terrorismo (Fox, ed., 2011). A Eileen Doll se debe un importante volumen sobre el tema de la inmigración en el teatro español contemporáneo (Doll, 2013). Los conflictos de género y la violencia contra las mujeres son el objeto de estudio del libro de Marta Fernández Morales (2002), pero pueden verse algunas contribuciones sobre su tratamiento por las dramaturgas en la segunda mitad del siglo XX en Romera Castillo, ed., 2005, y por los dramaturgos en los inicios del siglo XXI en Romera Castillo, ed., 2009.

\*\*\*

El primer número de *Krypton* se abre con la publicación en italiano de un breve manifiesto de Juan Mayorga titulado «El teatro es un arte político», una reflexión sugerente y al mismo tiempo inexorable sobre la esencia intrínsecamente social del teatro (pues se hace delante de una asamblea) y sobre su función pública, civil (pues convoca a la *polis*). Se estrenaba así la revista bajo los auspicios de uno de los dramaturgos españoles contemporáneos más premiados y representados a nivel internacional, y recogiendo tácitamente un mandato de protección de una idea de los fenómenos culturales, y del teatro especialmente, vinculada con una connatural idea de política, en la medida en que aquellos pueden representar una de las formas más vigorosas de pronunciarse (o no pronunciarse) sobre el mundo. Acometemos ahora aquel reto de manera más inmediata, consagrando el número 7 de la revista precisamente a algunas de las posibles interconexiones entre teatro y

<sup>1</sup> Un útil recorrido por las líneas de la dramaturgia de las últimas décadas en Serrano (2006). Sobre las tendencias del teatro español del siglo XXI pueden leerse las actas de los varios seminarios organizados por José Romera Castillo en el marco de los trabajos del Seliten@t (Centro de investigación de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías). En Pérez-Rasilla (2012), una imprescindible aportación sobre la escritura teatral de los autores emergentes.

<sup>2</sup> Comento sus consideraciones, entre otras, en un artículo mío sobre teatro y memoria a punto de publicarse en el n. 7 de la revista *Cuadernos AISPI* (Trecca, en prensa).

<sup>3</sup> Tema que está comenzando a ser tratado en el teatro de los últimos años, como en *El triángulo azul* (2014), de Laila Ripoll y Mariano Llorente, Premio Nacional de Literatura Dramática 2015 o *J'attendrai* (2014), de José Ramón Fernández.

política, enfocando la cuestión a partir de una de las realidades teatrales más destacadas en la actualidad (por su impresionante vitalidad y variedad). Recogemos, en efecto, algunos de los trabajos presentados durante el congreso internacional *Tablas. Jornadas de Teatro Hispánico Contemporáneo*, celebrado en Roma (Università degli Studi Roma Tre) los días 28 a 31 de octubre de 2014, especialmente de las sesiones dedicadas al estudio del teatro histórico (Fausta Antonucci y Mariano de Paco) y al análisis de la representación de la actualidad en la escena contemporánea (Manuela Fox, Veronica Orazi y Virtudes Serrano) o de fenómenos de masas que desdibujan los límites de la identidad nacional, como los musicales de las grandes producciones multinacionales (José Romera Castillo). Completan el volumen el artículo de Susanna Nanni sobre el colectivo argentino Teatrolaoidentidad, que amplía el horizonte con una mirada al otro lado del océano, y una entrevista de Paola Ambrosi a Guillermo Heras, que consiente cerrar este número con la palabra de un hombre de teatro (autor, director de escena, gestor, etc.) comprometido, durante toda su larga trayectoria, con la tarea de promover y fomentar cualquier tipo de actividad escénica capaz de dar voz a las identidades culturales que intentan posicionarse dentro de nuestras sociedades, esto es, capaz de realizar desde las tablas la esencia política del teatro.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar Fernández, Paloma (1996), *Memoria y olvido de la guerra civil española*, Madrid, Alianza.
- Amo Sánchez, Antonia (2014), «Dramaturgias de lo imprescriptible: un teatro para la recuperación de la memoria histórica en España (1990-2012)», *Anales de la literatura española contemporánea*, 39 (2), pp. 341-369.
- Colmeiro, José F. (2005), *Memoria histórica e identidad cultural: de la postguerra a la postmodernidad*, Barcelona, Anthropos.
- Doll, Eileen J. (2013), *Los inmigrantes en la escena española contemporánea: buscando una nueva identidad española*, Madrid, Fundamentos.
- Fernández Morales, Marta (2002), *Los malos tratos a escena. El teatro como herramienta en la lucha contra la violencia de género*, Oviedo, KRK.
- Floeck, Wilfried (2004), «¿Entre posmodernismo y compromiso social? El teatro español a finales del siglo XX», en Floeck, Wilfried, Vilches de Frutos, María Francisca (eds.), *Teatro y sociedad en la España actual*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, pp. 189-207.
- Floeck, Wilfried (2006), «Del drama histórico al teatro de la memoria. Lucha contra el olvido y búsqueda de identidad en el teatro español reciente», en Romera Castillo, José (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Madrid, Visor, pp. 185-209.
- Fox, Manuela (2006), «El recuerdo de la Guerra Civil en el teatro español del siglo XXI», en Romera Castillo, José (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Madrid, Visor, pp. 549-63.
- Fox, Manuela (ed.) (2011), *Teatro y Terrorismo*, monográfico de la revista *Signa*, 20, pp. 13-165.
- García-Manso, Luisa (2013), *Género, identidad y drama histórico escrito por mujeres en España (1975-2010)*, Oviedo, KRK.
- Guzmán, Alison (2012), *La memoria de la guerra civil en el teatro español (1939-2009)*, tesis doctoral (dir. Emilio de Miguel Martínez), Universidad de Salamanca.
- Monti, Silvia, Bellomi, Paola (eds.) (2012), *Scene di vita. L'impegno civile nel teatro spagnolo contemporaneo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Oliva, César (1999), «Teatro histórico en España (1975-1998)», en Romera Castillo, José, Gutiérrez Carbajo, Francisco (eds.), *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*, Madrid, Visor, pp. 63-71.
- Paco, Mariano de (1995), «Teatro histórico y sociedad española de posguerra», en *Homenaje al profesor Antonio de Hoyos*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, pp. 409-16.
- Paulino Ayuso, José (2009), «Los dramas de la conciencia y la memoria», *Anales de literatura española*, 21, pp. 11-38.

- Pérez-Rasilla, Eduardo (2009), «La memoria histórica de la postguerra en el teatro de la transición. La generación de 1982», *Anales de literatura española*, 21, pp. 143-59.
- Pérez-Rasilla, Eduardo (2012), «Notas sobre la dramaturgia reciente en España», *Don Galán*, 2 <[http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=1\\_6](http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=1_6)> (consultado el 30.11.2015).
- Romera Castillo, José (1999), «Sobre teatro histórico actual», en Romera Castillo, José, Gutiérrez Carbajo, Francisco (eds.), *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*, Madrid, Visor, pp. 11-37.
- Romera Castillo, José (ed.) (2005), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*, Madrid, Visor.
- Romera Castillo, José (ed.) (2009), *El personaje teatral: la mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI*, Madrid, Visor.
- Romera Castillo, José, Gutiérrez Carbajo, Francisco (eds.) (1999), *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*, Madrid, Visor.
- Ruiz Ramón, Francisco (1988), «Pasado/Presente en el drama histórico», *Estreno*, 14(1), pp. 22-25.
- Serrano, Virtudes (1997), «Política, teatro y sociedad: temas de la última dramaturgia española», *Monteagudo*, 3, pp. 75-92.
- Serrano, Virtudes (2006), «El teatro desde apenas ayer hasta nuestros días», *Monteagudo*, 11, pp. 13-40.
- Spang, Kurt (1997), «Apuntes para la definición y el comentario del drama histórico», en Id. (ed.), *El drama histórico. Teoría y comentarios*, Pamplona, Eunsa, pp. 11-50.
- Trecca, Simone (en prensa), «Historia y memoria en las tablas. La función de mediación en algunas técnicas metadramáticas del teatro español último», *Cuadernos AISPI*, 7.
- Vilches de Frutos, María Francisca (1999), «Teatro histórico: la elección del género como clave de la escena española contemporánea», en Romera Castillo, José, Gutiérrez Carbajo, Francisco (eds.), *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*, Madrid, Visor, pp. 73-92.
- Wingate Pike, David (2000), *Spaniards in the Holocaust. Mauthausen, the Horror on the Danube*, London, Routledge.

## *La relación entre Historia y Poesía en el último cuarto del siglo XVI (con especial atención al teatro cervantino de la ‘primera época’)*

Fausta Antonucci  
Università degli Studi Roma Tre

[fausta.antonucci@uniroma3.it](mailto:fausta.antonucci@uniroma3.it)

### **Resumen:**

En el teatro del último cuarto del siglo XVI se observa un interés especial por la reutilización dramática de episodios históricos, tanto de la historia antigua como de la historia nacional, incluso la muy reciente. Si se mira bajo este prisma la producción teatral de ese periodo, se difuminan las diferencias artificiosas que cierta crítica quiso establecer entre unos dramaturgos interesados por la tragedia (cuyo argumento príncipe es la historia, según los gramáticos medievales) y unos dramaturgos más jóvenes, entre ellos Lope de Vega, que fraguan la fórmula de la Comedia Nueva. La producción teatral de Cervantes en su ‘primera época’ es un buen ejemplo de la constante experimentación que caracteriza el teatro del periodo, presentando un amplio abanico de dramatizaciones de la Historia, desde la más antigua a la más reciente, y de fórmulas dramáticas, desde la tragedia de tonos senequistas a la comedia de tema histórico pero con importantes componentes amorosas.

**Palabras clave:** Tragedia; Comedia; Historia; Cervantes; Teatro del último cuarto del siglo XVI

### **Abstract:**

The late XVIth century theatre proves to be especially interested in dramatic use of historical episodes, both of ancient and national history. Looking at the theatrical production of the period from this angle, artificial differences between tragedians (interested in History) and younger dramatists that launch the Comedia Nueva formula will fade out. Cervantes’s ‘first period’ dramatic production is a good example of the continuous experimentation that is typical of the late XVIth century theatre: it presents a wide range of historical dramatizations, from ancient history to the very latest one, and of dramatic formulas, from senequian tragedy to historical comedy with an important love plot.

**Key-words:** Tragedy; Comedy; History; Cervantes; Late XVIth Century theatre

La Historia, como es sabido, junto con el Mito es una de las canteras principales de temas trágicos. Los gramáticos medievales (que no Aristóteles) lo habían dejado muy claro, y Lope no hace sino traducir a Evancio cuando afirma en su *Arte Nuevo* que «por argumento la tragedia tiene / la historia, y la comedia el fingimiento» (vv. 111-112)<sup>1</sup>. A la historia pertenecen las «gestas antiguas, y crímenes de reyes tiranos» que son materia de la tragedia, según explica una anotación escrita al margen del código que nos ha transmitido las tragedias de Séneca<sup>2</sup>. Y fue así que, tras estudiar detenidamente los textos del gran autor y filósofo romano, el prehumanista paduano Albertino da Mussato compuso en 1313 su *Ecerinis*, considerada como la primera tragedia senequiana moderna. Allí, Mussato dramatizaba los crímenes nefandos de Ezzelino da Romano, para denunciar en el tirano del siglo pasado el riesgo que representaba para los paduanos, en el presente, el señor de Verona Cangrande della Scala (Pastore-Stocchi, 1964). Se trata, sin ninguna duda, de un caso ejemplar de utilización de la historia (historia propia y relativamente reciente, no de la lejana antigüedad grecorromana) como tema dramático para reflexionar sobre problemas del presente.

He citado este texto bastante remoto y poco conocido porque la relación que nos propone entre historia y teatro (trágico, en su caso) me parece en cierta medida análoga, con todas las obvias diferencias debidas a la cronología y al contexto cultural, a la que nos deparan muchas piezas teatrales del último cuarto del siglo XVI. Es este un periodo sumamente interesante y todavía relativamente poco estudiado, caracterizado por experimentaciones dramáticas de todo tipo, que culminarán en la consolidación de una fórmula teatral (la llamada Comedia Nueva) que, en sus comienzos, distaba mucho de ser unívoca y uniforme. Por otra parte, alrededor de 1580 la distancia entre los dramaturgos que inician la Comedia Nueva, Lope de

<sup>1</sup> Evancio, *De fabula*, en el *Comentario* de Donato a las comedias de Terencio: «[...] omnis comoedia de fictis est argumentis, tragoedia saepe de historia fide petitur» (en Rodríguez, 2011: 304).

<sup>2</sup> «Tragoedi sunt qui antiqua gesta [atque facinora sceleratorum regum], luctuoso camine, spectante populo concinebant»; esta definición de tragedia coincide con la que da Isidoro de Sevilla en sus *Etimologías* (XVIII, 45), mientras difiere en parte con respecto a la de Diomedes: «La tragedia es materia de los casos adversos y caídas de grandes príncipes, por lo cual siempre los fines tiene lúgubres y tristes» (cito por la versión de Hernán Núñez de Toledo en su glosa a la copla 123 del *Laberinto de fortuna* de Juan de Mena, en Rubiera, 2009: 113). Un repaso de los textos teóricos que hablan de la relación entre historia y tragedia, en Álvarez Sellers (2015).

Vega sobre todo, y los que la crítica suele considerar precursores o incluso ajenos a esta fórmula teatral, Cervantes el primero, esta distancia, digo, es mucho menor de la que suele pensarse si se adopta una visión simplificadora que parte la historia del nacimiento del teatro moderno en España en un antes y un después netamente separados. En el antes se encontraría la práctica culta de unos dramaturgos que sentían predilección por la forma trágica, y que por ello se suelen reunir bajo el rótulo de trágicos filipinos: Bermúdez, Virués, Rey de Artieda, Argensola, Cueva, Laso de la Vega, el mismo Cervantes con su *Numancia*; en el después se encontraría la práctica «popular» o «populista» de un dramaturgo como Lope que daba la prioridad al éxito comercial de sus invenciones teatrales<sup>3</sup>.

La realidad era más matizada: también algunos de los dramaturgos que acabo de citar escribían para el teatro comercial, y sus experimentos con la tragedia distan mucho de ser uniformes<sup>4</sup>. Es cierto que a todos les interesaba especialmente la forma trágica y, en ella, los temas históricos; pero no puede decirse que estos intereses les fueran ajenos a dramaturgos más jóvenes como Lope y Guillén de Castro. Por más que no estemos acostumbrados a verlo así, *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro y *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, aunque compuestas ya bien entrado el siglo XVII, son etapas de un camino que había empezado en el último cuarto del siglo XVI con *La muerte del rey don Sancho y cerco de Zamora* de Juan de la Cueva y con *La Numancia* de Cervantes. Naturalmente, Guillén de Castro y Lope de Vega eluden la conclusión trágica, rehuyen de la representación insistida de horrores y hechos sangrientos que caracteriza las tragedias del XVI, eliminan el tema de la tiranía o lo reducen – es el caso de Lope – al campo acotado del abuso sexual, en una figura (el comendador Fernán Gómez) que no solo no se identifica con un rey sino que es enemigo jurado de los reyes católicos. Pero muchos elementos comunes unen estas obras tan distantes en el tiempo y en el género: la reutilización del patrimonio romanceril; la dramatización de episodios históricos del pasado nacional que sirven para hablar al presente y del presente, ofreciendo modelos de virtudes a imitar o vicios a rehuir; la selección de los datos proporcionados por cronistas e historiadores y de los motivos tradicionales transmitidos por el Romancero, de acuerdo con el proyecto ideológico que anima al dramaturgo.

Sería fascinante seguir en esta dirección, para detallar y argumentar lo que acabo de sugerir apenas, pero me importa más ahora volver a los años ochenta del siglo XVI, donde se encuentran las premisas y las raíces del interés de Lope de Vega por la historia: un interés tan marcado que llevó al hispanista Stephen Gilman (1981) a titular un artículo con la antonomasia «Lope: dramaturgo de la historia». Como ha mostrado Oleza (1997), este interés se manifiesta de forma apabullante después de la reapertura de los teatros públicos tras el cierre de 1597-1598, pues antes Lope se había dedicado más bien a otros temas, con preferencia por los caballerescos, pastoriles y novelescos, y por las intrigas urbanas. ¿Es posible que, antes de esa fecha, Lope considerara el campo de la historia ‘tomado’ por los dramaturgos, casi todos mayores que él, que se dedicaban con preferencia a la tragedia? Sí es posible, sobre todo si se consideran los títulos y temas de las obras de este grupo de poetas.

*La gran Semíramis* y *Elisa Dido* de Virués, *La honra de Dido restaurada* de Laso de la Vega, *La muerte de Áyax Telamón* de Juan de la Cueva, escogen como protagonistas a grandes personajes clásicos cuyas historias lindan con el mito. Episodios de la historia romana se dramatizan en *La tragedia de Virginia y Apio Claudio* y en *La libertad de Roma por Mucio Cévolá* de Juan de la Cueva, o en la *Numancia* de Cervantes. La misma *Numancia* puede considerarse por otra parte como la manifestación de un interés, que surge precisamente en estos años y entre estos dramaturgos, por la dramatización de episodios de la historia peninsular, desde la antigüedad a la Edad Media. Ahí están en esta línea las dos *Nises* de Jerónimo Bermúdez, que reelaboran la trágica historia de Inés de Castro; la *Isabela* de Argensola, ambientada en tiempos del dominio moro sobre Zaragoza; *Los amantes* de Rey de Artieda, basada en una leyenda de Teruel considerada como un suceso realmente acaecido; *Los siete infantes de Lara* y *La muerte del rey don Sancho* de Juan de la Cueva, que dramatizan conocidas historias épicas y romanceriles. Tampoco desdeñan sucesos de historia relativamente reciente acaecidos en las intermediaciones de España, en Italia o en el Mediterráneo conflictivo de finales de la

<sup>3</sup> Esta visión simplificadora arrancaría, según Froldi, 1989, del *Discurso sobre las tragedias españolas* (1750) de Montiano y Luyando; interesado por detectar las diferencias entre los tragediógrafos del último cuarto del siglo XVI, Froldi entró en polémica con los estudios de Hermenegildo (1961, 1973) que, según él, han querido reunir bajo el rótulo de «trágicos españoles» a autores profundamente distintos, subrayando los puntos de contacto y soslayando las diferencias. Ver un resumen de la polémica y de la actitud de Froldi en Oleza, 2013; la definición de «populista» para un tipo de práctica teatral originado en los corrales y característico de una parte de la producción temprana de Lope de Vega, en competencia con una práctica teatral «cortesana» originada en las representaciones palaciegas, la debemos a Oleza, 1981.

<sup>4</sup> Además de los estudios de Froldi, puede verse Giuliani, 2009: ix-xxi. Un amplio estado de la cuestión en Burguillos, 2009.

Edad Media, como *La tragedia de la destrucción de Constantinopla* de Laso de la Vega, o *El saco de Roma* de Juan de la Cueva.

Tan solo unos diez años después de las *Nises* de Bermúdez, y casi en contemporánea con las producciones trágicas de Virués, Cueva, Laso de la Vega, Rey de Artieda y Argensola, otros dramaturgos apenas más jóvenes ya ensayaban, con los mismos temas históricos, una fórmula dramática distinta. Esta fórmula conservaba los elementos épicos y heroicos propios de la tragedia histórica, pero desleía los motivos típicos del horror senequista y se inclinaba más hacia la comedia, no solo por el final feliz, sino porque eliminaba el tema del tirano y ampliaba la parte reservada en la intriga al tema amoroso. Algunas de las obras fruto de esta experimentación reelaboran temas de historia antigua, como *Los amantes de Cartago* y *La gitana melancólica* de Gaspar de Aguilar; otras en cambio se dedican a dramatizar hechos de historia reciente o nacional: es el caso de *El cerco de Pavía*, *El cerco de Rodas*, *La sangre leal de los montañeses de Navarra* de Tárrega; o de *El cerco de Tremecén* atribuida a Guillén de Castro.

Este recuento un tanto aburrido me sirve para situar en su contexto la producción teatral de Cervantes en el periodo 1580-1585. Cervantes, al empezar su andadura de dramaturgo, se siente especialmente atraído por los temas históricos, entendiéndolo por 'históricos' no necesariamente sucesos de un pasado lejano, como en *La Numancia*, sino en general hechos sucedidos en la realidad extratextual, más o menos próxima al presente. El grado de cercanía es máximo en *El trato de Argel*, menor en *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*, identificada por Stefano Arata (1992) con *La Jerusalén* citada por Cervantes en un pasaje de *La Adjunta al Parnaso* (1614) como una de las obras compuestas por él y representadas con éxito. Ahora bien, mientras en *La Numancia* es evidente la adhesión de Cervantes a la experimentación con la tragedia que estaban llevando a cabo sus contemporáneos, en *El trato* y *La Jerusalén* el escritor se decanta más bien por la fórmula de la comedia histórica, aunque con notables residuos del modelo trágico. Una fórmula que, como acabo de recordar, están ensayando autores como Tárrega, Aguilar y Guillén de Castro, sin olvidar un Lope de Vega jovencísimo cuya comedia quizás más antigua, *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*, todavía en cuatro jornadas como las obras cervantinas del primer periodo, dramatiza un hecho histórico de la guerra de Granada mezclándolo con una intriga amorosa de tema morisco.

Es tiempo ahora de retomar los hilos un tanto dispersos de mi argumentación. En los albores del teatro moderno en España, los temas históricos se explotan en un primer momento porque se consideran apropiados a la tragedia, en una fase en la que esta goza de gran predicamento como género elevado y sublime; por otra parte es evidente bien pronto que los dramaturgos que protagonizan esta fase «trágica» se esfuerzan por encontrar temas conectados con los problemas del presente en el que viven y escriben<sup>5</sup>. Considérese sin ir más lejos la *Isabela* de Argensola: inspirada, como *La conquista de Jerusalén* de Cervantes, por la *Gerusalemme Liberata* de Tasso<sup>6</sup>, plantea como la comedia cervantina un choque entre cristianos y musulmanes que es de segura actualidad en un periodo en el que todavía son muy recientes sucesos conflictivos como la rebelión de los moriscos de las Alpujarras y la batalla de Lepanto. Análogas preocupaciones se leen en filigrana en *La tragedia de la destrucción de Constantinopla* de Laso de la Vega, que insiste hasta la saciedad en las crueldades bárbaras de los turcos contra los cristianos de Constantinopla.

Esta tragedia, cuya fecha de composición desconocemos, presenta al final de la tercera jornada una descripción de suplicio (el martirio de un cristiano crucificado por los turcos) que se parece increíblemente al relato de la crucifixión del sacerdote valenciano que cierra la primera jornada de *El trato de Argel* de Cervantes. Y si este martirio es solo relatado y no representado en el tablado, sí se escenifica en la cuarta jornada de la pieza cervantina el castigo que el rey de Argel manda infligir al cautivo que ha sido capturado mientras intentaba fugarse: «seiscientos / palos en las espaldas muy bien dados, / y luego [...] otros quinientos / en la barriga y en los pies cansados» (vv. 2346-2349). Palos que deben darse en escena al cautivo (evidentemente en número menor al hiperbólico decretado, por obvias razones de tiempo), pues la acotación dice que los moros deberán atar al cautivo «con cuatro cordeles de pies y de manos, y tiran cada uno de su parte, y

<sup>5</sup> Acerca de la importancia de la historia para los ambientes humanistas del último cuarto del siglo XVI, en relación con el teatro de Juan de la Cueva y con su *Coro febeo de romances historiales*, y, en proyección, con el nacimiento de la Comedia Nueva, véase Burguillo, 2010 (sobre todo los capítulos 4, 6 y 8).

<sup>6</sup> Giuliani, 2009: cxxviii-cxxxii.

dos le están dando; y, de cuando en cuando, el cristiano se encomienda a Nuestra Señora». No menos temible y cruel es la ira del rey de Jerusalén Aladino, cuando en la primera jornada de *La conquista de Jerusalén* aprende la noticia que la imagen milagrosa de la Virgen, que según su adivino debía proteger la ciudad del asalto de los cruzados, ha desaparecido. Aladino muestra entonces su carácter sanguinario explotando en una serie de amenazas cruentas que ocupan 20 versos endecasílabos (vv. 396-411 y 416-419), contra los apenas 10, y mucho más sobrios, del personaje correspondiente de la *Gerusalemme Liberata* (II, 11-12).

Todos estos ejemplos muestran, por un lado, la pervivencia de ciertos recursos típicos de la tragedia del horror, que como hemos visto es un modelo dramático muy importante en la época en que Cervantes empieza a escribir teatro; por otro, muestran una indudable intención ideológica, que mira a realzar la crueldad de los musulmanes y por consiguiente los sufrimientos de los cristianos que por desgracia han caído en su poder. La experiencia personal que de estos sufrimientos tuvo que hacer Cervantes, en sus años de cautiverio argelino, no hace sino reforzar con toques especialmente vívidos el anhelo de cruzada que se respira tanto en *El trato de Argel* como en *La conquista de Jerusalén*. En *El trato de Argel*, es conocida la subrepticia exhortación a Felipe II, que se encuentra al comienzo de la tercera jornada, a dedicarse al rescate de los cautivos cristianos en el Maghreb, en vez de gastar dinero y energías en la guerra de Flandes. Pero una disposición análoga es la que sustenta *La conquista de Jerusalén* y que se lee en filigrana en su dramatización de los sucesos de la primera cruzada. Como ya apuntó Stefano Arata (1992: 53), «sería muy tentador interpretar toda *La conquista de Jerusalén* como el sueño de una nueva cruzada por parte del viejo combatiente de Lepanto».

Si esta no deja de ser una conjetura, como reconoce el mismo Arata, es un hecho demostrable que, en la composición de la pieza, Cervantes selecciona con cuidado las fuentes históricas sobre la primera cruzada escogiendo tan solo las que le convienen de cara al proyecto ideológico que lo anima. Así, Cervantes se desentiende de los relatos menos parciales, que muestran las divisiones entre los cruzados, la ambición y la crueldad de muchos de ellos, los resultados a menudo trágicos de sus disensiones, y se decanta por esas crónicas que – también en nombre de un proyecto político – presentan a los cruzados como unos santos dedicados a una empresa desinteresada y espiritual, entorpecidos en su avanzada triunfal por las dudas y mezquindades del emperador bizantino Alejo I pero ayudados por Dios que se les manifiesta milagrosamente en las situaciones de mayor peligro<sup>7</sup>. A pesar de su claro proyecto ideológico contrarreformista, ni siquiera la *Gerusalemme Liberata* nos muestra una visión tan sin sombras de la empresa cruzada como la que propone *La conquista de Jerusalén*. Suerte que el otro hilo de la intriga, el de las historias amorosas, es tratado por Cervantes con una maestría y una sensibilidad psicológica que rescata el propagandismo burdo de la intriga histórica<sup>8</sup>.

Esta doble vertiente de la trama, la que gira alrededor de los amores de los personajes y la que recrea o pretende recrear una situación histórica, es por otra parte una constante, no solamente del teatro cervantino sino de todas las obras de este periodo, tragedias y comedias, que dramatizan hechos, personajes o situaciones históricas. No siempre la imbricación de los dos hilos de la trama se realiza con soltura: sin salir del teatro de Cervantes, el resultado es más torpe en *El trato de Argel* que en *La Numancia* y en *La conquista de Jerusalén*. Ejemplos sumos de torpeza en este difícil cometido pueden considerarse, en la vertiente trágica, *La tragedia de la destrucción de Costantinopla* de Laso de la Vega, y en la vertiente cómica (o mejor dicho tragicómica) *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe* del joven Lope. En estas obras, situaciones que reelaboran el tópico, muy de moda en la época, del moro enamorado se yuxtaponen a la dramatización de los hechos bélicos, más o menos cruentos según el género de referencia. No extraña el que Lope, tras este experimento, haya dejado de escribir comedias de historia, y que solo haya vuelto a escribirlas algunos años después, ya más maduro, más capaz de imbricar satisfactoriamente historia y ficción, o, para expresarnos en términos aristotélicos, historia y poesía.

Es cierto que, en esta búsqueda por casar ambos elementos, Lope a veces solo mantiene de la historia algún nombre, alguna referencia vaga, semilegendaria, manipulando a su antojo los datos históricos. Pero el reproche que parece dirigirle

<sup>7</sup> Información puntual al respecto en la *Introducción* y en las *Notas complementarias* de Antonucci, 2015.

<sup>8</sup> Antonucci, en prensa.

Cervantes en el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote* (si es que es él el blanco de las críticas del canónigo de Toledo) es injusto, sobre todo cuando se pregunta «¿cómo es posible que satisfaga a ningún mediano entendimiento que [...] fundándose la comedia sobre cosa fingida, [se le atribuyan] verdades de historia y [se mezclen] pedazos de otras sucedidas a diferentes personas y tiempos [...]?». Si es que la comedia solo debe ser ficticia y no debe hablar de la historia, con esta frase Cervantes viene a censurar por lo mismo comedias suyas como *El trato de Argel*, *La conquista de Jerusalén*, *Los baños de Argel*, *El gallardo español*, *El rufián dichoso*. Si es que no hay que alterar en lo más mínimo el orden cronológico de los sucesos históricos referidos, ni aportar cambios a los datos históricos conocidos, el reproche podría funcionar asimismo para *La Numancia*, además de todas las comedias ya mencionadas. Canavaggio (1977) muestra muy bien, en su ya clásico estudio sobre el teatro cervantino, las libertades que se toma Cervantes en el manejo de la historia, por más que siempre esté muy atento – eso sí – a mantenerse en los confines de lo verosímil y plausible; y el descubrimiento de *La conquista de Jerusalén* no hace sino confirmar una práctica que, con modalidades diferentes, se rastrea en todas sus obras de tema histórico.

Lope se apoyaba por otra parte en la autoridad de Aristóteles cuando afirmaba que «la Historia y la Poesía [...] todo puede ser uno»; y que «verdad y licencia [son] cosas en su género distintas, pero pueden usarse iguales, habiendo Historia en verso y Poesía en prosa» (dedicatoria de *Don Juan de Castro I parte, Parte XLIX*)<sup>9</sup>. Aristóteles de hecho dice en su *Poética* que el poeta es superior al historiador, pues este cuenta las cosas como sucedieron y el poeta como pudieron suceder, elevándose por lo tanto al nivel de los universales mientras el historiador se queda en el plano de lo particular. Es curioso que el aristotélico Cervantes no considere este aspecto de la cuestión en el *Quijote* – admitiendo naturalmente que el personaje del canónigo de Toledo pueda considerarse su portavoz. Y sobre todo es curioso que parezca darle tanto crédito a la «verdad» histórica contra la fantasía y libertad poéticas, cuando tantos comentarios irónicos del mismo *Quijote* ponen en tela de juicio la objetividad y el buen criterio de los historiadores, y cuando él mismo sabía perfectamente que un mismo hecho puede ser historiado en modos radicalmente diferentes, pues no había podido dejar de observarlo en la composición de sus obras de teatro de tema histórico.

El hecho es que, como reconocen sus mejores estudiosos, en primer lugar Canavaggio (1977), la polémica antilopiana de Cervantes acerca de la correcta relación entre Historia y Poesía no deja de ser la manifestación de una de sus contradicciones como hombre y como literato. Si, como ya Cervantes en *La Numancia*, Lope en muchas de sus obras de tema histórico (o historiales, según prefiere decir Oleza) consigue transformar el hecho histórico anecdótico en un universal del imaginario cultural, esto se debe a operaciones análogas de selección y combinación de las fuentes, y a una ajustada organización dramática de los contenidos. ¿Que no hay propaganda en Cervantes y sí la hay en Lope, como muchas lecturas críticas han querido afirmar con una buena dosis de prejuicio? Nada menos cierto. Hay burda propaganda en *La Numancia*, en el parlamento del Duero a finales de la primera jornada que exalta a Felipe II y su imperio universal, tanto como la hay en la exaltación de los reyes católicos en *Fuenteovejuna*, por poner solo un ejemplo de entre la numerosa dramaturgia historial de Lope. Pero no es esto lo que queda en la memoria: lo que queda en la memoria es la recreación poética del conflicto histórico, que alcanza el nivel de lo universal (por decirlo con Aristóteles) y por ello sigue encontrando resonancia todavía hoy, cuando las circunstancias históricas y culturales que presidieron a la creación de estas obras han sido olvidadas. Olvidadas salvo por los filólogos, que seguimos recordándolas porque, para nosotros, historia y poesía se merecen cada una un lugar acotado en la conservación de la memoria que forma nuestro patrimonio cultural.

<sup>9</sup> Texto completo en <<http://www.idt.paris-sorbonne.fr/html/Vega-DonJuanCastroI-Dedica-ce.html>> (consultado el 23.07.2015).

## BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Sellers, María Rosa (2015), «La historia como argumento de la tragedia: de la preceptiva dramática a la práctica escénica», en Rouane-Soupault, Isabelle - Meunier, Philippe (eds.), *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro*, Aix-en-Provence, PUP <<http://books.openedition.org/pup/4595#bodyftn4>> (consultado el 14.02.2016).
- Antonucci, Fausta (en prensa), «Reelaboración y reescritura de la *Gerusalemme Liberata* en *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*, atribuida a Cervantes», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Venecia, 14-18 julio 2014)*, Venecia, Biblioteca di Rassegna Iberistica.
- Arata, Stefano (1992), «*La Conquista de Jerusalén*, Cervantes y la generación teatral de 1580», *Criticón*, 54, pp. 9-112 (ahora en Id. (2002), *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de oro y su pervivencia*, eds. Fausta Antonucci - Laura Arata - María del Valle Ojeda, Pisa, ETS, pp. 31-126).
- Burguillo, Javier (2010), *Juan de la Cueva y el nacimiento del teatro histórico en España*, Tesis doctoral dirigida por Miguel García-Bermejo Giner, Salamanca, Universidad de Salamanca <[http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/76424/1/DLEH\\_Burguillo\\_Lopez\\_F\\_Juandelacueva.pdf](http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/76424/1/DLEH_Burguillo_Lopez_F_Juandelacueva.pdf)> (consultado el 23.07.2015).
- Burguillo, Javier (2009), «En los arrabales de Lope de Vega. El teatro español hacia la comedia nueva (1575-1600)», *Per Abbat*, 8, pp. 9-25.
- Canavaggio, Jean (1977), *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, Paris, PUF.
- Cervantes, Miguel de (2015), *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*, ed. Fausta Antonucci, en Cervantes, Miguel de, *Comedias y tragedias*, coord. Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, pp. 1101-1195.
- Froldi, Rinaldo (1989), «Experimentaciones trágicas en el siglo XVI español», en Neumeister, Sebastian (ed.), *Actas del IX congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Frankfurt, Vervuert, pp. 457-462.
- Gilman, Stephen (1981), «Lope: dramaturgo de la historia», en Criado de Val, Manuel (ed.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Madrid, Edi-6, pp. 19-26.
- Giuliani, Luigi (2009), «Las tragedias de Lupercio Leonardo de Argensola», en Argensola, Lupercio Leonardo de, *Tragedias*, ed. Luigi Giuliani, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. IX-CCXXXV.
- Hermenegildo, Alfredo (1973), *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Planeta (versión revisada de la monografía de 1961).
- Hermenegildo, Alfredo (1961), *Los trágicos españoles del siglo XVI*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- Oleza, Joan (1981), «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», *Cuadernos de Filología*, 3, pp. 153-223. Ahora en Canet Vallés, José Luis (ed.) (1986), *Teatro y prácticas escénicas. II. La Comedia*, London, Tamesis Books, pp. 251-308.
- Oleza, Joan (1997), «Del primer Lope al Arte Nuevo», en Vega, Lope de, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, ed. Donald McGrady, Barcelona, Crítica, pp. IX-LV.
- Oleza, Joan (2013), «Prólogo», en Cueva, Juan de la, *Tragedias*, introducción, edición y notas de Marco Presotto, estudio preliminar de Rinaldo Froldi, Valencia, Publicaciones de la Universidad de Valencia, pp. 9-23.
- Pastore-Stocchi, Manlio (1964), «Un chapitre d'histoire littéraire aux XIVe et XVe siècle: "Seneca poeta tragicus"», en Jacquot, Jean (ed.), *Les tragédies de Sénèque et le théâtre à la Renaissance*, Paris, CNRS, pp. 11-36.
- Rubiera, Javier (2009), *Para entender el cómico artificio. Terencio, Donato-Evancio y la traducción de Pedro Simón Abril (1577)*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- Vega, Lope de (2011), *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Evangelina Rodríguez, Madrid, Castalia.

## Buero Vallejo: teatro e historia

Mariano de Paco  
Universidad de Murcia

[mdepacom@um.es](mailto:mdepacom@um.es)

### Resumen:

Antonio Buero Vallejo abrió con su teatro histórico un camino que, de modos diversos y con diferentes estéticas pero con una identidad de principio (enfoque crítico y relación con el presente), lo transitan autores de generaciones posteriores y distintas tendencias. En este artículo se examinan el sentido y los caracteres de ese teatro bueriano y su pervivencia.

**Palabras clave:** Buero Vallejo; Teatro histórico; Teatro español contemporáneo

### Abstract:

Antonio Buero Vallejo, with his historical theatre, paved the way to the authors of the following generations which, although from different aesthetics, share the same basic identity (critical perspective and connection to the present). This article examines both the significance and the persistence of Buero's historical theatre.

**Key-words:** Buero Vallejo; Historical theatre; Spanish Contemporary Theatre

Desde los inicios del teatro occidental con la tragedia griega, la historia ha sido siempre una de sus más importantes fuentes. El drama isabelino, los autores españoles de los Siglos de Oro y los franceses del siglo XVII, los trágicos del neoclasicismo y los escritores románticos demuestran con sus textos esa mantenida y estrecha relación. En el teatro español del siglo XX el frecuente acercamiento a la historia se produce de dos modos muy diferentes: atendiendo a versiones oficiales o, por el contrario, de acuerdo con «un punto de vista *inesperado* que trastorna la recepción conocida del pasado, muestra grietas y hendiduras que encuadran perspectivas diferentes, induciendo al espectador a reflexionar, a enfrentarse con la sorpresa», en palabras de la profesora María Teresa Cattaneo (1989: 4-5), editora en Mimesis de la traducción italiana de *El sueño de la razón* (Buero, 2007a)<sup>1</sup>.

Una situación de dualidad semejante se mantuvo en los primeros años de la posguerra española pero no tardó en invertirse la proporción, aunque en ese periodo no faltan las obras que, desde una posición ideológica conservadora, hacen de la historia un cuadro de ambiente, teñido de nostalgia (*Plaza de Oriente*, 1947, de Joaquín Calvo Sotelo); una búsqueda de evasión del presente por medio de argumentos melodramáticos con protagonistas singulares (*¿Dónde vas, Alfonso XII?*, 1957, y *¿Dónde vas, triste de ti?*, 1959, de Juan Ignacio Luca de Tena); o que procuran abiertamente resucitar en escena personajes y situaciones de un tiempo memorable ya perdido, que se interpreta como una recuperación «de lo propio y nacional» (*Felipe II. Las soledades del rey*, 1957, de José María Pemán). A este grupo se aproximan ciertas obras que, si muestran un enfoque renovado de algunas personas o hechos, no consiguen traspasar el terreno de lo particular (*El proceso del arzobispo Carranza*, 1963, de Joaquín Calvo Sotelo). No ofrece duda alguna que el origen del cambio de enfoque en el teatro histórico de posguerra se encuentra en Antonio Buero Vallejo y que su inicio tuvo lugar en 1958, con el estreno de *Un soñador para un pueblo*.

Buero se había interesado ya en su infancia por distintos personajes de la historia, de la literatura y de la antigüedad clásica. En *Libro de estampas* (Buero, 1993: s.p.) publicó algunos dibujos premonitorios de lo que luego configurará su producción dramática, como es el caso de «El mundo de Goya», de 1931, en el que el aficionado adolescente realiza una asombrosa síntesis de las distintas facetas del genial pintor, que en *Libro de estampas* glosa de este modo: «Abundan las

<sup>1</sup> En la misma editorial y año apareció una edición y traducción de *Las Meninas* de Marco Pannarale (Buero, 2007b).

incorrecciones y torpezas propias de mis quince años pero a esa edad era ya Goya para mí una gran revelación. Treinta y nueve años después estrenaría *El sueño de la razón* sin acordarme de este dibujo lejano...». Para «El mundo de Homero», de 1934, escribió en el mismo lugar el siguiente comentario: «Menelao, Héctor (o tal vez Ajax), Paris, Helena, Penélope (o acaso Andrómaca), Aquiles, rodean al aedo ciego que los ha cantado. Pasarán dieciocho años antes de escribir *La tejedora de sueños*: el embrión inconsciente de la obra estaba no obstante en mí desde la lectura de Homero» (De Paco, 2015: 273).

Ese interés del dramaturgo guarda una directa relación con el que siempre sintió por la historia como inapreciable modo de esclarecer nuestro presente desde el pasado y cabe afirmar que comenzó a hacer teatro histórico en un sentido amplio, a emplear una ‘perspectiva histórica’, con su primera obra estrenada, *Historia de una escalera*, en la que se dramatizaba el cambio sufrido, a lo largo de treinta años, por la sociedad española, simbolizada en una humilde casa de vecindad<sup>2</sup>. Y es innegable que la última, *Misión al pueblo desierto*, participa igualmente de esa visión. Pero su teatro histórico, concebido de un modo más preciso, se vislumbra en *Las palabras en la arena*. Era este el primer texto bueriano que había obtenido público reconocimiento (Concurso de la tertulia del Café de Lisboa) y en él se utilizaba el pasado, en este caso el mítico-religioso (episodio de la mujer adúltera narrado en su Evangelio por San Juan), como medio de iluminar el presente de los espectadores. El autor se dirige a su sociedad mostrando la tolerancia indulgente, la actitud comprensiva y veraz de Cristo frente a las corrompidas ideas de la romano-judaica, en los primeros años de la era cristiana.

Apenas dos años después, con *La tejedora de sueños*, deja ver Buero, nuevamente, recreando hechos del pasado con una ineludible referencia actual (Trecca, 2012: 221-222), su preocupación por los problemas generales del hombre y por cuestiones concretas de la sociedad española; habla entonces así de lo que de otro modo no sería posible hablar<sup>3</sup>. En la «Autocrítica» de esta obra señala que su versión de algunos aspectos de *La Odisea* nace de «la convicción de que el problema de Penélope no podía ser distinto del de las demás mujeres cuyos esposos fueron a guerrear a Troya» (Buero, 1994, II: 338)<sup>4</sup>. Y, tras el estreno, en el «Comentario» que acompañaba al texto de *La tejedora de sueños* al publicarse, expresa Buero una idea básica en todo su teatro histórico:

Nadie puede, aunque quiera, dejar de tratar los problemas de su tiempo; y, desde luego, no fue ésa mi intención. Si la expresé a través del mito de Penélope en lugar de escribir la historia de cualquier mujer de nuestros días que tenga al marido en un frente de lucha, fue porque ese mito ejemplariza a tales historias con una intensidad acendrada por los siglos. (Buero, 1994, II: 353)<sup>5</sup>

En estas palabras advertimos con nitidez que, para él, la distancia temporal ha de implicar una relación con el presente y se anticipa ya, por ello, la nueva visión del teatro histórico de posguerra que, como apuntamos, tiene su pleno comienzo en 1958, con el estreno de *Un soñador para un pueblo*, drama en el que, con un sentido crítico, se busca una visión distinta y no condicionada previamente de algunos relevantes hechos y personajes del pasado. Por eso, puede afirmarse que *La tejedora de sueños* es la «primera gran tragedia histórica» de Buero Vallejo (Iniesta, 2002: 263).

Al comenzar *Las Meninas*, Martín pronuncia estas palabras dirigiéndose a «un imaginario auditorio»: «Se cuentan las cosas como si ya hubieran pasado y así se soportan mejor» (Buero, 1994, I: 847), lo que ha hecho pensar a algunos en la naturaleza puramente táctica del teatro histórico en tiempos de censura. Creemos, sin embargo, que para Buero Vallejo no constituye la razón de su existencia el ser una respuesta ocasional ante las dificultades para manifestarse en una sociedad coartada por la dictadura, la española de la posguerra. Tampoco cabe pensar, sin embargo, en la ausencia total de relación entre los modos expresivos artísticos y la sociedad en la que éstos se desarrollan (recuérdese al respecto *La detonación*, drama en el que la censura es un factor de gran importancia (Serrano, 2009: 43-44). Pérez de Olaguer (1971: 8) había preguntado a Buero en una entrevista si la trasposición histórica que en alguna de sus obras efectuaba respondía «a una técnica teatral o bien a una forma de eludir la censura», a lo que el dramaturgo respondía:

<sup>2</sup> En *Historia de una escalera* hay también un reflejo crítico de la sociedad española en el momento de la escritura. Si la guerra civil que ha tenido lugar entre los actos segundo y tercero no puede ser mencionada directamente, está claro que hacen referencia a ella las disputas vecinales que tienen lugar en cada uno de los actos. Además, es muy significativa a este respecto la cita del profeta Miqueas (VII, 6) que se pone al frente del texto: «Porque el hijo deshonra al padre, la hija se levanta contra la madre, la nuera contra su suegra; y los enemigos del hombre son los de su casa».

<sup>3</sup> El texto fue aprobado sin tachaduras ni correcciones sólo una semana después de ser presentado y los dos censores que lo juzgaron alabaron su «alta calidad dramática y literaria al estilo de las grandes tragedias griegas» y lo creyeron «una pieza de teatro moderno universal» (Muñoz Cáliz, 2005: 77). No se hacía mención alguna de la posible conexión con su actualidad, como sí sucedió con distintas obras del teatro histórico bueriano, por lo que tuvieron dificultades para su aprobación (De Paco, 2013).

<sup>4</sup> La utilización de los mitos clásicos ha sido constante, como es sabido, a lo largo de la historia de la literatura y en el teatro su empleo se ha realizado de modo particularmente intenso y amplio. En la escena del siglo XX se ha producido, además, una extendida reinterpretación de historias y personajes míticos para darles «un nuevo enfoque y para hacer libre uso de sus arquetipos y significados» (De Paco Serrano, 2003: 10), al tiempo que, en las últimas décadas, se ha multiplicado la atención crítica a los textos en los que las nuevas versiones aparecen, por el estudio tanto de especialistas en filología clásica como de investigadores teatrales. Numerosas figuras míticas han sido objeto de renovado tratamiento en obras del teatro español contemporáneo.

<sup>5</sup> El «Comentario» apareció por vez primera en la edición de *La tejedora de sueños* de la Colección Teatro, en 1952.

Es una estética, un concepto, aunque no niego la posibilidad de que luego coexista un cierto aspecto táctico. Pero este aspecto táctico no es esencial. Mis obras de trasposición histórica no están escritas solamente como pretexto para hacer la trasposición. Están escritas así porque el escritor, con o sin limitaciones de expresión, experimenta la necesidad estética en toda la amplitud de la palabra.

Hay, pues, una dualidad en la que se añade al propósito estético fundamental las motivaciones particulares de una sociedad concreta. Porque siempre es necesario establecer la conexión de los hechos anteriores con nuestra realidad vital:

Cualquier teatro, aunque sea histórico, debe ser, ante todo, actual. La historia misma de nada nos serviría si no fuese un conocimiento por y para la actualidad, y por eso se reescribe constantemente. El teatro histórico es valioso en la medida en que ilumina el tiempo presente y no ya como simple recurso que se apoye en el ayer para hablar del ahora, lo que, si no es más que recurso o pretexto, bien posible es que no logre verdadera consistencia. (Bueno, 1994, II: 827-828)<sup>6</sup>

En los dramas históricos de Bueno Vallejo se establecen las analogías entre el tiempo histórico elegido y el del autor, relacionándolos ambos<sup>7</sup>. Bueno acude, salvo en *El concierto de San Ovidio*, a personajes relevantes, intelectuales o creadores, en momentos conflictivos propios o de su sociedad, aunando con ello los aspectos individuales con los problemas de la época y con las preocupaciones y límites que aquejan a todos los seres humanos, o, dicho de otro modo, lo personal, lo político, lo ideológico y lo metafísico. Es necesario para ello llevar a cabo una reinterpretación de la historia que concilie la nueva visión con la veracidad: «Escribir teatro histórico es reinventar la historia sin destruirla; reinención tan cierta que, a menudo, personajes o situaciones enteramente ficticios tienen no menor importancia que la de los personajes o sucesos propiamente históricos» (Bueno, 1994, II: 826-827)<sup>8</sup>.

De manera sucinta, recordemos las relaciones que las obras históricas buenianas establecen con el presente de su escritura. En *Un soñador para un pueblo*, junto a la esperanza en el verdadero pueblo, se cuestiona con dureza la aplicación abusiva del poder: «Quizá preferirían un tirano; pero nosotros hemos venido a reformar, no a tiranizar» dice el rey a Esquilache (Bueno, 1994, I: 799); la aplicación al presente no era nada oscura y la censura decidió el cambio o la supresión de esas palabras, que Bueno logró finalmente mantener en el texto. En *Las Meninas* se expresa por medio de Velázquez cuál ha de ser la actitud del creador en una situación de injusticia social; la respuesta ante los sufrimientos de Pedro del genial artista, que lucha por la verdad sin nadie que le «ayude a soportar el tormento de ver claro en este país de ciegos y de locos» (Bueno, 1994, I: 858), es un modelo permanente de comportamiento. En *El concierto de San Ovidio*, que puede calificarse de tragedia social, los desequilibrios y miserias de la sociedad francesa en las vísperas de la revolución son con facilidad comparables con los de la sociedad española de principios de los sesenta. *El sueño de la razón* evidencia el paralelismo del tiempo de Fernando VII y de los años de Franco, como son igualmente paralelas la decisión de Goya de pintar en su patria y la de Bueno de escribir en ella o la preocupación moral que uno y otro tienen por las atrocidades cometidas por sus correligionarios<sup>9</sup>.

*La detonación*, texto estrenado en los inicios de la transición, incide de nuevo en la responsabilidad del creador en una sociedad amordazada en la que, sin embargo, ha de mantener su voz para proclamar la verdad a pesar de todas las censuras. Bueno está dramatizando, al tiempo que las de Larra, las razones de su actitud ante la creación durante el franquismo; frente a otras, se proponía él hacer un teatro posible, aunque llevado al límite de sus posibilidades, puesto que era preciso tener éstas en cuenta para poder estrenar y dar a conocer su obra sin «suicidar su propia voz» (Serrano, 2009: 43)<sup>10</sup>.

Bueno Vallejo, lo hemos dicho en otras ocasiones, abrió con el suyo el camino del nuevo teatro histórico español de posguerra, que ha tenido fecunda continuación pasada ésta. Aun en los textos que se centran más en el ámbito de lo privado, como en *El caballero de las espuelas de oro* (1964), de Alejandro Casona, no deja de advertirse cierto tono de distancia que pone en cuestión algunos aspectos de las versiones habituales de los hechos.

<sup>6</sup> El artículo «Acerca del drama histórico» se publicó por primera vez en *Primer Acto*, 187, diciembre 1980-enero 1981, pp. 18-21.

<sup>7</sup> Como observó Francisco Ruiz Ramón (1988: 167-170), con ello se crea un tiempo que no es puramente histórico ni actual, sino un 'tiempo de la mediación' que une y relaciona ambos de manera dialéctica implicándolos mutuamente. Esa 'mediación' supone que el espectador puede (y debe) actuar, modificando la realidad en la que se encuentra, después de haber visto en el escenario la ya inalterable actuación de los personajes en otro momento de la historia. La situación final de muchas obras es completa o casi completamente cerrada para los personajes (así sucede en todas las piezas históricas de Bueno); es entonces cuando la apertura trágica se traslada hasta el público.

<sup>8</sup> Bueno Vallejo recoge una exhaustiva información acerca de la época y de los personajes correspondientes en sus dramas históricos, como puede verse por ejemplo, en las detalladas anotaciones que tuve ocasión de hacer en mi edición de *El sueño de la razón* (Bueno, 1991) pero, en ese marco, dramatiza libremente acciones y situaciones y actitudes acordes con personas y acontecimientos.

<sup>9</sup> Las perceptibles relaciones entre las épocas pasadas con las entonces 'actuales' el autor favorecieron con frecuencia el rechazo a la reflexión que Bueno Vallejo realizaba (De Paco, 2013).

<sup>10</sup> Dejo ahora aparte el que he llamado 'perspectivismo histórico' (presente en *El concierto de San Ovidio*, *Mito*, *Caimán* y, sobre todo, *El tragaluz*) por el cual el espectador establece la relación de su presente con un futuro que tiene lugar en el drama y que, con mayor o menor intensidad, demuestra la realización plena de la esperanza trágica.

De formas diversas y con estéticas a veces muy diferentes, pero con una identidad de principio (planteamiento de problemas generales con un enfoque crítico y relación con el presente) lo abordan Alfonso Sastre y autores de generaciones posteriores de tendencia ‘realista’ y ‘no realista’. Recordemos algunos títulos significativos de los más conocidos autores que, al menos, den idea de su abundancia y de su extensión en el tiempo. Así, *La sangre y la ceniza* (1965), *Crónicas romanas* (1968) y *Tragedia fantástica de la gitana Celestina* (1978), de Alfonso Sastre; *El círculo de tiza de Cartagena* (1960), *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga* (1965), *Historia de unos cuantos* (1971) y *Flor de otoño* (1973), de José María Rodríguez Méndez (que insistió en la dimensión coral e intrahistórica en sus textos); *Cronicón del Medioevo o Historia de un pechicidido* (1968), de Lauro Olmo; *Cátaro Colón* (1968), de Alberto Miralles; *Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipcíaca* (1970) y *El engaño* (1972), de José Martín Recuerda; *Tragicomedia del Serenísimo Príncipe Don Carlos* (1972), de Carlos Muñiz; *El Fernando* (1972), escrita por ocho autores para el Teatro Universitario de Murcia; *La familia de Carlos IV* (1973), de Manuel Pérez Casaux; o *Los comuneros* (1974), de Ana Diosdado.

Pasados los años de la dictadura y, por tanto, superada definitivamente la posguerra, se estrenaron obras históricas cuya representación no había permitido la censura en su momento (*Historia de unos cuantos* – 1975 – y *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga* – 1978 –; *La sangre y la ceniza* y *Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipcíaca* – 1977 –; *Tragicomedia del Serenísimo Príncipe Don Carlos* – 1980 –). También después continúan escribiéndose textos de teatro histórico, como, por poner unos ejemplos, *Contradanza* (1980), de Francisco Ors; *Pablo Iglesias* (1984), de Lauro Olmo; *Las Casas, una hoguera en el amanecer* (1986), de Jaime Salom; *Yo, maldita india* (1990), de Jerónimo López Mozo; o la *Trilogía americana* (1992), de Sanchis Sinisterra.

Veamos ahora de manera algo más detallada unos ejemplos de este teatro histórico de sentido crítico de innegable raíz bueriana. Es Domingo Miras uno de los autores que de modo más abierto ha reconocido su deuda con Buero, al que dedicó *Penélope* (1971), una de sus primeras obras. Años después, respondía a la pregunta de Virtudes Serrano (1993: 17) acerca de sus autores preferidos:

Mi autor predilecto evidentemente es Buero Vallejo, y su influencia es tan decisiva que determina mi propia existencia, lo mismo que la de mis compañeros de generación, sean o no conscientes de ello. Buero, por tanto, tiene para mí una doble valoración: no sólo la de gran autor dramático, sino también la de maestro de dramaturgos.

Miras ha dedicado al teatro histórico casi la totalidad de su producción, escrita en buena parte cuando ya no existía la censura: *La Saturna* (1973), *De San Pascual a San Gil* (1974), *Las brujas de Barahona* (1978), *Las alumbradas de la Encarnación Benita* (1979), *El doctor Torralba* (1982), *La monja alférez* (1986), *El libro de Salomón* (1993), *Aurora* (1997) y *Los que obedecen* (2005). Cree él que la historia constituye «un semillero para el dramaturgo» en el que se agitan «multitud de fantasmas, dispuestos para su evocación. Son las sombras de gentes que quisieron ser libres, que de una u otra manera lucharon por su libertad» (Miras, 1980: 23).

La peculiaridad de sus textos históricos reside, como ha señalado Virtudes Serrano (1991: 41), en que «en su búsqueda de la víctima eleva al plano de la protagonización a seres marginados y, en ocasiones, miserables que, por serlo, sufrieron los rigores de la justicia oficial». En la línea abierta por Buero Vallejo, Domingo Miras nos muestra con el suyo la vitalidad de este teatro histórico, surgido en una sociedad en la que no era posible una comunicación libre, pero que es producto principalmente de una búsqueda ‘estética de la oblicuidad’ por medio de la cual se ponen en relación dialéctica los hechos del pasado y las situaciones actuales.

En los años de la transición y la democracia las autoras dramáticas han dado con frecuencia el protagonismo a mujeres históricas, «a través de las cuales se han hecho eco de los cambios y permanencias producidos en los paradigmas identitarios» (García-Manso, 2013: 278). En la amplia producción de Carmen Resino tiene el teatro histórico muy notable importancia desde que, en 1968, publicara la ‘tragedia’ *El Presidente*. Varios de sus textos publicados – *El oculto enemigo del Profesor Schneider*, 1980; *Nueva historia de la princesa y el dragón*, 1989; *Los*

*eróticos sueños de Isabel Tudor*, 1992; *Bajo sospecha (Tiempo de Gracia)*, 1993 – poseen este carácter histórico entendido de un modo particular. La historia es para ella marco de referencia o ambientación en el que crea libremente fábulas, situaciones o personajes; sobre el que se reinventa la realidad con muy definidos propósitos: los de mostrar la inexorable fuerza del destino y la irónica reiteración de los sucesos, analizar los mecanismos del poder y evidenciar la inutilidad que acecha al ser humano en sus actuaciones y en sus anhelos (De Paco, 1995; Serrano, 2001: 11-18). Esta configuración de sus piezas las inscribe con caracteres propios dentro de una corriente general a la que sin duda pertenecen, la del teatro histórico de sentido crítico.

La obra dramática de Concha Romero puede distribuirse en dos grupos, uno de ellos formado por piezas de ambiente histórico o mítico (*Un olor a ámbar*, 1980; *Así aman los dioses* (1982); *Las bodas de una princesa*, 1987; *Razón de estado o Juego de reinas*, 1988; *Abrázame Rin* (inédita) y *El prisionero de Bellver*, 2013). El discurso dramático en sus obras históricas (salvo esta última, acerca de Jovellanos) está trazado de manera que propicie la reflexión sobre la situación femenina en la actualidad desde figuras (Santa Teresa, Isabel de Castilla, Juana...) cuyo ascendiente no las salvó de las amenazas del poder, frente al que se rebelaron con valiente actitud (De Paco, 2008: 193-206).

Deseo terminar con unas significativas palabras de Juan Mayorga en una entrevista de hace una década para un monográfico sobre *El teatro español ante el siglo XXI* (De Paco, 2006: 55-56). Tras mi indicación de que, desde el principio de su escritura, su teatro tiene un profundo sentido político, le preguntaba si creía que la historia en el teatro sigue permitiendo en nuestra sociedad (y de cara al futuro) una perspectiva crítica con una dimensión social. A lo que el dramaturgo respondió:

Si echo la mirada atrás, observo que mis textos que suelen ser adscritos al llamado ‘teatro histórico’ – *Siete hombres buenos*, *El jardín quemado*, *Cartas de amor a Stalin*, *Himmelweg* y la pieza breve *El hombre de oro* – se sitúan en graves crisis del siglo XX – la Guerra Civil española, el nacionalsocialismo y el estalinismo – en las que se dieron situaciones extremas que pusieron de manifiesto lo mejor y lo peor del hombre. En definitiva, era éste – el ser humano – y no su coyuntura lo que me interesaba. La libertad que me tomé al tratar el pasado en esos casos no es muy distinta de la que me guió al trabajar sobre Jackie Kennedy en *El sueño de Ginebra*, Laurel y Hardy en *El Gordo y el Flaco* o el mono albino en *Últimas palabras de Copito de Nieve*. En un sentido amplio, también éstas son piezas de ‘teatro histórico’, en la medida en que intervienen sobre personajes que preexisten a mi obra. [...]. En todo caso, lo decisivo es la capacidad que tenga la pieza de, a través del pasado, expresar – revelar, criticar – en primer término lo actual, y en último término lo universal. Dar el salto de lo particular a lo universal. Superar la dicotomía, enunciada por Aristóteles en la *Poética*, entre la historia como saber de lo particular y la poesía como saber de lo universal.

En definitiva, creo que en estas afirmaciones no es difícil recordar los caracteres primordiales del teatro histórico de Buero Vallejo, y, por lo tanto, su esencial pervivencia: recrear estéticamente unos hechos que iluminen de modo crítico al espectador del presente y lo ayuden a transformar su actuación como ser humano.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Buero Vallejo, Antonio (1991), *El sueño de la razón*, edición, introducción y notas de Mariano de Paco, Madrid, Espasa Calpe, Austral.
- Buero Vallejo, Antonio (1993), *Libro de estampas*, ed. Mariano de Paco, Murcia, Fundación Cultural CAM.
- Buero Vallejo, Antonio (1994), *Obra Completa*, I y II, edición crítica de Luis Iglesias Feijoo y de Mariano de Paco, Madrid, Espasa Calpe.
- Buero Vallejo, Antonio (2007a), *Il sonno della ragione*, ed. Maria Teresa Cattaneo, trad. it. Maria Teresa Aguirre D’Amico, Milano, Mimesis.
- Buero Vallejo, Antonio (2007b), *Las Meninas*, edición y traducción de Marco Pannarale, Milano, Mimesis.
- Cattaneo, Maria Teresa (1989), «En torno a cincuenta años de teatro histórico», *Boletín Informativo de la Fundación Juan March*, 188, pp. 3-14.

- García-Manso, Luisa (2013), *Género, identidad y drama histórico escrito por mujeres en España (1975-2010)*, Oviedo, KRK Ediciones.
- Iniesta Galván, Antonio (2002), *Esperar sin esperanza: El teatro de Antonio Buero Vallejo*, Murcia, Universidad de Murcia.
- Miras, Domingo (1980), «Los dramaturgos frente a la interpretación tradicional de la historia», *Primer Acto*, 187, pp. 21-23.
- Muñoz Cáliz, Berta (2005), *El teatro crítico español durante el franquismo*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- Paco, Mariano de (1995), «El teatro histórico de Carmen Resino», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 20, 3, pp. 303-314.
- Paco, Mariano de (2006), «Juan Mayorga: teatro, historia y compromiso», *Monteagudo*, 11, pp. 55-60.
- Paco, Mariano de (2008), «El teatro histórico de Concha Romero», en Floeck, Wilfried - Fritz, Herbert - García Martínez, Ana (eds.), *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, pp. 193-206.
- Paco, Mariano de (2013), «El teatro histórico de Buero Vallejo: Reflexión y recepción», *Anales de literatura española contemporánea*, 38, 1-2, pp. 257-276.
- Paco, Mariano de (2015), «El teatro en el Libro de estampas de Antonio Buero Vallejo», *Verbeia. Revista de Estudios Filológicos*, pp. 264-274.
- Paco Serrano, Diana de (2003), *La tragedia de Agamenón en el teatro español del siglo XX*, Murcia, Universidad de Murcia.
- Pérez de Olaguer, Gonzalo (1971), «Buero Vallejo: Teatro político», *Yorick*, 46, pp. 6-10.
- Ruiz Ramón, Francisco (1988), *Celebración y catarsis. (Leer el teatro español)*, Murcia, Universidad de Murcia.
- Serrano, Virtudes (1991), *El teatro de Domingo Miras*, Murcia, Universidad de Murcia.
- Serrano, Virtudes (1993), «Entrevista con Domingo Miras», *Primer Acto*, 247, pp. 13-22.
- Serrano, Virtudes (2001), «Introducción», en Resino, Carmen, *Teatro diverso*, Cádiz, Universidad de Cádiz, pp. 9-30.
- Serrano, Virtudes (2009), «Introducción», en Antonio Buero Vallejo, *La detonación*, Madrid, Cátedra, pp. 9-76.
- Trecca, Simone (2012), *Silencios, ecos, voces. El proceso de dramatización en las reescrituras para el teatro de Antonio Buero Vallejo*, Vigo, Academia del Hispanismo.

## *La práctica terrorista de ETA en el teatro español: la tetralogía de Koldo Barrena*

Manuela Fox  
Università di Trento

[Manuelafox2@gmail.com](mailto:Manuelafox2@gmail.com)

### **Resumen:**

El terrorismo se ha convertido en los últimos años en una temática bastante fecunda entre los dramaturgos españoles. Por lo que se refiere a la dramatización del terrorismo vasco, destaca la actividad teatral de Koldo Barrena, seudónimo de un dramaturgo, actor, director y profesor español, que no quiere que su verdadero nombre se conozca por miedo a las represalias. Sus textos, *Eusk* (2002), *Zulo* (2004), *Regreso (Itzultze)* (2007), y *Pintxos* (2013), forman una admirable tetralogía sobre la violencia etarra. Mi intervención se propone dar a conocer la actividad de este dramaturgo, presentar su labor y analizar que dinámicas teatrales caracterizan textos que encaran argumentos muy emotivos y sufridos.

**Palabras clave:** Koldo Barrena; Teatro español; Teatro contemporáneo; Terrorismo; ETA

### **Abstract:**

In the last decades, terrorism has become fertile ground for Spanish dramatists. Koldo Barrena is a playwright, an actor, a director and a professor, who uses a pseudonym due to the fear of ETA reprisals. His admirable tetralogy – *Eusk* (2002), *Zulo* (2004), *Regreso (Itzultze)* (2007), and *Pintxos* (2013) – focuses on Basque terrorism. The aim of this paper is to introduce this playwright, present his works and analyze the characteristics of his social commitment and particular theatrical style.

**Key-words:** Koldo Barrena; Spanish theatre; Contemporary theatre; Terrorism; ETA

No vamos a poder entrar aquí en la producción narrativa o lírica, pero contamos en el teatro con un buen número de ejemplos de piezas sobre ETA o sobre la situación del País Vasco en relación con el terrorismo, ya que, – tras décadas en las que el tema del terrorismo era un tabú en España, durante la dictadura en un primer momento, y posteriormente, en los años de la Transición hasta llegar a los noventa – a partir del nuevo milenio se han multiplicado las muestras de esta temática en ámbito teatral, hasta llegar al punto que muchas piezas han sido estrenadas incluso en el País Vasco o han ganado prestigiosos premios. El primer nombre que viene a la mente, por motivos no sólo cronológicos, sino por su trascendencia en el teatro español, es sin duda el de Alfonso Sastre.

El autor nunca ha negado su simpatía hacia ETA, lo que llevó a él y a su mujer Eva Forest, incluso a pasar una temporada en la cárcel con la acusación de colaborar en la organización de un atentado en Madrid, en 1974. Al salir de prisión, fueron a vivir definitivamente al País Vasco. Sus piezas que nos interesan aquí son *Prólogo patético*, de 1949, y más explícitamente, la tragedia compleja *Análisis de un comando*, de 1978, en la que surge una condena a los sistemas opresivos, simpatizando así con quienes traten de derrumbarlos, terroristas incluidos. Además redactó *¡Han matado a Prokopius!* (1996), alrededor de la muerte de un diputado de Herri Batasuna y fundadores de ETA.

Veamos rápidamente a otros autores. En 1987, el actor Paco Obregón adaptó para el escenario la novela autobiográfica *Grande Place*, de Mario Onaindia (condenado a muerte en el Proceso de Burgos, de 1970, conmutado, que se alejó de su pasado, llegando a ser diputado y senador), y Lourdes Ortiz escribió el monólogo *Yudita*, protagonizado por una secuestradora que acabará suicidándose, aplastada por el complejo de culpa. Luis Riaza escribió *La emperatriz de los helados*, en 1988, otra vez sobre secuestros. Uno de los dramaturgos más activos sobre el tema vasco es Ignacio Amestoy: en 1991, redactó *Betizu, el toro rojo*, sobre la vida del ex militante de ETA, Patxi Bisquert, mientras que es de 2008 el éxito de *La última*

*cena* (Fox, 2011a). Roberto Herrero ganó en 1995 el Premio Euskadi de Teatro con *Los abrazos perdidos*, sobre el encuentro entra la víctima de un atentado y el militante de ETA que lo ha causado. En el año 2000, Enkarni Genua, escribió *Todos los viernes, cena*, en la que una familia es presentada como metáfora de la sociedad vasca, situación parecida a la presentada, por Borja Ortiz de Gondra, en *Del otro lado* (2001). Otro autor que ha dedicado varias piezas al terrorismo es Jerónimo López Mozo: por lo que concierne ETA, tenemos los tres monólogos recopilados en *Hijos de Hybris*, de 2001 (Gabriele, 2003). De 2002, es *La tierra movida bajo los pies*, de Javier Gil Díez-Conde, sobre la clandestinidad a la que son obligados los que se rebelan a ETA, así como *Los amantes del demonio*, del mismo año, de Alberto Miralles. Teresa Calo es autora de *El día en que inventé tu nombre* (2004), sobre los vanos esfuerzos de una madre para que su hija no se convierta en terrorista. En el breve monólogo *Zorionak (felicidades)* de Antonia Bueno, de 2006, una madre recuerda, desde el exilio al que ha sido forzada, a su niña, muerta en un atentado. Del mismo año es *Electra en Oma*, de Pedro Villora, que une tragedia clásica y terrorismo contemporáneo, en una pieza escrita en versos. Más recientemente, en abril de 2011, Iker Ortiz de Zarate estrenó en el Instituto Cervantes de Nueva York, su pieza *¿Y ahora? Eta orain?*, que trata del encuentro forzado entre el marido de una víctima del terrorismo y la madre del preso acusado de su asesinato.

Un lugar destacado ocupa la actividad de Koldo Barrena, a la que está dedicado este breve ensayo. El autor ha terminado en 2013 una tetralogía sobre ETA, empezada en el año 2002. Pero antes de hablar de su trayecto artístico y de sus piezas, y para que el análisis de los textos resulte más eficaz, me parece necesario hacer algunas rápidas consideraciones teóricas y preguntarse qué es lo que diferencia la presentación del tema del terrorismo en el teatro, frente a la poesía o la novela. A menudo se han puesto de relieve los parecidos entre terrorismo y teatro, como si uno fuera metáfora del otro<sup>1</sup>. Gabriele (2011: 19-20), por ejemplo, afirma que

el éxito del acto teatral y el éxito del acto terrorista demandan una atención meticulosa y una integración fluida de texto, actores, escenario, decorado, dirección y actuación. [...] El terrorismo es una forma de drama social, una dramaturgia de violencia política, en el sentido más estricto. [...] El teatro y el terrorismo son espectáculos de masas que mueven, conmueven y agitan.

Hablando en términos más concretos, las características que aúnan teatro y terrorismo serían: en primer lugar, el aspecto performativo; luego, la presencia de un público ignaro de lo que va a presenciar, una atenta preparación por parte de los actores (llevada a cabo a través de ensayos), la búsqueda de una reacción emotiva y del impacto espectacular, la intención del autor de dirigirse a un público concreto para transmitir un mensaje. Como en un juego de espejos, el dramaturgo, por su parte, «has taken due note of such theatricality and made terrorist spectacle a major theme in contemporary drama» (Orr - Klaić, 1990: 2).

Hay que tener en cuenta que esta última cita se saca de un volumen – *Terrorism and Modern Drama* – escrito en 1990, pero la violencia y el terror siempre han sido temas muy presentes en las tablas: en el teatro renacentista y en el romántico, hasta llegar al teatro de la crueldad, solo para citar los ejemplos más destacados. Y a partir de la década de los noventa, y mayoritariamente desde el 11 de septiembre de 2001, el terrorismo, gracias a su constante presencia en los medios de comunicación y, por ende, en el imaginario común, y gracias a su impacto dramático, se ha convertido en un reto para muchos dramaturgos. Y para los españoles, aún más, tras décadas de violencia independentista y después de los atentados yihadistas de las estaciones de Atocha, El Pozo y Santa Eugenia, en Madrid, el 11 de marzo de 2004.

Pasamos ahora a presentar el trayecto teatral de Koldo Barrena, pseudónimo de un dramaturgo, director, actor y profesor muy activo en el panorama español, que ha decidido escribir manteniendo el anonimato, por motivos de seguridad, temiendo las represalias. Reside en Madrid desde hace décadas, pero se crió en Aragón en el seno de una familia de padre aragonés y madre vasca. Es autor de una tetralogía sobre ETA, compuesta por *Eusk* (2002), *Zulo* (2004), *Regreso (Itzultze)*

<sup>1</sup> Entre otros por Orr - Klaić (1990), Wessendorf (2006) y, más recientemente, Gabriele (2011: 15-24), quien hizo una eficaz síntesis de varias teorías sobre el asunto.

(2007) y *Pintxos* (2013). A parte una lectura dramatizada y adaptada de *Eusk*, de la que hablaremos más adelante, los textos no se han estrenado y dos, *Zulo* y *Pintxos*, son inéditos.

El hilo conductor de las cuatro obras es, como aludimos, el terrorismo vasco, presentado en diversas facetas, que van desde el clima cotidiano de sospecha, incluso en una misma familia, hasta las represalias, los secuestros, los asesinatos y las torturas. El tono del autor es el de una condena sin apelación a la violencia terrorista de ETA, pero lejos de todo maniqueísmo, lo que permite una lúcida y consciente reflexión sobre las dinámicas políticas y sociales del País Vasco. Esta manera de encarar los hechos, devuelve al teatro una de sus funciones originarias, o sea la confrontación con la realidad social y civil en la que se presente el texto, su papel político de compromiso con la historia y la contemporaneidad, la denuncia de los males de una época y, en este caso, de una región. Además, Barrena tiene el mérito de evitar caer en la imagen, muy en boga hasta hace pocos años, del terrorista como héroe o también anti-héroe a la manera romántica, para orientar toda su atención, como veremos, a las víctimas, los reales protagonistas de la tragedia del terrorismo.

La primera pieza de esta tetralogía, *Eusk*, ganó el XVIII Premio de Teatro Buero Vallejo Ciudad de Guadalajara en 2002<sup>2</sup>, lo que permitió a su autor publicar el texto, que se encuentra también en línea (Barrena, 2002). Esta edición se completa con un prólogo de Ángel Berenguer, en el que, notando que el tema de la convivencia social se trata poco en el teatro español contemporáneo y menos aún presentado con fórmulas realistas, se pone de relieve el parecido entre la pieza de Barrena y *Terror y miseria del Tercer Reich* de Brecht<sup>3</sup>. La similitud es efectivamente llamativa: la pieza se divide en cuarenta y seis breves escenas aisladas, pero entrecruzadas gracias a la presencia de personajes que vuelven una y otra vez al escenario para hacer progresar la historia. Hay algunos hilos narrativos que recorren y recomponen la que Alba (2007: 13) define «fragmentación expresionista» de *Eusk*: jóvenes *abertzales* planeando actos terroristas y practicando la *kale borroka*, lucha callejera, y gozando del poder que llegan a tener; una joven pareja madrileña que se instala en el País Vasco porque él ha ganado una oposición para policía, pero el miedo y la sospecha acaban separando a los novios; el papel complaciente de la Iglesia en su relación con ETA; la actitud de los políticos, sean cómplices u opositores de la banda; el atentado a un intelectual y sus consecuencias; la gestión de la enseñanza, mostrada a través de una *ikastola* en la que se juntan dos niños, uno de familia vasca y el otro que viene de fuera; la vida blindada de una profesora universitaria y concejala socialista, y el clima de tensión en las universidades; las tradiciones vascas y la vida cotidiana; el asesinato de un *gudari*, lo que trae dudas a su pueblo – ¿lo habrá asesinado la Guardia Civil? ¿o ETA, al enterarse de que era un confidente? –; y, finalmente, la vida en la prisión para los presos políticos en los años 70.

El parecido con la teatralidad brechtiana no se limita a la intertextualidad con *Terror y miseria*, que es evidente en la estructura y en el tono expresionista, sino que se nota en algunos recursos como las canciones o, en un momento dado, la apelación directa al público, o la presencia de un Corifeo que hace de narrador. Además una escena de *Eusk* tiene un argumento muy parecido al de una escena de la pieza de Brecht: la del terror de los padres a que su niña (niño en el caso del alemán) los delate, por expresar, en la intimidad familiar, opiniones que difieren de la línea de pensamiento de ETA.

Hay una escena que se aleja del realismo de las demás, en la que el personaje de Félix, hipnotizado por un terapeuta, realiza un «viaje imaginario», en una «atmósfera obsesiva» (Barrena, 2002: 150-151), en la que encuentra a un personaje que se presenta como una alegoría del terrorismo etarra: una figura «siniestra, mezcla de imagen medieval de la muerte pero con el pelo naranja y arete en la oreja. Es cojo y sus ropas son muy viejas, no deja de sonreír» (Barrena, 2002: 155). Además no habla, consiguiendo con su sola presencia aterrorizar a Félix. En un diálogo unidireccional, Félix interroga al misterioso personaje:

usted tiene un fundamento para matar que yo no comprendo... ¿es eso?... [...] Ah, ya... usted quiere la independencia de su país. [...] Lucha por... una Euskadi soñada...

<sup>2</sup> Curiosamente, en esa misma edición del Premio, se concedió un accésit a otra obra sobre el terrorismo de ETA: *Hijos de Hybris*, de Jerónimo López Mozo, posteriormente publicada por John Gabriele (2011).

<sup>3</sup> En un artículo, puse de relieve el legado de esta pieza brechtiana en el teatro español, comparándola con *Los hombres y sus sombras* (1983), de Sastre, y *Terror y miseria en el primer franquismo* (2002), de Sanchis Sinisterra (Fox, 2012).

por una tierra vasca libre, donde no haya cipayos... [...] ¿Y para eso necesita matar, poner bombas, aterrorizar...? [...] ¿Usted va a construir un país extraordinario cuando se vayan todos, cuando nos vayamos todos los españoles? [...] ¿Pero entonces cuándo... cuándo, no se dan cuenta de que siempre va a haber gente que no piense como ustedes? (Barrena, 2002: 158-159)

Como en un sacrificio ritual, Félix acabará asesinado por el personaje, con quien no consigue entablar una conversación. Sin embargo, el encuentro con la alegórica personificación del terrorismo, le permite desarrollar un claro razonamiento sobre los objetivos de ETA y la falacia de sus postulados de violencia e intolerancia, por lo que Félix se convierte en el símbolo de una consciente y clara oposición a la banda terrorista. Hay también que subrayar que el hombre y su novia Ana, son personajes ajenos al ambiente vasco, que llegan al norte buscando trabajo y se encuentran involucrados en un mundo que hasta entonces no conocían, lo que les permite ofrecer una mirada desde el exterior, elemento ausente en las otras tres piezas.

Como refiere el autor, *Eusk* está escrita para que una compañía teatral haga una dramaturgia con ella, ya que puede adaptarse a todo tipo de repartos: «la intención es que esta obra abierta se represente de muy diversas maneras, pero sin perder relación con la original». Así la pieza:

formaría parte de un proceso cultural combativo en manos de los profesionales del teatro que utilizan un material y lo usan según sus propias interpretaciones personales o políticas, necesidades técnicas y/o limitaciones de reparto o de medios. (Barrena, 2002: 23)

Son palabras interesantes porque subrayan el papel político del teatro, su potencial influencia en los cambios sociales, uno de los principales objetivos del arte dramático. Siguiendo esta línea indicada por el autor, posteriormente a la del Premio Buero Vallejo, se hizo otra edición, titulada *Euskalcalá, 23*, que recoge el texto adaptado y reducido para una lectura dramatizada que realizaron los alumnos de Doctorado en Teatro de la Universidad de Alcalá de Henares. De las cuarenta y seis escenas de la versión original, quedan aquí veintitrés – como sugiere el nuevo título –, otra vez prologadas por Ángel Berenguer y precedidas por una relación de escenas, en la que se nota su reducción y el nuevo orden en el que son colocadas. La flexibilidad del texto permitiría incluso su actualización, con la añadidura de escenas relativas a los años más recientes, en los que se han producido importantes cambios en las reivindicaciones de ETA.

La segunda pieza que vamos a analizar es *Zulo*, de 2004. El texto es inédito en español, pero se ha realizado una traducción al francés a cargo de María Dolores Alonso Rey, de la Universidad de Angers (Francia), pendiente de publicación. Se trata de una obra claustrofóbica a lo largo de la que se desarrolla el monólogo de un industrial que ha sido secuestrado y encerrado en un zulo<sup>4</sup>. Se nota enseguida, pues, la radical diferencia en la presentación del tema del terrorismo con respecto a la obra anterior: si *Eusk* era una pieza coral, con varios puntos de vista, articulada en distintos lugares y momentos, *Zulo* es un texto a una voz, que se ambienta en un espacio cerrado, en el que lo único que evoluciona son los pensamientos y la conciencia del personaje.

La acción empieza con su protagonista ya encerrado. Con una serie de saltos temporales, mostrados a través de juegos de luz y de la repetición de acciones cotidianas como lavarse, comer, etc., se da la idea de la dificultad de concebir el tiempo para el secuestrado, así como de la aburrida rutina diaria. Este tema estará muy presente también a nivel verbal, en su monólogo, junto con otro tema que obsesiona al secuestrado: planear su huida. Por sus palabras, entendemos que es el dueño de una empresa que hace papel y que, el día en que lo secuestraron, había salido de casa sin guardaespaldas. Sus reflexiones se alternan con diálogos a una voz con alguien imaginario, que pueden ser personas que pueblan su mundo interior y afectivo, o bien con su guarda que, sin embargo, nunca le responde. En este segundo caso, se notan los distintos puntos de vista y una retórica típica de ETA por parte de sus carceleros, de quienes el protagonista refiere las palabras: «retenido» en vez de «secuestrado», «ejecutado» en vez de «matado».

La soledad forzada lo empuja a reflexionar sobre varios temas, desde las necesidades fisiológicas, la soledad, los recuerdos, hasta los propósitos de marchar-

<sup>4</sup> ETA ha secuestrado a 77 personas en su historia, como medida para financiarse y para castigar a sus opositores. El primer secuestro es de 1970 y los últimos a mediados de los años noventa. Después de esta fecha, «los responsables de la lucha antiterrorista han considerado que ETA no secuestra porque tiene sus necesidades financieras cubiertas con el cobro del impuesto revolucionario», una forma de extorsión dirigida a empresarios, que tenían que pagar para preservar la incolumidad de sus bienes o hasta de sus familiares. La última operación policial para desmantelar esta red de chantajes es de 2006 <<http://www.elmundo.es/eta/historia/secuestros.html>> (consultado el 16.03.2016).

se del País Vasco una vez librado, el remordimiento por no haber denunciado las vejaciones, las conjeturas sobre quién ha podido traicionarlo, la sensación de culpabilidad por haber sido secuestrado y la vergüenza que pasará al volver a incorporarse a la vida. En algún momento, surge una áspera crítica a la Iglesia que protege a los terroristas y apoya su causa a pesar de la violencia que supone, cuestión presente también en *Eusk* y en la pieza siguiente, *Regreso*. Los pensamientos giran además alrededor de su vida, sus recuerdos. Pero sin duda lo más interesante de la pieza son las reflexiones sobre la sociedad vasca en la que se ha criado, y los cambios ocurridos antes y después de Franco y, definitivamente, con las elecciones de 1982, que propugnaron la independencia.

Desde el punto de vista teatral, si parece dominar una estética realista, ésta se interrumpe con una escena, en la que el protagonista se dirige directamente al público, creando un efecto metateatral<sup>5</sup>. Además, entre los recuerdos y las reflexiones, la desesperación y las ganas de seguir adelante, el protagonista tiene algunos sueños, que se convierten en escenas oníricas que él mismo refiere al público: en un momento dado, sueña con un atentado y, en otro, con ser perseguido y amenazado por una multitud de gente que incluye a su familia. Estas escenas, no afectan solo el nivel verbal, ya que son acompañadas por efectos de luz y sonido, grabaciones, que acompañan al secuestrado en el recuerdo de sus visiones nocturnas.

Es muy interesante, además, el uso de los altavoces, que transmiten las escasísimas palabras de los secuestradores («Prepara tus cosas... Te vamos a trasladar...»), repetido en dos escenas distintas), dándoles así características de alejamiento y frialdad. Esta sensación es confirmada por el hecho de que, en el primer caso, piden al secuestrado que se prepare para salir y en cambio lo dejan más días esperando. En la última escena, en cambio, tras un nuevo anuncio de que lo van a trasladar, el secuestrado en un primer momento cree que la voz que oye está en su cabeza y que se está volviendo loco. Sin embargo, al poco tiempo oye dos disparos y se da cuenta de que han matado a alguien que estaba secuestrado, supuestamente en un zulo cercano al suyo y que entonces la voz del altavoz no estaba dirigida a él. La pieza termina con el sonido de un telediario dando la noticia de que el industrial lleva unos nueve meses secuestrado, a la vez que se oyen los tres disparos de una ejecución.

Existen, como señalé, algunos elementos comunes entre *Zulo* y *Eusk*, y uno de éstos es el personaje de una bisabuela que narra la llegada de un barco de hombres altos y rubios, para justificar el origen de la raza de la gente de Euskadi y su RH distinto al de los españoles. El autor me comentó haber escuchado esta historia de su madre, a quien se lo había contado su abuela paterna<sup>6</sup>.

Es muy interesante, en *Zulo*, el uso de las acotaciones, ya que no sirven sólo para dar indicaciones al director y a los actores, sino que incluyen partes narrativas, en las que el autor hace oír su voz. En una de ellas, por ejemplo, leemos:

Ahora parece aseado, dispuesto a enfrentarse al mundo. Lo absurdo es que su mundo está ahí, limitado. El público anticipa el fracaso de esa energía que se terminará antes o después, en el zulo. Esa sensación aparecerá en el público cuando advierta el pathos del protagonista, que sigue andando incansablemente, con fuerza, con dedicación, no es un animal dando vueltas y buscando una salida; esta vez es alguien que está luchando.

Esto nos hace pensar que Barrena ha querido dar un sentido más amplio a su pieza, convirtiéndola un texto que supera los límites de las tablas y se enriquece para sus lectores, con palabras que amplían de manera metanarrativa la reflexión sobre la angustia del encierro y la ansiedad provocada por la falta de libertad.

La tercera pieza de la tetralogía, *Regreso* (*Iztultze*), permitió a su autor ganar, cinco años después de *Eusk*, el XXIII Premio de Teatro Buero Vallejo, Ciudad de Guadalajara en 2007. El texto fue publicado en esa ocasión, con una introducción de Carlos Alba, quien la define como «una de las piezas más valientes y más inquietantes que han surgido en el teatro español del siglo XXI» (Alba, 2007: 21), y un prólogo de Jerónimo López Mozo, en el que se hace una panorámica sobre las tres piezas de Barrena. *Regreso* no se ha estrenado.

El argumento de la pieza es el destrozamiento de una familia vasca debido al enfrentamiento entre todos sus miembros, que se mueven en el escenario de una sociedad podrida y envenenada por el miedo, las delaciones y la violencia. Los protagonistas son dos hermanos: uno es Patxi quien, tras años sirviendo a la causa etarra, se

<sup>5</sup> Se nota un paralelismo con la pieza anteriormente analizada, en la que el realismo se veía interrumpido por la escena onírica.

<sup>6</sup> Conversación del 18 de octubre de 2012, en León.

niega a seguir dándole todo, mientras que su mujer y su hijo siguen fieles; el otro es Txema, que vuelve a aparecer en su pueblo natal para participar en el funeral de su padre, tras dieciocho años pasados en Uruguay, por motivos que, en principio, se ignoran. El padre, nacionalista vasco y fundador del PNV, es un personaje ausente de gran influencia en las dinámicas entre los miembros de esta familia.

El comienzo del primer acto de la pieza se estructura en escenas simultáneas – las cinco primeras – para presentar el ambiente en que se desarrolla la acción: Patxi y Olatz, matrimonio que colabora con ETA, hospeda en su taberna reuniones de miembros de la banda terrorista y también les da sitio para que torturen a un delator. A partir de la sexta escena hay un *flashback*, en el que conocemos la ‘culpa’ de la víctima de tortura: aun bajo amenaza de violencia contra su familia, se negó a construir un túnel para colocar explosivo debajo del cuartel de la Guardia Civil y un zulo, por ser totalmente ajeno a ETA. Mientras sigue el desarrollo de la acción, se nota como Patxi manifiesta sus progresivas dudas sobre la causa independentista: a la creciente decadencia económica que afecta a la sociedad vasca, se asocia el hundimiento de los ideales del hombre, que han sucumbido frente al ensañamiento, a la violencia generalizada. Su alejamiento de la causa vasca provocará la contrariedad de su mujer Olatz – enérgica partidaria de ETA, aún siendo de origen castellano – y la venganza de los *abertzales*, incluso la de su propio hijo Zigor, cuyo nombre significa ‘castigo’ o también ‘pena’.

El título se refiere al regreso del hermano de Patxi, Txema, de su exilio latinoamericano, donde ha rehecho su vida. Paulatinamente descubrimos que tuvo que huir porque le habían acusado de delator y llegará a dudar de su propio hermano. Existen escenas en las que se subraya el alejamiento, incluso emotivo, de su tierra por parte de Txema: por ejemplo, mientras habla con su hermano y su cuñada, una fuerte explosión deja indiferentes sus dos interlocutores, ya acostumbrados, mientras que llama fuertemente su atención.

Como en las dos piezas anteriores, aquí también el realismo se ve interrumpido por algunas escenas más expresionistas: la de la tortura muy violenta, que se desarrolla al lado de la casa de Patxi y Olatz, con juegos de luces y proyección en el telón de fondo de la imagen grabada con una cámara en visión nocturna. También el regreso de Txema es acompañado por un uso de la luz que subraya las emociones de los personajes. Otro elemento que ofrece un punto de vista distinto sobre la realidad lo hallamos en el segundo acto, cuando Txema, Patxi y Olatz visitan la tumba del padre de los dos hombres y encuentran al personaje de Edi, enloquecido por las presiones de ETA: en él, Txema encuentra un alter ego. Esta figura, casi esperpéntica, se describe como un «joven envejecido prematuramente, vestido con andrajos» (Barrena, 2007: 71), que tiene visiones y habla recitando versos del *Rey Lear*, de Shakespeare.

Uno de los personajes más emblemáticos de *Regreso* es Zigor, hijo de Patxi y Olatz. Tras verle con la cara oculta mientras maneja una pistola, lo conocemos directamente cavando un zulo, junto con Telmo, quien lo orienta ideológicamente. Pero notando sus dudas, Karni, *abertzale* y torturador de las escenas anteriores, y Txikia, un cura, le avisan de que tendrá que pasar una prueba: será delatar a su padre. El hecho de que sea un cura el mandante del asesinato, subraya, como en las dos piezas anteriores, que el papel de la Iglesia, más que complaciente, es activo en la lucha armada para la independencia del País Vasco, elemento que Barrena no deja de subrayar con fuerte intención crítica.

Es en el acto 3 cuando se realiza el asesinato de Patxi, que se presagiaba desde el comienzo. Para darle mayor fuerza dramática se muestra dos veces, desde dos perspectivas y en dos momentos distintos, separados por otra escena. Uno de los asesinos es Txikia, el cura, que luego celebrará el entierro, subrayando en su discurso la traición de Patxi. Tras este crimen, se nota un cambio en la mentalidad de la gente, referida por los mismos *abertzales*: a causa de los muchos asesinatos, nadie compra ya en las tiendas vascas, prefieren ir a comprar fuera del pueblo y la economía se está hundiendo. También Patxi tenía planeado huirse del pueblo, antes de que lo mataran. La pieza no puede sino terminar con la nueva y probablemente definitiva salida de Txema hacia Uruguay, recurso que subraya la resignación y la derrota del personaje y de los ideales de paz y democracia que él propugnaba, aunque veremos que en la última pieza de la tetralogía, *Pintxos*, volverá a aparecer.

En *Regreso*, se notan referencias más concretas a la realidad vasca que en las piezas anteriores, en las que el discurso se quedaba en un ámbito más general. Se cita a los periódicos *Egin* y *Gara*, al Palacio de Ajuria Enea, sede del Lendakari, al Aberri Eguna (día de la Patria), al cambio de nombres (como ocurrió con los juicios), al Euskadi Buru Batzar (Consejo nacional o órgano ejecutivo del PNV). Estos elementos hacen el texto vivo, concreto, realista, rico en elementos documentales.

La acción de *Pintxos* arranca a partir del cese definitivo de la actividad armada de ETA, anunciada en octubre de 2011, y de los resultados de las elecciones en el País Vasco del mismo mes de 2012. Argumento de la pieza es la complejidad de relación entre los varios grupos independentistas (miembros del PNV y de Bildu, *abertzales*, *etarras*) y las dificultades que tiene quien decide alejarse de la lucha para rehacer su vida. La historia se ambienta en la misma *herriko-taberna* de *Regreso*, tres años después: su gestor ahora es Zigor, hijo de Patxi, asesinado en *Regreso*, y aparecen en ella algunos personajes de la pieza anterior, como Edi, Paulino, Telmo, Txema y Olatz. La figura de Edi destaca aquí también ya que, fuerte del proceso de paz que se ha iniciado, ya no tiene miedo a reintegrarse en la sociedad y hasta de desafiar con sus palabras a los *etarras*, que le habían hecho la vida imposible. Zigor, ganando un concurso de pintxos, ha convertido la taberna en un punto de referencia para la gastronomía vasca y los negocios van muy bien, dado que ya no hay política en medio. También su madre, Olatz, ha dejado el radicalismo de un tiempo. Por estos motivos, no tardarán en llegarle amenazas por la traición a su antigua militancia; éstas se muestran con la proyección de una pantalla de ordenador en la que aparece un correo intimidatorio y grabaciones de mensajes telefónicos. Lo que les reprochan se resume en estas palabras: «Tu madre se mete en Bildu, tú te forras dando de comer al primero que entra aquí... tú que denunciaste a tu padre ¿Pero qué os habéis creído?». Para que no le hagan la vida imposible, tiene que cumplir con una prueba que le imponen sus antiguos compañeros: así Zigor realiza un *pintxo* con excrementos humanos y los da a vender en la noche de Halloween, con el nombre de Euskadi, motivo por el que es detenido e inhabilitado para ejercer de cocinero. Ha atacado simbólicamente lo más sagrado para los vascos: la Patria y la comida.

En la prisión, Zigor está presionado por varios lados, hasta que decide que lo mejor es firmar una carta que declara su abandono de la banda terrorista, lo que significa tener que huir al extranjero nada más terminar su condena. Su madre y su tío lo arreglan para que pueda reunirse con ellos en Uruguay, tras vender la taberna. Con la imagen de la familia abrazándose en el aeropuerto de Montevideo se cierra la pieza. *Pintxos* resulta ser una continuación de *Regreso*, no sólo por el tema, sino también por el estilo: diálogos realistas, mezclados con escenas más expresionistas y otras en las que el realismo se ve interrumpido con evocaciones y elementos metateatrales. Las dos tienen el mérito de mostrar las dinámicas internas a los grupos nacionalistas, antes (en el caso de *Regreso*) y después (en el caso de *Pintxos*) de la declaración del cese definitivo de la actividad armada de octubre de 2011. Como se nota, resulta extremadamente difícil salir del contexto de represalias, sospechas, delaciones, aun cambiando la situación política, por lo que la única solución posible resulta ser la que había elegido Txema muchos años antes: huir.

Las piezas de la tetralogía de Koldo Barrena ofrecen una variedad de perspectivas sobre los actos terroristas de ETA, entre las que destaca no tanto la violencia en sí – que aparece explícitamente solo en pocas escenas – sino el desconcierto de la población civil frente a la ruptura de lo cotidiano y al descubrimiento de su vulnerabilidad. Lo realmente violento es la imposibilidad de alejarse de las dinámicas del terror, ya que uno se encuentra involucrado en ellas sin querer y sin culpa, mientras que el tejido familiar y las relaciones de amistad son desintegrados por la desconfianza y la duda. Uno de los aspectos más apreciables de las piezas de Barrena es que ningún sector político y social queda excluido del vigoroso retablo que el dramaturgo está componiendo. No se trata, sin embargo, de realizar panfletos o manifiestos políticos: el valor teatral de las piezas es tal que nunca se llega a dudar de estar leyendo (ya que aún no se han podido ver en el escenario) verdaderas obras de arte, «magníficas muestras de teatro comprometido» (López Mozo, 2007: 24).

Las cuatro obras que analizamos ofrecen un valioso y completo mosaico de la realidad vasca, presentado a través de una variedad de técnicas teatrales y de estilos (monólogo, obra coral, realismo, expresionismo...), que revelan la habilidad de este experimentado hombre de teatro, que se ha dedicado a la escritura empujado por el amor hacia su tierra y la urgencia de rescatarla. Aunque Alba (2007: 13) afirma que «la contundencia de sus diálogos, sus referentes tan evidentes y sobre todo el indudable carácter de denuncia que presenta el texto, hace de su representación un acto suicida», cabe esperar que la nueva época de supuesta paz, inaugurada del octubre de 2011 con el prometido cese definitivo de la lucha armada por parte de ETA, deje más libertad a los dramaturgos, ya que el potencial de estas potentes piezas sobre un aspecto lamentable de la sociedad vasca merecería sin duda subir al escenario.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Alba, Carlos (2007), «Parábolas del Terror: teatro y terrorismo en el siglo XXI», en Barrena, Koldo, *Regreso (Iztulze)*, Guadalajara, Patronato de Cultura del Ayuntamiento de Guadalajara, pp. 9-21.
- Barrena, Koldo (2002), *Eusk*, Guadalajara, Patronato de Cultura del Ayuntamiento de Guadalajara <[http://www.guadalajara.es/recursos/doc/Cultura/Libros\\_Teatro/33099\\_233233201283359.pdf](http://www.guadalajara.es/recursos/doc/Cultura/Libros_Teatro/33099_233233201283359.pdf)> (consultado el 17.02.2016).
- Barrena, Koldo (2003), *Euskalcalá*, 23, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá.
- Barrena, Koldo (2004), *Zulo*, inédita.
- Barrena, Koldo (2007), *Regreso (Iztulze)*, Guadalajara, Patronato de Cultura del Ayuntamiento de Guadalajara.
- Barrena, Koldo (2013), *Pintxos*, inédita.
- Berenguer, Ángel (2002), «Prólogo. A propósito de *Eusk*», en Barrena, Koldo, *Eusk*, Guadalajara, Patronato de Cultura del Ayuntamiento de Guadalajara, pp. 11-20.
- Fox, Manuela (2011a), «El terrorismo en el teatro de Ignacio Amestoy: de lo particular a lo universal», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 20, pp. 59-77.
- Fox, Manuela (2011b), «Teatro español y dramatización del terrorismo: estado de la cuestión», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 20, pp. 13-37.
- Fox, Manuela (2012), «El modelo brechtiano de *Terror y miseria del Tercer Reich* en España: Sanchis Sinisterra y Sastre», en Cassol, Alessandro - Guarino, Augusto - Mapelli, Giovanna - Matte Bon, Francisco - Taravacci, Pietro (eds.), *Metalinguaggi e metatesti. Lingua, letteratura e traduzione*, Roma, AISPI Edizioni, pp. 357-365.
- Gabriele, John P. (2011), *El terrorismo en las tablas: tres obras de Jerónimo López Mozo*, Madrid, Fundamentos.
- López Mozo, Jerónimo (2008), «El dedo en la llaga del terrorismo», en Barrena, Koldo, *Regreso (Iztulze)*, Guadalajara, Patronato de Cultura del Ayuntamiento de Guadalajara, pp. 23-28.

## Teatroxlaidentidad

Susanna Nanni  
Università degli Studi Roma Tre

[dav.nanni@tiscali.it](mailto:dav.nanni@tiscali.it)

«¿Es el arte un camino para llegar a la verdad?  
¿Puede la oscuridad ser tan cerrada que resulte imposible de aclarar?  
¿Uno que se engañara siempre, acabaría por creerse?  
El espejo: una mirada sobre nosotros mismos»

Mónica Felippa, *El espejo*

«Estrecho tu mano por cien veces la mía.  
Te beso entera, te abarco con mi alma y  
mágicamente descubro mi lunar en el medio de tu pecho y  
sé que dejo mi firma para siempre»

Marta Betoldi, *Contracciones*

### Resumen:

El movimiento teatral llamado Teatroxlaidentidad se constituyó como una forma más de lucha, uno de los brazos artísticos, de la asociación Abuelas de Plaza de Mayo, siendo su objetivo principal la búsqueda, a lo largo y a lo ancho del territorio argentino (y fuera del mismo), de unos cuatrocientos jóvenes que siguen viviendo bajo una gran mentira sobre su verdadera identidad. A veinte años del golpe, puesto que los nietos ya tenían la edad para ser partícipes de su propia búsqueda, el movimiento se propuso sacar la temática de la apropiación de niños del ámbito estrictamente político, para empezar a tratarla desde el teatro.

**Palabras clave:** Teatroxlaidentidad; Teatro argentino contemporáneo; Teatro político; Abuelas de Plaza de Mayo

### Abstract:

Teatroxlaidentidad was created as a new form of struggle, one of the artistic branches of the Asociación Abuelas de Plaza de Mayo, aiming at the recovery, inside and outside Argentina, of 400 young people still living in a false identity. Twenty years after de golpe, as the nietos were yet able to participate directly in this search, the movement intended to extrapolate the topic of the embezzlement of children out of the strictly political scope, to begin treating it on stage.

**Key-words:** Teatroxlaidentidad; Contemporary Argentine Theatre; Political theatre; Abuelas de Plaza de Mayo

Teatroxlaidentidad es un movimiento teatral de actores, dramaturgos, directores, coreógrafos, murgueros, bailarines y productores que surge en el año 2000 inscribiéndose dentro del marco del teatro político<sup>1</sup> argentino contemporáneo, durante una etapa histórica que se destaca por la impunidad de los crímenes de lesa humanidad, concesión de las leyes de indulto menemistas, y una crisis económica y social que estallarían en diciembre del año siguiente. En el contexto actual argentino – donde la búsqueda de definición de identidades sociales ha llevado a la proliferación de relatos sobre el pasado reciente y la rememoración de ese pasado se ha convertido en materia de Estado<sup>2</sup> (Verzero, 2013: 32) – su nacimiento se debe, en particular, a la profunda necesidad de articular legítimas estrategias de defensa contra la crueldad y el horror que residen en el delito de apropiación de bebés y niños y la sustitución de sus identidades de manera organizada y sistemática, tal como ocurrió a lo largo de la última dictadura militar argentina (1976-1983), período durante el cual fue violada, negada y destrozada la identidad física y moral de miles de individuos.

Movimiento: la palabra cabe muy bien, alcanza una connotación de rebeldía en contra de toda dictadura y su intento de inmovilización (o abolición, o desaparición) de los cuerpos, de las ideas, de los derechos humanos, de la potencia de actuar:

<sup>1</sup> Teatro 'político' en la acepción más común y directa del término, o sea donde la política tiene un papel central como tema y contenido de las piezas con la voluntad de transformación de la realidad o, por lo menos, de tomar conciencia de la necesidad de transformarla. Comparto plenamente la idea de teatro político mucho más amplia y abarcadora que propone Patricia Zangaro, cuando afirma que «si la política designa [...] todo aquello que tiene que ver con los asuntos públicos y el teatro es, ontológicamente, un hecho público, ya que sólo existe en virtud de un pacto fundante entre actores y espectadores, se podría postular que el teatro es, por naturaleza, político» (Devesa - Espinosa, 2012: 6).

Las dictaduras básicamente lo que intentan es abolir el movimiento. Suprimir los derechos de aquellos que tratan de pensar el movimiento. ‘La vida’. En nombre de supuestos valores detienen el pensamiento bloqueando todos los análisis en términos de movimiento. [...] El terror impide pensar el movimiento. Y de improviso, en el medio de tanta atomización resignada ocurre el acontecimiento. (Pavlovsky, 2014)

El hecho teatral recupera el movimiento, de las ideas y de los cuerpos, de actores y público, como una ola que avanza, un puro devenir – tal como lo es la identidad – hasta desterritorializarse. El teatro se hace acción. De hecho, el movimiento teatral se constituyó como una forma más de lucha, uno de los brazos artísticos, de la asociación Abuelas de Plaza de Mayo, constituida por mujeres en lucha desde octubre de 1977 para reencontrar y restituir su verdadera identidad a alrededor de 500 niños nacidos en los centros clandestinos de detención de madres secuestradas y desaparecidas, como aquellos que fueron sustraídos de sus hogares en los operativos de secuestro de sus padres, robados y apropiados ilegalmente por los mismos militares como ‘botín de guerra’, para extirpar – en plena Guerra Fría – el ‘peligro rojo’ desde sus orígenes: en la mayoría de los casos desde el vientre materno<sup>3</sup>.

El objetivo principal de TxI descansa por lo tanto en la búsqueda, a lo largo y a lo ancho del territorio argentino (y fuera del mismo), de unos cuatrocientos jóvenes que siguen viviendo bajo la gran mentira que son hijos de... quienes, en realidad, son sus apropiadores, en muchos casos los mismos torturadores y asesinos de sus padres biológicos. Vale decir que el ciclo de representaciones hace visible, desde el teatro, la lucha de Abuelas, para que cada miembro de la sociedad reflexione sobre la historia pasada de su país y plantee dudas sobre la cotidianeidad del presente. En palabras de Estela de Carlotto, Presidenta de la asociación, «se visibiliza la lucha de las Abuelas de Plaza de Mayo en un tablado, en un escenario» (de Carlotto, 2014). En el sitio web de TxI, bajo el título ‘visión’ se lee lo que puede considerarse su manifiesto:

El teatro es nuestra herramienta para cumplir con una función que consideramos esencial: actuar para no olvidar, actuar para encontrar la verdad. [...] actuar hasta encontrar el último de los nietos. [...] actuar para mostrar que la situación de los todavía 400 seres humanos que andan por entre nosotros sin conocer su verdadera identidad y su trágico origen vital, no son cosas pergeñadas solamente por un pequeño grupo de lunáticos violentos y asesinos, sino también por un conjunto de factores entre los que no es menor la participación de buena parte de la sociedad.

Actuar para sentir que la dictadura está aquí mismo, incluso en este lugar, instalado en nuestro ser más propio. Está en nuestra cotidianeidad cuando convivimos normalmente con genocidas, está en nuestro día a día, cuando quizá nos cruzamos en la calle con personas que ignoran que su identidad fue violada desde su nacimiento. [...] está sentado en nuestra mesa cuando se despótica deseando la pena de muerte a otros, aún cuando la historia nos enseña que si se normaliza la muerte, las primeras víctimas de esa muerte institucional somos nosotros.

Y como estas sombras van caminando a nuestro lado, hacemos teatroxlaidentidad para combatir las, para disolverlas. Porque son oscuridades que a nada temen más que a la reflexión. Pocas cosas son tan efectivas en este combate como la sensibilidad, la duda, la emoción, el recuerdo, la acción y el desesperado intento de entendernos y convivir. Y esto es el teatro: duda, acción, emoción y convivencia<sup>4</sup>.

Con ese propósito, el movimiento teatral representó un cambio en la estrategia de Abuelas de Plaza de Mayo para llegar a los jóvenes con dudas sobre su identidad. Porque, a veinte años del golpe, los nietos ya tenían la edad para ser partícipes de su propia búsqueda. Entonces el movimiento se propuso sacar la temática de la apropiación de niños de la sección «Política» de los diarios, para empezar a introducirla en las secciones «Espectáculos», «Deportes», «Interés general», o sea, lo que seguramente estarían leyendo los jóvenes.

A partir de la transición democrática en la Argentina<sup>5</sup>, se han producido obras teatrales que re-construyen los años Setenta, pero hasta los años 2000 el tema no constituía uno de los más frecuentados (con excepción de algunos casos aislados que resultan emblemáticos como *Potestad* de Eduardo Pavlovsky, 1985; o *El hombre de arena* de El Periférico de Objetos, 1992). En los últimos años, aproximadamente hacia 2008, han proliferado las referencias a la dictadura militar y a la apropiación de menores, a la militancia y al compromiso revolucionario, a la tortura

<sup>2</sup> Sobre todo a partir de 2003 el fenómeno de reelaboración del pasado argentino se incorpora en las agendas oficiales de los gobiernos kirchneristas (Néstor: 2003-2007; Cristina Fernández: 2007-2011, 2011-2015) legitimando e impulsando producciones culturales múltiples y pertenecientes a varios ámbitos y disciplinas: películas, documentales, piezas teatrales, música, novelas, relatos testimoniales, biografías y autobiografías potencian la capacidad mnemónica de los individuos y colaboran en la construcción de las identidades sociales tomando la revisión del pasado como una instancia crítica y autorreflexiva.

<sup>3</sup> Gracias a la lucha de *Abuelas*, desde 1984 han sido recuperados 119 jóvenes, lo que les permitió reencontrarse con su propia identidad y con su verdadera historia de vida. El dato es actualizado al mes de diciembre de 2015. El último nieto, Mario Bravo, resulta ser como uno de los casos excepcionales de *hijo* que pudo reecontrarse con su propia madre. La vasta bibliografía sobre Abuelas de Plaza de Mayo e Hijos abarca varias disciplinas: de la historia a la literatura, de la medicina a las ciencias sociales, de lo jurídico al psicoanálisis. Puede consultarse en el sitio web de la Asociación: <[www.abuelas.org.ar](http://www.abuelas.org.ar)> (consultado el 13.03.2016).

<sup>4</sup> <[www.teatroxlaidentidad.net](http://www.teatroxlaidentidad.net)> (consultado el 14.01.2016).

<sup>5</sup> En los años 80, en particular, proliferan grupos de producción autogestionada de teatro callejero que se abocaron a la tarea de reinventar las leyes escénicas para posibilitar una comunicación directa y efectiva, a través de un diálogo constructivo, con todo espectador. Sobre el tema del ‘teatro callejero’ y el movimiento grupal de los 80, véase Dacal (2006).

y a la desaparición, y, al mismo tiempo, se han desarrollado múltiples recursos y modos de acercamiento. Por ejemplo, conforme con la variación de las figuras del ‘militante’ en el imaginario social, el homenaje a la militancia ha cedido lugar a la crítica, o al humor, a través del recurso a la ironía, la sátira e, incluso, el sarcasmo. Al mismo tiempo, han ingresado a la escena autores y actores, tanto a través de los protagonistas (los militantes) como de la generación de los *hijos*.

En julio de 1981, y como antecedente fundamental del TxI, se crea el Teatro de la resistencia, denominado ‘Teatro Abierto’, que constituyó un verdadero éxito socio-político-cultural de características multitudinarias y provocó, a una semana del estreno, la quema del Teatro del Picadero a manos de un comando de la dictadura. El cuerpo social solidario se puso en movimiento: en pocos días veinte salas ofrecieron sus instalaciones para que el ciclo pudiera continuar. «El atentado potenció la propuesta que superó los límites de la escena proyectándola hacia el conjunto de la sociedad» (Devesa, Espinosa, 2012: 15). La propuesta estética inicial – «queremos demostrar la existencia y vitalidad del teatro argentino tantas veces negada» – se hace acción ética, como afirma Roberto ‘Tito’ Cossa, director y fundador de Teatro Abierto, al finalizar el ciclo: «empiezo a creer que, en pequeño, se ha convertido en un modelo, en un signo demostrativo de que la mayoría de los argentinos mantenemos intactas nuestras reservas éticas» (Cossa, 1981). Cada espectáculo se convirtió en una fiesta, en la cual los espectadores compartían la propuesta con los teatristas en un acto de generosidad y de entrega mutua, un espacio de comunidad creativa y de libertad de expresión: «Estética, ética y política, conscientemente asumidas e integradas desde los propósitos, la producción y la recepción» (Devesa - Espinosa, 2012: 22).

La aparición de TxI surgió, pues, en un contexto político y económico caracterizado por una crisis profunda que siguió diez años de ‘fiesta menemista’ y, al mismo tiempo, se insertó en una larga tradición de grupos teatrales independientes: desde el grupo de Boedo, pasando por el Teatro Independiente, el Teatro Abierto y el teatro callejero, hasta la actualidad: sólo a forma de ilustración, cabe señalar que cada año, en la capital porteña, se estrenan más de seiscientas obras en el circuito independiente.

Lo que se considera la semilla de TxI fue el semi montado *¿Vos sabés quién sos?*, obra coral, escrita por Cossa y estrenada en noviembre de 1997 en el Teatro Nacional Cervantes. A partir de ese germen, en 2001, la dramaturga Patrizia Zangaro escribió *A propósito de la duda*, una pieza teatral sobre testimonios de Abuelas de Plaza de Mayo e H.I.J.O.S.<sup>6</sup>, con puesta en escena y dirección de Daniel Fanego que, muy pronto, se transformaría en la pieza emblemática del movimiento<sup>7</sup>. La exitosa repercusión de la obra generó el nacimiento del TxI que, en su primer año, contó con 14 salas, 40 espectáculos y 30.000 espectadores. Lo más sorprendente fue que el ciclo logró colmar las salas (los lunes) con un público joven que trascendía el típico espectador de teatro, por encima sin nada de publicidad que no fuera el mero boca en boca. En ese año siete jóvenes recuperaron su identidad (Friera, 2000).

La problemática en torno a la identidad en todas sus dimensiones culturales, psicológicas, sociales y biológicas, que al principio se trató a partir de hechos puntuales relacionados con la dictadura, se ha ampliado en los últimos años abarcando fenómenos socio-políticos de discriminación u opresión como la inmigración o la marginalización de las comunidades indígenas. En este sentido, TxI, en su esencia, apela a la toma de conciencia y a la acción transformadora de cada persona, en particular, en un país que aún no ve cumplidos los derechos básicos de su pueblo. Piénsese, por ejemplo, en los títulos de las piezas incluidas en la antología *Teatro por la Identidad* publicada en 2012: *El nombre* de Grisela Gambaro, o *Mi hijo tiene ojos celestes* de Mariana Eva Pérez (hija, ella misma, de padres desaparecidos), o *Cuánto vale una heladera* de Claudia Piñeiro, o *Crónica de Indias* de Amancay Espindola y Araceli Arreche, textos que enfocan, cada uno, la temática de la identidad desde diferentes perspectivas.

Los autores de TxI, desde su rol de artistas comprometidos y recurriendo a la memoria colectiva, se proponen metaforizar algunos hechos históricos en varios estilos y con diferentes recursos, trasladándolos al lenguaje teatral con la huella de su propia subjetividad. Al mismo tiempo, las piezas que forman parte de TxI

<sup>6</sup> Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio es una agrupación integrada por hijos de detenidos-desaparecidos, asesinados, ex presos políticos, exiliados, ex detenidos-desaparecidos y además por otros jóvenes que sin haber sufrido en su propia familia la represión directa se sienten hijos de una misma historia. Se formó en 1995 con el propósito de juntarse, reivindicar la lucha de sus padres, buscar a sus hermanos apropiados, luchar contra la impunidad por la cárcel común, perpetua y efectiva para todos los genocidas de la última dictadura civil-militar, sus cómplices, instigadores y beneficiarios. <[www.hijos-capital.org.ar](http://www.hijos-capital.org.ar)> (consultado el 13.03.2016).

<sup>7</sup> La pieza fue elegida para ser representada en Plaza de Mayo en el marco de la vigésima Marcha de la Resistencia.

nos remiten, precisamente por su carga simbólica, no solo a hechos históricos y personajes reales sino a un abanico de significaciones mucho más amplio:

Cada imagen, cada palabra, cada gesto que se construye es capaz de hacer visible lo invisible, de revelar lo humano, de otorgarle cuerpo y voz a las identidades que por mucho tiempo han permanecido ensombrecidas, y sobre cuya opacidad se han construido las identidades presentes. (Verzero, 2013: 392)

Vale decir que las obras representadas trascienden y superan el discurso histórico y plantean las dudas sobre el presente, y los nuevos procesos de pérdida de la identidad, sea en un plano individual, sea colectivo. «¿Cuál es la identidad de una sociedad que consiente la marginación producto de la desocupación, de la destrucción de la educación y de la salud públicas, que conduce a un viaje hacia el horror con un devenir de niños muriendo de hambre?», inquirió la directora y actriz Isabel de León.

Y la idea de colectividad, dentro de la lucha por la búsqueda y el reencuentro con hijos de desaparecidos, tiene un rol fundamental. Al reencontrar, en 2014, a su nieto Guido (Ignacio Montoya), Estela de Carlotto declaró: «Cada vez que mire a los ojos a mi nieto Guido, estaré viendo el milagro que posibilitó toda la sociedad argentina, pero en especial estos artistas tan consecuentes» (de Carlotto, 2014). O sea que en el TxI, el arte está pensado como acto solidario y generador de nuevos paradigmas sociales, como militancia social que se concreta a través de la acción por el otro.

Las situaciones que toman vida en estas piezas atípicas, no convencionales, que en muchos casos se encuentran en el borde del absurdo, provocan en los espectadores fuertes reacciones emotivas e intelectuales, y estimulan una mayor conscientización, tanto individual como colectiva: textos y puestas en escena trabajan con asuntos tales y de manera tal como para movilizar al espectador y convertirlo, no solo en un receptor totalmente activo, sino en un protagonista de las piezas. Así, se hace explícita la relación profundamente humana entre artista y público, quienes establecen un diálogo vivo y asumen el papel de co-creadores en el mismo momento del producto artístico. Al respecto, José Pablo Feimann comenta: «No casualmente quienes se unieron a esta lucha de las abuelas son actores y hacen obras de teatro. El actor es un extraño ser que encuentra su identidad a través de miles de rostros. Vive la diferencia. Vive de poder expresar lo diferente. Vive, así, de la libertad» (Feinmann, 2011). El teatro descubre entonces su tremenda capacidad de acción. Los integrantes de TxI atestiguan que, a partir de su acercamiento al movimiento, recuperaron el rol social del actor-juglar que, por un lado, asume la responsabilidad de hacerse vehículo de difusión de los hechos actuales y de la conservación de la memoria; por otro, se compromete con su pueblo convirtiéndose en su voz. En la carta de Daniel Fanego, director y actor, leída en la apertura del segundo ciclo, se sintetizan las opiniones de los integrantes del movimiento: «Teatroxlaidentidad nos devuelve nuestra condición de juglares de nuestra gente, testigos de la memoria de nuestro pueblo, de nuestra memoria. Nos dignifica. Nos reúne... nos encuentra» (Fanego, 2001). Vale decir que TxI desde su hábitat natural, el escenario, se construye a sí mismo como un puente necesario que une a las voces del teatro con el público y con cada joven que es partícipe involuntario de una historia siniestra.

TxI es un teatro popular, tanto por su origen y su propósito como por su lenguaje y resonancia: en pocos años aparecieron Televisión, Cine, Fotografía, Danza, Música y otras manifestaciones artísticas ‘... por la Identidad’. También, cabe añadir, porque las entradas son libres y gratuitas. Al mismo tiempo, en estas obras se descifra el compromiso con las formas contemporáneas a partir de una actitud que evita facilismos y convenciones, y estalla en formas transgresoras, lo que presta a estas piezas precisamente un valor artístico de ningún modo reñido con su carácter popular. Se trata de un teatro que trasciende lo teatral. Como ha explicado Cristina Fridman, integrante de la comisión directiva de TxI, «Vienen abuelas, nietos, y al final de la función hablan. Se termina de completar el objetivo cuando ves que el objetivo está ahí, en cuerpo y alma y te cuenta lo que vivió. Todo se resignifica» (Yaccar, 2014).

Cada año la comisión directiva se esfuerza por ofrecer novedades, nuevas formas de comunicar a partir del teatro, nuevos lenguajes e instancias por darle una vuelta de tuerca a la propuesta. En 2014 lo nuevo estuvo representado por una feria en Tecnópolis (la mayor megamuestra de ciencia, arte y tecnología de Latino América), donde se realizaron espectáculos de improvisación, circo y teatro tradicional, con juglares, estatuas vivientes, clowns, narradores de cuentos, títeres y laberintos de espejos deformantes. En fin, una suerte de kermés articulada sobre la temática de la identidad dirigida a un sector de gente presumiblemente poco informada sobre lo que es TxI y a los estudiantes de colegios.

El mismo escenario puede montarse en el interior o en el exterior del teatro. Por ejemplo, en una tarde de domingo en enero de 2002, en el Parque Centenario de Buenos Aires, se puso en escena una representación en que doce actores, doce identidades, se buscaban, se tanteaban, se requerían, dibujando en el aire un entramado de historias y de nombres. Los doce actores ponían en escena la búsqueda de la identidad de cualquiera, de todos. Con las máscaras de TxI – esa cara plácida y sonriente que asoma entre la comedia y la tragedia – atraían con su coreografía a los paseantes, en absoluto silencio. Un cubito en el que se leía «Estamos buscando nuestra identidad», un rompecabezas que representaba esa búsqueda, era la invitación, el pase para acercarse al puesto de TxI, y la posibilidad de que cada uno de los asistentes contara qué significaba para él/ella la palabra ‘identidad’. Un pequeño acto en la tarde del domingo, una mirada silenciosa para asomarse a la búsqueda de la identidad.

Puesto que se está buscando a los hijos de desaparecidos también fuera del territorio argentino, y a pedido de la Presidenta de Abuelas para dar respuesta a los numerosos llamados en el exterior, el movimiento se hace itinerante no sólo en la Argentina (de hecho existe un TxI en cada provincia del país), sino que sale de las fronteras territoriales – ampliando aún más el concepto de identidad – para llegar a otros países latinoamericanos y a Europa, en particular a España (en Barcelona hay ciclos de espectáculos de TxI en catalán), Francia, Inglaterra e Italia (en el teatro romano Ambra Iovinelli se puso en escena, en 2009, el espectáculo *Made in Argentina*, dirigido por Carlos Branca). Por lo que atañe específicamente al caso español, la consigna fue: «Hay 100.000 jóvenes argentinos nacidos entre 1976 y 1980 viviendo en España. Alguno de ellos también podrá dudar. Porque todo el mundo tiene derecho a saber quién es». En 2004 se crea en Madrid TxI y, superando la incertidumbre inicial de que pudiera tratarse sólo de una iniciativa argentina en el extranjero, el concurso para la presentación de textos dramáticos sobre la identidad de las personas víctimas de guerras y dictaduras, logró un éxito extraordinario.

Volvamos a la idea de ‘movimiento’: en otras (y últimas) palabras, TxI vuela, atraviesa océanos, ignora fronteras e identidades nacionales, se desterritorializa, inventa nuevos espacios y se acuna en cada lugar donde alguien dude, donde alguien se pregunte por su propio ser. De la mano de la autogestión, apoyado en la solidaridad, hombro con hombro con la verdad, TxI desconoce superficiales nacionalismos para anclar profundo en las bases de lo propio, de lo único de cada uno, de lo individualmente insustituible, que es, inevitablemente, humano y universal. A la incansable búsqueda de la identidad de cada joven apropiado, TxI suma la potencia que genera el contacto, la comunicación, la sensibilidad y el afecto que subyacen en todo acto teatral, y el resultado es una criatura gestada con sincero amor (frente al horror) que crece y evoluciona con fuerza arrolladora, y siembra teatro e identidad en cuanta tierra fértil cruce.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Cossa, Roberto (1981), «La ética que resiste al fuego», *Búsqueda de un país moderno*, Septiembre, 5. Fotocopia del recorte de la revista en Biblioteca y Archivo del Instituto Nacional de Estudios de Teatro en el Teatro Nacional Cervantes.
- Dacal, Enrique (2006), *Teatro de la libertad. Teatro ‘callejero’ en la Argentina, desde el movimiento grupal de los ‘80*, Buenos Aires, Ediciones Madres de Plaza de Mayo.

- De Carlotto, Estela (2014), «La lucha en un escenario», *El País*, Suplemento «Página/12», 3 de septiembre <[www.pagina12.com.ar](http://www.pagina12.com.ar)> (consultado el 13.02.2016).
- Devesa, Patricia - Espinosa, Pedro (2012), *Teatro, política y memoria. De Teatro Abierto a Teatro por la identidad*, Colección Cuadernos de Acción Cultural, 5, Buenos Aires, Ediciones Artes Escénicas.
- Fanego, Daniel (2001), «Carta de Daniel Fanego leída por Valentina Bassi en la apertura de teatroxlaidentidad», *Teatroxlaidentidad*, Buenos Aires, Eudeba y Abuelas de Plaza de Mayo, pp. 23-26.
- Feinmann, José Pablo (2001), «Teatro e identidad», *Mensuario de las Abuelas de Plaza de Mayo*, 2, s.p.
- Friera, Silvia (2000), «Construimos un puente generacional maravilloso», *El País*, Suplemento «Página/12», 6 de diciembre <[www.pagina12.com.ar](http://www.pagina12.com.ar)> (consultado el 13.02.2016).
- Pavlovsky, Eduardo (2014), «Teatro, movimiento y quietud», *El País*, Suplemento «Página/12», 13 de marzo <[www.pagina12.com.ar](http://www.pagina12.com.ar)> (consultado el 13.02.2016).
- Petruzzi, Herminia (2012) (selección de), *Teatro por la identidad. Antología*, Buenos Aires, Colihue.
- Verzero, Lorena (2013), *Teatro militante. Radicalización artística y política en los años 70*, Buenos Aires, Editorial Biblos.
- Yaccar, María Daniela (2014), «Teatro por la Identidad es un lugar de resistencia artística», *El País*, Suplemento «Página/12», 3 de septiembre <[www.pagina12.com.ar](http://www.pagina12.com.ar)> (consultado el 13.02.2016).

#### WEB

- <[www.abuelas.org.ar](http://www.abuelas.org.ar)> (consultado el 13.03.2016).
- <[www.hijos-capital.org.ar](http://www.hijos-capital.org.ar)> (consultado el 13.03.2016).
- <[www.teatroxlaidentidad.net](http://www.teatroxlaidentidad.net)> (consultado el 14.01.2016).

## *La Fura dels Baus, Agrupación Sr. Serrano, La Tristura: el reflejo de la sociedad en el teatro español contemporáneo*

Veronica Orazi  
Università di Torino

[veronica.orazi@unito.it](mailto:veronica.orazi@unito.it)

### **Resumen:**

En la sociedad actual el ciudadano juega un papel fundamental: el entorno local donde vive se proyecta en una macro-dimensión en que la sostenibilidad depende tanto de la acción del individuo como de la colectividad, en la que recaen las consecuencias de ese mecanismo recíproco. En la reciente producción dramática española tres obras resultan especialmente sugerentes desde esta perspectiva: *MURS* (2014) de La Fura dels Baus, el primer *smartshow* de la historia del teatro, con uso de tecnologías y aplicaciones para *smartphone*, sobre las *smartcities*, las ciudades del futuro; *Katastrophe* (2011) de la Agrupación Señor Serrano, sobre catástrofe natural, catástrofe natural provocada por el hombre y catástrofe humana; *Materia prima* (2011) de La Tristura, donde la concepción del niño como ciudadano y sujeto comprometido renueva la misma idea de dramaturgia infantil-juvenil. El artículo enfoca el tema a través del análisis de estas tres obras representativas de tendencias en fase de consolidación.

**Palabras clave:** La fura dels Baus; Agrupación Sr. Serrano; La Tristura; Dramaturgia española contemporánea; Teatro y sociedad

### **Abstract:**

In present societies, the citizen plays an essential role: his local environment projects itself in a macro-dimension in which sustainability depends by both the action of individuals and the community, and this undergoes the consequences of such mutual mechanisms. In the recent Spanish drama production, three works turn out to be especially suggestive by this point of view: *MURS* (2014) by La Fura dels Baus, the first *smartshow* ever on stage, with the use of technologies and applications for smartphones, on *smartcities*, the cities of the future; *Katastrophe* (2011) by the Agrupación Señor Serrano, on natural catastrophe, natural catastrophe caused by man and human catastrophe; *Materia prima* (2011) by La Tristura, in which the idea of the child as a citizen and an involved individual renovates the idea itself of children's/youth theatre. The article focuses on the topic through the analysis of these three works representing new trends.

**Key-words:** La fura dels Baus; Agrupación Sr. Serrano; La Tristura; Spanish Contemporary Drama; Theatre and Society

En la actual sociedad globalizada el ciudadano juega un papel básico, a nivel personal y colectivo: su micro-entorno se refleja en la macro-dimensión global, donde la sostenibilidad social y ambiental es determinada por la acción individual y colectiva, originando un mecanismo recíproco que concreta las consecuencias activas – el compromiso – y pasivas – la inercia – de ese mismo papel. Desde esta perspectiva, tres obras de la reciente producción teatral española son especialmente significativas:

*MURS* de La Fura dels Baus (2014), sobre las *smartcities*, las ciudades del futuro; *Katastrophe* (2011) de la Agrupación Sr. Serrano, sobre la catástrofe; *Materia prima* (2011) de La Tristura, sobre la visión del niño como sujeto comprometido.

*MURS* de La Fura dels Baus<sup>1</sup> (*Fura*, 1988; Torre, 1992; Corvino, 1994; Saumell, 2001; Ceccotti, 2003; Ollé, 2004; *Fura*, 2005; Ferrer, 2006; Orazi, 2013: 64-70; Verzini, 2014) extremiza la investigación del grupo sobre el involucramiento de los espectadores y el empleo de la tecnología<sup>2</sup> (*Fura*, 2001; Buezo Canalejo, 2004; Martorell Fiol, 2004; Röttger, 2008). La obra se centra en las *smartcities*, en la libertad del individuo, en la capacidad de distinguir entre verdad y mentira, en los cercos (social, tecnológico y económico-político) que éstas propician. Se trata de un macrospectáculo-instalación definido por sus creadores *smartshow*, que enfoca los rasgos más inquietantes de las ciudades hipertecnológicas del porvenir. Para su realización, se ha creado una aplicación dedicada, que el público descarga e instala en su móvil para participar en el espectáculo.

<sup>1</sup> Página web del grupo <<http://www.lafura.com>> (consultado el 20.07.2015).

<sup>2</sup> Sobre teatro y tecnología cfr. Romera Castillo, 1997; Schrum, 1999; Pontón, 2003; Blanco, 2004; Causey, 2004; Núñez Puente, 2004; Paz Gago, 2004; Sarriguarte Gómez, 2004; Romera Castillo - Gutiérrez Carbajo, 2004; Cornago, 2005; Abuin González, 2006; Causey, 2006; Farman, 2006; Paz Gago, 2006; Dixon, 2007; Romero López - Sanz Cabrerizo, 2007; Wood, 2007; Abuin González, 2008; Tortosa, 2008; López-Varela Azcárate, 2008; Romera Castillo, 2008a; Romera Castillo, 2008b; Romera Castillo, 2010a; Trecca, 2010; Romera Castillo, 2010b.

Es la tecnología, pues, la protagonista de la pieza. Gracias a la aplicación, los espectadores participan en la función aprovechando la realidad aumentada, es decir la visión del entorno físico real a través de un dispositivo tecnológico, combinada en tiempo real con elementos virtuales que producen una realidad mixta. La obra define el concepto de cerco del siglo XXI, delata las barreras sociales, ideológicas y tecnológicas de las *smartcities*, denunciando la desmaterialización y la deshumanización propiciadas por la tecnología. Es éste el rasgo fundamental de las ciudades del futuro: la tecnología facilita información y agiliza los contactos, sin embargo tiene también su lado oscuro, puesto que en las *smartcities* parece que todo está controlado digitalmente.

La pieza estimula la reflexión sobre la libertad del individuo en estas ciudades super-eficientes y sobre la necesidad de desenmascarar la apariencia virtual: el público vive el Cerco 2.0 de La Fura, compartiendo su crítica de la democracia tecnológizada e del acoso de la digitalización. De hecho, el móvil se ha vuelto un chip que se nos ha implantado y que nos controla, inspirándonos también el deseo de cambiarlo cuando ya no nos permita conectarnos de forma tan avanzada como 'deseamos'. Todo ello enfoca también el problema de la desinformación a través de la (aparente) información y las necesidades inducidas.

Los 1.500 espectadores que participan en cada función quedan encerrados con su *smartphone* dentro de los *MURS* del espacio escénico, metáfora de la sociedad hipertecnologizada, junto con unos actores-animadores y algunos voluntarios que interaccionan con los performers. La escena consta de cinco espacios: cuatro zonas contiguas, que representan sendas características de las *smartcities*, y la pirámide del poder, metáfora de las nuevas tecnologías, es decir unos instrumentos de control y unas herramientas que permiten actuar de forma avanzada.

Los participantes siguen las indicaciones del móvil, que les (des)informa, según veremos, y en cada zona realizan unas actividades: en *Security*, el espacio de la conectividad, se descarga la App para registrarse y conectarse, luego hay que sacarse una foto con el *smartphone* y subirla a una de las pantallas y se participa en la acción usando una especie de maxi-consola virtual Wii; en *Wellness* se busca el bienestar psico-físico; en *El Dorado* se juega en bolsa; en *Eco*, un espacio ecológico, se construye un árbol mecánico, observando su crecimiento con el móvil. A través de las maxi-pantallas se les explican a los participantes las experiencias que están a punto de vivir usando su *smartphone*. El clímax se concreta con un falso atentado, que produce un cambio drástico en el desarrollo de la acción: a la zona de guardarropa estalla una taquilla, causando el desconcierto general; los espectadores siguen atendiendo a las indicaciones de los *smartphones*; se levantan unos muros y los atrasados quedan marginados. Tres espectadores-actores asaltan una furgoneta de la Seguridad<sup>3</sup>, de donde sale una mini-furgoneta que lleva la escrita *It's up to you* y los móviles envían un mensaje significativo *Te das cuenta? Soy tu móvil, he aprendido a mentir*. La aplicación se cierra y la pantalla se apaga, dejando por concluido el espectáculo, definido «El 1984 del siglo XXI».

Los espectadores entienden que su móvil ha dejado de obedecerles y ahora los orienta, planteando el tema de la libertad en la sociedad de hoy y del futuro. Los voluntarios viven una experiencia multidisciplinar, con vídeos, maquinarias y realidad aumentada. El público pasa de un entorno sereno a otro degradado, en un proceso caracterizado por propuestas lúdicas, reflejo de la estrategia para subyugar al individuo (gracias también a los *social networks*, estas nubes globales y todopoderosas). La performance fomenta la sensación de participar en un videojuego y el uso de los *smartphones* resulta inquietante, por perfilarse como la nueva arma del futuro, que saca información del y sobre el usuario. La manipulación se ejerce desde la pirámide del poder, que está en el centro del espacio escénico.

El decorado presenta una escenografía aumentada, que aprovecha el soporte tecnológico: lo presenciado se filma o se graba o se ve a través de la pantalla del móvil y lo real ya sólo existe si filtra por algún dispositivo digital. El grupo enfatiza este rasgo, para que el público reflexione. También evoluciona la interacción con el público, precisamente a través del móvil y la aplicación dedicada. Ahora los espectadores con sus *smartphones* se vuelven co-autores, colaborando en la creación. Se usa la tecnología, pero advirtiendo de los riesgos a que expone la dependencia de ella. Sin duda lo tecnológico concreta una nueva forma de interacción, al

<sup>3</sup> La parte final del espectáculo es un homenaje a *Accions* (1983) del mismo grupo. Vid. Cerezo, 1986.

mismo tiempo física y virtual, que todavía debe estudiarse, para conocer sus ventajas y sus desventajas.

*MURS* es una pieza ambientada en un futuro distópico, donde los participantes acaban encerrados en un mundo dominado por la tecnología y esto les encara a unos temas cruciales: la libertad, la comunicación, la capacidad de reconocer la verdad y la mentira en una sociedad opaca, donde la información y la comunicación se emplean de forma distorsionante. Asistir al espectáculo es vivir un experimento: la experiencia del espectador depende de la casualidad pero también de sus reacciones y de su elección a la hora de decidir qué hacer. Una experiencia que anticipa el porvenir para poder analizar la cotidianidad desde otra perspectiva: La Fura lleva al público de viaje al futuro, para que entienda mejor el presente.

La Agrupación Señor Serrano es un colectivo barcelonés fundado en 2006 por Àlex Serrano<sup>4</sup>, ganador del Leone d'Argento per l'innovazione teatrale en la Bienale Teatro de Venecia de 2015. En sus producciones la compañía aprovecha productos tecnológicos hiper-innovadores y modernas piezas *vintage*, combinando teatro y video-arte para lograr un lenguaje original<sup>5</sup>. En sus performances presenta elaboraciones en vivo, acciones, experimentos interactivos, rasgos característicos de su estética que hacen del vídeo el componente básico de su estilo.

Durante los espectáculos, las acciones de los performers se filman con una cámara, se elaboran en directo gracias a efectos de vídeo en tiempo real y se proyectan en las paredes del espacio escénico o en unas pantallas. La separación entre escenario y patio de butacas desaparece, dando lugar a un espacio a medio camino entre la instalación artística y el *chill out*<sup>6</sup>, donde los artistas actúan, el equipo técnico trabaja y donde están también los espectadores. Éstos miran la performance y su proyección aumentada, que crean una doble narratividad: la de las acciones escénicas y la de su transposición filmica, que las transforma plásticamente, originando dos planos dramáticos superpuestos. La Agrupación ha sido definida 'pop', su lenguaje llega con facilidad y provoca la duda, su arte asoma detrás de una máscara sonriente y aprovecha los recuerdos infantiles, los videojuegos y la animación en stop-motion<sup>7</sup>.

En la primera fase de su trayectoria el grupo utiliza mucho la danza, de la que luego se alejará: *Autopsia*, su *opera prima*, es una trilogía que desarrolla tres ejes temáticos (la Soledad, la Culpa y la Resurrección), cuyas partes, *Autopsia* (2006), *Mil Tristes Tigres* (Sr. Serrano, 2007a) y *Europa* (Sr. Serrano, 2007b) (2007), se apoyan en el teatro visual, la danza y la performance, el vídeo y los elementos multimediales. *Contra natura* (2008) (Sr. Serrano, 2008a), es una obra multidisciplinar, de teatro físico y visual, que integra otras disciplinas como la danza, la performance y la instalación. En ella el grupo empieza a utilizar efectos audiovisuales generados en tiempo real por aplicaciones multimediales, que favorecen la interacción con el público.

*Artefacto* (2008) (Sr. Serrano, 2008b) prescinde del elemento coréutico y se centra en la relación entre creación cultural – efímera y frágil – y acción de la naturaleza – perenne y omnipresente –, gracias a la manipulación de objetos y elementos escenográficos. La actuación de los performers es filmada, elaborada con efectos de vídeo y proyectada en las paredes, anulándose así la separación entre escena y espectadores, quienes observan a los performers y los vídeos.

*Immut* (2009) (Sr. Serrano, 2009) y *Memo* (2010) (Sr. Serrano, 2010) tratan el tema de la memoria y el recuerdo que, a pesar de parecer estático, se revela cambiante al ser contaminado y alterado por nuevas experiencias y por el paso del tiempo. Ambas se apoyan en la danza, la creación sonora y el vídeo en directo: la primera analiza la interpretación de un recuerdo cuando éste se encuentra desvinculado de la memoria que lo creó; la segunda estudia los mecanismos mnemónicos y presenta a tres individuos en la Sección de Cumpleaños Singulares de la Memoria de una persona cualquiera, esperando la entrada de las experiencias de ésta y encargándose de mantener y transmitir sus recuerdos.

La estética del grupo se consolida con las obras sucesivas: *BBBB - Brickman Brando Bubble Boom* (2012) (Sr. Serrano, 2012) es un irónico biopic escénico<sup>8</sup> sobre la figura ficticia de Sir John Brickman, constructor y emprendedor imaginario, inspirador del primer sistema hipotecario de la historia, pero también sobre Marlon Brando – un actor salvaje en busca de un hogar – haciendo de John Brickman. La

<sup>4</sup> Página web del grupo <<http://www.srserrano.com>> (consultado el 20.07.2015).

<sup>5</sup> Sobre experimentación teatral y tecnología digital vid. nota 2.

<sup>6</sup> Música introspectiva de ritmo lento, con influjos *new age*, *ambient* y *jazz*, estilo repetitivo y melódico. Nace en los años '80 del siglo pasado en Londres como estilo musical para las *chill-out rooms* (cámaras de decompresión), donde se acudía después de participar en un *rave party* para recuperarse de sus excesos. Sucesivamente, fue reelaborada en estilo *jazzy* en la Isla de Ibiza.

<sup>7</sup> Técnica de animación que consiste en aparentar el movimiento de objetos estáticos por medio de imágenes fijas sucesivas. El término se refiere también al producto resultante de su aplicación. Se define animación en *stop-motion* la que no entra en la categoría de dibujo animado ni en la de animación por computadora, sino que es creada tomando imágenes de la realidad.

<sup>8</sup> El bio-pic es una película autobiográfica sobre un personaje realmente existido.

obra alude a la burbuja inmobiliaria y financiera, simbolizadas por un constructor y un banquero sonriendo. El decorado presenta la proyección de un poblado de chabolas en llamas, con música funky a todo volumen; la sociedad de la crisis del sistema hipotecario es asimilada a la Inglaterra victoriana: se denuncian los casi 43.000 desahucios de 2011, la crisis y el bienestar aparente, el choque entre necesidades objetivas e inducidas, se reivindica el derecho al hogar contra las reglas del mercado. La producción y manipulación de vídeos en directo marca el ritmo interno y la dimensión performativa de la pieza.

*A house in Asia* (2014) (Sr. Serrano, 2014) describe la operación de búsqueda y captura más imponente de la historia, organizada por EE.UU. contra Bin Laden, ofreciendo un retrato despiadado de la década que siguió al 11-S. Aprovechando maquetas, proyecciones, manipulación de vídeo en directo, ofrece un western escénico donde conviven la realidad y sus copias: la casa donde se oculta Gerónimo<sup>9</sup> en Pakistán, una copia exacta de esa casa en una base militar en Carolina del Norte<sup>10</sup>, otra copia en Jordania utilizada como plató cinematográfico<sup>11</sup>. Según el colectivo, todo ello concreta la actuación de un Sheriff (el Presidente de EE.UU.) obsesionado con una ballena blanca (Bin Laden) y en las paredes se proyectan fragmentos de las películas *Moby Dick* (1956), presentando al capitán Achab como otra contrafigura del Presidente de EE.UU., y *Gerónimo* (1939), sobre el jefe apache, contrafigura de Bin Laden. En la obra se ven indios y vaqueros, aviones, hamburguesas y cervezas, copias e imitaciones, en una metáfora transparente de la sociedad actual, con sus luces y sombras.

*Kingdom* (2014) es un proyecto que el grupo empieza a desarrollar en la Bienale Teatro de Venecia como compañía residente. El público se encuentra en un salón: sofás, una mesa con unas maquetas, una pantalla donde se proyecta el videojuego FIFA 2014. El protagonista es Max, un futbolista de subbuteo. Los performers mueven las figuritas en la micro-escena (las maquetas), filmando la acción y proyectándola en tiempo real, con montaje en vivo. Los cinco performers pasan del primer al segundo término, demostrando la eficacia de sus actos creativos, de que son artífices y protagonistas. Max cuenta una de sus posibles historias: nacer en un mísero poblado, escaparse gracias al fútbol, renacer a través de la narración mitificadora, salir de las estrecheces y marcar el gol en la final del Mundial. Max podría ser otro héroe mediático; sin embargo el dopaje, las lesiones, las apuestas, las variables humanas del espectáculo más global del planeta ofrecen un análisis lúcido de este mundo, que el grupo realiza aprovechando un plató de televisión que parece una sala de estar, manteniendo su ritual performativo e interaccionando con los espectadores.

Finalmente, *Birdie* (2015) (Sr. Serrano, 2015) es otro proyecto en proceso de elaboración, empezado en el taller que el grupo dio en la Bienale Teatro de Venecia el año siguiente. El núcleo temático es el movimiento y la migración: los movimientos astronómicos pero también la trayectoria de una pelota de golf, el desplazamiento de materias primas (como la con que está hecha la pelota de golf), el desplazamiento natural de animales (las migraciones) y el desplazamiento inducido de seres humanos (la migración provocada por la guerra, el hambre, la miseria). Todo ello es el resultado de fenómenos naturales (los astronómicos, los faunísticos, etc.), de fenómenos naturales inducidos por la misma naturaleza o por el hombre (cambios y alteraciones de tales fenómenos naturales) o de fenómenos determinados e influidos por las dinámicas socio-políticas y económicas que rigen el planeta. Los fenómenos naturales pueden dejar indiferente al hombre o no influir en sus intereses, por lo tanto el hombre no influirá en ellos; a veces, en cambio, al individuo le conviene influir en tales fenómenos, por conseguir sus intereses; finalmente, no es lo mismo la circulación de materias primas y bienes, propiciada por las recaídas positivas a nivel económico o socio-político que de ella proceden, respecto a la circulación de seres humanos, como los flujos migratorios y la presión de masas que huyen de situaciones hasta trágicas. El tema, comprometido y contundente, es tratado con esa aparente ligereza que estimula la reflexión de forma jocosa. Todo ello se monta al estilo del grupo: maquetas, miniaturas, vídeos grabados y manipulados en vivo y proyectados en unas pantallas.

Sin embargo, es con *Katastrophe* (2011) (Sr. Serrano, 2011) que el colectivo fija su estética: performance, teatro físico, vídeo en directo, realidad aumentada

<sup>9</sup> Nombre en clave de Bin Laden en la operación militar estadounidense.

<sup>10</sup> Aprovechada durante la organización del blitz.

<sup>11</sup> Donde se rodó la película *Seal Team 6: The Raid on Osama Bin Laden* (2012) de John Stockwell.

y tecnología interactiva. Ahora actúan tres o cuatro performers, más los técnicos, que están en la escena junto con los actores y participan en la creación y en el montaje, rodeados por tres grandes pantallas que delimitan el espacio escénico.

Los performers, las maquetas y cientos de ositos de gominola conforman la ambientación: una fábula aparentemente infantil sobre la civilización humana centrada en sus catástrofes. Observando la manipulación de los ositos y las maquetas, realizada a través de experimentos químicos y acciones subversivas, se propicia la reflexión sobre las catástrofes en la historia humana, para plantearse si existe alguna diferencia entre la violencia de la naturaleza, la violencia de la naturaleza provocada por el hombre y la violencia humana; si la indiferencia de la acción de la naturaleza hacia los hombres puede explicar la indiferencia de la acción de los hombres hacia otros hombres. La obra traza un recorrido desde una naturaleza que se expresa sobre/contra sí misma hasta el hombre expresándose sobre/contra sí mismo. A lo largo de este camino, que va desde la primera glaciación hasta los campos de concentración del siglo XX, los ositos sufren acciones de la naturaleza, acciones de la naturaleza – causadas por su propia manipulación – que se revuelve contra los manipuladores y acciones violentas protagonizadas por un grupo de individuos contra otro grupo.

El hilo argumental muestra la evolución de las tribus de ositos hacia una sociedad compleja e industrial. Al mismo tiempo, desarrolla un experimento alrededor de la concepción del espacio escénico, articulado en triple escala: micro, humana y macro. La escala micro corresponde a las maquetas, que reproducen la evolución del ambiente donde los ositos representan a los seres humanos y los efectos basados en reacciones químicas a pequeña escala producidas en vivo reflejan las catástrofes naturales o humanas (erupciones volcánicas, inundaciones, genocidios, persecuciones) y determinan la reacción de los ositos. La escala humana es la de los performers, que actúan como demiurgos, creando y manipulando el mundo de las miniaturas, transformándose ellos mismos en avatares de los ositos y reproduciendo a escala humana sus vivencias, siendo responsables y víctimas de la violencia que se está generando en las maquetas. El tercer plano es el macro, que se materializa en las tres pantallas que rodean la escena, donde se desarrollan las peripecias de los ositos, pero no como simple proyección: lo que las cámaras capturan se manipula para darles a las imágenes un nuevo significado a través de la realidad aumentada; la yuxtaposición de las tres proyecciones contribuye a crear inéditos matices de sentido.

La interacción con el público es otro elemento básico: la escena consta de un tablero central, donde se desarrolla la acción y donde los espectadores asisten a la performance en vivo y a través de los vídeos. Según se monte la pieza y se coloquen las pantallas, los participantes quedan sumergidos en el espectáculo. Aprovechando las frases y textos proyectados en las pantallas se consigue expresar y transmitir un mensaje impactante.

Finalmente, la Tristura<sup>12</sup> es uno de los colectivos jóvenes de la actual dramaturgia española, fundado en Madrid en 2004, integrado al principio por cuatro artistas nacidos en la primera mitad de los '80<sup>13</sup>. Su trayectoria artística se ha desarrollado en la última década y revela otra faceta de las tendencias teatrales y de la sociedad contemporánea.

Es ésta una compañía en que lo vital y lo artístico se funden, a partir de la convivencia de los intérpretes. Su dramaturgia es intimista y comprometida y se aleja de los paradigmas y la estructura tradicionales para ofrecer una visión fragmentaria e impresionista, rica en monólogos y acciones físicas. Los rasgos característicos de su estilo son las fracturas, los cambios de voces, la disociación entre emisor y discurso, la disolución de la identidad del Yo (Pérez Rasilla, 2011a: 28 y ss.). El grupo investiga sobre los nuevos lenguajes escénicos a través de la búsqueda de lo más íntimo del individuo y del uso de la palabra para retratar las «atmósferas interiores del ser humano».

Se dan a conocer con la primera parte de su *Trilogía de la Educación Sentimental* (2004), luego con *La velocidad* (2006) (La Tristura, 2006), sobre educación y los modelos familiares. En 2008 estrenan *Años 90. Nacimos para ser estrellas*.<sup>14</sup> (La Tristura, 2008), sobre el fin de siglo enfocado como desenlace trágico y al mismo tiempo estímulo para las nuevas generaciones: un recorrido por los últimos años del siglo

<sup>12</sup> Página web del grupo <<http://latristura.com>> (consultado el 20.07.2015). Cfr. al menos Pérez Rasilla, 2010; Pérez Rasilla, 2011a; Pérez Rasilla, 2011b; Pérez Rasilla, 2012; Pérez Rasilla, 2013.

<sup>13</sup> Celso Giménez (1983), Pablo Fidalgo (1984), Itsaso Arana (1985) y Violeta Gil (1983).

<sup>14</sup> Premio Injuve 2008.

XX, desde la caída del muro de Berlín (1989) hasta el atentado de las torres gemelas en 2001, un viaje de lo privado a lo público y una reflexión sobre recientes acontecimientos socio-políticos.

*Actos de juventud* (2010) (La Tristura, 2010), segunda parte de la trilogía, es una pieza de danza y teatro, homenaje a las jóvenes generaciones; enfoca la emotividad del ser humano a través de las relaciones (amistad y amor) entre los componentes del grupo, metaforizadas en las fases de un día, expresando una concepción de la intimidad como encuentro con el otro, en que coinciden utopías subjetivas y colectivas.

*El sur de Europa. Días de amor difíciles* (2013) (La Tristura, 2013) desarrolla tres historias de amor y rabia: unas personas se han reunido en un viejo barco (metáfora de la Europa contemporánea a punto de hundirse) para pasar una noche inolvidable en que emerge todo (amor, odio, amistad, alegría, dolor). Europa es algo sin control ya y el teatro es la única y momentánea interrupción en este proceso: sólo en la escena es posible expresarse, gracias a la improvisación, la música, la investigación corporal.

Sin embargo, es *Materia Prima*<sup>15</sup> (2011) (La Tristura, 2011), última parte de la *Trilogía de la Educación Sentimental*, la pieza más relevante del colectivo. Es el resultado final del largo estudio sobre la herencia, la educación y el futuro, empezado en 2004 y que culmina con este espectáculo. Variación elaborada a partir de algunos materiales de *Actos de Juventud*, es interpretada por cuatro niños de 9-10 años, desde la perspectiva de la infancia. Los materiales – escenas, textos y acciones procedentes de *Actos de juventud* – son transformados por los cuatro pequeños intérpretes. De esta manera, la compañía renueva el teatro infantil-juvenil, que converge con el teatro de tema social para el público mayor: de hecho, el núcleo central de la obra es la idea de que el individuo comprometido se forma desde su nacimiento y pasará a ser tal después de experiencias que parten de la infancia para llegar a la edad adulta.

«Tienes diez años en Europa, tienes un cuerpo manchado de historia». Con estas palabras se plantean cuestiones existenciales que no tienen edad, sin ofrecer respuestas. La obra recoge un conjunto de reflexiones sobre la vida y las relaciones humanas en la sociedad posmoderna, sobre los sueños incumplidos y anhelos que a pesar de todo siguen siendo incontenibles. Los niños-actores expresan los miedos, las angustias, los interrogantes existenciales de los adultos, presentando a los hombres como cuerpos históricos y políticos cargados de significado ya al nacer, para interrogarse sobre qué quiere decir ser un individuo, prescindiendo de la edad. Los niños, abatiendo la cuarta pared, abordan temas del mundo de los mayores: la muerte, la culpa, la maldad, la pérdida de la inocencia, el amor, los sueños, ofreciendo también una reflexión sobre la infancia y la edad adulta. Los cuatro pequeños actores, con sus posibilidades potenciales de convertirse todavía en cualquier mujer/hombre, tienen conciencia histórica y política, debido al entorno en que viven y acababan hablando como adultos<sup>16</sup>, aprovechando la metáfora de las partes del día (como en *Actos de juventud*) y enfatizando el proceso de maduración.

Con esta pieza, además, la Tristura combina nuevo teatro español con nuevo cine español: el proceso creativo y el montaje se han filmado para producir *Los primeros días* (2013), en colaboración con el videoasta Juan Rayos, un documental-cortometraje que recoge las experiencias de los cuatro pequeños intérpretes. Durante dos años Rayos ha filmado los ensayos y la realización de la obra con un estilo dinámico a base de composiciones visualmente muy eficaces, movimientos de cámara rápidos y cambios de foco. Estas secuencias se han editado con otras de planos fijos de entrevistas a los protagonistas mirando a cámara, con una iconografía casi plástica. El documental describe el método de trabajo de los niños y su evolución pero, sobre todo, el proceso personal que para ellos supone sumergirse en el texto-guion, anticipando su próxima transformación en mujeres y hombres jóvenes. Se consigue así retratar la huella que la pieza deja en los niños, un cambio inevitable que les conduce a veces hacia la madurez y otras hacia la confusión. Una huella que también constituirá para siempre una parte de su identidad, de la constante construcción del Yo en que se centra la obra. *Materia prima* no tiene estructura narrativa, no cuenta una historia, en ella se emplean de manera experimental la luminotécnica y la banda sonora; el decorado es minimalista y la escena

<sup>15</sup> Finalista Mejor Espectáculo Revelación en los Premios Max 2012.

<sup>16</sup> En cambio, *Els Joglars en VIP* (2014) enseñan otra cara de la infancia, retratando a un niño consentido que se vuelve la verdadera *Very Important Person* de nuestra sociedad o, por lo menos, de una parte de ella.

está casi vacía. La pieza, además, marca un cambio en la trayectoria artística del grupo: hasta *Actos de juventud* sus componentes habían trabajado entre sí, luego – con esta producción – se abren hacia el exterior, colaborando con sujetos externos (los niños protagonistas) y desplazando el foco de observación de la autorreferencialidad a la otredad.

Tres piezas, pues, que representan sendos momentos clave en la evolución artística de sus creadores, relacionadas con la sociedad de principios del siglo XXI. Con *MURS* la Fura desarrolla su investigación sobre el uso renovado de la tecnología y una concepción aún más atrevida de la interacción con los espectadores, que pasan a ser co-autores al participar en el proceso creativo con sus dispositivos digitales. Con *Katastrophe* la Agrupación Sr. Serrano se orienta hacia una nueva dramaturgia tridimensional (las maquetas o micro-dimensión, los performers o dimensión natural, las pantallas o macro-dimensión) y desarrolla su investigación acerca del espacio escénico, el involucramiento del público y el uso masivo de la realidad aumentada. Con *Materia prima* La Tristura también cambia su método de trabajo, abriéndose hacia el exterior y ahondando en la que los mismos componentes del grupo han definido la ‘dramaturgia de los otros’.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Abuín González, Anxo (2006), *Escenarios del caos. Entre la hipertextualidad en la performance en la era electrónica*, Valencia, Tirant lo Blanch.
- Abuín González, Anxo (2008), «Teatro y nuevas tecnologías: conceptos básicos», *Signa*, 17, pp. 29-56.
- Blanco, Emilio (2004), «Entre lo uno y lo perverso. Teatro, teatro digital y ciberteatro», en Vega, María José (ed.), *Poética y teatro. La teoría dramática del Renacimiento a la Posmodernidad*, Pontevedra, Mirabel, pp. 411-432.
- Buezo Canalejo, Catalina (2004), «La Fura dels Baus, un teatro fáustico y un Fausto del teatro: *F@usto versión 3.0*», en Romera Castillo, José - Gutiérrez Carbajo, Francisco (eds.), *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*, Madrid, Visor, pp. 333-344.
- Causey, Matthew (2004), «La performance post-orgánica. La apariencia del teatro en los espacios virtuales», en Sánchez-Mesa, Domingo (ed.), *Literatura y cibercultura*, Madrid, Arco/Libros, pp. 297-325.
- Causey, Matthew (2006), *Theatre and Performance in Digital Culture: From Simulation to Embeddedness*, New York, Routledge.
- Ceccotti, Francesca (2003), *La Fura dels Baus: metamorfosi dei linguaggi espressivi*, Tesis inédita, Bologna, Università di Bologna.
- Cerezo, Francesc A. (1986), «Accions i La Fura dels Baus», *Estudis Escènics. Quaderns del Institut del Teatre*, 28, pp. 51-92.
- Cornago, Oscar (2005), *Resistir en la era de los medios. Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*, Madrid, Iberoamericana Vervuert.
- Corvino, Sara (1994), *Al di là dei confini teatrali: La Fura dels Baus*, Tesis inédita, Bologna, Università di Bologna.
- Dixon, Steve (2007), *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art and Installation*, Cambridge (MA), MIT.
- Farman, John (2006), *Pixilated Performances: Embodying Theatrical Space in the Digital Age*, PhD Thesis, Los Angeles, UCLA.
- Ferrer, Esperança (2006), «Commoció en lloc de comunicació en un teatre que es sostreu als gèneres: consideracions sobre el teatre dels '80. La Fura dels Baus», *Assaig de teatre. Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, 52-53, pp. 15-18.
- La Fura dels Baus (2001), «Postmilenio: Teatro. Hombre. Tecnología. Teatro digital», en *Las fronteras del teatro. Tercer milenio*, monografía de *Cuadernos de Estudios Teatrales*, 17, pp. 29-47.
- La Fura dels Baus (2005), monografía de *Modilianum. Revista d'estudis del Moianès Moia*, 32.
- La Fura dels Baus 3 (1988), monografía de *Público. Cuadernos del Centro de Documentación Teatral*, 34.

- La Tristura (2006), *La velocidad* <<http://latristura.com/portfolio/la-velocidad-del-padre-la-velocidad-de-la-madre/>> (consultado el 20.07.2015).
- La Tristura (2008), *Años 90. Nacimos para ser estrellas* <<http://latristura.com/portfolio/anos-90-nacimos-para-ser-estrellas-2008-2/>> (consultado el 20.07.2015).
- La Tristura (2010), *Actos de juventud* <<http://latristura.com/portfolio/actos-de-juventud-2010-2/>> (consultado el 20.07.2015).
- La Tristura (2011), *Materia Prima* <<http://latristura.com/portfolio/materia-prima-2011-2/>> (consultado el 20.07.2015).
- La Tristura (2013), *El sur de Europa. Días de amor difíciles* <<http://latristura.com/portfolio/el-sur-de-europa-dias-de-amor-dificiles-2013-2/>> (consultado el 20.07.2015).
- López-Varela Azcárate, Asunción (2008), «El gusto del público: la magia digital», *Signa*, 17, pp. 57-84.
- Martorell Fiol, Martí (2004), «La incursión en el mundo digital de la Fura dels Baus», en Romera Castillo, José (ed.), *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*, Madrid, Visor. 387-397.
- Núñez Puente, Sonia (2004), «Teatro español en internet: directores, compañías, actores», en Romera Castillo, José (ed.), *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*, Madrid, Visor, pp. 413-432.
- Ollé, Àlex (ed.) (2004), *La Fura dels Baus, 1979-2004*, Barcelona, Electa.
- Orazi, Veronica (2013), «Verso la performance: esperienze teatrali contemporanee in Spagna», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 16, pp. 51-73.
- Paz Gago, José M.<sup>a</sup> (2004), «Ciberteatro. Teatro y tecnologías digitales», en Romera Castillo, José (ed.), *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*, Madrid, Visor, pp. 81-88.
- Paz Gago, José M.<sup>a</sup> (2006), «La pantalla en escena. Las tendencias tecnológicas en el teatro del siglo XXI», en Romera Castillo, José (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Madrid, Visor, pp. 151-161.
- Pérez Rasilla, Eduardo (2010), «Spain: Contradictory Impressions», *Emergence(s) dans le théâtre européen*, monografía de Ubu. *Scènes d'Europe/European Stages*, 48/49, revista electrónica disponible en <<http://www.ubu-apite.org/en/magazine/sommaires/37-ubu-scenes-europe-numero-48-49>> (consultado el 12.03.2016).
- Pérez Rasilla, Eduardo (2011a), «La escritura más joven. Algunas notas sobre la literatura dramática emergente en España», *Acotaciones*, 27, pp. 14-32.
- Pérez Rasilla, Eduardo (2011b), «La celebración de la inesperada eventualidad de estar vivos», en Cornago, Óscar (ed.), *A veces me pregunto por qué sigo bailando. Prácticas de la intimidad*, Madrid, Con tinta me tienes, pp. 181-203.
- Pérez Rasilla, Eduardo (2012), «Notas sobre la dramaturgia emergente en España», *Don Galán*, 2 <[http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=1\\_6](http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=1_6)> (consultado el 12.03.2016).
- Pérez Rasilla, Eduardo (2013), «Imaginación y realidad en el teatro español más joven. Compromiso político y preocupación formal en la promoción emergente», en Sirera, Josep Lluís - Miralles, Remei - Sanmartín, Rosa (eds.), *Metodologías teatrales aplicadas a las nuevas dramaturgias contemporáneas*, Valencia, Episkenion.
- Pontón, Gonzalo (2003), «El hiperdrama. Alegoría escénica en la era digital», en Vega, María José (ed.), *Literatura hipertextual y teoría literaria*, Madrid, Marenostrium, pp. 150-159.
- Romera Castillo, José - Gutiérrez Carbajo, Francisco (eds.) (2004), *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*, Madrid, Visor.
- Romera Castillo, José (1997), «Literatura y nuevas tecnologías», en Romera Castillo, José et al. (eds.), *Literatura y multimedia*, Madrid, Visor, pp. 13-82.
- Romera Castillo, José (2008a), «Hacia un estado de la cuestión sobre teatro y nuevas tecnologías en España», *Signa*, 17, pp. 17-28.
- Romera Castillo, José (2008b), «Investigación y difusión de la literatura y el teatro en relación con las nuevas tecnologías», en Romero López, Dolores - Sanz Cabrerizo, Amelia (eds.), *Literaturas del texto al hipermedia*, Barcelona, Anthropos, pp. 71-99.
- Romera Castillo, José (2010a), «Literatura, teatro y nuevas tecnologías: investigaciones en el SELITEN@T (España)», *Epos*, 26, pp. 409-20.
- Romera Castillo, José (2010b), «Sobre teatro y nuevas tecnologías», en Romera Castillo,

- José, *Teatro español entre dos siglos a examen*, Madrid, Verbum, pp. 388-409.
- Romero López, Dolores - Sanz Cabrerizo, Amelia (eds.) (2007), *Literatures in the Digital Era: Theory and Praxis*, Newcastle, Cambridge Scholars, 2 vols.
- Röttger, Kati (2008), «F@ust vers. 3.0: A (Hi)story of Theatre and Media», *Cultura, Lenguaje y Representación. Revista de estudios culturales de la Universitat Jaume I*, 6, pp. 31-46.
- Sarriugarte Gómez, Iñigo (2004), «Interferencias entre el teatro y la performance bajo la tutela de las nuevas tecnologías», en Romera Castillo, José (ed.), *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*, Madrid, Visor, pp. 465-473.
- Saumell i Vergés, Mercé (2001), *Teatre contemporani de dramatúrgia visual a Catalunya (1960-1992). (Aportacions formals. Connexions amb el panorama internacional) Els Joglars, Els Comediants i La Fura dels Baus*, Barcelona, Universidad de Barcelona.
- Schrum, S.A. (ed.) (1999), *Theatre in Cyberspace: Issues of Teaching, Acting and Directing*, New York, Peter Lang.
- Sr. Serrano (2007a), *Mil Tristes Tigres* <<http://www.srserrano.com/index.php/es/producciones/mtt>> (consultado el 20.07.2015).
- Sr. Serrano (2007b), *Europa* <<http://www.srserrano.com/index.php/es/producciones/europa>> (consultado el 20.07.2015).
- Sr. Serrano (2008a), *Contra natura* <<http://www.srserrano.com/index.php/es/producciones/contranatura>> (consultado el 20.07.2015).
- Sr. Serrano (2009), *Immut* <<http://www.srserrano.com/index.php/es/producciones/immunt>> (consultado el 20.07.2015).
- Sr. Serrano (2010), *Memo* <<http://www.srserrano.com/index.php/es/producciones/memo>> (consultado el 20.07.2015).
- Sr. Serrano (2011), *Katastrophe* <<http://www.srserrano.com/index.php/es/producciones/katastrophe>> (consultado el 20.07.2015).
- Sr. Serrano (2012), *BBB - Brickman Brando Bubble Boom* <<http://www.srserrano.com/index.php/es/producciones/bbb>> (consultado el 20.07.2015).
- Sr. Serrano (2014), *A house in Asia* <<http://www.srserrano.com/index.php/es/producciones/a-house-in-asia>> (consultado el 20.07.2015).
- Sr. Serrano (2015), *Birdie* <<http://lameva.barcelona.cat/grec/sites/default/files/espectacle/docs/birdie.pdf>> (consultado el 20.07.2015).
- Sr. Serrano. *Artefacto* (2008b) <<http://www.srserrano.com/index.php/es/producciones/artefacto>> (consultado el 20.07.2015).
- Torre, Alberto de la (1992), *La Fura dels Baus*, Barcelona, Alter Pirene.
- Tortosa, Virgilio (ed.) (2008), *Escrituras digitales. Tecnologías de la creación en la era virtual*, Alicante, Universidad.
- Trecca, Simone (2010), «Teatro y medios audiovisuales: la situación de los estudios en España», *Signa*, 19, pp. 13-34.
- Verzini, Barbara (2014), *Las herencias filosóficas de Artaud: el teatro de reanimación*, tesis doctoral, Barcelona, Universidad de Barcelona.
- Wood, Aylish (2007), *Digital Encounters*, New York, Routledge.

## Teatro y música en el siglo XXI: sobre musicales en Madrid<sup>1</sup>

José Romera Castillo  
Académico de las Artes Escénicas de España  
UNED / SELITEN@T (Madrid)

[jromera@flog.uned.es](mailto:jromera@flog.uned.es)

### Resumen:

El artículo presenta algunas de las relaciones del teatro con la música en los inicios del siglo XXI. Tras una relación de la trayectoria del grupo de investigación SELITEN@T, la atención se centra en el examen del teatro musical en Madrid, sucintamente a través de la ópera y la zarzuela y, más detenidamente, de los musicales.

**Palabras clave:** Teatro; Música; Musicales; Teatro en Madrid

### Abstract:

The article presents some of the relationships between theatre and music in the beginnings of the XXIst century. After presenting the path of the research group SELITEN@T, it focus its attention on the analysis of the presence of musical theatre in Madrid, taking into account, synthetically, the opera and the zarzuela and, more in detail, the musical.

**Key-words:** Theatre; Music; Musical; Theatre in Madrid

### APOSTILLAS PREVIAS: TEATRO Y MÚSICA EN EL SELITEN@T

Tras haber fundado la Asociación Española de Semiótica, en 1983, pensé que era preciso crear un Centro Superior de Estudios Semióticos que sirviese para profundizar más en ellos y que, unido a lo ya existente y a lo que en otros lugares se estaba haciendo en la esfera semiótica, sirviese como un punto de referencia más en el desarrollo de la misma. Y así nació bajo mi dirección, en 1991 – aunque pergeñado con anterioridad – el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, cuyas actividades pueden verse en la página electrónica: <<http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T>><sup>2</sup> (consultado el 11.05.2016).

El SELITEN@T – en el siglo de las siglas –, a través de varias líneas de investigación, ha conseguido granados frutos. Pero ha sido en el ámbito del estudio de lo teatral donde los resultados son los más destacados. Aunque en su web puede verse todo lo realizado en su trayectoria<sup>3</sup>, me fijaré ahora solamente en una de sus actividades más importantes. En efecto, celebramos, anualmente, un Seminario Internacional sobre un tema de gran actualidad que no haya sido estudiado con la profusión debida en España. De los veintitrés celebrados hasta el momento (2013), todos ellos editados por José Romera Castillo, catorce, los hemos dedicado al estudio del teatro<sup>4</sup>.

Cuatro se han centrado en la segunda mitad del siglo XX: *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones* (1999), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX* (2002), *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX* (2003) y *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo* (2005), como primera actividad de un proyecto europeo, *DRAMATURGAE*, conjunto con la Université de Toulouse-Le Mirail y la Universidad de Giessen (Alemania), constituido por iniciativa mía, cuyas Actas han sido publicadas. Uno, a lo teatral entre siglos: *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)* (2004).

Y diez, al siglo XXI: *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI* (2006), *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006)* (2007), *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI* (2008), *El personaje teatral: la mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI* (2009), *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI* (2010), *El teatro breve en los inicios del siglo XXI* (2011), *Erotismo*

<sup>1</sup> Este trabajo se inserta dentro del proyecto de investigación *Plataforma digital para la investigación y divulgación del teatro contemporáneo en Madrid* (TEAMADCM), otorgado por la Comunidad de Madrid, con referencia H2015/HUM3366.

<sup>2</sup> Podrá encontrarse una mayor información en mis trabajos: «El Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías» y «El Centro de Investigación y el teatro» (Romera Castillo, 2011b: 21-45 y 47-101, respectivamente) y «Teatro en escena: un centro de investigación sobre la vida teatral en España» (Romera Castillo, 2012: 175-201). Véase además, entre otras fuentes de información sobre el SELITEN@T: <<http://niteneews.org/selitenat-research-center/>> (consultado el 14.03.2016).

<sup>3</sup> El centro publica, además, en formato impreso (por Ediciones de la UNED) y electrónico la revista *Signa* <<http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa>> (consultado el 09.05.2016).

<sup>4</sup> Los índices de sus Actas pueden consultarse en «Publicaciones», en nuestra web: <<http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/publicaciones.html>> (consultado el 09.05.2016).

y teatro en la primera década del siglo XXI (2012) – todos ellos publicados por la editorial madrileña Visor Libros –; *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI* (2013) y el que centrará nuestra atención en este trabajo, *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)* (2014) – los dos últimos publicados por la editorial madrileña Verbum –. Y el último hasta el momento (2015), sobre *Teatro y música en los inicios del siglo XXI* (en prensa).

El tema de la relación entre teatro y música nos ha interesado mucho, ya que, como acabo de señalar, nuestro último Seminario se centró en su estudio. Es cierto que el teatro musical ha sido cultivado siempre en diferentes ámbitos culturales. Desde la ópera china y el *kabuki* hasta la gran ópera (en la que Italia tanta importancia tiene), operetas (muy especialmente las francesas, cuando el francés era la gran lengua de cultura) o la zarzuela en España, por poner algunos ejemplos. Pero hay países en el mundo donde la tradición del teatro lírico ya existía en formas diferenciadas: Por lo tanto, desde sus orígenes, siempre han estado muy ligadas las dos parcelas, con diferentes fines, dentro del *prodesse et delectare*. Pero ha sido el siglo XX, dentro de la revolución teatral que se ha pergeñado, cuando el papel de la música ha adquirido una funcionalidad muy importante. Por poner un ejemplo, Adolphe Appia (2014) – esa figura capital del período que vio consolidarse al director de escena contemporáneo, y que produjo cambios sustanciales en las ideas sobre el espacio escénico –, en *La música y la puesta en escena*, define a la música como el núcleo central del hecho escénico y, a partir de la noción de ritmo, fundamenta el trabajo corporal del actor o la función expresiva de la luz. Tanto esta obra, como la que la acompaña en la edición mencionada, pese a estar escritas en diferentes momentos, son extraordinariamente significativas de su pensamiento teatral, que influyó decisivamente en la puesta en escena contemporánea<sup>5</sup>.

#### DOS APUNTES SOBRE TEATRO Y MÚSICA EN EL MADRID DE HOY: ZARZUELA Y ÓPERA

Me fijaré en la cartelera de esta gran ciudad, que es donde resido y, en consecuencia, es la que conozco en parte, centrándome en lo que en los días de este encuentro se escenificaba. Si acudimos a la *Guía del ocio*, n. 2028, que abarca la semana que va del viernes día 24 al jueves 30 de octubre de 2014, encontramos en cartel 181 obras, además de los 54 espectáculos infantiles, sin tener en cuenta conciertos, danza, circo, etc. Una abundante y variada programación. Si nos vamos al ámbito musical, en ese periodo temporal, nos encontramos con una programación del tenor siguiente.

Iniciaré la constatación con un peculiar espectáculo. En efecto, en el *Festival de Otoño a Primavera* de la Comunidad de Madrid, que se inauguró el 23 de octubre de 2014, en la Sala Roja de los Teatros del Canal, permaneciendo en cartel hasta el 26 del citado mes, se escenificó *The Valley of Astonishment (El valle del asombro)*, escrita y dirigida por el gran maestro del teatro actual, Peter Brook, y Marie-Hélène Estienne, espectáculo estrenado el 29 de abril de 2014 en el Théâtre des Bouffes Du Nord de París (Francia). No voy a tratar de este tipo de teatro, de gran altura, sino de otro, el de las artes escénicas musicales, que tienen un destacado relieve en la cartelera de Madrid.

En el teatro de la Zarzuela, del 10 al 31 de octubre se presentó *Carmen*, una zarzuela en cuatro actos, con versión de Saul Aguado y Ana Zamora, con dirección de escena de esta última y dirección musical de Yi-Chen Li, refundición de la ópera cómica de Ludovic Halévy y Henri Melhac, basada en la novela de igual título de Prosper Mérimée, con música de Georges Bizet, estrenada en el Teatro de la Zarzuela, el 2 de noviembre de 1887, por iniciativa del director musical Gerónimo Giménez y del empresario Felipe Ducasal, que ahora se recupera por vez primera desde entonces.

Por su parte, en el Teatro Real, del 20 de octubre al 10 de noviembre de 2014, se ponía en escena *La hija del regimiento (La fille du régiment)*, ópera cómica en dos actos, la más popular de Gaetano Donizetti (1797-1848), dentro del romanticismo belcantista, con libreto de J.H. Vernoy de Saint-Georges y Jean-François Alfred Bayard, coproducida por el Metropolitan Opera House de Nueva York, la Royal Opera House Covent Garden de Londres y la Wiener Staatsoper de Viena, bajo



<sup>5</sup> Adolphe Appia (1862-1928), además de ser un escenógrafo, dentro de un teatro antinaturalista y antilusionista, estudió el drama wagneriano. Entre sus textos teóricos más importantes figuran: *La puesta en el drama wagneriano* (1895), *La música y la puesta en escena* (1899) y *La obra de arte viva* (1921).

la dirección escénica de Laurent Pelly, con dirección musical de Bruno Campanella y Jean-Luc Tingaud.



#### LOS MUSICALES

Tras lo anteriormente expuesto, dedicaré a continuación unos breves apuntes sobre una modalidad de espectáculo teatral, el de los musicales, que tanto en la órbita de la cultura occidental – y pudiente – como en España tiene, en la actualidad, un éxito apabullante. En el *Diccionario* de la Real Academia Española se define a esta modalidad de teatro, como un «Género teatral o cinematográfico de origen angloamericano, en que la acción se desarrolla con partes cantadas y bailadas». En los aspectos iniciales señalados, lleva razón la Academia; pero las partes cantadas y bailadas, aunque se den en este tipo de obras, sin embargo no son exclusivas de ellas. Se ha definido el musical como una producción de las artes escénicas, en la que se integran en una trama emocional canciones y bailes, con acompañamientos instrumentales e interludios, con una gran espectacularidad.

Los musicales de teatro, como es bien sabido, tuvieron su época dorada, desde el punto de vista creativo, entre los años cuarenta y finales de los sesenta del siglo pasado y como cualquier otro género, han ido cambiando y evolucionando a lo largo del tiempo, como muy bien se ha estudiado (Kenrick, 2008; Bordman & Norton, 2011; Mordden, 2013). Broadway, en Nueva York y el West End, en Londres, han sido la cuna de estos grandes espectáculos, aunque su radio de acción ha llegado a todos los países occidentales, ocupando España, en general, y Madrid, en particular (Ortega Dolz, 2011), un lugar destacado.

A su estudio en el país de Cervantes hemos dedicado, por referirnos solo a lo realizado en nuestro centro de investigación, varias aportaciones. Desde una inicial mía «Sobre teatro (musical) y globalización en España ahora» (Romera Castillo, 2011a: 328-336) hasta la sesión de trabajo de nuestro último Congreso del Centro de investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, sobre *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*, celebrado en Madrid, bajo mi dirección, en la Universidad Nacional de Educación a Distancia, en colaboración con el Instituto del Teatro de Madrid (ITEM), del 24 al 26 de junio de 2015<sup>6</sup>.

Pues bien, en el periodo temporal seleccionado (mes de octubre de 2014), coincidente con la celebración del *Festival di drammaturgia Internazionale Contemporanea. In Altre Parole. IX edizione. Tablas. Giornate di teatro ispanico contemporaneo*, celebrado en Università degli Studi Roma Tre (Roma, 28-31 de octubre), en la cartelera madrileña se ponían en escena varios musicales (sin contar los infantiles que también abundaron)<sup>7</sup>, de los que seleccionaré cuatro, por su diversa tipología.

#### *EL REY LEÓN* (EL REY DE LA CARTELERA MADRILEÑA)

*El rey león* es un musical, basado en la película homónima de Disney, de 1994, con libreto de Rogers Allers e Irene Mecchi, canciones de Elton John y Tim Rice, y música adicional de Lebo M. y otros, estrenado en Broadway, en 1997 – con más de 17 años en su cartelera –, que ha sido visto a lo largo de todo el mundo (en

<sup>6</sup> Con las aportaciones de José Romera Castillo (UNED / SELITEN@T), «Musicales en España en estos últimos tiempos»; Fernando Doménech Rico (Real Escuela Superior de Arte Dramático), «Bienvenido, mister Disney. El desembarco del musical angloamericano en España»; Michel-Ives Essissima (Universidad de Maroua, Camerún / SELITEN@T), «Los musicales españoles llevados al cine (2000-2015)»; Alberto Fernández Torres (SELITEN@T), «Comportamiento de los espectáculos de música y teatro en la cartelera de Madrid (2004-2007)» y Paloma González-Blanch (SELITEN@T), «Microteatro por dinero: microteatro y micromusicales». Una grabación completa del Seminario Internacional puede verse en la siguiente dirección: <<https://canal.uned.es/serial/index/id/2041>> (consultado el 09.05.2016).

<sup>7</sup> En este periodo se ponían en escena diversos musicales infantiles – ¡qué teatro infantil no lleva música! – como *La pandilla de Drilo*, *Cuentos clásicos para tiempos modernos*, *María Bimboles*, *El gato con botas* – basado en la célebre obra de Charles Perrault –, etc.



Londres, en 1999) – en unos veinte países de los cinco continentes –, habiendo sido traducido a siete lenguas diferentes (alemán, francés, neerlandés, español, portugués, japonés y coreano), visto por más de 80 millones de personas en todo el mundo, recaudado más de 6.000 millones de dólares – todo un récord en la historia de los espectáculos –, obteniendo numerosos premios.

El argumento es de lo más simple, al mostrar la «historia de *Simba*, un pequeño león, próximo rey de la selva, que se enfrenta a duros acontecimientos tras la pérdida de su padre, el rey león, acusándole a él de su asesinato, por lo que se le conduce al destierro», donde el cachorro, «merced a sus nuevas amistades, tendrá la ayuda para recuperar el trono que le corresponde», como se indica en su promoción.

¿De dónde le viene tamaño éxito? Puede que se deba en algo a la historia sentimental y conmovedora que en la pieza se expone, pero la base del descomunal éxito se debe, sin duda, a los fabulosos efectos escénicos, en los que el elenco multirracial de 50 actores, la música, la danza, la luz, el vestuario, la escenografía, la riqueza de sus máscaras son fastuosos e impresionantes. Una grandiosa y espectacular puesta en escena, en una gran producción en la que se funde lo occidental, lo africano y lo asiático. Un magno y mágico espectáculo.

En Madrid, se estrenó en octubre de 2011, en el Teatro Lope de Vega, de la mano de Stage Entertainment, productora de grandes éxitos como *Mamma Mia!* y *Los Miserables* y sigue en cartel todavía en una tercera temporada, cuando escribo estas líneas. El musical, de 150 minutos de duración, ha sido visto por más de un millón de espectadores, ha superado las 700 funciones y ha recaudado más de 50 millones de euros. Impresionante. ¿Qué pieza teatral llega a tanto? El espectáculo, además, se ha convertido en un atractivo turístico fuerte para visitar la ciudad de Madrid.

#### *PRISCILLA, REINA DEL DESIERTO*

Otro éxito de la temporada fue *Priscilla, reina del desierto*. Este musical se estrenaba en Sidney, el 6 de octubre de 2006, pasando luego a Nueva York y Londres (la versión española es la de esta última puesta en escena). El musical es una adaptación de una película australiana, *Las aventuras de Priscilla, reina del desierto* (*The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert*), con guion y dirección de Stephan Elliot y música del australiano Guy Gross, una comedia de 1994, que consiguió un Oscar al mejor vestuario (en ese mismo año), protagonizada por Terence Stamp (Bernardette), Hugo Weaving (Tick), Guy Pearce Adam) y Bil Hunter, entre otros.

Desde su estreno en Sidney, el musical ha sido visto por más de tres millones de espectadores, debido al gran éxito que ha tenido en las carteleras de Londres, Broadway, Italia, Francia, Alemania, Argentina, etc. La empresa Metro-Goldwyn-Mayer, con este espectáculo ha continuado su tarea al llevar a los escenarios

# PRISCILLA

REINA DEL DESIERTO  
*el musical*

*I will Survive!*

ESTRENO 2 DE OCTUBRE



importantes películas de su producción.

El 2 de octubre de 2014 se estrenaba en Madrid, en el Nuevo Teatro Alcalá, el musical *Priscilla, reina del desierto*, con una duración de 160 minutos, con libreto de Stephan Elliot (Sidney, 1964) y Allan Scott (Elgin, Moray, Escocia, 1940), adaptado por Miguel Antelo, con dirección de Simon Phillis, con dirección artística de Ángel Llàcer y dirección musical de Manu Guix, además de un repertorio de canciones pop, de gran éxito la mayoría de ellas.

El argumento es de lo más simple, como se señalaba en su promoción:

Anthony, Adam y Bernardette (dos gays y una transexual), que se ganan la vida como transformistas *drag queens*, se dirigen desde Sidney, en la costa este de Australia, atravesando el desierto australiano, a Alice Springs (localidad situada en el centro del país) para actuar, en un espectáculo de transformismo, en una sala de fiestas de un hotel, a bordo de un autobús – que da nombre al espectáculo –, sucediéndoles una serie de divertidas y extravagantes peripecias en las pequeñas localidades que recorren, donde unos los rechazan mientras que otros los aceptan y aplauden.

Ni que decir tiene que este musical nos recuerda en algo a la pieza teatral de José Martín Recuerda, *Las salvajes en Puente San Gil*, basada en una historia real, estrenada en 1963, donde «un grupo de vedettes de Revista llegadas a una pequeña ciudad provinciana en la oscura España de la época, son recibidas con gran agresividad y desprecio por una burguesía ultraconservadora y pacata, llegando a ser denunciadas y apresadas», aunque ellas «se niegan a guardar silencio y entonan su protesta a modo de canción».

*Priscilla* es un musical que, como mandan los cánones, posee una gran espectacularidad en su escenificación, al contar en escena con 40 artistas, engalanados con un vestuario impresionante – más de 500 trajes –, y una esplendorosa luminotecnia, coreografía. etc. Su música está basada en grandes éxitos de la música disco, desde Tina Turner a Madonna. Los recursos tecnológicos son impresionantes al presentar un autobús totalmente robotizado. Y por lo que respecta a los intérpretes<sup>8</sup>, hay que destacar el caso de Mariano Peña, muy conocido en España por su intervención, entre otras, en una serie de televisión muy popular, *Aida*, donde hace de Mauricio Colmenero, un ‘conservador recalcitrante’. Pues bien, este recio homófobo cambia de registro y se convierte en una plumífera Bernadette, añadido que atrae el morbo de ciertos espectadores también.

El musical se ha puesto en escena en Italia en diversas poblaciones: Milán (2012), Trieste (2013), Padua (2013), etc. habiéndose representado en Roma en el teatro Brancaccio (2013) y en el Gran Teatro Roma (del 17 al 19 de enero de 2014). Reproduzco un breve anuncio del hecho: «La prima di *Priscilla La Regina del deserto - Il Musical* di Stephan Elliott e Allan Scott, di scena, dal 6 novembre al 31 dicembre 2012, al Teatro degli Arcimboldi di Milano con la regia di Simon Phillips (vedi anche su [www.callassino.com](http://www.callassino.com)). Lo spettacolo debutterà poi anche a Teatro Brancaccio di Roma dal 24 gennaio 2013 e al Politeama Rossetti di Trieste dal 10 maggio 2013».

<sup>8</sup> Reparto: Mariano Peña, José Luis Mosquera, Jaime Zatarain, Christian Escuredo, David V. Muro, Aminata Sow, Rossanna Carraro y Patricia Olmo.

## 50 SOMBRAS!

*50 sombras! El musical*, está basado en primera entrega de una tetralogía novelística erótica de la británica E.L. James (*Fifty Shades of Grey*), de 2011 – superventas en todo el mundo –, que trata sobre la relación entre un joven magnate de negocios, Christian Grey, y una joven graduada universitaria Anastasia Steele, llevada también al cine por la directora Sam Taylor-Wood, en 2015. El sexo, sin lugar a dudas, atrae mucho.

El musical, con texto de Albert Samuels, Amanda B. Davis, Dorezas, Shelton and Ward, desde su estreno en el Festival Fringe de Edimburgo, en 2012, ha sido escenificado en diversos países (Estados Unidos, Alemania, Holanda, Francia...). En España, se estrenó en el teatro Nuevo Apolo de Madrid, el 8 de octubre de 2014, con adaptación y dirección de Jesús Sanz Sebastián, así como dirección musical de Guillermo González, con una duración de 90 minutos, en dos actos.

El argumento, como se explicita en su propaganda, es el siguiente:

Pam, Carol y Bea forman un club de lectura; Pam, la anfitriona del club, decide llevar a una de sus reuniones *50 sombras de Grey*. Ella tiene una mentalidad abierta y disfruta, junto a Bea, de las escenas más calientes del libro. Carol debido a su situación personal es la más reticente de todas, acaba de separarse de su marido y le cuesta encontrar su propia Diosa Interior...Mientras leen el libro de la imaginación de cada una brotan las diferentes escenitas...sí, sí...ESAS ESCENITAS...pero aderezadas con la visión particular de cada una de ellas sobre las figuras de Anastacia Steel, Christian Grey, Kate, José ,Elliot... Un espectáculo con divertidos números musicales, esposas, mucho cuero y sin pelos en la lengua (o con ellos).

Un espectáculo que ha conseguido más de 30.000 espectadores en Madrid y que giró por España, pese a ser, como se podrá ver, toda una gran *filosofía* de la vida...en esta parodia musical de la exitosa novela.

UN CASO PECULIAR (ESPAÑOL): *THE LOVERS*

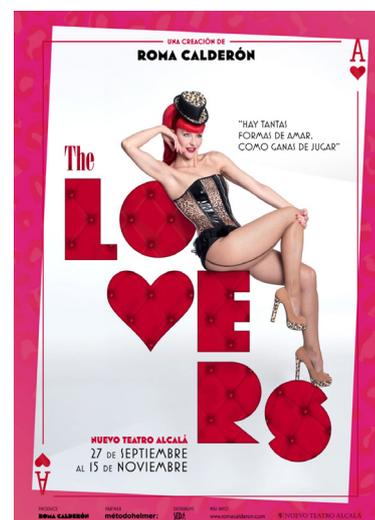
La polifacética artista española, Roma Calderón, show woman, directora, cantante, bailarina y demás...ofrecía por esas fechas en la cartelera de Madrid uno de sus espectáculos musicales. En efecto, después del éxito de *The Lovers, Cabaret*, mostraba una segunda producción, en el Teatro Nuevo Apolo de Madrid, del 27 de septiembre al 15 de noviembre, bajo el título de *The Lovers, el musical*, con una duración de 120 minutos, que constituye una versión de la pieza anterior, en la que se incorporan diversos y numerosos números musicales. «Un musical canalla, en el que se defiende la teoría de que ‘el ser humano es un animal diseñado para amar’» – según la propaganda del evento –, en el que la Calderón:

invita a los espectadores a un viaje a lo largo de su vida amorosa. Un repaso sobre los roles, las estrategias, también las decepciones...Encuentros, amantes fortuitos, cruces y algunas técnicas de seducción que no siempre funcionan, ¿o sí? Un discurso inteligente con mucho humor, una estética *Pin up*, coreografías delirantes y, por supuesto, música en directo, en que Roma Calderón baila, canta e interpreta durante dos horas temas propios, acompañada tan solo de un micrófono y un *loop station*. Todo para recordarnos que «sólo tenemos una vida para quemarla a fondo, y que estamos a tiempo de vivirla intensamente».

Una artista, llamada Roma y apellidada Calderón que, como se puede ver, tiene poco que ver con el arte de la ciudad italiana y, menos, con la dramaturgia del madrileño don Pedro.

## CONCLUSIONES

En los espacios escénicos donde triunfa este género – especialmente en los teatros de la Gran Vía madrileña (el Broadway de esta ciudad) –, se ofertan unos espectáculos de ocio a un público que busca, hoy más que nunca, entretenimiento y evasión. Público que es atraído por la espectacularidad de sus puestas en escena,



uniendo actuación, música, y suntuosidad de recursos escénicos caros y sofisticados, etc. Pese al valor alto de sus entradas, el público, tanto de la capital como de sus alrededores y de provincias, acude en masa a su llamada.

Es cierto, por un lado, que estamos hoy ante un caso de globalización teatral y ante una de las tendencias escénicas de mayor éxito y vigencia tanto en España como fuera de ella; y por otro, que las mencionadas acciones están muy unidas – claro está – al mercantilismo, que toda globalización comporta; pero también lo es, que no se puede – ni debe – cifrar la salud del teatro español actual por el aumento de público en estos locales, como cuando en los ochenta se hacía con el que acudía a los espectáculos de calle, por ejemplo.

Los musicales son una moda, y a su vez una colonización ideológica-cultural, que se han consolidado en la cartelera madrileña, importada de los países anglosajones, especialmente de Londres y Nueva York – que basan parte de su economía turística en estos espectáculos –, donde el idioma es prescindible, situando a Madrid entre las cuatro ciudades donde el género brilla con intensidad (junto a Nueva York, Londres y Hamburgo), tanto por producciones importadas como por las producciones propias. Sea el cine o la novela, de fuera de España, la base de los espectáculos tenidos en cuenta, sea la producción propia muy alejada de las magnas realizaciones foráneas, se pone en evidencia que, de momento, esta modalidad escénica domina la vida escénica madrileña. No por calidad, pero sí por número de espectadores que buscan diversión y entretenimiento. Sin duda pervivirán hasta que la máquina de ganar dinero busque otras formas teatrales que generen la atención y la atracción del público. El hecho está ahí y, por ende, no podemos ni debemos olvidarlo.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Appia, Adolphe (2014), *La música y la puesta en escena y La obra de arte viva*, Madrid, ADE-Teatro, 2ª ed.
- Bordman, Gerald - Norton, Richard (2011), *American Musical Theatre: A Chronicle*, Oxford, Oxford University Press.
- Ortega Dolz, Patricia (2011), «Y la Gran Vía se hizo Broadway», *El País*, 17 de diciembre.
- Kenrick, John (2008), *Musical Theatre: A History*, London/New York, Continuum.
- Mordden, Ethan (2013), *Anything Goes: A History of American Musical Theatre*, Oxford, Oxford University Press.
- Romera Castillo, José (2011a), «Sobre teatro (musical) y globalización en España ahora», en Id., *Teatro español entre dos siglos a examen*, Madrid, Verbum, pp. 328-336.
- Romera Castillo, José (2011b), *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Romera Castillo, José (2012), «Teatro en escena: un centro de investigación sobre la vida teatral en España», *Teatro de Palabras*, 6, pp. 175-201. En línea: <<http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum06Rep/TeaPal06Romera.pdf>> (consultado el 10.03.2016).

## *Conflictos de género: hombres y mujeres del teatro español último*

Virtudes Serrano  
Universidad de Murcia

[virtudesjserrano@hotmail.com](mailto:virtudesjserrano@hotmail.com)

### **Resumen:**

El artículo recoge los conflictos de género en obras del teatro español de los siglos XX y XXI. Se presta atención especial al teatro que surge con la democracia porque la recuperación de la libertad de expresión propició que tales casos saliesen a la luz en los escenarios. Se plantea un panorama general que comprende dos etapas: hasta los años ochenta y desde ellos a la actualidad, para terminar con el análisis de tres obras de distintos autores que tocan formas diferentes de la colisión entre hombres y mujeres.

**Palabras clave:** Conflictos de género; Teatro español actual; Jerónimo López Mozo; Paloma Pedrero; Diana de Paco

### **Abstract:**

The article studies the presence of gender conflicts in the Spanish XXth and XXIst centuries theatre. Specific attention is paid to the theatre produced in the democratic period because the recovery of freedom of speech brought about the possibility for such cases to go on stage. A general overview is offered, considering two phases: up to the 80s and from the 80s to the present. The article presents an analysis of three works by several authors who treat in different ways the topic of the clash between man and woman.

**Key-words:** Gender Conflict; Present Spanish Theatre; Jerónimo López Mozo; Paloma Pedrero; Diana de Paco

En octubre de 2014 tuvieron lugar en Roma unas Jornadas de Teatro Hispánico Contemporáneo, y mi admirado colega, el profesor Simone Trecca, me pidió que, dentro de la sesión sobre «El teatro y la sociedad actual», plantease la relación de género hombre-mujer en autoras y autores del teatro de la democracia. Ardua tarea, no por falta de creadores y obras, sino por la ingente cantidad de todo ello que se genera desde los años ochenta del siglo pasado hasta hoy sobre tal cuestión.

Al comenzar mi labor se planteó el primer conflicto: ¿Cómo olvidar a quienes se dedicaron a la escritura dramática en periodos anteriores del siglo XX y, luchando contra las restricciones expresivas impuestas por los cánones sociales dominantes o intentando eludir la censura estatal, durante el franquismo, abordaron diversos aspectos del tema? Tales circunstancias me llevaron a soslayar en las primeras líneas los límites temporales de los últimos decenios para nombrar a algunos de aquellos predecesores que contemplaron los problemas de género y los colocaron en oposición escénica ante el público desde principios del XX.

Como he indicado en otras ocasiones, y, aunque los conflictos de género tengan mayor visibilidad en autoras y autores de las generaciones más jóvenes, muchos de los que ocupan periodos anteriores asumen la lacerante realidad de la violencia o de las desigualdades que el teatro recoge y muestra con mayor libertad una vez abolida la censura, en 1978 (Muñoz Cáliz, 2005: 407-433). De estos inicios en libertad trazaremos un breve panorama para dedicar la parte final del análisis a tres piezas escritas y estrenadas en el presente siglo, cuyos creadores distan en el tiempo de su nacimiento y en el de sus comienzos artísticos aunque a todos los guía una idea común: plantear ante el público del siglo XXI la violencia encerrada en el ámbito familiar y los desajustes en las relaciones entre hombres y mujeres. Hemos elegido, a tal fin, sendos textos de Jerónimo López Mozo, cuyos comienzos se remontan a los años sesenta, con los autores del ‘Nuevo teatro’, formados bajo el signo de mayo del 68; de Paloma Pedrero, representante incuestionable de la dramaturgia que arranca en los años ochenta y de Diana de Paco, quien inicia su trayectoria pública en 1998.

Para establecer el sucinto marco retrospectivo al que me he referido al inicio, es preciso recordar aquí al Premio Nobel Jacinto Benavente, creador de altísimas personalidades femeninas, las más de ellas sometidas de grado o por fuerza al canon patriarcal pero otras en oposición al hombre con el que viven; ejemplo más destacado de estas últimas es el de Raimunda, protagonista, heroína y víctima de *La malquerida* (Serrano, 2013) quien lleva a cabo un proceso dramático que la conduce a enfrentarse con su marido, al que ama con verdadera pasión, tras conocer las intenciones de este hacia su hija. La solución del conflicto, donde la solidaridad entre las mujeres supera cualquier otro sentimiento, resulta aún hoy de total actualidad, aunque el texto se estrenara en 1913<sup>1</sup>.

Si se habla de mujeres y de enfrentamiento entre cánones hombre mujer, cómo no mencionar la dramaturgia de Federico García Lorca: Mariana (*Mariana Pineda*), frente al Gobernador; Rosita (*Doña Rosita la soltera*), sufriendo las consecuencias de un orden social que la obliga a una desalentada vejez; las hijas de Bernarda (*La casa de Bernarda Alba*), en oposición al patriarcalismo ejercido por su madre y enfrentadas por el ausente Pepe el Romano. Entre 1918 y 1936 surge una granada generación de autoras que puebla el panorama del teatro español más experimental donde mujeres del día y otras míticas se enfrentan a los cánones masculinos en las obras de Halma Angélico; magníficos personajes femeninos surgen de la pluma de María de la O Lejárraga, aunque las firmase como Martínez Sierra (O'Connor, 2003), y hasta nombres tan convencionales como el de Pilar traen también protagonismo a las mujeres. Las primeras poseen una profunda conciencia feminista que, durante los años anteriores a la guerra civil, comienza a tomar cuerpo en la sociedad española y que ellas trasladan a sus argumentos y a la construcción de sus personajes; las segundas consiguen estrenos y publicaciones, con frecuencia auspiciadas por sus apellidos y su estatus social, aunque no deja de interesar el hecho de su presencia escénica porque dan voz a quienes no la habían tenido. De acuerdo con la ideología de sus autoras, las protagonistas lucharán contra el canon que su género les impone o bien, en el teatro más convencional, lo aceptarán o lo superarán sin violencia por la fuerza de su trabajo (Nieva de la Paz, 1993). No queremos olvidar tampoco a otros autores que con sentido crítico crearon imágenes de mujeres dominadas por el sistema que mostraban en su peripécia los males de un destino impuesto, como *La señorita de Trevélez*, de Carlos Arniches; o tantos personajes femeninos de Miguel Mihura, con Paula, de *Tres sombreros de copa*, al frente.

Tras la guerra civil, las autoras exiliadas, junto a los temas derivados de la situación vivida fuera de su patria o de su propia biografía fabulada (León, 2008), plantean la violencia padecida en un país en lucha dominado por hombres, donde las participantes de los dramáticos sucesos dialogan en la celda sobre las vejaciones y maltratos sufridos. Ejemplo paradigmático es la obra de Carlota O'Neill, *Cómo fue España encadenada* (O'Neill, 1997 y Serrano, 2010: 619-631), donde dramatiza su terrible experiencia en las cárceles franquistas de la guerra civil española, que ya había descrito en su libro de memorias *Una mujer en la guerra de España*.

También durante la dictadura algunas autoras que tienen sus inicios en los años treinta y otras más jóvenes<sup>2</sup> llegan a los escenarios o a las publicaciones y, aunque la mayor parte mantiene un criterio convencional al establecer las relaciones hombre-mujer, no faltan quienes las construyen con la oposición activa de sus protagonistas femeninas ante quienes las dominan, un ejemplo lo constituye *La pura mentira*, de Araceli de Silva (de Paco y Serrano, 2006: 117-127).

La aparición de la figura de Antonio Buero Vallejo<sup>3</sup> ocasiona un cambio de rumbo en el teatro español de posguerra y quienes le siguen en el tiempo tienen en él un maestro de ética aunque sus estéticas se configuren de forma diversa. Si bien el tema del género no está en el primer lugar de sus argumentos, sí se compromete con la fuerza ejercida sobre la mujer al contemplar una de sus peores manifestaciones: la violación. Abocado a un mundo en guerra y barbarie muy joven, el autor llegó a su madurez después de haber soportado la muerte de su padre a manos de su propio bando, la cárcel y una condena a muerte. Su sensibilidad ante la violencia fue extrema y concebía la peor la ejercida contra las mujeres que en su obra la padecen Pilar (*Hoy es fiesta*), Fernandita (*Un soñador para un pueblo*), Isabel (*Aventura en lo gris*) o Charito (*Caimán*).

<sup>1</sup> En 2013, con motivo del centenario del estreno de *La malquerida*, se realizaron reposiciones de la pieza, y diversas publicaciones dedicaron espacio a la consideración de la obra, entre ellas, la revista teatral *La Ratonera* y la revista digital del Centro de Documentación Teatral, *Don Galán*.

En noviembre de 1951, Antonio Buero Vallejo (1994: 587), al responder a la encuesta «Los grandes del teatro español hablan del teatro mundial», que se publicó en *Correo Literario*, explicaba sobre Benavente: «Siempre serán suyas *La malquerida*, *Señora ama* y *Los intereses creados*, por ejemplo. Lo cual ya es demasiado para cualquier autor».

<sup>2</sup> Ana Diosdado representó durante los años setenta del siglo XX la dramaturgia escrita por mujeres. Sus planteamientos no se centraban en el tema que nos ocupa pero, heredera del sentido social que plantease Buero Vallejo desde su primera obra, la joven escritora enfrentó al espectador con problemas generales de su tiempo en obras del aquí y ahora (*Olvida los tambores* o *Usted también podrá disfrutar de ella*) y reflexionó sobre el poder y la culpa en algunas de carácter histórico (*Los comuneros*, o *La Imagen del espejo*). Sus estrenos representaron, de manera fehaciente, la escritura dramática femenina en las postrimerías del franquismo. Una interesante selección de sus obras recogió la Asociación de Autores de Teatro en 2007.

<sup>3</sup> En 2016, se celebra el centenario del nacimiento de Antonio Buero Vallejo; el autor que cubrió con su dramaturgia renovadora toda la segunda mitad del siglo XX, desde el estreno, en 1949, de *Historia de una escalera*, hasta el de *Misión al pueblo desierto*, en 1999, un año antes de su muerte, y sentó las bases del teatro crítico de la posguerra, así como de la tragedia contemporánea española (de Paco, 1999).

Junto a estas víctimas, construye también heroínas fuertes que luchan por encontrar su lugar (Amalia, de *Madrugada*), superan los traumas del pasado (la Dama, de *Caimán*) o plantean su oposición frente la violencia de estado, como sucede con su extraordinario personaje de la infanta María Teresa, hija de Felipe IV, al defender la verdad frente a las mentiras que rigen la corte en *Las Meninas*.

Autores de los sesenta como Lauro Olmo o José Martín Recuerda colocan en muchas de sus piezas a la mujer en primera línea de combate, intentando salvar a su familia o a ellas mismas frente a algunos hombres que no toman iniciativas y otros que las hostigan y las atacan; desde el punto de vista de su vigor ante la adversidad social, quién no recuerda a Dolores, que decide emigrar para dar a su familia un futuro mejor y a la Abuela, que le cede para ello el dinero ahorrado para su entierro, ambas protagonistas de *La camisa*; o a las mujeres de *La pechuga de la sardina*, fuertes y débiles, luchadoras y vencidas pero solidarias entre ellas y dispuestas a seguir viviendo (Fernández Insuela, 2002: 309-316; López Criado, 2010: 197-220; Serrano, 2015: 307-318); la reposición de la obra en el Centro Dramático Nacional, en febrero de 2015, con dirección de Manuel Canseco, ha supuesto la restitución de la memoria de un autor injustamente olvidado y que tiene mucho que decir al público del siglo XXI, a pesar del tiempo transcurrido desde la escritura de sus obras. Son ejemplos ineludibles las actrices agredidas por los hombres del pueblo en *Las salvajes en Puente San Gil*, o la galería de mujeres sojuzgadas por el poder implacable ejercido sobre ellas por quienes las mantienen presas en *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipciaca*, ambas de José Martín Recuerda.

Coincidiendo con mayo del 68, surge una joven generación de autores enfrentados a la dictadura que estéticamente abandona el realismo de sus predecesores y opta por las formas neo vanguardistas de expresión dramática. Ellos convierten a sus personajes femeninos en signos de la víctima, y a los hombres en emblemas del poder opresor; *El desván de los machos y el sótano de las hembras*, de Luis Riaza puede resultar un título ilustrativo de esta nueva tendencia. En 1968 hay que ubicar la primera obra de Carmen Resino, una dramaturga que luchará por la presencia de la mujer autora en la escena, desde su posición de Presidenta de la Asociación de Dramaturgas, constituida en 1986 y, en su producción, por dar protagonismo a los conflictos femeninos al trazar a sus personajes. Ya en 1973 había quedado finalista del Premio Lope de Vega con *Ulises no vuelve* (Resino, 2001), una peculiar versión del mito clásico en el que Penélope se erige en heroína activa frente a un Ulises atemorizado que permanece escondido en el desván de la casa familiar, a la espera de que la guerra de Troya termine.

1973 es el año de composición de *La Saturna*<sup>4</sup>, de Domingo Miras uno de los autores que se adelantó a su tiempo en el tratamiento de género al construir a sus personajes femeninos, en lucha contra los hombres y contra las leyes que las mantenían en desigualdad. Así revisa los mitos de Penélope (*Penélope*), Fedra (*Fedra*) y Clitemnestra (*Egisto*), figuras que, en sus versiones rebeldes, pasarán a ser una constante en las dramaturgias últimas; y recupera de la tradición literaria a Saturna; y de la historia española a Quiteria de Morillas y las brujas procesadas en Cuenca en 1525 (*Las brujas de Barahona*); a las monjas alumbradas del convento de San Plácido, de Madrid, en tiempos de Felipe IV (*Las alumbradas de la Encarnación Benita*) a Catalina de Erauso (*La Monja Alférez*), toda una galería de mujeres que, no obstante, según una construcción de los personajes femeninos que he estudiado (Serrano, 2000: 67-79) en este y otros autores del siglo XX, sucumbirán bajo el peso del poder patriarcal, después de su rebeldía.

A pesar de estos ejemplos y otros muchos que podríamos añadir, sería injusto olvidar que fue a comienzos de la década de los ochenta del pasado siglo, con la incorporación normalizada de las autoras al ámbito de lo teatral, cuando se escucharon las primeras voces directas y claras con relación a los conflictos de pareja; desde entonces aparecen en los escenarios bajo la óptica de la mujer y, a partir de los noventa, son adoptados en el teatro escrito por hombres.

Un apartado especial lo constituye el teatro feminista de estos años, donde casi por primera vez y de manera explícita se ponía de relieve el espinoso tema de los malos tratos a la mujer por parte de su pareja. Se hace visible en esta parcela de la dramaturgia Lidia Falcón, quien, desde su postura militante, contempla el

<sup>4</sup> Esta y otras obras del autor pueden verse en las publicaciones de la Asociación de Autores de Teatro (Miras, 2005).

hecho en todas sus formas y desde todas las épocas (*Las mujeres caminaron con el fuego del siglo* – 1982, *No moleste, calle y pague, señora* – 1984 –, *Tres idiotas españolas* – 1987 –) y continúa hasta hoy publicando textos de profunda denuncia sobre el tema.

No sería justo omitir que una buena parte de esta salida masiva de autoras al espacio exterior se debió al impulso recibido por la revista norteamericana *Estreno*, dirigida por la hispanista Patricia W. O'Connor, autora, en 1988, de la primera antología de textos de autoría femenina de esos años.

Desde mediados de los ochenta la voz de las creadoras, perfectamente afianzada en el teatro, desarrolla su influencia en la dramaturgia. Talleres compartidos y experiencias vitales comunes llevan a los más jóvenes (mujeres y hombres) y a otros de generaciones anteriores a ocuparse de la situación de desventaja de la mujer en una sociedad aún muy lastrada por el imaginario anterior. En 1994, Alberto Miralles, que procedía de la generación del 68, combativo con el franquismo y con cualquier desequilibrio de índole humana, social o política, se une a quienes denuncian el maltrato con su *Comisaría especial para mujeres* (1994) y seguirá hablando de los abusos contra ellas en obras como *¡Hay motín, compañeras!* (2001)<sup>5</sup>.

Las artífices y pioneras de este cambio serán sin duda aquellas escritoras que unidas en una fugaz Asociación de Dramaturgas; feministas declaradas, como acabamos de indicar, o mujeres en busca de su espacio como Carmen Resino, Paloma Pedrero, Concha Romero o Pilar Pombo lo hicieron posible. Las variantes del tema son muchas, aunque, por desgracia, al ser el teatro reflejo de la vida, lo relacionado con la violencia y el abuso en el ámbito doméstico domina en buena parte de los textos. *¿Tengo razón o no?*, de Concha Romero; *En igualdad de condiciones*, de Pilar Pombo; *La noche que ilumina*, de Paloma Pedrero; *Unos cuantos piquetitos*, de Laila Ripoll; *Ella se va*, de Jerónimo López Mozo; *¡Arriba la Paqui!*, de Carmen Resino; *Un solo para Paquita*, de Ernesto Caballero; *Defensa de dama*, escrita por los actores Isabel Carmona y Joaquín Hinojosa; *La metáfora* y *Espérame en el cielo o, mejor no*, de Diana de Paco, ejemplifican un tema al que me he referido en otras ocasiones (Serrano, 2009: 405-416).

Como indicábamos al comienzo, ilustramos las líneas diversas del tema que nos ocupa con tres textos, tres variaciones importantes de la controversia de género: *Ella se va*, de Jerónimo López Mozo<sup>6</sup>; *Los ojos de la noche*, de Paloma Pedrero<sup>7</sup> y *De mutuo acuerdo*, de Diana de Paco<sup>8</sup>.

Desde sus inicios, en 1964, Jerónimo López Mozo, perteneciente a la generación del 68, ha denunciado la opresión del débil por el fuerte y se ha enfrentado al concepto de poder en sus distintas manifestaciones. Aunque sus marcas estéticas han evolucionado desde la total experimentación a un realismo no exento de ella, nunca ha desaparecido el compromiso del dramaturgo con la realidad en la que vive.

*Ella se va* surge en un momento en el que la sociedad es sensible al tema del maltrato, incluso se formula una ley integral contra la violencia de género pero quienes han de aplicarla no tienen clara conciencia del alcance de tal situación. En ella se presenta el calvario doméstico de una mujer, desde una perspectiva diferente a las descritas en el ámbito feminista y en otras de las apuntadas con relación al tema, en las que domina el maltrato físico y la muerte. La protagonista de López Mozo no sufre lesiones físicas, el agravio que soporta por parte de su marido es psicológico y moral, aunque también ha de someterse al desinterés de las instituciones encargadas de defenderla. La mujer va a denunciar una violencia invisible, sin marcas, y se encuentra desamparada ante un sistema que pide pruebas concretas, heridas reales, quizás cadáveres, para actuar contra el agresor. Para el desarrollo de esta parte de los elementos temáticos, López Mozo realiza un acertado juego literario 'ser-parecer' del que sólo Ella (la protagonista) y el receptor conocen la verdad; Ella, porque sabe lo que realmente le sucede; el lector-espectador porque, merced a la técnica participativa empleada para la estructura del drama, se verá convertido en ser omnisciente, capaz de calibrar el conjunto de las actuaciones individuales, ya procedentes del presente o de la evocación de secuencias del pasado por parte de la mujer. De esa forma, combinando ambos planos, consigue el dramaturgo que el receptor se vea inmerso en la vida de los personajes.

El homenaje a *Casa de muñecas* es constante. Ella contempla reiteradamente en un video el final de la versión cinematográfica, de 1973, dirigida por Joseph

<sup>5</sup> Bajo el lema «La solidaridad es supervivencia», la obra se estrenó en Puerto Rico en el Centro de Bellas Artes Luis A. Ferré, en mayo de 2015, interpretada por un elenco de actrices puertorriqueñas, dirigidas por Mariano de Paco Serrano.

<sup>6</sup> Premio Ciudad de San Sebastián 2002, se presentó en el Teatro Galileo de Madrid, en abril de 2004, dirigida por Mariano de Paco Serrano e interpretada por María Isasi, Luis Hostalot e Inge Martín.

<sup>7</sup> Se publicó por primera vez en 2006 en el número que *Estreno* dedicó a la autora y, el mismo año, se estrenó en La Habana, en el Teatro Nacional de Cuba, con dirección de Pancho García; en 2013 ha formado parte de un volumen de obras de Pedrero de «teatro a partir del siglo XXI» (Pedrero, 2013).

<sup>8</sup> Concebida y publicada como pieza breve, con el título *De mutuo acuerdo*, formó parte de un volumen de *Teatro breve actual* (Gutiérrez Carballo, 2012: 173-196). En 2014 fue ampliada a obra de duración normal para su estreno en 2015, por la Compañía Espacio Imaginado, dirigida por Mariángeles Rodríguez y Jorge Fullana, e interpretada por Eliseo Garrido, María Alarcón y Susana Prat. En este formato fue ganadora del Premio Irrelevantes de Comedia 2015 y se presentó en el Teatro Romea de Murcia el 11 de junio del mismo año.

Losey, de la pieza del escritor noruego, con el ‘adiós’ de Nora, hasta que resuelve que no basta con marcharse, que es preciso inhabilitar al verdugo para que no siga ejerciendo como tal<sup>9</sup>; que no puede permitir que otra persona padezca lo que ella está sufriendo. Pero su desaliento es absoluto al comprobar que el torturador se adelanta a su pensamiento y no cae en la trampa. Todo parece perdido en el aplastante dominio de la realidad; entonces, el artista da a su obra un interesante giro; el ‘engaño a los ojos’ reaparece para aliarse con la víctima. En el espacio de ficción de la escena cuarta «imaginada por Ella» se produce el desenlace. Si la verdad no sirve para escapar del ataque, será necesario mentir. Una pantalla muestra los moretones y cicatrices que la realidad no le permitió tener. Las seis secuencias mediante las que la escena progresa están concebidas, como en las novelas policíacas, para desvelar las claves de una intriga.

El final queda difuminado en «un muro negro» y en «un hueco, quizás una puerta» por donde Ella hace mutis. La posibilidad de salvación no depende ya de la protagonista sino de la sociedad. Con acierto, se aleja López Mozo de los tonos propagandísticos que podría imponer la inmediatez del problema pero lo hace sin merma alguna de la denuncia porque cualquiera podría encontrarse en la situación de estos personajes.

*Los ojos de la noche*, de Paloma Pedrero (2013), presenta una relación de alternancia de papeles víctima-verdugo en una constante oposición de contrarios entre los protagonistas (M y H, una mujer y un hombre). Pedrero ha colocado sus parejas en escena desde que en 1985 estrenó *La llamada de Lauren...*, una pieza donde se adelantaba al tema sobre la reflexión de la condición sexual de un hombre, disfrazado de Lauren Bacall en una noche de carnaval, y el complejo ajuste de las inquietudes de este y las de Rosa, su pareja<sup>10</sup>. Pedrero, como en otras ocasiones de su ya dilatada dramaturgia abre un camino temático, hasta entonces no explorado en el teatro español, si bien contaba con algún precedente lejano (1978), sobre el tema de la homosexualidad, no de la pareja, en la magnífica obra de José María Rodríguez Méndez *Flor de otoño*.

La oposición de actitudes hombre-mujer continúa en su *Noches de amor efímero*, en las que proximidad y lejanía se suceden en fugaces momentos nocturnos, y en muchos de sus textos de mayor extensión. Pedrero es sin duda la autora que con más asiduidad ha colocado la oposición de género, de edad, de preeminencia entre dos individuos en la escena española desde los años ochenta. *Los ojos de la noche* presenta, con relación al tema de género y de la oposición hombre-mujer una variante de gran interés porque sus personajes luchan en igualdad de condiciones por ganar cada uno de los combates en los que se sustenta la estructura dramática de la pieza. Pedrero construye esta historia como una nueva ‘noche de amor efímero’ en la que dos seres se relacionan de forma ocasional en un espacio único y reducido, durante un tiempo breve. Una Mujer rica de aspecto joven y un Hombre pobre, joven y ciego constituyen la pareja protagonista reunida en una lujosa habitación de hotel, a la que Ella, una alta ejecutiva, ha llevado al ciego, contratado para esa noche. Pero pronto se arrepiente de su arrebato y desea cancelar el acuerdo, a lo que él se niega, imponiéndose poco a poco, aunque ella se resiste. Sucesivos momentos de tensión, primero verbal y más tarde física, entre los dos provocarán en la situación giros inesperados que culminan en la deconstrucción, por parte de la protagonista de su propia identidad. Así afloran el miedo, la soledad, la inadaptación, la búsqueda de algo o alguien capaz de devolverle ilusiones y aliento vital. El personaje masculino la induce, no sin violencia, hacia su verdad. Del choque entre ambos surge una estructura de combate; el poder pasará de unas manos a otras a lo largo de toda la peripecia dramática ocasionando un juego constante de tensiones dramáticas.

Como en otros de sus textos, los personajes se construyen ante el espectador al avanzar el proceso dramático durante el que desnudan sus almas. Con el desarrollo de la acción, el vínculo entre ambos se va estrechando y su lucha progresa hacia el erotismo y la violencia. Las actitudes agresivas, canónicamente masculinas, son ejercidas por una y otro alternativamente. Ninguno está limpio de aquella *hybris* que llevó siempre a los héroes clásicos a la catástrofe, como ninguno puede eludir del todo su condición de víctima. Son seres contaminados de un mundo contaminado y cuando se muestran al desnudo se perciben a un tiempo su belleza y sus deformidades.

<sup>9</sup> En la puesta en escena de 2004, las secuencias filmadas correspondían a *La noche del cazador*, dirigida por Charles Laughton en 1955, basada en la novela de Davis Grubb, e interpretada por Robert Mitchum y Shelley Winters, donde la situación de la mujer se acerca a la de la protagonista de López Mozo.

<sup>10</sup> Es curioso que, mientras se redactan estas líneas, en los cines españoles se proyecta *La chica danesa (The Danish Girl)*, de Tom Hooper, sobre el libro de David Ebershoff, que guarda no pocos puntos de contacto con la pieza a la que nos estamos refiriendo, de 1985.

Pedrero no acomete el problema de género sólo entre hombres y mujeres, para ella el tema es más amplio y se relaciona con el ejercicio del poder, por eso también coloca en el escenario a dos mujeres (*El color de agosto* o *En la otra habitación*); y realiza un magnífico análisis de los comportamientos masculinos a través del hombre desaparecido de *Ana el once de marzo*.

*De mutuo acuerdo o el concierto del hombre con un abrigo pegado a la piel* pertenece a Diana de Paco (2015), la más joven de los tres componentes de este bloque, cuya dramaturgia surge casi con el nuevo siglo. La trayectoria de la autora comienza con *Eco de cenizas*, premiada en la Universidad de Sevilla, en 1998. Formada en la tradición clásica, en su primera etapa quedó finalista del Premio Calderón de la Barca con *Polifonía*, publicada al año siguiente en la revista *Primer Acto*. La obra contiene una revisión de los mitos femeninos a partir de las figuras de cuatro grandes heroínas griegas (Fedra, Clitemnestra, Medea y Penélope), opuestas a los hombres que las maltrataron y en busca de su auténtico ser de mujeres libres para decidir en escena, se enfrentan a Agamenón, Teseo, Hipólito y Ulises pero también buscan en la tela de Penélope su lugar en la historia de la que ellos las han expulsado. Tras años de realizar otras versiones míticas (*Lucía*), de tantear los límites de la comedia (*La antesala*) o de indagar en profundas lacras sociales, como las malas prácticas de los medios de comunicación y la corrupción (PCP) desde una perspectiva trágica, comienza a tomar cuerpo en su producción lo que se podría denominar una nueva etapa, en la que adopta una estética que tiene vínculos con el absurdo. La autora decide reflejar lo que ve, lo que vive y lo que escucha. Sus estructuras derivan hacia formas fragmentadas y sus temas, sin perder la dura conflictividad de los anteriores, se revisten de un acerado sentido del humor que a un tiempo distancia y une al receptor con los trágicos conflictos de sus personajes. *Obsession Street* inaugura esta tendencia<sup>11</sup>.

Como las clásicas, las mujeres actuales maltratadas por sus parejas o por los sistemas dominantes aparecen en su dramaturgia con frecuencia pero en *De mutuo acuerdo o el concierto del hombre con un abrigo pegado a la piel* Él, víctima de las mujeres que aprovechan las leyes para su beneficio, es quien protagoniza el texto. Aunque es esta una faceta de la realidad infrecuente en el teatro español, en la actualidad, no es difícil encontrar noticias de hombres explotados y dañados en los procesos de separación y divorcio exprés, privados de su casa, de su sueldo y de sus hijos o acusados en falso para obtener algún beneficio, por parte de mujeres sin escrúpulos que abusan de unas leyes surgidas como adecuada protección de quienes, de verdad, sufrían y sufren el maltrato y la muerte a manos de sus parejas. Parecida situación a la descrita para las mujeres veinte años antes soporta en esta pieza un hombre acosado por las leyes y por dos ex mujeres que, aconsejadas por abogadas y psicólogas ‘de mutuo acuerdo’, han dado con él en la indignancia y la cárcel<sup>12</sup>.

La obra se construye dentro del marco de un concierto de guitarra que el hombre está dando a un público ficcional que realmente es el público del teatro, donde él se dirige a sus hijos, supuestamente espectadores también en la sala en la que el desposeído ha encontrado un espacio propio de expresión. El actor y cantante que protagoniza la pieza va desgranando tramos de su sentir en las composiciones, mientras que el diálogo con sus ex mujeres y con su compañero de celda, en tiempos y espacios del pasado, coloca ante el público la cadena de errores propios y de maldades ajenas que lo han llevado a tal situación. Él, Ella I y Ella II, correspondientes a sus ex esposas; Otro, su compañero de celda; la Señora Testigo y su marido, que no aparece en escena y «que solo gruñe», forman el grupo de personajes que desarrollan las dos tramas que Él protagoniza. La primera se centra en la fracasada relación con las sucesivas parejas. Una segunda línea que confluye con la anterior es la de Él en la cárcel, tras acusarse de haber asesinado a un vagabundo; narra allí a Otro, el suceso y sus motivos; en esta secuencia argumental posee un papel importante la Testigo, que afirma haber presenciado el asesinato desde el balcón de su casa, junto con su marido. La Señora Testigo ofrece todo tipo de datos y detalles incriminatorios contra Él; hasta que el abogado de oficio apunta la imposibilidad de que el hombre no sea un asesino, ya que tanto él como la testigo hablan de disparos y el vagabundo ha muerto acuchillado.

El tiempo de las dos relaciones de pareja de Él se va alternando con la estancia en la cárcel y las disputas de las respectivas esposas con las que convive se entrecruzan

<sup>11</sup> Con esta obra, en 2008 fue la primera mujer en obtener el Premio Palencia que se convoca cada dos años desde 1964. Se estrenó en septiembre 2009 en el marco del XXX Festival de Teatro de esta ciudad con dirección de Mariano de Paco Serrano e interpretada por Jacobo Dicenta, Mahue Andúgar, Francesc Galcerán, Antonio M.M. y Eva García-Vacas.

<sup>12</sup> Desde 1991 existe en Madrid una asociación de padres separados, fundada por hombres y mujeres que pretenden salvaguardar su derecho a una relación normalizada con los hijos e impedir la pobreza del hombre que ha de dejarlo todo, así como los fraudes por parte de algunas mujeres que acusan en falso para que los tribunales de género intervengan.

con sus explicaciones a Otro. Diálogos y monólogos se suceden y trazan las secuencias de la peripecia vital del personaje cuyo único objetivo es no perder del todo a sus hijos. Los diálogos con las mujeres reflejan el proceso irracional de los desencuentros de pareja. Realizados directamente entre los personajes en lid o descritos por Él, en conversaciones con su compañero de celda, este sí, un asesino, son correlato literario del absurdo que domina en realidad las situaciones presentadas y que no son ajenas a tantos casos verdaderamente sucedidos. El juego dramático constante, y el sentido del humor que reside principalmente en los modos expresivos y en la falta de coherencia de las acciones, hacen de la pieza un verdadero ejercicio de estilo que no impide que se perciba la dolorosa realidad.

Si sorprendentes son las secuencias protagonizadas por las dos versiones de Ella, representantes de los dos matrimonios fallidos de Él, no lo son menos las que se organizan en torno al segundo motivo argumental, el de la condición de asesino declarado del protagonista, por lo que ha ingresado en prisión, aunque en realidad él se declara culpable porque:

No quiero que me lleven al manicomio porque allí no podré ver nunca a mis hijos, porque las psicólogas de mis ex mujeres, de mutuo acuerdo, dicen que sería perjudicial para ellos [...] Por lo del desmoronamiento de la figura paterna y la posibilidad de crear en ellos una imagen que provoque piedad en lugar de rechazo.

En esta y otras obras, la dramaturgia de Diana de Paco parte de una realidad vivida o presenciada, tanto en la pieza que comentamos sobre el perdedor en los litigios de género, como en las que presenta el abuso sobre mujeres. En alguna ocasión permite a sus protagonistas decidir un camino liberador, como en el poético suicidio de la pareja protagonista en *Obsesión Street*; en la venganza femenina de *La metáfora* o, como hiciera en el reencuentro con su verdad y sus historias en el caso de las heroínas griegas que protagonizan *Polifonía*.

A la vista de las obras analizadas, de sus temas y personajes, y de tantas otras como pueblan el actual panorama de la dramaturgia actual en España, podemos concluir que hombres y mujeres del siglo XXI surgen en la escena de la mano de autoras y autores para intentar, al menos dramáticamente, hacer al espectador testigo de su tiempo y para favorecer el que pueda conjurar los males de la lucha de género sean quienes fueren sus verdugos y sus víctimas.

#### BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (2013), «Diez especialistas vuelven la mirada hacia la centenaria obra de Benavente revisando *La Malquerida*», *La Ratonera*, 37, pp. 60-71.
- Buero Vallejo, Antonio (1994), «El teatro en el mundo», *Obra Completa II, Poesía, Narrativa, Ensayos y Artículos*, edición crítica de Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 587-588.
- Fernández Insuela, Antonio (2002), «*La pechuga de la sardina*, de Lauro Olmo», en García Ruiz, Víctor - Torres Nebrera, Gregorio (eds.), *Historia y antología del teatro español de posguerra (1940-1975)*, vol. V: 1961-1965, Madrid, Fundamentos, pp. 309-316.
- Gutiérrez Carabajo, Francisco (ed.) (2012), *Teatro breve actual*, Madrid, Castalia.
- León, María Teresa (2008), *Historia de mi corazón*, Edición facsímil, Transcripción del original y prólogo de Gabriele Morelli, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27.
- López Criado, Fidel (2010), «El eros femenino en el teatro de Lauro Olmo», en González de Sande, Mercedes (ed.), *La imagen de la mujer y su proyección en la literatura, la sociedad y la historia*, Sevilla, Arcibel, pp. 197-220.
- Miras, Domingo (2005), *Teatro Escogido*, I y II, coordinación, introducción y bibliografía de Virtudes Serrano, Madrid, Asociación de Autores de Teatro.
- Muñoz Cáliz, Berta (2005), «La desaparición de la censura», en Ead., *El teatro crítico español durante el franquismo visto por sus censores*, Madrid, Fundación Universitaria Española, pp. 407-433.
- Nieva de la Paz, Pilar (1993), *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

- O'Connor, Patricia W. (1988), *Dramaturgas españolas de hoy, una introducción*, Madrid, Fundamentos.
- O'Connor, Patricia W. (2003), *Mito y realidad de una dramaturga española: María Martínez Sierra*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos.
- O'Neill, Carlota (1997), *Circe y los cerdos y Cómo fue España encadenada*, ed. Juan Antonio Hormigón, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España.
- Paco, Diana de - Serrano, Virtudes (2005), «Una olvidada representación teatral de 1945: *La pura mentira*, de Araceli de Silva, Duquesa de Almazán», en Bernard, Margherita (ed.), *Teatro y Mujer en España. De los años 20 a la posguerra*, Bergamo, University Press, pp. 117-127.
- Paco, Mariano de (1999), «La huella de Buero Vallejo en el teatro español contemporáneo», en Halsey, Martha T. - Zatlin, Phyllis (eds.), *Entre Actos: Diálogos sobre teatro español entre siglos*, State College, The Pennsylvania State University, Estreno, pp. 207-218.
- Pedrero, Paloma (2013), *Pájaros en la cabeza, Teatro a partir del siglo XXI*, ed. Virtudes Serrano, Madrid, Cátedra.
- Resino, Carmen (2001), *Teatro diverso (1973-1992): Ulises no vuelve. La recepción. De película*, ed. Virtudes Serrano, Cádiz, Universidad.
- Serrano, Virtudes (2000), «Personajes femeninos en el teatro español actual: rebelión y caída», *Montearabí*, 30, pp. 67-79.
- Serrano, Virtudes (2009), «Morir callando (La mujer maltratada en la última dramaturgia española)», en Celma Valero, María Pilar - Rodríguez Pequeño, Mercedes (eds.), *Vivir al margen: Mujer, poder e institución literaria*, Burgos, Junta de Castilla y León, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, pp. 405-416.
- Serrano, Virtudes (2010), «*Cómo fue España encadenada*, memoria dramática de Carlota O'Neill», en Fernández Insuela, Antonio - Alfonso García, María del Carmen - Martínez-Cachero Rojo, María - Ramos Corrada, Miguel (eds.), *Setenta años después. El exilio republicano español de 1936*, Oviedo, KRK, pp. 619-631.
- Serrano, Virtudes (2013), «*La Malquerida*, cien años después», *Don Galán*, 3 <<http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum3/sumario.php>> (consultado el 16.03.2016).
- Serrano, Virtudes (2015), «Conflictos de género: Las mujeres del teatro de Lauro Olmo», *Verbeia. Revista de Estudios Filológicos*, 0, pp. 307-318 <<http://www.ucjc.edu/wp-content/uploads/VERBEIA-Numero-0.pdf>> (consultado el 16.03.2016).

## Entrevista con Guillermo Heras

Paola Ambrosi  
Università di Verona

[paola.ambrosi@univr.it](mailto:paola.ambrosi@univr.it)

### Resumen:

La entrevista, que tuvo lugar durante las jornadas del Congreso, permite conocer la figura de Guillermo Heras, uno de los protagonistas del teatro hispánico contemporáneo en diferentes ámbitos (como actor, director, gestor y dramaturgo) y desde hace varias décadas.

**Palabras clave:** Guillermo Heras; Iberescena; Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos de Alicante; El Astillero

### Abstract:

This interview, presented during the Congress, allows to know the figure of Guillermo Heras, one of the protagonists of Contemporary Hispanic Theatre, in different areas of interest (as an actor, a director, a manager and a playwright) and since many decades.

**Key-words:** Guillermo Heras; Iberescena; Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos de Alicante; El Astillero

Tenemos hoy la oportunidad de entrevistar a Guillermo Heras (Madrid, 1952), que quiero definir un verdadero intelectual. De hecho, en todas sus actividades mantiene y ha sabido mantener siempre una línea de investigación autónoma, de gran independencia. Al mismo tiempo es una persona generosa que tiene una actitud de disponibilidad hacia todos los que estén sinceramente interesados por el teatro, un mundo que conoce a dedillo como actor, director, gestor y dramaturgo.

Aquí se le invitó para celebrar su escritura, que es la faceta menos conocida de su personalidad<sup>1</sup>. Históricamente su presencia eslabona momentos cruciales de la vida teatral española por los importantes cargos que ha llevado a cabo en el posfranquismo. Voy a resumir las etapas de su carrera: empezó muy joven, como actor, en el grupo Tábano (1974-1983), uno de los grupos del Teatro Independiente donde aprendió todo tipo de oficio; eran años todavía de censura, en los que se buscaban lugares y público alternativo. Al mismo tiempo Guillermo Heras colaboró activamente con José Monleón y con Paco Nieva a la redacción de la revista *Primer Acto*.

Desde 1984 hasta 1993 fue director del CNNT – Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas – ubicado en la sala Olimpia, donde recuperó algunos clásicos contemporáneos, que habían quedado en el olvido, en muchos casos bajo su dirección (*La risa en los huesos* de José Bergamín, *Nosferatu* de Francisco Nieva, *El lunático*, tres textos de Ramón Gómez de la Serna – dirigido en este caso por Emilio Hernández, 1992 – solo para dar unos ejemplos) y al mismo tiempo promovió la nueva generación de los jóvenes escritores de entonces, que son ahora dramaturgos y directores consolidados (pienso, por ejemplo, en Sergi Belbel, Ernesto Caballero, Ignacio Del Moral, Juan Mayorga y muchísimos más). A lo largo de su carrera ha recibido premios y reconocimientos por su labor de director y de promoción cultural en el campo teatral y de la danza.

Desde 1993 es director de la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos que se celebra todos los años en Alicante, un proyecto suyo, políticamente muy poco respaldado, dirigido al conocimiento de la producción de las nuevas generaciones, a crear contactos entre los autores y a presentarle al público un abanico amplio de todo tipo de teatro – de autor, de sala, experimental, para niños, de calle, cabaret – que se escribe en un año en España. Otra faceta importante de la Muestra en la que ha querido invertir mucho Guillermo Heras es el encuentro

<sup>1</sup> Nuestra charla fue ritmada por la lectura de fragmentos de sus obras que iba presentando y que fueron nuestro hilo conductor para no perdernos entre las muchas cosas interesantes que nos contó nuestro huésped.

de traductores. Una ocasión única para que estudiosos de otros Países conocieran a los dramaturgos españoles, pudieran ver montadas sus obras y, a través de los homenajes dedicados cada año a un autor ya consolidado, recuperar la memoria de las últimas décadas. Sin olvidar la rica biblioteca virtual que se ha montado en la web de la Muestra.

Cada etapa de esta intensa labor fue siempre acompañada además por un proyecto editorial que se concretó en colecciones de textos que atestiguan la importancia que le atribuye Heras a la palabra escrita y que constituyen hoy en día un patrimonio imprescindible para la documentación de la escritura teatral de los años del posfranquismo. Cada autor significativo, cada tema de alguna relevancia se encuentran ahí registrados. Recordaré solo la Colección Nuevo Teatro Español, publicada por el Ministerio de Cultura. En el primer número (1984) escribe Guillermo «A modo de preámbulo»:

Siempre he creído que no puede haber buen teatro si el País no crea una práctica/teórica lo suficientemente sólida como para reflexionar continuamente, no ya sobre los males de la Administración, temas en el que todos estamos doctorados, sino precisamente sobre las bases de consolidación de un teatro con propia identidad [...] Un Centro de Nuevas Tendencias Escénicas no puede discurrir sólo por el terreno de la producción de espectáculos, debe también abrir su espacio a recoger y transmitir una memoria histórica, que más allá de su valor a corto plazo, sirva como reflexión a todos aquellos que sigan creyendo en el teatro como una alternativa de creación poética y viva.

También con la Muestra nacieron los *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea* y la publicación de textos conectados con el Premio Arniches, que se interrumpió en 2013 por falta de fondos.

Contemporáneamente en 1997 (hasta la temporada 2006-2007) Guillermo Heras se incorporó al grupo de El Astillero, que acababa de formarse con José Ramón Fernández, Raúl Hernández Garrido, Luis Miguel González Cruz y Juan Mayorga. Con su llegada empezó la Colección del Astillero donde los componentes del colectivo publicaron textos propios, individuales o colectivos.

Desde el año 2006 coordina Iberescena, un proyecto internacional suyo, que está funcionando muy bien y que va ampliando sus horizontes, como nos va a explicar ahora:

Guillermo Heras: Sí, Iberescena <[iberescena.org/es/ingl](http://iberescena.org/es/ingl)> (consultado el 10.05.2016) es un programa todavía joven. En este momento son 12 los Países que participan: Argentina, Brasil, Colombia, Costa Rica, Chile, Ecuador, México, Panamá, Perú, Salvador, Uruguay, por supuesto España, y muy pronto se unirá Paraguay. Se trata de dar una ayuda económica a los creadores y gestores independientes, es decir los que no dependen del estado central. Cada País que quiere entrar pone una cantidad de dinero; eso está en función del PIB. Hay países pequeños como El Salvador, que da solo 15.000 euros y otros, como Brasil, México o España que dan mucho más. España llegó a poner 800.000 euros. Ahora con la crisis pone 200.000. Se crea un fondo económico que cada año se reparte en una convocatoria pública a la que pueden acudir tanto independientes como privados. En cambio no damos subvenciones a entidades estatales. Es como una fundación. Como es natural el programa está sometido a avatares políticos que no tienen nada que ver con el mundo del teatro. Está fuera el bloque bolivariano: no está Cuba, no está Bolivia, Venezuela se fue. Portugal no ha entrado nunca en Iberescena; es un misterio para todos y no es un problema de lengua, porque está Brasil. Entra en cambio en un proyecto bien conocido y muy interesante que se llama Iberorquestas juveniles que es un programa para niños y niñas en situación de riesgo, de extrema pobreza y que pueden ser reconvertidos a la sociedad a través de la música. Si conocen al gran director Gustavo Dudamel, él sale de ahí. Existen también Ibermúsica, Ibermuseo, Iberarchivo, para la memoria. Si tienen interés hay una página web, CEGIB. Ahí tienen incluso un documento que para mí es maravilloso: la Carta Cultural Iberoamericana. Un documento absolutamente progresista de un nivel horizontal de colocación de la cultura. Una Carta que, si los jefes de gobierno supieran lo que han firmado y obraran en consecuencia, otra realidad tendríamos.

En estos Países hay un talento enorme, pero no saben gestionar. Por eso hemos

hecho hincapié en el discurso de gestión. Nos preocupamos de formar una generación de gestores y gestoras. Incluso nosotros tenemos que atender a todo el tema de afrodescendencia, a todo lo que tiene que ver con las culturas étnicas y la exclusión social. Ahora se están escribiendo textos en quechua y en otras lenguas minoritarias. El eslogan básico es integración e intercambio. Nuestro objetivo es el de fomentar la coproducción. Hemos dado en estos años 720 ayudas.

La última línea son ayudas a la creación. Estas son individuales y lo que queremos es que el artista tenga un periodo de tiempo en el que pueda escribir una obra de teatro, pensar una coreografía, una performance. Otro ámbito posible de trabajo ahora es el circo, por ejemplo, que es un valor muy en alza en América latina. Pero el nuevo circo tiene una dramaturgia interna también, porque no estoy hablando del circo de animales, sino de un tipo de circo que en Francia ha sido muy poderoso. Ahí lo que hacemos es que a la persona que presente un proyecto se le ayuda para irse un año a otro País, fuera del circuito de Iberescena. Puede ser Japón, Rusia, Estados Unidos u otro lugar. Se le da una bolsa, que es como una beca, que no es para producir sino para crear el guión, el texto que sea. Aprovecho para decirles que en nuestra página web <[www.iberescena.org](http://www.iberescena.org)> (consultado el 10.05.2016) (tenemos colgados más de 300 textos de escritores emergentes y más de 400 están en la página de una organización que es independiente: CELCIT y luego está la página de la Muestra de Alicante, <[mustrateatro.com](http://mustrateatro.com)> (consultado el 10.05.2016), que yo mismo dirijo. Hasta ahora hemos distribuido un millón de euros, que es una lágrima en el océano, pero yo en gestión soy de los optimistas. Pero estamos luchando porque este es un programa que hay que defender. Hay que intentar conseguir recursos para creadores.

Si lográramos que la dramaturgia tuviera visibilidad, y para mí visibilidad quiere decir traducción, en Europa, por ejemplo, pero también dentro de estos mismos Países, realmente estaríamos viviendo en una edad de plata. Pienso en México, por ejemplo; yo les podría dar 200 nombres de autores de todos los estados, no solo de DF. La dramaturgia se ha difundido en todo el País. Lo mismo pasó en España. El teatro español se confundía con el teatro madrileño. Ahora tenemos que saber lo que pasa en Andalucía, en Galicia y en cada una de las Comunidades.

Claro que el teatro porteño, de Buenos Aires, es algo impresionante. El año pasado se estrenaron en esta ciudad 1368 espectáculos nuevos. En una semana, de lunes a domingo, ustedes pueden asistir a 500 espectáculos, desde un piso en una casa perdida al teatro Colón. La idea que tiene Iberescena es la de dar visibilidad a estos creadores. Es intentar hacer proyectos que los coloquen, en el sentido más digno del término, en los mercados. Poco a poco sabemos que determinados artistas, sobre todo argentinos, Veronese, Tolcachir, por ejemplo, se están colocando de una manera muy fuerte en este mercado, pero los artistas son tantos y tan interesantes...

Muchas veces me preguntan por cuál sería la identidad del teatro latinoamericano. La verdad es que no se puede hablar de identidad. Hay que hablar de diversidad, de teatro mexicano, argentino, colombiano, tantos cuantos son los países. Porque tienen características muy diferentes a niveles de producción y a niveles de cómo los estados dan las subvenciones. México, por ejemplo, es hiperproteccionista e invierte en cultura millares de dólares y hay Países que no dan una sola ayuda. Argentina, que se pone en el medio, está empezando con unas pequeñas subvenciones. Pero todo este teatro que hacen en las salas de Buenos Aires, lo hacen en cooperativas, a pulmón, como lo llaman, sin ninguna ayuda.

El desconocimiento que tenemos en Europa de esta producción es patético, pero lo es más dentro del mismo continente americano. Por desgracia ni siquiera los propios latinoamericanos conocen a sus vecinos. Es impresionante. Por eso el intercambio que Iberescena pone en marcha no es solo económico, sino también de artistas. Las coproducciones lo que intentan es juntar núcleos de creación. Dos entidades de cualquiera de los Países que se unan para hacer un proyecto artístico. Y no puede haber un proyecto artístico entre dos compañías del mismo País. Tienen que presentar un proyecto presupuestario y uno artístico. Ahora vamos a un jurado donde tenemos que ver alrededor de 600 proyectos. Festivales, salas, circuitos que reciben una ayuda tienen que promover la creación nueva del País, incluyéndola por el 40% en la programación. El tiempo se va acabando. Para contestar a una pregunta que me hicieron antes les diré que yo soy un privilegiado que me voy recorriendo América de Usuhaya, que es la ciudad más austral, a Ciudad

Juárez. Por eso me hubiera gustado darles una pincelada un poco más amplia por el conocimiento que tengo de casi todos los Países. Con el diagnóstico que yo llevo desde 1976, me pusieron a mí como secretario técnico, porque era, junto con Sanchis Sinisterra, que es el otro gran pionero y gran descubridor de talentos en América latina, y José Bablé, director de Cádiz, éramos los que más nos hemos volcado en este programa.

Paola Ambrosi: Cabe añadir, cosa que su demiurgo no declara, que sin Iberescena no se hubiera podido realizar la rica promoción del teatro español vivo en América, donde el potencial de público es impresionante. Como se habrán dado cuenta Iberescena es un programa complejo y cabal.

Pero quiero pasar a otro aspecto de la actividad de nuestro huésped. La de escritor. Para empezar vamos a escuchar dos fragmentos de *Ojos de nácar*, que son los ojos de las muñecas con que jugaban las dos hermanas protagonistas de la pieza, a la merced de un hombre arrogante y machista al que los padres, al morir, las entregaron. La obra tiene la estructura de un thriller y las atmósferas de una comedia de Pinter y en parte de Pirandello. La mirada ausente, vacía de estos ojos hace de hilo conductor de un texto metateatral que da la palabra a Fausto y a Hamlet<sup>2</sup>.

PA: La primera pregunta es para Guillermo Heras escritor: ¿cuándo empezaste a escribir? ¿Escribías antes de la experiencia del Astillero?

GH: Antes de todo quiero hacer una reflexión previa: lo maravilloso que es estar aquí en Roma y tener amigos. Estoy aquí no por tener talento, sino porque tengo amigos que hacen estas imprudencias de creer que tengo algo de valor en lo que hago. Por lo tanto un agradecimiento muy grande a Pino [Tierno], a Simone [Trecca] y por supuesto a Paola [Ambrosi], mi traductora italiana. Oyendo este fluido italiano pensaba que es mejor la traducción que la obra y me gusta mucho más *Occhi di madreperla*, suena muy bien. Lo mismo me pasa con mi amiga María Chatziemmanouil, que no sé si ponerle una estatua, porque me tradujo una obra que en España no había prácticamente funcionado y en Grecia estuvo tres años gracias a su traducción y a una puesta en escena excepcional. Empiezo con esto para contestarte. En realidad yo creo que el teatro es un territorio donde es posible transitar en todas las cuestiones, si tienes la pasión, como a mí me pasó en un momento determinado de dejarlo todo por el teatro. Era muy joven. Ahora soy mayor, aunque no del todo, pero llevo 41 años en el teatro. Por eso digo que me considero más dramaturgo. Cuando pienso en un texto está en mi cabeza una espacialidad, algo como de director de escena. Lo que ocurrió es que yo ya era dramaturgista de Tábaro, en el sentido alemán de hacer un trabajo interno al texto, pero en aquel momento teníamos a un gran autor, que es Fermín Cabal, que hacía más bien todo el engranaje; pero desde entonces yo escribía mucho. Desde luego la primera obra que se publicó fue *El inútil faro de la noche*, con el Astillero. Es un texto que tendría que revisar. El título es una frase que leí en uno de mis autores fétiches, Antonio Tabucchi. A mí Tabucchi me fascina. En este momento estoy haciendo una adaptación de una pequeña narración suya, *Carta de Casablanca*, maravillosa, y la estoy haciendo para Misia, una gran fadista. Un proyecto que estoy enamorado de él y vamos haciéndolo con el tiempo.

Volviendo al tema: el Astillero se forma como grupo en los talleres que yo lanzo dentro del CNNT, que durante dos años va a llevar el autor que mañana vamos a oír, Marco Antonio de la Parra, que, junto con Mauricio Cartún, el argentino y Sanchis Sinisterra, son para mí los tres más grandes maestros de dramaturgia. Una cosa que a mí me parece imposible: enseñar a escribir; pero ellos lo hacen y sacan muy buen resultado. Y entonces el Astillero se forma primero con estos cuatro autores, pero no tiene estructura de grupo, de compañía de hacer producción, sino simplemente de escribir obras. Cuando yo me voy del Centro de Nuevas Tendencias, como son muy amigos míos, se han formado ahí, nos juntamos. Cuando les propongo hacer el grupo compañía del Astillero, pasa una cosa muy interesante. Ellos me contaminaron a mí como escritor y ellos empezaron a dirigir. De hecho Mayorga ha dirigido esta obra que escribió sobre Santa Teresa, *La lengua en pedazos*, y ahora va a dirigir *Reykjavik*, su último texto. Y yo hice el montaje de sus

<sup>2</sup> En este momento de la entrevista se leyeron fragmentos de *Occhi di Madreperla*, trad. Paola Ambrosi, en Heras, Guillermo (2012), *Occhi di Madreperla, Cicatrici*, Salerno, Plectica.

primeras obras, cuando era un desconocido. Hay una anécdota que os voy a contar. *Cartas de amor a Stalin* yo la monto en el María Guerrero de Madrid porque 22 directores antes dijeron que «este texto no, es muy raro, con Stalin», «este autor no». Ahora se matan por él, pero hay que apostar, cosa que siempre yo he hecho. Y desde entonces sigo escribiendo. Aunque yo siempre escribo como director. Por eso prefiero llamarme dramaturgo que autor, término que para mí es sinónimo de poeta. Yo en realidad me considero un hijo de la tradición del Siglo de Oro, lo digo con mucha modestia. Lo que reivindicó mucho es lo isabelino. El trabajo diluido de actor, director, gestor. Molière, realmente hacía de todo. Me hubiera gustado ser y haber sido siempre director, que es mi pasión primera y mayor, pero de pronto tuve que hacer el actor, limpiar escenarios, hacer luces. Y entonces viene una segunda cosa a lo que me lleva, que es hacer el gestor, gestor de proyectos imposibles, porque el proyecto de CNNT fue un proceso que duró 10 años y los propios que lo habían creado, el gobierno del mismo partido que lo creó, lo cerró. O este proyecto utópico que es Iberescena. O las 22 ediciones del festival de Alicante que cuando lo propuse, el primer año, eso de hacer un festival dedicado a los autores vivos españoles, se rieron de mí. Ahora creo que hay un poquito más de espacio para los autores de teatro, pero Benet i Jornet que está aquí con nosotros, sabe muy bien lo que ha sufrido en una época, incluso en un País como el suyo, Cataluña, que se supone que debería de haber apostado por la dramaturgia viva y al contrario apostaron para el gran repertorio. Así que cuando yo propongo una Muestra donde haya autores que además se llaman Pérez, García, Rodríguez... realmente la cosa no tiene glamour, que es algo muy importante en la sociedad contemporánea, entonces me dijeron: «Bueno, te lo dejamos hacer un año, para que veas que no se va a hacer». Pero yo soy muy tozudo y llevamos 22 años, con fuertes recortes, eso sí, pero dentro de unas semanas vamos a abrir la XXII edición.

Así que primero director, segundo gestor y en tercer lugar dramaturgo. Yo creo que puedes tener una gran capacidad para intuir dramaturgia, yo creo que soy interesante para pensar estructuras dramáticas, pero luego te pones a escribir y te das cuenta de que escribir es otra cosa. Yo soy muy lúcido en la disfunción que hay entre el pensamiento teórico y la práctica poética. Yo me considero un autor marginal en el teatro español, no un profesional que tiene que vivir del derecho de autor. El hecho que tengo 40 obras da igual. Hay que asumirlo. Cuando me piden un texto, ya me parece un acto de amor. Yo siempre les digo que me consideren un autor muerto, en el sentido de que den su lectura de la obra en toda libertad.

PA: Vamos a escuchar ahora un fragmento de *Rotwailer*, un texto que dirigió Luis Miguel González Cruz. Trata de un joven protestatario – cuyo apodo, rotwailer, lo dice todo – que participa en un Talk Show<sup>3</sup>.

GH: La traducción es un elemento esencial, fundamental de la práctica dramática. Perdonen que saque tanto el tema de la traducción. Tener traductores es algo fundamental, no por mercado, que me da igual, sino por la posibilidad que tienes de abrir tu mundo. Recuerdo todavía el impacto que me produjo ver *Rotwailer* en griego. Estaba mudo. Había dicho que podían hacer con él lo que quisieran. Incluso trasladarlo a Grecia. Era muy fácil. Yo hablo mucho de algunos políticos españoles y de otras de mis obsesiones que comparto con Juan [Mayorga], la pasión por el fútbol y por un equipo, que a Benet seguro que no le gusta – a lo mejor no es muy futbolero –. Era un idioma que no conocía, que desafortunadamente no conozco. Me parece un idioma también bellissimo. Pero de vez en cuando oía nombres conocidos de jugadores de fútbol; en la obra es importante el esquema que tiene: habla del grupo Bastión, que mató. Es un grupo de extrema derecha. La obra es sobre *skinheads*, nazis, o como se quieran llamar. Y de pronto era para mí otra obra, tanto que me desprendí totalmente del texto. Yo recuerdo que de pronto era como si estuviera viendo la obra de otro. Eso es muy interesante y es algo que produce la diferencia para mí entre una escritura de teatro, de novela o de poesía; lo que haces, como decía Müller, es tirar una piedra a un estanque. Lo importante no es el hecho, sino cómo es esta onda expansiva. Y cuando tienes actores hay teatro.

Para volver a tu pregunta. La experiencia del Astillero en estos años fue fascinante. Fue como en los matrimonios que son muy felices y luego se van acabando.

<sup>3</sup> Se leyó un fragmento traducido por Alessia Riz, inédito.

O se transforman o acaban o lo que sea. Duramos diez años. El Astillero sigue existiendo, pero en este momento en el Astillero ya no están ni José Ramón Fernández, ni Juan Mayorga, ni yo. Por lo tanto hay una parte importante por número, que se ha ido. Los números hablan. Como pasa en el amor. El amor es fascinante, pero se acaba. O se transforma, o acaba. Pero la recuerdo como una época muy feliz en la que nos encerrábamos para escribir. Tomábamos un tema y escribíamos. Teníamos gran amistad y gran impudor para reflexionar sobre el otro. No es tan fácil entre los autores que otro te comente sinceramente tu texto. Y eso nos llevó a hacer aventuras que vistas hoy son muy interesantes, como la de *Intolerancia* (número 13 de la colección del Astillero). Teníamos un tema y cada uno escribía un texto autónomo. Luego la cosa tomaba la forma de una producción. Ahí inauguramos una de mis teorías que planteo mucho en mis clases de gestión sobre todo en América Latina que yo llamo «amigos míos»: que no tenemos nada y lo hacemos con lo que nos dan los amigos. Así era en el Astillero.

PA: La ceguera es otro motivo que pasa mucho en textos tuyos, dentro de *La oscuridad. Trilogía de ausencia*, (número 6 de la colección del Astillero) por ejemplo, y en los de Mayorga.

GH: Es que a mí me da mucho miedo. A mí la ceguera me produce una intranquilidad fuerte. Lo debo decir. Un ciego me impresiona mucho en la calle. El sonido, por ejemplo, lo que revela su presencia. Yo trabajo mucho con los sentidos. Han oído en el texto la obsesión por el olor<sup>4</sup>. Es que los ciegos desarrollan una sensibilidad increíble para el olor, por ejemplo. En aquella época lanzábamos talleres. Era una hiperactividad enorme la que teníamos. Hicimos un taller con el texto de Freud que les recomiendo, *Unheimlich. Lo siniestro* (número 8 de la colección del Astillero) en español, que no está bien traducido, porque siniestro remite al terror, a lo gótico. Cuando lo leí me removió mucho, porque en cambio es de una profunda inquietud en lo cotidiano de lo que trata. Para expresar mi idea de lo que había entendido, reducía a Freud a una anécdota mía. Yo clasificaba a mis novias en dos categorías: las que odiaban la nata y las que les gustaba. Una cosa que a una le entusiasmaba para otra era algo imposible de aguantar. De lo que tiene la casualidad de la vida. Es como un reto que tienen ahí para escribir y crear personajes.

Para acabar con el discurso de la obsesión de cada uno: lo del olor parte de una cosa siniestra que a mí me producía el misal de mi madre, que olía de una manera siniestra. Yo creo que he sido agnóstico desde que nací y todo lo que me olía a iglesia me producía grima. Como cada uno teníamos que trabajar sobre nuestro siniestro, aunque escribamos desde una tortuga – creo que Juan [Myorga] tiene una – Yo tengo otro. Mi siniestro es el olor a misal.

Otro trabajo fue *Estación sur* (número 3 de la colección del Astillero), que fue una propuesta mía, un recuerdo de la vieja estación de Madrid, que ya no existe (ahora han hecho una cosa aséptica de estas que creen ‘glamour’ y no lo es). Era un sitio tremendo donde convivía todo tipo de ser. Si llegabas por la noche daba miedo. Yo tengo muy poca imaginación. No tengo musas. Me gustan los angelitos, pero no me vienen a ver. Creo en el trabajo. Y trabajo mucho, eso sí. Tengo una libreta en la que voy apuntando las cosas que veo. Así que con la Estación Sur llegamos a hacer una experiencia interesante. Creo que al final se hizo solo un laboratorio en la Casa de América. Cada uno tomaba un personaje, una acción y lo que hacíamos era que cada uno revisaba el texto del otro. Cada uno tomaba la historia, de verdad, y la transformaba de tal manera que es un libro que nadie sabe de quién es cada texto. Incluso la última vez que lo revisábamos un texto no nos acordábamos de quién lo había escrito. Yo que era el mayor, pero era el niño en la escritura, aprendí mucho.

PA: Así se entiende como muchos de los elementos que se encuentran en vuestros textos se mezclan. La escritura se contamina; baste pensar a propósito del tema de la violencia, en las cicatrices o en la ceguera o en algunos animales – tortugas, leopardos, perros –, que encontramos en tus textos como en los de Juan, o de Luisi. Escuchamos ahora la lectura de fragmentos de *Cicatriz*.

PA: El tema de la cicatriz es muy singular. Se encuentra en la prosa, en la

<sup>4</sup> Se refiere a un fragmento de *Intolerancia*, leído poco antes.

poesía, pero no en el teatro. Por otra parte encaja en el tema de la violencia, del antimilitarismo. Una línea valleinclaniana que se mantiene viva en España y en tu escritura. La obra ofrece un abanico amplio de cicatrices, cicatrices de la tierra y del cuerpo humano, en clave tierna, violenta, muchas veces con ironía. Son textos breves, en un lenguaje claro, poético, que siempre reservan una sorpresa.

GH: Esta pieza pequeñita dentro del calidoscopio de cicatrices, tiene también algo que yo reivindico mucho. Que es el teatro panfleto. Y esto sale de una noticia. Desde la incorporación de las mujeres al ejército. El ejército español, como todos los ejércitos, está lleno de fascistas y de maltratadores; no es verdad que ahora ha cambiado; y las mujeres están penalizadas dos veces, por este doble rasero de ser soldado y ser mujer. Esta pieza que habéis elegido estaría dentro del teatro panfleto. Yo cuando me encabrono, con perdón, escribo. Es una forma mía de exorcizar. Lo mismo me pasó cuando escuché la noticia de este farmacéutico que, por dignidad, se suicidó en Grecia, porque ya no puede atender a sus hijos. En 24 horas escribí *Plaza Sintagma*, un lugar que además tiene para mí un sentido de cariño. Incluso hice un taller ahí. Escribí un largo monólogo y se lo envié a María. Hay veces que a mí me da igual el estilo. Ahí lo que quería decir era algo que me tocaba. De hecho acaba de publicarlo *Primer Acto* y se va a montar en Argentina.

PA: Cambiamos de tema. Vamos a escuchar un fragmento de uno de tus textos que más impacto me provoca, por la fuerza del personaje y los momentos poéticos que tiene: *Territorio ausente*.

GH: Esta pieza tiene una historia también curiosa y es de lo que tiene la casualidad de la vida. Yo leí esta noticia, porque se trata de una historia verdadera. En realidad era un hombre [en el texto la protagonista es una mujer] que se quedó parado en un aeropuerto, luego hicieron una película, la de Spielberg con Tom Hanks [*The Terminal*, 2004]. Pero yo leí la noticia mucho antes y escribí esta obra porque sí. El lugar que ahora más me irrita son los aeropuertos, vamos, no los soporto. Me producen mucho material dramático y dramaturgico, pero no los soporto. Y entonces eso lo mezclé con una de mis obsesiones más grandes, uno de mis maestros más grandes, que es Heiner Müller, aunque en mi escritura no aparece mucho. Sí aparece algo es su sentido del humor extrañísimo. Para mí Müller es un maestro y he hecho mucho taller sobre su trilogía: *Ribera despojada*, *Medea material*, *Paisajes con Argonautas*, con una filóloga alemana, Brigitte Svanden. Son textos que me obsesionan mucho. Ese personaje de Medea me parece totalmente contemporáneo y entonces mezclé la idea de este personaje parado con la historia de que ella tiene que ir a ver a su hija que han detenido por haber matado a sus hijos, como Medea. Es un texto que ya tiene bastantes años. Tendría que revisarlo. Curiosamente está traducido al serbo-croato. Perdona que saque tanto el tema de la traducción; lo hago porque creo que es un elemento esencial de la práctica dramaturgica.

PA: Otro aspecto importante es la relación de tu escritura con las demás artes. *Yo, Magritte* dialoga con la pintura, partes de *Cicatriz* con la fotografía. Otros textos son totalmente metateatrales, como el mismo *Ojos de nácar*, *Muerte en directo*, *Bob esponja o el método Stanivslaski*, solo por recordar algunos. Un capítulo peculiar, dentro de tu escritura, es la música, que no es solo la que entra dentro del texto, como los tangos, por ejemplo, que implican un ritmo; las acotaciones, señalan a veces una cantata, un aria de ópera: la Callas en *Ojos de nácar*, o los Animals, el jazz en otros lugares. En los talleres Guillermo pone siempre música maravillosa, que los chicos luego le piden, porque no son piezas fáciles de conocer o de encontrar. Cabe añadir que es uno de los pocos directores que van a buscar cuando se trata de hacer un montaje de una obra contemporánea de Tomás Marcos, por ejemplo. Pero Guillermo montó también el *Rigoletto* y el *Don Giovanni* de Cazzaniga, y, de teatro clásico, por ejemplo, para decir de textos poco conocidos *Los áspides de Cleopatra*, de Francisco de Rojas Zorrilla.

GH: Digo que escribo como me gustaría dirigir. En este sentido para mí lo que

llamo espacio musical, como el lumínico para mí es fundamental. Yo creo que una escritura es también una partitura. Me interesa muchísimo no solo lo que tiene que ver con la música incidental que pueda poner. La discoteca que tengo: desde las rancheras más bochornosas mexicanas, de bolero creo que tengo toda la historia del bolero, por supuesto el tango – todo lo que se ha llamado subcultura, para mí de una manera imprudente –, hasta la música dodecafónica y la música contemporánea. Yo trabajé mucho, una vez hasta con Jhon Cage, por ejemplo. Para mí la música es una manera de crear imaginarios, en los textos como en la vida. En los talleres afortunadamente, tengo mucha más libertad de crear unos mundos. Últimamente he hecho algunos talleres con jóvenes dramaturgos y, en contra de todo lo que son maneras tradicionales de enseñar el plot, la estructura... Yo no, trabajo de otra manera. No sé si son alumnos o gente que me acompaña; yo los llamo más bien cómplices. A veces en el trayecto que hago desde el hotel hasta el taller veo un objeto tirado en el suelo y, al llegar, los pongo a escribir desde este mismo objeto. O, de pronto llego con una música y hay que escribir desde esta música. Me preguntan ¿cuál es el conflicto?, hablan de plot, de acción dramática... Conmigo no es así.

Soy un director transversal. No puedo trabajar sin tener clara la estética. Trabajo mucho desde los pintores. En *Caricias*, de Belbel, era Mark Rothko. Yo soy, por desgracia, posmoderno, en el sentido de utilizar mucho las citas, por ejemplo. Otra cosa que trabajo mucho es los referentes culturales. En *Magritte* el 60% del texto es metalenguaje del mismo Magritte. *Tierra roja* es Artaud. El 90% son cartas, unas maravillosas cartas, y no las más conocidas, que saqué de un libro de psiquiatría. Las cosas que plantea Magritte son muy interesantes. Otro ejemplo un *Edipo* que hice con toda la estética de Magritte, o el montaje que estoy haciendo ahora en Buenos Aires de *El crítico* de Mayorga. Hay una cierta estética que a mí me gustaba tanto de las películas de serie B de los años 50 americanos. La guarida de *El crítico*, lo habla mucho Mayorga en el texto, es una guarida que recuerda esa atmósfera. El próximo trabajo es una puesta en escena de una obra de Paco Nieva, uno de nuestros grandes autores, posvallincliniano, muy difícil de traducir. Se titula *Salvator Rosa*, un gran pintor, músico, autor de teatro, sobre todo un gran vividor y un caradura. Lo estudié bastante. Como pintor es interesante.

Les digo algo que tiene un sentido para mí y que tiene que ver con la escritura. Hay dos épocas en mi vida. Antes de conocer a Pina Baush y después de conocer a Pina Baush. Mi cabeza cambió totalmente, como escritor y para entender la poética de una escritura. Si han leído el libro de Lehmann sobre la posdramaticidad, hay un capítulo muy bonito, de lo que más me gusta del libro, que es cuando le hace homenaje a Gertrude Stein, una gran autora de textos imposibles, porque cuando los escribió eran de una vanguardia enorme. Ella escribe lo que llama *Landscape Pièces*. Dice Lehmann que todavía estamos prisioneros de una narratividad muy basada en la trama y en la acción<sup>5</sup>. Él plantea en cambio que se puede hacer teatro como se contempla un paisaje. Y luego pregunta (ya no recuerdo si es mío o si es de él. Perdonen, pero con tantas cosas uno se hace un lío) si se emociona uno viendo el arco iris y, si se emociona, que explique por qué. Normalmente no lo sabemos. A mí me pasó una cosa que incluso en la vida me resulta difícil, que es llorar. Vi a Pina Baush en 1980. Vi en el mismo año *Café Müller*. Vi *1980*; duró cuatro horas y yo no quería salir. Me puse a llorar. La vi con Marta Tatge a mi lado [entonces directora del Festival grec de Barcelona], en el Mercat de les flors. En aquella época yo era brechtiano. Mi cabeza era brechtiana, mi cabeza era iperpolítica. Adoro a Brecht. Creo que hay que hacerlo de otra manera. Como diría Lope hay que encerrar su sistema con siete llaves, pero hay que hacerlo. Veo aquí en la pantalla de fondo la foto de uno de mis montajes. El *Calderón* de Pasolini, una de las obras, para mí, de más satisfacción. La mitad del reparto son bailarines, la otra mitad actrices. Era un montaje que yo trasmuté, respetando siempre el texto de Pasolini. La transversalidad estaba en la partitura musical, que era muy importante. Yo a veces esto lo intento en la escritura. Claro que yo no puedo ni atisbar lo que era un genio como Pasolini.

PA: Y a propósito de la danza quiero recordar que Guillermo Heras recibió en 2003 el Premio Zapato Rojo y en 2004 el Premio de la Asociación de la Danza por la promoción de la danza que ha llevado a cabo en su País. Su conocimiento es

<sup>5</sup> Se refiere a Hans Thies Lehmann, reconocido teórico del teatro contemporáneo, autor, entre otros, de *Postdramatic Theatre*, London and New York, Routledge, 2006. La referencia a Gertrude Stein está en la pág 63.

muy amplio. Lo subraya Paco Nieva en su autobiografía. Dice que te tenía envidia. No podía darse cuenta de cómo, con las restricciones del régimen franquista, tú pudieras estar al tanto de cada tema de actualidad que se debatía en Europa, incluso en América, de ámbito estético y político. Y, antes de acabar, quiero citar por lo menos algunos de los autores que llevaste a escena, ganando el premio Nacional de Teatro para el *Nosferatu* de Nieva. Los clásicos: Lope, Calderón, Shakespeare, Brecht, Alberti, Bergamín y los contemporáneos: Pasolini, Nieva, Koltés, Berkoff, Sarah Kane, Belbel, Ramón Fernández, Rodrigo García, Del Amo, Maqua, Rodolf Sirera. Afortunadamente Guillermo viene bastante a Italia, siempre para trabajar con gran disponibilidad.

GH: Sí. El último laboratorio en Verona fue sobre un maravilloso poemario de una persona que yo admiro mucho, que es Maria Grazia Profeti; yo creo que debe ser de las que más saben de Lope en el mundo. Muy interesante como persona también. Ella tiene este poemario en el que se inventa un personaje, una ‘Sor’ enclaustrada. Es un chiste, digamos. Y son textos bellísimos que todos tienen que ver con ángeles y arcángeles arcabuceros, de estos que hay en Perú. Fue un taller con estudiantes de la Universidad de Verona, un lugar donde he transitado con gran placer desde la puesta en escena de la *Antígona* de Bergamín en el Teatro Romano, a los muchos talleres sobre textos de Valle y otros. Por eso reivindico lo de la Universidad, porque creo que estas experiencias son una manera de que los profesionales no miremos a la Universidad solo para ir de vez en cuando a dar una conferencia magistral, sino que nos impliquemos para mostrar también lo que es desde dentro el teatro.

PA: Después de estas palabras podemos acabar dándole las gracias a nuestro huésped y escuchando un fragmento de *Tierra roja*, el texto de Artaud del que nos estuvo hablando Guillermo y otro de *Muerte en directo*, un monólogo totalmente metateatral que tuvo muchísimo éxito de público y de crítica (se estrenó en el teatro Benito Juárez, México DF).

