

G. LAÍN CORONA y R. SANTIAGO NOGALES (eds.)

TEATRO, (AUTO)BIOGRAFÍA Y AUTOFICCIÓN (2000-2018)

En homenaje al profesor José Romera Castillo



BIBLIOTECA FILOLÓGICA HISPANA

VISOR
libros





TEATRO, (AUTO)BIOGRAFÍA
Y AUTOFICCIÓN (2000-2018)
EN HOMENAJE AL PROFESOR
JOSÉ ROMERA CASTILLO



GUILLERMO LAÍN CORONA
Y ROCÍO SANTIAGO NOGALES (eds.)

TEATRO, (AUTO)BIOGRAFÍA
Y AUTOFICCIÓN (2000-2018)
EN HOMENAJE AL PROFESOR
JOSÉ ROMERA CASTILLO

VISOR LIBROS

TOMO III

BIBLIOTECA FILOLÓGICA HISPANA/210

COMITÉ ASESOR:

Carlos Alvar
José Manuel Blecua
Luis Alberto de Cuenca
José María Díez Borque
Pura Fernández
Teodosio Fernández
Víctor García de la Concha
Luis García Montero
Araceli Iravedra
José-Carlos Mainer
Remedios Sánchez García
Darío Villanueva

Este volumen se ha publicado con la ayuda del proyecto de investigación «Plataforma digital para la investigación y divulgación del teatro contemporáneo» (TEAMAD-CM, S2015/Hum-3366) y del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T).

© SELITEN@T y autores de los trabajos

© Visor Libros

Isaac Peral, 18 - 28015 Madrid
www.visor-libros.com

ISBN: 978-84-9895-210-0
Depósito Legal: M-9764-2019

Impreso en España - Printed in Spain
Gráficas Muriel. C/ Investigación, n.º 9. P. I. Los Olivos - 28906 Getafe (Madrid)

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (<http://www.conlicencia.com>; 91 702 19 70 / 93 272 04 47)



Profesor José Romera Castillo



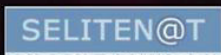
XXVII Seminario Internacional
del
**Centro de Investigación de Semiótica Literaria,
Teatral y Nuevas Tecnologías**

**Teatro, (auto)biografía y autoficción
(2000-2018)**

Homenaje al profesor José Romera Castillo

del 20 al 22 de junio de 2018

Salón de Actos del Edificio de Humanidades de la UNED (Paseo Senda del Rey, 7, 28040, Madrid)



ÍNDICE

TOMO III

Preámbulo	13
-----------------	----

PRIMERA PARTE

HOMENAJE AL PROFESOR JOSÉ ROMERA CASTILLO.

LAUDATIONES

OLIVIA NIETO YUSTA. El profesor José Romera y el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías	33
Equipo del SELITEN@T. Los Seminarios Internacionales del Centro de Investigación (SELITEN@T), dirigidos por el profesor José Romera ...	65
CLARA MARTÍNEZ CANTÓN Y GUILLERMO LAÍN CORONA. Una revista <i>SIGNA</i> ficativa para los estudios de semiótica en España	91
MIGUEL ÁNGEL JIMÉNEZ AGUILAR. La labor del profesor José Romera en los <i>media</i> (prensa, radio, televisión y redes sociales)	109
<i>Curriculum vitae</i> del profesor José Romera Castillo sobre literatura, teatro y nuevas tecnologías	161
JOSÉ ROMERA CASTILLO. <i>Meus esse gratias semper</i>	167

SEGUNDA PARTE

TEATRO, (AUTO)BIOGRAFÍA Y AUTOFICCIÓN (2000-2018)

Aspectos generales

JERÓNIMO LÓPEZ MOZO. Cuando el autor también es personaje (el escenario como espejo del creador)	177
BORJA ORTIZ DE GONDRA Y PABLO IGLESIAS SIMÓN. Autoficción sobre autoficción, un diálogo ficcionalizado	215
SIMONE TRECCA. Escrituras (auto-)biográficas y (post-)memoria en el teatro español último	231

JOSÉ GABRIEL LÓPEZ ANTUÑANO. Rastros autobiográficos en la escritura dramática autorreferencial	249
PILAR JÓDAR PEINADO. Recursos metateatrales al servicio de la autoficción teatral en siete textos del siglo XXI	263
ORESTES PÉREZ ESTANQUERO. Personas- <i>Performers</i> (escénicos)	279
ALICIA BLAS BRUNEL Y ANA CONTRERAS ELVIRA. Biografías y autoficciones en la práctica escénica contemporánea: aproximación metodológica ...	293

Teatro biográfico

JOSÉ ANTONIO PÉREZ BOWIE. Sobre el teatro biográfico y su relación con el <i>biopic</i> . Una propuesta de tipología	311
JULIO VÉLEZ SAINZ. Entre la biografía y el mito: Unamuno y Azaña en el teatro del siglo XXI	335
MARÍA JESÚS OROZCO VERA. El Greco, arte y vida: <i>Historia de un cuadro</i> , de Alfonso Zurro	353
MIGUEL ÁNGEL JIMÉNEZ AGUILAR. Pablo Ruiz Picasso en el teatro español en los inicios del siglo XXI	369
JESÚS ÁNGEL ARCEGA MORALES. La figura de Luis Buñuel en las artes escénicas del siglo XXI	387

Dramaturgias femeninas

ANTONIA BUENO MINGALLÓN. Que veinte años son muchas mujeres. Escribiéndolas, reescribiéndome	405
VERONICA ORAZI. (Auto)biografía ficcional: Helena de Troya, Julieta Capuleto, Teresa de Ávila	421
HELEN FREEAR-PAPIO. Género, raza y esperanza: el teatro biográfico feminista de Itziar Pascual	437
BEATRICE BOTTIN. <i>La Anatomía poética</i> de Elena Córdoba, entre cuerpo y alma	453
RICARD GÁZQUEZ PÉREZ. Estrategias narrativas de autoficción en la escena interdisciplinar. Heterónimos, dobles y otras representaciones del yo (Lidia González-Zoilo y Macarena Recuerda Shepherd)	471
PALOMA GONZÁLEZ-BLANCH ROCA. <i>Penal de Ocaña</i> : del diario a la escena	487
ANA PRIETO NADAL. <i>Claudia</i> , de Claudia Poblete y <i>La Conquista del Pol Sud</i> : un documental escénico entre el testimonio y la autobiografía ...	501
ENRIQUE MIJARES VERDÍN. <i>Cachorro de León</i> : una carta al padre	515
SILVIA MONTI. Máscara, persona y personaje en el teatro de Angélica Liddell	529

- PATRICIA ÚBEDA SÁNCHEZ. Teatro de Angélica Liddell: una autobiografía del dolor 543
- MARIO DE LA TORRE ESPINOSA. Institucionalización del teatro autoficcional en España: de *Perro muerto en tintorería: los fuertes* a *Los Gondra* ... 555

Dramaturgias masculinas

- CAROLE NABET EGGER. *Los Gondra (una historia vasca)* o la posibilidad del olvido y del perdón 573
- FRANCISCO VICENTE GÓMEZ. Vidas a la escena (ajenas y propias). La (auto)biografía como procedimiento dramático: de *La comedia científica o el café de Negrín*, de José Ramón Fernández a *Los Gondra (una historia vasca)*, de Borja Ortiz de Gondra 585
- ALISON GUZMÁN. La meta-postmemoria en la autoficción: *J'Attendrai*, de José Ramón Fernández 603
- ANTONIA AMO SÁNCHEZ. *Gurs: una tragedia europea*, de Jorge Semprún y *J'Attendrai*, de José Ramón Fernández. Testimonio y post-testimonio: pluralidades del «yo» 621
- MARGARITA PIÑERO PIÑERO. Autobiografía y autoficción en el teatro de José Luis Alonso de Santos: *En el oscuro corazón del bosque* (reconstrucción del pensamiento del autor) 639
- EILEEN DOLL. La autobiografía: memorias mentirosas y escurridizas en J. López Mozo y J. Sanchis Sinisterra 653
- JERELYN JOHNSON. El teatro (no) biográfico de Juan Mayorga 665
- ANXO ABUÍN GONZÁLEZ. *Una tirada de dados como mis en je*: Marcel Broadthaers/Mallarmé/Machado/Jorge Meneses/Israel Galván 677
- NEREA ABURTO GONZÁLEZ. *Lu eta Le* (Ados Teatroa, 2016): vida a través de la muerte 689
- JOSÉ VICENTE PEIRÓ BARCO. Dos modelos de autoficción en el teatro valenciano actual: *El Pont Flotant* y *Javier Sahuquillo* 701
- FRANCISCO JAVIER OTERO GARCÍA. Escritura de la memoria familiar en *Tres poemas dramáticos*, de Pablo Fidalgo Lareo 717
- SUSANA BÁEZ AYALA. Fractales biográficos en *Cuarteto. Un aire de familia*, de Enrique Mijares 737

Otros ámbitos

- ISABELLE RECK. Confesionarios escénicos (Richter, El Khatib, Py) ... 755
- ANA ZAMORANO. Virginia Wolf a escena: teatro y ficción (auto)biográfica 773

MARINA SANFILIPPO. Primo Levi: autor de teatro y personaje teatral	789
JOSÉ IGNACIO LORENTE BILBAO. Subjetivación y autoficción. Figuras de la ausencia en <i>Moeder</i> , de Peeping Tom	805
JULIA NAWROT. El <i>Tríptico</i> , de Mikolaj Mikolajczyk: una autobiografía danzada	819

Otros formatos escénicos

MARÍA VICTORIA SORIANO GARCÍA. La biografía y la autobiografía en las óperas del siglo XXI: <i>Ainadamar</i> y <i>La conquista de México</i> en el Teatro Real	831
MANUEL LAGOS GISMERO. Zarzuelas y musicales de inspiración biográfica: vidas en solfa a la escena (2000-2017)	843
JUAN JOSÉ MONTIJANO RUIZ. Frivolidad, copla y sicalipsis en los espectáculos teatrales biográficos del siglo XXI: las plumas de una pulga con ojos verdes	859

Cierre del homenaje

JOSÉ ROMERA CASTILLO. <i>Ut sementem feceris, ita metes</i> («lo que siembres recogerás»). <i>Gratias semper</i>	875
--	-----

<i>Tabula gratulatoria</i>	881
----------------------------------	-----

Publicaciones del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías	885
--	-----

Índice del tomo I	889
-------------------------	-----

Índice del tomo II	895
--------------------------	-----

Relación de las actividades en homenaje al profesor José Romera Castillo	899
--	-----

Preámbulo

El 30 de septiembre de 2017 se producía la jubilación del profesor José Romera Castillo, tras una extensa trayectoria docente e investigadora, y desde el 1 de octubre se iniciaba el periodo de su emeritez como catedrático de Literatura Española de la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Con tal motivo, un grupo de colegas y discípulos decidieron iniciar el proceso para la realización de un homenaje a uno de los hispanistas más sobresalientes de España, dentro del hispanismo internacional. Esta es la génesis de este homenaje, que, como se verá, ha consistido en dos actividades muy destacadas.

1. HOMENAJE (ABIERTO) AL PROFESOR JOSÉ ROMERA CASTILLO

A finales de septiembre se enviaba una primera circular en la que se convocaba el homenaje, que reproducimos, parcialmente, a continuación: «Con motivo de la jubilación y nombramiento como catedrático emérito del Dr. José Romera Castillo, se va a llevar a cabo un homenaje de compañeros y amigos al mencionado profesor (cuyo *curriculum vitae* completo puede verse en http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/CurriculumVitae/CV_extenso_Jose_Romera.pdf). La estructura del homenaje será la siguiente:

1. Estudios sobre literatura (a-española, b-hispanoamericana, c-comparada, d-teoría de la literatura y f-literatura y semiótica) desde los orígenes a nuestros días.
2. Estudios sobre teatro (a-español, b-hispanoamericano, c-comparado, d-autobiográfico, e-teoría y f-semiótica teatral) desde los orígenes a nuestros días.

3. El XXVII Seminario Internacional (presencial) sobre *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018). Homenaje al prof. José Romera Castillo*, que tendrá [tuvo] lugar en Madrid (UNED), del 20 al 22 de junio de 2018».

Además, se ofrecía la posibilidad de inscribirse, quienes no pudieran enviar trabajo, en una *Tabula gratulatoria*, a la que nos referiremos luego.

A la convocatoria, han acudido numerosos investigadores tanto de España como fuera de ella, que han enviado sus trabajos. Los resultados se publican en dos volúmenes por Visor Libros:

- *Cartografía literaria en homenaje al profesor José Romera Castillo.*
- *Cartografía teatral en homenaje al profesor José Romera Castillo.*

2. XXVII SEMINARIO INTERNACIONAL DEL CENTRO DE INVESTIGACIÓN DEDICADO AL PROFESOR JOSÉ ROMERA CASTILLO. HOMENAJE PRESENCIAL

Además de estos dos volúmenes que contienen los trabajos enviados tanto sobre literatura como sobre teatro, en convocatoria abierta, con motivo de la mencionada jubilación y nombramiento como catedrático emérito del profesor José Romera Castillo, un grupo de colegas y discípulos decidieron también brindarle un merecido homenaje, presencial, por su ya mencionada extensa y fructífera trayectoria docente e investigadora, además de la dirección de numerosos Seminarios Internacionales, la revista *Signa*, etc. Con este fin, se convocó el XXVII Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (fundado y dirigido por el profesor Romera desde 1991)¹, sobre dos líneas de investigación que han sobresalido en su quehacer y que ahora confluyen y se interrelacionan: nos referimos a la escritura autobiográfica, por una parte, y al teatro actual, por otra. De ahí, el sugerente título del Seminario: *Teatro, (auto) biografía y autoficción (2000-2018). Homenaje al profesor José Romera*

¹ Cuyas actividades pueden verse en su página web: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T>. Todos los enlaces que se citan en este Preámbulo han sido (re)consultados el 01/09/2018.

Castillo, que se llevó a cabo en la sede de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, en Madrid, del 20 al 22 de junio de 2018, con el patrocinio de organismos externos a la UNED como La Academia de las Artes Escénicas de España (de la que es Académico numerario el homenajeado), la Asociación Española de Semiótica (que fundó el prof. Romera y de la que es Presidente de honor) y el Instituto del Teatro de Madrid (muy hermanado con el SELITEN@T); así como los Vicerrectorados de Profesorado y Planificación y Formación Permanente y Extensión Universitaria de la UNED, la Facultad de Filología, el Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura y el magno proyecto de investigación (cuya sección de la UNED coordina y dirige el prof. Romera), *Plataforma digital para la investigación y divulgación del teatro contemporáneo en Madrid (TEAMAD-CM)*.

A continuación, ofrecemos una relación de los actos del homenaje presencial que estuvieron divididos en tres partes.

En la primera, en el acto de inauguración del encuentro científico internacional, bajo la presidencia del rector magnífico de la UNED, el profesor Alejandro Tiana Ferrer, el día 20 de junio por la mañana, se llevó a cabo la primera parte del homenaje, en el que, tras la presentación del acto por el rector, se realizó la *laudatio* general por la catedrática Evangelina Rodríguez Cuadros (Universidad de Valencia): «*Amicitia vera illuminat. Laudatio* del profesor José Romera Castillo» (<https://canal.uned.es/video/5b31f4e8b1111f9d6f8b457>). A continuación, se proyectó un vídeo «José Romera Castillo: una larga trayectoria docente e investigadora», sobre los hitos más importantes de su carrera (<https://canal.uned.es/video/5b322e09b1111fa8378b4567>). Siguieron *laudationes* de Nieves Baranda Leturio, directora del Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura (<https://canal.uned.es/video/5b31f4d4b1111f9d6f8b4567>) y de Julio Neira Jiménez, decano de la Facultad de Filología —ausente por tristes razones familiares—, representado por María Dolores Martos Pérez, secretaria académica de la Facultad (<https://canal.uned.es/video/5b31f4e2b1111f9d6f8b4570>). Después, el sr. rector, realizó dos importantes anuncios: a) la creación del *Premio de Investigación Filológica profesor José Romera Castillo*, que se otorgará anualmente para la publicación de una tesis de doctorado de la Facultad de Filología que haya obtenido, previamente, el premio extraordinario; y b) la donación de un importante conjunto de libros antiguos y primeras ediciones, especialmente del 27 (simbolizado en

Opera Bernardi, de 1530) por José Romera a la Biblioteca Central de la UNED, recogidos por la directora de la biblioteca Isabel Lanzas, que agradeció la donación (<https://canal.uned.es/video/5b31f4f2b1111f9d6f8b4579>). Para finalizar, el profesor José Romera pronunció un discurso de agradecimiento, «*Meus esse gratias semper*» (<https://canal.uned.es/video/5b31f4d7b1111f9d6f8b456a>), clausurando el acto el sr. rector (<https://canal.uned.es/video/5b31f4f7b1111f9d6f8b457c>).

En la primera sesión de trabajo del Seminario, «Teselas de la trayectoria del profesor José Romera Castillo (I)», coordinada por la profesora Alicia Yllera —que sustituyó al vicerrector de Profesorado y Planificación, Ricardo Mairal, por tener que ausentarse para asistir ya como rector en funciones de la UNED en la toma de posesión de Alejandro Tiana como secretario de Estado de Educación y Educación Profesional— participaron, con las *laudationes*, César Oliva (Universidad de Murcia), «José Romera en los escenarios» (<https://canal.uned.es/video/5b2b3c72b1111f513c8b4567>) y Francisco Gutiérrez Carbajo (UNED / SELITEN@T), con «*A bene placito*: sobre aportaciones del profesor José Romera a los estudios literarios» (<https://canal.uned.es/video/5b3207b2b1111f86078b4567>), terminando la profesora Yllera y el homenajeado con sus respectivas alocuciones (<https://canal.uned.es/video/5b320515b1111f92048b4567>).

Tras una pausa para el café, se produjo la segunda sesión de trabajo, «Teselas de la trayectoria del profesor José Romera Castillo (II)», coordinada por el catedrático Miguel Ángel Pérez Priego (UNED), en la que intervinieron José María Pozuelo Yvancos (Universidad de Murcia), con la *laudatio* «José Romera Castillo: la Semiótica y los estudios autobiográficos en España» (<https://canal.uned.es/video/5b2b3e4cb1111fd43f8b4567>) y José Rienda Polo (Universidad de Granada), con «*Si parva licet componere magnis*: aportaciones del profesor José Romera Castillo a la enseñanza de la lengua y la literatura» (<https://canal.uned.es/video/5b2b3f05b1111f6f408b4567>), terminando con unas emotivas palabras del coordinador y del homenajeado (<https://canal.uned.es/video/5b2b3fc4b1111fe7408b4567>).

En la tercera sesión de trabajo, «*De amicitia* con el profesor José Romera», coordinada por la catedrática Isabelle Reck (Universidad de Estrasburgo), participaron en calidad de representantes de los diferentes géneros y quehaceres literarios: José Luis Alonso de Santos (dramaturgo: <https://canal.uned.es/video/5b2b40aab1111f8a428b4567>), Luis García

Montero (poeta: <https://canal.uned.es/video/5b2b415fb1111fff428b4567>), Clara Sánchez (novelista: <https://canal.uned.es/video/5b2b41beb1111f81438b4567>) y Jesús García Sánchez, *Chus Visor* (editor: <https://canal.uned.es/video/5b2b4272b1111f53448b4567>), finalizando la primera parte del homenaje con unas amicales palabras de la coordinadora y del profesor Romera, que agradeció, emocionado, todas las *laudationes* recibidas (<https://canal.uned.es/video/5b2b4309b1111f6e458b4568>).

La segunda parte del homenaje presencial se dedicó al tema del Seminario, *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018). Homenaje al prof. José Romera Castillo*, durante la tarde del día 20, el día 21 y parte de la mañana del día 22, en la que intervinieron 43 investigadores de España y del extranjero (además de las 6 *laudationes* y agradecimientos), cuyo programa completo puede verse en https://www2.uned.es/centro-investigacion_SELITEN@T/pdf/programa_seminario_xxvii.pdf. Todas estas investigaciones, tras previa selección, se publican en el tercer tomo de este homenaje².

La tercera parte del homenaje presencial se dedicó a la segunda parte de las *laudationes* del evento, en la duodécima sesión de trabajo, coordinada por el catedrático Francisco Gutiérrez Carbajo (vicedirector del Centro), el día 22 de junio, por la mañana, en la que intervinieron diversos miembros del equipo de investigación: Raquel García-Pascual y Olivia Nieto Yusta, con «El profesor José Romera Castillo, el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías y los Seminarios Internacionales» (<https://canal.uned.es/video/5b2f5b36b1111fb36c8b4569>); Clara Martínez Cantón y Guillermo Laín Corona (secretarios de la revista *Signa*), con «Una revista SIGNAficativa para los estudios de Semiótica en España» (<https://canal.uned.es/video/5b2f5babb1111f1f6d8b4569>) y Miguel Ángel Jiménez Aguilar, con «La labor del profesor José Romera en los *media* (prensa, radio, televisión y redes sociales)» (<https://canal.uned.es/video/5b2f5c16b1111f436d8b4568>).

El Seminario internacional, se clausuró, tras la entrega de los diplomas, con la intervención del homenajeado, el profesor José Romera

² En la web del Centro de investigación hay un apartado con todas las fases del «Homenaje al profesor José Romera Castillo»: https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/h'20/0omenaje_jose_romera.html. Una grabación (casi) completa del Seminario-homenaje puede verse en <https://canal.uned.es/series/5b2a5c2eb1111f937b8b4569>.

Castillo, con unas emotivas y agradecidas palabras, «*Ut sementem feceris, ita metes*» («lo que siembres recogerás»). *Gratias semper*» (<https://canal.uned.es/video/5b2f5c6bb1111f436d8b456c>)³.

3. PUBLICACIÓN DEL HOMENAJE

Hasta aquí hemos realizado una sintética descripción del homenaje. Pasemos ahora a indicar que los resultados, tal como anticipábamos anteriormente, por diversas razones, hemos decidido publicarlos en 3 volúmenes, aunque se alteren, en ciertos aspectos, el orden en el que fueron expuestos en el Seminario presencial.

3.1. *Cartografía literaria en homenaje al profesor José Romera Castillo*

El primer volumen, dedicado al ámbito literario, está estructurado en dos partes. La primera, tras el Preámbulo y el *curriculum vitae* general del profesor Romera, se dedica a las diversas *laudationes* sobre el homenajeado. Se inicia con la *laudatio* general a cargo de la catedrática de la Universidad de Valencia, Evangelina Rodríguez Cuadros; a continuación, aparecen los testimonios de amistad (*De amiticia*), que expusieron José Luis Alonso de Santos —por el teatro—, Luis García Montero —por la poesía—, Clara Sánchez —por la narrativa—, Jesús García Sánchez, *Chus Visor* —como editor—, Isabelle Reck —por las universidades— y Miguel Ángel Pérez Priego —por la UNED—, más los agradecimientos del homenajeado y un testimonio de adhesión, entre los múltiples recibidos, el del director de la Real Academia Española, Darío Villanueva. Le siguen las intervenciones institucionales de la UNED (directora del Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura, decano de la Facultad de Filología, vicerrector primero de Profesorado y rector magnífico), terminando esta parte con el discurso de agradecimiento del profesor Romera. En total, aparecen 16 intervenciones (15 de España y 1 de Francia) en esta primera parte.

³ Puede verse un resumen de los actos del Seminario, «Homenaje al profesor José Romera Castillo», en Canal UNED: <https://canal.uned.es/video/5b50cc54b1111fee098b4567> y YouTube: https://youtu.be/D_7j_Wtsnok.

La segunda parte, se centra en los estudios literarios, fundamentalmente, en sus diversas ramificaciones. En el Pórtico del volumen se publican tres poemas, expresamente compuestos en su homenaje, por los poetas Antonio Carvajal y Jenaro Talens, así como por el catedrático Javier Huerta Calvo. El amplio *curriculum vitae* del profesor José Romera Castillo —que ocupa 235 páginas— se fragmenta en varios apartados, relacionados con las *laudationes* temáticas, además del indicado anteriormente, llevadas a cabo por los profesores José María Pozuelo Yvancos de la Universidad de Murcia (sobre autobiografía y semiótica), Francisco Gutiérrez Carbajo de la UNED (sobre los aspectos literarios) y José Rienda Polo de la Universidad de Granada (sobre la enseñanza de la lengua y la literatura), siempre en relación con la trayectoria del profesor Romera. He aquí una síntesis de esta parte, en la que aparecen 69 contribuciones:

- 3 aportaciones poemáticas.
- 6 aportaciones (3 de *curriculum vitae* fragmentado y 3 *laudationes*).
- 20 trabajos sobre escritura autobiográfica —una de las líneas más significativas y pioneras de estudio del profesor Romera—.
- 15, sobre literatura española (desde la Edad Media a nuestros días).
- 11, sobre literatura hispanoamericana.
- 3, sobre literatura en otros ámbitos geográficos.
- 4, sobre literatura y cine.
- 7, sobre aspectos teóricos.

En total, en este volumen de *Cartografía literaria*, se publican 85 aportaciones, de las cuales 16 pertenecen a la primera parte y 69 a la segunda, en las que los estudiosos de las materias y temas tratados tienen un buen caladero para enriquecer sus investigaciones. De las 85 intervenciones aludidas, 72 pertenecen a miembros de universidades e instituciones españolas y el resto, 13, a diversas universidades de 4 países europeos (1 de Bélgica, 1 de Francia, 3 de Italia y 2 de Reino Unido) y otros 5 de América (1 de Argentina, 1 de Chile, 2 de México, 1 de ASALE y 1 de Estados Unidos, respectivamente).

A continuación, se publica una *Tabula gratulatoria*, fragmentada en los tres volúmenes. En este primer tomo, de las 40 adhesiones de diversas instituciones / publicaciones en total, se insertan 28. El resto de las adhesiones de colegas y amigos (232 en total), lo hemos fragmentado

por especialidades (literatura, teatro y otros ámbitos) en los tres tomos del homenaje. Aparecen 62 en este volumen sobre literatura, de las cuales corresponden 36 a miembros de universidades españolas; de Europa, 14 (Francia, 3; Holanda, 1; Italia, 7; Polonia, 1; Portugal, 1 y Suiza, 1); de Latinoamérica, 8 (Argentina, 1; Brasil, 1; México, 1 y Puerto Rico, 5); así como de otros países, 4 (Estados Unidos, 3 y de Israel, 1). Finalmente se constatan las publicaciones del Centro de investigación.

El volumen ha sido publicado por Guillermo Laín Corona y Rocío Santiago Nogales (eds.), *Cartografía literaria en homenaje al profesor José Romera Castillo* (Madrid: Visor Libros, 2018, vol. I, 1.234 págs.).

3.2. *Cartografía teatral en homenaje al profesor José Romera Castillo*

El segundo volumen del homenaje, centrado en el ámbito teatral, consta de dos partes. En la primera, «Homenaje a José Romera Castillo», tras el Preámbulo y el *curriculum vitae* del homenajeado, referido a lo teatral, se publica la *laudatio* del eminente profesor César Oliva Olivares, de la Universidad de Murcia, uno de los especialistas más destacados sobre el teatro español último, siguiéndole el agradecimiento del profesor Romera.

En la segunda parte, «Cartografía teatral», centrada ya en el estudio del teatro, se publican los trabajos divididos en dos espacios:

- El del teatro español, con dos apartados: «Desde la Edad Media al siglo XIX», en el que se publican 15 aportaciones; y «Siglos XX y XXI», en el que aparecen 22, con un total de 37 trabajos.
- El del «Teatro hispanoamericano y de otros ámbitos», en el que se editan 8 estudios.

En total se publican 49 aportaciones. De estas, 4 corresponden a Preámbulo, *curriculum vitae*, la *laudatio* de César Oliva y el agradecimiento del homenajeado y 45 a estudios teatrales de (casi) todas las épocas. De las 49 en total, 36 pertenecen a investigadores de diversas universidades e instituciones españolas y el resto, 13, a diversas universidades: 10 de países europeos (3 de Francia, 2 de Alemania, 2 de Italia y 1 de Polonia, Reino Unido y Suiza, respectivamente), 2 del ámbito americano (de Estados Unidos) y 1 de Japón.

Finalmente se publica una *Tabula gratulatoria*, en la que se incluyen 12 adhesiones de instituciones / publicaciones, así como 68 adhesiones personales, de las 232 recibidas, que hemos fragmentado por especialidades (literatura, teatro y otros ámbitos). En este volumen, de *Cartografía teatral*, aparecen: de España, 54; de Europa, 7 (Francia, 1; Italia, 3; Portugal, 2 y Suiza, 1) y de otros países, 7 (Canadá, 2; Estados Unidos, 3 y Marruecos, 2). Termina el volumen con una relación de las publicaciones del SELITEN@T.

El volumen ha sido publicado por Guillermo Laín Corona y Rocío Santiago Nogales (eds.), *Cartografía literaria en homenaje al profesor José Romera Castillo* (Madrid: Visor Libros, 2019, vol. II, 864 págs.).

3.3. *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018) en homenaje al profesor José Romera Castillo*

En el tercer volumen, que se publica en este tomo, se recogen las aportaciones expuestas, tras previa selección, en el XXVII Seminario Internacional, *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018) en homenaje al prof. José Romera Castillo*.

Como los anteriores, este volumen se estructura en dos partes. En la primera, dedicada al «Homenaje al profesor José Romera Castillo», tras el Preámbulo, se editan 4 *laudationes* de miembros del grupo de investigación, dirigido por el mencionado y destacado catedrático: Olivia Nieto Yusta se ocupa de «El profesor José Romera y el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías»; el Equipo del SELITEN@T, de «Los Seminarios Internacionales del Centro del Centro de Investigación (SELITEN@T)», dirigidos por el profesor José Romera; Clara Isabel Martínez Cantón y Guillermo Laín Corona, de «Una revista *SIGNA*ficativa para los estudios de semiótica en España», creada y dirigida por José Romera Castillo, y Miguel Ángel Jiménez Aguilar, de «La labor del profesor José Romera en los *media* (prensa, radio, TV y redes sociales)». Terminando con una relación de las publicaciones del profesor Romera Castillo sobre literatura, teatro y nuevas tecnologías, así como con palabras de agradecimiento del homenajeado. En total tenemos 7 aportaciones.

La segunda parte, centrada ya en el tema monográfico del Seminario, está estructurada del modo siguiente:

- Aspectos generales, con 7 contribuciones.
- Teatro biográfico, con 5 ensayos.
- Dramaturgias femeninas, con 11 trabajos.
- Dramaturgias masculinas, con 12 contribuciones.
- Otros ámbitos, con 5 trabajos.
- Otros formatos escénicos, con 3 ensayos.
- Cierre del homenaje por el prof. José Romera Castillo.

En total se publican 51 aportaciones. 7 corresponden a la primera parte y 44 a la segunda. De las 51 aportaciones, además del Preámbulo y *curriculum vitae*, 4 corresponden a *laudationes*, más la intervención del homenajeado; 38 pertenecen a investigadores de diversas universidades españolas y el resto, 13, a 7 universidades europeas (4 de Francia y 3 de Italia), 2 de México y 4 de Estados Unidos. Se cierra el volumen con la intervención, plena de agradecimientos, del profesor José Romera Castillo, «*Ut sementem feceris, ita metes* (lo que siembres recogerás). *Gratias semper*», basada en una frase de Cicerón.

Sigue la parte de la *Tabula gratulatoria*, con 102 adhesiones personales de las 232 presentadas: de España, 74; de Europa, 8 (Eslovaquia, 1; Francia, 1; Holanda, 1; Italia, 4 y Rusia, 1); Latinoamérica, 14 (Argentina, 3; Brasil, 1; Chile, 1; México, 4; Puerto Rico, 2; Uruguay, 2 y Venezuela, 1) y de otros países, 6 (Australia, 1; Estados Unidos, 4 y Marruecos, 1). Terminando con las publicaciones del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías.

4. SÍNTESIS

En resumen, como puede comprobarse, el ramillete de estudios que se ofrecen en los tres volúmenes del homenaje, centrados en las líneas de investigación más importantes, en general, llevadas a cabo por el profesor José Romera Castillo, es numeroso y variado. Una clara y extensa muestra de amistad y reconocimiento profesional a nuestro homenajeado.

En total, se publican 185 aportaciones. Además de las 9 *laudationes*, los 7 testimonios de amigos (importantes creadores y profesionales) y de 4 autoridades académicas, los tres poemas, los *curricula* y las intervenciones del homenajeado (que suman un total de 37 contribucio-

nes), el conjunto del homenaje, tanto en la forma abierta como en lo expuesto en el Seminario internacional presencial, suman, en los tres volúmenes, 148 ensayos: 110 corresponden a investigadores de universidades españolas, 22 a Europa, 15 a América, más 1 de Japón (en total 38), sobre diversos aspectos literarios, teatrales y otros ámbitos, que, sin duda —estamos seguros—, enriquecen el panorama de estudios en la esfera del hispanismo internacional. Bienvenidos sean.

Sin olvidar los testimonios de adhesión en la *Tabula gratulatoria* de 40 instituciones / publicaciones y de los 232 investigadores y amigos de diversas partes del mundo: de España, 164; de Europa, 29 (Eslovaquia, 1; Francia, 5; Holanda, 2; Italia, 14; Polonia, 1; Portugal, 3; Rusia 1 y Suiza, 2); de Latinoamérica, 22 (Argentina, 4; Brasil, 2; Chile, 1; México, 5; Puerto Rico, 7; Uruguay, 2 y Venezuela, 1) y de otros países, 17 (Australia, 1; Canadá, 2; Estados Unidos, 10, Israel, 1 y Marruecos, 3). En definitiva, aparecen 164 adhesiones de españoles, que junto a las 68 del resto del mundo hacen un cómputo total de 232, que añadidas a las 40 instituciones / publicaciones suman un total de 272, divididas en los tres tomos del homenaje. Una cifra muy elevada que, sin duda, demuestra el respeto y consideración que merece este eminente catedrático en el ámbito del hispanismo internacional.

En suma, las 185 aportaciones que se publican en los tres volúmenes, más las 272 adhesiones personales e institucionales suman un total de 457. Un número muy elevado —y muy significativo— de participantes, de una manera u otra, en este homenaje,

Querido profesor José Romera Castillo, recibe estas muestras de cariño y amistad que bien merecen tu talento y valía académica e investigadora. Mil gracias y felicidades, maestro.

Los coordinadores del homenaje
Madrid, 1 de octubre de 2018



Apéndice

Se adjunta la relación de universidades / instituciones / escritores de donde proceden los integrantes que participan en los tres volúmenes del homenaje al profesor José Romera Castillo.

ESPAÑA

Universidades	Tomo I	Tomo II	Tomo III	Total
Universitat Autònoma de Barcelona	1	1	2	4
Universidad Autónoma de Madrid	3			3
Universidad Carlos III		1		1
Universidad Católica de Ávila	1			1
Universidad Complutense de Madrid	4	2	2	8
Universidade da Coruña		1		1
Universitat d'Alacant	2			2
Universidad de Alcalá	1			1
Universidad de Almería	1		1	2
Universitat de Barcelona	2			2
Universidad de Cádiz	1	2	1	4
Universidad de Córdoba	1			1
Universidad de Extremadura		1	1	2
Universidad de Granada	3	4	2	9
Universidad de Jaén	1			1
Universidad de La Laguna		1		1
Universidad de La Rioja	1	1		2

(Continúa)

ESPAÑA

Universidades	Tomo I	Tomo II	Tomo III	Total
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria		1		1
Universidad de León	2			2
Universitat de Les Illes Balears	3			3
Universidad de Murcia	2	4	1	7
Universidad de Salamanca			1	1
Universidade de Santiago de Compostela	2		1	3
Universidad de Sevilla	1	1	1	3
Universitat de València	3	1		4
Universidad de Valladolid	1	1		2
Universidade de Vigo		1		1
Universidad de Zaragoza	6			6
Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea	1	2	1	4
Universidad Internacional de La Rioja			1	1
Universitat Jaume I			1	1
Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)	14	5	14	33
Universitat Pompeu Fabra	1			1
Total	58	30	30	118

Instituciones	Tomo I	Tomo II	Tomo III	Total
Academia de las Artes Escénicas de España (AAEE)		1		1
Centro de Documentación Teatral (CDT)		2		2
Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC)	1			1
Real Academia Española (RAE)	1			1
Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (RESAD)		1	3	4
Total	2	4	3	9

Escritores	Tomo I	Tomo II	Tomo III	Total
José Luis Alonso de Santos (RESAD)	X			
Antonia Bueno Mingallón			X	
Antonio Carvajal (Univ. de Granada)	X			
Luis García Montero (Univ. de Granada)	X			
Jesús García Sánchez (<i>Chus Visor</i>)	X			
Jerónimo López Mozo			X	
Borja Ortiz de Gondra			X	
Clara Sánchez	X			
Jenaro Talens (Universitat de València)	X			
Total	6	0	3	9

EUROPA

Universidades	Tomo I	Tomo II	Tomo III	Total
Universität Giessen (DEU)		1		1
Universität Münster (DEU)		1		1
Université de Liège (BEL)	1			1
Université d'Avignon (FRA)			1	1
Université de Pau et des Pays de l'Adour (FRA)			1	1
Université de Rennes (FRA)		2		2
Université de Strasbourg (FRA)	1		2	3
Université de Toulouse (FRA)		1		1
Università Ca' Foscari Venezia (ITA)	1			1
Università degli Studi di Bologna (ITA)		1		1
Università degli Studi di Catania (ITA)	1			1
Università degli Studi di Palermo (ITA)	1			1
Università degli Studi Roma Tre (ITA)			1	1
Università degli Studi di Torino (ITA)			1	1
Università degli Studi di Verona (ITA)		1	1	2
Uniwersytet Warszawski (POL)		1		1
University of Liverpool (GBR)		1		1
Queen Mary University of London (GBR)	1			1
University of Nottingham (GBR)	1			1
Université de Genève (CHE)		1		1
Total	7	10	7	24

LATINOAMÉRICA

Universidades	Tomo I	Tomo II	Tomo III	Total
Centro de Letras Hispanoamericanas- Universidad Nacional de Mar del Plata (ARG)	1			1
Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile (CHL)	1			1
Instituto Tecnológico de Monterrey (MEX)	1			1
Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (MEX)			1	1
Universidad Autónoma de Puebla (MEX)	1			1
Universidad Juárez de Durango (MEX)			1	1
Total	4	0	2	6

Instituciones	Tomo I	Tomo II	Tomo III	Total
Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE)	1			1
Total	1	0	0	1

OTROS PAÍSES

Universidades	Tomo I	Tomo II	Tomo III	Total
College of the Holy Cross (USA)			1	1
Bentley University (USA)			1	1
Fairfield University (USA)			1	1
Loyola University New Orleans (USA)			1	1
The University of Chicago (USA)		1		1
University of Michigan (USA)		1		1
University of Wisconsin-Whitewater (USA)	1			1
Seisen University of Tokyo (JPN)		1		1
Total	1	3	4	8

PRIMERA PARTE

HOMENAJE AL
PROFESOR JOSÉ ROMERA CASTILLO.
LAUDATIONES



El profesor José Romera y el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías

*Professor José Romera and the Center
for Literary, Theatrical and New Technologies
Semiotics Research*

Olivia Nieto Yusta

*Grupo de investigación del SELITEN@AT
olivianieto.nieto@gmail.com*

Resumen: Este trabajo, en homenaje al profesor José Romera Castillo, es un resumen de las investigaciones del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T) de la UNED, dirigido por el profesor José Romera Castillo.

Palabras clave: José Romera Castillo. Semiótica. Literatura. Teatro. Nuevas tecnologías. Centro de Investigación (SELITEN@T).

Abstract: This work, in honour of professor José Romera is a summary of researches in the UNED Center for Research in Semiotics - Literature, Theatre and New Technologies (SELITEN@T), directed by Professor José Romera.

Key Words: José Romera. Semiotics. Literature. Theater. New Technologies. Center Research (SELITEN@T).

1. EL CENTRO DE INVESTIGACIÓN (EL SELITEN@T)

El SELITEN@T nació en 1991 (bajo el rótulo de Instituto de Semiótica Literaria y Teatral), y, posteriormente, en 2001, tomaría el

nombre de Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, por iniciativa y dirección del profesor José Romera Castillo, dentro del Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura de la Facultad de Filología de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), como ente paralelo a la Asociación Española de Semiótica que el profesor Romera había fundado en 1983, y de la que es en la actualidad presidente de honor. Por lo tanto, al frente del centro se encuentra el profesor Romera Castillo (director)¹, ayudado por Francisco Gutiérrez Carabajo (vicedirector) y Raquel García Pascual (secretaria académica). Gracias a la colaboración de numerosos investigadores se lleva a cabo un trabajo en equipo que a lo largo de sus 27 años de existencia ha permitido desarrollar una larga e importante labor (como puede verse en su web <http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/index2.html>)². Actualmente el SELITEN@T cuenta con más de 80 investigadores de España y del extranjero (según se constata en <http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/relacion.html>).

Las actividades que se desarrollan en el SELITEN@T, y que hacen de él un centro muy señero dentro del hispanismo internacional, han sido descritas por el profesor Romera tanto en la web del Centro (<http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/SELITENAT.pdf>) como en diversos trabajos suyos.

Varias son las líneas de investigación, llevadas a cabo en su seno. Estas son las indicadas por el profesor Romera Castillo que reproducimos a continuación (<http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN%40T/pdf/SELITENAT.pdf>):

¹ Cf. la *laudatio* general, realizada por la profesora de la universidad de Valencia, Evangelina Rodríguez Cuadros, «*Amicitia vera illuminat. Laudatio* del profesor José Romera Castillo» (<https://canal.uned.es/video/5b31f4e8b1111f9d6f8b4573>), publicada en el vol. I del homenaje: G. Laín Corona y R. Santiago Nogales (eds.), *Cartografía literaria en homenaje al profesor José Romera Castillo* (Madrid: Visor Libros, 2018, 67-78).

² Todos los enlaces que aparecen en este trabajo han sido (re)consultados el 20/05/2018. La intervención de Olivia Nieto puede verse en <https://canal.uned.es/video/5b2f5b36b1111fb36c8b4569>.

- a) El estudio de la literatura española de los siglos XX y XXI (http://www2.uned.es/centro-investigacionSELITEN@T/Sobre_literatura_sXX-XXI.html)³.
- b) El examen de la escritura autobiográfica en España (http://www.uned.es/centro-investigacionSELITEN@T/escritura_autobio.html), sobre la que el Centro ocupa un lugar pionero y puntero en España, como puede verse, además, en el trabajo de José Romera Castillo, «La escritura (auto)biográfica y el SELITEN@T: guía bibliográfica» (*Signa* 19, 2010, 333-369; que puede leerse también en http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12476280980_181621332679/035521.pdf?incr=1)⁴.
- c) Las investigaciones sobre literatura y teatro en sus relaciones con el cine, la televisión y la prensa (<http://www.uned.es/centro-investigacionSELITEN@T/literaturateatrocine.html>), como ha estudiado uno de mis [sus] alumnos, Michel-Yves Essissima, en «Literatura y cine: estudios en el SELITEN@T», *Epos XXVII* (2011), 333-352 (también en <http://espacio.uned.es/revistasuned/index.php/EPOS/article/view/10684>).
- d) Los estudios sobre las relaciones de la literatura y el teatro con las nuevas herramientas (http://www.uned.es/centro-investigacionSELITEN@T/nuevas_tecnologias.html), según ha estudiado José Romera Castillo, en «Literatura, teatro y nuevas tecnologías: investigaciones en el SELITEN@T (España)», *Epos XXVI* (2010), 409-420.
- e) Las investigaciones sobre teoría de la literatura, relacionadas la mayoría de ellas con la semiótica (ver «Publicaciones» en la web)⁵.

³ Como puede verse en la *laudatio* del profesor Francisco Gutiérrez Carballo (UNED), «*A bene placito*: sobre aportaciones del profesor José Romera a los estudios literarios» (<https://canal.uned.es/video/5b3207b2b1111f86078b4567>), publicada en el vol. I del homenaje: G. Laín Corona y R. Santiago Nogales (eds.), *Cartografía literaria en homenaje al profesor José Romera Castillo* (Madrid: Visor Libros, 2018, 221-235).

⁴ Remito a la *laudatio* del profesor José María Pozuelo Yvancos (Universidad de Murcia), «José Romera Castillo: la Semiótica y los estudios autobiográficos en España» (<https://canal.uned.es/video/5b2b3e4cb1111fd43f8b4567>), publicada en el vol. I del homenaje: G. Laín Corona y R. Santiago Nogales (eds.), *Cartografía literaria en homenaje al profesor José Romera Castillo* (Madrid: Visor Libros, 2018, 165-180).

⁵ Ver la *laudatio* del profesor José María Pozuelo Yvancos, anteriormente citada.

- f) Los trabajos sobre la enseñanza de la lengua y la literatura (<http://www.uned.es/centro-investigacionSELITEN@T/enselengualiteratura.html>)⁶.
- g) Más una de ellas, la más vigorosa, sin duda, por los granados frutos que ha generado, que se centra en el estudio de lo teatral, tanto desde el punto de vista textual (literario) como, especialmente, desde la óptica espectacular, que tanta luz van aportando a la historia del teatro representado en España y a la presencia del teatro español en Europa y América, fundamentalmente, según puede verse en «Estudios sobre teatro» (http://www.uned.es/centro-investigacionSELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html)⁷.
- h) Además de editar una prestigiosa publicación, *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, bajo mi [su] dirección, que ha llegado al número 27 (2018)». Puede verse su trabajo, «La revista *Signa*: 25 años de andadura científica», aparecido en el n.º 25 (2016), 13-76, donde ha recogido una relación, por secciones temáticas, de todo lo publicado en ella desde 1992 a 2016 (que puede leerse también en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/revista-signal/>; http://www2.uned.es/centroinvestigacion-SELITEN@T/pdfs/signa/SIGNA_25_NUMEROS.pdf y en <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/426140>). De la mencionada publicación se ocupan en este volumen del homenaje los secretarios académicos de la revista, Clara I. Martínez Cantón y Guillermo Laín Corona⁸.

⁶ Como puede constatarse en la *laudatio* del profesor José Rienda Polo (Universidad de Granada), «*Si parva licet componere magnis*: aportaciones del profesor José Romera Castillo a la enseñanza de la lengua y la literatura» (<https://canal.uned.es/video/5b2b3f05b1111f6f408b4567>). Impresa en el vol. I del homenaje: G. Laín Corona y R. Santiago Nogales (eds.), *Cartografía literaria en homenaje al profesor José Romera Castillo* (Madrid: Visor Libros, 2018, 243-252).

⁷ Remito a la *laudatio* del profesor César Oliva (Universidad de Murcia), «José Romera en los escenarios» (<https://canal.uned.es/video/5b2b3c72b1111f513c8b4567>). Impresa en vol. II del homenaje: G. Laín Corona y R. Santiago Nogales (eds.), *Cartografía teatral en homenaje al profesor José Romera Castillo* (Madrid: Visor Libros, 2019, 97-104).

⁸ «Una revista *SIGNA*ficativa para los estudios de Semiótica en España» (<https://canal.uned.es/video/5b2f5babb1111f1f6d8b4569>).

Hasta aquí las actividades señaladas por el profesor Romera. El cual añade más referencias sobre el Centro, que también transcribimos. «Podrá encontrarse una mayor información en algunos de sus trabajos: «El Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías» y «El Centro de Investigación y el teatro», en José Romera Castillo, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, 21-45)». Para terminar: pueden verse «entre otras fuentes de información sobre el SELITEN@T: <http://niteneews.org/selitenat-researchcenter/>; así como la «Entrevista a José Romera Castillo», en *Anagnórisis. Revista de Investigación Teatral* 12, diciembre (2015), 305-312 (en línea: [http://www.anagnorisis.es/pdfs/n12/JoséRomeraCastillo\(305-312\).pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/n12/JoséRomeraCastillo(305-312).pdf))». Y termina el profesor Romera: «como se puede constatar, el SELITEN@T —en el siglo de las siglas—, a través de estas variadas, novedosas y ricas líneas de investigación, ha conseguido ya unos muy granados frutos».

A continuación, vamos a describir con una mayor pormenorización algunas de las actividades del Centro de investigación. Pero no sin antes indicar que dejaremos a un lado los Seminarios internacionales, de los que se tratará en otro apartado de este volumen, para fijarnos en otras facetas del Centro; así como tampoco tendremos en cuenta todas las investigaciones del profesor Romera especialmente (dejando a un lado, también y en general, las de otros miembros del equipo de investigación) en este su homenaje⁹.

2. ESTUDIOS SOBRE TEATRO

Como señalábamos, las investigaciones sobre teatro llevadas a cabo en su seno son muy importantes, como puede verse en «Estudios

⁹ Más información sobre el homenaje puede verse en el menú de la web del centro, «Homenaje al profesor José Romera Castillo» (https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/homenaje_jose_romera.html). Cf. además el trabajo de Miguel Ángel Jiménez Aguilar, «La labor del profesor José Romera en los *media* (prensa, radio, televisión y redes sociales)»; así como una relación de los vídeos y audios dedicados al evento que pueden verse en el apartado final, «Relación de las actividades del homenaje»; publicados en este volumen.

sobre teatro» de la web del centro (http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html) y en «Publicaciones» (<http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/publipres.html>). Para una aproximación al estudio del teatro llevado a cabo en el centro de investigación pueden consultarse los estados de la cuestión generales realizados por el profesor Romera: «El Centro de Investigación y el teatro», en su obra, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, 47-101)¹⁰; «El estudio del teatro en el SELITEN@T», en José Romera Castillo (ed.), *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2010, 9-48); «Teatro en escena: un centro de investigación sobre la vida teatral en España», *Teatro de Palabras* (Université de Quebec a Trois-Rivieres) 6 (2012), 175-201 (en línea: <http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum06Rep/TeaPal06Romera.pdf>); «Algo más sobre el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías y el teatro», en José Romera Castillo (ed.), *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20 + 13 = 33)* (Madrid: Verbum, 2014, 9-27); además de los dos trabajos reseñados anteriormente (sobre escritura autobiográfica; así como sobre teatro y nuevas tecnologías).

Pero antes de iniciar la pormenorización de sus líneas de trabajo, indicaremos, como se señalaba anteriormente, que de los 27 Seminarios Internacionales, llevados a cabo hasta el momento (2018) —siempre bajo la dirección del profesor Romera—, 17 (más uno en Varsovia = 18) se han de dedicado al estudio del teatro. No podemos dejar de mencionar que en la revista *Signa*, fundada en 1992 y dirigida por el profesor Romera Castillo, altamente indexada, se han publicado numerosos trabajos sobre el espacio teatral en los 27 números, editados hasta el momento, pero de ello se ocuparán nuestros colegas Clara Martínez Cantón y Guillermo Laín Corona, como hemos indicado anteriormente¹¹.

¹⁰ Puede verse la grabación de José Romera Castillo, «Nuestro Centro de Investigación y el teatro», en <http://www.canal.uned.es/mmobj/index/id/14464>.

¹¹ Tampoco tendremos en cuenta las numerosas publicaciones sobre teatro del profesor Romera, director del centro, que pueden verse en su *curriculum vitae*, como indicábamos anteriormente.

2.1. *Estados de la cuestión: estudios sobre teatro en el SELITEN@T*

El teatro, entendido como expresión artística de naturaleza textual y espectacular, constituye una de las líneas de investigación más importantes del SELITEN@T. A lo largo de sus más de 27 años se han defendido numerosas tesis de doctorado, memorias de investigación, artículos y estudios monográficos sobre teatro clásico, teatro de los siglos XVIII y XIX, dramaturgos y dramaturgas de los siglos XX y XXI, teatro en los inicios del siglo XXI, teatro breve (siglo XXI), teatro y erotismo, así como marginalismos (siglo XXI), teatro (auto)biográfico y autoficticio —entre otros temas—; además de las relaciones del teatro con el cine, la televisión, otros *media* y nuevas tecnologías. Pasemos a conocer, con cierto detalle, cuáles han sido las aportaciones más relevantes.

2.2. *Tesis de doctorado y otros trabajos de investigación*

Dentro de las actividades del SELITEN@T se han dedicado numerosas investigaciones a reconstruir la vida escénica española desde la segunda mitad del siglo XIX, pasando por el siglo XX, hasta llegar a nuestros días, dentro y fuera de nuestras fronteras. El profesor Romera ha dirigido 46 tesis de doctorado y 90 Memorias, DEAs y TFM. Sobre el ámbito teatral, bajo su dirección, se han realizado 27 tesis de doctorado. Mencionaremos aquí solamente las que aparecen publicadas en la web del SELITEN@T. Las otras pueden verse en su *curriculum vitae* extenso (https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/CurriculumVitae/CV_extenso_Jose_Romera.pdf).

Sobre la vida escénica en España, en la segunda mitad del siglo XIX, se han estudiado los siguientes puntos geográficos: Albacete (1850-1900), Ávila (siglos XVII, XVIII y XIX), Badajoz (1860-1886), Ferrol (1879-1915), Las Palmas de Gran Canaria (1853-1900), León (1850-1900), Pontevedra (1850-1900), Toledo (1850-1900), Logroño (1850-1900), Jerez de la Frontera (1850-1900), Madrid (1875-1915), Barcelona (1855-1865), Santander (1895-1904).

Sobre la vida escénica española en el siglo XX, se han examinado las siguientes localidades: Albacete en dos investigaciones (1901-

1923 y 1924-1936), Alicante (1900-1910), Pontevedra (1901-1924), Llanes, Asturias (1923-1938), Segovia (1918-1936), Logroño (1901-1950), Alcalá de Henares (1939-1982) y Madrid en dos trabajos (1980-1984 y 1990-1994).

Sobre la vida escénica en el siglo XXI en España, se han estudiado los siguientes puntos geográficos: Madrid (2000-2004), Málaga (primera década del s. XXI), Zaragoza (2000-2010), País Vasco (2000-2009) y Galicia (2000-2009).

Sobre la presencia del teatro español en Europa, se ha investigado en dos países: Italia en general (1960-1998) y Lisboa (1850-1900); y sobre su presencia en América, se han elaborado investigaciones sobre Guadalajara, México (1920-1990) y Los Ángeles (2000-2010), entre otras.

Otros tesis llevadas a cabo en el SELITEN@T versan sobre la puesta en escena de la ópera en los siglos XX y XXI, la función dramática de la escenografía, la teoría crítica del teatro, la escritura autobiográfica en dramaturgos españoles actuales, el renacimiento de la narración oral en Italia y España (1985-2005), las adaptaciones cinematográficas entre 1995-2000 de textos teatrales de Sergi Belbel, Joseph M.^a Benet i Jornet, Ignacio del Moral y Jordi Sánchez, así como sobre el teatro de figuras imprescindibles de la escena contemporánea como Domingo Miras (en relación con Aimé Césaire), Paloma Pedrero, Lluïsa Cunillé, Angélica Lidell, etc.

Actualmente hay otras tesis de doctorado en curso de realización que amplían este mapa de la vida escénica. La mayoría de las tesis de doctorado (casi todas) han sido publicadas en formato impreso, además. No mencionaremos los trabajos de investigación (Memorias de Investigación, DEAs y TFM), algunos de los cuales se convertirán en tesis de doctorado. Todos ellos están disponibles en la página web del Centro para su consulta y descarga (véase http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html).

2.3. *Presencia del teatro español en América y Europa*

Dentro de las actividades del SELITEN@T, siempre bajo la dirección del profesor Romera, se han llevado a cabo varias investigaciones

sobre la presencia de nuestro teatro en Europa y América —como puede verse en José Romera Castillo, «Impulso al teatro iberoamericano en España», en María Grazia Profeti (ed.), *L'altra riva / La otra orilla* (Florença: Alinea, 2003, 135-160); trabajo incluido como «Impulso al estudio del teatro Iberoamericano en Casa de América», en su obra, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, 442-462) —.

Sobre la América hispana es preciso indicar que a las investigaciones señaladas en el apartado dedicado a tesis de doctorado sobre la presencia del teatro español en Europa y América podemos añadir otros trabajos como *La representación teatral en Bogotá (1966-2010)*, de Jorge Manuel Pardo Acosta (2012), tesis de doctorado dirigida por el profesor Francisco Gutiérrez Carbajo, y el trabajo de María del Puerto Gómez Corredera, «El devenir del teatro de Unamuno en Latinoamérica», en *Signa* 16 (2007), 365-389 (también disponible en <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/68038318212481721976613/026021.pdf?incr=1>)¹².

Sobre Estados Unidos pueden consultarse los trabajos de John Benjamin Coates, además de su tesis de doctorado (que puede verse completa en la web del centro): «¿Puestas en escena en una lengua minoritaria? La reconstrucción de cartelera de toda la actividad teatral en español en Los Ángeles en los años 2007-2009», *Anagnórisis* 4 (2011), 60-87; «El teatro representado en español en Los Ángeles: lazos culturales y desafíos comunes», *Gestos* 56 (2013), 48-57 y «Puestas en escena de obras de dramaturgos españoles del Siglo de Oro en Los Ángeles (2000-2010)», *Signa* 23 (2014), 321-342.

Sobre Francia encontramos los trabajos de Irene Aragón González: «El teatro español en Toulouse (1995-2002). Estudio de la cartelera», en José Romera Castillo (ed.), *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)* (Madrid: Visor Libros, 2004, 267-296) y «Eric-Emmanuel Schmitt en España. Influencia de los medios en

¹² El profesor Francisco Gutiérrez Carbajo también es director de otras tesis de doctorado como, por ejemplo, *La aportación de José Tamayo al teatro español de la segunda mitad del siglo XX* (2012), de Juan Miguel Tévar Angulo, que contempla numerosas referencias sobre las puestas en escena que llevó a cabo el director granadino en diversos lugares de América.

la recepción crítica», en José Romera Castillo (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2006, 331-352). El profesor Romera Castillo también ha dedicado varios estudios al respecto: «El teatro francés en algunos escenarios españoles en la segunda mitad del siglo XIX y el SELITEN@T», en Stefano Torresi (ed.), *Francia e Spagna a confronto* (Macerata, Italia: Edizioni Università di Macerata, 2010, 231-243) y «Algo más sobre la presencia del teatro de Alejandro Dumas (hijo) en algunos escenarios españoles del siglo XIX», en M.^a Rosario Ozaeta *et alii* (eds.), *Palabras y recuerdos. Homenaje a Rosa María Calvet Lora* (Madrid: UNED / Departamento de Filología Francesa, 2004, 193-203) —incluidos los dos, refundidos, como «El teatro francés y Alejandro Dumas (hijo) en algunos escenarios españoles», en su obra, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, 272-287)—.

Para más detalles sobre la presencia del teatro español en América y Europa puede verse http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/X_Teatro_espanol_America_Europa.pdf.

2.4. *Publicación de textos teatrales*

Dentro de la labor del SELITEN@T, el profesor José Romera ha publicado los siguientes textos teatrales, con edición y prólogos suyos (disponibles estos en la página web del centro: http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html): José María Rodríguez Méndez, *Reconquista (Guiñol histórico)* y *La Chispa (Aguafuerte dramático madrileño)* (Madrid: UNED, 1999); Jerónimo López Mozo, *Combate de ciegos. Yo, maldita india... (Dos obras de teatro)* (Madrid: UNED, 2000); José Luis Alonso de Santos, *Mis versiones de Plauto. «Anfitrión», «La dulce Cásina» y «Miles gloriosus»* (Madrid: UNED, 2002); Íñigo Ramírez de Haro, *Tu arma contra la celulitis rebelde, Historia de un triunfador, Negro contra blanca (Tres obras de teatro)* (Madrid: UNED, 2005); Juan Mayorga, *Cartas de amor a Stalin*, en *Signa* 9 (2000), 211-255; Pilar Campos, *Selección natural*, *Signa* 16 (2007), 167-193; y Gracia Morales, *Un horizonte amarillo en los ojos*, *Signa* 16 (2007), 195-220.

2.5. *Actas de Congresos Internacionales*

De todos los congresos internacionales celebrados hasta el momento en el SELITEN@T —que pueden verse en el trabajo del profesor Romera Castillo, «25 años de los Seminarios Internacionales del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías: una vigorosa andadura científica», en José Romera Castillo (ed.), *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Verbum, 2017, 11-20)— un total de $17 + 1 = 18$ versan sobre teatro. Todos ellos han quedado recogidos en las actas correspondientes editadas por el profesor Romera Castillo. No vamos a detallar el contenido de estos encuentros (de ello se ocupará el equipo del SELITEN@T y que pueden verse en «Publicaciones» de la web del centro: <https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/publiact.html>) hasta llegar a este, el XXVII, que se dedica como homenaje al profesor Romera.

2.6. *Revista SIGNA*

Los secretarios académicos de la revista, Clara Martínez Cantón y Guillermo Laín Corona, en «Una revista *SIGNA*ficativa para los estudios de Semiótica en España» (<https://canal.uned.es/video/5b2f5babb1111f1f6d8b4569>)¹³, se ocupan en detalle de la revista *Signa* en este volumen (como anteriormente se ha indicado). Por nuestra parte, redirigimos a todos los interesados a los trabajos sobre teatro recogidos en los siguientes números: 9 (2000) —<http://www.cervantesvirtual.com/portales/signal/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--8/html>—; 12 (2003) —<http://www.cervantesvirtual.com/portales/signal/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--1/html>—; 15 (2006) —<http://www.cervantesvirtual.com/portales/signal/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--7/html>—; 17 (2008) —<http://www.cervantesvirtual.com/portales/signal/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--5/html>—; 19 (2010) —<http://www.cer>

¹³ Sobre la revista, remito a la web del Centro: <https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/publisigna.html>.

vantesvirtual.com/portales/signal/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica/html)—; 20 (2011) — *http://www.cervantesvirtual.com/portales/signal/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica-3/html*)— y 21 (2012) — *http://www.cervantesvirtual.com/portales/signal/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica-2/html*)—.

También pueden consultarse al respecto los trabajos del profesor Romera: «El teatro contemporáneo en la revista *Signa* dentro de las actividades del SELITEN@T», en José Romera Castillo (ed.), *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)* (Madrid: Visor Libros, 2004, 123-141) —con última actualización, que llega hasta el número 20, «El teatro en la revista *Signa*», en su obra, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, 84-98)—; «La revista *Signa* y la teoría teatral», *Gestos* 55 (2013), 129-135; y muy especialmente, «La revista *Signa*: 25 años de andadura científica», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 25 (2016), 13-76 (también en *http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/signa/SIGNA_25_NUMEROS.pdf*).

2.7. Investigaciones de José Romera Castillo sobre teatro

El profesor José Romera Castillo, además de las numerosas actividades que desarrolla dentro del SELITEN@T, es autor de numerosas investigaciones teatrales, como puede verse en su *curriculum vitae* (*http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/CurriculumVitae/CV_extenso_Jose_Romera.pdf*).

Mencionaremos solamente algunos títulos: *Semiótica literaria y teatral en España* (Kassel: Reichenberger, 1988); *Literatura, teatro y semiótica: Método, prácticas y bibliografía* (Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1998); *Frutos del mejor árbol. Estudios sobre teatro español del Siglo de Oro* (Madrid: UNED, 1993); *Con Antonio Gala (Estudios sobre su obra)* (Madrid: UNED, 1996); *Teatro español entre dos siglos a examen* (Madrid: Verbum, 2011); *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011); *Teatro español: siglos XVIII-XXI* (Madrid: UNED, 2013), entre otros.

2.8. Otros estudios

Por último, damos cuenta de otros estudios en materia teatral. Del profesor Romera Castillo reseñamos los siguientes trabajos: «*Cervantina*» [de Ron Lalá], en *Ideal de Granada*, 10 de noviembre (2016), 40; «Cervantes en la escena española de 2016 (en el IV centenario de su muerte)», en Carlos Alvar y Abraham Madroñal (eds.), *Diez lecturas cervantinas* (Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá / Instituto Universitario de Investigación Miguel de Cervantes, 2017, 111-116); «“Hallar pájaros en los nidos de antaño”. La Compañía Nacional de Teatro Clásico en las efemérides de Cervantes y Shakespeare», en Á. Ezama *et alii* (eds.), «*La razón es Aurora*». *Estudios en homenaje a la profesora Aurora Egido* (Zaragoza: Institución Fernando El Católico, 2017, 235-244) —también en <http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/36/11/18romera.pdf>—; «Entre trovadores anda el espectáculo: de la mano de García Gutiérrez y Giuseppe Verdi en diversas ciudades españolas del siglo XIX», en Constance Carta, Sarah Finci y Dora Mancheva (eds.), *Antes se agotan la mano y la pluma que su historia... Homenaje a Carlos Alvar* (San Millán de la Cogolla, La Rioja: CiLengua, 2016, vol. II, 1217-1232); «Fernán González y Guzmán el Bueno en algunos escenarios españoles en la segunda mitad del siglo XIX», *Epos XXX* (2014), 273-288; «Dramaturgas argentinas estudiadas en el SELITEN@T», en Leonardo Funes (ed.), *Hispanismos del mundo. Diálogos y debates en (y desde) el Sur (Actas del XVIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas)* (Buenos Aires: Miño y Dávila Editores, 2016, sección V, 457-466); «Los dramaturgos en su lugar», *Las Puertas del Drama* 46 (2015) (en línea: <http://www.aat.es/elkioscotatral/las-puertas-del-drama/drama-46/los-dramaturgos-en-su-lugar/>); Teatro y música en el siglo XXI: sobre musicales en Madrid», *Krypton* (Università de Roma Tre-Press) 6 (2016), 42-48 (en línea: <http://ojs.romatrepress.uniroma3.it/index.php/krypton/article/view/839/799>, puede verse el número completo en <http://ojs.romatrepress.uniroma3.it/index.php/krypton/issue/view/106>); «25 años de los Seminarios Internacionales del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías: una vigorosa andadura científica», en José Romera Castillo (ed.), *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Verbum, 2017, 11-20), el cual puede leerse también casi completo en <https://play.google>.

com/books/reader?id=VV4wDwAAQBAJ&printsec=frontcover&output=reader&hl=es&pg=GBS.PA7; «Sobre el teatro en Málaga durante la primera década del siglo XXI», *Ateneo del nuevo siglo 23* (2017), 24-27 [número dedicado a *Todo es Teatro. Las Artes Escénicas en Málaga.*]; «Teatro y música: a propósito de la ópera *El público* de García Lorca», *Ideal de Granada*, 9 de abril (2015), 24 (también en <https://www.facebook.com/jose.romeracastillo/posts/10206594488563535>); «García Lorca en los escenarios de hoy», *Ideal de Granada*, 28 de diciembre (2017), 26; «Mitos españoles en el teatro de hoy», *Ideal de Granada*, 8 de marzo (2018), 26; »*Sex o no sex: sobre teatro actual y erotismo (con una apostilla sobre dramaturgos)*», en G. Colaizzi et alii (eds.), *De la escritura como resistencia. Textos in honorem Jenaro Talens* (Valencia: Universitat de València, 2018, 747-758) y «Teatro (auto)biográfico en la escena española actual (con un añadido: el caso de García Lorca)», en Javier Huerta Calvo y Julio Vélez Sáinz (dirs.), *Circuitos teatrales del siglo XXI* (Madrid: Ediciones Antígona, 2018, 213-234). Para ver más trabajos sobre teatro, remito a «Otros estudios» en http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html.

3. SOBRE LITERATURA DE LOS SIGLOS XX Y XXI

En el SELITEN@T se han llevado a cabo diversas actividades relacionadas con la literatura de los siglos XX y XXI, todas ellas bajo la dirección del profesor Romera (http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/Sobre_literatura_sXX-XXI.html)¹⁴.

3.1. Congresos Internacionales

Dentro de los 27 encuentros anuales internacionales, celebrados hasta el momento y que organiza el SELITEN@T (http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/Sobre_literatura_sXX-XXI.html)¹⁴.

¹⁴ En las *laudationes*, Francisco Gutiérrez Carbajo, en *Cartografía literaria en homenaje al profesor José Romera Castillo* (vol. I: 221-235), se ocupa de su labor en el ámbito de la literatura, como se ha indicado anteriormente.

uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/publiact.html), nos encontramos —además de los reseñados en otros apartados de este homenaje— con cuatro congresos, especialmente, centrados en la novela, el cuento y la poesía, cuyas actas reseñamos a continuación: José Romera Castillo *et alii* (eds.), *La novela histórica a finales del siglo XX* (Madrid: Visor Libros, 1996); José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)* (Madrid: Visor Libros, 2000); José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *El cuento en la década de los noventa* (Madrid: Visor Libros, 2011) y José Romera Castillo (ed.), *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2008). Pero de todo ello se ocupará a continuación el equipo del SELITEN@T.

3.2. Artículos en la revista SIGNA

La revista *SIGNA* cuenta con diversos artículos sobre la materia que pueden encontrarse en <http://www.cervantesvirtual.com/portales/signal/> para su consulta y descarga; como ha reseñado el profesor José Romera en «La revista *Signa*: 25 años de andadura científica», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 25 (2016), 13-76 (también en http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/signal/SIGNA_25_NUMEROS.pdf).

3.3. Tesis de doctorado y Memorias de Investigación

El profesor Romera ha dirigido varias tesis de doctorado y memorias de investigación sobre literatura áurea y contemporánea, cuya pormenorización puede verse en su *curriculum vitae* (https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/CurriculumVitae/CV_extenso_Jose_Romera.pdf).

Sobre la primera, *La poesía pastoril española del siglo XVI*, de Ramón Mateo Mateo (1990) y *El manuscrito 570 de la Biblioteca Real y la obra de Damasio de Frías*, de Carmen Ponz Guillén (1990).

Sobre la segunda, la literatura más cercana, los temas abordados, hasta el momento, han tratado sobre la obra de Sofía Casanova, Camilo José Cela (1983-1988) y la presencia de América en sus novelas,

la novelística de Juan Madrid, de Miguel Delibes y Gonzalo Torrente Ballester, la poesía de José Hierro, la presencia de la novela española del siglo XX en Italia desde 1975 a través de las traducciones, el renacimiento de la narración oral en Italia y España (1985-2005), la narrativa de la escritora mejicana Luisa Josefina Hernández, etc. Las memorias de investigación se han inclinado por figuras como Pérez Galdós, Camilo José Cela o Torrente Ballester; géneros como la novela histórica en España durante la última década (1980-1991) y la narración oral y su renacimiento en la España actual (1992-2004); recursos literarios así como las posibilidades del yo en la construcción de identidades *queer* a partir de una selección de textos narrativos de Luis Antonio de Villena; o el papel de Internet como medio de difusión del texto literario. Para su consulta y descarga véase http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/escritura_autobio.html.

3.4. Investigaciones del profesor José Romera Castillo

Por último, damos cuenta de las investigaciones (libros y estudios) de José Romera Castillo en literatura medieval, Siglo de Oro y literatura contemporánea¹⁵.

El mencionado profesor es autor de 24 artículos sobre literatura medieval en los que se estudian figuras tan significativas como Alfonso X, Pedro Alfonso, Berceo, Cristóbal Colón, Don Juan Manuel, Jorge Manrique y Bernat Metge, géneros como los libros de caballerías y el teatro medieval y obras emblemáticas como *La Celestina*, a lo que cabe sumar el libro *Estudios sobre El Conde Lucanor* (Madrid: UNED, 1980) —para más detalles véase el CV del profesor Romera en la «Relación de Investigadores» de la página web del SELITEN@T: <http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/relacion.html>—.

¹⁵ Cf. al respecto en la *laudatio* del profesor Francisco Gutiérrez Carbajo (UNED), «*A bene placito: sobre aportaciones del profesor José Romera a los estudios literarios*» (<https://canal.uned.es/video/5b3207b2b1111f86078b4567>), impresa en el vol. I del homenaje: G. Laín Corona y R. Santiago Nogales (eds.), *Cartografía literaria en homenaje al profesor José Romera Castillo* (Madrid: Visor Libros, 2018, 221-235).

Por otro lado, el Siglo de Oro constituye uno de los periodos más trabajados por el profesor Romera con más de 70 artículos. Encontramos trabajos de carácter general sobre teatro, poesía y novela; así como estudios monográficos dedicados a Covarrubias, Gonzalo Argote de Molina, Lazarillo de Tormes, Cervantes, Hernando de Acuña, Gutierre de Cetina, A. Enríquez Gómez, Vicente Espinel, Lomas Cantoral, Pérez de Montalbán, Quevedo, Salas Barbadillo, San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Jesús, Lorenzo Sepúlveda, Antonio de Solís, Soto de Rojas, Joan Timoneda, Tirso de Molina, Lope de Vega, Bances Candamo, Calderón de la Barca, etc. Asimismo, el profesor Romera es autor de los siguientes libros sobre el Siglo de Oro: *Notas a tres obras de Lope, Tirso y Calderón* (Madrid: UNED, 1981), *La poesía de Hernando de Acuña* (Madrid: Fundación Juan March, 1982), *En torno a «El Patrañuelo»* (Madrid: UNED, 1983), *Frutos del mejor árbol. Estudios sobre teatro español del Siglo de Oro* (Madrid: UNED, 1993) y *Calas en la literatura española del Siglo de Oro* (Madrid: UNED, 1998).

Tres libros conforman el corpus de estudios sobre literatura contemporánea: *Gramática textual. Aproximación semiológica a «Tiempo de silencio»* (Valencia: Universidad de Valencia, 1976), *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)* (Madrid: Visor Libros, 2006) e *Historia, literatura, vida* (Granada: Academia de Buenas Letras, 2012). Entre sus numerosos estudios, encontramos trabajos de carácter general que ofrecen un panorama de la literatura española contemporánea, así como perspectivas sobre el cuento literario en España y selecciones bibliográficas sobre novela histórica. Otros trabajos se han centrado en figuras muy relevantes de nuestra literatura como las de Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Ramón Pérez de Ayala, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Federico García Lorca, Francisco Ayala, Juan J. Domenchina, León Felipe, Camilo José Cela, Miguel Delibes, Gerardo Diego, Juan Gil-Albert, Rafael Guillén, Luis Martín-Santos, Gabriel Miró, Terenci Moix, Edgar Neville, Carlos E. de Ory, Blas de Otero, Luis Rosales, Jenaro Talens, Miguel de Unamuno, Valle-Inclán y Francisco Villaespesa a lo que se suman otros escritores, reseñas, prólogos y semblanzas que, en conjunto, contribuyen activamente a enriquecer este campo de investigación (para más detalle véase http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/Literatura_sXX-XXI.pdf).

4. ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA EN ESPAÑA

La escritura autobiográfica ha merecido especial atención en el centro de investigación como podemos comprobar en su web: http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/escritura_autobio.html; así como más pormenorizadamente en el artículo de José Romera Castillo, «La escritura (auto)biográfica y el SELITEN@T: guía bibliográfica» (en <http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/AUTOBIOGRAFIAYSELITENAT.pdf>, texto ampliado en *Signa* 19, 2010)¹⁶. Veamos algunas de estas aportaciones.

4.1. Congresos Internacionales

Se han dedicado un total de 5 congresos internacionales a este tema, en diversos géneros literarios (<http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/publiact.html>): José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Biografías literarias (1975-1997)* (Madrid: Visor Libros, 1998); José Romera Castillo et alii (eds.), *Escritura autobiográfica* (Madrid: Visor Libros, 1993); José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)* (Madrid: Visor Libros, 2000); José Romera Castillo (ed.), *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX* (Madrid: Visor Libros, 2003) y *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018)* (último congreso del SELITEN@T celebrado del 20 al 22 de junio de 2018, en homenaje al profesor Romera Castillo, cuyas aportaciones se recogen en este tercer tomo del evento).

4.2. Artículos en la revista SIGNA

Además de los congresos internacionales, remitimos a todos los interesados a la revista *Signa* (<http://www.cervantesvirtual.com/portales/signa/>) donde se pueden encontrar diversos estudios sobre el tema;

¹⁶ De todo ello —además de las contribuciones del homenajeado a la semiótica— se ocupa más ampliamente, en las *laudationes*, José M.^a Pozuelo Yvancos, «José Romera Castillo: la Semiótica y los estudios autobiográficos en España» (<https://canal.uned.es/video/5b2b3e4cb1111fd43f8b4567>), en *Cartografía literaria en homenaje al profesor José Romera Castillo* (vol. I: 165-180), como se ha reseñado anteriormente.

como ha reseñado el profesor José Romera en «La revista *Signa*: 25 años de andadura científica», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 25 (2016), 13-76 (también en http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdfs/signa/SIGNA_25_NUMEROS.pdf). Añadir que Ángela Romera Pintor ha coordinado la sección monográfica de la revista, *Escritura autobiográfica femenina en lengua francesa de los siglos XIX al XXI*, *Signa* 27 (2018), 15-146.

4.3. Tesis de doctorado y memorias de investigación

Nuevamente tenemos que mencionar varias tesis de doctorado y memorias de investigación bajo la dirección del profesor Romera dedicadas a la escritura autobiográfica. Entre los temas abordados en las tesis doctorales encontramos estudios sobre figuras destacadas como Ángel Ganivet, María Zambrano, Carlota O'Neill, J. Semprún, C. Barral, L. Goytisoló, Enriqueta Antolín, A. Muñoz Molina, Terenci Moix, y algunos dramaturgos españoles actuales. También se han tratado géneros como el diario y sus aplicaciones en los escritores del exilio español de posguerra y se ha estudiado el espacio urbano en la escritura autobiográfica tomando como ejemplo la ciudad de Ávila. No mencionaremos los trabajos de investigación (Memorias de Investigación, DEAs y TFM). Para más detalles y la descarga de estos, así como de las tesis doctorales, véase http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/escritura_autobio.html.

4.4. Investigaciones del profesor Romera Castillo

Un primer trabajo nos permite conocer todo lo que se ha llevado a cabo en el centro bajo la dirección del profesor Romera Castillo: «Investigaciones sobre escritura autobiográfica en el Centro de Investigación SELITEN@T de la Universidad Nacional de Educación a Distancia» (en <http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/autobio/01portico.pdf>)¹⁷. Veamos algunas de sus principales aportaciones.

¹⁷ Una detallada pormenorización de estos estudios puede verse en su *curriculum vitae*. https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/CurriculumVitae/CV_extenso_Jose_Romera.pdf.

4.4.1. Estudios panorámicos

En primer lugar, encontramos una serie de estudios panorámicos con los que Romera Castillo nos aproxima a diversas cuestiones relacionadas con la literatura autobiográfica: «La actualidad y las formas lingüísticas de la escritura autobiográfica en España» (<http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/autobio/I1.pdf>); «Literatura y vida en la España actual» (<http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/autobio/I2.pdf>); «Escritos autobiográficos y teatro de la época (1916-1939)» (<http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/autobio/I3.pdf>); «Tres tipos de discurso autobiográfico sobre la guerra (in)civil española (Portela Valladares, Azaña e Indalecio Prieto)» (<http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/autobio/I4.pdf>); «Perfiles autobiográficos en la otra Generación del 27 (la del humor)» (<http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/autobio/I5.pdf>); «Escritura autobiográfica de mujeres en España (1975-1991)» (<http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/autobio/I6.pdf>); «Biografías literarias en la España actual» (<http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/autobio/I7.pdf>); «Biografías de escritores españoles actuales» (<http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/autobio/I8.pdf>); «Escritura autobiográfica hispanoamericana aparecida en España en los últimos años» (<http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/autobio/I9.pdf>), entre otros estudios.

4.4.2. Sobre autobiografías y memorias

Otra línea amplia y destacadamente trabajada por el profesor Romera ha versado sobre autobiografías y memorias: «Autobiografía de Luis Cernuda: aspectos literarios» (<http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/autobio/II3.pdf>); «Polifonía literaria confesional de la España peregrina (con un solo de Juan Gil-Albert)» (<http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/autobio/II5.pdf>); «La memoria (auto)crítica del escritor incipiente Francisco Ayala» (<http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/autobio/II2.pdf>); «Edgar Neville y el cine (algunos testimonios)» (<http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/autobio/II4.pdf>).

gacion-SELITEN@T/pdf/autobio/II7.pdf); «*Tiempo de silencio ¿un relato autobiográfico de ficción?*» (<http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/autobio/II6.pdf>); «Escritura autobiográfica de Miguel Delibes» (<http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/autobio/II4.pdf>) y «Algo más sobre la escritura autobiográfica de Miguel Delibes», en M.^a Pilar Celma Valero y José Ramón González (eds.), *Cruzando fronteras: Miguel Delibes entre lo local y lo universal* (Valladolid: Cátedra Miguel Delibes, 2010, 113-131); «Autobiografía y orfebrería literaria en *El envés de la hoja*, de Manuel Alvar» (<http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/autobio/III1.pdf>), etc.

4.4.3. Sobre diarios

El diario ocupa un lugar muy significativo dentro de la escritura autobiográfica. En este sentido el profesor Romera ha elaborado varios trabajos que dan cuenta del importante papel que desempeña este género en la literatura española: «Escritura autobiográfica cotidiana: el diario en la literatura española actual (1975-1991)» (<http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/autobio/III1.pdf>); «Diarios literarios españoles (1993-1995)» (<http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/autobio/III2.pdf>); «Se hace camino al vivir. El diario según algunos poetas actuales» (<http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/autobio/III3.pdf>), entre otros trabajos.

4.4.4. Sobre epistolarios

Del mismo modo la correspondencia también resulta muy reveladora en algunos de los escritores más brillantes de nuestras letras. Ejemplo de ello son los trabajos del profesor Romera: «Unamuno y *La pluma* (al hilo de unas cartas a Azaña y Cipriano Rivas Cherif)» (<http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/autobio/IV4.pdf>) y «Cartas de los Valle-Inclán a Azaña y Rivas Cherif» (<http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/autobio/IV5.pdf>); «Apuntes de Federico García Lorca en su epistolario sobre la actividad

escénica madrileña (1919-1920)» (<http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/autobio/IV1.pdf>) y «Algunas fórmulas de despedida en el epistolario (1910-1926) de García Lorca» (<http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/autobio/IV2.pdf>); «Jirones autobiográficos y literarios de Carlos Edmundo de Ory en el epistolario con el pintor Ginés Liébana» (<http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/autobio/IV3.pdf>), entre otros estudios.

4.4.5. Sobre traducciones

El profesor Romera se ha ocupado, a su vez, de la traducción de textos autobiográficos, diarios y correspondencia de todo tipo de intelectuales y su repercusión en la literatura contemporánea como vemos, por ejemplo, en «Textos autobiográficos de escritores traducidos en España en el último cuarto del siglo XX (una selección)» (<http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/autobio/V1.pdf>); «Traducciones de literatura autobiográfica en España (1993-1994)» (<http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/autobio/V2.pdf>); «Sabor a mí. Selección de diarios de escritoras traducidos al castellano (1986-1996)» (<http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/autobio/V3.pdf>); «Escritura autobiográfica en la España actual: los pintores se retratan / los músicos se interpretan» (<http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/autobio/V4.pdf>); «El descubrimiento del yo: pensadores y científicos se investigan a sí mismos» (<http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/autobio/V5.pdf>); «Sobre artistas de cine, políticos y otros» (<http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/autobio/V6.pdf>), entre otros trabajos.

4.4.6. Otras publicaciones

A los mencionados trabajos cabe añadir 31 publicaciones del profesor Romera Castillo sobre escritura autobiográfica. Una de las más significativas es *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)* (Madrid: Visor Libros, 2006), a la que le siguen diversos artículos como «La literatura autobiográfica como género literario», «Don Quijote como *alter ego* de Cervantes», «Panorama

de la literatura autobiográfica en España (1975-1991)», «Estudio de la escritura autobiográfica española (Hacia un sintético panorama bibliográfico)», «Investigaciones sobre escritura autobiográfica en el SELITEN@T de la Universidad Nacional de Educación a Distancia», «Traducciones de literatura autobiográfica en España» o «Panorama de escrituras autobiográficas del siglo XX». Para conocer en detalle todas las publicaciones puede consultarse http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/escritura_autobio.html.

5. LITERATURA, TEATRO Y NUEVAS TECNOLOGÍAS

Una de las características que definen al Centro del SELITEN@T es su interés por el teatro último y sus diversas manifestaciones. En este sentido una de las líneas que ha despertado especial interés es la relación del teatro y la literatura con las nuevas tecnologías (http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/nuevas_tecnologias.html), un terreno que ha sido estudiado por el profesor Romera en diversos trabajos: «Hacia un estado de la cuestión sobre teatro y nuevas tecnologías en España», *Signa* 17 (2008), 17-28 (también en <http://descargas.cervantesvirtual.com/.../029455.pdf?incr=1>); «Literatura, teatro y nuevas tecnologías: investigaciones en el SELITEN@T (España)», *Epos XXVI* (2010), 409-420 (también en http://congresosdelalengua.es/.../romera_jose.htm); «Sobre teatro e Internet en el SELITEN@T», en José Romera Castillo (ed.), *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI* (Madrid: Verbum, 2013, 11-32); «Sobre teatro y nuevas tecnologías» (trabajo publicado en el capítulo 18 de *Teatro español entre dos siglos a examen*, de José Romera Castillo, Madrid: Verbum, 2011, 388-409 y también en http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/nuevas-tecnologias/TEATRO_NUEVAS_TECNOLOGIAS.pdf), entre otros trabajos¹⁸.

¹⁸ Aunque de todo esto se ocupará más ampliamente Miguel Ángel Jiménez Aguilar, «La labor del profesor José Romera en los *media* (prensa, radio, televisión y redes sociales)» (<https://canal.uned.es/video/5b2f5c16b1111f436d8b4568>), que aparece en este volumen.

5.1. *Publicaciones en actas de Seminarios*

Tres seminarios internacionales del SELITEN@T han tratado sobre literatura, teatro y nuevas tecnologías cuyas actas, editadas por Romera Castillo, se encuentran en *Literatura y multimedia* (Madrid: Visor Libros, 1997); *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)* (Madrid: Visor Libros, 2004) y *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI* (Madrid: Verbum, 2013), como puede consultarse en <http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/publiact.html>.

5.2. *Revista SIGNA*

El número 17 de *SIGNA*, publicado en 2008, cuenta con la sección monográfica «Sobre teatro y nuevas tecnologías», coordinada por Dolores Romero López (pp. 11-150), disponible en formato impreso (Madrid: UNED) y electrónico (<http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12482207571353744198846/index.htm>), como ha reseñado el profesor José Romera en «La revista *Signa*: 25 años de andadura científica», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 25 (2016), 13-76 (también en http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/signa/SIGNA_25_NUMEROS.pdf).

5.3. *Publicaciones del director*

Contamos con una veintena de publicaciones del profesor Romera Castillo sobre literatura y nuevas tecnologías (pueden verse en detalle en la página web del Centro http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/nuevas_tecnologias.html). De todas ellas se recomienda, para una primera aproximación: «Hacia un estado de la cuestión sobre teatro y nuevas tecnologías en España», *Signa* 17 (2008), 17-28 (también en <file:///C:/Users/hector/Downloads/hacia-un-estado-de-la-cuestin-sobre-teatro-y-nuevas-tecnologas-en-espa-0.pdf>) y «Sobre teatro y nuevas tecnologías», en su obra, *Teatro español entre dos siglos a examen* (Madrid: Verbum, 2011, 388-409). Asimismo, para conocer los trabajos llevados a cabo en el seno del SELITEN@T, pueden verse

sus trabajos, «Literatura, teatro y nuevas tecnologías: investigaciones en el SELITEN@T (España)», *Epos XXVI* (2010), 409-420 (también en http://congresosdelengua.es/valparaiso/ponencias/lengua_comunicacion/romera_jose.htm), «Sobre teatro e Internet en el SELITEN@T», en José Romera Castillo (ed.), *Teatro e Internet en la primera década del siglo XX* (Madrid: Verbum, 2013, 11-32), entre otros trabajos.

5.4. Grupo de Investigación

Dentro de las actividades del SELITEN@T, y bajo la dirección de Romera Castillo, se han desarrollado tesis de doctorado, Memorias de Investigación y Trabajos de Fin de Máster sobre el tema que nos ocupa (todas ellas disponibles para su consulta y descarga en http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/nuevas_tecnologias.html). En este sentido encontramos dos tesis doctorales: una de ellas centrada en el teatro e Internet en Galicia (2000-2009) y la otra en la presencia del teatro vasco en Internet (2000-2009). Los temas abordados en las memorias de investigación y TFM han sido los siguientes: hipertexto y literatura, herramientas para el estudio de la literatura española e hispanoamericana en Internet, presencia y ausencia de cuentistas españoles de la década de los noventa en la red, Internet como medio de difusión del texto literario (tomando como ejemplos *El amor en los tiempos del cólera* de Gabriel García Márquez y *Melodrama* de Jorge Franco), la presencia en Internet de compañías gallegas de teatro (2000-2009), del teatro canario, etc.¹⁹.

¹⁹ A este conjunto de trabajos podemos añadir otros. En 2002 se defendió la tesis doctoral *Teoría, práctica y enseñanza del hipertexto de ficción. El relato digital*, de Jaime Alejandro Rodríguez Ruiz, dirigida por Joaquín María Aguirre Romero y tutorizada por Francisco Gutiérrez Carbajo, siendo presidente del tribunal el profesor Romera Castillo. Por otro lado cabe señalar el trabajo de Beatriz Paterlain Miranda «Biografías en Internet de escritores en lengua castellana», en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Biografías literarias (1975-1997)* (Madrid: Visor Libros, 1998, 585-591). Por último destacar «El gusto del público: la magia digital» de Asunción López-Varela Azcárate, *Signa* 17 (2008), 57-84 (también en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-gusto-del-pblico-la-magia-digital-0/>).

5.5. Otras publicaciones de la UNED

Gracias a la iniciativa de José Romera Castillo la editorial de la UNED ha publicado dos volúmenes de gran interés: *Literatura e hipertexto. De la cultura manuscrita a la cultura electrónica*, de Carlos Moreno Hernández (Madrid: UNED, 1998) y *Manual de análisis infoasistido de textos aplicado al teatro de los Siglos de Oro*, de Ricardo Serrano Deza (Madrid: UNED, 2001; con «Presentación» de José Romera Castillo).

6. LITERATURA, TEATRO Y CINE

El interés por lo interdisciplinar, puesto de manifiesto en el apartado anterior, ha llevado al SELITEN@T a centrar su atención en la relación entre la literatura, el teatro y el cine (<http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/literaturateatrocine.html>). Veamos algunas actividades y estudios que se han llevado a cabo al respecto.

6.1. Estados de la cuestión

Tres trabajos nos permiten conocer el estado de la cuestión sobre esta relación interdisciplinar: «Literatura y cine: estudios en el SELITEN@T» de Michel-Yves Essissima, *Epos XXVII* (2011), 333-352 (también en http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/Literatura_cine.pdf); «Sobre teatro, cine, televisión y otros media», de José Romera Castillo (en http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/Teatro_cine_television_otros_media.pdf) y «Los estudios de literatura y cine en España (1995-2003). Ensayo de bibliografía», de Cristina Peña Ardid, *Signa* 13 (2004), 233-276 (también en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-estudios-de-literatura-y-cine-en-espaa-19952003-ensayo-de-bibliografa-0/>).

6.2. Estudios

El profesor Francisco Gutiérrez Carbajo ha publicado, entre otros trabajos sobre el tema que nos ocupa, los siguientes: *Literatura y cine* (Ma-

drid: UNED, 2003) y *Teatro y cine. Teorías y propuestas* (Madrid: Ediciones del Orto, 2013). A su vez, coordinó la sección monográfica *Literatura y cine, Signa 13* (2004), 161-317 (también disponible en <https://dialnet.unirioja.es/revista/1349/A/2004> y en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--0/html>). Por su parte, Simone Trecca ha coordinado la sección monográfica *Sobre el teatro y los medios audiovisuales, Signa 19* (2010), 11-158 (también en <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/.../index.htm>).

6.3. Actas de seminarios internacionales

Hasta el momento se han celebrado dos seminarios internacionales sobre las relaciones de la literatura, el teatro y el cine, cuyo contenido se encuentra en las actas correspondientes, editadas por el profesor José Romera Castillo (<http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/publiact.html>): *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX* (Madrid: Visor Libros, 2002) y *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2008).

6.4. Tesis de doctorado

Dentro del marco del SELITEN@T se han realizado dos tesis doctorales: *Textos teatrales de Sergi Belbel, Joseph M.^a Benet i Jornet, Ignacio del Moral y Jordi Sánchez y sus adaptaciones cinematográficas (1995-2000)*, de María Pilar Regidor Nieto, bajo la dirección de Francisco Gutiérrez Carbajo (disponible en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/PilarRegidor.pdf>) y *Estudio de las interrelaciones de lenguajes en «El alquimista impaciente» y «Pudor» (novelas, guiones y películas)*, de Michel-Yves Essissima, bajo la dirección de José Romera Castillo (disponible en <http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/TesisEssissima.pdf>).

6.5. Trabajo de Fin de Máster

Por último cabe señalar el TFM *Adaptación de «El método Grönholm» de Jordi Galcerán al cine*, de Irene Rodríguez García, dirigido

por José Romera Castillo (disponible para su consulta y descarga en http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/Irene_Rodriguez.pdf).

7. ENSEÑANZA DE LA LENGUA Y LA LITERATURA

Otra línea de investigación cultivada en el SELITEN@T corresponde la enseñanza de la Lengua y la Literatura, un ámbito en el que el profesor Romera Castillo ha sido pionero en su moderno estudio en España, dedicando diversas publicaciones al respecto (<http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/enseñanzaliteratura.html>)²⁰. Veamos algunas de ellas.

7.1. Libros

El citado profesor es autor de varios libros sobre el tema: *Didáctica de la Lengua y la Literatura. Método y práctica* (Madrid: Playor, 1979 —hay ediciones corregidas y aumentadas en 1980, 1982, 1983, 1984, 1986, 1988 y 1992)—; *Enseñanza de la Lengua y la Literatura (Propuestas metodológicas y bibliográficas)* (Madrid: UNED, 1996; 1.ª reimpresión, julio de 1998; 2.ª reimpresión, agosto de 1999); *Enseñanza de la Lengua y la Literatura. Guía Didáctica* (Madrid: UNED, 2006; disponible en el siguiente enlace para su consulta y descarga http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/Ense_Lengua_Literatura.pdf). Además ha sido el coordinador y participante del volumen, *Manual de estilo* (Madrid: UNED, 2003; 3.ª edición, 1.ª reimpresión -capítulo 6: «Construcción y retórica del texto», 139-161-).

²⁰ De todo ello se ocupó más ampliamente José Rienda Polo, en las *laudationes* del homenaje, «*Si parva licet componere magnis*: aportaciones del profesor José Romera Castillo a la enseñanza de la lengua y la literatura» (<https://canal.uned.es/video/5b2b3f05b1111f6f408b4567>). Impresa en el vol. I del homenaje: G. Laín Corona y R. Santiago Nogales, *Cartografía literaria en homenaje al profesor José Romera Castillo* (Madrid: Visor Libros, 2018, 243-252).

7.2. Artículos

Contamos con más de una docena de artículos de Romera Castillo al respecto (pueden verse en detalle en la página web del centro <http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/enseñanzenliteratura.html>), de los cuales destacamos, a modo de ejemplo, los siguientes: «Cómo comentar hoy un texto literario», *Documentación* (I.T.E., Madrid) 3 (1977), 55-59 (también en *Didáctica de la Lengua y la Literatura*, 1979); «Didáctica de la Literatura: Problemas y métodos», en *Actas das I. Xornadas de Didáctica da Literatura* (Santiago de Compostela: Universidade de Santiago, 1989, 9-29; también en *Enseñanza de la Lengua y la Literatura*, 1996, 145-166); «Hacia una bibliografía sobre didáctica del léxico», *Lenguaje y Textos* (Universidade da Coruña) 1, 1991, 43-51 (también en *Enseñanza de la Lengua y la Literatura*, 1996, 18-32; puede leerse en http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/.../LYT_1_1992_art_2.pdf); «Un repertorio bibliográfico sobre la enseñanza del teatro», *Teatro. Revista de Estudios Teatrales* 5 (1994), 253-264 (también en *Enseñanza de la Lengua y la Literatura*, 1996, 204-216; puede leerse en <http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/4513/Un%20Repertorio%20Bibliogr%C3%A1fico%20sobre%20la%20Ense%C3%B1anza%20del%20Teatro.pdf?sequence=1>); «Algo más sobre la enseñanza del cuento», en Carmen Becerra *et alii* (eds.), *Asedios ó conto* (Vigo: Servicio de Publicacións da Universidade, 1999, 25-35), entre otros estudios.

7.3. Enseñanza del español como segunda lengua

Contamos con varias publicaciones del profesor Romera sobre el tema: *Textos literarios y enseñanza del español* (Madrid: UNED, 2013; también en https://play.google.com/store/books/details/José_TEXTOS_LITERARIOS_Y_ENSEÑANZA?id=6BBIAgAAQ-BAJ; con presentación en RNE.3 y UNED: <http://www.canaluned.com/mmobj/index/id/15824> y <http://www.canaluned.com/mmobj/index/id/16702>); *Textos literarios en la enseñanza del español como segunda lengua* (manual de la asignatura del Máster: *La enseñanza del español como segunda lengua*, Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2003, mimeografiado. Otras reediciones en 2004, 2005,

2006, 2009, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013 y 2014) y *La literatura en la enseñanza del español como 2/L* (manual de la asignatura del título de Experto Universitario, *Español como segunda lengua: enseñanza y aprendizaje*, Madrid: UNED, 2007, 109-196, mimeografiado; otras reediciones en 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013 y 2014).

7.4. Trabajos de investigación (DEA) y Fin de Máster

En el centro se han llevado a cabo tres trabajos de investigación, todos ellos bajo la dirección de Romera Castillo, que han versado sobre la escritura autobiográfica y su repercusión en el ámbito educativo: sobre la obra de Josefina Aldecoa, de Almudena Ocaña Arias (http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/A_Ocana.pdf); una propuesta de taller para incitar a la lectura, de Anjara Ruiz Bodas (http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/Anjara_Ruiz_Bodas.pdf) y, por último, una guía de trabajo colectivo sobre *La sonrisa etrusca* de José Luis Sampedro, de José Francisco Rodríguez Rodríguez (http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/Jose_rodriguez_rodriguez.pdf). Podemos añadir a este conjunto de trabajos un TFM sobre la obra de Lluïsa Cunillé y la aplicación didáctica del teatro en la Educación Secundaria, de Isabel Piqueras Bartolomé, dirigido por Raquel García-Pascual.

8. ENLACES

La página web del SELITEN@T recoge, en su último apartado (<http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/enlaces.html>), varios enlaces que pueden ser de interés a docentes e investigadores, a los que remito.

9. CONCLUSIONES

A la vista de lo expuesto podemos afirmar que el SELITEN@T constituye uno de los centros más señeros a nivel nacional e internacional en materia literaria y teatral dentro del hispanismo. Las acti-

vidades, iniciativas e investigaciones de su director, el profesor José Romera Castillo, contribuyen activamente a enriquecer el ámbito científico y académico tanto por lo numeroso de sus estudios como por el amplio abanico de los temas tratados. La difusión de estudios, tesis doctorales y trabajos de investigación (disponibles en la página web del Centro) constituye una de sus señas de identidad, junto al riguroso análisis de las últimas tendencias y novedades, en lo que a teatro, literatura y nuevas tecnologías se refiere. Los numerosos proyectos y estudios que se han desarrollado ya y que seguirán en el futuro hacen del SELITEN@T un sólido y significativo punto de referencia en los ámbitos que estudia.



Los Seminarios Internacionales del Centro de Investigación (SELITEN@T), dirigidos por el profesor José Romera¹

*International Research Centre Seminars
(SELITEN@T), directed by professor
José Romera*

Equipo del SELITEN@T
selitenat@flog.uned.es

Resumen: Este trabajo, en homenaje al profesor José Romera Castillo, es un resumen de las investigaciones llevadas a cabo en el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T) de la UNED en sus Seminarios Internacionales, bajo la dirección de José Romera Castillo y de sus actividades.

Palabras clave: Seminarios Internacionales. Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T). José Romera Castillo.

Abstract: This work, in honour of professor José Romera, is a summary of researches in the Center for Research in Semiotics - Literature, Theatre and

¹ Parte del texto ha sido tomado de la web del Centro, redactado, en su tiempo, por el profesor José Romera: <https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/SELITENAT.pdf>. Todos los enlaces que aparecen en este trabajo han sido (re)consultados en la siguiente fecha [10/05/2018]. La intervención en el Seminario puede verse en <https://canal.uned.es/video/5b2f5b36b1111fb36c8b4569>.

New Technologies (SELITEN@T), focusing on its international seminars, directed by José Romera.

Key Words: International Seminars. Center for Literary, Theatrical and New Technologies Semiotics Research (SELITEN@T). José Romera.

Dentro del merecido homenaje que se le tributa al profesor José Romera Castillo², nos vamos a ocupar de una de las actividades más destacadas del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, creado y dirigido por él, la de los Seminarios internacionales. En efecto, una de las actividades que quisiéramos destacar es la llevada a cabo, como se constata en la web, «a través de la celebración de un encuentro científico, anualmente, de ámbito internacional, en el que destacados investigadores de España y del extranjero tuviesen la oportunidad de reunirse para exponer y discutir propuestas de trabajo sobre la literatura, el teatro y las nuevas tecnologías (puestas en relación con las áreas de conocimiento anteriormente mencionadas)»³. Para ello, se ha elegido siempre, por iniciativa del profesor Romera, «un tema monográfico —y de actualidad—, que no hubiese sido estudiado en España con la profundización debida, con el fin de que prestigiosos investigadores, con invitación expresa, impartiesen las sesiones plenarios y los interesados en el tema pudiesen presentar comunicaciones, seleccionadas antes de su exposición y publicación. A cada uno de los Seminarios Internacionales han asistido un grupo reducido de investigadores —no más de sesenta—, con el fin de poder discutir amplia y profundamente los temas propuestos. Son ya varios los Seminarios

² Cf. la *laudatio* general, realizada por la profesora de la universidad de Valencia, Evangelina Rodríguez Cuadros, «*Amicitia vera illuminat. Laudatio* del profesor José Romera Castillo» (<https://canal.uned.es/video/5b31f4e8b1111f9d6f8b4573>), publicada en el vol. I del homenaje: G. Laín Corona y R. Santiago Nogales (eds.), *Cartografía literaria en homenaje al profesor José Romera Castillo* (Madrid: Visor Libros, 2018, 67-78).

³ *Vid.* de José Romera Castillo, «25 años de los Seminarios Internacionales del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías: una vigorosa andadura científica», en José Romera Castillo (ed.), *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Verbum, 2017, 11-20).

internacionales, celebrados hasta ahora, bajo mi [su] dirección, cuyas *Actas* han sido publicadas»⁴.

1. TEÓRICOS DE LA SEMIÓTICA

Tres son las figuras elegidas por el profesor Romera, dentro del ámbito de la semiótica, que, en España, no habían tenido el eco necesario. El primero de los Seminarios internacionales, realizado en Segovia, del 3 al 5 de julio de 1991, se centró en uno de los fundadores claves de la esfera semiótica, el norteamericano Peirce, muy poco estudiado entre nosotros. Los resultados del pionero encuentro se recogieron en el número monográfico, que inició la andadura de una nueva revista, *Signa*⁵, creada y dirigida por nuestro homenajeado, y fueron publicados por José Romera —director—, Alicia Yllera y Rosa Calvet (eds.), *Ch. S. Peirce y la literatura, Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 1 (1992), 242 págs., con presentación de José Romera y Alicia Yllera (UNED). Contiene las sesiones plenarios de Dinda L. Gorrée (Research Center for Language and Semiotic Studies, Indiana University, Bloomington), M.^a Lucia Santaella Braga (Pontificia Universidade Católica de São Paulo), Floyd Merrell (Purdue University) y Robert Marty (Université de Perpignan), además de seis comunicaciones y tres estados de la cuestión⁶.

El tercero, llevado a cabo en la capital de España, en colaboración con el Institut Français de Madrid, del 26 al 28 de abril de 1993, sus resultados fueron compendiados en José Romera, Alicia Yllera y Mario

⁴ Los índices de las Actas de todos los Seminarios pueden consultarse en «Publicaciones», en nuestra web: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@TI/publiact.html>.

⁵ Todos los artículos publicados en la revista *Signa*, que se edita en formato impreso y electrónico, anualmente, pueden consultarse en tres repositorios: <http://www.cervantesvirtual.com/portales/signal>, <http://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=1349> y <http://e-spacio.uned.es/revistasuned/index.php/signal/issue/archive> (desde el número 13 hasta la actualidad). Puede verse la contribución de Clara I. Martínez Cantón y Guillermo Laín Corona sobre la revista en este volumen.

⁶ Como puede verse en José Romera Castillo, «Índices de *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*», *Signa* 8 (1999), 73-86, que incluye los números 1 (1992) al 7 (1998).

García-Page (eds.), *Semiótica(s). Homenaje a Greimas* (Madrid: Visor Libros, 1994, 326 págs.)⁷, con presentación de José Romera (UNED). En el volumen se recogen las sesiones plenarias de Eric Landowski (C.N.R.S. de París), Laimonas Tapinas —entrevista—, Denis Bertrand (BELC-CIEP de París), Eduardo Peñuela Cañizal (Universidade de São Paulo), Jean-Marie Floch (Institut d'Études Politiques de París), Estaliso Ramón Trives (Universidad de Murcia), José María Nadal (Universidad de El País Vasco), Helena Usandizaga (Universidad Autónoma de Barcelona) y Fernando Poyatos (University of New Brunswick, Canadá) —además de Jorge Lozano (Universidad Complutense de Madrid), cuyo trabajo no aparece en las Actas por voluntad expresa del autor—, así como diecinueve comunicaciones, previamente seleccionadas.

El cuarto, que tuvo lugar en la sede de la UNED de Madrid, del 4 al 6 de julio de 1994, se editaron sus aportaciones por José Romera Castillo, Mario García-Page y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Bajtín y la literatura* (Madrid: Visor Libros, 1995, 459 págs.)⁸. Tras la presentación de José Romera (UNED), contienen sus Actas las sesiones plenarias de Iris M. Zavala (Universidad de Utrech, Holanda) y Augusto Ponzio (Università de Bari, Italia), las treinta y cuatro comunicaciones, seleccionadas antes de su publicación, y un apéndice bibliográfico de José Romera Castillo (UNED).

2. ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA

A esta parcela de los discursos del yo, de la que el profesor José Romera ha sido en España uno de los pioneros y figura señera en su estudio, se han dedicado varios Seminarios internacionales⁹.

⁷ Con reseña de Emilia Cortés Ibáñez, *Signa* 4 (1995), 265-269.

⁸ Con reseñas de Darío Villanueva, *ABC Cultural* 201, 8 de septiembre (1995), 13; Laura Serrano de Santos, *Signa* 5 (1996), 361-364 y José Manuel Pérez Carrera, *Epos* XII (1996), 626-628 (también en <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-1996-12-5150&dsID=Documento.pdf>).

⁹ Se remite a la *laudatio* del profesor José María Pozuelo Yvancos (Universidad de Murcia), «José Romera Castillo: la Semiótica y los estudios autobiográficos en España» (<https://canal.uned.es/video/5b2b3e4cb1111fd43f8b4567>), publicada en

A lo biográfico se dedicó el séptimo Seminario internacional, que tuvo lugar en la Casa de Velázquez de Madrid, del 26 al 29 de mayo de 1997, cuyas Actas fueron publicadas por José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Biografías literarias (1975-1997)* (Madrid: Visor Libros, 1998, 647 págs.)¹⁰, contiene, tras la presentación de José Romera (UNED), las sesiones plenarias de Daniel Madelénat (Université Blaise-Pascal, Francia), Ricardo Senabre (Universidad de Salamanca), Miguel Ángel Pérez Priego (UNED), José Montero Reguera (Universidade de Vigo), Francisco Aguilar Piñal (CSIC), Leonardo Romero Tobar (Universidad de Zaragoza), Rafael Alarcón Sierra (Universidad de Zaragoza), Andrés Soria Olmedo (Universidad de Granada), José Romera Castillo (UNED) y Marcos Ricardo Barnatán (escritor y crítico) —además de la intervención del escritor Juan Manuel de Prada que no aparece publicada por no haber enviado su texto el autor—; además de treinta y dos comunicaciones, seleccionadas previamente.

A lo estrictamente autobiográfico, por su parte, en sus diversas manifestaciones, se le dedicaron tres encuentros científicos, centrados en sus diversas manifestaciones discursivas.

El segundo Seminario, celebrado en la sede de la UNED en Madrid, del 1 al 3 de julio de 1992, se dedicó a la escritura en prosa fundamentalmente. Sus aportaciones fueron publicadas por José Romera, Alicia Yllera, Mario García-Page y Rosa Calvet (eds.), *Escritura autobiográfica* (Madrid: Visor Libros, 1993, 505 págs.)¹¹, con presentación de José Romera (UNED), y con las sesiones plenarias de Darío Villanueva (Universidad de Santiago de Compostela), Ángel G. Loureiro (Univer-

el vol. I del homenaje: G. Laín Corona y R. Santiago Nogales (eds.), *Cartografía literaria en homenaje al profesor José Romera Castillo* (Madrid: Visor Libros, 2018, 165-180).

¹⁰ Con reseñas de Dolores Romero López, *Epos XIV* (1998), 713-716 (también en <http://le-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-1998-14-5180&dsID=Documento.pdf>); Emilia Cortés Ibáñez, *Signa* 8 (1999), 367-371; Ricardo Fernández Romero, «Reconstruir vidas: la biografía literaria», *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos* (Barcelona) 4 (1999), 157-159 y Guy H. Wood, *Anales de la Literatura Española Contemporánea / Annals of Contemporary Spanish Literature* 25.2 (2000), 648-651.

¹¹ Con reseñas de Agustina Torres Lara, *Signa* 3 (1994), 285-289 y Virgilio Tortosa Garrigós, *Diablotexto* (Universidad de Valencia) 2 (1995), 230-233.

sity of Massachusetts, Amherst, Estados Unidos) y Francisco Hernández (Universidad de Valladolid), además de cuarenta y seis comunicaciones —publicadas tras previa selección— y un apéndice bibliográfico de José Romera Castillo.

En el ámbito poético se centró el noveno, que tuvo lugar en la UNED de Madrid, del 21 al 23 de junio de 1999. Sus resultados se publicaron por José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)* (Madrid: Visor Libros, 2000, 591 págs.)¹², recogiendo, después de la presentación de José Romera, las sesiones plenarias de los poetas Antonio Colinas, Luis García Montero y Julio Martínez Mesanza —y la de Jaime Siles que no aparece publicada en las Actas—; las intervenciones de los críticos Rafael Núñez Ramos (Universidad de Oviedo), José Romera Castillo (UNED) y Túa Blesa (Universidad de Zaragoza); además de cuarenta y cuatro comunicaciones, publicadas tras previa selección.

Y en lo teatral, el duodécimo, cuyos resultados fueron publicados por José Romera Castillo (ed.), *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX* (Madrid: Visor Libros, 2003, 582 págs.), como veremos después en el epígrafe sobre teatro.

3. DISCURSOS HISTÓRICOS

La semiótica —frente a lo postulado por el estructuralismo al centrarse en el estudio de la obra en sí misma, sin tener en cuenta otros aspectos— debe atender a elementos contextuales de la historia, que, sin duda, enriquecen la comunicación literaria. Por ello, en el SELITEN@T se han dedicado varios encuentros científicos a su estudio. Veamos.

¹² Con reseñas de José Luis García Martín, *El Mundo (El Cultural)*, 1 de noviembre (2000), 14; Antonio Puente, «El poeta es un fingidor», *La Razón* («Caballo Verde»), 9 de marzo (2001), 39; José Enrique Martínez, «Poesía, autobiografía e historia», *Diario de León*, domingo 18-3 (2001); Emilia Cortés Ibáñez, *Signa* 10 (2001), 509-513; J[osé] M[iguel] S[errano], *Analecta Malacitana XXV.1* (2002), 357-358 y Dolores Romero López, *Campo de Agramante. Revista de Literatura* (Fundación Caballero Bonald, Jerez) 2 (2002), 135-137.

El quinto Seminario, celebrado en la sede de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo en Cuenca, del 3 al 6 de julio de 1995, cuyos resultados pueden leerse en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *La novela histórica a finales del siglo XX* (Madrid: Visor Libros, 1996, 439 págs.)¹³, con presentación de José Romera (UNED), recoge las sesiones plenarias de Maryse Bertrand de Muñoz (Université de Montreal, Canadá), M.^a del Carmen Bobes (Universidad de Oviedo), Carlos García Gual (Universidad Complutense), Germán Gullón (Universiteit van Amsterdam, Holanda), Joan Oleza y Miguel Herráez (Universidad de Valencia) y José M.^a Pozuelo Yvancos (Universidad de Murcia); además de treinta y cuatro comunicaciones —seleccionadas previamente— y dos apéndices bibliográficos de Alfredo Caunedo (de nuestro grupo de investigación) y José Romera Castillo.

A investigar la poesía, se dedicó el noveno, que tuvo lugar en la UNED de Madrid, del 21 al 23 de junio de 1999, como se ha constatado anteriormente. Sus resultados fueron publicados por José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)* (Madrid: Visor Libros, 2000, 591 págs.).

A las manifestaciones teatrales —a las que nos referiremos posteriormente— se dedicó el octavo, realizado en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo en Cuenca, del 25 al 28 de junio de 1998, cuyas aportaciones pueden leerse en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones* (Madrid: Visor Libros, 1999, 753 págs.).

¹³ Con reseñas de José Enrique Martínez, Suplemento cultural de *El Mundo*, octubre (1996); Emilia Cortés Ibáñez, *Signa* 6 (1997), 439-445; Manuel Crespillo, *Analecta Malacitana* XX.2 (1997), 791-792; Ramón Espejo-Saavedra, *Hispanic Review* 67 (1999), 277-279 e Ignacio Corona, «Mercado, posmodernismo y literatura: aproximaciones a la novela histórica», *España Contemporánea. Revista de Literatura y Cultura* (The Ohio State University) XIII.2 (2000), 109-114 —artículo-reseña—. Cf. además la Memoria de Investigación de Alfredo Caunedo Álvarez, *La novela histórica en España durante la última década (1980-1991)*, defendida en la UNED en 1992, bajo la dirección del profesor Romera.

4. NARRATIVA BREVE: EL CUENTO

Al examen de esta modalidad literaria, de pleno auge en nuestros días, en sus diversas manifestaciones (cuentos y microrrelatos) el Centro dedicó uno de sus Seminarios internacionales. En efecto, los resultados del décimo encuentro, que se celebró en la UNED de Madrid, del 31 de mayo al 2 de junio de 2000, pueden leerse en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *El cuento en la década de los noventa* (Madrid: Visor Libros, 2001, 743 págs.)¹⁴, que contiene, tras la presentación de José Romera Castillo, las sesiones plenarias de Ángeles Encinar (Saint Louis University, Campus de Madrid), Fernando Valls (Universidad Autónoma de Barcelona), José Luis Martín Nogales (director de *Lucanory* y del Centro Asociado a la UNED de Navarra), Nuria Carrillo (Universidad de Burgos), Luis Beltrán Almería (Universidad de Zaragoza), la escritora Clara Sánchez, etc., con un total de cincuenta y ocho contribuciones, seleccionadas previamente¹⁵.

¹⁴ Con reseñas de Francisco E. Puertas Moya, *Epos XVII* (2001), 491-194 (también en <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-2001-17-5060&dsID=Documento.pdf>); Olga Elwes Aguilar, *Epos XVIII* (2002), 558-560 (también en <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-2002-18-5110&dsID=Documento.pdf>); Irene Aragón González, *Signa* 11 (2002), 335-340; Mercedes Carballo-Abengózar, *Bulletin of Hispanic Studies* 80.2 (2003), 282-283 y Felipe Díaz Pardo, *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 29.1 (2004), 353-356. Las Actas se completan con los dos trabajos de los investigadores, pertenecientes a nuestro Centro de Investigación (expuestos en el Seminario internacional): Felipe Díaz Pardo, «Reseñas de cuentos aparecidas en los diarios *ABC (ABC Cultural)* y *El País (Babelia)* 1991-1995» y Francisco Linares Valcárcel y Dolores Romero López, «Reseñas de cuentos aparecidas en los diarios *ABC (ABC Cultural)* y *El País (Babelia)* 1996-1999», *Signa* 11 (2002), 71-111 y 113-161, respectivamente.

¹⁵ La obra se estructura en dos grandes apartados. El primero, «Sobre el cuento» (págs. 31-635), se haya fraccionado en diferentes secciones: sobre el cuento (en) español (estudios panorámicos, mujeres y cuentos, análisis de autores y obras y cuentos de cine y cine de cuentos), relatos breves en diversas lenguas y aspectos teóricos; y el segundo, «Sobre el microrrelato» (págs. 637-742), se divide, a su vez, en varios apartados: panoramas y análisis de obras, así como aspectos teóricos.

5. EL TEATRO

Al estudio del teatro, el Centro de investigación ha dedicado una mayor atención, siendo, por ello, un punto de referencia imprescindible para el estudio de lo teatral en la segunda mitad del siglo XX y los inicios del siglo XXI, en convergencia con una de las líneas más recia de trabajo del profesor José Romera¹⁶. He aquí los Seminarios internacionales dedicados a su estudio.

El octavo, realizado en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, en la sede de Cuenca, del 25 al 28 de junio de 1998, cuyas aportaciones pueden leerse en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones* (Madrid: Visor Libros, 1999, 753 págs.)¹⁷. Tras la presentación de José Romera Castillo (UNED), aparecen las «Confesiones de dramaturgos» (en las que José María Rodríguez Méndez y Eduardo Galán reflexionan sobre su producción teatral). En la segunda parte, se editan las sesiones plenarias de César Oliva (Universidad de Murcia), M.^a Francisca Vilches de Frutos (CSIC), Beatriz Hernanz Angulo (Escritora y crítica), Ángel Berenguer (Universidad de Alcalá), Mariano de Paco (Universidad de Murcia), José Romera Castillo (UNED), Virtudes Serrano (Universidad de Murcia), Ángel-Raimundo Fernández (Universidad de Navarra), Juan Antonio Ríos Carratalá (Universidad de Alicante), María-José Ragué-Arias (Universidad de Barcelona y dramaturga), Josep Lluís Sirera

¹⁶ Cf. al respecto la *laudatio* del profesor César Oliva (Universidad de Murcia), «José Romera en los escenarios» (<https://canal.uned.es/video/5b2b3c72b-1111f513c8b4567>). Impreso en vol. II del homenaje: G. Laín Corona y R. Santiago Nogales, eds., *Cartografía teatral en homenaje al profesor José Romera Castillo* (Madrid: Visor Libros, 2019, 97-104).

¹⁷ Con reseñas de Francisco Fernández Ferreiro, *Theatralia (Universidade de Vigo) III* (2000), 483-488; Dolores Romero López, *Gestos* 29 (2000), 197-200; Emilia Cortés Ibáñez, *Signa* 9 (2000), 643-648; M.^a Isabel Aboal Sanjurjo, *Montea-gudo* (Murcia) 5 (2000, 3.^a época), 209-213; Francisco Gullón de Haro, *Epos XVI* (2000), 566-568 (también en <http://le-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:E-pos-2000-16-5070&dsID=Documento.pdf>); Coral García, *Rassegna Iberistica* 71 (2001), 58-60; Wilfried Floeck, *Iberoamericana* 1.2 (2001), 250-254; Karl Kohut, *Iberoamericana* 1.3 (2001), 271-273 y Nancy J. Membrez, en *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 27.1 (2002), 248-251.

(Universidad de Valencia), Juan Villegas (University of California, Irvine), Nel Diago (Universidad de Valencia) y Francisco Gutiérrez Carbajo (UNED). Y en la tercera parte, se publican treinta y siete comunicaciones, seleccionadas previamente.

El duodécimo, cuyas aportaciones se publicaron por José Romera Castillo (ed.), *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX* (Madrid: Visor Libros, 2003, 582 págs.)¹⁸, tuvo lugar en la sede Central de la UNED (Madrid), del 26 al 28 de junio de 2002, subvencionado por la Subdirección General de Teatro (INAEM) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Las Actas, tras la presentación de José Romera Castillo (UNED), recogen las sesiones plenarias de Ignacio Amestoy (Dramaturgo y profesor de la RESAD) y Paloma Pedrero (Dramaturga); así como las de los críticos Juan Antonio Hormigón (RESAD y director de escena), Juan Antonio Ríos Carratalá (Universidad de Alicante), Samuel Amell (Ohio State University, Estados Unidos), Josep Lluís Sirera (Universidad de Valencia), Ángel Berenguer (Universidad de Alcalá), Jesús Rubio (Universidad de Zaragoza), Mariano de Paco (Universidad de Murcia), Virtudes Serrano (Universidad de Murcia), José Antonio Pérez Bowie (Universidad de Salamanca), Margarita Piñero (RESAD), Anna Caballé (Universidad de Barcelona), Alberto Romero Ferrer (Universidad de Cádiz) y Francisco Gutiérrez Carbajo (UNED). Se dedicó una Mesa Redonda a establecer un «Estado de la cuestión: escritura autobiográfica teatral (1950-2002)», sobre lo producido en este ámbito por dramaturgos, directores, actores y actrices, llevado a cabo por miembros del SELITEN@T (José Romera Castillo, Olga Elwes, Irene Aragón,

¹⁸ Cf. la noticia-reseña del Seminario de Olga Elwes Aguilar, «Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX o las máscaras del yo en los textos dramáticos», *ADE-Teatro* 93 (2002), 222; así como las reseñas de Francisco Javier Díez de Revenga, *Las Puertas del Drama* 15 (2003), 40-42 (también en <http://www.aat.es/pdfs/drama15.pdf>); Francisco Gullón de Haro, *Signa* 13 (2004), 593-595; Sandra Álvarez de Toledo, *Epos XX/XXI* (2004-2005), 478-480 (también en <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-200405-2021-3151&dsID=Documento.pdf>); Luis Miguel Fernández, *Moenia* (Universidad de Santiago de Compostela) 10 (2005); Candelaria Siles Reches, *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 31.2 (2006), 317 / 703-321 / 707; y L. Pascual Molina, *Analecta Malacitana* XXIX.1 (2006), 330-335.

Dolores Romero, Rosa A. Escalonilla y Francisco E. Puertas Moya). Finalmente, aparecen publicados veintidós comunicaciones, tras previa selección, sobre diversos aspectos relacionados con el tema.

El decimocuarto, cuyas Actas fueron publicadas por José Romera Castillo (ed.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo* (Madrid: Visor Libros, 2005, 604 págs.)¹⁹, tuvo lugar en la UNED de Madrid, del 27 al 30 de junio de 2004, subvencionado por la Subdirección General de Teatro (INAEM) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte —como primera actividad de un proyecto europeo conjunto con la Université de Toulouse-Le Mirail²⁰ y la Universidad de Giessen (Alemania)²¹, *DRAMATURGAE*, constituido por iniciativa del profesor Romera—. Tras la presentación de José Romera Castillo, aparecen en el volumen las sesiones plenarias de Celia Amorós (Universidad Complutense), José Luis

¹⁹ Con reseñas de Estela Barreiros Novoa, *Signa* 15 (2006), 621-623; Julia López Durán, *EposXXII* (2006), 459-461 (también en http://le-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-2006-DC8B6F1F-E7A8-315F-68F0-9FFD365780F0&dsID=re_dramaturgias.pdf) y Margherita Bernard, *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 34.2 (2009), 288/674-294/680 (también en <https://itunes.apple.com/fr/book/jose-romera-castillo-ed.-dramaturgias/id485308214?mt=11>). Cf. además el trabajo de José Romera Castillo, «Estudio de las dramaturgas en los Seminarios Internacionales del SELITEN@T y en la revista *Signa*. Una guía bibliográfica», en Manuel F. Vieites y Carlos Rodríguez (eds.), *Teatrología. Nuevas perspectivas. Homenaje a Juan Antonio Hormigón* (Ciudad Real: Ñaque, 2010, 338-357 —incluido como «Las dramaturgas y el SELITEN@T», en su libro, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, 381-411)—.

²⁰ En el Coloquio *Septièmes Rencontres de Théâtre Hispanique Contemporaine: Transgresión y locura en las dramaturgias femeninas hispánicas contemporáneas* (Toulouse, Francia, 7-8 de abril de 2006). Publicado por Roswita / Emmanuel Garnier (eds.), *Transgression et folie dans les dramaturgies féminines hispaniques contemporaines* (Carnières-Morlanwelz, Bélgica: Lansman Éditeur, 2007), en el que se incluye el trabajo del profesor Romera, «A tantas y a locas... de amar (Algunos ejemplos en la dramaturgia femenina actual)» (21-36) —incluido también en su libro, *Teatro español entre dos siglos a examen* (Madrid: Verbum, 2011, 233-249)—.

²¹ En el encuentro, celebrado en Giessen (del 26 al 30 de septiembre de 2007), y publicado por Wilfried Floeck *et alii* (eds.), *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente* (Hildesheim, Alemania: Olms, 2008), en el que se inserta el trabajo de José Romera, «De la historia a la memoria: recursos mitológicos y autobiográficos en algunas dramaturgas del exilio» (123-137) —también en su libro, *Teatro español entre dos siglos a examen* (Madrid: Verbum, 2011, 218-232)—.

García Barrientos (CSIC), Angélica Liddell (Dramaturga), Itziar Pascual (Dramaturga), Carmen Resino (Dramaturga), Virtudes Serrano (Universidad de Murcia) y José R. Valles Calatrava (Universidad de Almería). Le siguen las intervenciones en dos Mesas Redondas: la primera, realizada por la Asociación de Mujeres de las Artes Escénicas en Madrid, *Mariás Guerreras* (Nieves Mateo, Antonia Bueno, Alicia Casado Vegas, Esperanza López, Victoria Paniagua García-Calderón e Itziar Pascual); y la segunda, por el Equipo de Investigación en teatro Hispánico Contemporáneo, *Roswita*, de la Université de Toulouse-Le Mirail (Agnès Surbezy, Antonia Amo Sánchez, Carole Nabet Egger, Emmanuel Garnier, Monique Martinez Thomas y, de nuevo, A. Surbezy). Finalmente, se publican, tras previa selección, treinta y tres comunicaciones de diferentes investigadores de España y del extranjero.

El reverso del tema se realizó en el decimoctavo Seminario, cuyas Actas fueron publicadas por José Romera Castillo (ed.), *El personaje teatral: la mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2009, 312 págs.)²². El encuentro se celebró en la sede de la UNED de Madrid, en colaboración con el Centro de Documentación Teatral (INAEM del Ministerio de Cultura), del 14 al 16 de julio de 2008. El volumen, tras la presentación de José Romera Castillo (UNED), recoge las intervenciones de los dramaturgos Ignacio Amestoy, Itziar Pascual y Juan A. Hormigón (además de la de Pedro Vllora, que no llegó a publicarse), y las de los investigadores Juan A. Ríos Carratalá (Universidad de Alicante), Javier Huerta Calvo (Universidad Complutense), José Romera Castillo (UNED), Francisco Gutiérrez Carbajo (UNED), José M.^a Paz Gago (Universidad de La Coruña) y Marina Sanfilippo (UNED). Además de diez comunicaciones, seleccionadas previamente.

Con lo que enlazamos con las aportaciones del Centro de investigación sobre el teatro último, el del siglo XXI, el de nuestros días, al que se le ha prestado escasa atención en los ámbitos universitarios españoles, aunque afortunadamente el hecho va cambiando, espe-

²² Con reseñas de Susana M.^a Teruel Martínez, *Epos XXV* (2009), 408-411 (también en <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-2009-25-5270&rd-ID=Documento.pdf>) y Federico Gaimari, *Signa* 19 (2010), 447-451.

cialmente, también, por la creación en 2016, en Estrasburgo, de la Asociación Internacional de Teatro del siglo XXI, de la que el profesor Romera es co-fundador, ocupando en la actualidad el cargo de su primer presidente. Veamos.

El decimoquinto, cuyos resultados pueden leerse en José Romera Castillo (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2006, 835 págs.)²³, se realizó en la UNED de Madrid, del 27 al 29 de junio de 2005, organizado en colaboración con el INAEM (Centro de Documentación Teatral). Las Actas, tras la presentación de José Romera Castillo (UNED), recogen las sesiones plenarias de José Luis Alonso de Santos (Dramaturgo), Guillermo Heras (Dramaturgo y director escénico), Juan A. Hormigón (RESAD y director de escena), Jerónimo López Mozo (Dramaturgo), Alfonso Vallejo (Dramaturgo), Ignacio García May (Dramaturgo / RESAD), Íñigo Ramírez de Haro (Dramaturgo), José Romera Castillo (UNED), Wilfried Floeck, Ana García Martínez y Susanne Hartwing (Universidad de Giessen, Alemania), César Oliva (Universidad de Murcia), José M.^a Paz Gago (Universidad de La Coruña), Ángel Berenguer (Universidad de Alcalá), Francisco Gutiérrez Carbajo (UNED), Eduardo Pérez-Rasilla (Universidad Carlos III de Madrid), Julio Huélamo (Centro de Documentación Teatral), Javier Huerta Calvo (Universidad Complutense) y Eduardo Vasco (Compañía Nacional de Teatro Clásico). Además de treinta y cinco comunicaciones, previamente seleccionadas.

El decimosexto, cuyas Actas fueron publicadas por José Romera Castillo (ed.), *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006)* (Madrid: Visor Libros, 2007, 567 págs.)²⁴, se celebró en la sede de la UNED

²³ Con reseñas de Ingrid Beaumont, *Signa* 16 (2007), 581-585; Antonina Fratale, *Epos XXIII* (2007), 379-382 (también en http://le-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-2007-73FB4BAE-74D7-D716-5A5D-061E5B714324&dsID=re_tendencias_escenicas.pdf); Kepa Iruña, *Fiesta Cultura* (Comunidad Valenciana) 35 (2008), 66 y David Smith, en *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 34.2 (2009), 284/670-288/674.

²⁴ Con reseñas de Juan Carlos Romero Medina, *Epos XXIII* (2007), 382-384 (también en http://le-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-2007-58C2A0F7-EA59-134A-DD8F-AAE9AD995A46&dsID=re_analisis_espectaculos.pdf); Susana M.^a Teruel Martínez, «Los espectáculos teatrales en los inicios del siglo XXI», *Monteagudo*

de Madrid, en colaboración con el Centro de Documentación Teatral (INAEM del Ministerio de Cultura), del 26 al 28 de junio de 2006. En el volumen, tras la presentación de José Romera Castillo (UNED), se publican las intervenciones de los dramaturgos José Luis Alonso de Santos, Jerónimo López Mozo, Gracia Morales y Pilar Campos; así como las de los investigadores César Oliva (Universidad de Murcia), José Romera Castillo (UNED), Francisco Gutiérrez Carbajo (UNED), Óscar Cornago (CSIC), Fernando Doménech (RESAD), Mariano de Paco (Universidad de Murcia), Luciano García Lorenzo (CSIC) y Pablo Peinado Céspedes (Director del Festival Gay de Teatro, *Visible*), etc. Además de veintiséis comunicaciones, seleccionadas previamente.

El decimonoveno, cuyos resultados se publicaron por José Romera Castillo (ed.), *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2010, 448 págs.)²⁵, tuvo lugar en la sede de la UNED de Madrid, en colaboración con el Centro de Documentación Teatral (INAEM del Ministerio de Cultura) y del Instituto del Teatro de Madrid, del 29-30 de junio al 1 de julio de 2009. El volumen, tras la presentación de José Romera Castillo («El estudio del teatro en el SELITEN@T», 9-48), reúne las intervenciones de los dramaturgos Jerónimo López Mozo, Paloma Pedrero y José Moreno Arenas, y las de los investigadores José Romera Castillo (UNED), Juan A. Ríos Carratalá (Universidad de Alicante), Francisco Gutiérrez Carbajo (UNED) y Marina Sanfilippo (UNED). Además de diecinueve comunicaciones, previamente seleccionadas.

El vigésimo, cuyas Actas han sido publicadas por José Romera Castillo (ed.), *El teatro breve en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Visor

13 (2008), 281-284 e Ingrid Beaumont, *Signa* 18 (2009), 439-443. Cf. además el vídeo de José Romera Castillo, «Las narraciones del siglo XXI»: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/12502>.

²⁵ Con reseñas de Susana M.^a Teruel Martínez, *Epos XXVI* (2010), 408-411; Laura Demonte, *Signa* 20 (2011), 641-643; José Antonio Llera, *Don Galán. Revista de Investigación Teatral* 1 (2011) —publicada por el Ministerio de Cultura, en línea: http://toma10.com/kDonGalan/pagina.php?vol=1&doc=7_2— y Emeterio Diez Puertas, *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 38.3 (2013), 432-434. Cf. el trabajo de José Romera Castillo, «Sobre el teatro de humor y sus alrededores en el siglo XXI», incluido en el volumen (51-66).

Libros, 2011, 525 págs.)²⁶, tuvo lugar en la sede de la UNED de Madrid, en colaboración con el Centro de Documentación Teatral (INAEM del Ministerio de Cultura) y del Instituto del Teatro de Madrid, del 28 al 30 de junio de 2010, con las intervenciones de los dramaturgos José Luis Alonso de Santos, Jerónimo López Mozo, Jesús Campos, José Ramón Fernández, Eduardo Quiles, José Moreno Arenas, Antonia Bueno, Roberto García de Mesa y Gustavo Montes, y de los críticos Mariano de Paco y Virtudes Serrano (Universidad de Murcia), José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (UNED) y Juan Carlos de Miguel (Universidad de Valencia). Además de veintidós comunicaciones, publicadas tras previa selección.

El vigésimo primero, cuyas Actas han sido publicadas por José Romera Castillo (ed.), *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2012, 386 págs.)²⁷, se celebró en la sede la UNED de Madrid, en colaboración con el Centro de Documen-

²⁶ Con reseñas de Manuel F. Vieites, *ADE-Teatro* 137 (2011), 316; Laura Rivero, *Signa* 21 (2012), 771-775; Laeticia Rovecchio, *Anagnórisis* 5 (2012), 155-162 ([http://www.anagnorisis.es/pdfs/n5/rovecchio_anton\(155-162\)resena_n5.pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/n5/rovecchio_anton(155-162)resena_n5.pdf)); Coral García Rodríguez, *Don Galán. Revista de Investigación Teatral* (Ministerio de Educación, Cultura y Deportes) 2 (2012), en línea: http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=7_3; Susana M.^a Teruel Martínez, «La dramaturgia breve en los albores del siglo XXI», *Monteagudo* (Universidad de Murcia) 17 (2012, 3.^a época), 251-254; Raquel García Pascual, *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 38.3 (2013), 434-440 y José Elías Gutiérrez Meza, *Rilce. Revista de Filología Hispánica* 30.1 (2014), 314-318 (también en: http://www.academia.edu/5108915/Jose_Romera_Castillo_ed._El_teatro_breve_en_los_inicios_del_siglo_XXI?login=&email_was_taken=true).

²⁷ Con reseñas de Manuel F. Vieites, *ADE-Teatro* 143 (diciembre, 2012), 195; Sara Boo Tomás, *Anagnórisis. Revista de Investigación Teatral* 6 (2012), 152-159 (en línea: [http://www.anagnorisis.es/pdfs/n6/boo_tomas\(152-159\)resena_n6.pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/n6/boo_tomas(152-159)resena_n6.pdf)); Eduardo Pérez-Rasilla, *Signa* 22 (2013), 801-806 (también en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4148638>); Julio Enrique Checa Puerta, *Don Galán. Revista de Investigación Teatral* 3 (2013), en línea: http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum3/pagina.php?vol=3&doc=7_18; Cristina Ferradás Carballo, *Epos XXIX* (2013), 542-545; Emeterio Diez Puertas, *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 39.2 (2014), 530-531; Ana Prieto Nadal, *Revista de Literatura* LXXVII.154 (2015), 656-658 (<http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/377/392>) y Miguel Ángel Jiménez Aguilar, *Crítica Bibliográfica* (Vigo: Editorial Academia del Hispanismo), 08/01/2016 (<http://www.academiaeditorial.com/web/erotismo-y-teatro-en-la-primera-decada-del-siglo-xxi/>).

tación Teatral (INAEM del Ministerio de Cultura) y del Instituto del Teatro de Madrid, del 27 al 29 de junio de 2011, con las intervenciones de los dramaturgos Laila Ripoll y Raúl Hernández Garrido; los directores teatrales Eduardo Vasco y Mariano de Paco Serrano, la actriz Pepa Pedroche; además de los críticos María-José Ragué-Arias (Universidad de Barcelona), Manuel Vieites y Roberto Pascual (Escola Superior de Arte Dramática de Galicia), Julio Huélamo (Centro de Documentación Teatral), Rosa de Diego (Universidad del País Vasco), José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (UNED). Además de diecinueve comunicaciones, publicadas tras previa selección.

El vigésimo segundo, cuyas Actas se publicaron por José Romera Castillo (ed.), *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI* (Madrid: Verbum, 2013, 556 págs.)²⁸, tuvo lugar en la sede la UNED de Madrid, en colaboración con el Centro de Documentación Teatral (INAEM del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte) y del Instituto del Teatro de Madrid, del 25 al 27 de junio de 2012, con las intervenciones de los dramaturgos Luis Araújo, Diana de Paco

²⁸ Con crónica-reseña de Nerea Aburto González, *Anagnórisis. Revista de Investigación Teatral* 6, diciembre (2012), 185-191 ([http://www.anagnorisis.es/pdfs/n6/aburto_gonzalez\(185-191\)resena_n6.pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/n6/aburto_gonzalez(185-191)resena_n6.pdf)); además de las reseñas de Sara Boo Tomás, *Anagnórisis* 8, diciembre (2013), 165-169 (en línea: [http://www.anagnorisis.es/pdfs/n8/Resena.SaraBoo\(165-169\).n8.pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/n8/Resena.SaraBoo(165-169).n8.pdf)); Miguel Ángel Jiménez Aguilar, *Epos XXIX* (2013), 546-547; Manuel F. Vieites, *ADE-Teatro* 148 (diciembre, 2013), 187-188; Laura Arroyo Martínez, *Cálamo FASPE* 62 (julio-diciembre, 2013), 101-102; Jesús G. Maestro, *Crítica Bibliopráctica* (Vigo: Academia del Hispanismo), 01/08/2013: <http://www.academiaeditorial.com/web/teatro-e-internet/>; Ana Prieto Nadal, *Signa* 23 (2014), 929-933; Gabriela Cordone, *Don Galán. Revista de Investigación Teatral* 4 (2014), en línea: http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum4/pagina.php?vol=4&doc=7_15&romera-castillo-jose-teatro-e-internet-en-la-primera-decada-del-siglo-xxi&gabriela-cordone; Roberto García de Mesa, *Revista de Literatura* LXXXVII.154 (2015), 658-660 (<http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/377/392>) y Wilfried Floeck, *Estreno. Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo* (Austin College) 41.2, otoño [Reseñas, 7-10], en línea: <https://l.facebook.com/l.php?u=http%3A%2F%2Fartemis.austincollege.edu%2Facad%2Fcm1%2Fbueno%2Festreno%2Festrenopagina%2Freviews.pdf&h=iAQH0d50c>. Puede verse una grabación en Canal UNED de las intervenciones de los días 26 (<http://teleuned.uned.es/teleuned2001/directo.asp?ID=6116&Tipo=C>) y 27 (<http://teleuned.uned.es/teleuned2001/directo.asp?ID=6117&Tipo=C>).

Serrano y Jerónimo López Mozo; y de los críticos Juan Ignacio García Garzón (*ABC*), Emmanuelle Garnier (Université de Toulouse-Le Mirail), José Romera Castillo (UNED), Berta Muñoz Cáliz (CDT), Miguel Á. Pérez Priego (UNED), Germán Vega García-Luengos (Universidad de Valladolid), Ana M.^a Freire y M.^a Pilar Espín Templado (UNED), entre otros. Además de veinticinco comunicaciones, publicadas tras previa selección.

El vigésimo tercero, cuyos resultados se publicaron por José Romera Castillo (ed.), *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)* (Madrid: Verbum, 2014, 363 págs)²⁹, se celebró en la sede la UNED de Madrid, en colaboración con el Instituto del Teatro de Madrid, del 26 al 28 de junio de 2013, con las intervenciones de los dramaturgos Paco Bezerra, Itziar Pascual, Diana I. Luque, Lola Blasco, Jerónimo López Mozo y Pablo Iglesias Simón, así como de diversos investigadores. Además diecinueve comunicaciones, publicadas tras previa selección.

²⁹ Con crónica del Seminario de Ana Prieto Nadal, *Anagnórisis* 8, diciembre (2013), 175-182 (en línea: [http://www.anagnorisis.es/pdfs/n8/Resena.AnaPrieto.\(175-182\)n8.pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/n8/Resena.AnaPrieto.(175-182)n8.pdf)). Pueden verse las reseñas de Laetitia Rovecchio, *Anagnórisis* 9, junio (2014), 158-164 (en línea: [http://www.anagnorisis.es/pdfs/n9/LaetitiaRovecchio\(158-164\)n9.pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/n9/LaetitiaRovecchio(158-164)n9.pdf)); Laura Arroyo Martínez, *Castilla. Estudios de Literatura* (Universidad de Valladolid) 5 (2014), LIV-LVI (en línea: http://www5.uva.es/castilla/index.php/castilla/issue/current/showTocTOTAL_FIELDS); Manuel F. Vieites, *ADE-Teatro* 151 (2014), 189-190; Greta Trautmann, «Navegando los novísimos: guía a nuevas voces en la producción teatral de España», *El kiosco teatral (Leer teatro)* 5 (octubre de 2014), en línea: <http://www.aat.es/elkioscoteatral/leer-teatro/leer-teatro-5-sumario/n-o-5-mejor-pensarlo-dos-veces-6-5-ensayo/>; Berta Muñoz Cáliz, *Signa* 24, 593-199 (también en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdfs/signa/SIGNA_24.pdf); Coral García Rodríguez, *Don Galán. Revista de Investigación Teatral* 5 (2015), en línea: http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum5/pagina.php?vol=5&doc=7_10&romera-castillo-jose-creadores-jovenes-en-el-ambito-teatral-20-13-33&coral-garcia-rodriguez; José Elías Gutiérrez Meza, *Rilce* 32.1 (2016), 283-286; Miguel Ángel Jiménez Aguilar, *Crítica Bibliográfica* (Vigo: Academia del Hispanismo) (<http://www.academiaeditorial.com/web/creadores-jovenes-en-el-ambito-teatral/>); Olivia Nieto Yusta, *Estreno* 42.1 (2016), en línea: <http://artemis.austincollege.edu/.../estrenopagina/reviews.pdf> y Julio Vélez Sáinz, *Dicenda. Cuadernos de Filología* 34 (2016), 419-421 (https://www.academia.edu/30104139/Reseña_de_Romera_et_al_Creadores_jovenes_en_el_ambito_teatral_20_13_33_Madrid_Verbum_2014). Una grabación completa del Seminario puede verse en <http://www.canal.uned.es/serial/index/id/664>.

El vigésimo cuarto, cuyas Actas se publicaron por José Romera Castillo (ed.), *Teatro y música en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Verbum, 2016, 558 págs.)³⁰, tuvo lugar en la UNED de Madrid, en colaboración con el Instituto del Teatro de Madrid, del 24 al 26 de junio de 2015, con las intervenciones de los dramaturgos José Luis Alonso de Santos, José Ramón Fernández, Itziar Pascual, Lola Blasco y Pablo Iglesias Simón. Además de 36 comunicaciones publicadas tras previa selección.

El vigésimo quinto, editado por José Romera Castillo, *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Verbum, 2017, 550 págs.)³¹, tuvo lugar en la UNED de Madrid, del 28 al 30 de junio de 2016, realizado en colaboración

³⁰ Con reseñas de Xoán M. Carreira, *Mundoclásico.com*, 11 de abril (2016), en línea: <http://www.mundoclásico.com/led3/documentos/28313/Teatro-musica-inicios-siglo-nuevo-libro-SELITENT>; Manuel F. Vieites, *ADE-Teatro* 161 (2016), 202-203; Guillermo Laín Corona, *Castilla. Estudios de Literatura* (Universidad de Valladolid) 7, CI-CV (<http://www5.uva.es/castilla/index.php/castilla/article/view/573/584>); Coral García Rodríguez, *Don Galán* 6 (2016), en línea: http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum6/pagina.php?vol=6&doc=7_13&teatro-y-musica-jose-romera-castillo-coral-garcia-rodriguez; Albert Ferrer Flamarich, *Classic.cat* (2016), en línea: <http://www.classics.cat/novetats/detall?Id=668> —así como otra en *codalario.com*. *La Revista de Música Clásica*, 9 de octubre (2017): https://www.codalario.com/libro/apartado-para-rotacion-de-informaciones-en-la-cabecera/libro-teatro-y-musica-en-los-inicios-del-siglo-xxi-editorial-verbum_6072_34_18117_0_1_in.html—; Miguel Ángel Jiménez Aguilar, *Anagnórisis. Revista de investigación teatral* 15 (1 de junio de 2017), 685-690 (en línea: [http://www.anagnorisis.es/pdfs/n15/MiguelAngelJimenez\(685-690\)n15.pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/n15/MiguelAngelJimenez(685-690)n15.pdf)) y otra reseña en *Signa* 26 (2017), 637-640. Una grabación completa del Seminario internacional puede verse en la siguiente dirección: <https://canal.uned.es/serial/index/id/2041>.

³¹ Con reseñas de Miguel Á. Jiménez Aguilar, *Signa* 27 (2018), 1267-1271 (también en <http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/19044/17899>) y Olivia Nieto Yusta, en *Revista de Literatura* LXXX.160, págs. 654-656 (en línea: [file:///C:/Users/Grupo%20Investigacion/AppData/Local/Packages/Microsoft.MicrosoftEdge_8wekyb3d8bbwe/TempState/Downloads/464-474-1-PB%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Grupo%20Investigacion/AppData/Local/Packages/Microsoft.MicrosoftEdge_8wekyb3d8bbwe/TempState/Downloads/464-474-1-PB%20(1).pdf)). Una grabación completa del Seminario puede verse en <https://canal.uned.es/serial/index/id/4695>. Y un resumen en el programa de TVE-2 (18-XI-2016): <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/53114>, <http://www.rtve.es/alacarta/videos/uned/uned-3-18112016-teatro/3805993/> y <https://www.youtube.com/watch?v=FqmT2kErAD8>.

con la Academia de las Artes Escénicas de España, la Asociación Internacional de Teatro del siglo XXI, la Asociación Española de Semiótica, el Proyecto de investigación TEAMAD (al que pertenece el SELITEN@T con el profesor Romera como investigador principal) y el Instituto del Teatro de Madrid. Con las intervenciones de los dramaturgos Jerónimo López Mozo, Jesús Campos, José Luis Alonso de Santos, Paloma Pedrero, Alberto Conejero, Fernando J. López y Eva Guillamón. Además de 36 comunicaciones, editadas tras previa selección.

El vigésimo sexto, cuyos resultados fueron publicados por José Romera Castillo, *El teatro y marginalismo(s) por sexo, raza e ideología en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Verbum, 2017, 518 págs.)³², se celebró en la UNED de Madrid, del 28 al 30 de junio de 2017, en colaboración con la Academia de las Artes Escénicas de España, la Asociación Internacional de Teatro del siglo XXI, la Asociación Española de Semiótica, el Proyecto de investigación TEAMAD y el Instituto del Teatro de Madrid. Con las intervenciones de los dramaturgos Jerónimo López Mozo, Carmen Resino, Borja Ortiz de Gondra, Fernando J. López, Carmen Losa, Juana Escabias y Juan Carlos Pérez de la Fuente (director de escena); así como diversos investigadores, con treinta y cinco contribuciones en total, publicadas tras previa selección.

Y el último, por el momento, el vigésimo séptimo, sobre *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018). Homenaje al profesor José Romera Castillo*³³, que se publica en este volumen y que tuvo lugar en

³² Con reseñas de *Artescénicas*, *Artescénicas* 9, mayo (2018), 72 (también en file:///C:/Users/Grupo%20Investigacion/Downloads/Artescénicas_9_Revista_Academia.pdf) y Angelo Alejandro de Marzo, *Anagnórisis* 17 (2018), 139-143 (en línea: [http://anagnorisis.es/pdfs/n17/AngeloAlejandroDeMarzo\(139-143\)n17.pdf](http://anagnorisis.es/pdfs/n17/AngeloAlejandroDeMarzo(139-143)n17.pdf)). Una grabación completa del Seminario puede verse en <https://canal.uned.es/serial/index/id/5812> y <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/58115>. Resúmenes: <https://canal.uned.es/video/5a6f5f2bb1111f930c8b4572> y <https://canal.uned.es/video/5aab88eeb-1111f5a318b4568>.

³³ Una grabación del Seminario puede verse en <https://canal.uned.es/series/5b2a-5c2eb1111f937b8b4569> y dos resúmenes, emitidos en RNE-3: <https://canal.uned.es/video/5bb70d47b1111fdc218b456a> y <https://canal.uned.es/video/5bc9a2bdb1111f-065d8b456a>. Cf. la *laudatio* de Miguel Ángel Jiménez Aguilar, publicada en este volumen.

la sede de la UNED de Madrid, en colaboración con la Academia de las Artes Escénicas de España, la Asociación Internacional de Teatro del siglo XXI, la Asociación Española de Semiótica, el Proyecto de investigación TEAMAD y el Instituto del Teatro de Madrid. Con las intervenciones de los dramaturgos José Luis Alonso de Santos, Jerónimo López Mozo, Borja Ortiz de Gondra, Pablo Iglesias Simón, Lola Blasco y otros (Luis García Montero, Clara Sánchez y Jesús García Sánchez, *Chus Visor*). Grabación en <https://canal.uned.es/series/5b2a5c2eb1111f937b8b4569>.

Como una actividad más del centro se celebró el III Simposio Internacional sobre *El teatro español como objeto de estudios*, bajo el rótulo monográfico de *El teatro como espejo del teatro*, organizado conjuntamente por el Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia y nuestro Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, en Varsovia (Polonia), los días 7 y 8 de abril de 2017, publicado por Urszula Aszyk, José Romera Castillo *et alii* (eds.), *Teatro como espejo del teatro* (Madrid: Verbum, 2017, 287 págs.)³⁴.

Así como el Congreso Internacional *Circuitos teatrales siglo XXI*, en el marco del desarrollo del proyecto «TEAMAD. Plataforma digital para la investigación y divulgación del teatro contemporáneo en Madrid» (S-2015/HUM-3366), al que pertenece el SELITEN@T. Organizado por el Instituto del Teatro de Madrid de la Universidad Complutense, el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías y otras entidades (Madrid, 2-4 de octubre de 2017).

6. NUEVAS TECNOLOGÍAS

El sexto Seminario, que se realizó en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo en Cuenca, del 1 al 4 de julio de 1996, fue publicado por José Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carabajo y Mario García-Page (eds.), *Literatura y multimedia* (Madrid:

³⁴ Con reseña de Pilar Jódar Peinado, *Signa* 27 (2018), 1207-1211 (también en <http://revistas.uned.es/index.php/signal/article/view/21860/17922>).

Visor Libros, 1997, 386 págs.)³⁵, con presentación de José Romera (UNED), donde aparecen las sesiones plenarias de José Romera Castillo (UNED), Antonio R. de las Heras (Universidad Carlos III de Madrid), Francisco A. Marcos Marín (Universidad Autónoma de Madrid), Germán Ruipérez (UNED), Enric Bou (Brown University, Estados Unidos), Joaquín M.^a Aguirre (Universidad Complutense de Madrid) y Francisco Gutiérrez Carbajo (UNED) —además de las de Jenaro Talens (Universidad de Valencia), Javier Blasco (Universidad de Valladolid), Orlando Carreño y Jorge Urrutia (Universidad Carlos III) que no aparecieron publicadas por no enviar los autores sus textos—; además de trece comunicaciones sobre «Literatura y multimedia» y otras seis sobre «Enseñanza de la literatura», todas previamente seleccionadas

Dos Seminarios más se han dedicado al estudio del teatro —como hemos visto anteriormente—. Uno, el decimotercero, cuyos resultados se publicaron por José Romera Castillo (ed.), *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)* (Madrid: Visor Libros, 2004, 478 págs.); y otro, el vigésimo segundo, cuyas Actas se editaron por José Romera Castillo (ed.), *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI* (Madrid: Verbum, 2013, 556 págs.).

7. LITERATURA, TEATRO Y OTROS LENGUAJES ARTÍSTICOS

El undécimo Seminario, cuyas Actas pueden leerse en José Romera Castillo (ed.), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del*

³⁵ Con reseñas de Mar Cruz Piñol, *Signa* 7 (1998), 397-403 (también en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--10/html/dcd92f4c-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_43.html#I_84_) y en la revista electrónica *Espéculo* 6, julio (1997): http://www.ucm.es/OTROS/especulo/numero6/lit_mult.htm; José Antonio Millán, «Los nuevos soportes del texto», *El País* (*Babelia* 360), 3 de octubre (1998), 13; Alfredo Rodríguez López-Vázquez, *Lenguaje y Textos* 10 (1997), 375-376; Emilia Cortés Ibáñez, *Epos* XIV (1998), 711-712 (también en <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-1998-14-5170&dsID=Documento.pdf>) y Josep A. Feustle, Jr., *Hispania* (USA) 82.1 (march, 1999), 108-109 (en inglés).

siglo XX (Madrid: Visor Libros, 2002, 627 págs.)³⁶, se celebró, con la colaboración de Casa de América, en Madrid, del 27 al 29 de junio de 2001, subvencionado por la Subdirección General de Teatro (INAEM) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. El Seminario fue inaugurado por el Ministro de Cultura de Argentina, el secretario de Estado para la Cooperación Internacional y para Iberoamérica de España (Miguel Ángel Cortés) y el Director General del INAEM (Andrés Amorós). El volumen recoge, tras la presentación de José Romera Castillo (UNED), las intervenciones de José Luis Alonso de Santos (Dramaturgo, director y profesor de la RESAD), Fermín Cabal (Dramaturgo), Jerónimo López Mozo (Dramaturgo), Roberto Cossa (Dramaturgo, Argentina), Román Gubern (Universidad Autónoma de Barcelona), Guillermo Heras (Director y crítico), Juan Antonio Hormigón (Director y RESAD), César Oliva (Universidad de Murcia), Patricia Trapero (Universidad de las Islas Baleares), Carla Matteini (Crítica, Argentina), Ángel Berenguer (Universidad de Alcalá), M.^a Francisca Vilches de Frutos (CSIC), Manuel Ángel Vázquez Medel (Universidad de Sevilla), Juan Antonio Ríos Carratalá (Universidad de Alicante), Rafael Utrera (Universidad de Sevilla), Mariano de Paco (Universidad de Murcia), Virtudes Serrano (Universidad de Murcia), José M.^a Paz Gago (Universidad de La Coruña) y Francisco Gutiérrez Carbajo (UNED) —más las del director de cine Ventura Pons y Luciano García Lorenzo (CSIC) que no aparecen publicadas en las Actas por voluntad expresa de los mismos—; además de treinta y seis comunicaciones, publicadas tras previa selección.

El decimotercero, cuyos resultados pueden leerse en José Romera Castillo (ed.), *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*

³⁶ Cf. la crónica sobre el citado Seminario de José Romera Castillo en *ADE-Teatro* 88 (2001), 233-234; así como las reseñas de la redacción de *Cuadernos Escénicos* 3 (2001), 52-54; Olga Elwes Aguilar, *Signa* 12 (2003), 709-711 (también en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--1/html/027e2832-82b2-11df-acc7-002185ce6064_62.html#I_126_); Paola Valentini (2003), en línea: <http://www.Drammaturgia.it>; Irene Aragón González, *Epos* XIX (2003), 404-407 (también en <http://e-spacio.uned.es/fez/list.php?terms=EPOS>); Francisco Ernesto Puertas Moya, *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 29.2 (2004), 178/548-181/551 y Emeterio Díez, *Libros (Mesa de Redacción)* (2004), 190-195.

(Madrid: Visor Libros, 2004, 478 págs.)³⁷, tuvo lugar conjuntamente en la UNED y Casa de América (Madrid), del 25 al 27 de junio de 2003, subvencionado por la Subdirección General de Teatro (INAEM) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Tras la presentación de José Romera Castillo (UNED), por lo que respecta a las relaciones del teatro con la prensa escrita (diaria) y revistas, además de las intervenciones en sesiones plenarias de Andrés Amorós (Universidad Complutense), Felipe B. Pedraza (Universidad de Castilla-La Mancha), Ángel Berenguer y Manuel Pérez Jiménez (Universidad de Alcalá) y José Romera Castillo (UNED), el volumen de Actas recoge las intervenciones en las dos Mesas Redondas³⁸, llevadas a cabo en Casa de América, sobre: a) «Crítica de Revistas y Cartelera», en la que participaron, bajo la coordinación de Guillermo Heras, Juan Antonio Hormigón (RESAD), Liz Perales (*El Cultural*), Eduardo Quiles (*Art Teatral*), Javier Vallejo (*Babelia-El País*) y Javier

³⁷ Con reseñas de Mar Rebollo Calzada, *Las Puertas del Drama* 19 (2004), 36-38 (también en <http://www.aat.es/pdfs/drama19.pdf>); Irene Aragón González, *Epos XXI/XXI* (2004-2005), 481-483 (también en <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-200405-2021-3161&dsID=Documento.pdf>); Francisco Gullón de Haro, *Signa* 14 (2005), 401-405 (también en <http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=029229>) y Petra García Cerro, *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 31.2 (2006), 313 / 699-317 / 703. Cf. además de José Romera Castillo, «Sobre teatro, prensa y nuevas tecnologías», en Fidel López Criado (ed.), *Literatura y periodismo. Estudios de Literatura Española Contemporánea* (A Coruña: Artabria -Grupo de Investigación de la Universidad de A Coruña- / Diputación Provincial, 2006, 323-336) —incluido en dos capítulos, «Sobre teatro y prensa» y «Sobre teatro y nuevas tecnologías», en su libro, *Teatro español entre dos siglos a examen* (Madrid: Verbum, 2011, 337-352 y 388-409, respectivamente)—.

³⁸ El día anterior (el 24 de junio), se celebró una Mesa Redonda, sobre «Universidad y Cartelera», bajo la coordinación de J. Romera, en la que intervinieron, por España, Ángel Berenguer (Universidad de Alcalá), Ignacio García May (Dramaturgo / RESAD), César Oliva (Universidad de Murcia), Juan Vicente Martínez Luciano (Universidad de Valencia), Eduardo Pérez-Rasilla (Universidad Carlos III) y José Romera Castillo (UNED) y por algunas universidades extranjeras Jorge Dubatti (Universidad de Buenos Aires), Miguel Ángel Giella (Carleton University, Canadá) y Monique Martinez (Université de Toulouse-Le Mirail). El texto de las intervenciones está recogido en la revista de la Casa de América, *Cuadernos Escénicos* 5 (2003), 65-80. Las tres Mesas Redondas constituyeron un Foro sobre *¿Abismo entre Universidad, Crítica y Cartelera?* al que asistieron, durante los dos días, numerosas personas.

Villán (*El Mundo*) y b) «Crítica de Periódicos y Cartelera», en la que intervinieron, bajo la coordinación de Íñigo Ramírez de Haro, Jerónimo López Mozo (Dramaturgo), Jorge Dubatti (Universidad de Buenos Aires y crítico teatral), así como los críticos teatrales españoles Juan Ignacio García Garzón (*ABC*), Juan Antonio Vizcaíno (*La Razón*) y Eduardo Haro Tecglen (*El País*). La segunda parte del Seminario, dedicada a las relaciones del teatro con las nuevas tecnologías en el espacio cronológico marcado, contó con las intervenciones del dramaturgo Jesús Campos y de los críticos Monique Martinez (Université de Toulouse-Le Mirail) y Sandra Golopentia Eretescu (Brown University), Antonio Tordera (Universidad de Valencia), Francisco Gutiérrez Carbajo (UNED), Patricia Trapero (Universidad de Les Illes Balears), José M.^a Paz Gago (Universidad de La Coruña) y Francisca Martínez (Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, de la Universidad de Alicante). Se publican, además, tras previa selección, quince comunicaciones sobre los dos aspectos.

El decimoséptimo, cuyos resultados pueden leerse en José Romera Castillo (ed.), *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2008, 586 págs.)³⁹, tuvo lugar en la sede de la UNED de Madrid, en colaboración con el Centro de Documentación Teatral (INAEM del Ministerio de Cultura), del 13 al 15 de diciembre de 2007. Las Actas, tras la presentación de José Romera Castillo (UNED), recogen las intervenciones de los dramaturgos José Luis Alonso de Santos y Jerónimo López Mozo, de la novelista Clara Sánchez, del cineasta Antonio Jiménez Rico y de los investigadores César Oliva (Universidad de Murcia), Emilio de Miguel (Universidad de Salamanca), José Romera Castillo (UNED), Francisco Gutiérrez Carbajo (UNED) y Carmen Peña Ardid (Universidad de Zaragoza). Además de veintinueve comunicaciones, publicadas tras previa selección.

³⁹ Con reseñas de Ingrid Beaumont, *Epos XXIV* (2008), 446-448 (también en <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-2008-24-5270&dsID=Documento.pdf>); William Smith, *Signa* 18 (2009), 445-448; Susana M.^a Teruel Martínez, *Monteagudo* 14 (3.^a época, 2009), 205-208 y Emeterio Diez Puertas, *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 35.2 (2010), 309-311 / 689-693. Cf. además el trabajo de José Romera Castillo, «Teatro, cine y narratividad en España en los inicios del siglo XXI», *ADE-Teatro* 122 (2008), 215-222.

8. PARA (NO) TERMINAR

En suma, estamos ante un frondoso ramillete de estudios que servirán de guía a los investigadores interesados en los temas propuestos. Podemos afirmar —como lo hace el profesor José Romera—, «con gran complacencia, que nuestros Seminarios Internacionales, tanto los numerosos realizados en España, como los llevados a cabo con otras universidades europeas (Toulouse, Giessen, Varsovia), ocupan un lugar destacado en el panorama de la investigación semiótica literaria y teatral tanto en España como fuera de ella, según ha sido reconocido por la crítica». Y que dan cuenta de un largo y fructífero empeño del profesor José Romera Castillo en impulsar dichas investigaciones. Por ello, el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías se ha convertido en una referencia fundamental dentro del hispanismo internacional. No conocemos otro centro que haya producido tantos y tan granados frutos en el estudio de los discursos literarios y teatrales sobre la segunda mitad del siglo XX y, muy especialmente, el siglo XXI, como dan fe sus 27 Seminarios internacionales. La saga sigue y ya está convocado el XXVIII Seminario, sobre *Teatro y filosofía en los inicios del siglo XXI*, que se celebrará del 24 al 26 de junio de 2019. Muchas gracias profesor Romera por la iniciativa, desarrollo y resultados tan fructíferos que han hecho que cerca de unos 1.300 investigadores de todo el mundo se hayan servido de nuestra plataforma para dar cuenta de sus investigaciones, enriquecer —y enriquecernos— e iluminar ciertos caminos por los que discurre la literatura y el teatro en la actualidad. Gracias también a todos los participantes en tan importantes encuentros científicos.



Una revista *SIGNA*ficativa para los estudios de semiótica en España

*A SIGNA*ficant journal for the study of semiotics in Spain

Clara Martínez Cantón

*Universidad Nacional de Educación a Distancia / SELITEN@T
cimartinez@flog.uned.es*

Guillermo Laín Corona

*Universidad Nacional de Educación a Distancia / SELITEN@T
glaincorona@flog.uned.es*

Resumen: En este trabajo, en homenaje al profesor José Romera Castillo, se hace un repaso de la función de difusión de la investigación de la revista *Signa*, prestando especial atención a los estudios semióticos en España. Se realiza, además, una revisión de la labor del profesor José Romera Castillo como fundador de la revista en 1992 y, desde 1995, como director. El artículo comienza trazando una historia breve de la publicación, para seguir luego explicando sus relaciones con instituciones, y termina haciendo un recorrido por sus áreas de investigación prioritarias.

Palabras clave: Revista *Signa*. Asociación Española de Semiótica (AES). SELITEN@T. Estudios de semiótica. José Romera Castillo.

Abstract: This article, in honour of professor José Romera, examines the role of the journal *Signa* in the dissemination of research, particularly focusing in Semiotics Studies in Spain. It also depicts the contribution of professor José Romera Castillo, as a founder of the journal in 1992 and, since 1995, as its director. After a brief history of the publication, illustrating its links with other research institutions, the article approaches the main research areas covered in the journal.

Key Words: Journal *Signa*. Spanish Association of Semiotics (AES). SELITEN@T. Semiotics Studies. José Romera.

1. APERTURA

La jubilación del profesor José Romera Castillo, tras una brillante carrera docente e investigadora como catedrático de Literatura Española, culminada con el nombramiento de catedrático emérito, en la UNED, va a dejar, sin duda, un tremendo vacío en la vida académica nacional e internacional, una vez que termine el periodo que ha iniciado ahora. Por eso, en el marco del prestigioso Seminario internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T)¹ —que él mismo dirige desde 1991—, con carácter anual y cuya edición número 27 se celebra en este año 2018, se está dando merecida cuenta de las importantes aportaciones que ha realizado en distintas ramas de conocimiento. Destacan, precisamente, sus estudios sobre (auto)biografía, autoficción y teatro², que constituyen los temas centrales del Seminario de este año, tal vez no por casualidad, sino como homenaje intrínseco a su biografía académica, al cruzarse dos de sus ramas más significativas (la escritura autobiográfica y la teatralidad) de las que ha sido señorero pionero en España. No menos importante es su contribución a los estudios de semiótica y, en particular, su labor de difusión de los mismos a través de sus publicaciones, en general, y de la revista *Signa*, en particular. Esto es lo que queremos glosar aquí, si se nos permite, con un juego fácil de palabras: la *SIGNA*ficación de José Romera... O sea, Pepe, que es la interpretación semiótica de su nombre entre sus amigos, en los correos electrónicos y por los pasillos, así como para nosotros, desde que somos secretarios académicos de la revista.

¹ Las actividades del SELITEN@T pueden verse en su web: <http://www.uned.es/centro-investigación-SELITEN@T>. Todos los enlaces aquí recogidos han sido (re) consultados el 16/05/2018. Esta intervención en el Seminario puede visualizarse en <https://canal.uned.es/video/5b2f5babb1111f1f6d8b4569>.

² Véase, por ejemplo, Romera Castillo (2010b).

2. CARACTERÍSTICAS DE LA REVISTA

2.1. Breve historia

Ponerle título a una revista de semiótica es una tarea peliaguda, porque el nombre es en sí mismo un objeto de análisis semiótico, lleno de escabrosas discrepancias entre especialistas, y porque es una disciplina que da para mucho debate, considerando que existe la semiótica ilimitada y la semiótica infinita, de modo que se puede terminar por los cerros de Úbeda. Sin embargo, el nombre de *Signa*, concebido por el profesor Romera Castillo (*vid.* su trabajo de 2016), consigue captar la esencia de la disciplina, sin caer en efectos rimbombantes, ya que asume a los diversos lenguajes signícos que se articulan en la comunicación humana, especialmente; de ahí, el ámbito abarcador que la publicación posee.

La revista nace vinculada a la Asociación Española de Semiótica (AES)³, que, a su vez, debe mucho a José Romera. La creación de la AES fue resultado de una iniciativa suya en 1983; desde entonces, además de fundador y promotor, ha sido Presidente de la AES y, en la actualidad, es su único Presidente de Honor. Con el propósito de ser el estandarte de los estudios semióticos en España, la AES cuenta con dos herramientas: un congreso bianual y la revista *Signa*. Como explica él mismo: «siempre tuve en mente la necesidad de que la AES publicase una revista que sirviese para dar cauce a investigaciones semióticas tanto de España como del extranjero. Con tal fin, en 1992, impulsé la creación de *Signa*» (Romera Castillo, 2016: 18)⁴.

En sus comienzos, la dirección de la revista estuvo en manos de Alicia Yllera, también profesora de la UNED y también con una brillante carrera académica, así como con importantes estudios de teoría y semiótica. Desde el número cuatro, publicado en 1995, él ha sido su director. Tradicionalmente, ha sido editada (en versión impresa y

³ Véase <http://www.semioticaes.es/>.

⁴ Remitimos a la *laudatio* del profesor José María Pozuelo Yvancos (Universidad de Murcia), «José Romera Castillo: la Semiótica y los estudios autobiográficos en España» (<https://canal.uned.es/video/5b2b3e4cb1111fd43f8b4567>), publicada en el vol. I del homenaje: G. Laín Corona y R. Santiago Nogales (eds.), *Cartografía literaria en homenaje al profesor José Romera Castillo* (2018: 165-180).

electrónica) por la UNED, en el seno del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T), con la colaboración del Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura y el Departamento de Filología Francesa. En este sentido, es necesario encomiar la labor del profesor Romera desde un punto de vista organizativo y administrativo, como nosotros mismos hemos podido comprobar en estos últimos años, porque, para mantener el impulso de la revista, son esenciales sus esfuerzos para poner en contacto y coordinar a estas cuatro partes, incluyendo las delicadas cuestiones económicas.

El nacimiento de una nueva revista ha sido siempre complejo, y lo es especialmente en los tiempos kafkianos que corren, cargados de criterios de indexación variados y de exigencias a veces más y a veces menos razonables. Hoy día, si se quiere montar una revista de nuevo cuño, para poder sumarse a los índices de impacto de las bases de datos que guían nuestros destinos académicos, hay que llegar a amasar una historia de unos dos o tres años de publicaciones siguiendo unos criterios de calidad estrictos (evaluación por pares ciegos, periodicidad declarada y cumplida, comité científico internacional, internacionalidad de los autores mayor del 25%, etc.). Obviamente existe un claro riesgo de círculo vicioso: la revista no puede acceder a una base de datos porque no tiene historial de publicaciones, pero para captar personas que quieran publicar hay que estar en una base de datos y contar con un índice de impacto importante, en un tiempo en el que la labor de los investigadores se mide por estos índices. Una vez roto este círculo, aún queda demostrar la calidad, y eso solo se consigue con el refrendo de muchos años. Por eso, es todo un logro haber hecho que, en poco más de veinticinco años de existencia, *Signa* sea una de las revistas españolas de mayor prestigio e impacto en el ámbito de las Ciencias Sociales y las Humanidades, dentro y fuera de España. Es difícil competir con revistas que, ciñéndonos al mismo ámbito de conocimiento, tienen unos setenta años de vida, como *Arbor* y *Revista de Literatura*. Pero ahí está y compite con alta valoración.

Signa actualmente está incluida en los índices de más prestigio internacional, como la Web of Science (Arts and Humanities Citation Index) y Scopus (cuartil 1 en el SJR, con un índice 0.123 para 2017), reuniendo la mayoría de los criterios de calidad: 17 de 18

criterios CNEAI, 21 de 22 criterios ANECA y 33 de 33 criterios Latindex. La revista figura además en las siguientes bases de datos e índices de citación internacionales: EBSCO, MLA y Ulrich's; así como en las siguientes nacionales: ANEP, MIAR, Dialnet (CIRC), DICE, Dulcinea, IN-RECH, ISOC y RESH. Está en proceso de revisión para su inclusión en la base DOAJ y CiteFator. Para lograrlo, ha sido necesario, lógicamente, el trabajo de muchas personas, como los antiguos secretarios de la revista: Mario García-Page Sánchez (del número 1 al 10), Irene Aragón González (de los números 11 al 15), Marina Sanfilippo (de los números 16 al 22), y los firmantes de este trabajo, Clara I. Martínez Cantón (de los números 23 al actual) y Guillermo Laín Corona (desde el número 26 hasta la actualidad). Asimismo, debido a su prestigio, mantiene numerosos intercambios (supera los 125) con relevantes revistas tanto de España como de ámbito mundial.

Hay que agradecer, en particular, las facilidades que ha brindado el Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura de la UNED, desde donde se gestiona *Signa* en la actualidad. Ahora bien, la perseverancia y el ahínco del profesor Romera han sido esenciales para este crecimiento exponencial de la revista. No es solo el esfuerzo invertido por él, sino la conocida habilidad que tiene para entablar contactos en todo el mundo en las más diversas disciplinas, toda vez que esto ha garantizado, desde el principio, que hubiera gente interesada en publicar sus trabajos en *Signa* y que abundaran los trabajos de calidad. En concreto, es gracias a sus contactos con esta tupida red de investigadores que *Signa* cuenta con estados de la cuestión y monográficos muy interesantes, como se detallará más adelante. No hay que olvidar que, sin las contribuciones de los autores, no habría sido posible alcanzar el éxito que hoy tiene la revista, por lo que es preciso también extender nuestro agradecimiento a los académicos y académicas que han confiado en la revista.

Junto a la calidad, que es lo más importante, no desmerece en absoluto la cantidad. José Romera (2016) se hizo eco de los «25 años de andadura científica», que, en 2018, son ya veintisiete. En dicho artículo se recogía una relación, por secciones temáticas, de todo lo publicado en ella desde 1992 a 2016. Por lo que respecta al número de artículos, en un recuento a vista de pájaro, sin pretensiones estadísticas, se hace evidente que cada vez más investigadores se deciden por *Signa*. Descontando las reseñas de libros —que no son pocas, ni poco

relevantes—, en los primeros cinco años (1992-1996) el número de artículos por número rondaba de media la quincena; entre 1997 y 2012, esta media subió casi a veinticinco, y desde 2013 las cifras se han disparado: más de treinta entre 2013 y 2015, más de cincuenta en 2016 y por encima de cuarenta artículos en 2017 y 2018.

Estos números no ponen en entredicho la calidad, porque desde hace varios años se han hecho más estrictos los controles para decidir qué artículos recibidos se publican, quedando muchos fuera, como resultado de un proceso de edición riguroso, en el que, de nuevo, es fundamental la participación y dirección de José Romera. Para el proceso de revisión ciega por pares, contamos con la ayuda de investigadores procedentes de su red de contactos, y, recientemente, estamos ampliando el espectro de revisores, en un círculo virtuoso en expansión, cada vez más rico en perspectivas y altamente especializado. Es de justicia reconocer y agradecer el trabajo de todos nuestros evaluadores externos, lamentablemente desapercibido en el anonimato necesario del proceso de revisión ciega por pares. Por lo demás, una vez superada la evaluación externa, desde la secretaría realizamos un trabajo de edición de los textos aceptados, para lo cual el ojo atento del profesor Romera es implacable, capaz de ver erratas a lo largo de cientos y, últimamente, miles de páginas, y de percibir las disparidades en la manera de presentar los datos bibliográficos de los diferentes artículos.

La estructura de cada número de *Signa* es la siguiente: (i) Sección monográfica (en ocasiones se incluyen dos) sobre un tema de especial interés para los estudios semióticos, que no hubiesen tenido estudios pertinentes al respecto en España, coordinado por un experto en el tema; (ii) Sección libre de artículos, en la que se pueden presentar los trabajos de cualquier temática dentro del alcance de la revista; (iii) Sección de reseñas de publicaciones realizadas en el último año sobre estudios semióticos, literarios y de otra índole; (iv) Publicaciones del SELITEN@T, y (v) Normas de redacción de la revista. Estas normas se pueden consultar también en la página web de la revista⁵, y desde ahí se envían los manuscritos propuestos para publicación. Es preciso enfatizar que, en una época que tiende a la digitalización, *Signa* se ha

⁵ Véase <http://revistas.uned.es/index.php/signal/about/submissions#authorGuidelines>.

unido a ello con convicción, estando presente en distintas plataformas⁶, pero no ha renunciado a seguir publicando en papel (los más de 120 intercambios que se mantienen con prestigiosas revistas de ámbito mundial así lo requieren).

2.2. *Dentro del radio de acción de la Semiótica: Signa y su vinculación con la AES y el SELITEN@T*

Por el impulso de José Romera y su vinculación con la AES, *Signa* se ha especializado en varias áreas. En primer lugar, la revista ha sido una plataforma de las investigaciones realizadas en el marco de la AES. Por eso, el primer número de *Signa* se montó a partir de las ponencias y comunicaciones del primer congreso del Centro de Investigación SELITEN@T (Romera Castillo, 2016), coordinado y dirigido por José Romera, con la ayuda de Alicia Yllera y Rosa Calvet, y se incluyeron artículos de especialistas importantes tanto del extranjero (como Floyd Merrell, Lucía Santaella, Dinda L. Gorrée y Robert Marty) como de España (como Miguel Ángel Garrido Gallardo, Wenceslao Castañares, Jaime Nubiola, José Domínguez Caparrós, Francisco Abad y Antonio Domínguez Rey; estos tres últimos de la UNED).

La revista *Signa* se ha preocupado de hacer estados de la cuestión sobre la semiótica en diversos ámbitos, especialmente en España, Latinoamérica y en algún país europeo como Rumanía, todos ellos bajo la coordinación y edición de José Romera Castillo, a lo que nos referiremos después.

A la semiótica en España se dedicó la sección monográfica del número 8 (1999). Aquí, Garrido Gallardo (1999) publica un artículo sobre la trascendencia, quince años más tarde, del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo de 1983, en el que precisamente José Romera había ideado y creado la AES. Por su parte, José María

⁶ La revista se puede consultar en la página web oficial de la UNED: <http://revistas.uned.es/index.php/signa>. Además, también la aloja la Biblioteca Virtual Cervantes en <http://www.cervantesvirtual.com/portales/signa/> y sus números son recuperables a través del portal de DIALNET en <https://dialnet.unirioja.es/>.

Pozuelo Yvancos (1999) trató de «La Asociación Española de Semiótica (A.E.S.): crónica de una evolución científica», además otros trabajos de Alicia Yllera y José Romera sobre la revista. Y, en 2015, *Signa* publica un homenaje a la AES (Romera Castillo, 2015; Ríos, 2015).

El profesor Romera ha dedicado una muy especial atención a Latinoamérica, con el fin de estrechar lazos con los numerosos ámbitos semióticos de ella, siendo co-fundador de la Federación Latinoamericana de Semiótica⁷, como se verá posteriormente.

La revista *Signa* también se ha hecho eco del SELITEN@T, no tanto porque esté dirigido por el propio profesor Romera, sino porque, como contienen sus siglas, es un Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, por tanto, acorde con los objetivos de investigación de *Signa*. De hecho, este centro es, junto a las instituciones ya mencionadas, el último eslabón de la cadena de publicación de la revista. Como explica el propio Romera Castillo (2016: 16), este centro era parte integral de un proyecto múltiple junto con la AES y *Signa*: «en 1989 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», si bien desde entonces fue cambiando ligeramente de nombre y de estructura, hasta ser lo que hoy puede verse en su página web⁸.

3. ÁREAS TEMÁTICAS PRIORITARIAS DE *SIGNA*

La revista *Signa* declara, entre sus objetivos, el impulso de «los sistemas de signos y el proceso de comunicación en diversos ámbitos», recogiendo «trabajos semióticos tanto teóricos como análisis prácticos de investigadores de España, Europa, Latinoamérica y otros ámbitos geográficos»⁹. La revista tiene entre sus áreas de interés: «modelos

⁷ Véase <http://www.felsemiotica.org/sitel>.

⁸ Véase <http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/>.

⁹ Cita tomada de su página web oficial: <http://revistas.uned.es/index.php/signa/index>.

teóricos que en España no hayan tenido una difusión amplia», así como «estudios de literatura, cine, cómic, y otras manifestaciones culturales desde un punto de vista semiótico». La semiótica es el eje vertebrador de todos los artículos, y es entendida por su director de la siguiente manera:

Esta esfera científica y cultural, dicho rápida y genéricamente, es un modo global y general de acercarse, profundizar y penetrar con tino en todos los signos que articulan la comunicación (sea verbal, no verbal, humana o del mundo animal, etc.), desde el emisor hasta el receptor, pasando por todos los media que los mensajes conllevan, o como señala Umberto Eco (1991), en Tratado de semiótica general, el ámbito de estudio de los fenómenos culturales en tanto que procesos de comunicación (Romera Castillo, 2015: 14).

La revista recoge esta concepción amplia de la semiótica y se propone desarrollar y fortalecer ciertas líneas de investigación a través de las secciones monográficas recogidas en sus números. Realizaremos a continuación una breve perspectiva de las principales áreas en las que *Signa*, bajo la batuta del profesor Romera Castillo, ha centrado su interés.

3.1. *La semiótica teórica y su situación en el ámbito iberoamericano y europeo*

El núcleo central de *Signa* es, necesariamente, la semiótica. Por eso, en este recorrido cabe comenzar y veremos con recurrencia estudios sobre la teoría misma de esta disciplina. Romera Castillo afirmaba recientemente:

Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica, por iniciativa y coordinación de quien esto suscribe, se propuso realizar unos estados de la cuestión sobre la semiótica en el ámbito hispánico, con el fin de dar cuenta, de un modo sintético, de lo que se ha llevado a cabo en el campo de los estudios semióticos tanto en España [...] y Latinoamérica; así como en algún país de Europa (Rumanía) (Romera Castillo, 2015: 17).

Con este fin, se han dedicado numerosas secciones monográficas a los teóricos históricos, como Peirce (todo el número), Lotman y

Lévinas, en los números 1 (1992), 4 (1995) y 5 (1996), respectivamente. En la revista encontramos numerosos artículos dedicados a grandes figuras de teóricos, como Bajtín, Luckács, Deleuze o Barthes. Y, como no podía ser de otra manera, a uno de los fundadores de semiología en Europa, F. de Saussure.

Siguiendo la usual metodología de José Romera, consistente en rastrear panoramas sobre diferentes cuestiones, *Signa* ha ofrecido los estados de la semiótica por áreas: en España (n.º 8, 1999), en Iberoamérica (números 7, 9, 10 y 11) y en Rumanía (n.º 12, 2003). El profesor José Romera ha prestado desde siempre mucha atención al área iberoamericana (recuérdese que fue co-fundador de la Federación Latinoamericana de Semiótica, en Rosario, Argentina), por lo que se encargó a prestigiosos estudiosos de la semiótica, y editó él mismo, diversos números dedicados a Iberoamérica que recogen la situación en países como Chile (n.º 7, 1998), Argentina (n.º 9, 2000), Perú (n.º 11, 2002), Colombia (n.º 9, 2000), Brasil (n.º 10, 2001), Uruguay (n.º 7, 1998), Puerto Rico (n.º 7, 1998) y Venezuela (n.º 7, 1998). Todo este esfuerzo de recopilación de la situación de los estudios semióticos en Iberoamérica y Europa va descubriendo una visión panorámica muy útil para los investigadores y conectando ciertos puntos geográficos en los que se avanza en direcciones similares. Se ofrece así una visión muy completa de la situación Iberoamericana —la primera que se hacía sobre este ámbito geográfico—, que confiamos en poder completar con los pocos países que faltan en números posteriores.

3.2. *Escritura autobiográfica*

No es aleatoria la presencia de lo (auto)biográfico y, por extensión, la autoficción en *Signa*, ya que son conceptos que, por su naturaleza, pueden estudiarse desde una perspectiva semiótica. Del análisis de estos conceptos, el profesor Romera ha sido pionero, y es uno de sus estudiosos más sobresalientes en España¹⁰. Considérese que, entre el

¹⁰ Cf. la *laudatio* del profesor José María Pozuelo Yvancos, anteriormente mencionada.

autor como entidad real y el autor como materia biográfica (autobiografía) e incluso ficcionalizada (autoficción), se establece una relación que tiene que ver con la vinculación signica entre significante y significado. Por eso, en un recuento del propio Romera Castillo (2016: 55-56), en los veinticinco primeros números de *Signa*, hay dieciséis artículos sobre escritura autobiográfica, y, en el último número (en el 27, 2018), hay una sección monográfica sobre «Escritura autobiográfica femenina en lengua francesa de los siglos XIX-XXI», coordinada por Ángela Romera Pintor (2018), investigadora que, pese a la similitud de apellido, no tiene ningún parentesco con José Romera. Es interesante señalar que en el número 19 (2010), Romera Castillo (2010b) publicó un artículo sobre «La escritura (auto)biográfica y el SELITEN@T».

3.3. *Semiótica teatral*

Tampoco es aleatoria la presencia de otras áreas de conocimiento en el marco de la semiótica que marca la naturaleza de *Signa*, como los estudios dedicados a lo teatral (textos y representaciones), en paralelo a las investigaciones del profesor Romera¹¹. Varios han sido los números que han revisado estados de la cuestión en torno a diferentes particulares de la teoría y la práctica teatral, algunos de ellos, obviamente, coordinados por José Romera Castillo, ya que el teatro es otro de los ámbitos de investigación en el que más ha sobresalido en el hispanismo internacional, al abordar no solo el estudio de los textos teatrales —que también—, sino muy especialmente la reconstrucción de la vida escénica en España y la presencia del teatro español en Europa y América¹².

Veamos algunas muestras de ello, aparecidas en *Signa*. El número 9 (2000) recoge la sección monográfica «Sobre teatro de los años

¹¹ Puede verse al respecto la *laudatio* del profesor César Oliva (Universidad de Murcia), «José Romera en los escenarios» (<https://canal.uned.es/video/5b2b3c72b-1111f513c8b4567>), publicada en vol. II del homenaje: G. Laín Corona y R. Santiago Nogales (eds.), *Cartografía teatral en homenaje al profesor José Romera Castillo* (Madrid: Visor Libros, 2019, 97-104).

¹² Véase http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html.

noventa» (Romera Castillo, 2000). El número 12 contiene una sección monográfica coordinada también por el propio profesor Romera y titulada «En torno a la semiótica teatral: sobre algunas compañías profesionales en diversas ciudades españolas» (Romera Castillo, 2003). En *Signa* 15 (2006) se recoge, bajo la coordinación de su discípula Irene Aragón González (2006), la sección monográfica «Puestas en escena de nuestro teatro áureo en algunas ciudades españolas durante los siglos XIX y XX». En *Signa* 17 (2008), es otra discípula, Dolores Romero López (2008), la que coordina el monográfico titulado «Sobre teatro y nuevas tecnologías». En los últimos años, el estudio de la semiótica teatral ha seguido siendo uno de los focos principales de la revista, con secciones monográficas como: «Sobre el teatro y los medios audiovisuales» (Trecca, 2010), «Sobre teatro y terrorismo» (Fox, 2011), «Sobre lo grotesco en autoras teatrales de los siglos XX y XXI» (García-Pascual, 2012) o «Sobre teatro breve de hoy y obras de dramaturgas en la cartelera madrileña (1990 y 2000)» (Romera Castillo, 2012). Como dato interesante, cabe señalar que el propio Romera Castillo, en su profundización sobre los estudios teatrales, ha recogido en diversos trabajos el papel de *Signa* en la difusión de este ámbito (Romera Castillo, 2004, 2012, 2013).

3.4. *Lingüística y literatura*

No debe resultar sorprendente que haya estudios de lingüística en *Signa*, toda vez que la semiótica en muy buena medida se desarrolló en torno al análisis del signo lingüístico. Aunque no haya ninguna sección monográfica al respecto, en el recuento realizado por el propio Romera Castillo (2016: 24-28), con motivo de los primeros veinticinco años de la revista, hay más de setenta artículos que, desde distintos puntos de vista, abordan la cuestión del lenguaje verbal. Tampoco puede extrañar que abunden los estudios sobre literatura —el ámbito más amplio de la publicación: sea española o foránea—, ya que el impulso de la semiótica en España se dio en buena medida desde la filología, siempre desde una visión moderna, gracias a los investigadores provenientes del campo literario, como es el caso de las investigaciones del profesor Romera.

3.5. Teoría literaria

Los artículos sobre teoría literaria han sido también uno de los campos de estudio más fuertes en la revista. Desde ellos se han abordado cuestiones como la métrica, la hermenéutica, la teoría retórica, la oralidad literaria, o las relaciones interartísticas. Son tan abundantes los artículos sobre práctica y teoría literarias en España y otros países que basta con señalar algunas secciones monográficas, como las coordinadas por José Domínguez Caparrós, que centró su monográfico en la métrica (n.º 10, 2001) y posteriormente realizó la coordinación de un monográfico sobre hermenéutica (n.º 13, 2004); el de Marina Sanfilippo sobre oralidad (n.º 16, 2007); el de Clara Martínez Cantón, sobre verso cantado (n.º 22, 2013); el de María Dolores Martos Pérez, sobre relaciones entre distintas artes (n.º 24, 2015), etc.

3.6. Humanidades, nuevas tecnologías y medios audiovisuales

Junto a estas disciplinas, *Signa* en los últimos años se viene haciendo eco de las relaciones entre las tecnologías y las humanidades, de manera coherente con las actividades de investigación previstas por el profesor Romera Castillo para el SELITEN@T, cuya arroba refleja de manera visual esta dimensión.

En el número 26 de la revista *Epos*, el profesor Romera (2010a) publicaba un estado de la cuestión sobre una de las líneas de investigación, centrada en las relaciones de la literatura, el teatro y las nuevas tecnologías, pensada sobre todo en la labor del Centro de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED, pero que también recoge lo publicado en *Signa* al respecto. Así, pueden citarse las secciones monográficas editadas por Dolores Romero López (2008) y por Elena González-Blanco (2016), sobre Humanidades Digitales. Entre los estudios más reciente, hay «Una aproximación retórica a los memes en Internet» (Ruiz Martínez, 2018). En una órbita parecida, no son pocos los estudios dedicados en *Signa* a cine, televisión y radio (Romera Castillo, 2016: 70-74), con secciones monográficas como la editada por Gutiérrez Carbajo (n.º 13, 2004), y recientemente se está incorporando el análisis de géneros de la cultura popular, como el cómic, el álbum ilustrado, los blues, las series de televisión, etc.

3.7. Reseñas

Un amplio campo se haya en las reseñas que la revista publica, dando un buen panorama de las últimas publicaciones sobre teoría semiótica, lengua y lingüística, teoría de la literatura, literatura española y foránea, y, en especial, estudios sobre teatro, cine, televisión, nuevos lenguajes artísticos y nuevas tecnologías. Cada número alberga una media de entre 15 y 20 reseñas, lo que da cuenta de una parte muy interesante de la producción teórica en nuestro país durante ese año. Navegar entre las reseñas de *Signa* nos ofrece una evolución de los estudios teórico-literarios en español año tras año.

4. CODA

Como se ve, al amparo de la enorme capacidad del profesor Romera para aglutinar esfuerzos de excelentes investigadores, *Signa* se ha convertido en un portal impresionante de difusión de estudios semióticos en un amplio espectro de ámbitos. La labor conjunta de una serie de investigadores, reunidos al amparo de diversas estructuras institucionales, como la Asociación Española de Semiótica (AES) y el SELITEN@T, con un medio de difusión y diseminación de resultados y con una metodología estricta y de calidad, ha funcionado como un organismo que crece y madura. Es, quizás esto, lo más encomiable de la actividad del profesor Romera: cómo su trabajo e influencia ha asegurado una continuidad y una larga vida a la investigación semiótica en nuestro país, con el fin último de poner a los investigadores en plano paralelo al de otros países, modernizando y afianzando la trayectoria de la investigación española.

La revista ha reunido trabajos de figuras hoy de gran renombre y ha conseguido colocarse en una posición privilegiada dentro del panorama nacional e internacional, convirtiéndose en un referente significativo, como pone de manifiesto la altísima indexación que goza. Mucha gente ha estado involucrada en este proceso, realizando tareas de investigación, redacción, evaluación, toma de decisiones, administración, maquetación, tareas informáticas y un largo etcétera. Sus frutos son palpables.

Aquí no se cierra la revista ni la labor de todos nosotros, encabezados siempre por la diligente orientación de José Romera Castillo, pero vale la pena hacer un alto en el camino, en este su homenaje, para reflexionar, recoger esos frutos y saborearlos. Después de todo, y en un guiño al final del artículo sobre los 25 años de *Signa* publicado en 2016, podemos decir que: quien a buen árbol se arrima, con buena fruta se gozaja...

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS¹³

- Aragón González, I. (ed.) (2006). [Estado de la cuestión] «Puestas en escena de nuestro teatro áureo en algunas ciudades españolas durante los siglos XIX y XX». *Signa. Revista de la Asociación de Semiótica Española* 15, 11-186.
- Domínguez Caparrós, J. (ed.) (2001). [Estado de la cuestión] «Métrica». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 10, 217-362.
- (2004). [Estado de la cuestión] «Hermenéutica». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 13, 11-160.
- Fox, M. (ed.) (2011). [Estado de la cuestión] «Sobre teatro y terrorismo». *Signa. Revista de la Asociación de Semiótica Española* 20, 11-165.
- García-Pascual, R. (ed.) (2012). «[Estado de la cuestión] «Sobre lo grotesco en autoras teatrales de los siglos XX y XXI». *Signa. Revista de la Asociación de Semiótica Española* 21, 11-197.
- Garrido Gallardo, M. A. (1999). «Más sobre el congreso de Madrid». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 8, 37-52.
- González-Blanco, E. (ed.) (2016). [Estado de la cuestión] «Sobre humanidades digitales». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 25, 77-270.
- Gutiérrez Carbajo, F. (ed.) (2004). [Estado de la cuestión] «Literatura y cine». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 13, 161-317
- Laín Corona, G. y Santiago Nogales, R., eds. (2018). *Cartografía literaria en homenaje al profesor José Romera Castillo*. Madrid: Visor Libros, vol. I.

¹³ Reiteramos que las entradas bibliográficas de la revista *Signa* pueden consultarse, además de en papel, a través de la página web de la UNED en que está alojada (<http://revistas.uned.es/index.php/signa>), así como en Dialnet (<https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=1349>) y en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (<http://www.cervantesvirtual.com/portales/signa/>). Además del ya citado trabajo del profesor Romera (2016).

- Martínez Cantón, C. I. (ed.) (2013). [Estado de la cuestión] «Métrica y ritmo del moderno verso cantado». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 22, 11-181.
- Martos Pérez, M.^a D. (ed.) (2015). [Estado de la cuestión] «Sobre literatura, pintura y cine: diálogos interartísticos». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 24, 37-147.
- Pozuelo Yvancos, J. M.^a (1999). «La Asociación Española de Semiótica (A.E.S.): crónica de una evolución científica». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 8, 53-68.
- Ríos, F. J. (2015). «La Asociación Española de Semiótica (AES): treinta años de investigaciones semióticas en España». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 24, 23-36.
- Romera Castillo, J. (2004). «El teatro contemporáneo en la revista *Signa* dentro de las actividades del SELITEN@ T». En *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003): actas del XIII seminario internacional del centro de investigación de semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías*, J. Romera Castillo (ed.), 123-141. Madrid: Visor Libros.
- (2010a). «Literatura, teatro y nuevas tecnologías: investigaciones en el SELITEN@T (España)». *Epos* 26, 409-420.
- (2010b). «La escritura (auto)biográfica y el SELITEN@T: guía bibliográfica». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 19, 333-369.
- (2012). *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena*. Madrid: Editorial UNED.
- (2013). «La revista *Signa* y la teoría teatral». *Gestos* 28.55, 129-136.
- (2015). «La Asociación Española de Semiótica impulsora de la modernización del panorama científico español». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 24, 13-22.
- (2016). «La revista *SIGNA*: 25 años de andadura científica». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 25, 13-76.
- Romera Castillo, J. (ed.) (2000). [Estado de la cuestión] «Sobre teatro de los años noventa». *Signa. Revista de la Asociación de Semiótica Española* 9, 93-210.
- (2003). [Estado de la cuestión] «En torno a la semiótica teatral: sobre algunas compañías profesionales en diversas ciudades españolas». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 12, 323-546.
- (2012). [Estado de la cuestión] «Sobre teatro breve de hoy y obras de dramaturgas en la cartelera madrileña (1990 y 2000)». *Signa. Revista de la Asociación de Semiótica Española* 21, 199-415.
- Ruiz Martínez, J. M. (2018). «Una aproximación retórica a los memes en Internet». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 27, 995-1021.

- Romera Pintor, Á. (ed.) (2018). [Sección monográfica] «Escritura autobiográfica femenina en lengua francesa de los siglos XIX-XXI». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 27, 15-144.
- Romero López, D. (ed.) (2008). [Estado de la cuestión] «Sobre teatro y nuevas tecnologías». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 17, 11-150.
- Sanfilippo, M. (ed.) (2007). [Estado de la cuestión] «Oralidad y narración entre el folclore, la literatura y el teatro». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 16, 11-164.
- Trecca, S. (ed.) (2010). [Sección monográfica] «Sobre el teatro y los medios audiovisuales». *Signa. Revista de la Asociación de Semiótica Española* 19, 11-158.



La labor del profesor José Romera en los *media* (prensa, radio, televisión y redes sociales)¹

*The work of professor José Romera in the media
(press, radio, television and social networks)*

Miguel Ángel Jiménez Aguilar
Grupo de investigación del SELITEN@T
majimagu@gmail.com

Resumen: Este artículo, en homenaje al profesor José Romera Castillo, trata sobre la labor que este ha desarrollado en los medios de comunicación —prensa, radio, televisión y redes sociales—, tanto impresos como digitales, a lo largo de su dilatada carrera como académico, catedrático e investigador de los más diversos asuntos concernientes tanto a la Lengua como a la Literatura y el teatro españoles, fundamentalmente, dentro y fuera de nuestras fronteras. Recoge, en definitiva, las entrevistas que ha concedido y que él mismo ha realizado para estos medios sobre las Academias, las Asociaciones y los Centros de Investigación, sus publicaciones, los Cursos, Congresos, Seminarios, Simposios y Jornadas en los que ha colaborado y, sobre todo, dirigido, su participación como miembro de jurado de premios literarios, así como, entre otros aspectos, sus encuentros con novelistas, poetas, dramaturgos, académicos y demás personalidades de máximo interés dentro del hispanismo internacional.

Palabras clave: José Romera Castillo. Medios de comunicación. Prensa. Radio. Televisión. Redes sociales.

¹ Todos los enlaces aquí recogidos han sido (re)consultados el 26/05/2018. La intervención en el Seminario puede verse en <https://canal.uned.es/video/5b2f5c16b-1111f436d8b4568>.

Abstract: This article, in honour of professor José Romera, deals with the work that he has developed in the media, either in print or digital —press, radio, television and social networks—, throughout his long career as an academic, professor and researcher in a wide variety of field, including Spanish Language, Literature and Theatre inside and outside Spain. The article, therefore, compiles the interviews that he has given and made in these media on Academies, Associations and Research Centers, their publications, courses, congresses, seminars, symposia and conferences in which he has collaborated and especially directed, his participation as a member of the jury of literary prizes, and his encounters with novelists, poets, playwrights, academics and other personalities of the greatest interest in international hispanism.

Key Words: José Romera. Media. Press. Radio. Television. Social Networks.

1. INTRODUCCIÓN

Me satisface enormemente dedicar esta *laudatio* al profesor José Romera Castillo desde mi admiración y mi respeto más profundos por su incansable labor docente e investigadora. Si en su día me sentí muy afortunado de poder realizar mi tesis de doctorado bajo su dirección, hoy es para mí una enorme responsabilidad describir y clasificar la labor que el profesor ha desempeñado en los diferentes medios de comunicación —prensa, radio, televisión y redes sociales—. Este inmenso trabajo de colaboración con dichos medios me provoca tanta fascinación como entusiasmo y, sin duda, supone una inestimable fuente de inspiración para los demás estudiosos de cara a la divulgación de una serie de actividades insertas en la actualidad científica y cultural de España dentro y fuera de nuestras fronteras. Nada sería igual para el hispanismo internacional sin la contribución del profesor José Romera, cuyos encuentros, entrevistas, reportajes y demás publicaciones impresas y digitales perdurarán por mucho tiempo, y de ellos se podrán beneficiar las generaciones futuras de cara a su formación académica y su preparación para la docencia y la investigación semiológica, literaria y teatral, y sus relaciones con las nuevas tecnologías. Por lo demás, su capacidad inagotable para comprender y divulgar la vida literaria, crear nuevos centros de trabajo,

y dirigir y coordinar diferentes equipos de trabajo hacen del profesor hoy una de las personas más documentadas, eficientes y dialogantes del panorama académico y cultural panhispánico.

La labor que el profesor José Romera Castillo ha desempeñado a lo largo de su extensísima trayectoria profesional ha sido la investigación y la docencia², pero a ello, ha sabido utilizar los diferentes medios de comunicación, tanto impresos como digitales, con el fin de hacer extensible, en un plano cultural, el amor a la literatura y el teatro, especialmente, para públicos diversos. Su labor, en suma, ha sido realmente fructífera y de un valor incalculable. Durante décadas ha dado a conocer el trabajo de las más destacadas personalidades de la cultura hispánica en general, y de la lengua, la literatura y el teatro en lengua española en particular. Y lo ha hecho en medios de comunicación en diferentes partes del mundo y en los más diversos formatos, pensando tanto en el público general como en el especializado.

En las siguientes páginas pretendemos dar cuenta de esta ingente actividad, conscientes de que para realizar semejante tarea es preciso simplificar, agrupar e incluso obviar parte de la información relativa a tamaña empresa, como ocurre con las referencias bibliográficas, hemerográficas y digitales, ante las que nos hemos visto en la obligación de reducirlas por necesidades de espacio, de tal manera que, en lo que se refiere a los enlaces electrónicos, únicamente mencionaremos la dirección web del Canal UNED, suprimiendo otras direcciones de la red en las que también pueden reproducirse las entrevistas, noticias, etc. (como en TVE a la carta, Youtube, Facebook, Twitter, etc.). En necesario precisar, además, que casi todos los programas emitidos en TVE-2 lo fueron también en el Canal Internacional de TVE (<http://www.rtve.es/television/tve-internacional/>)³.

² Como muy bien sintetizó la profesora de la universidad de Valencia, Evangelina Rodríguez Cuadros, en su *laudatio* general, «*Amicitia vera illuminat. Laudatio del profesor José Romera Castillo*» (<https://canal.uned.es/video/5b31f4e8b1111f9d6f8b4573>), publicada en el vol. I del homenaje: G. Laín Corona y R. Santiago Nogales (eds.), *Cartografía literaria en homenaje al profesor José Romera Castillo* (Madrid: Visor Libros, 2018, 67-78).

³ Una información más completa puede verse en su *curriculum vitae*, al que remito: http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/CurriculumVita/CV_extenso_Jose_Romera.pdf[28/04/2018].

La labor del profesor en los *media* la dividiremos en varios apartados temáticos: en primer lugar, nos referiremos a las entrevistas que ha concedido relacionadas con las Academias y las Asociaciones científicas; mencionaremos las actividades que ha desarrollado como director del SELITEN@T y la revista *Signa*; a continuación, lo relacionado con las publicaciones que ha realizado en torno a la Literatura y el Teatro, la Semiótica, la Lengua española, la Enseñanza de la Lengua y la Literatura, así como a otros ámbitos; con referencias a Congresos, Seminarios, Cursos y Conferencias que ha realizado y sobre todo dirigido, cuyas noticias fueron publicadas en la prensa, la radio, la televisión e Internet. Tendremos en cuenta también su participación como miembro de jurados de Premios literarios, algunas otras noticias y, por último, su presencia en las Redes sociales.

Distinguiremos, además, los programas según se hayan emitido o publicado en la prensa, la radio, la televisión o Internet. Las siglas que emplearemos serán las siguientes: P para referirnos a la prensa; R para la radio y TV para la televisión. Para las referencias webgráficas, indicaremos simplemente la URL en cada caso (todos los enlaces han sido re-consultados a finales de mayo de 2018, como se constató anteriormente). Los enlaces que se citan corresponden, en general, al repositorio de Canal UNED (aunque también se pueden acceder a ellas en TVE y RNE a la carta, así como en *Youtube*, que aquí no consignamos por razones de espacio y que pueden verse en su *curriculum vitae*). Se ha creado una serie sobre las numerosas contribuciones audiovisuales en Canal UNED, «José Romera Castillo, catedrático y académico», como puede verse en <https://canal.uned.es/series/5b964548b1111fc7048b456d> [12/09/2018].

Como inicio conviene ver el reportaje sobre su trayectoria, en *Historias de luz - Con luz propia - Ciencia* (TV, 08/09/2015: <http://www.historiasdeluz.es/con-luz-propia/en-la-ciencia/noticias-andalucia-jose-romera-comunicacion-teatro-signos>).

2. SOBRE ACADEMIAS

El interés que la figura y la trayectoria profesional de José Romera Castillo ha despertado, como Académico y Catedrático, ha sido tan enorme como constante y, fruto de ello, los más variados medios

de comunicación han ido publicando en forma de noticia los nombramientos que ha recibido, y se han acercado a él para expresarle sus felicitaciones y formularle numerosas cuestiones sobre los más diversos asuntos relacionados con su ingreso y su aportación a dichas instituciones, como podrá comprobarse a continuación. El profesor, por su parte, ha contribuido de forma activa y permanente a la difusión de la constitución, las funciones y la actividad que llevan a cabo estas instituciones, de tal manera que se ha convertido en uno de sus mayores referentes y portavoces de las mismas.

José Romera Castillo, en efecto, pertenece a ocho Academias muy prestigiosas en el panorama del hispanismo internacional: la Academia de las Artes Escénicas de España (miembro de número) y Correspondiente de las Academias Norteamericana, Filipina, Chilena y Puertorriqueña de la Lengua Española —todas ellas pertenecientes a la Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE)—, así como de la Academia de Bones Lletres de Barcelona, de la Academia de Buenas Letras de Granada y de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes. Constataré las referencias a algunas de ellas.

2.1. *Academias de la Lengua Española*

2.1.1. Real Academia Española

Una Real Academia de la Lengua necesita que su labor sea difundida entre el mayor número posible de ciudadanos, con vistas a poder cumplir plenamente sus objetivos. En este sentido, José Romera Castillo ha contribuido a la difusión del papel fundamental que la RAE viene desempeñando en la sociedad española e hispanoamericana, así como las actividades que ha ido llevando a cabo en los últimos años.

El profesor Romera Castillo ha sido autor y presentador de *El español en América*, un programa en el que entrevistó a D. Manuel Alvar (director de la RAE entonces), que pudo verse en TVE-2, de 30 m. (03/03/2001: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/12042>). Y en 2011 grabó una entrevista a Humberto López Morales (prestigioso lingüista y secretario general de la Asociación de Academias de la Lengua Española), titulada *La andadura del español por el mundo*, en RNE-3-emisiones de la UNED (R, 28/02/2011).

Posteriormente ha mantenido entrevistas con el director de la RAE, Darío Villanueva. En 2015, conversaron sobre la consideración que tiene la institución dentro de los ámbitos españoles y americanos en la actualidad; también sobre el estado del panhispanismo, en vísperas entonces de la creación de la vigésimo tercera Academia, la Academia Ecuatoguineana de la Lengua Española, creada finalmente en 2016. El programa fue emitido en TVE-2 (TV, 27 y 28/11/2015: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/46337>). Y en 2018, realizó otra entrevista al mencionado profesor, «Grandes clásicos de la literatura en español: Darío Villanueva, director de la RAE, dialoga con José Romera», en TVE-2 (TV, 27 y 28/07/2018: <https://canal.uned.es/video/5b4f6b0ab1111f7a728b4567> y YouTube: <https://youtu.be/lfqMfFsqKc4>).

Sobre la misma actividad, se ha emitido también en RNE-3 un programa de José Romera, «Guía de lectura de grandes clásicos en español» (R, 23/05/2018: <https://canal.uned.es/video/5afd7189b-1111f20278b456a>), sobre la colección de ediciones conmemorativas de la Real Academia Española y de la Asociación de Academias de la Lengua Española, cuyo objetivo es la recuperación de títulos emblemáticos de la literatura en español de los dos orillas.

2.1.2. Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE)

Tres son las entrevistas que el profesor Romera ha realizado sobre ASALE. La primera, con Humberto López Morales, Secretario General de la Asociación de Academias de la Lengua Española (entonces), en junio de 2001, emitida en TVE-2, en la que se dio a conocer la función de la Asociación, constituida por las 22 Academias de la Lengua Española existentes entonces, bajo el título: «Al cuidado del español: el papel de las Academias de la Lengua Española» (TV, 17/06/2001: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/12043>). La segunda, cuando volvió a entrevistar al mencionado Secretario General, en 2016, en un programa titulado «La Asociación de Academias de la Lengua Española», de nuevo para TVE-2 (TV, 17 y 18/06/2016: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/51030>). Y la tercera, un año más tarde, al producirse el nombramiento del nuevo Secretario General de la ASALE, que fue emitida en TVE-2, bajo el título «La función de la Asociación de Academias de la Lengua Española. Francisco

Javier Pérez» (TV, 4 y 5/05/2017: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/56438>; que puede verse también en: <http://www.asale.org/noticias/francisco-javier-perez-el-espanol-tiene-una-fortaleza-enorme>). Además del programa de radio mencionado anteriormente.

2.1.3. Academia Norteamericana de la Lengua Española

En el año 2000 se hicieron eco de su nombramiento como Académico Correspondiente de la Academia Norteamericana de la Lengua Española tanto el periódico *Melilla Hoy* (P, 30/04/2000: 18), *El Faro de Melilla* (P, 30/04/2000: 11) y *Telegrama de Melilla* (P, 30/04/2000), así como la revista *A Distancia* 18.2, en la sección «Noticias de la UNED», en «José Romera Castillo, miembro de la Academia Norteamericana de la Lengua Española» (P, 2000: 5). Además, el *Boletín informativo de la Academia Norteamericana de la Lengua Española* reseñó publicaciones del profesor: una, como editor de *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI*, en el número 7 (P, 2012: 67-68, que puede verse en: <http://www.anle.us/usr/docs/anle-boletin-informativo-7-2012.pdf>); otra, como editor de *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)* y como coautor de *Manual de estilo*, en el número 11 (P, 2014: 73-74, que puede verse en: http://www.anle.us/usr/docs/ANLE_BIANLE_11_Enero-Junio_2014.pdf).

2.1.4. Academia Filipina de la Lengua Española

Como en otras ocasiones, la noticia de su nombramiento como Académico de honor, Correspondiente de la Academia Filipina de la Lengua Española, fue recogida por la revista *A Distancia* 19.1, en la sección de «Noticias de la UNED» (P, 2001: 215).

2.1.5. Academia Chilena de la Lengua Española

En 2017, José Romera Castillo se mostró muy agradecido por el nombramiento de la Academia Chilena de la Lengua Española y fue valorada «su trayectoria vital y académica», en la entrevista «José

Romera, designado miembro correspondiente de la Academia Chilena de la Lengua», en RNE-3 (R, 15/02/2017 y 09/04/2017: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/55081>). Y en TVE-2, en «José Romera Castillo elegido Académico de la Academia Chilena de la Lengua», el profesor presentó su aportación no solo a la Academia sino también a la Asociación Chilena de Semiótica (TV, 17 y 18/02/2017: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/54733>).

2.1.6. Academia Puertorriqueña de la Lengua Española

Con motivo de su ingreso en esta Academia como Correspondiente, Beatriz Rodríguez publicó en *Ideal de Granada* —su ciudad natal— el artículo «El granadino José Romera ingresa en la Academia de la Lengua de Puerto Rico» (P, 20/03/2018: 57). También en RNE-3 fue entrevistado por este nombramiento, en el programa «José Romera, Correspondiente de la Academia de la Lengua Española de Puerto Rico» (R, 25/04/2018: <https://canal.uned.es/video/5ad9c7f7b1111f66048b4567>), espacio que fue emitido, además, en varias emisoras de Hispanoamérica a través de ARU (Asociación de Radios Universitarias).

Por otra parte, José Romera entrevistó al escritor José Luis Vega, en TVE-2, en el programa titulado «El director de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española dialoga con José Romera Castillo» (TV, 19 y 21/01/2018: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/60378>), dando a conocer el vigoroso esfuerzo que el pueblo puertorriqueño ha realizado, después de 1898, para mantener el español como lengua prioritaria de la isla.

2.2. Otras Academias

2.2.1. Academia de las Artes Escénicas de España (AAEE)

La noticia de su nombramiento como Académico de número de la AAEE, fue publicada por el periódico *Ideal de Granada*, en el artículo «José Romera Castillo, elegido académico de la Academia de las Artes Escénicas de España» (P, 02/06/2015: 54: <https://sorvilanblog.wordpress.com/2016/01/>). Y la UNED se hacía eco en su web, en septiembre

de ese mismo año, en «José Romera Castillo, Catedrático de Literatura Española de la UNED, elegido académico de la Academia de las Artes Escénicas de España» (P, 16/09/2015: http://portal.uned.es/portal/page?_pageid=93,52161831&_dad=portal&_schema=PORTAL). Ese mismo mes, además, concedió una entrevista para RNE-3 en torno a la función que desempeña la AAEE según sus estatutos, concretamente: «potenciar, defender y dignificar las Artes Escénicas en nuestro país»; la entrevista, titulada «El catedrático José Romera y la Academia de las Artes Escénicas de España», fue emitida en el programa «Sin distancias» (R, 28/09/2015: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/44999>).

La aportación que José Romera Castillo ha realizado en la difusión de la Academia de las Artes Escénicas de España (AAEE) desde su creación, en lo concerniente a la constitución de la misma y la función que desempeña, se ha materializado en numerosos encuentros con los Académicos más destacados, como José Luis Alonso de Santos (entonces presidente de la institución), a quien entrevistó, en 2015, sobre «La necesidad de la Academia de las Artes Escénicas de España en nuestra sociedad», en el marco del XXIV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T) (TV, 24/06/2015: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/38793>). Un año más tarde, en 2016, grabó un encuentro similar con el mencionado director, Alonso de Santos, titulado «Academia de las Artes Escénicas», de nuevo para TVE-2 (TV, 10 y 12/06/2016: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/50922>).

2.2.2. Academia de Buenas Letras de Granada

En torno a esta Academia, la desaparecida revista de la UNED *A Distancia* (n.º 15.1), publicaba en 1997 la noticia: «José Romera Castillo, Académico Correspondiente en Madrid de la Academia de Buenas Letras» (P, 1997: 5). En 2009, tras su elección por unanimidad, que venía precedido, entre otros nombramientos, por los de la Academia de Bones Lletres de Barcelona y las Academias Norteamericana y Filipina de la Lengua Española, el periódico *Ideal de Granada* publicaba el artículo: «José Romera Castillo y [L.] Alberto de Cuenca nuevos académicos de Buenas Letras» (P, 29/10/2009: 53). Y mantuvo una entrevista radiofónica, días más tarde, que fue transmitida

por RNE-3 (dentro de las emisiones de la UNED), bajo el título: «José Romera, nuevo miembro de la Academia de Buenas Letras de Granada» (R, 22/11/2009: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/5602>). Asimismo, el periódico de su ciudad, *Ideal. Diario Regional de Andalucía* (Granada) ofreció un reportaje titulado: «José Romera Castillo, académico de las Buenas Letras» (P, 17/04/2012: 50).

Por su parte, en 2016, el profesor Romera mantuvo una entrevista, emitida en TVE-2, con el Presidente de esta Academia (entonces), Antonio Chicharro Chamorro, en la que trataron de diversos asuntos como la constitución de la misma, sus funciones, sus miembros o sus colaboraciones institucionales (TV, 8 y 9/04/2016: https://canal.uned.es/video/5a6f7883b1111f3a0e8b4599?track_id=5a6f7884b1111f3a0e8b459d).

Como se puede comprobar, nos hemos referido solamente a las Academias sobre las que hemos encontrado documentación. Son ocho las Academias a las que pertenece el profesor José Romera.

3. ASOCIACIONES CIENTÍFICAS

Si importante ha sido su aportación a la difusión de la estructura y el cometido de las Academias, en las que se integra, no menor ha sido la atención que José Romera le ha prestado a las Asociaciones científicas que ha fundado y dirigido. Concretamente, los medios de comunicación se han hecho eco de su labor como fundador y director de dos Asociaciones científicas en España: la Asociación Española de Semiótica (AES), de la que además es Presidente de Honor (creada por él en 1983) y la Asociación Internacional de Teatro del siglo XXI (AITS21), de la que es presidente desde su fundación en Estrasburgo (en marzo de 2016).

3.1. Asociaciones creadas por el profesor Romera

3.1.1. Asociación Española de Semiótica

Como fundador y presidente de la Asociación Española de Semiótica, Canal Sur TV emitió una entrevista con el profesor Romera sobre esta institución (TV, 12/1993).

3.1.2. Asociación Internacional de Teatro del Siglo XXI

El día 16 de marzo de 2016 se creaba en Estrasburgo (Francia) esta Asociación, donde el profesor José Romera fue elegido presidente de la misma. El hecho tuvo repercusiones: «Presidencia Asociación de Teatro. Noticia», en el «Informativo ARU» (Asociación de Radios Universitarias), de la mano de Isabel Baeza Fernández (R, 03/05/2016: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/50376>); en RNE-3, días más tarde (R, 16/05/2016: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/50590>); y para referirse a los objetivos de la Asociación, en el programa «El último apuntador» de Radio Euskadi (R, 25 y 27/06/2016) y en Radio Vitoria (R, 27/06/2016: <http://www.eitb.eus/es/radio/radio-vitorial/programas/el-ultimo-apuntador/audios/detalle/4188046/objetivos-asociacion-internacional-teatro-siglo-xxi>); así como en TVE-2, en la sección «Noticias» (TV, 29/04/2016: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/50017>).

3.2. Otras Asociaciones

En 1988 concedió varias entrevistas con motivo de su vicepresidencia de la Comisión Local Organizadora del *XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, celebrado en Madrid (R y TV, 06-11/07/1988). El *Heraldo de Soria* publicó una nota sobre la reunión de la Junta Directiva de la Asociación Internacional de Hispanistas en la Fundación Duques de Soria, celebrada en esta ciudad, los días 9 y 10 de mayo de 2015 (P, 10/05/2015: portada y 17).

4. ACTIVIDADES COMO DIRECTOR DEL CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y DE LA REVISTA *SIGNA*

En primer lugar, nos referiremos al Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T) (<http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T>), que fundó y dirige el profesor Romera desde 1991. Posteriormente, nos ocuparemos de *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, fundada y dirigida también por el profesor José Romera un año más tarde,

en 1992. A ambos ámbitos se referirán otros colegas del Centro de investigación en este homenaje.

4.1. *El SELITEN@T*

El Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED (SELITEN@T)⁴, creado en 1991 y dirigido desde entonces por el profesor José Romera, está compuesto por diversos profesores e investigadores tanto del Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura —muchos de ellos han realizado su tesis de doctorado en el Centro de Investigación, bajo su dirección— como de destacados especialistas tanto de España como del extranjero. El Centro se dedica a estudiar todos los elementos sígnicos que intervienen en la comunicación, muy especialmente en la literatura y el teatro, así como su relación con las nuevas tecnologías, junto con el estudio y reconstrucción de la vida escénica española desde la segunda mitad del siglo XIX hasta la actualidad, con especial atención a la presencia del teatro español en Europa e Iberoamérica, además de otros aspectos como la escritura autobiográfica. Sus actividades (muy destacadas dentro del hispanismo internacional) pueden verse en su página web: <http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/> y en https://es.wikipedia.org/wiki/Centro_de_Investigaci%C3%B3n_de_Semi%C3%B3tica_Literaria,_Teatral_y_Nuevas_Tecnolog%C3%ADas.

Pues bien, de todo ello ha informado debidamente José Romera en varias ocasiones en TVE-2 (TV, 09/07/2010: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/6300> y <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/13813>). Como destacado especialista internacional, en *Anagnórisis. Revista de Investigación Teatral* (n.º 12), apareció una «Entrevista a José Romera Castillo» (P, 12/2015: 305-312: <http://www.anagnorisis.es/pdfs/n12/>

⁴ Cf. Olivia Nieto Yusta (SELITEN@T), «El profesor José Romera Castillo y el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías» (<https://canal.uned.es/video/5b2f5b36b1111fb36c8b4569>) y Equipo del SELITEN@T, «Los Seminarios internacionales del Centro de investigación (SELITEN@T), dirigidos por el prof. José Romera» (<https://canal.uned.es/video/5b2f5b36b1111fb36c8b4569>), publicados en este vol. III del homenaje.

JoséRomeraCastillo(305-312).pdf), en la que el profesor realiza un recorrido por la génesis no solo del SELITEN@T, sino también de los restantes hitos en su carrera profesional como fundador, según hemos visto, de la Asociación Española de Semiótica (AES), la Federación Latinoamericana de Semiótica, la AITS21, la revista *Signa*, etc.

4.2. La revista *Signa*

En torno a *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* (<http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/publisigna.html>)⁵, fundada y dirigida por el profesor José Romera en 1992, como queda dicho, y de la que también informaba, según acabamos de mencionar, en *Anagnórisis. Revista de Investigación Teatral* (n.º 12), en «Entrevista a José Romera Castillo» (P, 12/2015: 305-312: [http://www.anagnorisis.es/pdfs/n12/JoséRomeraCastillo\(305-312\).pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/n12/JoséRomeraCastillo(305-312).pdf)), el Canal UNED (junto con TVE-2) emitió dos entrevistas (TV, 31/03/2009: <https://canal.uned.es/video/5a6f25a4b1111f44478b48c6>) y en UNED Documentos (TV, 28/03/2014: <https://www.youtube.com/watch?v=b-Mt3zffQfgU>).

Son diversas las noticias y las entrevistas al profesor José Romera sobre la revista *Signa*: en marzo de 2009 en TELEUNED (TV, 31/03/2009: <https://canal.uned.es/video/5a6f25a4b1111f44478b48c6>). A lo largo de su andadura ha presentado algunos números de la revista, como ocurrió, por ejemplo, en 2012, con el n.º 21 en RNE-3 (R, 09/04/2012: https://canal.uned.es/video/5a6f205cb1111f28298b4c26?track_id=5a6f205db1111f28298b4c29) y en Canal UNED (TV, 16/04/2012: <https://canal.uned.es/video/5a6f2572b1111f44478b46e1>); la entrevista: «*Signa* 23/2014»; en UNED Documentos (TV, 28/03/2014: <https://www.youtube.com/watch?v=b-Mt3zffQfgU>); además del programa del propio José Romera Castillo, como director de la revista, en RNE-3, con motivo del vigésimo

⁵ Cf. Clara Martínez Cantón y Guillermo Laín Corona (secretarios de la revista *Signa* / SELITEN@T), «Una revista *SIGNA*ficativa para los estudios de Semiótica en España» (<https://canal.uned.es/video/5b2f5babb1111f1f6ad8b4569>), publicado en este volumen III del homenaje.

quinto aniversario de su fundación, bajo el título «Revista *SIGNA*, 25 años» (R, 08/06/2106: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/51023>).

5. ESTUDIOS SOBRE LITERATURA Y TEATRO

En el terreno de las numerosas publicaciones del profesor Romera (que pueden verse en su *curriculum vitae*), se constarán algunas de las que tuvieron eco en los medios de comunicación⁶.

5.1. Estudios generales

Ricardo Bellveser se refería al resumen publicado de su tesis de doctorado, defendida en la Universidad de Granada en 1975, *Pluralismo crítico actual en el comentario de los textos literarios*, en el periódico *Las Provincias* (Valencia), Sección «El pie de la letra impresa. Novedades» (P, 13/06/1976). Así como el mismo crítico daba noticia sobre la aparición de su primer libro, *Gramática textual. Aproximación semiológica a 'Tiempo de silencio'*, en el mencionado diario (P, 15/02/1976: 40).

Sobre literatura y edición, José Romera Castillo es autor y presentador del programa «La edición literaria en España», en el que entrevista a José Esteban (escritor) y Jesús García Sánchez, *Chus Visor* (editor), emitido en TVE-2, de 20 m. (TV, 29/04/2001: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/12168>). Y en 2015 volvió a entrevistar a *Chus Visor*, bajo el título «La labor del editor literario: el caso Visor», en el

⁶ No se recogen aquí las cerca de 200 reseñas que sus publicaciones han originado (como puede verse en su *curriculum vitae*). Cf. las *laudationes* de la profesora de la universidad de Valencia, Evangelina Rodríguez Cuadros, «*Amicitia vera illuminat. Laudatio del profesor José Romera Castillo*» (<https://canal.uned.es/video/5b31f4e8b1111f9d6f8b4573>) y del profesor Francisco Gutiérrez Carbajo (UNED), «*A bene placito: sobre aportaciones del profesor José Romera a los estudios literarios*» (<https://canal.uned.es/video/5b3207b2b1111f86078b4567>), publicadas en el vol. I del homenaje: G. Lain Corona y R. Santiago Nogales (eds.), *Cartografía literaria en homenaje al profesor José Romera Castillo* (Madrid: Visor Libros, 2018, 67-78 y 221-235, respectivamente).

programa «Sin distancias» de RNE-3 (R, 12/10/2015: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/45236>).

Romera Castillo dio una entrevista, en directo, en el programa de ámbito nacional *La Terraza* (22.05-22.20 h.), de la cadena SER, sobre «Literatura y nuevas tecnologías» (R, 20/08/1998).

Reseñar también los programas: «Los premios Nobel de Literatura en lengua española», entrevista emitida por la Televisión búlgara BBT, en el programa «Los eventos mañana» (29 de octubre, 2008) y «Los premios Nobel de literatura en español», entrevista en la Radio Nacional de Bulgaria (R, 29/10/2008).

5.2. *Narrativa*

Sobre diversos centenarios ha tratado el profesor José Romera. Autor y presentador del programa «*La Celestina* en su quinto centenario» (con las intervenciones de Nicasio Salvador y Miguel Á. Pérez Priego), emitido en TVE-2 (TV Educativa de la UNED) y Canal Internacional de TVE, de 30 m. (TV, 30/10/1999: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/12317>). TVE-2 emitió el programa, «Actividades con motivo del IV centenario del fallecimiento de Miguel de Cervantes» (TV, 13 y 14/12/2016: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/53940>).

Sobre su participación en actos conmemorativos sobre la santa de Ávila aportamos dos referencias: una, sobre su inclusión en la mesa Redonda sobre Santa Teresa de Jesús, en *ABC* (Madrid) (P, 23/03/1982: 27); y otra, la entrevista que se le hizo en Radio Vaticana, «Santa Teresa, escritora», en el Programa *4 voci*, de 0.10 m. de duración, emitida el 25 de febrero (R, 25/02/1982).

Autor y presentador de tres programas sobre *El 98, cien años después*, emitidos en TVE-2 (TV Educativa de la UNED), de 30m. de duración cada uno (TV, 07, 21 y 28/11/1998: (I): <https://canal.uned.es/video/5a6f6973b1111f5c3e8b47d8>; (II): <https://canal.uned.es/video/5a6f6970b1111f5c3e8b47d2>; y (III): <https://canal.uned.es/video/5a6f696fb1111f5c3e8b47cd>).

José Romera Castillo fue entrevistado con motivo de los «Cien años del nacimiento de Camilo José Cela», en RNE-3 (R, 07/12/2016: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/53804>). Y, a su vez, entrevistó al

novelista, editor y periodista Juan Cruz para tratar de «Cela y *La colmena*», que pudo verse en TVE-2 (TV, 28 y 30 de abril/2017: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/55982>).

Sobre uno de los novelistas más sobresalientes del siglo XX, puede verse el programa «José Romera habla de Juan Benet», en *Culturales UNED* (TV, 12/09/2013: <https://www.youtube.com/watch?v=WY-D6ZKK4wUk>). Asimismo, entrevistó a José M. Caballero Bonald, en el programa titulado «Caballero Bonald, la novela de la memoria», emitido en TVE-2, de 20 m. (TV: 11/11/2001: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/17601>).

Con la novelista Almudena Grandes ha mantenido diferentes encuentros, que ha ido ofreciendo TVE-2 (TV, 17 y 19/04/2015: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/25602>). El Telediario de las 21 horas de TVE-1 informó el día 11 de octubre de 2015 de los clubes de lectura, con la participación de la novelista y nuestro profesor (minutos 29:22 a 31:05) (TV, 11/10/2015: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/telediario/telediario-21-horas-11-10-15/3319605/>). Para la radio, José Romera Castillo grabó una entrevista también con la novelista, titulada «Almudena Grandes, de cerca», que fue emitida en el programa «Sin distancias», de RNE-3, en dos partes (R, 23/11/2015: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/46353>; y (R, 30/11/2015: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/46495>).

El profesor Romera ha entrevistado también varias veces a Clara Sánchez. En el programa «Premios de novela: Clara Sánchez», ganadora del Premio Alfaguara (2000) por *Últimas noticias del paraíso*, en TVE-2 (TV, 14/01/2001: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/12503>). Y en 2014, por la obtención del premio Planeta (2013), que emitió TVE-2 (TV, 18 y 19/07/2014: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/19159>).

En 2000 presentó el programa titulado *¿Escritura femenina?*, emitido en TVE-2, con Almudena Grandes y Clara Sánchez (TV, 05/02/2000: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/6256>).

Con José María Merino mantuvo una entrevista, en 2017, que fue emitida en TVE-2, bajo el título «El novelista José María Merino dialoga con José Romera Castillo» (TV, 1 y 3/12/2017: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/59637>). En 2016, entrevistó al escritor Eduardo Mendicutti en un programa emitido en TVE-2 (TV, 15 y 17/04/2016, y 23 y 24/09/2016: <https://canal.uned.es/mmobj/index/>

id/49542). Y, posteriormente, lo hizo con Jesús Ferrero, en TVE-2 (TV, 24 y 26/01/2015: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/20065>). Recientemente se ha emitido el programa «Luis Mateo Díez, dialoga con José Romera Castillo», en TVE-2 (TV, 21 y 23 /08/2018: <https://canal.uned.es/video/5b586796b1111f0a3e8b4567>).

Autor y presentador del programa «J. L. Borges y España», emitido en TVE-2 (TV Educativa de la UNED), de 15 m., con Teodosio Fernández y Antonio Lorente Medina (TV, 20/11/1999: <https://canal.uned.es/video/5a6f696ab1111f5c3e8b47b0>).

Se han emitido programas suyos presentando volúmenes de los resultados de diversos Seminarios internacionales que organiza y dirige, como, por ejemplo, «El cuento en la década de los noventa», en la revista *A Distancia*, n.º 18.2 (P, 2000: 13), etc.

5.3. Poesía

En «*Ínsula* y un libro sobre el Surrealismo» se hace referencia a su artículo en el número monográfico de la citada revista en el periódico *Informaciones* (Madrid), Sección de las Artes y las Letras (P, 23/01/1974: 3); así como «Número-homenaje de *Ínsula* a Vicente Aleixandre», en *El País* (P, 09/03: 27).

Una noticia referida a su conferencia sobre Juan Ramón Jiménez, en el Colegio Mayor Isabel de España, apareció en *El País*, miércoles (P, 18/11/1981: 47).

Autor y presentador de varios programas sobre el poeta granadino: «Federico García Lorca en su centenario», en TVE-2 (TV Educativa de la UNED) y Canal Internacional de TVE, de 30 m. (TV, 19/12/1998: <https://canal.uned.es/video/5a6f696eb1111f5c3e8b47c7>). Además, sobre el programa de TVE-2, «Federico García Lorca cien años después» (*El País*) (P, 19/12/1998) y «Una clase a distancia para los amantes de Lorca», por *Copperfield*, en *La Razón* (P, 20/12/1998: 76).

Sobre otro poeta importante del 27, figura el programa «Rafael Alberti, memoria de la alegría», emitido en TVE-2 (TV Educativa de la UNED), de 30 m., con Benjamín Prado (TV, 14/11/1999: <https://canal.uned.es/video/5a6f696bb1111f5c3e8b47b6>).

El profesor Romera ha entrevistado a varios ganadores del premio de Poesía Ciudad de Melilla: en 1997 a Vicente Gallego, ganador del

XVII Premio de Poesía Ciudad Autónoma de Melilla, por *La plata de los días*, que emitió TVE-2, en el programa *La aventura del saber*, 6 m. (TV, 12/12/1997: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/26387>). Lo mismo hizo con Juan Carlos Suñén como ganador del XVIII Premio de Poesía Ciudad Autónoma de Melilla, con el volumen *El hombro izquierdo*, en TVE-2, en el programa *La aventura del saber*, 6 m. (TV, 19/12/1997: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/26391>). E hizo lo propio con el ganador de la decimonovena edición del premio, Luis Antonio de Villena, por el poemario *Celebración del libertino*, en el hotel Miguel Ángel de Madrid, como pudo verse en TVE, en el programa *Informativo de la UNED*, 12 m. (TV, 08/02/1998: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/22997>).

En 2001 entrevistó a Luis Alberto de Cuenca (secretario de Estado de Cultura entonces) en el espacio titulado «*El poder de la poesía*», emitido en TVE-2, de 30 m. (20/01/2001: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/12515>). Y en 2015 lo volvió a hacer como poeta, en TVE-2 (29 y 30/05/2015: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/26990>).

Y ese mismo año hizo lo mismo con otro destacado poeta, en una entrevista titulada «Luis García Montero, poeta y escritor», que fue emitida en el programa «Sin distancias» de RNE-3 (R, 02/11/2015: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/45863>).

Sobre la presentación que hizo de los volúmenes: *José Hierro: «La biografía de un pájaro se resume en su canto»* (Madrid: UNED, 2017), de Yolanda Soler Onís y *Versos con faldas. Poetas españolas para la infancia y la juventud (2000-2015)* (Madrid: UNED, 2017), de Itziar Pascual (Melilla, 14 de noviembre), dieron cuenta *Melilla Hoy* (P, 14/11/2017: 23; <http://www.melillahoy.es/noticia/96664/cultural/yolanda-soler-e-itziar-pascual-analizaron-sus-obras-ganadoras-de-la-beca-miguel-fernandez-2014-y-2015-.html>) y *El Faro de Melilla* (P, 15/11/2017: 17; <https://elfarodemelilla.es/2017/11/15/cien-poetisas-poeta-las-becas-miguel-fernandez-descubren-talento/>).

Asimismo, en «El director de la Real Academia [Manuel Alvar] presenta a un poeta puertorriqueño», en *El País* (P, 08/05/1991: 37), se dio noticia sobre la presentación de *Revoque*, de Hamid Galib, organizado por el profesor Romera, en el hotel Palace de Madrid. Por otra parte, el programa, «Presentación de la revista *Sertao*», que se hizo en el Instituto Francés de Madrid, en la que participó como Decano

de la Facultad de Filología, se emitió en TVE-2 (TV, 01/03/1998: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/6361>).

5.4. Teatro

El teatro es uno de los ejes fundamentales de la investigación de José Romera⁷. En el Canal UNED el profesor presentó su fundamental obra *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (TV, 22/04/2012: <https://canal.uned.es/video/5a6f-2572b1111f44478b46e1>). Otras referencias al libro las encontramos en una entrevista al profesor de 2012 sobre el volumen y el n.º 21 de la revista *Signa* (R, 09/04/2012: https://canal.uned.es/video/5a6f-205cb1111f28298b4c26?track_id=5a6f205db1111f28298b4c29) y en Canal UNED (TV, 16/04/2012: <https://canal.uned.es/video/5a6f-2572b1111f44478b46e1>).

Presentó también su obra *Teatro español: siglos XVIII-XXI*, en RNE-3 y Canal UNED (R y TV, 11/11/2013: <https://www.youtube.com/watch?v=wTQwc1MJKwK>).

Conviene ver el reportaje, anteriormente citado, sobre «José Romera, estudio de la comunicación a través del teatro y sus signos», en *Historias de luz - Con luz propia - Ciencia* (TV, 08/09/2015: <http://www.historiasdeluz.es/con-luz-propia/en-la-ciencia/noticias-andalucia-jose-romera-comunicacion-teatro-signos>).

Sobre «Adaptaciones teatrales» trató con José Luis Alonso de Santos, en TVE-2 (TV, 09/04/2000: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/12170>).

Varios son los programas centrados en diversos teatros públicos. Sobre «La Compañía Nacional de Teatro Clásico» José Romera Castillo ha realizado dos programas. El primero, con entrevista al entonces director de la CNTC, Andrés Amorós Guardiola, en TVE-2 (P, 20/05/2000: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/11892>); y el segundo,

⁷ Remitimos a la *laudatio* del profesor César Oliva (Universidad de Murcia), «José Romera en los escenarios» (<https://canal.uned.es/video/5b2b3c72b-1111f513c8b4567>), impresa en vol. II del homenaje: G. Laín Corona y R. Santiago Nogales (eds.), *Cartografía teatral en homenaje al profesor José Romera Castillo* (Madrid: Visor Libros, 2019, 97-104).

en 2017, al entrevistar a la actual directora de la CNTC, en «Compañía Nacional de Teatro Clásico. Helena Pimenta», emitido en TVE-2 (TV, 24 y 25/02/2017: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/54862>).

Otro programa, referido a un centro público estatal, «Ernesto Caballero, director del Centro Dramático Nacional, dialoga con José Romera Castillo», se emitió en TVE-2 (TV, 26 y 28/10/2018: <https://canal.uned.es/video/5bc60e21b1111f480a8b4580>).

En 2017 se emitió «Teatro de la Zarzuela: Diálogo entre Daniel Bianco y José Romera», en TVE-2 (TV, 28 y 29/07/2017: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/58369>). En 2018, se pudo ver el programa «Teatro Real a escena: diálogo entre su director, Ignacio García-Belenguer y José Romera», emitido en TVE-2 (TV, 12 y 13/10: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/uned/uned-5-12102018-teatro-real/4795278/>; Canal UNED: <https://canal.uned.es/video/5bb5df2db1111fc1358b4567>).

Sobre teatros de ámbito autonómico (en este caso de Madrid), figura el programa «Los Teatros del Canal: diálogo entre Natalia Álvarez, directora, y José Romera Castillo», emitido en TVE-2 (TV, 25 y 27/01/2019: <https://canal.uned.es/video/5c41768b-1111fa5758b4567>).

Los festivales de teatro también han merecido y merecerán espacios televisivos, como es el caso, hasta ahora, de «El Festival de Teatro Clásico de Mérida: entrevista de José Romera Castillo al director, Jesús Cimarro», en TVE-2 (TV, 11 y 13/01/2019: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/uned/festival-canal-copia/4943307/>; Canal UNED: <https://canal.uned.es/video/5c113e17b1111f60718bce2f>).

A continuación, se reseñan otras referencias a otros programas. El profesor Romera concedió una entrevista a Francisco Gutiérrez Carbajo, sobre su libro, *Frutos del mejor árbol. Estudios sobre teatro español del Siglo de Oro* (TV, 31/10/1997: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/26372>). Y Enrique Rull, trató en «Calderón en sus libros», sobre los estudios del profesor referidos al dramaturgo en el periódico madrileño *Ya* (P, viernes 13/11/1981).

Del «Bicentenario de José Zorrilla: D. Juan Tenorio», el profesor Romera dio cuenta en el programa *Sin Distancias*, en RNE-3, m. 31:32 (R, 29/03/2017 y 18/06/2017: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/55722>).

El profesor concedió diversas entrevistas, para *Programación TV Educativa* de la UNED, sobre la pieza teatral «*El embrujado*, Valle-In-

clán desconocido» (TV, 19/04/1996: <https://canal.uned.es/video/5a-6f5f4bb1111f930c8b46db>). Además de las otras sobre Federico García Lorca, ya citadas.

En «Buero Vallejo a examen», se muestra un diálogo entre José Romera Castillo y Javier Huerta Calvo, en el ciclo que RTVE, con motivo del día mundial del teatro, dedicó al dramaturgo, emitido en TVE-2 (TV, 31/03/2017 y 01/04/2017: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/55693> y <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/57915>).

Uno de los ejes de investigación del profesor Romera ha sido el estudio de la obra de Antonio Gala. Así, en el Canal UNED presentó en un par de ocasiones su libro *Con Antonio Gala (Estudios sobre su obra)*: la primera, en enero de 1997 (TV, 31/01/1997: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/3384>) y la segunda, de la mano de Margarita Almela, en noviembre de ese mismo año (TV, 07/11/1997: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/26374>). Además, años más tarde, participó en el programa de televisión *Tiempo de tertulia*, n.º 35, producido por IBECOM (Ibérica de Comunicación, Análisis e Información), que fue emitido en Iberoamérica y EE.UU., en el que habló de este mismo trabajo monográfico (TV, 22 y 25/05/2001). Una pequeña reseña de su edición de A. Gala, *Los verdes campos del Edén y El cementerio de los pájaros*, apareció en *Ínsula*, n.º 482 (P, 1987: 17). Asimismo, sobre el dramaturgo, Ileana Cidoncha, en «Gala, libretista operístico», trató sobre su edición de *Cristóbal Colón*, en *El Nuevo Día*, de San Juan de Puerto Rico (P, 30/08/1990: 116). Anuncios de la presentación de *Las manzanas del viernes*, de Antonio Gala (con prólogo de José Romera), aparecieron en *El País* (P, 27/11/1999: 46), *ABC* (P, 27/11/1999: 52), *ABC* (P, 30/11/1999: 14) y en diversos periódicos de Madrid (P, 30/11/1999). Así como se hizo un reportaje sobre la presentación del volumen de Antonio Gala, *El caracol en el espejo*, con diversos estudios, en los que participó, en *El Mundo* (P, 30/05/2003: 51). Puede verse, además, «Gala utiliza el teatro histórico como arma de reflexión, según los expertos», de Carmen Lozano, en *Diario Córdoba* (P, 23/04/2010: 52).

Sobre su intervención en la Mesa Redonda, en el Club de Lectura (UNED), referida al teatro de José Luis Alonso de Santos y Jerónimo López Mozo, con presencia e intervención de los dramaturgos, puede verse el reportaje en TELEUNED (TV, 28/10/2009: https://www.youtube.com/watch?v=m6quy_iUGhE).

Dos son las entrevistas realizadas hasta el momento a sendas dramaturgas. La primera, «Lola Blasco (Premio Nacional de Literatura Dramática, 2016) dialoga con José Romera Castillo», emitida en TVE-2 (30/06/2017, 02/07/2017, 06/10/2017 y 08/10/2017: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/57838>). Y la segunda, «Dramaturga a escena: Laila Ripoll dialoga con José Romera Castillo», en TVE-2 (22 y 23/02/2019: <http://canal.uned.es/video/5c642cd=b1111fba458b4567>).

José Romera Castillo es, además, autor y presentador de «Premios de Teatro: Tirso de Molina», emitido en TVE-2, 30 m., con Jerónimo López Mozo e Íñigo Ramírez de Haro (TV, 03/12/2000: <https://canal.uned.es/video/5a6f5f43b1111f930c8b468f>).

También se ha emitido otro espacio, titulado «Mitos españoles en el teatro de hoy», para RNE-3, en el que comenta la aportación e influencia de estos (La Celestina, don Quijote, Carmen y don Juan) en el teatro, la ópera y el cine europeos (R, 06/12/2017 y 04/02/2018: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/60103>).

Asimismo, ha presentado diversos resultados de algunos Seminarios internacionales (de los 27 llevados a cabo, bajo su dirección, hasta el momento). Con motivo del *VIII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías sobre Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*, por ejemplo, celebrado en colaboración con la Universidad Internacional Menéndez Pelayo en Cuenca y la Asociación Española de Semiótica (25-28 de junio), en el que José Romera Castillo participó en la sesión plenaria titulada: «Repensar el teatro histórico», concedió una entrevista a la TV de Cuenca (TV, 26/06/1998). Del anuncio de la presentación de José Romera Castillo (ed.), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX y Mis versiones de Plauto*, por José L. Alonso de Santos (con prólogo de J. Romera), en Casa de América de Madrid, se ocupó *El País* (P, 28/01/2003). De otros Seminarios tenemos referencias también: sobre el decimosexto, *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006)*, «Las narraciones del siglo XXI» (TV, 22/02/2008): <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/12502>; *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*, en RNE-3 y Canal UNED (R, 12/04/2017; R, 19/07/2017; TV, 24/05/2017: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/56166>); *Teatro y marginalismo(s) por sexo, raza e ideología*, en TVE-2 (TV, 14 y 16/07/2017: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/58115>) y «Teatro,

(auto)biografía y autoficción (2000-2018). Homenaje al profesor José Romera Castillo» (R, 10/10/2018) <https://canal.uned.es/video/5bb70d47b1111fdc218b456a>.

Hay grabaciones completas, en general, de los últimos Seminarios internacionales del SELITEN@T, realizados siempre bajo su dirección, en los que sus intervenciones son muy numerosas:

- *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI*: <http://teleuned.uned.es/teleuned2001/directo.asp?ID=6116&Tipo=C> y <http://teleuned.uned.es/teleuned2001/directo.asp?ID=6117&Tipo=C>.
- *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)*: <http://www.canal.uned.es/serial/index/id/664>.
- *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*: <https://canal.uned.es/serial/index/id/2041>.
- *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*: <https://canal.uned.es/serial/index/id/4695>.
- *Teatro y marginalismo(s) por sexo, raza e ideología*: <https://canal.uned.es/serial/index/id/5812> y <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/58115>.
- *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018). Homenaje al profesor José Romera Castillo*: <https://canal.uned.es/series/5b2a5c2e-b1111f937b8b4569> y un resumen en el audio, emitido en RNE-3: <https://canal.uned.es/video/5bb70d47b1111fdc218b456a>.

Como director del Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura, fundó y dirigió, bajo su mandato, varios Seminarios de investigación. Recogemos dos de ellos:

- El I Seminario del Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura: «Líneas y orientaciones de investigación para el nuevo doctorado» (TV, 27/02/2008: <https://canal.uned.es/video/magic/kvtnrlnoh0gg00gcogc8skoo04k8c8>).
- El III Seminario del Máster en Formación e Investigación Literaria y Teatral en el contexto europeo: «Actualidad del hispanismo», en Canal UNED (TV, 28/10/2013: <https://canal.uned.es/video/5a6f6157b1111f54168b4574>), en el que intervino con una presentación al profesor Jean-François Botrel (TV, <https://canal.uned.es/video/5a6f6157b1111f54168b457b>) y con una

ponencia «Semiótica e Hispanismo» (TV, 29/10/2013: <http://www.canal.uned.es/mmobj/index/15668>).

En el plano docente hay una noticia sobre su participación en el ciclo *Teatro e Universidade. Enseñanza, teoría e praxis*, publicada en *La Voz de Galicia* (P, 14/02/1995).

5.5. Otros estudios

En torno al volumen, que coordinó y en el que participó, *Manual de estilo* (UNED), podemos escuchar la presentación del libro en RNE 3-Canal de la UNED (R, 14/10/1994), en el programa *Lengua sin fronteras* de Radio Exterior de España de RNE (R, 03/11/1994), en emisoras como la Cadena SER, Canal Sur o Televisión 28, con motivo de la presentación del mismo en la Universidad de Almería (R, 02/02/1995), y junto con Miguel Ángel Pérez Priego, en el programa *La aventura del saber* de TVE-2 (TV, 28/11/1997: <https://canal.uned.es/mmobj/index/14927>). Y en la prensa escrita, a comienzos de 1995, informaron del volumen, entre otros rotativos, *Ideal de Granada* (P, 03/02/1995: 11) —con motivo de la presentación del libro en la universidad de Almería—, *La voz de Almería* (P, 03/02/1995: 12) y *El País*, en su edición de Andalucía (P, 09/02/1995: 12).

En torno a la figura de uno de sus amigos, tristemente fallecido, de la Universidad de Granada, *Granada hoy* publicó un artículo, «Maestro y amigo», en el homenaje que la UGR dedicó a Juan Carlos Rodríguez, firmado por Alba Rodríguez, en el que se da cuenta de la participación de José Romera Castillo en el mencionado evento (P, 27/09/2017: 46).

6. SEMIÓTICA

Otro eje de las investigaciones del profesor Romera⁸. Ricardo Bellveser daba noticia sobre la aparición de su primer libro, *Gramática*

⁸ Remitimos a la *laudatio* del profesor José María Pozuelo Yvancos (Universidad de Murcia), «José Romera Castillo: la Semiótica y los estudios autobiográficos en España» (<https://canal.uned.es/video/5b2b3e4cb1111fd43f8b4567>), publicada en el vol. I del homenaje: G. Laín Corona y R. Santiago Nogales (eds.), *Cartografía literaria en homenaje al profesor José Romera Castillo* (Madrid: Visor Libros, 2018, 165-180).

textual. Aproximación semiológica a 'Tiempo de silencio', en *Las Provincias* (Valencia) (P, 15/02/1976: 40) y concedía la primera entrevista de la que tenemos noticia a la por entonces periodista, Rita Barberá, en la sección «¿Qué libro está preparando?», sobre su primer libro, *El comentario de textos semiológico*, en el periódico *Levante* (Valencia) (P, 12/03/1977: 19).

En 1978 se publicó una pequeña reseña del volumen colectivo, en el que participa, *Elementos para una semiótica del texto artístico*, en el anexo del Boletín Informativo mensual de *Hoja Informativa de Literatura Española de la Fundación Juan March*, n.º 62 (P, 07-08/1978: 11). Dio noticia sobre la presentación del libro, del que fue compilador, *La literatura como signo*, el periódico *El País* (P, 11/11/1981: 35). Una pequeña reseña de su libro, *Semiótica literaria y teatral en España*, apareció en el *Bulletin of International Association for Semiotic Studies* (P, 15-16/07/1989: 63).

En 1993, se publicó una pequeña reseña de *Investigaciones Semióticas. IV*, que coordinó, con presentación del propio profesor, en *La Voz de Avilés*, «Letras» (P, 21/01/1993: VI). Así como concedió varias entrevistas en radio y TV de Rosario, Argentina (R, 07/1987) sobre la semiótica. Por su parte, Iván Ávila Beloso publicó el artículo «Second Latin American Congress. An Unqualified Success», en *Semiotic Spectrum* (University of Toronto) n.º 9 (1988: 2), en donde se daba cuenta de la labor importante del profesor Romera en la implantación y desarrollo de la semiótica en el ámbito hispánico.

7. LENGUA ESPAÑOLA

De 1998 es la reseña del acto, coordinado por José Romera Castillo, de la agencia EFE: «Homenaje a Manuel Alvar como *español de las dos orillas*», publicada en *El País* (P, 11/06/1998: 37) (también en versión electrónica); así como en *El Mundo*, *Ideal* (Granada), etc. *El Día*, de Tenerife, en *Guía del dinero*, recogió declaraciones del profesor sobre «Filología Hispánica» (P, 19 de febrero, 1999: 4).

Una labor extensa e importante la constituye la grabación de 47 programas (de cinco minutos de duración cada uno), sobre «Literatura y comunicación» para *Un idioma sin fronteras*, de Radio Exterior de España (emisión semanal desde abril) (R, 2010).

8. ENSEÑANZA DE LA LENGUA Y LA LITERATURA

El profesor Romera ha cultivado también este ámbito muy sobresalientemente⁹. En el programa «La aventura del saber» de TVE-2, José Romera concedió sendas entrevistas a Vicente Granados sobre una destacada y pionera obra suya, *Enseñanza de la Lengua y la Literatura* (TV, 24/10/1997: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/26370>). De otro volumen importante suyo, *Textos literarios y enseñanza del español*, dio cuenta en RNE-3 y UNED (R y TV, 18/11/2013: <https://www.youtube.com/watch?v=IFQyG00i5HE>).

Sobre esta importante labor, de la que el profesor Romera ha sido un importante pionero en la modernización y actualización docente en España, figuran las referencias siguientes. En 1965, con motivo de su titulación se daba cuenta en dos periódicos granadinos: «Nuevos maestros de enseñanza primaria», *Patria* (P, 24/06/1965: 9) y «Nuevos maestros», *Ideal de Granada* (P, 25/06/1965: 14).

En 1981, para Canal 6, W.I.P.R. TV de Puerto Rico, habló de «Lengua usual / Lengua literaria», dentro de la serie «Diálogos de la Lengua» (San Juan, Puerto Rico), de 30 m. de duración (TV, 02/1981). Algo similar hizo en 1988 para el mismo TV-Canal 6 de Puerto Rico, en esta ocasión «Sobre la enseñanza de la lengua materna» (San Juan, Puerto Rico) (TV, 06/04/1988).

Radio Exterior, de Radio Nacional de España, emitió una grabación suya de tres comentarios de textos (sobre Don Juan Manuel, Antonio Machado y Federico García Lorca) para el programa *Lengua sin fronteras* (R, 24/10/1994).

En 1995, fueron publicadas algunas declaraciones sobre el Diploma de Español como Lengua Extranjera de la UNED, concretamente en *El País* (P, 28/03/1995: 34) y en *Cuadernos Cervantinos de la Lengua Española 2*, (1995: 74); así como el artículo «Pelea del

9 Como puede constatarse en la *laudatio* del profesor José Rienda Polo (Universidad de Granada), «*Si parva licet componere magnis*: aportaciones del profesor José Romera Castillo a la enseñanza de la lengua y la literatura» (<https://canal.uned.es/video/5b2b3f05b1111f6f408b4567>), publicada en el vol. I del homenaje: G. Laín Corona y R. Santiago Nogales (eds.), *Cartografía literaria en homenaje al profesor José Romera Castillo* (Madrid: Visor Libros, 2018, 243-252).

catalán en la UNED», en *El Mundo*, Sección *Campus* (P, 31/03/1993: 3). En RNE fue entrevistado sobre la ortografía del español (R, 12/04/1997).

Dio una clase en el Máster *La enseñanza del español como segunda lengua* sobre «Literatura y nuevas Tecnologías», que fue emitida en TELEUNED (TV, 08/11/2011: http://teleuned.uned.es/conferencias/videoclases/2011_2012/filologia/mstr_enseEsp_seg_lengua/VC-11-010_M_LUZ_GUTIERREZ-LIT_NUEVAS_TECNOLO.wmv).

En Canal UNED-Televisión pueden verse varias grabaciones del Club de Lectura: una, en 1996, bajo el título «El teatro en el club de lectura» (TV, 26/12/1996: https://canal.uned.es/video/5a6f5bc6b-1111f8f798b4622?track_id=5a6f5bc7b1111f8f798b4626); y otra, titulada «Literatura y Educación», sobre *Historia de una maestra*, de Josefina Aldecoa, minutos 15:06 a 19:40 (TV, 03/2013: http://www.canaluned.com/index.html#frontaleID=F_RC§ionID=S_TELUNE&videoID=11569).

9. OTROS ÁMBITOS

El profesor Romera Castillo también se ha ocupado de diversos ámbitos culturales. Veamos algunos de ellos. Entrevistó a un célebre compositor musical, Antón García Abril, en TVE-2 (16 y 18 /10/2015: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/45271>). La entrevista se volvió a emitir el 3 y 4 de junio de 2016: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/50861> y <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/45271>). A Tomás Rodríguez-Pantoja Márquez (embajador de España en Filipinas), en un programa titulado *La cultura española en el mundo*, emitido en TVE-2, de 20 m. (TV, 20/05/2001: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/12061>) y al director del Instituto Cervantes, Fernando Rodríguez La Fuente, en el programa *El lugar del Instituto Cervantes*, emitido en TVE-2, de 30 m. (TV, 10/06/2000).

Podemos rastrear también numerosas entrevistas sobre diferentes temas como el estado actual de las ciencias humanas, en «Las humanidades van en retroceso, en favor del pragmatismo», entrevista realizada en el periódico *La Rioja* de Logroño (P, 11/07/1989: 5).

10. CONGRESOS, SEMINARIOS, CURSOS Y CONFERENCIAS

De los numerosísimos Congresos, Seminarios, Simposios, Jornadas y Cursos en los que José Romera ha participado, y sobre todo dirigido, encontramos también abundantes noticias en la prensa, la radio y la televisión, además de Internet, como puede verse a continuación. Las referencias que recogemos las hemos ordenado siguiendo un criterio temático, como anunciamos en la introducción de este mismo artículo. Por lo demás, y como es obvio, la lista de Cursos, Congresos, Seminarios, Simposios y Jornadas no se agota en este apartado, ya que este tan solo menciona aquellos de los que dieron noticia los medios de comunicación (el resto puede verse en su *curriculum vitae*).

10.1. Congresos y Seminarios

El profesor José Romera Castillo ha participado, hasta el momento, en 238 congresos nacionales e internacionales, como puede verse en su *curriculum vitae*. Daremos cuenta de las referencias que han tenido algunos de ellos en los medios de comunicación

10.1.1. Seminarios Internacionales del SELITEN@T

Su labor como director de los 27 Seminarios internacionales del SELITEN@T, celebrados hasta el momento, cuyas actas han sido publicadas por el profesor Romera (como puede verse en <http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/publiact.html>), es tan destacada como fructífera. Y los medios de comunicación no podían dejar de dar cuenta de ello. Constataremos solamente algunos de los que ha habido referencias en los medios. Además de lo consignado anteriormente al respecto, recogemos algunas informaciones más.

En 1995 participó en el Seminario *La novela histórica a finales del siglo XX*, que dirigió en la UIMP en Cuenca, del que informó el periódico *El Día de Cuenca* (P, 04 y 06/07/1995).

Concedió dos entrevistas en Radio Exterior de España sobre el XI Seminario del Centro de Investigación, la segunda de cuales fue emitida en el programa *Tertulias Americanas*, con el dramaturgo argentino Roberto Cossa (R, 21 y 29/06/2001) y en Radio Universitaria de Pamplona (R, 27/06/2001).

Para el programa educativo de la UNED, en TVE-2 concedió sendas entrevistas sobre el Seminario *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX* (TV, 02/2003) y *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI (XV Seminario Internacional del SELITEN@T)* (TV, 02/07/2005: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/6756>). En 2006, en torno a *Nuevos lenguajes en el teatro (XVI Seminario Internacional del SELITEN@T)*, ofreció unas declaraciones, junto a las dramaturgas Pilar Campos y Gracia Morales, que fueron emitidas en TVE-2 (TV, 22/10/2006: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/6603>). Para el mismo canal de TVE-2 trató, en 2008, sobre el Seminario *Las narraciones del siglo XXI (XVII Seminario Internacional del SELITEN@T)* (TV, 23/02/2008: http://www.canaluned.com/#frontaleID=F_RC§ionID=S_TELUNE&videoID=405).

En 2017 habló para RNE-3 y Canal UNED sobre el XXVI Seminario Internacional del Centro de Investigación, en el espacio titulado «Congreso SELITEN@T 2017: Estudio en el teatro del Orgullo gay y otros marginalismos» (R, 11/10/2017 y 08/11/2017: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/59073>). Sobre este último Seminario, ha presentado y editado el vídeo: «El teatro centra los marginalismos por sexo, raza e ideología», emitido en TVE-2 (TV, 13 y 14/04/2018: <https://canal.uned.es/video/5aab88eeb1111f5a318b4568>); así como el programa «XXVII Seminario Internacional del SELITEN@T», que se emitió en RNE-3 (R, 24/10/2018: <https://canal.uned.es/video/5b-c9a2bdb1111f065d8b456a>).

10.1.2. Congresos sobre Literatura española

José Romera Castillo participó en el Congreso sobre *Rosalía de Castro e seu tempo*, de 1985, como recogieron tanto *El Correo Gallego* (P, 20/07/1985: 10), como *El Ideal Gallego* (P, 20/07/1985: 16).

Un año más tarde, Francisco Comarazamy publicó una reseña sobre las Actas del *VII Congreso de ALFAL*, en el que participó, en

Libros dominicanos, en *Listín Diario* (Santo Domingo, República Dominicana) (P, 27/10/1989: 6).

La noticia de su participación en el *Simposium Internacional Federico García Lorca* fue publicada en diferentes medios, como *La Opinión* de Murcia (P, 24/03/1998: 41).

También en 1998, con motivo del curso *Escorzo sobre Federico García Lorca*, impartió la lección sobre «El epistolario de Lorca, un sin fin de noticias», en el Centro Asociado a la UNED (Melilla, 14 de mayo); así como grabó un programa en directo en Onda Cero (Melilla), de 30 m., y una entrevista para la TV de Melilla (R y TV, 14/05/1998).

La Voz de Galicia (P, 07/04/2000: 72) informó sobre su conferencia plenaria en el *I Congreso Nacional: Literatura y sociedad* en 2000. De ese mismo año son las noticias sobre su conferencia en el *Congreso Internacional «Calderón cómico»*, como puede verse en el periódico *La Rioja* (P, 20/05/2000: 6), *El Correo* (P, 20/05/2000: 8) y *El País* (P, 22/05/2000: 50).

Su participación en el *XV Congreso de Literatura Española Contemporánea* quedó reflejada en *Diario Sur* de Málaga, sección de Cultura (P, 13/11/2001: 10) y *La Opinión de Málaga* (P, 13/11/2001: 35), entre otros medios.

También tenemos noticias referidas a la sesión plenaria impartida en el Congreso Internacional *Cruzando fronteras: Miguel Delibes entre lo local y lo universal*, en declaraciones a V. M. Niño, en el Cuaderno monográfico dedicado al autor vallisoletano de *El Norte de Castilla* (P, 17/10/2007: 6).

Recientemente ha participado en la inauguración y presentación de tres ponentes, Fernando Doménech, Mariángeles Rodríguez Alonso y Mercedes Herrero Pérez en las *V Jornadas Internacionales de Teatro y Feminismos*, que se desarrollaron en la RESAD de Madrid (TV, 12/02/2018: https://www.youtube.com/watch?v=E4Y-ChYjY7ms&t=15s&index=1&list=PLvCmx6cWykm4abuOA8pgdC_wBP_7Mlhu3; https://www.youtube.com/watch?v=Sni4nWjS2Eg&list=PLvCmx6cWykm4abuOA8pgdC_wBP_7Mlhu3&index=10; https://www.youtube.com/watch?v=4YBpTsxJLSk&index=6&list=PLvCmx6cWykm4abuOA8pgdC_wBP_7Mlhu3 y https://www.youtube.com/watch?v=vFrPIaD8W14&list=PLvCmx6cWykm4abuOA8pgdC_wBP_7Mlhu3&index=4).

10.1.3. Congresos sobre Literatura y Autobiografía

Recogieron la noticia de su participación en el Congreso sobre *Autobiografía en España: un balance*, los periódicos *ABC*, en su edición de Córdoba (P, 26/10/2001: 7, 50-51); *El País*, en su edición de Andalucía (P, 26/10/2001: 11); *Diario Córdoba* (P, 26/10/2001: 74-75) y *El Día de Córdoba* (P, 26/10/2001: 47), entre otros.

10.1.4. Congresos sobre Semiótica literaria

Sobre el primer congreso de la Asociación Española de Semiótica (AES), *Investigaciones Semióticas. I*, José Romera Castillo, en «La semiótica literaria en España», dio cuenta tanto de su actividad como del ámbito en nuestro país, en «Research Projets», en el *Bulletin International Association for Semiotic Studies*, n.º 11 (P, 06/1987: 40-41 y 62).

El periodista Ricardo Fernández Deu entrevistó al profesor Romera, en el programa *Aquí te espero* de RNE-1, a propósito del *III Simposio Internacional de Semiótica* (R, 06/12/1988). Sobre su participación en otro de estos congresos, el V Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica, que presentó en La Coruña, como presidente de la AES, existen noticias, reportajes y entrevistas en los periódicos gallegos *La Voz de Galicia* (P, 30/09/1992: 30), *El Correo Gallego* (P, 30/09/1992: 36), *El Ideal Gallego* (P, 30/09/1992: 8) y *Diario 16 de Galicia* (P, 30/09/1992: 14, en gallego); así como meses más tarde en *El Correo Gallego* (P, 5 y 6/12/1992: 48 y 73). Y de 1997 son las dos noticias sobre «Importantes reuniones de semióticos e historiadores», en *La Voz de Galicia* (P, 18/01/1997) y «El congreso latino de semiótica dedicará un día a la Costa da Morte», que publicó *El Correo Gallego* (P, 08/11/1997).

Asimismo, fue entrevistado en la COPE de Zaragoza, con motivo del VII Congreso Internacional de Asociación Española de Semiótica, que fundó en 1983 y de la que es Presidente de Honor (R, 07/11/1996).

Sobre su actividad semiótica, apareció el anuncio de su conferencia en la Universidad Veracruzana, en el *Diario Xalapa* (México) (P, 05/11/1982: 3-C); así como noticias de las dos conferencias

en la Cátedra de Semiótica de la Universidad Nacional de la República, se publicaron en *Alternativa Socialista* (Montevideo, Uruguay) (P, 24/09/1987: 18). Asimismo, su «Bio-Bibliografía», apareció en *Bulletin. International Association for Semiotic Studies* (P, 10/12/1986: 58-59).

10.1.5. Congresos sobre Lengua española

En junio *El País*, en su sección *Libros, Babelia* 34, informaba del Congreso Internacional sobre *La Lengua y la Literatura Hispánicas Actuales*, que formaba parte del Programa de actividades filológicas del Gobierno de La Rioja, en el que participó José Romera Castillo (P, 06/06/1992: 7). Lo mismo hizo el periódico *La Rioja* (P, 11/07/1992: 9).

10.2. Cursos

El profesor Romera ha dirigido 46 cursos de diferente índole y ha participado en 169 cursos realizados en España y en 26 fuera de ella. A continuación se recogen las referencias que hemos encontrado en diferentes medios, aunque una relación completa puede verse en su *curriculum vitae*.

10.2.1. Cursos de Literatura española

La literatura española es otro de los grandes asuntos de los que se ocupa José Romera Castillo, si no del que más. Y lo ha hecho, como sabemos, desde una perspectiva eminentemente semiológica, una vez superados los postulados estructuralistas en los estudios filológicos. Su empeño ha sido siempre tanto la creación de instituciones que se ocupen de la literatura española, como la divulgación de los nuevos conocimientos en el ámbito universitario, la formación de nuevos investigadores que estudien y analicen las obras desde un punto de vista semiótico-literario. Para tal fin, ha organizado una cantidad considerable de cursos de formación, de los que se han hecho eco algunos de ellos —que no todos— los medios de comunicación más diversos.

El Diario de la Costa del Sol informaba ya en 1990 de los «Cursos de Literatura española» que el propio profesor dirigió en Melilla (P, 08/05/1990: 29). Por su parte, *Diario de Ávila* ofreció varias informaciones sobre el curso de verano que dirigió: «Literatura española en la actualidad» (P, 16-20/07/1991) y sobre el citado curso, concedió una entrevista a RNE-5 en Ávila (R, 18/07/1991).

Carlos de Miguel publicó un reportaje sobre otro curso de verano de la UNED, bajo su dirección, «El 98, cien años después», en *El País* (P, 21/07/1998: 24); y lo mismo hicieron en *El Diario de Ávila*, Sonsoles Lumbreras, en «La Generación del 98, en un Curso de la UNED en Ávila» (P, 16/07/1998); Antonio Puente, en «La culpa es de Azorín» (P, 20/07/1998) y Raúl Prieto (P, 21/07/1998: 8). Además, el profesor ofreció con tal motivo varias entrevistas en diferentes radios y TV de la misma ciudad de Ávila (R y TV, 20-24/07/1998).

Diversas noticias fueron publicadas en 2000 sobre el curso «La literatura en la década de los noventa», de nuevo bajo la dirección de José Romera Castillo, en diferentes medios como *Diario Sur* (Málaga) (P, 16/10/2000: 15) o *Melilla Hoy* (P, 20/10/2000: 18 y 19; 21/10/2000: 1 y 40).

Por último, sobre el curso «Muestras literarias», celebrado en Melilla del 16 al 19 de octubre de 2006, bajo su dirección, informaron rotativos como *El Telegrama de Melilla* (P, 19/10/2006: 21; 20/10/2006); *Melilla Hoy* (P, 19/10/2006: 2 y 10; 20/10/2006: 1 y 13; 20/10/2006); o *El Faro de Melilla* (19/10/2006: 1 y 14; 20/10/2006), entre otros.

10.2.2. Cursos sobre panoramas de poesía, narrativa y teatro actuales

Nos ocupamos en este epígrafe de las noticias recogidas en los medios de comunicación relacionadas con los cursos que han realizado un estudio panorámico actual, entiéndase con respecto al momento en el que estos se desarrollaron, de los tres géneros literarios: poesía, narrativa y teatro.

Por lo que respecta a la poesía, José Manuel Maíz ofreció un reportaje sobre los cursos de verano de la UNED en general, y el curso «La poesía española actual (1975-1994)» en particular, dirigido este último por José Romera, en *Diario de Ávila* (P, 19/07/1994: 6).

El profesor concedió además sendas entrevistas para RNE y Onda Cero de Ávila (R, 21 y 22/07/1994).

Sobre el curso «Poetas», celebrado en Melilla del 19 al 22 de octubre de 1999, bajo su dirección, informaron diferentes periódicos como *El Telegrama de Melilla* (P, 19/10/1999: 16; 20/10/1999: 15; 21/10/1999: 17; 22/10/1999: 14; 23/10/1999: 1 y 17); *Melilla Hoy* (P, 21/10/1999: 15; 22/10/1999: 15; 23/10/1999: 1 y 15); *El Faro de Melilla* (P, 20/10/1999: 13; 21/10/1999: 13; 22/10/1999: 12); *Sur* (P, 22/10/1999: 12; 23/10/1999: 1 y 5). A propósito de este curso, fue entrevistado también en RNE en Melilla (R, 22/10/1999).

En cuanto a la narrativa, el periódico *Canfali Marina Alta* de Denia informó del curso «Panorama de la novela contemporánea», realizado bajo su dirección (P, 31/10/2009).

Con respecto al teatro, el profesor Romera Castillo dirigió el curso «El teatro en España en la década de los noventa», en el marco de los X cursos de verano de la UNED, del que dio cuenta Antonio García, en el artículo «Los cursos estivales de Ávila se ocupan de la salud del teatro», publicado en *El Mundo*, edición de Castilla-León (P, 14/07/1999: 9) y Elena Sánchez le hizo una entrevista para *El Diario de Ávila* (P, 16/07/1999: 5), encontrándose otras referencias al curso (P, 15/07/1999: 13; 16/07/1999: 15).

10.2.3. Cursos de comentario de textos literarios

Bajo el título, «Inaugurado el curso sobre comentario de textos literarios organizado por el ICE», Ana de la Fuente informó, en el periódico *Alerta* de Valladolid, de la conferencia con que Romera Castillo dictó en la inauguración del curso de la Universidad de Valladolid sobre «Comentario de textos literarios del siglo XX» (P, 26/02/1992: 5). Rubén Heras reseñaba el «Seminario de comentario de textos», en *Documentación: Sistema Educativo de Universidades Laborales* (P, 02/06/1977: 57).

10.2.4. Cursos sobre escritura femenina

Noticias del curso «Escritura femenina», realizado bajo su dirección, fueron recogidas en *Melilla Hoy* (P, 15/10/1996: 12; 17/10/1996: 13;

18/10/1996: 1 y 40; 19/10/1996: 1 y 14) y *El Telegrama de Melilla* (P, 15/10/1996: 12; 17/10/1996; 18/10/1996: 9; 19/10/1996: 1 y 5).

La prensa escrita también se hacía eco del curso «Mujeres en el Parnaso el siglo XXI», concretamente *Diario Sur* de Málaga (P, 20/10/2004: 17), *Melilla Hoy* (P, 19/10/2004: 20; 20/10/2004: 21, 21/10/2004: 21, 22/10/2004: 21), *El Faro de Melilla* (P, 18/10/2004: 13; 20/10/2004: 2 y 17; 22/10/2004: 1 y 5), *El Telegrama de Melilla* (P, 20/10/2004: 17; 21/10/2004: 19), etc.

10.2.5. Cursos sobre literatura y modernidad

En mayo de 1992, *El País* recogió la noticia de la celebración del curso de verano de la UNED, titulado «Literatura y Modernidad», celebrado en la localidad de Denia en julio y agosto (P, 10/05/1992: 24); y el rotativo *Canfali Marina Alta* se hizo eco de su participación en el Curso (P, 01/08/1992: 12).

10.2.6. Cursos sobre escritura autobiográfica

Diario de Cádiz publicó un reportaje sobre su intervención en el curso «Literatura y autobiografía», como ponente y director (P, 10/03/1994). Esta modalidad de escritura, de la que el profesor Romera es un pionero en su estudio en España y una figura máxima en el hispanismo internacional, ha sido tratada en muchos de los cursos que ha dirigido o participado. En uno de ellos, como muestra última, centrado en «La España flamenca de Lola Flores: de “La niña de fuego” a “La Faraona”», el profesor analizó la figura de la citada cantante en «Lola Flores: de viva voz (autobiográfica)»; y con tal motivo, fue entrevistado por Tom Martín Benítez en «La hora de Andalucía» de Canal Sur, minutos 40:38 a 46:51 (R, 07/10/2016: <http://www.canalsur.es/radio/programas/la-hora-de-andalucia/detalle/83.html>). La noticia del curso, perteneciente al XXI curso de otoño de la Universidad de Cádiz, fue recogida, por su parte, en el programa «Noticias noche» de Canal Sur Televisión (TV, 06/10/2016: <http://www.canalsur.es/television/programas/canalsur-noticias/detalle/36.html?video=1103987,1103992,1103993&sec=>).

10.2.7. Cursos sobre escritores

Podemos rastrear igualmente numerosas noticias en torno a cursos en los que ha participado y/o dirigido sobre distintos creadores literarios. Tenemos noticias sobre sus dos intervenciones en el ciclo de «Escritores andaluces», en *Diario de Cádiz* (P, 12/03/1988: 6; y 13/03/1988). En 1992 *Diario de Cádiz* recogió varias informaciones sobre su intervención en el curso sobre «Pedro Salinas» (P, 12/01/1992; 13/01/1992: 44; 14/01/1992: 33). Sobre la figura de Antonio Gala, recogieron la noticia de su participación en los cursos de verano de la Universidad Complutense de Madrid, con «Gala sobre Gala», *El País* (P, 10/05/1992: 49) y *ABC* (P, 10/05/1992: 62). En mayo de ese mismo año 1992, *El País* publicó la noticia de la celebración del curso, dirigido por el profesor, «El teatro español actual. El teatro de Antonio Gala» (P, 31/05/1992: 53), lo mismo que *ABC* (P, 31/05/1992); y en julio y agosto, la prensa publicó diversos reportajes durante el desarrollo del curso, entre otros muchos: el periódico valenciano *Levante* (P, 18/07/1992: 45; 25/07/1992: 48; 26/07/1992: 70); *Información* (Benidorm, Marina Alta y Marina Baixa) (P, 24/07/1992: 8; 25/07/1992: 8; 31/07/1992: 10), etc.

Sobre el curso «Escritores de hoy», realizado bajo su dirección, la prensa publicó varias noticias y entrevistas al profesor, como *Diario Sur* de Málaga (P, 20/10/1997: 12; 23/10/1997: 16); *Melilla Hoy* (P, 21/10/1997: 19; 24/10/1997: 17 y 18), entre otros.

La noticia de la celebración del curso «Escorzo sobre Federico García Lorca», en el que Romera Castillo participó y dirigió, fue recogida entre otros medios por *El Telegrama de Melilla* (14/05/1998: 18; 15/05/1998: 13; 16/05/1998: 11).

Noticias y entrevistas con motivo de su intervención en el curso «Jóvenes escritores» fueron publicada en *El Telegrama de Melilla* (18/10/1998; 21/10/1998: 3 y 16; 22/10/1998: 14; 23/10/1998: 18; 24/10/1998: 16; 25/10/1998); *Melilla Hoy* (P, 11/10/1998; 14/10/1998; 22/10/1998: 18-19; 23/10/1998: 20) y *El Faro de Melilla* (22/10/1998: 11).

Sobre su participación en el curso «Memoria poética de Miguel Fernández» dejaron constancia: *Melilla Hoy* (P, 21/10/2003: 18; 23/10/2003: 15-16; 24/10/2003: 1); *El Telegrama de Melilla*

(21/10/2003: 11 y 18; 22/10/2003: 15-17; 24/10/2003: 1 y 15) y *El Faro de Melilla* (24/10/2003: 1 y 5-7), etc.

Sobre la figura de Torrente Ballester y Carballo Calero, su intervención en el curso de verano «Torrente Ballester y Carballo Calero: dos ferrolanos ante la literatura», fue recogida en el *Diario de Ferrol* (P, 09/07/2010: 7).

En torno a Jaime Gil de Biedma, María Poyatos firmaba el artículo: «José Romera cierra con un análisis de Gil de Biedma», correspondiente al curso «La herencia poética de Jaime Gil de Biedma», en la Universidad Internacional de Andalucía, dirigido por Luis García Montero, en *Diario Jaén* (P, 21/07/2015: 27 y 28); y Europa Press publicaba, por su parte: «La autobiografía de Gil de Biedma y el trato de la inmigración, temas para clausurar los cursos» (P, 21/07/2015: <http://www.europapress.es/andalucia/noticia-autobiografia-gil-biedma-trato-inmigracion-temas-clausurar-Cursos-20150820194407.html>).

10.2.8. Cursos sobre teatro y cine

Informaron del curso «Teatro y cine», dirigido por el profesor, entre otros periódicos, *Melilla Hoy* (P, 16/10/2001: 1 y 16; 17/10/2001: 1 y 16; 19/10/2001: 1, 16 y 17; 20/10/2001: 1, 18 y 19) y *El Faro de Melilla* (20/10/2001: 1 y 9).

Otro de los cursos sobre los que informó la prensa fue «Huellas quijotescas en la España actual. Literatura y cine», celebrado en Melilla, bajo su dirección, del 24 al 27 de octubre de 2005, como puede leerse en *El Telegrama de Melilla* (P, 04/11/2005: 19); *Melilla Hoy* (P, 25/10/2005: 19; 03/11/2005: 40; 04/11/2005: 19) y *El Faro de Melilla* (P, 04/11/2005: 56), entre otros. Un nuevo curso, que tuvo lugar en Melilla, del 15 al 18 de octubre de 2007, fue «Literatura y cine desde 2000», de nuevo bajo su dirección, y de él dieron cuenta estos mismos periódicos: *El Telegrama de Melilla*, *Melilla Hoy* y *El Faro de Melilla*, entre otros.

10.2.9. Cursos sobre literatura y medios de comunicación

El Diario de Ávila y diversas emisoras (como RNE, Cadena Ser y Onda Cero), publicaron varias noticias y realizaron diferentes entre-

vistas al profesor sobre el curso «Literatura y medios de comunicación social», realizado bajo su dirección, en Ávila del 17 al 22 de julio de 1995, en los cursos de verano de la UNED.

En octubre de ese mismo año 1995, aparecieron diversas noticias y entrevistas sobre el curso «Literatura y medios de comunicación», realizado también bajo su dirección, en la ciudad autónoma, en *Melilla Hoy* (P, 16/10/1995: 32; 17/10/1995: 1 y 13; 21/10/1995: 12) y *El Telegrama de Melilla* (P, 17/10/1995: 8; 18/10/1995: 12; 20/10/1995: 12).

En 2007, *La Tribuna de Toledo* informó de su participación en los cursos de verano de la Universidad de Castilla-La Mancha, en el artículo: «Romera analiza la ‘escasa’ presencia del teatro en prensa», firmado por C.M. (P, 06/07/2007: 15).

10.2.10. Cursos sobre literatura y nuevas tecnologías

El profesor Romera concedió una entrevista a RNE-3 (programa de la UNED) sobre el curso «Las humanidades y las nuevas tecnologías», realizado bajo su dirección (R, 09/07/1997). Meses más tarde, la noticia de la lección inaugural del curso 1997/98, titulada «Un modo diferente de escribir y leer con las nuevas tecnologías», que ofreció en el Centro Asociado a la UNED de Asturias, fue recogida entre otros medios por *La Voz de Asturias* (P, 28/10/1997: 14) y *El Comercio* (28/10/1997: 60).

10.2.11. Cursos sobre Semiótica literaria

Dentro de los cursos de verano de la Universidad de Oviedo, José Romera Castillo participó en el curso sobre «Semiología del teatro», dirigido por M.^a del Carmen Bobes, que se celebró en Gijón, del 1 al 11 de julio de 1980, con las comunicaciones: «Los personajes como elementos funcionales del teatro» y «Significado de los personajes», de las que informaron *Hoja del Lunes de Gijón* (P, 07/07/1980: 4) y *El Comercio* (Gijón), (P, 08/07/1980: 12).

Del curso que dirigió en 1987, «Semiótica y literatura», en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán (Argentina), dio cuenta *La Gaceta* (Tucumán) (P, 15/09/1987:

10). Y un año más tarde, en 1988, participó en el 9.º curso de verano de la Universidad de Cádiz, que se desarrolló en San Roque, del 18 al 20 de julio, con la comunicación, «Análisis semiótico de cuentos medievales: *Calila* (VI) y *Lucanor* (XIX)», como publicó *El Correo de Andalucía* (P, 31/07/1988: 37).

10.2.12. Cursos sobre Lengua española

El profesor José Romera ha prestado especial atención a la evolución y el estado actual de la Lengua española, y a las instituciones que velan por su preservación como lengua vehicular y su prestigio científico internacional. Fruto de semejante interés ha sido su participación y concertación en numerosos cursos en diferentes Universidades de todo el mundo, no solo en la UNED de Madrid, como lo atestiguan las noticias que han recogido los periódicos a lo largo de estas tres últimas décadas. Ya en 1992, el diario *Melilla Hoy* publicaba el artículo: «Continúa desarrollándose en la UNED el curso sobre *500 años de Lengua Española*» (P, 07/05/1992: 8); además, con el mismo motivo, el profesor concedió una entrevista para RNE en Melilla (P, 07/05/1992); y dos días más tarde, una entrevista sobre dicho curso, dirigido, por cierto, por el propio José Romera (P, 09/05/1992: 8).

Ese mismo año, J. M. C. publicaba: «Notable éxito del curso internacional de verano que dirige Manuel Alvar», en la que se constataba su participación, en la sección de Andalucía de *ABC* de Madrid (P, 07/08/1992). Sergio Ramírez, por su parte, informaba de la finalización de un curso de expresión escrita en el *Telegrama de Melilla*: «El curso sobre técnicas de expresión escrita se clausuró con un notable éxito de asistencia» (P, 28/04/1995: 14). Y este mismo redactor realizó un reportaje sobre el curso «Lengua, culturas e identidad», bajo la dirección de Romera Castillo, en *Melilla Hoy* (P, 06/05/1997: 13). En la misma fecha otros rotativos informaron también del curso, como Rosa S. Millán en *El Telegrama de Melilla* (P, 06/05/1997: 12).

10.3. Conferencias

Sobre sus conferencias, muy numerosas, como puede verse en su *curriculum*, reseñaremos la noticia de su charla en el Colegio Mayor

Santiago Apóstol, de Valencia, en *Las Provincias* (P, 04/05/1976: 19); Maíllo publicó «El profesor Romera Castillo pronunció una conferencia en la UNED», en *El Correo de Zamora* (P, 14/11/1987: 7) o el anuncio de la conferencia «Literatura y cine: escritores españoles en Hollywood», en *Mediterráneo*, de Castellón de la Plana (P, 07/02/2003). Información sobre su conferencia «La enseñanza del español y los proyectos de la Comunidad Económica Europea» ofreció *La Voz de Almería, Ideal de Almería* (P, 21/02/1992).

De algunas de sus conferencias fuera de España tenemos noticias. En Puerto Rico, «Conferencia sobre literatura», en *El Nuevo Día*, de San Juan de P.R. (P, 19/02/1981: 58) y «Lecture on literature», en *The San Juan Star* de la mencionada ciudad (P, 22/02/1981: 33). Y en Miami (Estados Unidos), «Conferencia de Romera Castillo», en *Diario Las Américas* (P, 13/03/1981: 14-B) y *The Miami Herald* (P, 13/3/1981: 9).

11. MIEMBRO DE JURADOS DE PREMIOS LITERARIOS

El profesor José Romera ha sido el creador, en la UNED, de tres premios, así como ha participado en otros galardones como jurado, por lo que su colaboración en este ámbito, en la prensa escrita, la radio y la televisión ha sido fecunda una vez más.

11.1. Premio de Narración Breve de la UNED

En 1990 se creó por iniciativa suya el *Premio de Narración Breve Universidad Nacional de Educación a Distancia*, por lo que fue entrevistado en TVE-2 (TV, 30/04/1993). En 1991, se le entrevistó en RNE, en Ávila, con motivo del *II Premio de Narración Breve Universidad Nacional de Educación a Distancia* (R, 11/04/1991). Y en 1993 se le hizo una entrevista en TVE-2 sobre el *III Premio de Narrativa Breve de la UNED* (TV, 30/04/1993).

En 1994 formó parte del jurado junto a Carlos Bousoño en el *V Premio de Narración Breve de la UNED*, cuyo fallo fue emitido por TVE-2 (TV, 10/10/1994: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/45991>).

En 1996 habló para *Programación TV Educativa* de la UNED en varias ocasiones sobre diversos temas, entre ellos sobre el *VII Premio de Narración Breve de la UNED* en la sección «Extensión Universitaria: Premiar la formación», que fue emitido en TVE-2 (TV, 17/05/1996: <https://canal.uned.es/video/5a6f8160b1111f2d3c8b4683>).

El «Fallo del *VIII Premio de Narración Breve de la UNED*» fue publicado por la revista *A Distancia*, en su edición de Primavera de 1997 (P, 1997: 17).

Un año más tarde, junto con el anuncio del Segundo Certamen de Escenografía Teatral (P, 06/1998: 12) —también creado por iniciativa suya—, fue publicado el *IX Premio de Narración Breve de la UNED* en *A Distancia* 16.1 (P, 06/1998: 14), que había sido fallado en la sede la UNED de Bravo Murillo de Madrid, junto a José M.^a Merino y Domingo Ynduráin, como emitió TVE-2 (TV, 26/04/1998: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/9486>).

El fallo del *X Premio de Narración Breve de la UNED*, que tuvo lugar en la sede la UNED, junto con José M. Caballero Bonald y Eduardo Mendicutti, entre otros, fue ofrecido en TV Educativa de la UNED, en TVE-2, en un programa que incluyó la presentación del volumen de los *VI, VII, VIII y IX Premios de Narración Breve de la UNED*, en la que colaboró Clara Sánchez y que se desarrolló en el Café Hispano de Madrid (TV, 09/05/1999: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/9519>).

El *XI Premio de Narración Breve de la UNED* se falló en el hotel Conde Duque, de la plaza del Valle Suchil de Madrid, en un acto en el que participaron en el jurado Ana María Matute, Josefina Aldecoa, Jesús Munárriz y otros, que fue emitido en TVE-2 (TV, 20/06/2000: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/9506>).

En 2001 presentó los volúmenes *X y XI Premios de Narración Breve de la UNED*, en el Café Hispano de Madrid, con Josefina Aldecoa y Paula Izquierdo, que pudo verse en TVE-2 (TV, 13/05/2001: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/6906>). El fallo del *XII Premio de Narración Breve de la UNED* fue conocido ese mismo año en la Feria del Libro de Madrid, en un acto que contó también con la presencia y participación en el jurado, junto a José Romera Castillo, de Luis Mateo Díaz y Rosa Regás, entre otros, que fue emitido en TVE-2 (TV, 10/06/2001: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/6440>).

El fallo del *XIII Premio de Narración Breve de la UNED* se emitió en la Feria del Libro de Madrid, en un acto en el que participaron, junto al profesor, Carmen Iglesias, Carme Riera, Ignacio Echevarría, entre otros, como puede verse en TVE-2 (TV, 13/06/2002: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/9220>).

La presentación del *XIV Premio de Narración Breve de la UNED*, que tuvo lugar en la Feria del Libro de Madrid y que contó con la presencia y participación en el jurado de Luis Mateo Díaz, Javier Goñi y otros, además de José Romera Castillo, fue emitida también en TVE-2 (TV, 24/04/2004: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/6688>). Meses más tarde se dio a conocer el fallo del *XV Premio de Narración Breve de la UNED* en la Feria del Libro de Madrid, en cuyo acto participó, además del profesor, Luis Mateo Díaz, entre otros, y fue emitido en TVE-2 (TV, 12/06/2004: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/6745>).

En 2005 fue presentado el volumen del *XV Premio de Narración Breve de la UNED*, en el Café Hispano de Madrid, en un acto emitido en TVE-2 (TV, 22/06/2005: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/7082>).

La convocatoria del *XVII Premio de Narración Breve de la UNED* pudo verse en TVE-2 (TV, 17/02/2006: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/7251>). El acto de presentación del volumen del *XVI Premio de Narración Breve de la UNED*, en el que además se emitió el fallo del jurado del *XVII Premio*, que tuvo lugar en el café Hispano de Madrid, y que contó con la presencia y participación en el jurado de César Antonio Molina, entre otros, fue emitido en TVE-2 (TV, 15/09/2006: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/7117>).

Un año más tarde, en 2007, se hizo público el fallo del *XVIII Premio de Narración Breve de la UNED*, en la Feria del Libro de Madrid, en un acto en el que participaron en el jurado, junto al profesor, entre otros, Jean-François Botrel y Fermín Bocos, que igualmente fue emitido en TVE-2 (TV, 15/06/2007: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/7316> y <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/7252>).

La convocatoria del *XIX Premio de Narración Breve de la UNED*, así como una recopilación de diversos jurados de premios anteriores, fueron emitidos también en TVE-2 (TV, 29/02/2008: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/7252>). De ese mismo año fue el fallo del *XIX Premio de Narración Breve de la UNED*, que tuvo lugar en la Feria

del Libro de Madrid, junto con la presencia y participación en el jurado de José Antonio Pascual Rodríguez, Paula Izquierdo, entre otros, emitido en TVE-2 (20/06/2008: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/6669>).

El fallo del *XX Premio de Narración Breve de la UNED*, que fue emitido en la Feria del Libro de Madrid, en un acto con la presencia y participación en el jurado de Darío Villanueva, Laura Freixas y otros, puede verse en TVE-2 (TV, 26/06/2009: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/6600>); el del *XXI Premio de Narración Breve de la UNED*, que se emitió en la Feria del Libro de Madrid, con la presencia y participación en el jurado de José M.^a Merino, Lourdes Ortiz y otros, en TVE-2 (TV, 02/07/2010: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/6689>); el del *XXII Premio de Narración Breve de la UNED*, en la Feria del Libro de Madrid, con la presencia y participación en el jurado de Salvador Gutiérrez Ordóñez, Gemma Rodríguez de *El Mundo* y otros, fue emitido en TVE-2 (TV, 17/06/2011: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/6968>); el fallo del *XXIII Premio de Narración Breve de la UNED*, se realizó en la Feria del Libro de Madrid, en colaboración con la Escuela de Escritores de Madrid, en un acto que contó con la presencia y participación en el jurado de Soledad Puértolas, Germán Solís y otros, fue emitido en TVE-2 (TV, 15/06/2012: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/6878>); en 2013 el Programa de la UNED de TVE-2 emitió el fallo del *XXIV Premio de Narración Breve de la UNED*, en cuyo jurado participó junto con personalidades como José M. Caballero Bonald, y se presentó el volumen del *XXIII Premio*, para lo que José Romera concedió una entrevista en la 72 Feria del Libro de Madrid (TV, 28 y 30/06/2013: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/14506>); un año más tarde, en 2014, el fallo del *XXV Aniversario del Premio de Narración Breve de la UNED* —donde se constata la creación del premio por José Romera Castillo, en 1990—, en la Feria del Libro de Madrid, con Ángela Vallvey, Manuel Rodríguez Rivero, Francisco García Castilla y otros, y presentación del volumen del XXIV, con la participación, entre otros, de Jesús Ferrero, fue emitido como en otras ocasiones en TVE-2 (TV, 27/06/2014: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/20473>).

Pueden verse también dos programas en su honor. La noticia sobre su homenaje en la 77 Feria del Libro de Madrid, en el acto del fallo del *XXIX Premio de Narración Breve de la UNED*, por ser el crea-

dor del galardón en 1989 (TV, 8/06/2018: <http://clubdecultura.uned.es/2018/06/09/fallo-del-xxix-premio-de-narracion-brevel>); así como el programa, «XXIX Edición Premio de Narración Breve. Homenaje al profesor José Romera», emitido en TVE-2 (TV, 26/06/2018: <https://canal.uned.es/video/5b1f9c2b1111fe76b8b4569>).

11.2. Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla

Otro premio, del que fue re-fundador, es el *Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla*, en 1994, en una segunda etapa, al ser otorgado por la Ciudad Autónoma (dotación económica) y por la UNED (edición), en el que ha intervenido en numerosas ediciones como miembro del jurado (presidente, vocal o secretario), y que ha recibido la atención de los medios de comunicación.

Ya en 1985 José Romera Castillo participó como jurado en el *VII Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla*, de lo que informaron diversos periódicos, concretamente *Melilla Hoy* (P, 18/10/1985: 1 y 5; y 19/10/1985: 16), *Diario Sur* de Málaga (P, 18/10/1985: 25), *Diario 16* de Andalucía (P, 02/10/1985) y *Ciudad de Melilla* (P, 02/10/1985: 1 y 6-7).

Al año siguiente volvió a intervenir en el jurado en el *VIII Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla*, como se puede apreciar en la Sección «Melilla» de *El Diario de la Costa del Sol* (P, 15/10/1986: 1), (P, 17/10/1986: 32 y 18/10/1986: 32), *Melilla Hoy* (P, 16/10/1986: 4; 17/10/1986: 1, y 18/10/1986: 1 y 6) y *El País* (P, 18/10/1986: 36).

Más noticias y declaraciones sobre su participación como miembro del jurado del *IX Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla* nos llegan a través del periódico *Melilla Hoy* (P, 17/10/1987: 1 y 18/10/1986: 5). Un año más tarde, el profesor volvió a participar como miembro del jurado en el *X Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla*, como señaló *Melilla Hoy* (P, 23/10/1988: 4 y 7), *El Diario de la Costa del Sol* (P, 23/10/1988: 27), *Diario Sur* de Málaga (P, 23/10/1988: 27), *ABC* de Madrid (P, 23/10/1988: 72) y *El País* (P, 23/10/1986: 29).

La prensa escrita publicó amplios reportajes sobre el *XIV Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla*, así como la presentación de los finalistas de la XIII edición, en concreto *El Telegrama de Meli-*

lla (P, 22/10/1992: 1; 23/10/1992: 1 y 10-11; 24/10/1992: 1 y 5-7); *Melilla Hoy* (P, 23/10/1992: 10-11; 24/10/1992: 1); *ABC* (P, 24/10/1992), etc.

Del 18 al 21 de octubre de 1994, *Melilla Hoy* y *El Telegrama de Melilla* publicaron varios reportajes relativos a los convenios de la UNED con el Ayuntamiento de Melilla (entonces; hoy Ciudad Autónoma) sobre la colaboración de ambas instituciones en el *Premio de Poesía Ciudad de Melilla*, gracias a la iniciativa del profesor Romera. Fruto de esta colaboración, se hizo posible la segunda etapa del Premio, de la que José Romera Castillo fue re-fundador, como señalamos más arriba, y sobre la que se informó tanto en *Informativos UNED* como en *La aventura del saber*, en TVE-2 (TV, 22/01/1997: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/18429>).

Sobre el *XVII Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla* informaron *Melilla Hoy* (P, 18/10/1995: 1 y 13; 21/10/1991: 1 y 11) y *El Telegrama de Melilla* (P, 18/10/1995: 15; y 21/10/1991: 1, 6 y 7).

En 1997 la prensa se hacía eco de nuevo de su participación como miembro del jurado, en esta ocasión del *XIX Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla*, en *Diario Sur* de Málaga (P, 24/10/1997: 16; 25/10/1997: 63), *Melilla Hoy* (P, 24/10/1997: 18) o *El Telegrama de Melilla* (P, 25/10/1997: 14), entre otros. Como secretario del jurado del *XX Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla* dieron noticias *El Telegrama de Melilla* (P, 18-21/10/1998), *Melilla Hoy* (P, 11-23/10/1998) y *El Faro de Melilla* (P, 22/10/1998: 11), pero también la Cadena SER y otras radios locales y TV de Melilla.

Fue jurado igualmente del *XXII Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla*, cuya noticia recogieron *Diario Sur* de Málaga (P, 16/10/2000: 15), *Melilla Hoy* (P, 20/10/2000: 18/10/2000: 1 y 19/10/2000: 40), así como otros periódicos de la ciudad: *El Telegrama de Melilla*, *El Faro de Melilla*, *Diario 16 (Edición Melilla)*, etc.

En 2001, participó de nuevo en el jurado del *XXIII Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla*, como puede leerse en *Melilla Hoy* (P, 16/10/2001: 1 y 16; 17/10/2001: 1 y 16; 19/10/2001: 1, 16 y 17; 20/10/2001: 1, 18 y 19), *El Faro de Melilla* (P, 20/10/2001: 1 y 9), etc.

También se recogió su participación en el jurado del *XXXIV Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla*, en periódicos como *Melilla Hoy* (P, 23/10/2012: 22 y 24/10/2012: 1, 3 y 12: http://apliweb.uned.es/Comunicacion/Prensa/ficheros_ver.asp?ID=42311012), *El*

Faro de Melilla (P, 23/10/2012: 18 y 24/10/2012: 19) o *El Telegrama de Melilla* (P, 24/10/2012).

Sobre su participación en el jurado del *XXV Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla* de 2003, la prensa también se hizo eco, como *Melilla Hoy* (P, 21/10/2003: 18; 23/10/2003: 15-16; 24/10/2003: 1); *El Telegrama de Melilla* (P, 21/10/2003: 11 y 18; 22/10/2003: 15-17; 24/10/2003: 1 y 15) y *El Faro de Melilla* (P, 24/10/2003: 1 y 5-7 y días anteriores), etc.

Lo mismo ocurrió, un año más tarde, por su participación en el jurado del *XXVI Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla: Diario Sur* de Málaga (P, 20/10/2004: 17), *Melilla Hoy* (P, 19/10/2004: 20; 20/10/2004: 21, 21/10/2004: 21, 22/10/2004: 21), *El Faro de Melilla* (P, 18/10/2004: 13; 20/10/2004: 2 y 17; 22/10/2004: 1 y 5), *El Telegrama de Melilla* (P, 20/10/2004: 17; 21/10/2004: 19), etc.

Sobre su participación en el jurado del *XXVII Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla* informaron diferentes medios, como *El Telegrama de Melilla* (P, 4/11/2005: 19), *Melilla Hoy* (P, 25/11/2005: 19; 3/11/2005: 40; 4/11/2005: 19) o *El Faro de Melilla* (P, 4/11/2005: 56).

Sobre su participación en el jurado del *XXVIII Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla* quedó constancia en periódicos como *El Telegrama de Melilla* (P, 19-X, pág. 21; 20-X), *Melilla Hoy* (P, 19/10/2006: 2 y 10; 20/10/2006: 1 y 13; 20/10/2006), *El Faro de Melilla* (P, 19/10/2006: 1 y 14; 20/10/2006), etc. Y sobre su participación en el jurado del *XXIX Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla* informaron, en 2007, *El Telegrama de Melilla*, *Melilla Hoy*, *El Faro de Melilla*, etc.

Noticias de su participación en el jurado del *XXXV Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla* fueron publicadas en *Melilla Hoy* (P, 23/10/2013: 22; en línea: <http://www.melillahoy.es/noticial26770/Cultural/El-Premio-Internacional-de-Poesia-Ciudad-de-Melilla-2013-recayo-en-Eduardo-Garcia.html>), *El Faro de Melilla* (P, 23/10/2013; en línea: <http://www.elfarodigital.es/melilla/cultura/133448-el-cordobes-eduardo-garcia-gana-el-xxxv-premio-internacional-de-poesia-de-melilla.html>), *El Telegrama de Melilla* (P, 23/10/2013; en línea: http://www.eltelegrama.es/%E2%80%98el_banquete_desierto%E2%80%99_vence_en_el_xxxv__premio_de_poesia_%E2%80%98

98ciudad_de_melilla%E2%80%99_pdf_31010.html), etc. También en <http://www.soypoeta.com/noticias/eduardo-garcia-gana-el-xxxv-premio-internacional-de-poesia-ciudad-de-melilla>.

En 2014 volvió a formar parte del jurado del XXXVI Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla, como así lo recogió la prensa, concretamente *Melilla Hoy* (P, 07/11/2014: 21; en línea: <http://www.melillahoy.es/noticia/44812/cultura/confiados-del-salmantino-juan-antonio-gonzalez-se-alza-con-el-ciudad-de-melilla.html>) y *El Faro de Melilla* (P, 07/11/2014: 22; en línea: <http://elfarodigital.es/melilla/cultura/153830-confiado-obra-del-profesor-salmantino-gonzalez-iglesias-ganadora-el-premio-de-poesia.html>).

Su participación en el jurado del XXXVII Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla figura en *Melilla Hoy* (P, 06/11/2015: 21; en línea: <http://www.melillahoy.es/noticia/61708/cultura/el-ciudad-de-melilla-de-poesia-para-la-fruta-de-los-mudos-del-cordobes-jose-luis-rey.html>) y *El Faro de Melilla* (P, 06/11/2015: 19; en línea: <http://elfarodigital.es/melilla/cultura/173642-jose-luis-rey-ganador-del-xxxvii-premio-de-poesia-ciudad-de-melilla.html>). Además, del acto de entrega del premio XXXVII Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla, que tuvo lugar en Melilla, el 5 de noviembre, quedó constancia en *mellamedia.es*: <http://www.mellamedia.es/n/6489/el-xxxvii-premio-de-poesia-ciudad-de-melilla-para-la-fruta-de-los-mudos-de-jose-luis-rey>).

Sobre su participación en el jurado del XXXVIII Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla fue publicada en diferentes medios como *El Faro de Melilla* (P, 11/10/2016: 15; en línea: <http://elfarodemelilla.es/2016/11/12/jose-antonio-mesa-gana-xxxviii-premio-internacional-poesia-ciudad-melilla/>), *Diario Sur* de Málaga (P, 13/11/2016; en línea: <http://www.diariosur.es/culturas/201611/12/jose-antonio-mesa-torre-2016112011630-v.html>), *El Confidencial* (P, 11/11/2016; en línea: http://www.elconfidencial.com/ultima-hora-en-vivo/2016-11-11/el-malagueno-jose-antonio-de-mesa-gana-el-premio-de-poesia-ciudad-de-melilla_1062838/), etc. Asimismo, puede verse en FaroTV Melilla <https://www.youtube.com/watch?v=Pc5RjDv-9Vw>) y en *MelillaMediaCanal* (https://www.youtube.com/watch?v=TMIdVHi_yJk).

Y ya en 2017, en torno al XXXIX Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla, de cuyo jurado formó parte también, *Melilla hoy* recogió la noticia (P, 16/11/2017; en línea: <http://www.melillahoy.es/noticia/96745/cultura/loreto-sesma-se-alzo-con-el-premio-de>

poesia-2017.html) y *El Faro de Melilla* (P, 16/11/2017; en línea: <https://elfarodemelilla.es/2017/11/16/la-zaragozana-loreto-sesma-se-al-za-xxix-premio-poesia-ciudad-melilla/>).

11.3. Premio de escenografía teatral

También se creó en la UNED este galardón (1987), por iniciativa del profesor Romera, que tuvo tres convocatorias, patrocinado también por la Comunidad de Madrid. La prensa dio cuenta del anuncio del Segundo Certamen de Escenografía Teatral (P, 06/1998: 12) y Canal UNED (TV, <https://canal.uned.es/video/5a6f5f49b1111f930c8b46c3>).

11.4. Participación en otros jurados

José Romera Castillo participó también en el jurado del Premio de Investigación *Leocadio Martín Mingorance* (Universidad de Córdoba), del que fue ganador Ignacio García Aguilar por *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, como publicó *Diario Córdoba*, en la sección «Educación / Universidad» (P, 16/11/2011: 6).

Por su parte, como miembro del jurado del Premio Nacional de Literatura Dramática, otorgado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, que obtuvo Lola Blasco, por su obra *Siglo mío, bestia mía*, fallado en Madrid, el 8 de noviembre de 2016, quedó constancia en diferentes medios impresos y digitales, como puede verse en línea, entre otros: http://www.abc.es/cultura/libros/abci-lola-blasco-premio-nacional-literatura-dramatica-2016-201611081412_noticia.html; <https://plus.google.com/116082375875582077765/posts/PsHDhW83MVh>; http://www.lespanol.com/cultura/escena/20161108/169233409_0.html; <http://www.diarioinformacion.com/cultura/2016/11/08/lola-blasco-premio-nacional-literatura/1825707.html>; <http://www.laopiniondezamora.es/cultura/2016/11/08/lola-blasco-premio-nacional-literatura/964052.html>, etc.

12. MÁS NOTICIAS

Una vez más, el interés por la trayectoria del profesor que han demostrado los medios de comunicación se demuestra en otras entre-

vistas y noticias, relacionadas con otros nombramientos y trabajos, como puede verse a continuación.

La noticia de su nombramiento como doctor fue publicada en los periódicos granadinos *Ideal*, en el artículo: «Don José Romera, nuevo doctor por la Facultad de Letras de Granada» (P, 25/05/1975: 13) y en *Patria*: «Don José Romera Castillo, nuevo doctor en Filosofía y Letras» (P, 25/05/1975: 10).

Sobre la obtención de la prestigiosa Beca de la Fundación Juan March, se dio noticia en el *Boletín Informativo de la Fundación Juan March* 113 (P, 03/1982: 41).

En 1999, se emitió un programa sobre la galería de retratos de Decanos de la Facultad de Filología de la UNED, en el que se hace un reconocimiento a su brillante labor como Decano de la misma entre 1991 y 1999 (TV, 28/03/1999: <https://canal.uned.es/video/5a-6fad70b1111fe62b8b4a71>).

Por otra parte, Ileana Cidoncha, en «De Granada a San Juan», daba cuenta de su estancia en Puerto Rico, en *El Nuevo Día* (San Juan de Puerto Rico) (P, 05/05/1989: 112). Así como se han reconocido sus méritos en «Distinciones latinoamericanas al profesor José Romera Castillo», según se puede leer en *Revista Iberoamericana de Educación Superior a Distancia* II (1), 1989: 82-83.

Asimismo, participó en un programa de TVE-2 (TV Educativa de la UNED) *La aventura del saber* (TV, 17/06/1998),

13. REDES SOCIALES

La presencia del profesor José Romera Castillo en las redes sociales es cada día mayor. Con direcciones en numerosas páginas oficiales, resulta fácil seguir su pista y rastrear su trabajo en Internet, como puede verse.

13.1. Páginas personales y otras

- Página web personal: http://portal.uned.es/portal/page?_pageid=93,705496&_dad=portal&_schema=PORTAL.
- C.V. en la web del SELITEN@T: http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/CurriculumVitae/CV_extenso_Jose_Romera.pdf.

- ResearcherID es: N-7335-2015.
- ORCID. iD: 0000-0002-5104-4420 con enlace a su registro público: <http://orcid.org/0000-0002-5104-4420>.
- VIAF: Fichero de Autoridades Virtual Internacional: <http://viaf.org/viaf/54842057/>.
- Google Académico / Scholar: http://scholar.google.es/scholar?hl=en&q=Romera+Castillo&btnG=&as_sdt=1%2C5&as_sdtp=.

13.2. Páginas creadas y dirigidas por José Romera Castillo

- Página del SELITEN@T: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T>.
- Revista Signa: <http://revistas.uned.es/index.php/signa>; <http://www.cervantesvirtual.com/portales/signal>.

13.3. Algunas páginas oficiales en las que consta su obra

- BNE: <http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgiirsi/0/x/0/05?searchdata1=^A1101419>.
- DIALNET: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=171529>.
- Academia. Edu: https://www.google.es/search?sourceid=navclient&aq=&oq=Academia.+Edu&hl=es&ie=UTF-8&rlz=1T4VRHB_esES613ES618&q=Academia.+Edu&gs_l=hp...0i10l5.0.0.0.11767.....0.TfUWgQCll3w#sourceid=navclient&hl=es&ie=UTF-8&q=romera%2c%20jos%2c%20site%3aacademia.edu.
- Wikipedia: https://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Romera_Castillo.
- WorldCat: https://www.google.es/search?sourceid=navclient&aq=&oq=WorldCat&hl=es&ie=UTF-8&rlz=1T4VRHB_esES613ES618&q=WorldCat&gs_l=hp...0l5.0.0.0.17470.....0.gB-v6xyR2Uzk#sourceid=navclient&hl=es&ie=UTF-8&q=romera%20castillo%2c%20jos%2c%20site%3aworldcat.org.
- https://es.wikipedia.org/wiki/Centro_de_Investigaci%C3%B3n_de_Semi%C3%B3tica_Literaria,_Teatral_y_Nuevas_Tecnolog%C3%ADas

13.4. *Presencia en Facebook*

- Cuenta personal: <https://www.facebook.com/jose.romeracastillo>.
- Grupo: «El teatro en el siglo XXI», del que es su creador y administrador único: <https://www.facebook.com/groups/Teatro.21/>.
- Grupo: «Asociación Internacional de Teatro del Siglo XXI», del que es su creador y administrador único: <https://www.facebook.com/groups/1549458485311364/>.
- Grupo: «Amigos a los que les gusta Academia de las Artes Escénicas de España», del que es su creador y administrador único: <https://www.facebook.com/groups/1007658019290950/>.
- Grupo: «Amigos a los que les gusta la Academia de Buenas Letras de Granada», del que es su creador y administrador único: <https://www.facebook.com/groups/222547371433791/>,
- Grupo: «Amigos de la Universidad de Granada», del que es su creador y administrador único: <https://www.facebook.com/groups/798914116909582/>.
- Grupo: «Amigos de UNED», del que es su creador y administrador único: <https://www.facebook.com/groups/523611371151713/>.

13.5. *Presencia en Twitter*

- Cuenta personal: @ROMERACAS.

13.6. *Presencia en LinkedIn*

- Cuenta personal: <https://es.linkedin.com/in/josé-romera-25b6b518>.

13.7. *Presencia en Instagram*

- Cuenta personal: <https://www.instagram.com/romeracastillo>.

14. CONCLUSIONES

Como puede comprobarse, lo recogido aquí es solo una parte de su extensa e intensa labor que puede verse completa en el enlace al

que remitimos de su *curriculum vitae*. Hemos recogido lo que los medios han plasmado de ella (que no es todo). El trabajo del profesor José Romera Castillo quedaría incompleto si no se tuviese noción exacta de su vinculación con los medios de comunicación, que ha sido constante desde sus inicios como docente e investigador, dentro y fuera de nuestras fronteras. La modernidad de su labor se demuestra en los terrenos que ha frecuentado: los estudios de la lengua, la literatura y el teatro, especialmente, referidos a métodos como la semiótica o a temas (la escritura autobiográfica) y ámbitos recientes que en España no han tenido la pormenorización debida. Ámbitos en los que ha logrado ser un gran hispanista y que, además, ha sabido formar equipos y grupos de trabajo, de lo que los medios de comunicación digitales e impresos han dado cuenta, en ocasiones. Y no solo ha abierto el camino para otros estudiosos e investigadores con la participación en Academias y creación de Asociaciones y publicaciones, sino que, además, ha transmitido a estos y a los jóvenes doctores un ejemplo de rigurosidad investigadora, siempre actualizada y eficaz. Buena muestra de ello, es el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías. Estamos, por lo tanto, ante un hispanista de reconocidísimo prestigio tanto nacional como internacional. Por lo que los *media* han prestado mucha atención a su destacada figura y a su fructífera y extensa obra.

Curriculum vitae del profesor José Romera Castillo sobre literatura, teatro y nuevas tecnologías

Pueden verse otras actividades de su *curriculum vitae* en los otros volúmenes del homenaje. Puede verse su *curriculum vitae* completo en el siguiente enlace: http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/CurriculumVitae/CV_extenso_Jose_Romera.pdf.

1. PUBLICACIONES

1.1. Editor de volúmenes colectivos

1. Romera Castillo, José (ed.) (1997). *Literatura y multimedia* (Actas del VI Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías). Madrid: Visor Libros, 386 págs. En colaboración con Francisco Gutiérrez Carbajo y Mario García-Page.
Reseñas: Mar Cruz Piñol, en *Signa*¹ 7 (1998), 397-403 y en la revista electrónica *Espéculo* 6, julio (1997): http://www.ucm.es/OTROS/especulo/numero6/lit_mult.htm; José Antonio Millán, «Los nuevos soportes del texto», *El País (Babelia)* 360, 3 de octubre (1998), 13; Alfredo Rodríguez López-Vázquez, en *Lenguaje y Textos* 10 (1997), 375-376; Emilia Cortés Ibáñez,

¹ Todas las referencias citadas a lo publicado en la revista *Signa* se pueden consultar en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (<http://www.cervantesvirtual.com/portales/signa/>), DIALNET (<https://dialnet.unirioja.es>) y UNED (<http://revistas.uned.es/index.php/signa>).

- en *Epos XIV* (1998), 711-712 (también en <http://le-spacio.uned.es/fez/leserv.php?pid=bibliuned:Epos-1998-14-5170&dsID=Documento.pdf>) y Josep A. Feustle, Jr., en *Hispania* (USA) 82.1 (march, 1999), 108-109 (en inglés).
2. Romera Castillo, José (ed.) (2004). *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)* (Actas del XIII Seminario Internacional del SELITEN@T). Madrid: Visor Libros.
Reseñas: Mar Rebollo Calzada, en *Las Puertas del Drama* 19 (2004), 36-38 (también en <http://www.aat.es/pdfs/drama19.pdf>); Irene Aragón González, en *Epos XX/XXI* (2004-2005), 481-483 (también en <http://le-spacio.uned.es/fez/leserv.php?pid=bibliuned:Epos-200405-2021-3161&dsID=Documento.pdf>); Francisco Gullón de Haro, en *Signa* 14 (2005), 401-405 y Petra García Cerro, en *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 31.2 (2006), 313 / 699 - 317 / 703.
 3. Romera Castillo, José (ed.) (2013). *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI* (Actas del XXII Seminario Internacional del SELITEN@T). Madrid: Verbum.
Reseñas: Crónica-reseña de Nerea Aburto González, en *Anagnórisis. Revista de Investigación Teatral* 6, diciembre (2012), 185-191 ([http://www.anagnorisis.es/pdfs/n6/aburto_gonzalez\(185-191\)resena_n6.pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/n6/aburto_gonzalez(185-191)resena_n6.pdf)); además de las reseñas de Sara Boo Tomás, en *Anagnórisis* 8, diciembre (2013), 165-169 (en línea: [http://www.anagnorisis.es/pdfs/n8/Resena.Sara-Boo\(165-169\).n8.pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/n8/Resena.Sara-Boo(165-169).n8.pdf)); Miguel Ángel Jiménez Aguilar, en *Epos XXIX* (2013), 546-547; Manuel F. Vieites, en *ADE-Teatro* 148 (diciembre, 2013), 187-188; Laura Arroyo Martínez, en *Cálamo FASPE* 62 (julio-diciembre, 2013), 101-102; Jesús G. Maestro, en *Crítica Biblioprática* (Vigo: Academia del Hispanismo), 01/08/2013: <http://www.academiaeditorial.com/web/teatro-e-internet/>; Ana Prieto Nadal, en *Signa* 23 (2014), 929-933; Gabriela Cordone, en *Don Galán. Revista de Investigación Teatral* 4 (2014), en línea: http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum4/pagina.php?vol=4&doc=7_15&romera-castillo-jose-teatro-e-internet-en-la-primer-decada-del-siglo-xxi&gabriela-cordone; Roberto García de Mesa, en *Revista de Literatura* LXXVII.154 (2015), 658-660 (<http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeli>

teratura/article/view/377/392) y Wilfried Floeck, en *Estreno. Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo* (Austin College) 41.2, otoño [Reseñas, 7-10], en línea: <https://l.facebook.com/l.php?u=http%3A%2F%2Fartemis.austincollege.edu%2Facad%2Fcm1%2Flbueno%2Festreno%2Festrenopagina%2Freviews.pdf&h=iAQH0d50c>.

Puede verse una grabación del Seminario en TeleUNED de las intervenciones de los días 26 (<http://teleuned.uned.es/teleuned2001/directo.asp?ID=6116&Tipo=C>) y 27 de junio de 2012 (<http://teleuned.uned.es/teleuned2001/directo.asp?ID=6117&Tipo=C>).

1.2. Artículos

1. (1996). «Literatura y multimedia: una apuesta por el ciberespacio didáctico». En su obra, *Enseñanza de la Lengua y la Literatura (Propuestas metodológicas y bibliográficas)*, 217-250. Madrid: UNED.
2. (1997a). «Literatura y nuevas tecnologías». En *Literatura y multimedia*, José Romera Castillo *et alii* (eds.), 13-82. Madrid: Visor Libros.
3. (1997b). «Literatura y nuevas tecnologías». En *La informática desde la perspectiva de los educadores*, Catalina M. Alonso y Domingo J. Gallego (eds.), II, 721-726. Madrid: R. A. Comunicación Gráfica (en soporte impreso y CD-ROM). [Recogido también en Catalina M. Alonso y D. J. Gallego (eds.), *Aplicaciones educativas de las tecnologías de la información y la comunicación* (Madrid: UNED, 2001, 229-240).]
4. (1998a). «Sobre literatura y multimedia». En *Estudios en honor del profesor Josse de Kock*, Nicole Delbecque y Christian De Paepe (eds.), 919-924. Lovaina (Bélgica): Leuven University Press.
5. (1998b). «Literatura y nuevas tecnologías». *Cuadernos Cervantes de la Lengua Española* 18, 77-83.
6. (1998c). «Los multimedia ¿un nuevo mito para la literatura?». En *Mitos (Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica)*, Túa Blesa (ed.), I, 207-212. Zaragoza: Anexos de *Tropelías*.

7. (1999a). «Educación literaria y nuevas tecnologías: unas lecturas bibliográficas». En *Educación lingüística y literaria en el ámbito escolar*, Antonio Romero *et alii* (eds.), 45-51. Granada: Grupo Editorial Universitario.
8. (1999b). «El uso del CD-ROM en la enseñanza de la lengua y la literatura». En *Estudios de Lingüística Hispánica. Homenaje a María Vaquero*, Amparo Morales *et alii* (eds.), 536-549. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico (también puede leerse en http://books.google.com/books?id=O7uh8WbWj1oC&pg=PA536&pg=PA536&dq=Jos%C3%A9+Romera+Castillo&source=bl&ots=RQUuZfBwXT&sig=qHmE6yc23l-R2Jh3orBQYyCLijY&hl=es&ei=6YUgTIarI5WSjAeIn-QD&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CBMQ6AEwADgU#v=onepage&q=Jos%C3%A9%20Romera%20Castillo&f=false). [Publicado también en *Almirez* (Centro Asociado a la UNED, Córdoba) 10 (2001-2002), 289-300.]
9. (2000). «Narrativa y nuevas tecnologías». En *Narrativa española actual*, L. Cobo Navajas y L. Latorre Cano (eds.), 11-25. Jaén: Centro Asociado «Andrés de Vandelvira» de la UNED.
10. (2001). «Literatura y nuevas tecnologías». En *La semiótica actual (Aportaciones del VI Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica)*, Manuel Á. Vázquez Medel y Ángel Acosta (eds.), 49-62. Sevilla: Alfar.
11. (2006). «Sobre teatro, prensa y nuevas tecnologías». En *Literatura y periodismo. Estudios de Literatura Española Contemporánea*, Fidel López Criado (ed.), 323-336. A Coruña: Artabria-Grupo de Investigación de la Universidad de A Coruña- / Diputación Provincial. [Incluido en dos capítulos, «Sobre teatro y prensa» y «Sobre teatro y nuevas tecnologías», en su libro, *Teatro español entre dos siglos a examen* (Madrid: Verbum, 2011, 337-352 y 388-409, respectivamente).]
12. (2008a). «Hacia un estado de la cuestión sobre teatro y nuevas tecnologías en España». *Signa* 17, 17-28 (también en <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/56814067650125008921457/029455.pdf?incr=1>).
13. (2008b). «Investigación y difusión de la literatura y el teatro en relación con las nuevas tecnologías: algunos ejemplos publicados en castellano en España». En *Literaturas del texto al*

hipermedio, Dolores Romero López y Amelia Sanz Cabrerizo (eds.), 71-99. Barcelona: Anthropos. Parte puede leerse en <http://es.scribd.com/doc/223499252/AA-vv-Literaturas-Del-Texto-Al-Hipermedia-Ed-anthropos>.

14. (2010). «Literatura, teatro y nuevas tecnologías: investigaciones en el SELITEN@T (España)». *Epos* XXVI, 409-420 (también en <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-2010-26-5200&dsID=Documento.pdf>).
15. (2011). «Sobre teatro y nuevas tecnologías». En su libro, *Teatro español entre dos siglos a examen*, 388-409. Madrid: Verbum.
16. (2012). «La literatura y el teatro en la era digital (algunas notas)». En *Informes futuro en español.es*: <http://www.futuroenespañol.es/documentos/adjuntos/firma-literatura-teatro-era-digital79.pdf>.
17. (2013). «Sobre teatro e Internet en el SELITEN@T». En *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 11-32. Madrid: Verbum.

1.3. Prólogos

1. (1997). «Prepararse para el futuro (in)mediato». En *Literatura y multimedia*, José Romera Castillo et alii (eds.), 7-9. Madrid: Visor Libros.
2. (2001). «Presentación». En *Manual infoasistido de textos aplicado al teatro de los Siglos de Oro*, Ricardo Serrano Deza, 13-14. Madrid: UNED.
3. (2004). «Presentación». En *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*, José Romera Castillo (ed.), 7-13. Madrid: Visor Libros.
4. (2013). «Sobre teatro e Internet en el SELITEN@T». En *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 11-32. Madrid: Verbum.

2. DIRECCIÓN DE TESIS DE DOCTORADO

1. UNED: *Teatro e Internet: Galicia (2000-2009)*, de Ricardo de la Torre Rodríguez (18 de noviembre de 2015). Sobresaliente

cum laude por unanimidad. Puede leerse en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/nuevas-tecnologias/Teatro_Internet_Galicia.pdf.

2. UNED: *Presencia en Internet del teatro vasco (2000-2009)*, de Nerea Aburto González (16 de diciembre de 2015). Sobresaliente *cum laude* por unanimidad. Puede leerse en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/tesis_nerea_aburto.pdf.

3. DIRECCIÓN DE MEMORIAS DE INVESTIGACIÓN, DEA Y TFM²

1. UNED: *Hipertexto y literatura*, de Beatriz Paternain Miranda (2 de julio de 1997).
2. UNED: *Herramientas para el estudio de la literatura española e hispanoamericana en la red Internet*, de Asunción López-Varela Azcárate (septiembre de 2004). DEA.
3. UNED: *La literatura en el nuevo entorno digital: el hipertexto. Presencia / ausencia de cuentistas españoles de la década de los noventa en la red*, de José M.^a García Linares (10 de diciembre de 2008). DEA.
4. CSIC (Madrid). *Internet como medio de difusión del texto literario: Un acercamiento a «El amor en tiempos del cólera», de Gabriel García Márquez y «Melodrama», de Jorge Franco* (20 de junio de 2011). [En el Máster de Alta Especialización en Filología Hispánica del CSIC.]

² Además de las de los alumnos que hicieron después su tesis de doctorado, ya citadas.

Meus esse gratias semper

José Romera Castillo
Homenajeado

Querido rector (todavía) —doblemente gracias por presidir este acto antes de tomar posesión como secretario de Estado de Educación y Formación Profesional—; querido vicerrector de Profesorado y Planificación (todavía) —antes de desempeñar el cargo de nuestro rector—; querida secretaria académica de la Facultad de Filología —en nombre del decano, Julio Neira, ausente hoy por tristes razones familiares— y querida directora del Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura.

Queridos colegas y amigos.

Tengo, ante todo, un deber de gratitud por el inmerecido homenaje que soy objeto durante los tres días de este ya caluroso junio. Caluroso por la estación, pero caluroso, especialmente, por el arropamiento que me hacéis. Podéis creer que os lo agradezco de corazón, de todo mi corazón, con marcapasos incluido. Vuestro homenaje, supongo, se debe a una larga trayectoria docente e investigadora, la mía, pero, sobre todo, a vuestro fervor y cariño, lo que me produce un estremecimiento inigualable y, sobre todo, inenarrable.

En este *relato* de vida, como se dice hoy —con raíces profundas semióticas, en cuyo espacio nació el término teórico—, me corresponde ahora hacer un pequeño y fugaz cameo. Un emocionante cameo en el proceso comunicativo —más semiótica— en el que me toca ser receptor, oyente, de vuestras impresiones —lo que me alienta y mucho—, convirtiéndome, a la vez, en sujeto de atención y destinatario de la doble enunciación. Por ello, seré parco en palabras, para que también me lo agradezcáis. Palabras pocas, centradas en el campo semántico del agradecimiento. Habrá ocasión, en el cierre del Seminario, de unirme, para trazar algunas pinceladas, como teselas,

al retrato (auto)biográfico que entre todos estamos, estáis, sobre todo, realizando.

Pero antes, quisiera hacer una consideración previa, aunque sea adelantándome a los hechos. Se podría parafrasear al Juan de Mairena de Machado, con aquello de “No hagáis caso de cuanto os diga[n]”. ¡Qué fuerte! —¿verdad?—, como dirían los jóvenes de hoy. Pero si bajamos un escalón, se podría también traer a colación el decir popular: “de la misa, la mitad”, o “de la media, la mitad”. Y no es que mis *laudatores* (los que ya han intervenido y los que lo harán después) no sepan de lo que están tratando —¡que lo saben y muy bien y mucho!—, sino porque su amistad y su cariño hacia mi persona y obra hacen que eleven un tanto mi modesta labor. Por ende, en modo alguno quiero rebajar, disminuir, sus talentosas y trabajadas intervenciones, sino que, por el contrario, agradecerles sus *laudationes*, que, supongo, han seguido y seguirán las pautas de un género, que, como bien se sabe, tiene sus reglas y una determinada factura: una *apología pro vita sua* (en este caso *mea*), como reza uno de los títulos emblemáticos de la escritura autobiográfica, a la que, como sabéis, soy muy proclive. Para mediar en el asunto, si os parece, podíamos quedarnos con algo del refrán: “algo tendrá el agua cuando la bendicen”. Por lo que —para no dar más vueltas al asunto— quiero manifestar mi más profundo agradecimiento a quienes han tomado y tomarán la palabra durante este homenaje, que paso a constatar a continuación.

Mil gracias, digo, a mis progenitores (que sin duda se alegrarían enormemente), así como a mis queridos colegas y amigos académicos.

A mi compañera del alma, compañera, Evangelina Rodríguez Cuadros, de la universidad de Valencia (donde profesé durante seis años) —con la cordial *laudatio* que acabáis de escuchar (ahora leer)—; a dos queridos amigos de la universidad de Murcia, César Oliva (con quien he compartido impulso y renovación de los estudios teatrales) y José María Pozuelo Yvancos (que me ha acompañado siempre en el ámbito semiótico y autobiográfico), a José Rienda Polo, de la (mi otra) universidad, la de Granada (en la que me formé y doctoré) y a Francisco Gutiérrez Carbajo, de la UNED, colega y amigo, a los que estimo sumamente.

Agradecimiento que extiendo a creadores destacados que han querido acompañarme, acompañarnos, hoy dentro del capítulo *De amicitia*: José Luis Alonso de Santos (por el teatro), Luis García

Montero (por la poesía) y Clara Sánchez (por la novela); además del prestigioso editor *Chus Visor*, Jesús García Sánchez, editor de numerosas publicaciones nuestras. A los que se unirán Isabelle Reck (por el ámbito universitario) y Miguel Ángel Pérez Priego (por la UNED). Todos admirados y entrañables amigos.

El ámbito se extiende, también, a mis compañeros y discípulos del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (que fundé en 1991) —de cuyos granados frutos estoy muy ufano—, que, como cierre del homenaje, se referirán a mi labor —nuestra labor, porque es un numeroso equipo que cuenta con más de 80 componentes en España y fuera de ella— en el mencionado Centro, a través de algunas actividades, como, por ejemplo, mi pertenencia a ocho Academias, mi extensa labor en el hispanismo internacional, los 27 Seminarios Internacionales —celebrados anualmente hasta el momento—, las 46 tesis de doctorado (además de las 95 Tesinas, Memorias de investigación, Trabajos Fin de Máster), realizados bajo mi dirección, etc. Labor a cargo de Olivia Nieto Yusta y del equipo del SELITEN@T. Por lo que respecta a la importante trayectoria de la revista *Signa*, bajo mi dirección, altamente indexada, a través de los 27 números publicados hasta el momento, se encargan Clara Martínez Cantón y Guillermo Laín Corona; para cerrar con el panorama de mis actuaciones en los medios de comunicación (prensa, radio, televisión y redes sociales), que lleva a cabo Miguel Ángel Jiménez Aguilar.

No debo, ni puedo, dejar de extender mi agradecimiento a la (mi) Universidad Nacional de Educación a Distancia (en la que imparto docencia desde 1978), representada por nuestro querido rector, Alejandro Tiana; a la Facultad de Filología (cuyo decanato regenté durante ocho años), a través del estimado colega Julio Neira, el decano actual —ausente hoy en este acto por tristes razones personales—, representado por la secretaria académica M.^a Dolores Martos; y cómo no a mi departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura (que he dirigido durante catorce años), y más particularmente a todos sus miembros, capitaneados por la prestigiosa profesora Nieves Baranda,

Pero el cierre de esta faceta quedaría incompleto si no expresara mi gratitud a los miles de alumnos que durante tantos años he tenido la oportunidad de enseñar y, sobre todo, de los que he aprendido tam-

bién mucho. Mil gracias a todos ellos y perdón por lo que no hubiese sabido hacer. Espero resarcirlos, al menos con algo, con la creación del Premio de Investigación Filológica que llevará mi nombre. Así como a los profesores tutores de los Centros Asociados a la UNED y al personal de administración y servicios que, sin duda, han apoyado siempre mi quehacer.

Agradecimiento que revierto a todos vosotros, tanto a los que hoy estáis aquí presentes como a los numerosísimos ausentes (los 232) y las 40 instituciones de España y de fuera de ella, que se han adherido, de una forma u otra, al homenaje, como a los que podrán seguirnos por la grabación en Canal UNED (y ahora con la lectura de los tres volúmenes que consta el homenaje). Y cómo no, y, muy especialmente, a todos mis queridos colegas, Raquel, Guillermo, Olivia, Rocío, Miguel Ángel y Alejandro que con tanta dedicación y esmero han preparado este homenaje, cuyos frutos se verán en unos tomos de colaboraciones, y, muy particularmente, en las actas de este Seminario internacional. A todos los que han participado en los 3 volúmenes, muchas gracias.

Un Seminario internacional, el 27, en el que se han unido dos de los afluentes en los que mi trayectoria se ha desarrollado, siempre muy gustosamente: por un lado, la escritura del yo, con sus ramificaciones autobiográficas y autoficcionales en nuestro ámbito, puesto de manifiesto, en este caso, en lo teatral, por otro, al que, como muy bien sabéis, he dedicado esfuerzo pionero y tenaz. Tarea que se lleva a cabo con los patrocinios tanto internos: los de nuestra universidad —a través del vicerrectorado de Profesorado y Planificación, representado por el vicerrector y amigo, Ricardo Mairal—, nuestra facultad y nuestro departamento; como externos: la Academia de las Artes Escénicas de España, la Asociación Española de Semiótica —que fundé y de la que soy Presidente de honor—, la Asociación Internacional de Teatro del siglo XXI —que fundé y presido— y el Instituto del Teatro de Madrid.

Termino, queridos colegas y amigos, lleno de emoción y de satisfacción. Como decía, ¡no os podéis imaginar qué alegría tan grande me produce este homenaje, gracias a vuestra generosidad!

Siempre estaré a la vera, siempre a la verita de los que me acompañéis en el empeño. No sé, como diría Borges, si lo que he hecho es bueno, o menos bueno, pero de lo que podéis estar seguros —lo

reafirmo— es que sigo y seguiré siendo incorregible en el amor a la literatura y al teatro, como artefactos del *prodesse et delectare* horaciano de los individuos y de la sociedad. Sí, incorregible, reitero. Parafraseando un tanto el dicho del burlador de Sevilla: *no hay plazo que no llegue* [y este mío llegó] / *ni deuda que no se pague* [deuda que espero pagarla, al menos aquí y ahora, gustosamente con un ¡*Gratias semper!*].

Meus esse gratias semper. Dicho en román paladino: gracias, muchísimas gracias¹.

¹ La intervención puede verse en el siguiente enlace del Seminario-homenaje: <https://canal.uned.es/video/5b31f4d7b1111f9d6f8b456a> [20/06/2018].



SEGUNDA PARTE

TEATRO, (AUTO)BIOGRAFÍA
Y AUTOFICCIÓN (2000-2018)



ASPECTOS GENERALES



Cuando el autor también es personaje (el escenario como espejo del creador)

*When the author is also a character
(the stage as a mirror of the creator)*

Jerónimo López Mozo

*Autor de teatro/Academia de las Artes Escénicas de España
jeronimolm@yahoo.es*

Resumen: Desde una consideración muy abierta sobre lo que se entiende por teatro autobiográfico, en homenaje al profesor José Romera Castillo, se hace un repaso de su presencia en la escena española durante el actual siglo, incluyendo monólogos interpretados por sus autores, algunas formas del teatro documento, obras autobiográficas, obras de ficción que incluyen elementos autobiográficos, adaptaciones para la escena de textos no dramáticos y escenificaciones de memorias, diarios y epistolarios.

Palabras clave: Teatro. Autobiografía. Ficción. Autoficción. Autointerpretación. Narcisismo. Memorias. Testimonios. Documentos. Epistolarios. Confesión. Adaptación.

Abstract: Using a wide notion of autobiographic theatre, this article, in honour of professor José Romera, depicts how this type of theatre has been staged in this century, including monologues played by the very same authors, some examples of documentary theatre, autobiographic plays, plays that contains elements of autobiography, adaptations of texts to the theatre and different forms of staging memoirs, diaries and collections of letters.

Key Words: Theatre. Autobiography. Fiction. Autofiction. Autoperformance. Narcissism. Memoirs. Testimonies. Documents. Collections of letter. Confession. Adaptation.

De la importancia de la escritura autobiográfica como modalidad o género literario dan fe los congresos y seminarios dedicados al tema, que, junto a numerosos estudios y ensayos, han generado una abundante bibliografía¹. De la lectura de esos materiales se desprende, por una parte, que se trata de un género cultivado habitualmente en España, que decayó durante el franquismo y que, a partir del año 75 del pasado siglo, ha experimentado un notable auge. Por otra, se constata que, centrándonos en lo autobiográfico como fuente de inspiración o recurso de los creadores para construir sus obras, hasta no hace mucho el interés de los estudiosos se ha centrado más en el campo de la narrativa y de la poesía que en el del teatro. Se diría que el «teatro autobiográfico» no existía. De hecho, hasta la edición de 1996 de la tenida por la *biblia* de los diccionarios del teatro, Patrice Pavis (2002: 437-439) no incluyó esa entrada. Y lo hizo advirtiendo de que el propio concepto de «autobiografía» es, a priori, un inconveniente para dar por buena esa modalidad dramática. Para ello, se basó en la definición que, de dicho término, hace Philippe Lejeune: «relato retrospectivo en prosa que alguien hace de su propia existencia, cuando pone el acento principal sobre su vida individual, en particular sobre la historia de su personalidad» (Lejeune, 1971: 14). Según Pavis, tal definición «parece hacer imposible el género del teatro autobiográfico, puesto que el teatro es una ficción presente asumida por personajes imaginarios que difieren del autor y tienen otras preocupaciones que explicar su vida» (Pavis, 2002: 437). Personalmente, creo que no siempre es así.

¹ A la cabeza se encuentra el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (*SELITEN@T*), de la UNED, que, bajo la dirección de José Romera Castillo, pionero en su estudio, viene realizando una serie de actividades sobre la escritura autobiográfica en España. Sobre su alcance puede encontrarse información en el trabajo de José Romera Castillo, «La escritura autobiográfica y el SELITEN@T: guía bibliográfica» (http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/escritura_autobio.html [18/05/2018]), que incluye actas de congresos, artículos en la revista *Signa*, tesis doctorales, memorias de investigación, estudios panorámicos, y trabajos sobre autobiografías, memorias, diarios y epistolarios. Ver en Referencias bibliográficas algunos de los numerosos trabajos del profesor José Romera Castillo sobre el tema, especialmente uno de los últimos, «Teatro (auto) biográfico en la escena española actual (con un añadido: el caso de García Lorca)» (Romera Castillo, 2018: 213-234); así como *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX* (Romera Castillo, ed., 2003).

Sin embargo, aunque nadie lo hubiera bautizado ni definido, en consecuencia, dicho género siempre ha existido. El propio estudioso francés considera que, entre los intentos más antiguos, figuran las parábasis de la comedia griega, esas partes de la representación en las que el coro se dirigía al público para comentarle cosas relacionadas o no con el asunto de la obra. También menciona *El juego de la enramada*, de Adam de la Halle, y *El drama de la vida*, de Restif de la Bretonne. El primero, es un drama satírico representado en la segunda mitad del siglo XIII, en el que el autor actuaba interpretándose a sí mismo y a varios vecinos de Arrás, su ciudad natal, entre ellos a su propio padre. En cuanto al segundo, escrito a finales del XVIII, reúne numerosas piezas; en la primera, dividida en trece actos, se convierte en materia dramática la vida amorosa del escritor. No faltan en el teatro español ejemplos de un incipiente teatro autobiográfico. Los encontramos, a principios del XVI, en el «teatro a noticia», de Bartolomé Torres Naharro y, a finales de ese mismo siglo, en *El trato de Argel*, de Cervantes. Si bien en el caso del primero, *Soldadesca y Tinellaria* son obras de ficción, lo que en ellas se cuenta es fruto, más que de la imaginación del autor, de su observación de la realidad, pues tratan, sin duda, de cosas anotadas y vistas gracias a su condición de soldado. Y a la de cautivo de Cervantes, debe *El trato de Argel* su existencia. No solo a la experiencia de su paso por los baños moros recurrió el autor, sino que dejó constancia de ello bautizando a uno de los soldados presos con el nombre de Saavedra.

Si seguimos avanzando en el tiempo, el goteo de obras autobiográficas es lento, aunque constante. Pero el censo se enriquece de forma notable si añadimos, a las que lo son inequívocamente, las de ficción que contienen, conscientemente o no, información real procedente de las vivencias de sus autores o de su entorno (dentro del terreno de la autoficción). No siempre es fácil detectar ese poso autobiográfico. Sucede cuando desconocemos la vida del creador, sobre todo si este es reacio a hablar de ella. Mi ignorancia sobre la de Eugene O'Neill hizo que tardara años en saber que en su drama *El largo viaje del día hacia la noche* describía la vida de su propia familia; o de la de Tennessee Williams, que personajes como Tom y Laura, de *El zoo de cristal*, están inspirados en el propio autor y en su hermana Rose. Lo que estoy diciendo me da pie para plantear algunas cuestiones sobre el alcance de la tarea que se me ha encomendado. Es materialmente imposible ofre-

cer un catálogo del teatro autobiográfico publicado o representado en lo que llevamos de siglo. Queda fuera de mi alcance detectar muchas de las obras que, presentadas como de ficción, contienen elementos autobiográficos. Averiguarlo exigiría un análisis exhaustivo de los textos, repasar las declaraciones y escritos de sus autores, bucear en archivos públicos y hasta poder entrevistarlos personalmente.

Lo que sigue es, pues, un muestreo que solo aspira a orientar sobre un sintético estado de la cuestión. Para precisar las coordenadas en que me muevo, diré que mi concepto de biografía va más allá de ser la historia de la vida de una persona. No se circunscribe a una relación de fechas y lugares ni al relato de acontecimientos vividos o de los que se ha sido testigo. Mi criterio es que son parte de ella; algo tan inmaterial como los conocimientos adquiridos a través de la lectura o de la contemplación de obras de arte. Una biblioteca puede decir, de su dueño, más que su actividad cotidiana. Una cuestión más. Me he preguntado si al teatro autobiográfico hay que exigirle verosimilitud o si al autor le ampara el derecho a guardar silencio sobre determinados detalles de su vida y a mentir, incluso.

Como creador que soy, me desasosiega la idea de la ocultación o el engaño. Más que como simple lector o espectador sin afanes críticos, tiendo a ser tolerante. Sucede que cuando, de lo que estoy leyendo o viendo, sea una historia real o ficticia, solo espero que resulte interesante y que me divierta o conmueva, con independencia de los recursos que ha empleado el autor para desarrollarla. Si entre ellos figura alguna experiencia propia, poco me importa y nada hago por averiguarlo. Distinto es que el recurso a lo autobiográfico por parte del autor no sea inocente, La tentación de hablar de uno mismo en creaciones ficcionales es frecuente y suele tener motivaciones muy diversas, entre ellas la autocomplacencia. Esa vocación narcisista no es necesariamente censurable ni negativa, pues suele satisfacer la curiosidad del lector o espectador por conocer detalles de la vida privada de los creadores. Lo que me parece reprochable es el empeño deliberado por ocultar o alterar aspectos esenciales de la propia vida y crearse una falsa identidad, sirviéndose de la ficción como trampantojo².

² La obsesión del creador por construirse un falso yo, me llevó a escribir, en 2008, *El biógrafo amanuense* (Madrid: Asociación de Autores de Teatro, 2008).

Hechas estas consideraciones, hora es de entrar en materia. El recorrido que voy a hacer constará de varios apartados correspondientes a las diversas modalidades existentes de teatro autobiográfico (siempre desde mi punto de vista, al no ser crítico especializado en el tema), ordenadas en función de la mayor o menor presencia de información sobre el autor en el conjunto de la obra o, alternativamente, de su importancia, que, a veces, poco tiene que ver con la cantidad. Una pequeña dosis autobiográfica puede ser un excelente soporte para una historia imaginada. En el arte de convertir la vida propia en espectáculo, la palma se la llevan los actores. Algunos no resisten la tentación de interrumpir su habitual actividad de encarnar los papeles que se les encomienda para interpretarse a sí mismos. No suele moverles un impulso catártico, como el que ha llevado a Mark Lockyer, actor de la Royal Shakespeare Company, a representar el monólogo *Living with the light on* (*Vivir con las luces encendidas*). En él ofrece el relato del drama personal que sufrió durante diez años, intentos de suicidio incluidos y estancias en psiquiátricos y cárceles, a raíz de que, en 1995, mientras interpretaba el papel de Mercurio en *Romeo y Julieta*, sufriera trastornos bipolares y cayera en el infierno del alcohol³. El exhibicionismo o la excesiva autoestima, motivados por sentirse dueños del escenario, es el móvil de algunos de nuestros actores. También, aunque menos, la necesidad de hacer balance de una vida entregada a una profesión tan sacrificada como gratificante.

Sin embargo, a ninguno de esos propósitos respondía la serie de monólogos autobiográficos que, bajo el título global de *Confidencias* (*ciclo de grandes intérpretes*), programó el Centro Dramático Nacional, en la temporada 2003-2004, para inaugurar la Sala de la Princesa, en el teatro María Guerrero. No se trataba de una iniciativa de los actores, sino de su respuesta a la invitación de su director (entonces) Juan Carlos Pérez de la Fuente. Su idea era ceder el

La pieza se inspiraba en el caso de Francisco Umbral, quien había logrado que sus ficciones literarias fueran consideradas como el reflejo fiel de su vida, lo cual fue desmentido en 2004 por la investigadora Anna Caballé en la biografía no autorizada *El frío de una vida* (publicada en Madrid: Espasa, 2004).

³ Mark Lockyer representó el monólogo en el teatro Lliure, de Barcelona, en octubre de 2017, con dirección de Ramin Gray, quien un año antes lo había animado a emprender esta aventura.

pequeño escenario de la nueva sala a varios conocidos actores para que cada uno ofreciera en forma dramatizada aquellos aspectos de su vida y de su profesión que estimaran oportuno. Los convocados que aceptaron la propuesta fueron María Galiana, Lluís Homar, Carmen Conesa, Rossy de Palma y Ángel Pavlovsky⁴. Pérez de la Fuente les brindó la posibilidad de contar con el apoyo de un dramaturgo para elaborar los textos, siendo aceptada por todos excepto por Pavlovsky, quien habitualmente es autor de lo que representa. El monólogo de María Galiana, escrito por mí, se titulaba *El sueño de una noche de teatro*, una alusión a la frustración manifestada por la actriz durante los encuentros que mantuvimos por el tardío reconocimiento de su talento, lo que le impedía interpretar, por razones de edad, muchos de los papeles femeninos con los que había soñado en su juventud. En *Te diré siempre la verdad*, Lluís Homar mostraba, con la ayuda literaria de Lluïsa Cunillé, su gratitud al teatro por haberle permitido, a lo largo de veinticinco años de profesión, ser como es, divertirse y divertir. Carmen Conesa, para la que redacté algunos breves textos inspirados en su vida, acabó hablando menos de ella que de sus sueños. Lo hizo resucitando uno que fundía su pasión por el mar y por la música: dar la vuelta al mundo en un velero cantando para las aves y para los peces. El espectáculo devino en un recital salpicado de apuntes biográficos titulado *Quizá esta vez en sol mayor*. A partir de textos creados por José Luis Miranda, Rossy de Palma protagonizaba un desmadre verbal y gestual, que, bajo el título de *Sombra y cuna*, ofrecía un surrealista autorretrato psicológico lleno de reflexiones sobre el amor, el desamor, el miedo, la rebeldía, la guerra y la maternidad. Un par de años después, Rossy de Palma sustituiría este monólogo por otro de su total autoría, titulado *Mater&Bellum*. Cerró el ciclo Ángel Pavlovsky con *Alas furtivas*, un espectáculo no muy distinto a los que ofrecía habitualmente, en los que con provocador desparpajo, ironía y fino sentido del humor solía interpretar a varios personajes de distinto sexo. En esta ocasión, la novedad fue que, atendiendo a la naturaleza del encargo, representó, según sus propias palabras, el

⁴ Lina Morgan, que debía cerrar el ciclo, renunció en el último momento, cuando no había tiempo de retirar su nombre de la programación, que ya había sido anunciada.

rol que le había tocado en la vida. Sin maquillaje y con el público al alcance de la mano, su relato, más improvisado que ajustado a un guion previo, tenía el aire de una confesión sincera.

Otros actores desembarcaron en el monólogo autobiográfico de forma natural. Conociendo sus trayectorias profesionales, parecía inevitable que acabaran recalando en él y en algún caso, como el de Rafael Álvarez, *El Brujo*, lo sorprendente era que tardara tanto. Lo hizo muchos años después de que iniciara su andadura en el Teatro Independiente y, bastantes después, de que, ya consagrado, optara por actuar en solitario. Desde ese momento, lo que ha llevado a la escena han sido, preferentemente, versiones libres de comedias famosas con papeles que le vienen como anillo al dedo⁵ o textos propios creados en torno a figuras históricas con las que se siente identificado. El resultado es que, más que meterse en la piel de sus personajes, consiga que estos se parezcan a él, lo cual, contrariamente a lo que les sucede a otros actores, es celebrado por sus admiradores. Añadamos su inclinación a la improvisación y a la digresión, las cuales le llevan a hablar de cuestiones ajenas al contenido de la obra. Saca a relucir episodios vividos recientemente, vierte comentarios sobre la actualidad política y social y cuenta detalles de su niñez y juventud. Para quienes somos asiduos seguidores de sus espectáculos, la suma de estas reflexiones tiene el valor de una biografía incompleta y desordenada. La incorporación a su repertorio de alguna pieza autobiográfica era cuestión de tiempo. Al cabo, fueron dos las aportadas: *Una noche con El Brujo y Cómico*. De la primera, el propio actor dijo que era un recital y, a la vez, un viaje a su infancia andaluza, en el que rendía homenaje a su padre, al hombre que le enseñó el don de la palabra. Recital y biografía no eran compartimentos estancos. Iba del uno a la otra sin solución de continuidad. Aquel se nutría de las obras de sus autores favoritos, entre los que figuran Cervantes, Quevedo, Fray Luis de León y Santa Teresa. De cada texto representado surgían reflexiones y comentarios ingeniosos o el recuerdo de algún episodio

⁵ En el año 2000, Alberto Miralles recibió el encargo de hacer una versión libre de *El Corbacho*, de Alonso Martínez de Toledo, para ser representada por el Brujo. Lo que este llevó a escena, con el título de *Arcipreste*, fue una versión de la versión de Miralles, de la que solo se conservaba la estructura dramática y el ambiente festivo. Parecido desencuentro se produjo en *La sombra del Tenorio*, de Alonso de Santos.

de su adolescencia, que era narrado como si de una nota marginal se tratara y que, a la postre, eran las partes más celebradas por el público. De parecida factura era *Cómico*, el resumen de una década de actividad escénica, la que va desde los primeros años del siglo hasta su estreno en 2012. En ella, recuperaba monólogos de sus anteriores espectáculos, contaba las razones que motivaron cada elección y las vicisitudes de sus puestas en escena. Todo ello salpimentado con una cascada de nuevas o ya conocidas anécdotas personales, algunas incorporadas sobre la marcha.

También se hizo esperar Albert Boadella para hacer balance sobre las tablas de su dilatada vida escénica. Dio el paso en 2017 con el monólogo *El sermón de bufón*. Es cierto que mucho antes, en 2001, había publicado sus memorias⁶, pero, según contó en la rueda de prensa previa al estreno, había llegado a la conclusión de que las memorias de los titiriteros nunca deberían ser escritas, sino contadas sobre la escena. Esta discutible opinión tiene, en su caso, cierta justificación, pues difícilmente se puede plasmar en papel impreso las habilidades histriónicas con que suele arropar sus polémicos discursos, en los que, amén de ser moderadamente autocrítico, no deja títere con cabeza. Haciendo honor al título del espectáculo, el creador de *Els Joglars* asumía su oficio de corrosivo provocador de risas para predicar sobre su vida y milagros ante un auditorio entregado de antemano. Tenía interés en diferenciar al joven Albert del veterano artista Boadella. Tarea del primero era explicar cómo las vivencias de la niñez no son ajenas al nacimiento de la vocación artística; y del segundo, repasar, ante una pantalla en la que se proyectaban escenas de sus más conocidos montajes⁷, episodios cuidadosamente seleccionados de su vida profesional y de sus derivaciones políticas, que no han sido pocas. Lo lograba desdoblándose en dos personajes hechos de la misma pasta, uno que camina hacia el futuro y otro con más sabiduría y flema instalado en él.

Sin afanes de reafirmación personal, la veterana Asunción Balaguer ofreció, desde el pedestal de sus casi noventa años, el monólogo

⁶ *Memorias de un bufón* (Madrid: Espasa, 2001).

⁷ Las proyecciones pertenecían a *Gabinete Liberman*, *Vaya Día*, *Teledium*, *La increíble historia del Doctor Floïd & Mister Pla*, *No-Do*, *La Torna*, *Virtuosos de Fontainebleau*, *Ubú President*, *El Nacional*, *Daaalí*, *Somos Europeos*, *Don Carlo*, *Omega-G*, *Una noche en el Canal*, *Amadeus* y *El pimientto Verdi*.

El tiempo es un sueño, título tomado prestado de un drama de Henri-René Lenormand, de cuyo reparto ella formó parte en sus inicios como actriz. Al igual que la abuela de Carmen Martín Gaité contó a la escritora sus vivencias para que la siguiera recordando y no se perdieran con ella, Balaguer confió las suyas a Rafael Álvarez, el Brujo, quien las ordenó, condensó y dio forma dramática. El espectáculo, de apenas una hora de duración, resumía dieciséis horas de conversación y el contenido de la correspondencia mantenida con su esposo Francisco Rabal⁸. El resultado fue el relato tierno, y emocionado, adornado con algunas canciones: primero, del viaje al mundo de la escena de una hija de la burguesía catalana nacida durante la dictadura de Primo de Rivera; luego, ya instalada en él, el realizado junto a Rabal, con más luces que sombras gracias a su carácter tolerante y a su habilidad para sortear los escollos matrimoniales. En el relato, no faltaban referencias a personas famosas que frecuentaron (como Picasso, Buñuel, José Tamayo y Alberti), ni curiosidades sobre el trabajo de los actores, con lo que adquiría cierto aire de crónica cultural de una época.

A la nómina de actores dispuestos a convertir el escenario en escaparate de sus andanzas se incorporaron Juan Margallo y Petra Martínez, memoria viva del grupo Tábano y, desde hace tres décadas, de UROC Teatro. Lo hicieron rompiendo la norma no escrita de que el monólogo es el mejor vehículo para hablar de uno mismo desde el escenario. La primera vez, en 2013, en un espectáculo que reunía *La madre pasota*, un texto de Dario Fo y Franca Rame, interpretado por Petra Martínez, y un a modo de apéndice escrito por ambos titulado *Cosas nuestras de nosotros mismos*. Con el pretexto de introducir importantes modificaciones en la puesta en escena. Margallo, en funciones de director, accedía al escenario⁹. Durante bastante tiempo se dedicaban a esa tarea y quedaban tan satisfechos que decidían llevar

⁸ En la rueda de prensa previa al estreno del monólogo, Asunción Balaguer contó que, de novios y ya casados, se escribían mucho. Al regreso de sus viajes, Rabal le traía atadas con cinta las cartas que ella le había enviado, y ella conservaba las que recibía. La relectura de esa correspondencia fue un importante aliado de su memoria.

⁹ En realidad, el espectáculo fue dirigido por Olga Margallo, hija de Petra y Juan.

la función a todos los festivales de teatro de España y pasearla por América Latina. Los fallidos intentos para organizar la gira abrían la puerta a un surrealista y desternillante repaso de su propio pasado. Apenas dos años después, Juan y Petra volvieron a pisar las tablas para hablar, con el desenfado de siempre, de ellos mismos, no solo como pareja artística, sino también de su larga convivencia como matrimonio. Si en *Cosas nuestras de nosotros mismos* hablaban de proyectos futuros, en esta se situaban en la antesala de su propia muerte con sentido del humor ya anticipado en el título: *¡Chimpón! Panfleto post mortem*. «¿Y si estuviéramos muertos?», se preguntaban desde las sillas de ruedas. «¿Cómo vamos a estar muertos, si estamos aquí de cuerpo presente, vivitos y coleando?», deducían. Lo que seguía era un mano a mano en el que la pareja, ante las fotos proyectadas de un verdadero álbum familiar, pasaba revista a su pasado, incluido el de sus respectivos padres, republicanos unos y franquistas otros. Cada diálogo era una cala en sus vidas y, por extensión, en las personas que las compartieron.

En 2009, la actriz Ester Bellver ofreció la primera versión de un monólogo del que era autora, cuyo texto fue modificando a lo largo de tres años de itinerancia por nuestros escenarios. Titulado *ProtAgonizo*, en ningún momento hacía explícito que la historia de su anónimo personaje era trasunto de la suya, pero bastaba escucharla para despejar cualquier atisbo de duda. Totalmente desnuda, Bellver iba desgranando, en la soledad de un camerino con tres espejos que multiplicaban su imagen, las páginas escritas meses atrás como desahogo ante un bache profesional. En ellas evocaba, con serena amargura, su niñez y su itinerario personal y artístico hasta ese momento en que uno se detiene para tomarse un respiro y hacer balance. Aunque aludía a situaciones vividas y se transmutaba en personajes interpretados por ella, no salían a relucir nombres ni lugares concretos ni fechas. Sin embargo, hablaba de ella, de la joven nacida en 1965 que dio sus primeros pasos teatrales como bailarina de revista musical con apenas dieciocho años, que se formó en el teatro de La Abadía y que, cuando vio cumplido su sueño de ser actriz, se topó con la realidad de un teatro comercial que no le interesaba y con un ambiente dominado por las rivalidades soterradas en vez de por la solidaridad. La muerte de su padre está en el origen de su segundo monólogo autobiográfico, titulado *Requiem*. Las conversaciones mantenidas con

él en la habitación de un hospital a lo largo sus tres últimas semanas de vida y los recuerdos que se iban agolpando durante el posterior desmantelamiento de la casa familiar, le brindaron los materiales para elaborar el texto. En él, estaba presente el dolor producido por todo aquello que, mientras fue posible, no se hizo, pero mitigado porque había sido posible recuperar parte del tiempo perdido cuando estaba a punto de agotarse. La actriz lo resumía diciendo que, en esos días de lenta despedida, a ambos se les había caído la máscara con la que, hasta entonces, se habían relacionado.

Un caso atípico de actor que utiliza el escenario como vehículo para mostrarse ante los demás fue el de Alberto Jiménez. Sus propuestas se alejaban de cualquiera de las detalladas hasta aquí. Y es que, sin despreciar el uso de la palabra, otros lenguajes de gran contundencia visual acababan acaparando la atención de un público que, salvo el avisado, se movía entre la repulsa y la incomodidad. Su propósito no era hacer un relato al uso de su vida, sino, según declaró, reventar un largo silencio de treinta y ocho años. El suyo era un trabajo de introspección, realizado bajo la luz de los focos, el cual fue desarrollado a lo largo de seis años, quedando plasmado en los siguientes espectáculos: *Nada es casual*; *Nada es casual 2*; y *Cuerpo de mayor. Nada es casual 3*¹⁰. Próximos a la *performance*, estaban constituidos por una heterogénea suma de textos, música, acciones e imágenes. Aquellos, en forma de soliloquios y diálogos fragmentados e inconclusos, contenían confesiones y confidencias del protagonista, que se presentaba a sí mismo como «El hombre que se creía héroe». Con los demás lenguajes exploraba y ponía a prueba los límites de su imaginación. No es aventurado pensar que los recursos empleados procedían de sus propias y seguramente terroríficas pesadillas, las cuales no por ser ensoñaciones dejan de pertenecer a la vida de quienes las padecen.

A caballo entre la conferencia con orador histriónico y el monólogo teatral se sitúa el espectáculo que la actriz, comunicadora audiovisual y feminista militante Pamela Palenciano viene representando

¹⁰ *Nada es casual* fue estrenada en 2003 en el exterior de la sala El Canto de la Cabra, de Madrid. De *Nada es casual 2*, solo se hicieron cuatro funciones en 2005. *Cuerpo de mayor. Nada es casual 3* fue estrenada, en 2007, en la sala Cuarta Pared, de Madrid.

en teatros, aulas, salones de actos y toda suerte de locales abiertos a la presencia de público, tanto en España como en Latinoamérica. Lo que empezó siendo una exposición fotográfica que testimoniaba sus vivencias personales, plagadas de episodios de violencia machista acaecidos en su adolescencia, derivó en un taller que, a partir de esos materiales gráficos, orientaba sobre los mecanismos para prevenirla. De ahí surgió *No solo duelen los golpes*¹¹, pieza en la que a partir de su propia experiencia, con no poco humor y sin desprenderse de su carga didáctica, describe las claves de un fenómeno asumido como normal por una sociedad regida por reglas patriarcales.

El creciente interés por abordar en la escena asuntos como el de los marginados, a partir de sus propios testimonios, ha propiciado la existencia de espectáculos en los cuales los actores profesionales son sustituidos por los auténticos protagonistas de las historias narradas. Ya me referí en el seminario del pasado año, dedicado al teatro y los marginalismos, a esta modalidad (López Mozo, 2017b: 253-274), cuyas características responden al denominado teatro documento. En mi trabajo, mencionaba varias obras que contaban, en sus repartos, con actores ocasionales que escenificaban sus vivencias. En *Migranland*, inmigrantes residentes en la ciudad de Salt, en Girona, relataban su historia, los motivos que les llevaron a dejar sus países de origen y cómo discurre su vida actual. Al mismo patrón respondían *Conectados* y *Los hijos del cometa*, cuyas acciones se situaban en la zona sur de Madrid y en Badajoz, respectivamente. En *Refugiados. El proyecto Youkali*, una jueza latinoamericana, un periodista africano, una cantante y una víctima de violencia de género daban cuenta en un escenario convertido en plató de televisión del discurrir de sus vidas entre nosotros. Y, en fin, en *Nadia/Kabul/Barcelona*, la afgana Nadia Ghulam interpretó el relato autobiográfico que, bajo el título de *El secreto de mi turbante*, había publicado años antes para dar a conocer cómo llegó a Barcelona huyendo de la guerra que asolaba su país y las dificultades que encontró hasta lograr su integración.

Hasta aquí, solo me he ocupado de un tipo de espectáculos aparentemente únicos e improvisados en los que alguien convoca a un auditorio para confesarse en voz alta. No son únicos, pues, por

¹¹ La obra fue representada en el Teatro del Barrio en 2017.

lo general, se ofrecen varias funciones ni tan improvisados como podría deducirse del hecho de que el actor acostumbra a modificar su discurso haciendo uso del derecho que le otorga ser también el autor del texto. Sin embargo, difícilmente se produce esa sensación cuando dejan de confluír en una sola persona los roles de autor, actor y personaje. En ese caso, la condición de teatro autobiográfico viene determinada exclusivamente por el autor, que es quién ha decidido hablar de sí mismo y a quien corresponde determinar si incluye en el reparto a un personaje que lleve su nombre o crea otro distinto que sea su *alter ego*. En cuanto al actor que interprete ese papel, tanto le da que sea o no trasunto del autor, pues su tarea consistirá en darle vida prestándole su voz y su cuerpo.

En el recorrido que ahora emprendo, el grado de pureza autobiográfica de las obras que voy a citar es diverso. Elevado en las primeras, en las que los propios autores admiten que hablan de ellos o que, aunque no lo expliciten, su huella es patente. Luego, cuando la realidad autobiográfica y la ficción conviven, esa huella se va debilitando a medida que el equilibrio se rompe a favor de lo imaginario. Cabe que la recuperación por parte del creador de sus vivencias sea una necesidad íntima o, tal vez, el pretexto para reflexionar en voz alta sobre su vida, utilizando el escenario para comunicarse con los demás. Pero también puede tratarse de un acto reflejo por el que lo vivido o experimentado es una fuente como cualquier otra que le sirve de inspiración en su trabajo creativo. En tal supuesto, me surge la duda de si pueden calificarse como autobiográficas obras que, posiblemente, su autor no reconoce como tal. No encuentro argumentos sólidos para despejarla, ni siquiera acudiendo al escrutinio de mi propia obra, de modo que dejo en manos del lector la estimación de si están bien traídos a estas páginas algunos de los títulos que citaré.

Lo está de pleno derecho en este ámbito el monólogo *Carta de amor (Como un suplicio chino)*¹², de Fernando Arrabal. En él, una madre recibe, al cabo un larguísimo silencio, una carta de su hijo,

¹² La pieza fue escrita en 1998 en Jerusalén y estrenada al año siguiente en Tel Aviv. En España fue representada en 2002, en el Museo Nacional Reina Sofía, producida por el CDN, con dirección de Juan Carlos Pérez de la Fuente e interpretada por María Jesús Valdés.

cuya lectura resucita viejos y dolorosos recuerdos sobre los motivos de su ruptura, que no son otros que el convencimiento, por parte de él, de que ella fue la responsable de la detención y condena a muerte de su padre. Unos hechos que tienen correspondencia con los realmente acaecidos durante nuestra Guerra Civil, cuando el padre de Arrabal, militar que se mantuvo fiel al gobierno de la República, fue juzgado y condenado a muerte por un tribunal militar. No se ejecutó la sentencia, pero en 1942, desapareció, sin que haya vuelto a saberse de él, tras fugarse del penal de Burgos en un día de frío y nieve. La madre rememora y lamenta los reproches del hijo, maldice la guerra que destrozó su familia y rescata el contenido de una carta de respuesta a las acusaciones, que quedó en borrador, pues nunca se decidió a depositarla en el buzón. Según declaró el propio autor, la obra fue escrita poco antes de que su madre muriera, cuando intuyó que posiblemente sus acusaciones carecían de fundamento.

Apenas ocho meses después de la muerte de su padre, el filósofo Javier Gomá le dedicó una oración fúnebre en forma de monólogo titulada *Inconsolable*, que, en nuestra literatura, tenía el precedente de las *Coplas a la muerte de su padre*, de Jorge Manrique, y que le fue inspirada tras escuchar, en una representación teatral, las palabras que Pleberio, el padre de Melibea, pronuncia ante el cadáver de su hija¹³. En esencia, la obra es el viaje cuyo punto de partida es la desorientación y la perplejidad de un hijo que acaba de perder repentinamente a su padre octogenario, que fue el faro que le guio desde la niñez y quien contribuyó a moldear su identidad. Durante el recorrido, el convencimiento de que a él, como padre que es, le cumple repetir lo que el suyo hizo, unido a la necesidad de no alterar sus relaciones con las personas de su entorno social y profesional, le animan a superar su postración y a afrontar con renovado impulso una nueva etapa de su vida.

Hay ocasiones en las que autores y obras se buscan mutuamente y acaban encontrándose. Le sucedió a Borja Ortiz de Gondra a sus cincuenta años de edad y con cerca de veinte obras en su haber.

¹³ El monólogo fue publicado en 2016 en el diario *El Mundo* y representado en el teatro María Guerrero (CDN) al año siguiente, con dirección de Ernesto Cabañero e interpretado por Fernando Cayo.

Consideré llegado el momento cuando constató que el silencio y las medias verdades eran las únicas respuestas que merecían sus preguntas sobre la historia de su propia familia, plagada durante al menos cuatro generaciones de episodios violentos, comportamientos cainitas y dolorosas rupturas. El resultado fue *Los Gondra (Una historia vasca)*¹⁴, título que no deja lugar a dudas sobre su carácter autobiográfico, el cual era confirmado por la presencia del autor en el escenario en un prólogo interpretándose a sí mismo, en el que explicaba cómo surgió la idea de escribir la obra, y puntualmente en algunos otros momentos importantes de la representación. En esencia, el espectador asistía a una disección sin anestesia que sacaba a la luz las heridas sin cicatrizar que habían dejado en su familia la tercera guerra carlista, el desastre de Cuba, los enfrentamientos entre la Euskadi rural y la industrial, la Guerra Civil y, en fin, los años de plomo del terrorismo etarra. No quiero pasar por alto un detalle aparentemente intrascendente y para algunos inexplicable. A pesar de que el título, las declaraciones del propio autor y su presencia en el reparto avalan que estamos ante una pieza autobiográfica, los personajes no pertenecen a la familia Gondra, sino a la Arsuaga, que es un calco de aquella, pero ficticia. El cambio no es gratuito, sino un legítimo recurso de dramaturgo que ha querido enriquecer la escueta verdad documental con la procedente de otras fuentes o de su propia fantasía¹⁵.

Una tardía confesión de Mario Vargas Llosa me da licencia para incluir en el censo de obras autobiográficas la titulada *Kathie y el hipopótamo*¹⁶. La comedia versa sobre la esposa de un banquero peruano

¹⁴ El estreno tuvo lugar en 2017 en el teatro Valle-Inclán, de Madrid, con dirección de Josep María Mestre. Cf. sus reflexiones, junto a Pablo Iglesias Simón, sobre el teatro y la autoficción, que aparecen en este volumen.

¹⁵ Bautizar a personajes reales con nombres ficticios es más habitual de lo que pueda parecer. Yo mismo lo he hecho en alguna ocasión. La más reciente, en *Cúpula Fortuny*, cuyo protagonista es Cipriano Rivas Cherif, pero que, en mi obra, responde al nombre de Luciano Miras.

¹⁶ *Kathie y el hipopótamo* fue escrita a principios de los años 80 del pasado siglo y representada en el Festival Internacional de Teatro de Caracas en 1983. El hecho de que su estreno en España haya tenido lugar en 2013 en Las Naves del Español (Matadero), de Madrid, me anima a incluirla en estas páginas. La puesta en escena corrió a cargo de Magüi Mira y el papel del *alter ego* del autor, lo hizo Ginés García Millán.

que, tras un largo viaje por Asia y África, se dispone a escribir un libro contando la experiencia. Con el deseo de dotar al relato del barniz literario que ella no puede imprimírle, solicita el concurso de un escritor frustrado necesitado de ingresos extras para completar su retribución como docente universitario. Lo que en principio estaba llamado a ser una colaboración interesada, acaba derivando en algo bien distinto. Ella no se limita a contar la realidad de su viaje, sino que omite episodios que prefiere olvidar, modifica otros o, simplemente, se los inventa, todo en aras de que su relato coincida con sus deseos. En cuanto a él, incumple su compromiso de escritor amanuense, y, a lo que escucha y transcribe, añade lo que su ingenio le dicta. El resultado de la doble manipulación es una gran mentira. En vísperas del estreno madrileño, es decir, casi treinta años después de su escritura, Vargas Llosa contaría que el origen de *Kathie y el hipopótamo* se sitúa en París, en el año 1959. Recién llegado a la capital francesa, junto a Julia Urquidí, su primera esposa, escaso de recursos y a la espera de recibir el importe de una beca, aceptó trabajar de «negro» para la esposa de un terrateniente peruano que, al regreso de un viaje por el continente africano, quiso contar sus vivencias. Aunque el escritor evitó identificar a la dama, hoy sabemos que se trata de Catalina Podestá y que el libro se titula *Pieles negras y blancas*¹⁷. *Kathie y el hipopótamo* me parece un buen ejemplo de teatro autobiográfico, en el que el autor no tiene el más mínimo interés en desvelar detalles de su vida, sino que se sirve de lo vivido para construir una ficción¹⁸.

*Dentro de la tierra*¹⁹, es una de las primeras obras de Paco Bezerra, publicada en 2008. Al margen del hecho de que el autor sea almeriense y de que la acción transcurre bajo el mar de plástico que cubre

¹⁷ *Pieles negras y blancas* fue publicado en 1960, a costa de Catalina Podestá, en Lima, en los talleres de P.L. Villanueva.

¹⁸ Prueba que es así, primero, la tardanza en admitirlo y, acto seguido, su empeño por no desvelar la identidad de Catalina Podestá. Quien lo hizo fue Marie-Madeleine Gladieu, especialista en su obra, que dio con el nombre en las memorias que, con el título *Lo que Varguitas no dijo*, había publicado en 1983 su ya exesposa Julia.

¹⁹ *Dentro de la tierra* fue estrenada en 2017, en el teatro Valle-Inclán (CDN), de Madrid, con dirección de Luis Luque. Samy Khalil interpretó al personaje que es reflejo del autor.

buena parte de esa provincia andaluza, nada invitaba a sospechar que estuviéramos ante una pieza con un elevado contenido autobiográfico. Todo lo más cabía pensar que su conocimiento de la zona y de sus gentes no era ajeno a la elección de tal escenario, pues, fuera de ello, el argumento, pura ficción, sigue derroteros propios del género de intriga y suspense. El autor nos habla de un medio rural dominado por el analfabetismo, la superstición, la extremada religiosidad y un orden social regido por la tiranía patriarcal, cuya prosperidad gira en torno a la producción agrícola en invernaderos. La existencia de uno de esos recintos, al que está vetado el acceso y la desaparición de una adolescente en ese escenario, da pie para conocer al protagonista, un joven que se siente como un bicho raro en el seno de su familia y, para evadirse, busca refugio en la escritura. Para saber que ese personaje es calco del propio autor hubo que esperar, como sucediera con Vargas Llosa, a la rueda de prensa previa al estreno madrileño, que aconteció casi una década después de la publicación del texto. En el encuentro con los periodistas, Bezerra habló de su infancia, de los invernaderos que poseía su familia, del rechazo de aquel mundo que detestaba, de su vocación teatral, y de los reproches de sus padres por su ingratitud con quienes le habían alimentado.

Entre los casos de autores cuya obra o buena parte de ella está salpicada de referencias, veladas o no, a sus años jóvenes está el de Angélica Liddell. Es difícil encontrar en sus textos datos sobre sus primeros años, que transcurrieron, primero, en una vivienda situada en un complejo militar de Figueras, ciudad en la que su padre, suboficial de caballería, estaba destinado, y, luego, tras sucesivos traslados, en Bétera y Burgos. Nada se dice en ellos de su vida de hija única en un cerrado ambiente castrense; de su paso por colegios de monjas en los que recibía una rigurosa formación religiosa; de su soledad y pocas ganas de fiesta; del sufrimiento que propició su temprana dedicación a escribir historias trágicas; de que a la edad de siete años dirigiera una versión cruel de *El flautista de Hamelín*; y, en fin, de que, por aquella época, fuera llevada al psiquiatra porque, como ha dicho, había nacido con los electrodos puestos en la cabeza. Sin embargo, buenos conocedores de su teatro no han dudado en afirmar que hay que remontarse a su niñez y adolescencia para conocer el germen de su dolor y el origen de su rabia. Ana Vidal Egea, autora de una tesis doctoral sobre Liddell,

defendida en la UNED (que puede leerse en https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/TESIS_ANA VIDAL SOBRE_LIDDELL.pdf [20/05/2018]), asegura que su teatro es un permanente ajuste de cuentas personal y una representación de ese dolor en todas sus vertientes. Para Juan Ignacio García Garzón, sus creaciones están cuajadas de destellos autorreferenciales y para Javier Vallejo, en ellas se retrata sin pudor, como Frida Kahlo o la pintora Charley Toorop. La propia autora lo ha confirmado en entrevistas y declaraciones públicas. Suyas son las afirmaciones de que su escritura es una venganza contra la vida y de que su trabajo consiste en examinar su propia escoria. Asimismo, ha desvelado que en su obra *Yo no soy bonita* narra el acoso sexual que sufrió con nueve años; que en *Mi relación con la comida* habla de los años de penuria vividos junto a su compañero Gumersindo Puche; y que *La casa de la fuerza* nació de un episodio en su vida muy amargo que le causó un inmenso desgarró. La dificultad para espigar hechos de su vida en esa diatriba contra el mundo, que es su teatro, estriba en que, lo que llega al escenario, es el fruto de la destilación de lo vivido, de lo imaginado, de sus lecturas y de sus obsesiones.

Hay obras autobiográficas que no nacen para ser representadas, pues sus autores las conciben como relatos novelados, memorias, dietarios, epístolas y otras formas narrativas, pero que acaban llegando a los escenarios porque otros se ocupan de convertirlas en textos dramáticos. Sucedió con la novela autobiográfica *El hijo bastardo de Dios*, del humorista José Luis Coll, la cual, después de haber sido llevada al cine, fue adaptada para la escena en forma de monólogo por el actor Emilio Bragado²⁰. En él, el niño José Luis Coll, devenido hombre adulto, descendía a un sótano en el que se reencontraba con los objetos de su infancia cubiertos de polvo. En ese espacio de la memoria recreaba los años de su infancia en su Cuenca natal, que fueron los de la Guerra Civil y primeros años de la postguerra. Sucesos terribles, como el fusilamiento de su maestro, llenaban su cabeza de preguntas,

²⁰ La novela fue publicada por la editorial Planeta en 1985 y llevada al cine al año siguiente por Benito Rabal, con guion suyo y de Agustín Cereales. La versión teatral fue representada en la Sala Triángulo, de Madrid, en 2004, con dirección de Antonio González Beltrán e interpretada por su adaptador Emilio Bragado.

cuyas repuestas, cuando las había, le llevaban a la conclusión de que, siendo imposible que Dios tolerara tantas calamidades, el responsable no podía ser otro que un desconocido hermano bastardo suyo.

A pesar de los años transcurridos, no es este el único caso en el que la Guerra, sus antecedentes y secuelas son el telón de fondo de la memoria del narrador. De hecho, es algo que se inscribe en el lento proceso de recuperación de la memoria histórica iniciado durante la transición. Entre las obras representadas o publicadas con anterioridad al año 2000 figuran *La velada en Benicarló* y *Azaña, una pasión española*, ambas basadas en escritos del que fuera presidente de la República; *La gallina ciega*, en el diario de Max Aub del mismo título; y *Dionisio Ridruejo, una pasión española*, de Ignacio Amestoy (López Mozo, 2017a: 27).

Ya en el actual siglo, varios dramaturgos hemos continuado la tarea de revisar nuestra historia reciente a partir de escritos autobiográficos de quienes fueron sus protagonistas. Lo hizo José Ramón Fernández en *La colmena científica o el café de Negrín*²¹, pieza que recreaba el ambiente que reinaba en la Residencia de Estudiantes entre los años 1925 y 1936. Las memorias de algunos de los antiguos residentes eran parte importante del abundante material documental que manejó. En otra obra reciente, *J'attendrai*²², el mismo autor se inspiró en los testimonios orales de su tío Miguel Barberán —exiliado republicano, miembro de la Resistencia francesa y superviviente de Mauthausen— y en las memorias de Jorge Semprún para elaborar una historia en la cual una situación ficticia situada en la actualidad sirve de pretexto para rememorar antiguos sucesos reales protagonizados por el pariente del autor y por otros republicanos españoles que vivieron experiencias parecidas. El pasado irrumpe en el presente cuando un anciano y su nieto —reflejos del tío Miguel y del dramaturgo— llegan por pura casualidad a un hostel, al que, ironías del

²¹ El estreno tuvo lugar en el teatro María Guerrero (CDN), de Madrid, en 2010, con dirección de Ernesto Caballero.

²² La obra fue escrita por encargo de Claudie Landy, fundadora de la compañía La Rochelle, y estrenada en 2016, bajo su dirección, en el Théâtre Toujours a l'Horizon, en La Rochelle (Francia). En 2017 se realizó una lectura escenificada en la Sala Berlanga, de Madrid, dirigida por el propio autor. El título es el de la canción que, en la década de los treinta, popularizó la cantante Rina Ketty.

destino, aquel debería haber acudido sesenta años antes para cumplir la promesa de informar a su joven moradora de que su novio, recluido con él en el campo de Mauthausen, había sido ejecutado. No tuvo valor para hacerlo, pero el azar, al conducirlo hasta aquel escenario, le pone frente a frente a la nieta de aquella muchacha, casera del establecimiento. Ese encuentro fortuito es el que provoca que resuciten los fantasmas de quienes, víctimas de aquella tragedia, vieron truncadas sus vidas²³.

Aunque la intención de Alberto Conejero no era tratar sobre la Guerra Civil, sino sobre las relaciones humanas, en su marco se inscribe *La piedra oscura*²⁴, recreación libre de las últimas horas de la vida de Rafael Rodríguez Rapún, estudiante de Minas, secretario de La Barraca, uno de los últimos amantes de García Lorca y destinatario de sus *Sonetos del amor oscuro*, quien murió en el Hospital Militar de Santander como consecuencia de las heridas sufridas en el frente. Para transformar en materia dramática la abundante información reunida por el autor, este imagina un diálogo entre Rodríguez Rapún y el joven soldado nacional encargado de su custodia, el cual tiene lugar durante las horas previas a la ejecución del primero. Un final, por cierto, distinto al real, lo que es una de las licencias que se ha permitido el dramaturgo.

Otra pieza del mismo autor, *Los días de la nieve*²⁵, recupera la figura de Josefina Manresa, la viuda de Miguel Hernández, quien, mientras da las últimas puntadas a un vestido, rememora, en presencia de quien le ha encargado su confección, los más importantes

²³ También es de José Ramón Fernández la versión teatral de *El laberinto mágico*, conjunto de seis novelas de Max Aub, representada en 2016, en el teatro Valle-Inclán, de Madrid. Aunque es presumible que ese retrato de lo sucedido en la retaguardia y solo ocasionalmente en el frente durante la Guerra Civil recoja hechos vividos por el escritor, no creo que, a diferencia de otros de sus escritos, deba considerarse autobiográfico, pero sí merecedor de ser mencionado en nota a pie de página.

²⁴ El estreno tuvo lugar en la sala de la Princesa del Teatro María Guerrero (CDN), en 2015, con dirección de Pablo Messiez y protagonizada por Daniel Grao.

²⁵ El estreno tuvo lugar en el Teatro del Barrio, de Madrid, en 2018, con dirección de Chema del Barco e interpretada por Rosario Pardo. Un año antes, con motivo del 75 aniversario de la muerte de Miguel Hernández, fue representada en Quesada, lugar de nacimiento de Josefina Manresa.

episodios de su vida: el asesinato a principios de la guerra de su padre, guardia civil, a manos de un grupo de milicianos; la muerte prematura, en 1938, cuando aún no había cumplido un año de vida, de su primer hijo; y la del poeta, en marzo del 42, en el Reformatorio de Adultos de Alicante, última estación de su peregrinar carcelario. No parece casual que Conejero haya situado la acción en los años ochenta del pasado siglo, pues la fecha coincide con la de la publicación de las memorias de la protagonista que son, junto a la correspondencia que mantuvo el matrimonio y la obra poética del escritor, los pilares documentales del texto²⁶.

No era la primera vez que las cartas cruzadas entre Miguel Hernández y Josefina daban pie a un espectáculo teatral. En 2010, con motivo del centenario del nacimiento del poeta, la compañía alicantina Maracaibo Teatro representó *El palomar de las cartas*²⁷, en la que, arropadas con música y danza, se recreaba el contenido de la correspondencia generada durante los años de separación forzosa de la pareja, primero a causa de la guerra y, luego, durante el encarcelamiento de él.

La poco conocida novela *Penal de Ocaña*, cuya autora es la filóloga asturiana María Josefa Canellada, esposa de Alonso Zamora Vicente, fue convertida en monólogo teatral por Ana Zamora, nieta de ambos²⁸. La acción transcurre durante la Guerra Civil y narra en forma de diario la experiencia de una joven de ideas conservadoras y creyente, estudiante de Filosofía y Letras, quien, horrorizada por lo que ve y guiada por sentimientos humanitarios, se incorpora

²⁶ Las memorias de Josefina Manresa fueron publicadas con el título de *Recuerdos de la viuda de Miguel Hernández* por Ediciones de la Torre en 1980. Parte de la correspondencia del poeta está recogida en *Epistolario y Cartas a Josefina*, publicadas por Alianza Editorial en 1986 y 1988, respectivamente.

²⁷ El estreno tuvo lugar en el teatro Arniches, de Alicante, en 2010, con dirección de Cristina Maciá.

²⁸ La novela quedó finalista del premio Café Gijón en 1954. Ese mismo año la revista *Papeles de Son Armadans* dio a conocer un pequeño fragmento. En 1965, tras superar el veto de la censura, fue publicada por la editorial Bullón, de Madrid, con diversos cortes. La versión íntegra vio la luz en la colección Austral, de Espasa Calpe, en 1985. La versión teatral de Ana Zamora fue representada por primera vez en la sala Kubik Fabrik, de Madrid, en 2013, interpretada por Elena Rayos y, en 2016, en el teatro de La Abadía, por Eva Rufo.

como enfermera voluntaria a un hospital instalado por Izquierda Republicana en el Casino de Madrid y, luego, al de sangre en el que fue convertido el penal de Ocaña. Lo que justifica la inclusión del espectáculo en estas páginas es el descubrimiento de que, lo que parecía pura ficción, era reproducción de lo que María Josefa Canellada había escrito en su diario íntimo desde el 2 de octubre de 1936 hasta la misma fecha del año siguiente, sin más cambios que la sustitución de los nombres de las personas reales citadas en él por otros de su invención. Así, ella misma se convirtió en Eloína y, el que luego sería su esposo, Alonso Zamora Vicente, en Miguel Ángel Arriola. Para la dramaturgia, Ana Zamora utilizó la edición de Espasa Calpe y devolvió a los personajes su verdadera identidad. Por otro lado, enriqueció el texto con partes del diario que su abuela no había incluido en la novela y con fragmentos de las cartas que envió desde Ocaña a su compañera de facultad e íntima amiga Lolita Franco, futura esposa de Julián Marías.

Para hablar de la Segunda República y de los estragos de la Guerra Civil, María Velasco recurrió a los recuerdos de aquellas personas alojadas en la residencia de ancianos San Julián y San Quirce de Burgos que vivieron en aquella época. El resultado quedó plasmado en la obra *Los perros en danza*²⁹. En la misma línea de biografía colectiva de personajes sacados del anonimato para ser mostrada en un escenario cabe situar *In memoriam. La quinta del biberón*³⁰. Sus protagonistas son un reducido grupo de jóvenes de apenas 17 años de edad de los cerca de treinta mil que, en 1938, en plena Guerra Civil, fueron movilizados para cubrir las bajas del diezmado ejército republicano en el frente del Ebro. El espectáculo concebido por Lluís Pascual no se sustentaba en ningún libro conocido, sino en los testimonios que el director fue recabando a lo largo de un año entre los casi centenarios supervivientes, acudiendo en el caso de los ya fallecidos, a los recuerdos, fotos y cartas aportados por sus descendientes.

²⁹ *Los perros en danza* fue estrenada en su versión definitiva en Cuarta Pared en 2011 con dirección de Pablo S. Garnacho. Un año antes había sido representada en la RESAD como proyecto fin de carrera.

³⁰ *In memoriam. La quinta del biberón* fue estrenada en el Teatro Municipal de Gerona, en el marco del Festival Temporada Alta, en 2016.

Por mi parte, he contribuido con tres piezas a engrosar la lista de dramaturgos interesados en ahondar en ese periodo de nuestra historia a partir de los testimonios legados por quienes fueron actores de los acontecimientos que tuvieron lugar en él. En *El olvido está lleno de memoria*³¹, que versa sobre las dificultades que encuentra un viejo actor para reintegrarse a la España democrática tras su regreso del exilio, bauticé al protagonista, a pesar de serlo de una obra de ficción, con el nombre de Edmundo Barbero, quien había sido primera figura de la compañía de Margarita Xirgu. Aunque mi personaje tenía rasgos tomados de varios seres reales que habían compartido situaciones similares, entre ellos Margarita Xirgu y Max Aub, los esenciales se correspondían con los de Barbero, al que tuve ocasión de conocer ya octogenario durante el que sería su último viaje a España y a cuya biografía accedí mediante la lectura de sus escritos, en especial de su *El teatro, historia informal del mismo a través de lo anecdótico y pintoresco* y los artículos reunidos bajo el título «El mundo visto por un actor». En *Las raíces cortadas*³², las protagonistas son Victoria Kent y Clara Campoamor, las cuales, a lo largo de cinco encuentros apócrifos, rememoran su enfrentamiento en el Congreso durante el debate sobre el voto femenino y las vivencias de sus respectivos exilios. En esta ocasión, mis fuentes fueron *Mi pecado mortal. El voto femenino y yo* y *La revolución española vista por una republicana*, de Clara Campoamor; la novela autobiográfica *Cuatro años en París (1940-1944)*, de Victoria Kent; y *Victoria Kent. Una vida al servicio del humanismo liberal*, de Zenaida Gutiérrez Vega. En cuanto a *Cúpula Fortuny*, es la recreación de la vida de Cipriano Rivas Cherif en el penal de El Dueso, durante los primeros años de la dictadura franquista, siendo su episodio más relevante el de la creación del Teatro Escuela, en cuya actividad participaron numerosos reclusos. Algunas licencias que me tomé me animaron a cambiar el nombre del protagonista por el de Luciano Miras y a situar la acción en el imaginario penal de Alhama.

³¹ *El olvido está lleno de memoria* fue estrenada en 2003, en la sala Fernando de Rojas del Círculo de Bellas Artes, de Madrid, con dirección de Antonio Malonda y protagonizada por Francisco Merino.

³² *Las raíces cortadas* fue estrenada en la Residencia de Estudiantes, de Madrid, en 2011, con dirección de Luis Maluenda e interpretada por Pepa Sarsa y Marisa Lahoz.

Pero, en lo esencial, mi relato fue absolutamente fiel al que el propio Rivas hizo en su libro *El teatro Escuela de El Dueso. Apuntes para una historia*.

Los textos dramáticos emanados de los escritos autobiográficos o ensayísticos de personas relevantes en el mundo de la cultura, de la política e incluso en el de otras actividades con proyección pública son abundantes. A principios de siglo, el Teatro del Temple representó *Buñuel, Lorca y Dalí*³³, pieza escrita por Alfonso Plou, quien contó con el asesoramiento de Agustín Sánchez Vidal, autor de un documentado libro con el mismo título³⁴, para trazar el itinerario seguido por los tres creadores desde que se conocieron en la Residencia de Estudiantes hasta que la Guerra segó la vida de Lorca y causó la ruptura de los otros dos. No es esta, ni mucho menos, la única obra en la que Lorca aparece como personaje, pero, salvo las basadas en sus cartas, de las que enseguida hablaré, la mayoría no son autobiográficas. Es cierto que, por lo general, recrean momentos de su vida, pero sus fuentes no son sus testimonios, sino lo que otros han escrito de él³⁵. Sobre Luis Buñuel, su compañero en la Residencia de Estudiantes, Fernando J.

³³ En Madrid fue representada en el Teatro Bellas Artes, en 2000, con dirección de Carlos Martín.

³⁴ Editado por Planeta en 1996.

³⁵ Así sucede en *Lorca eran todos*, espectáculo de Pepe Rubianes con formato de teatro documento a partir de escritos de Agustín Penón, Ian Gibson, Eduardo Molina Fajardo, José Luis Vila Sanjuan y otros. En *Sueño Lorca o el sueño de las manzanas*, un recorrido divertido y poético por la vida del escritor conducido por María Capdevilla, los hechos clave son descritos a través de sus creaciones literarias. La poeta y dramaturga Mara do Val buceó en la bibliografía sobre Lorca para escribir *Lorca e as flores de Venus*, una reflexión sobre la masculinidad y el miedo que tiene lugar en las horas previas a la ejecución del escritor. En ese mismo momento se desarrolla *La muerte de un poeta: Federico García Lorca*, de Etelvino Vázquez. Para dar respuesta a lo que sucedió aquella noche y a otras cuestiones que determinaron el trágico destino de Lorca, en esta ocasión el autor asturiano hace desfilar por el escenario a las personas con las que el poeta compartió los días previos a su detención y a varios personajes de sus más importantes obras. Con fragmentos de ellas, la actriz Irene Escolar hilvanó ante un atril en escenario desnudo un recital que llevaba por título *Leyendo Lorca*. Más datos al respecto pueden encontrarse en el trabajo de José Romera Castillo (2018), «Teatro (auto)biográfico en la escena española actual (con un añadido: el caso de García Lorca)».

López escribió *Tour de force*³⁶, en la que nos presenta al futuro cineasta practicando uno de sus deportes favoritos, el boxeo, aunque en esta su ocasión, su combate es contra sus fantasmas, dudas y miedos. Con un importante soporte documental cuenta *Unamuno: venceréis, pero no convenceréis*³⁷, un monólogo que deriva en monólogo desdoblado cuando el que va a ser su intérprete —José Luis Gómez— se sitúa ante un espejo y se enfrenta, no a su propia imagen, sino a la de su controvertido personaje, ya anciano y desengañado. Un juego que persigue despojarle de buena parte de los juicios vertidos sobre él y que han contribuido a componer el retrato intelectual y humano con el que ha pasado a la historia. Para ejecutar esa labor de limpieza, José Luis Gómez ha empleado como detergente más eficaz las palabras que el propio Unamuno dejó escritas en cartas, poemas e intervenciones públicas, entre ellas el discurso que pronunció en el paraninfo de la Universidad de Salamanca, de la que era rector, en octubre del 36 ante el general Millán Astray³⁸. Tiene cabida en este apartado una curiosa pieza titulada *Tengo tantas personalidades que cuando te digo «te quiero» no sé si es verdad*³⁹, un *collage* compuesto con fragmentos de los diarios y otros escritos de Max Aub seleccionados e hilvanados por Jesús Cracio. A pesar de que el personaje principal remedaba al escritor, no puede decirse que se tratara de un espectáculo sobre su vida, sino, como afirmó Cracio, de un viaje con él.

Excepto en el caso de Lorca, no es frecuente que los poetas ocupen los escenarios. Entre quienes lo han hecho figura Luis Cernada. Lo hizo en 2002 de la mano de José Luis Gómez e Israel Elejalde; aquel en el papel de poeta maduro y este en el del que lo era en ciernes, para

³⁶ La obra fue publicada en Ediciones Antígona en 2011.

³⁷ El estreno de *Unamuno: venceréis, pero no convenceréis* tuvo lugar en el teatro de la Abadía en 2018, con dirección de José Luis Gómez y Carl Fillion e interpretación del primero.

³⁸ Sobre la figura Juan Carlos, anterior Jefe del Estado, trata *El Rey*, pieza de Alberto San Juan, estrenada en 2015, en el Teatro del Barrio. Dado que el propio autor la calificó de ficción y que los materiales documentales empleados para su escritura no son de primera mano, considero que no tiene encaje en el presente trabajo, aunque sí debe ser citada dado que en ella aparecen, además de la figura del monarca, personajes reales como Franco, Adolfo Suárez y Felipe González.

³⁹ La obra fue representada, en 2015, en Las Naves del Español (Matadero. Sala Max Aub), de Madrid, con dirección de Jesús Cracio.

hablar de su vida y de su obra. Infancia, Guerra Civil y exilio son etapas del recorrido que, bajo el título de *Memoria de un olvido*⁴⁰, Carlos Aladro y Azucena López Cobo dibujaron con aquellos textos del poeta que aluden a su homosexualidad y a su amor por España y su lengua. Más reciente es el homenaje que Joan Ollé rindió a Jaime Gil de Biedma en *Las personas del verbo*⁴¹, espectáculo en el que se reconstruía el personaje a partir de sus poemas, correspondencia, diarios y entrevistas. Sobre dos poetas estadounidenses, Anne Sexton y Sylvia Plath, versa *El techo de cristal (Anne & Sylvia)*⁴², de Laura Rubio Galletero. Ambas mujeres se conocieron en 1959 en la ciudad de Boston en un taller de escritura y cada noche, a la salida de clase, solían reunirse en el bar del hotel Ritz. Entre copa y copa, pasaban el tiempo debatiendo sobre la dificultad de compatibilizar su vocación literaria con sus obligaciones familiares. Sus vidas acabaron trágicamente, ya que ambas se suicidaron. Primero lo hizo, a la edad de treinta años, Sylvia, introduciendo la cabeza en un horno de gas. Once años más tarde, a los cuarenta y seis años, en un garaje, en el que se encerró con el motor del coche encendido, Anne. En su obra, la autora sitúa a ambas mujeres en una de aquellas veladas en las que, bajo el influjo del alcohol, fuera de cualquier orden temporal, en el que el suicidio es previo a sus caóticos discursos, debaten sobre la imposibilidad de alcanzar, siendo mujeres, la excelencia creadora. Al cabo, sus muertes, diseñadas y ejecutadas por ellas mismas, resultan ser sus obras maestras. Es probable que buena parte de lo que Laura Rubio cuenta proceda de la novela con tintes autobiográficos de Sylvia Plath, titulada *La campana de cristal*; de *Un autorretrato en cartas* y del poemario *Vive o muere*, de Anne Sexton; y, tal vez, de *Última carta*, poema póstumo del poeta inglés Ted Hughes, esposo de Sylvia, donde se describe lo sucedido en los días previos al suicidio de la escritora⁴³.

⁴⁰ El estreno tuvo lugar en el teatro de La Abadía, en 2002 con dirección de José Luis Gómez.

⁴¹ Estrenada en el teatro Lliure de Gracia, en 2017.

⁴² El estreno de *El techo de cristal* tuvo lugar en Nave 73, en 2016, con dirección de Cecilia Geito.

⁴³ *La campana de cristal* fue publicada, bajo el pseudónimo de Victoria Lucas, en Inglaterra en 1963 y en español en 2015 por EDHASA. En ese mismo año, Ediciones Linteo editó *Un autorretrato en cartas*, que había visto la luz en 1977, tres años después de la muerte de su autora. Antes, en 2008, Vitrubio había

Hay personajes que, celosos de sus vidas privadas, unos, o porque no se lo plantearon, otros, jamás han escrito sobre ellos mismos. Ello no ha impedido que las de algunos de ellos hayan merecido el interés del público y, sobre todo, el de quiénes han asumido la tarea de sacarlas a luz. Es el caso de la obra *Urtain*⁴⁴, en la que su autor, Juan Cabestany, para ofrecer un retrato de la España del tardofranquismo y primeros años de la transición, recurrió a la figura de José María Ibar, alias Urtain, boxeador mediocre, poseedor de títulos amañados fuera del ring, símbolo de una España cutre que le elevó a la cima de la fama y que, cuando se convirtió en un juguete roto, no le puso una red que frenara su caída desde un décimo piso. En el programa de mano, Cabestany explicaba que, ante la inexistencia de una biografía del personaje, tuvo que hacer un intenso trabajo de búsqueda de datos en hemerotecas y videotecas, amén de solicitar la aportación de recuerdos, a menudo contradictorios, de quienes le conocieron. Sin embargo, no siempre es posible trabajar con materiales obtenidos de testimonios directos de los personajes o, en su defecto, de quienes estuvieron cerca de ellos, lo que obliga a sustituirlos con la información proporcionada por terceros. No hay, pues, en esas obras elementos autobiográficos, pero sí biográficos, lo que me impide tomarlas en consideración en este trabajo⁴⁵.

publicado *Vive o muere* y, en 2013, Lineo Poesía en sus obras completas. La existencia del poema *Última carta* fue conocida en 2010, doce años después de la muerte de Hughes. En España fue publicado en 2011 en el n.º 11 de la revista de poesía *La Otra*.

⁴⁴ *Urtain* fue estrenada en la sala Francisco Nieva del teatro Valle-Inclán (CDN), en 2008, dirigida por Andrés Lima y protagonizada por Roberto Álamo.

⁴⁵ Confieso que tengo dudas acerca de algunas obras, en concreto sobre las dedicadas a las estrellas de cine como Marlene Dietrich y Montgomery Cliff. La primera, titulada *Maravillosa criatura*, espectáculo de cabaret con texto de Antonio Morales, fue representada en 2011 en el Festival Visible de Madrid. Es difícil que la procedencia de los apuntes biográficos que se ofrecían fuera de primera mano, ya que la actriz siempre evitó hablar de su vida privada. Una de las pocas, si no la única excepción, fue la entrevista que le hizo, en 1984, Maximilian Schell para el documental *Marlene*, en la que se mostró muy reservada. Lo mismo cabe decir del monólogo *Cliff (Acantilado)*, de Alberto Conejero, que fue representada en España en 2014, dos años después de su estreno en Buenos Aires. Aunque existen varias biografías sobre el actor, entre ellas las de Robert La Guardia, Michelangelo Capua y Patricia Bosworth, solo la de esta última contiene datos proporcionados por sus familiares y amigos. La traducción al español fue publicada por Torres de Papel en 2013, dos años después de la escritura de la obra, aunque es posible que Conejero conociera la edición en inglés, que es de 2007.

La correspondencia privada de personas relevantes está detrás de no pocos espectáculos. En la temporada 2011-12, el Teatro Lliure ofreció un ciclo de lecturas, dirigido por Pau Carrió, en el que, bajo el título global de *Cartes Lliures* y a lo largo de seis de las ocho sesiones celebradas, los espectadores pudieron acceder al contenido de unas cartas destinadas, por su carácter personal o íntimo, a no ser leídas más que por sus destinatarios. Así, *Anton Txékhov a Olga Knipper* estuvo dedicada a las que, en la última etapa de su vida y, ya enfermo, envió el dramaturgo a la actriz del Teatro del Arte de Moscú, con la que acabaría casándose. *Llorenç Villalonga i Baltasar Porcel* recuperaba cerca de cincuenta de las casi quinientas cartas que se cruzaron entre 1957 y 1970 los dos escritores mallorquines. En *L'exili*, se leyeron cartas de los que tuvieron que marcharse de España tras la caída de la República, entre otros, de Mercé Rododera, Carles Pi i Sunyer, Armand Obiols, Carles Riba, Joan Oliver, Pompeu Fabra, Pau Casals y Agustí Bartra. En *Cartes d'amor a Nora Barnacle*, se recogían las eróticas y para algunos sucias o escatológicas que James Joyce envió a partir de 1904 a su musa, amante y finalmente esposa Nora. No podía faltar en la serie la figura de García Lorca. Parte de la correspondencia que mantuvieron Dalí y él entre 1926 y 1935 estaba recogida en la sesión titulada *Salvador Dalí i Federico García Lorca*. Aires de homenaje desprendía *Cartes imperitinentes: María Aurelia Capmany*, en el que se reivindicaba con textos preñados de mordacidad a la un tanto olvidada novelista, dramaturga, ensayista, activa feminista e impulsora de la cultura catalana durante la segunda mitad del siglo pasado. Las dos sesiones que completaban el ciclo del Lliure no se ajustaban al criterio de que sus protagonistas pertenecieran al mundo de la cultura. Eran seres anónimos. Aunque no sea este su espacio en el recorrido que vengo haciendo, me parece oportuno señalar que el titulado *La retirada* era una pequeña selección de los miles de cartas llenas de dolor que seres anónimos víctimas de la Guerra Civil escribieron camino del exilio o desde las celdas de las cárceles franquistas. El título de la otra sesión es *Cartes desde Tahrir*, que, a diferencia de los citados hasta aquí, no se basa en mensajes escritos en papel, sino en los que, enviados por jóvenes revolucionarios egipcios, circulaban a través de las redes sociales durante la Primavera Árabe y que, a la postre, provocaron la caída de Mubarak.

Si en el ciclo del Lliure primaba la lectura de las cartas sobre la teatralidad, siendo uno de sus mayores atractivos la calidad de los

actores encargados de llevarlas a cabo⁴⁶, en otros espectáculos, basados en epistolarios de sus protagonistas, el juego escénico era un valor añadido. Sucedió en *Lorca, la correspondencia personal*⁴⁷, en el que, una hora antes de su ejecución el poeta, desdoblado en hombre y mujer, relee las cartas enviadas a sus seres queridos cuyo contenido alude a los momentos que marcaron su vida. Lo mismo cabe decir del titulado *Kafka enamorado*⁴⁸. En él, Luis Araujo abordaba la complicada relación sentimental salpicada de malentendidos y rupturas entre Franz Kafka y Felice Bauer. El autor ahondaba en las causas de su definitivo fracaso, que mucho tuvieron que ver con la decisión de él, a pesar de estar enamorado, de no sacrificar su vocación literaria en aras de la vida tranquila y burguesa que le depararía su boda con aquella mujer acomodada y de mundo. Sin duda, allanaron su trabajo, a la hora de documentarse, acontecimientos como que la relación entre los amantes fuera más epistolar que física, que ella acabara vendiendo las numerosas cartas que él le envió entre 1912 y 1917 y el que Elias Canetti, además de analizarlas a fondo en su libro *El otro proceso de Kafka*⁴⁹, diera cumplida cuenta del proceso legal que puso fin, en 1914, al compromiso matrimonial sellado por ambos.

Trazas de otras encendidas cartas, las ochocientas que se cruzaron Albert Camus y María Casares entre 1944 y 1959, se perciben en lo que hasta muy recientemente era un proyecto en avanzado estado de elaboración titulado *Política sentimental*⁵⁰. Hay que señalar, sin embargo, que la pretensión esencial de su autor, el poeta y crítico

⁴⁶ Entre ellos: Rosa María Sardá, Nuria Espert, Josep María Flotats, Juan Echanove, Anna Lizarán, Inma Colomer y Fermí Reixach.

⁴⁷ *Lorca, la correspondencia personal* fue estrenada en el Centro Federico García Lorca de Granada, en 2017, con dirección de Juan Carlos Rubio.

⁴⁸ *Kafka enamorado* fue estrenada en la Sala de la Princesa del teatro María Guerrero (CDN), en 2013, con dirección de José Pascual e interpretada por Jesús Noguero y Beatriz Argüello.

⁴⁹ *El otro proceso de Kafka* fue publicado en 1975 por Alianza Editorial. En 2013, Nórdica Ediciones publicó *Cartas a Felice*.

⁵⁰ *Política sentimental* fue presentada a modo de ensayo con público en el área de teatro de Espacio Guindalera, de Madrid, en 2018, con dirección de David Loaysa e interpretada por Germán Torres y Sabela Hermida.

teatral Javier Villán, no era escenificar el contenido de las misivas⁵¹, sino situar la relación sentimental del escritor y la actriz en el contexto que les tocó vivir: en lo histórico, el periodo comprendido entre la ocupación de París por el ejército alemán, momento en el que se conocieron, y 1960, año de la muerte de Camus, en pleno apogeo de la Guerra de Argelia; en lo intelectual y político, el creado por los intensos debates, en los que él fue actor comprometido, entre los existencialistas, comunistas, anarquistas y cristianos.

Hasta aquí, todas las adaptaciones teatrales de escritos autobiográficos que he mencionado tienen que ver con personas que vivieron en el pasado siglo, pero no ha faltado algún caso en el que el interés del dramaturgo se ha remontado a épocas anteriores. A Emilia Pardo Bazán, nacida a mediados del siglo XIX, dedicó Noelia Adánez el monólogo *Emilia*⁵², en el que reivindicaba la figura de la escritora quien, en una sociedad que negaba los derechos de la mujer, plantó cara a la prepotencia de sus colegas masculinos, cuyo mayor exponente fue el rechazo a su ingreso en la Academia. La principal fuente documental fue *La luz en la batalla*⁵³, biografía escrita por Eva Acosta, que incluye información apenas conocida sobre Pardo Bazán, pero también buceó Adánez en su abundante obra literaria y en su correspondencia, en especial la que mantuvo con Pérez Galdós. Hasta el XVI retrocedió Juan Mayorga para escribir *La lengua en pedazos*⁵⁴, pieza en la que proponía un imaginario dialogo entre Teresa de Jesús y un inquisidor en la cocina del monasterio de San José. A los intentos del juez eclesiástico por acallar la voz de la incómoda monja y de convencerla de la necesidad de clausu-

⁵¹ Aunque carezco de información al respecto, es posible que entre los materiales manejados por Javier Villán estén la novela autobiográfica *El primer hombre*, que Camus no pudo concluir, pues le sorprendió la muerte cuando tenía escritas 144 páginas, y las memorias de María Casares, publicadas en 1980 con el título *Residente privilegiada*.

⁵² *Emilia* fue estrenada en 2015 en el Teatro del Barrio, en el marco de un ciclo que, bajo el título de «Mujeres que se atreven» incluirá sendas obras dedicadas a María Teresa León y Eva Forest. La dirección corrió a cargo de Anna R. Costa y, la interpretación, de Pilar Gómez.

⁵³ Editorial Lumen, 2007.

⁵⁴ *La lengua en pedazos* fue estrenada en el teatro Los Canapés, de Avilés, en 2012 y representada al año siguiente en el teatro Fernán Gómez, de Madrid. La dirigió el propio autor y fue protagonizada por Clara Sanchis.

rar el convento, responde ella con las palabras que Mayorga tomó prestadas, sin apenas alterarlas, de su *El libro de la vida* y, en menor medida, de otros escritos. Del mismo personaje se ocupó Ana Diosdado en *El cielo que me tienes prometido*⁵⁵ —su última creación teatral—, escrita en 2015 para la conmemoración del V centenario del nacimiento de la santa. En esta ocasión, la obra versa sobre su relación con la princesa de Éboli. Ernesto Caballero, por su parte, abordó en *Reina Juana*⁵⁶ el viaje a la locura de la hija de los Reyes Católicos empujada por sus poderosos detractores.

Al inicio de estas líneas me he ocupado de los actores que se ven empujados a convertirse en accidentales autores para hablar de ellos desde el escenario. No es frecuente, sin embargo, que los autores participen en las representaciones interpretándose a sí mismos a la manera en que lo hacía Tadeusz Kantor⁵⁷. El antes mencionado caso de Borja Ortiz de Gondra, haciendo de sí mismo en *Los Gondra* es una rara excepción, aunque no la única. Paloma Pedrero sustituyó lo que debía ser una conferencia por la lectura dramatizada de un monólogo autobiográfico titulado *Yo no quiero ir al cielo (Juicio a una dramaturga)*, interpretado por ella, en el que, supuestamente instalada en el otro mundo, sometía la que había sido su vida personal y su trayectoria artística a la consideración de los asistentes al acto⁵⁸. Tampoco abundan los casos en los que los autores nos incluimos como personajes en nuestras propias obras, no tanto con ánimo de pisar el escenario si llegan a representarse como de delegar en el director la elección de un actor para que nos sustituya⁵⁹. Yo lo he hecho en varias

⁵⁵ *El cielo que me tienes prometido* fue representada en Pastrana (Guadalajara), en 2015, con dirección de la propia autora y representada en el teatro María Guerrero (CDN), en 2016, como homenaje a la dramaturga fallecida.

⁵⁶ *Reina Juana* fue estrenada en el teatro Lope de Vega, de Sevilla, en 2016, dirigida por Gerardo Vera.

⁵⁷ Debo advertir que, a los efectos de este trabajo, no tomo en consideración a quienes compatibilizan por razones profesionales las funciones de autor y actor.

⁵⁸ La lectura tuvo lugar en 2002, en un seminario sobre la mujer en el arte, celebrado en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, en Santander.

⁵⁹ A veces el autor, al incluirse en la obra, lo hace pensando más en la publicación que en la representación. José Romera Castillo ha recordado el caso de Jardiel Poncela, quien, en el libro *Dos farsas y una opereta* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1939), dedicó los intermedios a narrar peripecias de su vida vinculadas con las obras

ocasiones. Las más recientes en *Un actor en busca de personaje*, en la que me enfrento a un actor que pretende que cree un personaje a su medida en la obra que estoy escribiendo; así como en *El dramaturgo escribe una obra breve de encargo (O cómo resultó que yo hice precisamente esta pieza y la hice precisamente de esta manera)* y *Comedia de una tentativa*, en las que manifiesto la angustia que me asalta cuando me falta la inspiración. No quisiera caer en el error de considerar que es autobiográfica toda obra entre cuyos personajes aparece un autor. No tiene por qué serlo y, ante la duda, me inclino por ser prudente y no sacar a colación ejemplos que podrían ser desautorizados por los interesados⁶⁰.

No me resisto a concluir con la mención de dos espectáculos que introducían a sus autores entre los personajes, sin que ellos lo hubieran demandado, pues hacía tiempo que habían muerto. El primero

recogidas en él. Así, en el primer intermedio lo hizo sobre las circunstancias en que se imaginó, escribió y se estrenó *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*; el segundo, sobre *Carlo Monte en Monte Carlo*; y en el tercero, sobre *Un marido de ida y vuelta* (Romera, 2003a: 227). Otro dramaturgo que solía aprovechar la publicación de sus textos para incluirse como personaje y hablar de sus proyectos teatrales es Alfonso Sastre. En su drama *Ana Kleiber*, al inicio de la obra, dos periodistas le entrevistan en el vestíbulo del hotel en el que transcurre la acción. Uno de ellos le pregunta: «¿Y qué prepara para el próximo año, señor Sastre?», lo que da lugar a un vivo diálogo en el que habla de sus proyectos y de su condición de autor. En otro drama, *La taberna fantástica*, el autor es el protagonista del prólogo, cuyo título reza: «El autor de esta obra frecuenta algunas tabernitas cercanas a las Ventas del Espíritu Santo». En esta ocasión, el prólogo fue representado (Sala Fernando de Rojas, Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1985), recayendo en el actor Eduardo Mac Gregor el papel del autor.

⁶⁰ Esa prudencia es causa de que deje fuera de la relación de obras con algún contenido autobiográfico varias de las dieciocho piezas breves incluidas en el libro colectivo *La paradoja del dramaturgo* (Madrid: Esperpento Ediciones Teatrales, 2016), en el que sus autores abordan, a través de sus creaciones, lo que significa escribir teatro y su relación con los demás profesionales de la escena. En ocho de las piezas, uno de los personajes es autor y no deja de resultar llamativo que sea «el autor», cuando el firmante del texto es hombre, y «la autora», cuando es mujer. No me parece casual esa coincidencia de género entre el creador y el personaje, pero tampoco suficiente para identificar al uno con el otro, salvo en el caso de *Un actor en busca de personaje*, ya que, como su autor, la confirmo. Los otros siete textos son: *Mejor al aire* (Elena Belmonte), *Ilústrame* (Pablo Canosales), *Sal de mi cama!* (Yolanda Dorado), *Abril* (Miguel Murillo), *El dramaturgo que confundió a los personajes con los actores (o viceversa)* (Fernando Olaya), *En blanco* (Diana de Paco Serrano) y *Estábamos celebrando el Nobel de Mayorga* (Alfonso Zurro).

es *Mihura por cuatro... y la cara de su retrato*⁶¹, un conjunto de textos escritos por Ignacio del Moral, Ignacio García May, Juan Mayorga y Ernesto Caballero, inspirados en *Tres sombreros de copa*. Cerraba la función una ficticia conversación entre José Monleón y Miguel Mihura, interpretado por Manuel Galiana, elaborada a partir de fragmentos de entrevistas reales en las que el dramaturgo explicaba de las razones que le llevaron a renunciar a un teatro ambicioso en aras de otro menos exigente y con mayores garantías de éxito. El otro espectáculo es *Jardiel, un escritor de ida y vuelta*⁶², título de la versión que Ernesto Caballero hizo de *Un marido de ida y vuelta*, de Jardiel Poncela. Mediante un inteligente juego teatral, el adaptador planteaba una situación imprevista, la cual le permitía añadir varias escenas de su cosecha. Lo imprevisto era la imposibilidad de llevar a cabo la representación por incomparecencia de la pareja de actores que interpretan a Leticia y Pepe, sus protagonistas. Con las nuevas escenas, el problema se resolvía satisfactoriamente. En la primera, una mujer reprochaba a un Jardiel enfermo, escaso de recursos económicos y con el ánimo por los suelos que, a pesar de que su nombre figuraba en el título —se refería a *Eloísa está debajo de un almendro*—, no tenía ningún papel en la obra. Todo se resolvía satisfactoriamente, cuando Jardiel asumía el papel de Pepe y ofrecía a Eloísa el de Leticia, consiguiendo, a un tiempo, contentar al desairado personaje femenino y evitar que la función se suspendiera. Durante los entreactos, Jardiel recuperaba su identidad para hablar de su azarosa y frustrada vida sentimental, de las razones políticas que pusieron sordina a su teatro y de la animadversión que sentía por él buena parte de la crítica.

Caiga aquí el telón de mi intervención, pero no el del teatro autobiográfico, pues nunca faltarán autores que lo cultiven, sea por necesidad, sin pretenderlo o por el anhelo de sentirse, además de escritores, personajes⁶³.

⁶¹ Estrenada en el teatro Español de Madrid, en 2005, con participación de varios directores.

⁶² *Jardiel, un escritor de ida y vuelta* fue estrenada en 2016, en el teatro María Guerrero (CDN), con dirección de Ernesto Caballero. Jacobo Dicenta hizo los papeles de Jardiel Poncela y Pepe.

⁶³ La intervención de Jerónimo López Mozo en el Seminario, presentado por el profesor José Romera Castillo, puede verse en <https://canal.uned.es/video/5b2c-9931b1111fef218b4567>.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Caballé, A. (1995). *Narcisos de tinta. Ensayo sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (1939-1975.)*. Madrid / Málaga: Megazul / Endymión.
- Laguna González, M. (2005). «La autobiografía en la literatura». *Revista Lindaraja* 3, septiembre.
- Lejeune, P. (1971). *L'Autobiographie en France*. Paris: Colin.
- (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid/Málaga: Megazul / Endymión.
- López Mozo, J. (2017a). «Mapa del teatro documento en los albores del siglo XXI en España». En *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 23-41. Madrid. Verbum.
- (2017b). «La voz de los marginados en el teatro español del siglo XXI». En *Teatro y marginalismo(s) por sexo, raza e ideología en los inicios del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 253-274. Madrid: Verbum.
- Pavis, P. (2002). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.
- Romera Castillo, J. (1980). «La literatura autobiográfica como género literario». *Revista de Investigación* (C.U. de Soria) IV.1, 49-54.
- (1981). «La literatura, signo autobiográfico. El escritor, signo referencial de su escritura». En *La literatura como signo*, J. Romera Castillo (ed.), 13-56. Madrid: Playor.
- (1991). «Panorama de la literatura autobiográfica en España (1975-1991)». *Suplementos Anthropos* 29, 170-184. [Número monográfico sobre *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental.*]
- (1992a). «Literatura autobiográfica en España: Apuntes bibliográficos sobre los años ochenta». En *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, A. Vilanova (ed.), III, 241-248. Barcelona: PPU.
- (1992b). «Escritos autobiográficos y teatro de la época (1916-1939)». En *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, D. Dougherty y M.^a F. Vilches de Frutos (eds.), 305-319. Madrid: CSIC / Fundación García Lorca / Tabacalera.
- (1998). «Apuntes sobre la actividad escénica madrileña (1919-1920) de García Lorca en su epistolario». En *Federico García Lorca en el espejo*, Pedro Guerrero Ruiz (ed.), 193-201. Alicante: Aguaclara / Caja de Ahorros del Mediterráneo.
- (1999). «Estudio de la escritura autobiográfica española (Hacia un sintético panorama bibliográfico)». En *Escritura autobiográfica y géneros literarios*, Manuela Ledesma Pedraz (ed.), 35-52. Jaén: Universidad.

- (2003a). «Perfiles autobiográficos de la Otra generación del 27 (la del humor)». En *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*, José Romera Castillo (ed.), 221-243. Madrid: Visor Libros.
 - (2003b). «Investigaciones sobre escritura autobiográfica en el SELITEN@T de la Universidad Nacional de Educación a Distancia». En *Actas del XXI Simposio Internacional de Literatura. Literatura y Sociedad*, Vicente Granados Palomares (ed.), 205-220. Madrid: UNED.
 - (2017a). «El teatro y sus dobles: algunos moldes metateatrales en el teatro actual». En *Teatro como espejo del teatro*, Urszula Aszyk, José Romera Castillo, Karolina Kumor y Kamil Seruga (eds.), 269-287. Madrid: Verbum.
 - (2017b). «García Lorca en los escenarios de hoy». *Ideal de Granada*, 28 de diciembre, 26.
 - (2018). «Teatro (auto)biográfico en la escena española actual (con un añadido: el caso de García Lorca)». En *Circuitos teatrales siglo XXI*, Javier Huerta Calvo y Julio Vélez Sainz (dirs.), 213-234. Madrid: Ediciones Antígona.
- Romera Castillo, J. (ed.) (2003). *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.

Relación de obras citadas publicadas o representadas a partir de 2000

- Alas furtivas*. Ángel Pavlovsky. 2003.
- Buñuel, Lorca y Dalí*. Alfonso Plou. 2000.
- Carta de amor (Como un suplicio chino)*. Fernando Arrabal. 1991
- Cartes Lliures: Anton Txékhov a Olga Knipper*. Selección de textos: Pau Carrió. 2011.
- Cartes Lliures: Cartes d'amor. James Joyce a Nora Barnacle*. Selección de textos: Pau Carrió. 2012.
- Cartes Lliures: Cartes desde Tahrir*. Selección de textos: Pau Carrió. 2012.
- Cartes Lliures: Cartes impertinets. María Aurelia Capmany*. Selección de textos: Pau Carrió. 2012.
- Cartes Lliures: La retirada*. Textos de Pau Carrió. 2012.
- Cartes Lliures: L'exili*. Selección de textos: Pau Carrió. 2011.
- Cartes Lliures: Llorenç Villalonga i Baltasar Porcel*. Selección de textos: Pau Carrió. 2011.
- Cartes Lliures: Salvador Dalí y Federico García Lorca*. Selección de textos: Pau Carrió. 2012.
- Comedia de una tentativa*. Jerónimo López Mozo. 2016.
- Cómico*. Rafael Álvarez, el Brujo. 2012.

- Conectados. Inmigrantes.* Dramaturgia: Cecilia Pérez-Padról. 2011.
- Cosas nuestras de nosotros mismos.* Juan Margallo y Petra Martínez. 2013.
- Cuerpo de mayor. Nada es casual 3.* Alberto Jiménez. 2007.
- Cúpula Fortuny.* Jerónimo López Mozo. 2012.
- ¡Chimpón! Panfleto post mortem.* Juan Margallo y Petra Martínez. 2015.
- Dentro de la tierra.* Paco Bezerra. 2017.
- El cielo que me tienes prometido.* Ana Diosdado. 2015.
- El dramaturgo escribe una obra de encargo.* Jerónimo López Mozo. 2009.
- El hermano bastardo de Dios.* José Luis Coll. Adaptación: Emilio Bragado. 2004.
- El olvido está lleno de memoria.* Jerónimo López Mozo. 2002.
- El palomar de las cartas.* Miguel Hernández y Josefina Manresa. Adaptación: Cristina Maciá. 2010.
- El sermón del bufón.* Albert Boadella. 2017.
- El sueño de una noche de teatro.* María Galiana. Creación y selección de textos: Jerónimo López Mozo. 2003.
- El techo de cristal (Anne & Sylvia).* Laura Rubio Galletero. 2016.
- El tiempo es un sueño.* Asunción Balaguer. Escrita por Rafael Álvarez, el Brujo. 2012.
- Emilia.* Noelia Adánez. 2015.
- In memoriam. La quinta del biberón.* Lluís Pascual. 2016.
- Inconsolable.* Javier Gomá. 2015.
- Jardiel, un escritor de ida y vuelta.* Enrique Jardiel Poncela. Versión: Ernesto Caballero. 2016.
- J'attendrai.* José Ramón Fernández. 2017.
- Kafka enamorado.* Luis Araujo. 2013.
- Kathie y el hipopótamo.* Mario Vargas Llosa. 2013.
- La casa de la fuerza.* Angélica Liddell. 2009.
- La colmena científica o el café de Negrín.* José Ramón Fernández. 2010.
- La lengua en pedazos.* Juan Mayorga. 2012.
- La piedra oscura.* Alberto Conejero. 2013.
- Las personas del verbo.* Jaime Gil de Biedma. Selección de textos y dramaturgia: Juan Ollé. 2017.
- Las raíces cortadas.* Jerónimo López Mozo. 2003.
- Lorca, la correspondencia personal.* Selección de textos: Juan Carlos Rubio. 2017.
- Los días de la nieve.* Alberto Conejero. 2017.
- Los Gondra (Una historia vasca).* Borja Ortiz de Gondra. 2017.
- Los hijos del cometa. Inmigrantes y marginados.* Dramaturgia: Miguel Muriello. 2006.
- Los perros en danza.* María Velasco. 2010.

- Mater&Bellum*. Rosy de Palma. 2005.
- Memoria de un olvido (Luis Cernuda)*. Selección de textos y dramaturgia: Carlos Aladro y Azucena López Cobo. 2002.
- Mi relación con la comida*. Angélica Liddell. 2005.
- Migranland. Inmigrantes*. Dramaturgia: Álex Rigola. 2013.
- Mihura por cuatro... y la cara de su retrato*. Ignacio del Moral, Ignacio García May, Juan Mayorga y Ernesto Caballero. 2005.
- Nada es casual*. Alberto Jiménez. 2003.
- Nada es casual 2*. Alberto Jiménez. 2005.
- Nadia / Kabul / Barcelona*. Nadia Ghulam. Dramaturgia: Carlos Fernández Giua y Eugenio Szwarcz. 2014.
- No solo duelen los golpes*. Pamela Palenciano Jódar. 2015.
- No soy bonita*. Angélica Liddell. 2007.
- Penal de Ocaña*. María Josefa Canellada. Dramaturgia: Ana Zamora. 2013.
- Política sentimental*. Javier Villán. 2018.
- ProtAgonizo*. Ester Bellver. 2009.
- Quizá esta vez en sol mayor*. Carmen Conesa. Creación de textos: Jerónimo López Mozo. 2003.
- Refugiados. El proyecto Youkali. Inmigrantes*. Dramaturgia: Miguel del Arco. 2010.
- Reina Juana*. Ernesto Caballero. 2016.
- Requiem*. Ester Bellver. 2017.
- Sombra y cuna*. Rosy de Palma. Creación y selección de textos: José Luis Miranda. 2003.
- Tè diré sempre la veritat*. Lluís Homar. Texto: Lluïsa Cunillé. 2003.
- Tengo tantas personalidades que cuando te digo «te quiero» no sé si es verdad*. Textos: Max Aub. Dramaturgia: Jesús Cracio. 2015.
- Tour de force*. Fernando J. López. 2011.
- Un actor en busca de personaje*. Jerónimo López Mozo. 2016.
- Una noche con El Brujo*. Rafael Álvarez, El Brujo. 2011.
- Unamuno: venceréis, pero no convenceréis*. José Luis Gómez. 2018.
- Urtain*. Juan Cabestany. 2008.
- Yo no quiero ir al cielo (Juicio a una dramaturga)*. Paloma Pedrero. 2002.



Autoficción sobre autoficción, un diálogo ficcionalizado

*Autofiction on autofiction,
an autofictionalized dialogue*

Borja Ortiz de Gondra
Dramaturgo
degondra@yahoo.es

Pablo Iglesias Simón
Director de escena, dramaturgo y director de la RESAD
pabloiglesiassimon@gmail.com

Resumen: Ponencia dramatizada, en homenaje al profesor José Romera Castillo, en donde se muestran en la práctica los mecanismos de la autoficción y se reflexiona teóricamente sobre algunos de sus rasgos: tiempo fluido, actuantes, multiplicidad de puntos de vista y de interpretaciones, mirada/s, extrañeza, fracaso creador, expiación, reescritura, metalenguaje o puesta en evidencia de los engranajes del artificio creador. También se reflexiona sobre la diferencia con otros tipos de creación cercanos como el diario íntimo, la autobiografía o la *performance*.

Palabras clave: Autoficción. Metalenguaje. Teatro. *Performance*. Tiempo fluido.

Abstract: Dramatized presentation, in honour of professor José Romera, putting into practice the mechanisms of autofiction and analyzing from a theoretical point of view some of its main features: fluid time, *actuantes*, multiplicity of points of view and interpretations, subjective approach/es, oddness, artistic failure, atonement, rewriting, metalanguage or making evident the inner workings of the creative device. The difference with other

types of closely related creative works like personal diaries, autobiographies and performances is also explored.

Key Words: Autofiction. Metalanguage. Theatre. Performance. Fluid time.

PABLO.- Si este experimento ha salido bien, ahora serán aproximadamente las 12 horas y 13 minutos (porque seguro que habremos empezado tarde) del 22 de junio de 2018 y Borja y yo estaremos leyendo a dos voces este texto que hemos escrito a cuatro manos para el Seminario *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018)*, en homenaje al profesor José Romera Castillo, a quien habremos agradecido hace apenas unos instantes habernos invitado.

BORJA.- En realidad ahora mismo son las 23 horas y 13 minutos del 15 de mayo de 2018 y Pablo está escribiendo estas líneas, tras haber dormido a sus dos niñas. Mientras Maite, su mujer, está viendo en la televisión del dormitorio una película que ha pillado ya comenzada.

PABLO.- O puede que sea cualquier otro instante anterior al momento presente, cuando Borja o yo hayamos cambiado alguna de las partes de este texto, que se ha estado reescribiendo a lo largo de poco más de un mes en ratos libres y en lugares diversos. Estas palabras, «lugares diversos», las estoy escribiendo cuando son las 12 horas y 9 minutos del 17 de mayo de 2018 y viajo en un tren camino de Barcelona.

BORJA.- En realidad todo esto no es más que un intento fallido por recuperar la conversación que tuvimos el sábado 28 de abril de 2018 a las 18 horas y 15 minutos en el balcón de mi recién estrenada casa.

PABLO.- Bueno, si somos exactos, este texto es la reconstrucción que estamos grabando después, concretamente el 11 de mayo de 2018 a las 12 horas y 16 minutos en la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD), en Madrid.

BORJA.- Y que luego transcribió un programa de reconocimiento de voz que tú buscaste. La tecnología siempre es cosa de Pablo. Aunque el texto resultante no había quién lo entendiera y tuvimos que reescribirlo por completo. De hecho, hay muchos parlamentos que nos hemos inventado y frases que hemos intercambiado y que ahora diré yo, cuando en realidad las pronunció Pablo, y viceversa. En fin, que hemos empezado ya a editarnos a nosotros mismos, y nada es exactamente como fue.

PABLO.- Estas palabras, entonces, ¿las dijimos o no las dijimos?

BORJA.- Las escribimos y con eso basta.

PABLO.- En unos pasados que fueron o pudieron ser.

BORJA.- Y que ahora son presente.

PABLO.- Lo serán quieres decir.

BORJA.- Fueron, son y serán. O quizás no.

PABLO.- Empezamos entonces lo que pudo comenzar hace poco más de un mes o lo que quizás termine dentro de algo más de cuatro semanas.

BORJA.- Yo te pregunté: «¿cómo llegaste a la autoficción?». Y me contestaste algo que en la transcripción es ininteligible, por lo que ahora, en un bucle más, tendrás que reproducirlo de memoria.

*(Pablo improvisa su respuesta)*¹.

PABLO.- Y luego te pregunté: ¿y tú? Ahora te toca improvisar a ti.

*(Borja improvisa también su intervención)*².

¹ En la presentación de la ponencia del 22 de junio no recuerdo exactamente lo que dije, pero hoy, 23 de junio, cuando a las 11 horas y 4 minutos estoy haciendo mi última revisión del texto para su publicación, me hubiera gustado que fuera algo así: «Mi aproximación a la autoficción fue un poco por casualidad. La temporada pasada me embarqué en un proceso de creación con la actriz Nieve de Medina, que consistía en adaptar y poner en escena un relato de Aixa de la Cruz llamado *Modelos animales*, que estrenamos en la sala Cuarta Pared. En el proceso de ensayos, nos empezamos a dar cuenta de que el momento vital que estaba viviendo Nieve de Medina, a causa de la menopausia, nos servía para contar mejor el tránsito que vivía la protagonista del relato original. Además de adentrarnos en la autoficción, y convertir a Nieve de Medina en personaje de la propia obra que representaba, ello nos permitía potenciar las posibilidades de un relato que se contaba desde el punto de vista subjetivo (y equívoco) de la protagonista, favorecer una mayor implicación (y, en consecuencia, dado lo que se contaba, incomodidad) del espectador y propiciar la estética metalingüística y lúdica y el vuelo poético que queríamos dar a la puesta en escena de nuestro espectáculo unipersonal».

² Yo también trato de recomponer, el 24 de junio a las 17 horas y 57 minutos, lo que creo recordar que dije el día de la ponencia: «Mi llegada a la autoficción se produjo después de muchos años de enmascarar todas las historias de violencia que había conocido a mi alrededor, atribuyéndoselas a personajes de ficción. Pero cuando cumplí 50 años y llevábamos ya cuatro años sin violencia de

PABLO.- (*Interrumpiendo la explicación de Borja.*) Se supone que en esta improvisación deberías estar mezclando tres conceptos: diario íntimo, autobiografía y autoficción y yo debería interrumpirte diciendo: «Espera, estás mezclando tres conceptos que ahora deberíamos aclarar: diario íntimo, autobiografía y autoficción».

BORJA.- ¡Era yo el que estaba empeñado en deslindarlos, tú no lo veías tan claro!

PABLO.- *The time is now*, así que hazlo ahora. (*Pausa.*) Borja escribe que yo dije esto, pero todo el mundo sabe que quien mezcla idiomas es él. Por otra parte, no tengo ni idea de por qué quiere que diga «*The time is now*». He tenido que buscarlo en Google cuando escribo esta aclaración y es lunes 11 de junio a las 15 horas y 32 minutos y me han salido como referencias una canción de Nina Simone, otra de Moloko y un *videocast* de Iñaki Gabilondo.

BORJA.- Bueno, ¿continuamos? (*Pablo asiente.*) Para mí, el diario íntimo tiene un único destinatario: el yo que lo escribe. Por eso no admite mentiras ni recreaciones: a mí solo me cuento lo que ya sé, por un afán de atrapar en la escritura el tiempo fugaz. En cambio, la autobiografía ya da un paso más hacia la ficción: presupone un lector implícito, externo a mí, al que irá dirigido, y por ello, consciente o inconscientemente, empiezo a verme desde fuera («¿qué pensarán de mí los lectores?») y a tratar de dotar de sentido a una vida que tal vez no la tenga. En la autoficción, la frontera se cruza, y el pacto con el lector implícito sobreentiende que no todo es cierto, no todo ocurrió como lo cuento: la ficción ayuda a organizar la vida vivida desde ángulos que permiten mostrar lo que no ocurrió, pero pudo haber ocurrido, o lo que yo desearía que hubiera ocurrido, o lo que fantaseo con que ocurriese. Ahí recuerdo que tú me lanzaste una paradoja que nos hizo reflexionar.

PABLO.- Dije: «la autoficción es más honesta, porque admite que miente y hace de la estructura de la mentira una forma de buscar la verdad. La autobiografía, pretendiendo ser verdad, miente sin advertirlo, mientras que la autoficción, que se permite la mentira, llega a un lugar mucho más profundo, que es mucho más cierto».

ETA, pensé que era el momento de dar un paso al frente y hablar directamente desde mí, aunque sabiendo que no quería caer en el diario íntimo en escena...».

BORJA.— Y ahí hablamos de las famosas estrategias de la autoficción que definió Sergio Blanco³.

PABLO.— Un autor que a los dos nos fascina.

BORJA.— Fuimos juntos a ver *Ostia*.

PABLO.— Y le copiamos descaradamente este formato.

BORJA.— Una de esas estrategias, la expiación, a mí me parece uno de los grandes motivos para hacer autoficción. Se trata de mostrar en público los errores de mi pasado para expiarlos, pero también para que el espectador pueda descargar en mí ese dolor que no le produciría un personaje de ficción.

PABLO.— Hablamos entonces de la diferencia entre actor y personaje cuando el actor hace de sí mismo y te conté los debates que tenía al principio con Nieve de Medina, la actriz de *Modelos animales*⁴, cuando yo la dirigía y le explicaba que hacer de sí misma en escena era exactamente igual que hacer de Ofelia: un ente que, partiendo de ella, de su realidad, ya no es exactamente ella.

BORJA.— Y yo te conté mi experiencia como «actuante» en *Los Gondra*⁵.

PABLO.— «Actor», dijiste en aquella conversación. «Actor», no «actuante».

BORJA.— Es que lo he pensado mejor y esto que hacemos hoy nos permite revisar y corregir aquella conversación.

PABLO.— ¿Actuante? En serio ¿Actor menguante? ¿Actor mutante?

BORJA.— No. Ese término me sirve para indicar que yo no soy actor y no pretendía actuar cuando me subía a escena. Pero al mismo tiempo, tampoco era un *performer* que improvisaba.

³ Estas estrategias se encuentran en parte recogidas en el artículo escrito por el propio Sergio Blanco, titulado «La autoficción: una ingeniería del yo» (<https://wp.nyu.edu/gsas-revistatemporales/la-autoficcion-una-ingenieria-del-yo/> [23/06/2018]). Cf. además su volumen *Autoficción. Una ingeniería del yo* (Madrid: Punto de Vista, 2018).

⁴ El vídeo completo del espectáculo, grabado por el Centro de Documentación Teatral (CDT), el 2 de marzo de 2017, en la Sala Cuarta Pared de Madrid, se puede encontrar en https://youtu.be/D_z5k2okjGc [23/06/2018].

⁵ [Nota de los editores: *Los Gondra (una historia vasca)* —Premio Max 2018 a la mejor autoría— se estrenó en la sala Francisco Nieva del Teatro Valle-Inclán, el 18 de enero de 2017 y su continuación, *Los otros Gondra (relato vasco)* —Premio Lope de Vega 2017—se puso en escena por vez primera, en la sala Margarita Xirgu del Teatro Español, el 10 de enero de 2019. Ambas son un claro ejemplo de autoficcionalidad y metateatralidad.]

PABLO.- Otra cosa interesante: la diferencia entre teatro y *performance*.

BORJA.- Los dos estábamos de acuerdo en que es difícil señalar fronteras claras en un terreno cada vez más movedizo, pero digamos que, en la *performance*, el *performer* actúa el aquí y el ahora, y aunque hay un mínimo guion pautado, el pacto con el espectador consiste en que no está predefinido qué va a ocurrir. En el teatro, en cambio, en principio, todo está ensayado y el público entiende que lo que va a ver no es algo irreplicable, sino algo que se repetirá cada noche.

PABLO.- Bueno, pero explica qué es eso del «actuante» que te acabas de inventar.

BORJA.- Descubrí que en cuanto me subía al escenario y tenía que decir unas palabras aprendidas (que yo mismo había escrito), y de una manera que había sido ensayada, entraba en escena un nivel de ficcionalización que hacía que yo no fuese exactamente yo. Lo que mostrábamos en escena Nieve de Medina haciendo de una actriz que se llamaba Nieve de Medina o yo haciendo de un dramaturgo que se llamaba Borja Ortiz de Gondra eran entes ficcionalizados que tenían un mayor nivel de realidad que un personaje teatral, pero menos realidad que una persona real. En el escenario, ella no era ella y yo no era yo.

PABLO.- «Engañar con la verdad», dijiste.

BORJA.- Y hablamos del pacto con el espectador. Yo pensaba que la «suspensión de la incredulidad» que pide el hecho teatral es de una naturaleza distinta cuando alguien te dice desde el escenario: «este soy yo y esta es mi verdad».

PABLO.- Porque el presente del espectáculo en ese caso es un presente distinto.

BORJA.- Eso lo vas a tener que explicar.

PABLO.- La autoficción es hacer presente un pasado que quizás fue; digamos que el presente dramático se convierte en un presente necesariamente mestizo, que se resiste incluso a ser presente. Que es presente casi a su pesar, diría yo. Un presente que actualiza torpemente un abanico de pasados donde se combinan lo que fue, lo que pudo ser e incluso lo que se querría que hubiese sido. Así se mezcla la historia con la fábula. Lo vivido, lo contado, lo soñado, lo recordado. Las oportunidades aprovechadas y también las que se dejaron pasar. Y no solo influye lo pasado en la escritura autoficcional. También este

presente ficticio que no es, que se proyecta hacia un futuro posible, deseado, soñado, temido, anticipado... No sé, quizás lo fascinante de la autoficción es que abre infinitas posibilidades. Un ser y un no-ser al mismo tiempo. Creo que cuando escribí *El lado oeste del Golden Gate*, inspirándome en estructuras cuánticas, estaba jugando de otro modo con piezas y reglas, como el principio de incertidumbre o la superposición de estados, de las que también se vale la autoficción.

BORJA.- Quizás esta es una diferencia con la *performance*, que es necesariamente presente.

PABLO.- Eso es, la autoficción es un presente difuso, a su pesar, mientras que la *performance* precisamente se reafirma claramente como acción en el presente. Quizás la autoficción es más una consecuencia y la *performance* una causa. No sé si me explico. La autoficción tiene una suerte de temporalidad... no sé cómo diría...

BORJA.- ¿Fluida?

PABLO.- Eso es: fluida.

BORJA.- *Los Gondra* tuvo un primer esbozo performativo en un espectáculo que hice en la Sala Cuarta Pared de Madrid con la actriz Marta Poveda, que consistía en que yo en el escenario, como autor, iba improvisando en voz alta textos, y Marta tenía que tomar esas palabras que iban saliendo e incorporarlas en su actuación. Eso era totalmente performativo. Yo sabía más o menos de qué iba a hablar, pero todo ocurría en el momento, y los textos iban surgiendo espontáneamente. Lo performativo tiene el valor de lo inesperado. El riesgo de lo inesperado, diría yo, un poco como el circo. Ese riesgo reside en que, como espectadores, no sabemos lo que va a pasar, pero tampoco el intérprete lo sabe exactamente. Por el contrario, lo interesante de la autoficción para mí es que el espectador no sabe lo que va a pasar, pero yo como intérprete sí lo sé. No hay imprevisibilidad, pero, a cambio, el haber trabajado sobre ese pasado que puede fluir, nos lleva a un lugar que para mí es fundamental. Una de las estrategias que Sergio Blanco plantea es la de que la autoficción permite proyectar no solamente el yo real vivido, sino también el yo imaginado, el yo deseado y el yo negado. Es decir, que amplía las posibilidades de mirarse a uno mismo desde lugares y tiempos que se han producido, que podrían haberse producido, que podrían producirse en el futuro o que uno desearía que se produzcan en el futuro.

PABLO.— Entonces la *performance* juega con el yo, y la autoficción con el yo-yo.

BORJA.— Hay una posibilidad que analiza Sergio Blanco que me interesa muchísimo: la autoficción como expiación del pasado, con el que no estás de acuerdo o con el que asumes que fue un error. Entonces presentas ese pasado que hiciste confrontándolo con el que hubieras querido hacer. Y, en cierta forma, te atreves a admitir que te equivocaste. Así, sobre el pasado se proyecta un deseo inútil de cambiar ese pasado; inútil, pero liberador.

PABLO.— Recuerdo que aquí me contaste una experiencia sobre un pasaje de *Los Gondra* que no se entiende en la grabación, y acabamos no sé cómo reflexionando sobre el papel de los espectadores en todo esto y los diferentes niveles de recepción que propone una obra de autoficción. Te comenté que creo que, y así lo comparto con mis estudiantes, tanto un texto como una puesta en escena tienen diferentes niveles de comprensión. Por tanto, nosotros como creadores tenemos que jugar con esa estratificación de propuestas significativas, que luego los espectadores interpretarán de manera diversa, según sus horizontes de expectativas, sus experiencias y conocimientos previos y la manera en que se desarrolle su vivencia del espectáculo. Desde el texto y la puesta en escena se puede intentar condicionar esa recepción compleja, pero nunca determinar. Es un aspecto apasionante del teatro el hecho de que los creadores escénicos reales construimos un relato y un discurso escénicos para unos espectadores virtuales, o en potencia, que se convertirán en reales precisamente el mismo día que nosotros nos transformaremos en virtuales y dejaremos de estar presentes. La autoficción creo que permite que se vean las costuras de esta temporalidad fluida que creadores y espectadores compartimos, pero en la que nunca coincidimos realmente. Ni siquiera los mismos actores, que solo pueden convivir con los espectadores en el momento que dejan de ser ellos mismos para ser personajes o, como tú decías antes, actuantes.

BORJA.— Todo esto no lo dijiste, pero te ha quedado muy bien.

PABLO.— En realidad te hablé, y esto no lo grabamos el 11 de mayo de 2018 en la RESAD, porque solo te lo dije en la conversación previa que tuvimos el 28 de abril de 2018 en tu casa, de la dificultad que tenía para transmitirte mi experiencia como lector de tu nueva obra *Los otros Gondra (relato vasco)*.

BORJA.– (*Aparte.*) Pablo y yo desde hace casi veinte años nos pasamos los borradores previos de los textos que escribimos y nos hacemos sugerencias de reescritura.

PABLO.– El caso es que ese día te dije que te podía hablar desde la perspectiva de alguien que te conoce (creo que bastante, de hecho) y que, para ser riguroso en mi juicio del texto, tendría que intentar imaginarme cómo lo recibiría un espectador que no te conociese en absoluto. Por eso, ahora explicándolo con más calma...

BORJA.– Reescribiéndote con más calma, querrás decir.

PABLO.– ¡Como si tú no te estuvieras reescribiendo y, lo que es peor, no paras de reescribirme a mí! (Esta frase la he colado ayer mismo en la última corrección, aprovechando que Borja está todavía en la nube de haber ganado el Premio Max 2018 como mejor autor, justamente por *Los Gondra*. De hecho, si estoy diciendo este parlamento en estos momentos, es que lo he logrado.)

BORJA.– Siguiendo con el tema de los espectadores, cuando estoy reescribiendo este texto el 20 de junio a las 10 horas y 23 minutos, me oigo en la grabación diciendo: «La autoficción también provoca un tipo de escucha diferente en el público». Cuando uno confiesa a los espectadores, «esta es mi verdad, esto es lo que me pasó», inmediatamente el espectador se sitúa en un lugar diferente al que se coloca cuando va a ver un espectáculo que entiende que es pura ficción. Se convierte en testigo de una suerte de confesión. En *Los Gondra* para mí era increíble sentir cómo recibía el público lo que yo contaba. Y luego, los compañeros actores me decían que la escucha no era la habitual. Hay algo que le pasa al espectador cuando piensa: «Dios mío, me está contando su testimonio real, me está confesando algo». Es un aspecto que además quería potenciar Josep María Mestres, el director, en la puesta en escena, porque me pidió que en mi primera entrada hiciera como que miraba de uno en uno a cada espectador (otra ficción, porque por la famosa cuarta pared que crea la iluminación, yo no veía absolutamente ningún rostro). Supongo que se daba la sensación de que yo le confesaba a los espectadores de la primera fila lo que me había pasado en realidad. Luego, en el bar frente al teatro, muchos espectadores se nos acercaban después de la función y nos contaban cosas similares que les habían pasado a ellos. Pienso que la autoficción era la culpable de que los espectadores me sintieran tan cercano como para luego contarme sus propias historias personales.

En la autoficción, al no pedirse tácitamente a los espectadores que caigan en la suspensión de la incredulidad, se produce una suerte de pacto especial con el público.

PABLO.- Sí, para entrar en el juego del teatro convencional uno tiene que estar dispuesto a dejarse engañar desde el primer momento, a asumir como realidad algo que evidentemente es una ficción. Esa suspensión de la incredulidad que dices. En cambio, en la autoficción, al espectador no se le pide que se rinda y entregue las armas desde el principio, que crea lo increíble por imperativo legal, sino que se le va venciendo y desarmando poco a poco sin que, en muchos casos, se dé cuenta. A través de lo creíble, lo verosímil (que no lo real), se le va enfrentando a lo increíble. Digamos que es una convención que no se impone desde el principio, sino que se va construyendo, y solo funciona si se hace de la mano del espectador.

BORJA.- La autoficción ha llegado al teatro mucho después que a la narrativa. Ya existía autoficción en *El Quijote* de Cervantes. Pero la efervescencia de la autoficción que hemos vivido en la narrativa en el último cuarto del pasado siglo XX, tiene que ver con dos cosas: por un lado, un cierto agotamiento del realismo de la novela decimonónica; y, por otro, la eclosión del yo, del individualismo y el egocentrismo de las sociedades de los 90.

PABLO.- Las redes sociales son entonces la mayor fábrica de autoficciones.

BORJA.- El teatro ha llegado más tarde a la autoficción, de hecho en un momento en el cual ya está un poco de capa caída como género en la novela (por mucho que Pablo sea fan de Carrère). Sin embargo, creo que en el teatro estamos explorando caminos inéditos que pueden servir para renovar nuestros modos de narrar sobre un escenario. Esto tiene que ver con cómo se conjugan la presencia real y la supuesta verdad de la escena con algo tan absolutamente teatral como es la ficción y la mentira.

PABLO.- Creo que fue entonces cuando hablamos del ombliguismo y la autoficción. Corrígeme si me equivoco, pero me parece que ambos estábamos de acuerdo en que precisamente la autoficción es una suerte de bálsamo para evitar el ensimismamiento en lo personal en el que había caído la dramaturgia del yo. En la autoficción necesariamente el material personal se tiene que volcar en otro yo, donde el autor ya no es él mismo, sino una ficcionalización de sí

mismo, donde lo ajeno suplanta a lo propio. Y, en este sentido, la autoficción nos libera de las cadenas de nuestro yo cotidiano. Creo que en la autoficción el autor se somete a una suerte de extrañamiento de sí mismo.

BORJA.- Efectivamente: si escribes autoficción, como autor debes tratar los materiales de tu vida real y lo que te ha pasado como si fueran materiales ajenos a ti. La autoficción te permite trabajar sobre ellos, pero como si fueran una historia externa que tienes que contar. Eso te permite tener una mirada crítica y, sobre todo, te ayuda a salir del ombliguismo. Si yo cuento, por ejemplo, la historia de los Gondra, no es porque me parezca que mi familia es importante o que lo sea yo, sino porque me siento que la mejor manera de contar el drama de la violencia social en el País Vasco es focalizándola en una intrahistoria familiar. En este caso, es una historia que no es un diario íntimo sino es una metonimia de muchas familias.

PABLO.- Sí, yo creo que esa es una de las claves. Que en la autoficción nos podemos permitir una suerte de formalización y de vuelo poético, que quizás en la autobiografía no son posibles. Para poner ejemplos concretos propios: en *Modelos animales* el texto original no era una autoficción, pero yo, en la dramaturgia, pensé, como habré mencionado antes en mi improvisación, que era fundamental convertirlo en algo autoficcional para conseguir una mayor implicación del espectador con los avatares de la protagonista, y permitírnos, a la vez, varios juegos metateatrales y el cierto vuelo poético que queríamos plantear. Esta empatía comenzaba a resquebrajarse cuando la Nieve de Medina personaje comenzaba a torturar a su gato. Al principio de un modo inocente, de una manera que todavía podría tolerar el espectador. Pero luego ya de un modo cruel, que solo era admisible en la medida en que el espectador entendía que empezábamos a abandonar el camino de la literalidad, de lo realista, y que lo que Nieve le hacía a su gato era una metáfora del camino de purgación al que se estaba sometiendo a sí misma. Finalmente, el gato moría (siento el *spoiler*), pero lo que fallecía no era un animal, sino la parte que Nieve había sacrificado de sí misma, para liberar una nueva Nieve. Era una propuesta arriesgada y recuerdo que durante los ensayos Nieve y yo comentamos muchas veces que si eso no se entendía nos iban a encerrar por apología del maltrato animal. Afortunadamente, parece ser que sí funcionó, y era precisamente porque al ubicarnos en el terreno

de la autoficción eran asumibles esas licencias poéticas, que lo autobiográfico no hubiera permitido.

BORJA.- Había una escena que para mí era muy dolorosa de contar en *Los Gondra* entre mi madre y yo. Curiosamente, cuando escribí esa escena y me tuve que mirar a mí mismo como personaje, me di cuenta de que quien estaba equivocado en ese contexto era yo. Siempre había creído que mi madre se había equivocado, que la razón la tenía yo. Pero cuando me obligué a escribirnos, a analizarme a mí mismo como personaje y no como persona, a ver las estrategias que despliega mi yo ficcional en esa escena, de repente me di cuenta de que quien tenía la razón era mi madre. Eso me llevó a escribir palabras en la ficción que nunca dije en la realidad y que no dejaban de ser una suerte de expiación.

PABLO.- Ahí volvemos a los diferentes niveles de lectura: esa escena para ti como autor es un descubrimiento, para tu madre una disculpa y para el común de los espectadores un pasaje muy emotivo.

BORJA.- Sí, y creo que el espectador, por esos múltiples niveles de lectura, de alguna manera es consciente de esas capas, aunque algunas no las pueda llegar a apreciar. El espectador se da cuenta de que hay esa distancia entre el autor que cuenta y lo que cuenta, porque yo estoy diciendo que mi familia es horrible y me hace estas cosas tremendas, pero luego, cuando tú ves la ficción, te estoy contando que yo fui horrible en ese momento.

PABLO.- Creo que eso tiene que ver con las diferentes perspectivas desde las que la autoficción permite contemplar la fábula que se narra. Eso es algo que me interesa mucho y con lo que juego siempre que puedo en todo lo que hago, así que aunque no lo dijimos, aprovecho que es martes 12 de junio a las 18 horas y 49 minutos y estoy haciendo una de nuestras revisiones para colar esto. Sabes que a mí una de las cosas que más me fascina, además de jugar con las temporalidades, es enredar con los puntos de vista. Y creo que la autoficción es un buen terreno para ello. En *Modelos animales* precisamente la puesta en escena buscaba potenciar eso y cada aspecto se mostraba y representaba desde diferentes puntos de vista. Por ejemplo, el personaje de Carla, que es la actriz por la que sufre un proceso de fascinación y enamoramiento la dramaturga y actriz protagonista, era representada por una simple silla y luego por una medio peluca, que gracias al uso de una cámara de vídeo al fondo del escenario, permitía

que Nieve hablara con su cara oculta pelirroja que era proyectada en circuito cerrado frente a sí misma. También era un maniquí que era manejado por la propia Nieve y luego una pequeña muñequita en una maqueta. Creo que la autoficción nos lleva a analizar cómo construimos la realidad a través de los diferentes modos que tenemos de mirarla. Cómo, de hecho, nuestra mirada (o habría que decir: nuestras miradas), crean las realidades, y no una realidad única, que nos rodean, en las que somos. No sé si lo conseguí, pero con *Modelos animales*, como también de otro modo hice antes en *El lado oeste del Golden Gate*, quise hacer una suerte de ensayo sobre las miradas y su capacidad de crear realidades. Ese mirar y mirarse desde diferentes puntos de vista, desde y hacia fuera y también desde y hacia dentro. El mirarse y el ser mirados, también.

BORJA.- Ese mirarnos desde fuera que nos brinda la autoficción nos permite estrategias que no serían permisibles desde una aproximación autobiográfica. Y, paradójicamente, vernos desde ese afuera nos permite no quedarnos en la superficie e ir mucho más allá de lo meramente testimonial. Una cosa curiosa que empezó a pasarme en los ensayos de *Los Gondra* fue que el actor, que hacía de mí cuando joven en esa escena con mi madre, no paraba de decirme: «Pero: ¿por qué te pones tan mal a ti mismo y por qué le das argumentos a ella?». Para mí, mirar esa escena desde un lugar extrañado, donde uno mismo deja de ser uno mismo para convertirse en otro y transformarse en un personaje que se rige por mecanismos dramaturgicos, es la regla de oro de la autoficción. Pienso que la «prueba del algodón» de que la escena funciona cuando estoy escribiendo autoficción, es que si estoy yo como personaje ocurren cosas y hago cosas que podría haber escrito de un personaje que no tuviera nada que ver conmigo. Cuando escribo autoficción me tengo que separar de mí mismo: uno de los mayores miedos que tengo es caer en el onanismo o la auto-complacencia, en hablar bien de mí. Creo que esa es la diferencia entre un diario íntimo, que solo tiene valor y significado para uno mismo, y una obra de teatro autoficcional, que ha de tener interés para todo el que la vea. En el diario íntimo me puedo contar a mí mismo determinadas cosas, pero luego, en una obra de teatro, exactamente esas mismas cosas ya no las puedo contar así.

PABLO.- Volvemos otra vez al tema de jugar con la extrañeza. Descubrir el extraño que hay en uno mismo y dejarse sorprender. Y

salirse de uno mismo para dialogar con un yo que ya no eres tú. Y, descubrir, como decías, que la razón que uno creía tener en la realidad, la ficción la revela como errónea.

BORJA.- Sí, escribiendo la obra yo me di cuenta de que había hecho algo muy mal por lo que tenía que pedir perdón a mi madre. Algo por lo que, hasta entonces, yo pensaba que ella me tenía que pedir perdón. Esto es algo que no le tiene por qué llegar al espectador directamente. Pero en este sentido, a mí la obra de *Los Gondra* me ha servido para conocer, entender y expiar un dolor, asumiendo que lo causé yo y que no fui la víctima que yo pensaba.

PABLO.- O sea, que la ficción en este sentido sirve para revelar razones que la realidad no conoce. Tengo un amigo físico que me decía que la física no podía definirse a sí misma: podía hablar de la realidad, pero no hablar de sí misma; que para responder a la pregunta «¿qué es la física?», había que recurrir a la filosofía. Creo que, en este caso, la autoficción sirve para intentar entender la realidad a través de la ficción; para dar respuestas y plantear preguntas a la realidad que solo pueden formularse desde la ficción. Pienso que la autoficción, además de una suerte de ganzúa de la realidad, sirve también para desplegar muchos mecanismos metaficcionales. Como decía antes, la autoficción es un género que revela las costuras ocultas que quizás estén presentes en la confección de casi todas las ficciones. Acuérdate de todas las veces que hemos hablado de cómo en nuestras obras, supuestamente del todo ficcionales, metíamos de modo más o menos oculto pasajes inspirados en hechos que nos habían ocurrido realmente. Por eso te decía, o ya no sé si lo decías tú, lo de que la autoficción en eso es más honesta y digamos que pone las cartas boca arriba. No oculta las estrategias que despliega. Y, fíjate lo que te digo, no disimula ni siquiera la sensación de cierto fracaso que acompaña a toda creación. Pienso que toda creación es un crear contra uno mismo y derrotarse frente a uno mismo. Lo que decía Beckett de «Fracasa otra vez. Fracasa mejor». No se me ocurre cómo describir mejor el camino de la creación y creo que la autoficción no oculta (y, de hecho, utiliza) a su favor esa senda del fracaso creador.

BORJA.- Y todo eso sin analizarse demasiado a sí misma. Quiero decir, que me parece que estamos atribuyendo a la autoficción muchas estrategias que, si somos honestos, no hemos utilizado conscientemente a la hora de enfrentarnos a escribir autoficción.

PABLO.- De hecho, esta conversación solo la podemos tener *a posteriori*.

BORJA.- Claro.

PABLO.- Esta conversación sería distinta si estuviéramos hablando de procesos que todavía están a medio hacer. A nosotros nos encanta hablar y darles vueltas a los procesos antes, mientras y después, y creo que la autoficción precisamente invita a los espectadores a ver todas esas capas de creación y de reflexión sobre el proceso creador que yace en toda obra. E incluso a que pongan sus propias capas en análisis y relecturas posteriores.

BORJA.- Esto lo digo por pura intuición, pero tengo la impresión de que una vez que he entrado en el camino de la autoficción con *Los Gondra*, ya no podré salir de él.

PABLO.- Creo que también lo que nos pone de todo esto es ese mirar a la cara a la imposibilidad. Admitir que es imposible hablar de la ficción, es imposible hablar de la realidad, imposible hablar de uno mismo, imposible hablar de los demás... y es entonces cuando más nos apetece cabalgar esa imposibilidad creando. La autoficción pone en primer plano esa imposibilidad. En el caso de obras como *Tebas Land* de Sergio Blanco o *Mammon* de Nao Albet y Marcel Borrás, incluso ese fracaso, esa supuesta (y de hecho fabulada) incapacidad para producir la obra tal y como fue concebida inicialmente, es un material dramático sobre el que se alimenta la propia escritura y la puesta en escena. La autoficción, así parece una mezcla de instantáneas, borrosas y movidas, de un *work in progress* a medio descongelar, con todas las paradojas que eso conlleva.

BORJA.- Antes hemos hablado de los peligros de la autoficción y también creo que otro puede ser el regodearnos excesivamente en los mecanismos metateatrales (que a ti y a mí nos encantan, como se ve). En cualquier caso, para no caer en todas estas trampas no hay que perder de vista nunca la voluntad de comunicar, esa necesidad de conectar con el público que va a ver el espectáculo.

PABLO.- Sin duda, el teatro se alimenta de ese jugar con el público y solo existe en ese encuentro con él. A partir de aquí, Borja y yo empezamos a divagar y a hablar de cosas íntimas que no vienen al caso. Algunas no se entienden en la grabación y otras no dejan de ser reiteraciones de cosas que ya hemos dicho.

BORJA.- Otras eran temas interesantes, pero que en el proceso de reescritura hemos decidido dejar fuera para otra ocasión. Como esa de la importancia del humor y del no tomarse en serio a uno mismo en la autoficción.

PABLO.- Cuando ya llevábamos otros veinte minutos, Borja me pregunta:

BORJA.- Y, ¿cómo sabemos cuándo hemos terminado?

PABLO.- Pues no sé, si quieres ya. Chimpún. Ya le daremos un final literario bonito.

BORJA.- Vale, entonces ahora dime de qué va todo esto.

PABLO.- En ese momento me levanté y apagué la grabadora⁶.

⁶ La intervención, presentada por el profesor José Romera Castillo, puede verse en <https://canal.uned.es/video/5b2f5a54b1111fd86b8b4567>.

Escrituras (auto-)biográficas y (post-)memoria en el teatro español último

*(Auto-)biographical drama and (post-)memory
in the latest Spanish theatre*

Simone Trecca

Università degli Studi Roma Tre

simone.trecca@uniroma3.it

Resumen: El presente trabajo, en homenaje al profesor José Romera Castillo, pretende explorar algunos casos de dramaturgias del yo en el teatro español de los últimos lustros, o bien como ejemplos de escritura autobiográfica o autoficcional, o bien como intento de trazar retratos o fragmentos biográficos, que de alguna manera abarquen el concepto de memoria (histórica/cultural) y/o se manifiesten desde la perspectiva de la post-memoria.

Palabras clave: Teatro actual. Español. Escrituras (auto)biográficas. (Post)memoria. Carlos Contreras. José Ramón Fernández. Antonio Tabares. *Rukeli. Una hora en la vida de Stefan Zweig. J'attendrai.*

Abstract: This article, in honour of professor José Romera, aims to study some plays related to the self in the latest Spanish theatre, as examples of autobiographical or autofictional writing or as an attempt to draw biographical portraits or fragments, particularly those linked to the concept of (historical/cultural) memory and/or those with a post-memorial perspective.

Key Words: Current theatre. Spanish. (Auto)biographical drama. (Post)memory. Carlos Contreras. José Ramón Fernández. Antonio Tabares. *Rukeli. Una hora en la vida de Stefan Zweig. J'attendrai.*

1. PREÁMBULO

A la hora de abordar tan sugerente tema como el que nos convoca en esta ocasión, con motivo del merecido homenaje al profesor José Romera Castillo¹, surgen de inmediato cuestiones y preguntas que, en mayor o menor medida, nos interrogan sobre los límites del teatro o, dicho de otra forma, sobre la posibilidad para el lenguaje dramático y escénico de incorporar elementos que, a fin de cuentas, representan un reto, un desafío hacia ese mismo lenguaje, hasta casi romper sus normas y, de hecho, salir de lo estrictamente teatral. Tanto si nos ceñimos al ámbito del teatro biográfico como si llegamos a aventurarnos por los procelosos mares de la autoficción dramática, nos vemos obligados a exponer una serie de precisiones, salvedades y aclaraciones previas, con el fin de precaver posibles derivas y desbordamientos impropios. Según advierte con acierto Cornago:

la mirada teatral actúa sobre el mundo exterior como si se tratase de una operación quirúrgica, practicando cortes, descentramientos y focalizaciones con el propósito de hacer visible en una dimensión simbólica aquello que no lo es en el campo de la realidad, cuestionando sus categorías, límites y convenciones. [...] El teatro hace visible sus límites al confrontarlos a realidades ajenas, ya sea artísticas (otros lenguajes y géneros espectaculares no específicamente teatrales) o no artísticas, como es el caso en los biodramas (Cornago, 2005: 9-10).

Por su parte, antes de enfrentarse con lo que él mismo denomina las «paradojas de la autoficción dramática», García Barrientos (2014) se empeña en reafirmar el carácter in-mediato del teatro y el convencional desdoblamiento en el eje realidad/ficción en el que este se apoya, lo cual implica que el reto esencial de tal forma dramática descansaría en la necesidad de conjugar la inmediatez propia del medio y la autorrepresentación exigida por la voluntad autoficcional². Puesto

¹ Cuya labor ingente tanto en sus investigaciones como al frente del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías es muy de destacar, como, por ejemplo, en varias publicaciones relacionadas con el tema que aquí se trata (Romera Castillo, ed., 1998, 2003).

² Sobre autoficción en teatro y cine, véase una reciente puesta al día de Ana Casas (2018).

que, como es obvio, en esta sede no tendría la posibilidad de detenerme en todas y cada una de las premisas que sí vendrían al caso, me limitaré a mencionar algunas de dichas cuestiones teóricas o generales para luego pasar a tratarlas sucintamente mediante el comentario de algunos aspectos de las obras que constituyen el reducido, pero, me parece, significativo corpus del presente trabajo.

A la hora de dramatizar y/o escenificar la vida (propia o ajena), cualquiera que sea la forma teatral con la que se quiera forjar la obra, se suele someter a distintos procesos adaptativos un material muy variado, tan variado como para necesitar, quizá, alguna consideración general capaz de sugerir, si no una clasificación taxonómica, al menos cierta categorización que tenga en cuenta el nivel de elaboración previa de los referentes bio- y autobiográficos tratados. Dichos procesos adaptativos deberían estar dirigidos a la dramatización de las fuentes, esto es, a su reelaboración poética según los códigos propios del arte escénico en sus diferentes posibilidades, pues si es correcto afirmar que «el teatro contagia cuanto toca y cuanto por él pasa de ficción» (García Barrientos, 2014), también lo es que tal contagio tiene como síntoma esencial la teatralización de los elementos ficcionalizados.

Ya con estas dos premisas nos encontramos no solamente ante un elevado número de combinaciones posibles —la variedad de fuentes materiales puede dar lugar o hasta exigir cierta variedad de estrategias adaptativas y, por ende, acudir a una cierta variedad de formas teatrales—, sino también frente a la germinación de un par de cuestiones más: la primera, que lo que se supone que tiene un elevado grado de autenticidad (por ser fuente o documento) pasa automáticamente a ceder una parte de tal calidad en pro de su teatralización, es decir, a favor de la creación de un efecto de realidad que, pese a la consistencia que se le quiera otorgar dentro de las estrategias dramáticas, no deja de formar parte de una codificación artificial, de una convención; la segunda, que casi nunca el trabajo de mediación adaptativa lo realiza todo el teatro, pues muchas veces el tratamiento de reelaboración de lo factual se ha llevado a cabo antes, en el proceso de producción de los materiales que el dramaturgo y/o el actor y/o del director de escena utilizan como fuentes (tanto verbales como no verbales). En todo caso, incluso cuando, por ejemplo, la única fuente de un biodrama sea una biografía literaria, no hay que olvidar que, como aclara Ursula Canton en su libro *Biographical theatre*, la

biografía en sí es un híbrido entre los dos polos de lo factual y la ficción (Canton, 2011: 27). De lo que sí puede hacerse cargo solamente el teatro es de disponer tales materiales según las convenciones del género o, mejor dicho, del medio, jugando la partida del equilibrio (o desequilibrio) entre lo factual y la ficcionalización dramática sobre la base de las normas propias. También está en lo cierto Cornago (2005) al advertir que se ofrecen distintas posibilidades en cuanto al grado de convencionalidad a la que se quiere someter el material, hasta llegar a mecanismos de ostentación explícita que manifiestan, por un lado, la voluntad de apropiación estética y comunicativa del medio y, por otro, la tendencia a la reflexividad del mismo, al hacer patentes sus propias estrategias de apropiación.

Si asumimos, como creo que es necesario hacer, que el biodrama en sus distintas modalidades (incluyendo el teatro documental) y las varias declinaciones del más controvertido autodrama (utilizo el término propuesto por García Barrientos, 2014), son formas de reescritura adaptativa, sugiero que, al analizar los procesos que los caracterizan, se acuda también a la distinción esencial que hay que considerar frente a cualquier tipo de adaptación: me refiero a lo que Robert Stam define «diferencia automática», esto es, los cambios formales o temáticos que acarrea el trasvase a un nuevo medio (Stam, 2005: 17). La teatralización de la vida (o de reelaboraciones/reescrituras previas de la vida), pues, se basará en un grado de mínimo a máximo de *convencionalidad automática*, que está implicada en el proceso mismo de adaptación al medio escénico de fuentes no teatrales, desde las más factuales hasta las más manipuladas; a lo que se puede añadir la aplicación de un grado de mínimo a máximo de *convencionalidad explícita*, que tiene el carácter de metadiscursividad teatral y puede llegar a ostentar estrategias apropiativas y reflexivas propias del medio, aunque no siempre ello conlleve el menoscabo del efecto de autenticidad en el proceso de recepción de la obra.

2. JUSTIFICACIÓN DEL *CORPUS*

A pesar del título que propuse desde el primer momento para mi intervención, y que puede dar la impresión de una intencionalidad panorámica, me decanté finalmente por elegir, entre las muchas

piezas que podrían formar el *corpus* de las escrituras dramáticas con carácter bio- o autobiográfico, tres que, en mi opinión, ejemplifican una amplia gama de posibilidades y, sobre todo, que consienten una ordenación gradual por la mayor o menor presencia en ellas de los ingredientes a los que acabo de aludir. Se trata de *Una hora en la vida de Stefan Zweig* (2015), de Antonio Tabares³; *Rukeli* (2014), de Carlos Contreras⁴ y *J'attendrai* (2014), de José Ramón Fernández⁵. Antes de pasar al análisis de las mismas, me parece oportuno ofrecer a continuación una breve sinopsis razonada de cada una, que dé cuenta de los motivos de su elección y adelante algunos de los temas que con más detenimiento abarcaré en otros apartados.

El famoso escritor austriaco Stefan Zweig se quitó la vida en compañía de su segunda esposa y secretaria, Lotte Altmann, 25 años más joven que él, en plena guerra mundial, durante su exilio brasileño. *Una hora en la vida de Stefan Zweig* pretende reescribir una hora, precisamente la última hora del autor, mientras el matrimonio prepara meticulosamente todos los detalles de su suicidio y recibe la inesperada visita de un supuesto exiliado judío recién llegado de Europa, que irrumpe así en la vida (o casi cabría decir en la muerte) del

³ La pieza, estrenada el 11 de diciembre de 2015, en la barcelonesa Sala Beckett, bajo la dirección de Sergi Belbel, sigue ocupando las carteleras de varios teatros (se pudo ver en La Abadía de Madrid hasta el 27 de mayo de 2018), con enorme y merecida repercusión crítica en todos los periódicos. No tengo noticia de ediciones publicadas de la pieza, por lo cual citaré por el texto mecanografiado facilitado por el autor, a quien le agradezco tanto el detalle de enviármelo como su generosidad al compartir conmigo sus ideas sobre el teatro, sobre su teatro durante su estancia en Roma, con motivo de la lectura dramatizada en italiano de su obra *Tal vez soñar* en el marco de la edición XI del Festival *In Altre Parole* (Roma, Teatro Palladium, 29 de marzo de 2017, con traducción de Simone Trecca y dirección de Ferdinando Ceriani).

⁴ La obra obtuvo el Premio Nacional de Teatro Calderón de la Barca en 2013. El mismo año se realizó una lectura dramatizada en el Teatro Valle-Inclán de Madrid (Centro Dramático Nacional). El texto se publicó al año siguiente, por el Centro Dramático Nacional, con prólogo de José Ramón Fernández (Contreras, 2014).

⁵ Se estrenó en el Théâtre Toujours à l'Horizon de La Rochelle, el 28 de enero de 2016, en traducción francesa de André Delmas. Se publicó en 2017, con prólogo de Juan Mayorga (Fernández, 2017). Se realizará [ya se hizo] una lectura dramatizada de la pieza, traducida al italiano por Simone Trecca, en el marco de la edición XII del festival *In Altre Parole*, en el Teatro Palladium de Roma, el 6 de diciembre de 2018.

escritor y su esposa. En su magnífica obra *Rukeli*, Carlos Contreras mezcla varias estrategias discursivas y recursos, acudiendo también a materiales audiovisuales proyectados en escena, fingiendo entrevistas (hechas llamativamente por un «entrevistador que no vemos», como se repite sistemáticamente en todas las acotaciones que las introducen), que alternan con escenas más propiamente dramáticas, casi como si de un documental fílmico se tratara. Lo hace para teatralizar la extraordinaria historia del boxeador gitano alemán Johann Trollman, a quien se le atribuyó el apodo «Rukeli» (que significa pimpollo, vástago), quien se hizo con el título de campeón de los semipesados en 1933, produciendo, desde luego, la reacción del poder nazi y la creación de una farsa, de un encuentro de boxeo organizado para arrancarle inmediatamente su título. En *J'attendrai* aparece explícitamente un personaje llamado Yo, y el mismo José Ramón Fernández disemina indicios en sus intervenciones para que pueda interpretarse al personaje como un desdoblamiento del autor: desde el principio este se nos presenta como escritor y dramaturgo y, a lo largo de la obra, hace referencia a su relación y sus coloquios con otros compañeros de oficio, como Juan (Mayorga), Laila (Ripoll), Raúl (Hernández), Angélica (Liddell). Tales señas personales «públicas» sirven, entre otras cosas, para que el auditorio crea que los acontecimientos reproducidos en escena surgen, además de una voluntad creadora del autor, también de elementos de la realidad, tanto del pasado como del presente, en los cuales el personaje Yo está implicado porque de alguna manera así lo exige su intrínseca vinculación con el dramaturgo de carne y hueso. Así, cuando Yo admite que la composición de la pieza responde a la necesidad «íntima» de expresar «todo lo que lleva veinticinco años empujándote a intentar escribir una obra que eres incapaz de escribir» (Fernández, 2017: 25-26) y, más adelante, que el origen remoto de tal necesidad brota de su relación con su tío Miguel, quien sobrevivió al campo de concentración de Mauthausen, los espectadores atribuimos sin más esos datos al plano de la realidad particular del autor.

Las tres piezas que acabo de presentar brevemente dosifican de manera creciente (o decreciente, según los casos) los ingredientes a los que he aludido al comienzo. Como podrá verse a continuación, en efecto, lo que propongo es un recorrido por las obras que ponga de relieve el diferente grado de explicitación de la convención teatral

y su repercusión en el efecto de realidad o de autenticidad del yo dramatizado. Por ello, resultará oportuno destacar, a lo largo del análisis, también el tratamiento de las referencias bio/autobiográficas factuales, es decir, las estrategias de teatralización de las mismas en el marco del proceso adaptativo que vertebra el proyecto de dramatización. Asimismo, será conveniente detenerse en las diferentes modulaciones del yo del personaje, desde la más convencional (en el teatro) tercera persona hasta la creciente afirmación de una primera persona escénica que busca y al mismo tiempo confunde una identidad cada vez más híbrida, multiplicada o fragmentada. La cuestión de la identidad, finalmente, reconduce este breve estudio dentro del ámbito de una reflexión sobre los vínculos de estas poéticas teatrales (auto)biográficas con las instancias de las dramaturgias de la memoria y la postmemoria.

3. *UNA HORA EN LA VIDA DE STEFAN ZWEIG:* UN EJEMPLO DE MICRO-BIODRAMA

Antonio Tabares convierte a las personas reales en personajes teatrales, los sitúa dentro de unas muy estrictas coordenadas espacio-temporales y los somete a unos acontecimientos capaces de generar un conflicto dramático: dicho de otra forma, teatraliza el material biográfico según un elevado nivel de convencionalidad, pero se trata aparentemente de esa convencionalidad que propongo aquí definir automática. Las referencias a lo factual, a lo que llama Canton (2011) «life world», se incorporan completamente en el «world of the play», pues se mencionan el Reich, el nazismo, el holocausto, la guerra por boca de los personajes ficcionalizados, si bien es cierto que siempre se basa Tabares en los escritos de Zweig, esto es, en las consideraciones de las que él mismo, como autor y persona pública, había dejado constancia durante sus últimos años de vida. En todo caso, a pesar de que las palabras de los personajes estén a veces sacadas de materiales extradramáticos, el espectador las escucha en el teatro como parte de la ficción escénica y no tiene ninguna señal convencional que le ayude a discernir entre palabras inventadas, citas exactas o discurso referido.

Por otra parte, no se le escapa al público más avisado que el esquema típicamente dramático, al que Tabares somete el mate-

rial biográfico, está continuamente interferido por elementos que funcionan como *mise en abyme* y, por lo tanto, se convierten en estrategias metadiscursivas más o menos veladas. En primer lugar, el ultra-aristotelismo de la pieza —una única acción que se desarrolla en un lapso temporal y dentro de un marco espacial mínimos— delata sin duda la intencionalidad explícita (y extremadamente teatral) de abarcar el significado de una vida en un entorno metonímico reducido, haciendo hincapié en la exigencia de verosimilitud, pero, al mismo tiempo, obteniendo un efecto de extrañamiento al acumular un número casi excesivo de detalles vitales en una hora, a raíz de la aparición (también extremadamente teatral, dadas las circunstancias) de un misterioso forastero. Tanto es así, que casi parece que el personaje de Zweig le esté reprochando al autor la invención del artificio al afirmar:

(Agotado.) *Dios mío, ¿es que ni siquiera en un día como hoy podremos tener un instante de paz? ¿Ni siquiera hoy, Lotte? ¿También hoy tendremos que oír hablar de campos de concentración, asesinatos, violaciones y torturas? Por lo menos desearía vivir un día, este único día, sin tener que escuchar de nuevo que en pleno siglo XX la Humanidad ha retrocedido a la época de las cavernas* (Tabares, 2015).

De hecho, la queja del escritor dramatizado también remite —he aquí otra involuntaria *mise en abyme*— al tema general de la pieza, enfocado desde el punto de vista del protagonista, esto es, al absurdo de la barbarie que está experimentando Europa frente al afán de normalización del suicidio que el matrimonio persigue al preparar todos los detalles como si de un acto cotidiano se tratara.

Aun así, nada más abandonar la perspectiva de Zweig, nos damos cuenta paulatinamente de que el esquema dramático, muy convencional de la irrupción del extraño en lo cotidiano, al ser estirado hasta sus límites, es tan solo un pretexto para dinamizar conflictos que, en definitiva, se van a convertir al final en un proceso de autoconciencia de cada uno de los personajes. Tanto el tema individual de la muerte y el suicidio como el tema colectivo de la historia y la memoria van manifestándose y ostentando su tratamiento teatralizado gracias a la presencia de una red intertextual y metadramática que se hace cada vez más patente, hasta llegar, como veremos, a una forma muy sutil de desdoblamiento del protagonista, aun sin salir nunca del proyecto

de verosimilitud aristotélica que vertebrata la pieza y le otorga, por otra parte, cierto efecto de realidad. Así, cuando la esposa se pregunta si también después de la muerte se sigue experimentando el mismo dolor, constata que en ese caso «ni siquiera después de muertos lograríamos estar a salvo» (Tabares, 2015), parafraseando uno de los conceptos de Walter Benjamin en sus tesis sobre el concepto de historia: «ni siquiera los muertos están a salvo del enemigo, si este vence» (Benjamin, 1992: 255). Más adelante, es el visitante Fridman quien interroga al escritor vienés sobre el mal y el dolor, acudiendo a uno de los filósofos más apreciados por este, Montaigne:

FRIDMAN. – ¿Cree que Montaigne tiene razón? ¿Nuestro mal reside en el alma?

ZWEIG. – Desde luego.

FRIDMAN. – ¿Pero qué ocurre con el mal que nos rodea? Ahí están la guerra, los campos de concentración, la persecución de los judíos, tantos y tantos crímenes... Ese no es un mal que nazca de nosotros. Nos viene de fuera. ¿Cómo podemos convivir con ese mal?

ZWEIG. – Para Montaigne lo exterior solo tiene poder sobre nosotros si nosotros queremos. No podemos ser insensibles al dolor de los demás, desde luego. Pero la brutalidad de nuestro tiempo nos roza la piel, no alcanza nuestro «yo» más íntimo. Incluso la presión más fuerte del exterior, hasta la peor de nuestras vivencias, todo cede si sabemos mantenernos firmes y libres.

FRIDMAN. – Firmes y libres... ¿Aun en medio del infierno?

ZWEIG. – Aun así (Tabares, 2015).

Este diálogo, aparentemente filosófico, sienta en realidad las bases para el desarrollo del conflicto entre los dos personajes, y el pensamiento de Montaigne se convierte pronto en el campo de fuerzas en el que ambos miden la validez de sus propios argumentos, mientras juegan una partida de ajedrez —otra metaforización y reducción metonímica tanto de la vida como del teatro— y añaden más elementos intertextuales y metadiscursivos⁶:

⁶ De hecho, también la referencia a William Blake va a tener repercusión dramática, ya que al final descubriremos que Fridman ha venido a visitar a Zweig para exigir de él una lámina ilustrada por el poeta inglés que formaba parte de la colección del escritor.

FRIDMAN. – (Bebe coñac.) *Estoy pensando que esa premisa de la libertad individual... Usted llega demasiado lejos. La lleva hasta sus últimas consecuencias.*

ZWEIG. – *En efecto. Si es preciso hasta el fin del mundo. Hasta atravesar la última puerta de la libertad personal.*

FRIDMAN. – (Sonríe.) *¿Y hay algo detrás de esa puerta?*

ZWEIG. – *La muerte.* (Zweig está a punto de hacer un movimiento, pero se contiene en el último instante. Silencio.)

FRIDMAN. – *Discúlpeme, señor Zweig. Eso se parece demasiado a una apología del suicidio.*

ZWEIG. – *De nuevo le citaré a Montaigne: la vida depende de la voluntad de otros. La muerte depende de nuestra propia voluntad. Usted nombraba hace un momento a William Blake. Estará de acuerdo conmigo en que pocos hombres han hecho uso de su libertad individual tanto como él.*

FRIDMAN. – (Fridman se estremece.) *William Blake no se suicidó.*

ZWEIG. – *Esa fue su elección.*

Las palabras aquí intercambiadas por Fridman y Zweig van a concretarse muy pronto en una dramatización del tema del suicidio, no solamente en un discurso teatralizado sobre la ética del acto extremo, sino sobre todo en un juego metadiscursivo en el que la personalidad individual, biográfica, histórica del escritor vienés se pone en entredicho al ser proyectada en una dinámica inesperada que conduce a su transformación en un personaje a medio camino entre zweiguiano y tabaresiano. Ya al comienzo de la pieza, Lotte matizaba inconscientemente el límite entre la realidad y la ficción al hablar de sí como de alguien que había «jugado un papel tan triste» en la vida de su marido, hasta llegar a sentirse como la muchacha inválida de una de sus novelas; cuando, más entrada la acción, el intruso se da cuenta de que la partida de ajedrez está a medias, y, antes de sentarse del lado del adversario, le pregunta a Zweig si suele jugar contra sí mismo (esto es, si juega dos papeles a la vez), para luego sentenciar:

Usted es como yo, señor Zweig. Igual que uno de sus propios personajes, un prisionero de su destino. No podemos luchar contra eso. Ahí lo ve: esta mesa, llena de papeles, siempre a vueltas con una misma obsesión. Buscar, buscar... Y cartas y papeles y libros y más cartas y más papeles y más libros. Como una enfermedad, como si fuera usted a emprender el más largo de los viajes posibles (Tabares, 2015).

Cuando hacia el final descubrimos las intenciones de Fridman y su actitud monomaniática (típica de los personajes de Zweig) hacia la lámina del San Juan de William Blake, quien se da cuenta del círculo vicioso en el que se está transformando todo es Lotte, la cual, saliendo de su papel de inválida novelesca, destruye el objeto de la obsesión ante los ojos atónitos de los dos hombres y evita, así, un doble suicidio, como demuestra el gesto del extraño al entregarle a ella, agradeciéndoselo, una cápsula de veneno, antes de salir para siempre de la casa del matrimonio. En un epílogo que invierte, al mismo tiempo que a él parece remitir implícitamente, el modelo metaficcional unamuniano, quien se suicida al final es el autor, mientras que se salva un ente de ficción surgido de la pluma de otro autor, Antonio Tabares, pero inspirado en las creaciones del escritor biodramatizado Stefan Zweig, el cual, a raíz de este encuentro extrañante, va tomando conciencia de su carácter de personaje, y no solamente de persona.

4. *RUKELI*: ENTRE DOCUFICCIÓN Y DOCUDRAMA

En *Rukeli*, la búsqueda del efecto de realidad o de autenticidad se hace más patente, tanto por la estructura documental de la obra como por la inclusión de supuestas entrevistas de testigos directos que (ya viejos, esto es, desde la perspectiva de la memoria) comentan los acaecimientos. Sin embargo, la mayoría de las veces y a pesar de que el autor acompañe el texto de la edición con una bibliografía que da cuenta de la investigación realizada para crear la pieza y, por otro lado, invita al lector a profundizar en el tema, se trata de una red de testimonios dotados de un elevado grado de invención que se entrelazan con la materia ficcionalizada para construir un perfecto mecanismo de relojería que conduce al espectador a una recepción poética y dramática de los hechos. Estos rasgos de la construcción dramaturgica justifican plenamente y resignifican desde el tablado el carácter casi paradójico del subtítulo con el que Carlos Contreras acompaña la obra —*documental escénico en siete testimonios y siete escenas*— y del que se irradian la mayoría de sus elementos constitutivos, originando una fecunda dialéctica entre los polos de lo referencial y de la invención, lo factual y lo ficticio. Es cierto que las menciones o las alusiones a la situación de la Alemania nazi, así como a los datos

biográficos del boxeador, se consignan en los supuestos *testimonios* y, por consiguiente, mediante la creación de un efecto-documento que dispone al espectador en actitud de credulidad, al hacer hincapié en la fórmula de la entrevista retrospectiva, en la presencia de un personaje que actúa como narrador en *off* (el Gacetillero) y en la proyección de materiales visuales de archivo. Así y todo, cada uno de estos aspectos presuntamente objetivadores manifiesta muy pronto su índole manipulativa, siendo la más palmaria de todas el posicionamiento ideológico del narrador, hecho evidente por su retórica afín a los principios del Reich.

Donde mejor se evidencia el juego de fuerzas entre lo documental y lo ficcional y su finalidad en el caso de *Rukeli* es precisamente en la relación dialéctica que se establece entre testimonios y escenas, pues si por un lado se trata de un formato heterogéneo que remite muy abiertamente al género de la docuficción, por otro, el hecho de que todo esté interpretado por actores y según distintos planos temporales invita a percibir la puesta en escena como un docudrama, en que la dramatización atañe a todos los elementos representados. En vista de ello, creo que la manera más oportuna de comentar la pieza en esta sede es precisamente buscando esos resquicios que delatan dicha hibridación y que, como veremos, con un grado de convencionalidad explícita mucho mayor que en el texto de Antonio Tabares, remiten a un plan metadiscursivo y metateatral con la clara intención por parte del autor de apropiarse poéticamente de la historia de Trollmann, mediante los recursos del arte escénico.

Empezaré por una de las escenas protagonizadas por Hermann Schulze, definido en la *dramatis personae* como funcionario de la Cámara Imperial de Prensa, cuando convoca a Rukeli para comentarle el hecho de que en los periódicos se le empieza a llamar «Gibsy»:

HERMANN SCHULZE. – Esta es una simple formalidad; no hay razón para perder los nervios. Mi trabajo consiste en analizar palabras y los apodosos lo son. Se sorprendería de lo mucho que pueden decir de uno mismo. Sin ir más lejos, a mí mis compañeros me llaman el «Ojo que todo lo ve», dada la minuciosidad con que desempeño mi trabajo y el otro día alguien escribió en el buzón de Goebbels «Mahatma Propagandhi».

RUKELI. – El mío es Rukeli. [...] De verdad me ha llamado para hablar de un mote?

HERMANN SCHULZE. – Para mí es algo más. Concretamente una palabra de origen indoeuropeo que significa «retoño», es decir, vástago o tallo

que echa de nuevo una planta. Ya sabe, de esos que se pueden extirpar y plantar en otro lugar para que luego crezcan por su cuenta (Contreras, 2014: 85-86).

Se trata de uno de los momentos abiertamente ficcionalizados, en los que Contreras pretende dramatizar acontecimientos no documentados mediante la invención creativa: tanto el tenor del discurso del nazi como los paralelismos de este diálogo con otro anterior en el que el mismo Schulze trataba de convencer con amenazas a Erich Seelig (entrenador y padrino del joven boxeador, en la obra) de la necesidad de que Rukeli perdiese el encuentro, realzan la teatralidad de los fragmentos e invitan al público a fijarse en los aspectos comunicativos y discursivos tanto como —e incluso más que— en los propiamente temáticos. La insistencia del funcionario en el poder del lenguaje y, por ende, en las infinitas posibilidades de manipular discursos a través de un sabio uso de la palabra, se corrobora en la definición del apodo *Rukeli*, perfectamente coherente con los orígenes del joven y con el destino al que le quieren encaminar los nazis: la extirpación.

En esta pieza, el conflicto no estriba en la acción, sino en un continuo juego de identidad al que es sometido el boxeador por todos los personajes, tanto cuando intervienen en las escenas abiertamente ficcionales como cuando aparecen como entrevistados. De manera que cuando al final asistimos al encuentro pactado del que Rukeli tiene que salir vencido, y vemos al personaje «con el cuerpo completamente cubierto de harina y el pelo teñido de rubio, acude al centro, choca los guantes con su contrincante y espera en actitud pasiva» (Contreras, 2014: 100), comprendemos que su metamorfosis en personaje, o más bien en actor, es completa. En cierto modo llegamos a interpretar su acto gracias a las partes pretendidamente testimoniales, como por ejemplo cuando Heinz Rühmann al comienzo ya hablaba de él como de «un show man, un verdadero actor» (Contreras, 2014: 37); o bien manteniendo las impresiones que causan algunos mecanismos intermediales: me refiero especialmente a un muy llamativo momento de clara hibridación entre el efecto de autenticidad y la intención ficcional:

Varios recortes de prensa nos muestran las primeras victorias de Rukeli que mientras —con un batín de los colores de la bandera alemana y oculto bajo una toalla— se desliza por la escena lanzando golpes al aire

[...] *Rukeli sigue lanzando ganchos a un contrincante imaginario; le rodea con un desplazamiento de piernas muy ágil, elegante y acompañado. Al hacerlo frente a la fuente de luz, su sombra se proyecta sobre la proyección de su propia imagen* (Contreras, 2014: 31).

Quizás sea esta secuencia la que más represente el carácter meta-discursivo de la pieza de Carlos Contreras, al mostrar al personaje de Rukeli en un juego multiplicativo de su identidad que bien pone de relieve el verdadero espíritu de la obra: los peligros múltiples en la proyección de la personalidad en efígie o simulacro y, al mismo tiempo, la insoslayabilidad de dicho proceso de reduplicaciones del yo. A la par que las palabras, también las imágenes pueden ser manipuladoras o manipuladas, y no tardará en enterarse de ello el espectador atento, nada más escuchar las frases con que Schulze, más adelante, comenta el primer fallido encuentro falseado, en el que Trollman, arrebatado por una fuerza instintiva, se niega a perder: «perder el control de esa manera... [...] en un evento público, delatando que su elegancia anterior era una pose... [...] que se desmoronaba tras el verdadero personaje... en fin, que había evidenciado que la sangre nos precede» (Contreras, 2014: 60-61).

Así, en esta dialéctica fructífera entre lo supuestamente testimonial y lo supuestamente ficticio, al usar un formato para trasgredir sus normas, en un sugerente juego de inversiones funcionales y discursivas y mediante una potente escritura poética, Carlos Contreras llega a confundir los elementos —para multiplicar su efecto— y a defraudar el horizonte de expectativas del público, según el cual normalmente lo documental sirve para ilustrar las partes dramatizadas. Más bien, al contrario, en *Rukeli* la invención se compromete a avisar al espectador, a mantenerlo atento a las trampas de la memoria y de la desmemoria y, en definitiva, a enseñarle, mediante distintos procesos de *mise en abyme*, el arte de la manipulación.

5. *J'ATTENDRAI*: AUTOFICCIÓN Y MULTIPLICACIÓN DEL YO

Con el magnífico ejemplo de esta pieza de José Ramón Fernández llegamos a tocar, aunque sea sucintamente, el modelo de representación autoficcional, esto es, la inclusión dentro del universo dramati-

zado —o, como en el caso que nos ocupa, al margen del mismo— del yo autorial, si bien con la conciencia de que, como lo ha dejado bien claro José María Pozuelo Yvancos (2010), hay que tratarlo como una «figuración del yo». Las estrategias figurativas del *alter ego* de Fernández, en efecto, resultan de gran interés a la hora de considerar esta obra en el marco del presente trabajo, y si por un lado representan en sí un objeto de estudio privilegiado, por otro, al manifestarse en un proceso de dramatización, dotado de un grado máximo de convencionalidad explícita, se nos ofrecen en esta sede también como consideraciones conclusivas, sin necesidad de añadir otro apartado que resultaría, a fin de cuentas, redundante.

El dramaturgo acude a un personaje autobiográfico como lo hicieron otros antes (Yo menciona explícitamente los antecedentes de Kantor y, sobre todo, de Alonso de Santos), y sin embargo elude la implicación vivencial directa que, en cambio, caracterizaba al Yo de *El álbum familiar*. La historia que inventa (muy sencilla, como él mismo admite) sirve para que no deje de hablarse de Mauthausen, ni de los españoles que ahí sucumbieron, y a ello le vale la red de referencias que crea el personaje al proporcionar los datos sobre sus lecturas y otras maneras de informarse a propósito de los hechos: Antelme, Levi, Tabori, Kertesz, Aub, Semprún, el cómic *Maus* (recomendado por Juan Mayorga), los documentales en la televisión, en internet, el volumen publicado por el Ministerio de Cultura en 2006, etc.⁷. La reticencia de Yo en traer a colación los testimonios directos de los protagonistas de los acontecimientos sobre los cuales quiere hacer memoria se deben, según manifiesta en escena, a la voluntad o necesidad de adoptar una posición distanciada: ello justifica que los momentos de la obra en los que interviene se mantengan claramente separados del resto de la acción, y que cada uno de ellos se nombre *stasimo*, a la manera de los cantos del coro en la tragedia griega que interrumpían el drama para realizar comentarios o interpretaciones. Aun así, lo que propone José Ramón Fernández no es, ni mucho menos, un ejemplo de teatro documento ni de teatro épico: a lo largo

⁷ En la pieza, Yo ofrece listados exactos de las referencias documentales u otros tipos de fuentes (Fernández, 2017: 34, 94). A propósito de esta estrategia retórica en el teatro español actual, véase el artículo de Anxo Abuín González (2015).

de la obra, se entiende palmariamente que esa reserva es la misma que le impidió a Yo (y, por consiguiente, al dramaturgo) hacerle al tío Miguel las preguntas que quedarían, sin respuesta, planteadas en su mente durante años.

Creo que la clave para interpretar correctamente la función de este personaje metadramático se encuentra cuando Yo recuerda que, al leer en el cómic *Maus* la frase «estas historias no interesan a nadie», en seguida se da cuenta de lo siguiente: «has repetido esa frase muchas veces en estos años, cada vez que te planteabas ponerte a escribir; cada vez que le contabas a algún amigo que querías escribir esta historia pero no conseguías avanzar» (Fernández, 2017: 94). La presencia de un personaje abiertamente autobiográfico no se utiliza aquí para otorgar crédito de verdad a los acontecimientos representados (ni Yo ni el autor fueron testigos de ellos, ni Yo ni el autor preguntaron sobre ellos al tío Miguel o a otros testigos directos); sirve, más bien, para que el espectador se reconozca en el temor a recordar o a preguntar, para poner de relieve el riesgo que corremos todos de dejar que caiga en el olvido el horror. De ahí que, en las *dramatis personae*, Fernández proponga dos opciones para la interpretación del personaje en escena: «que el personaje Yo sea asumido por los cinco actores que tienen personaje en esta historia; o bien —y esto le gustaría mucho— que fuera interpretado por muchos actores y actrices sin personaje, de cualquier edad» (Fernández, 2017: 17): al desdoblarse en su personaje autoficcional, el autor se ofrece a la comunidad en un acto de multiplicación de su propia identidad, previniendo así cualquier deriva autorreferencial. Quizá se deba a ello también la forma monodialógica que caracteriza las enunciaciones de Yo en la pieza: en efecto, si nos fijamos en la llamativa alternancia en el uso de la primera y la segunda persona, por parte del sujeto autoficcionalizado, nos damos cuenta de que la intención es la de una perspectivización de la personalidad individual y, por consiguiente, tal como Yo se dirige a sí mismo en segunda persona, cada espectador está en la posibilidad de hacer lo mismo, interrogando al autor reduplicado (esto es, interpretándole a él y a la historia que inventó) o interrogándose a sí mismo.

Por otra parte, como se ha podido comprobar, Yo reivindica su condición de escritor y, al final, toma plena conciencia de que «a la historia se la come el polvo. A la literatura, a veces, no. Si la obra que escribo vale la pena como literatura, como arte, será leída dentro

de veinte años, cuando yo ya esté muerto, cuando los hijos de esos españoles de Mauthausen sean ancianos o hayan dejado de existir» (Fernández, 2017: 94-95). Es portavoz, pues, de un mandato ético que surge de su propia vivencia personal (no de los hechos, sino del posible olvido de los mismos) y de su condición de autor literario, y que se proyecta sobre la colectividad del presente o del porvenir⁸.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abuín González, A. (2015). «Listas y números en el teatro español actual». *Ínsula* 823-824, 47-50.
- Benjamin, W. (1992). «Tesis sobre Filosofía de la Historia». En *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus.
- Canton, U. (2011). *Biographical theatre*. New York: Pallgrave MacMillan.
- Casas, A. (2018). «De la novela al cine y el teatro: operatividad teórica de la autoficción». *Revista de Literatura* 159, 67-87.
- Contreras, C. (2014). *Rukeli*. Prólogo de José Ramón Fernández. Madrid: Centro de Documentación Teatral.
- Cornago Bernal, Ó. (2005). «Biodrama: sobre el teatro de la vida y la vida del teatro». *Latin American Theatre Review* 39.1, 5-28.
- Fernández, J. R. (2017). *J'Attendrai*. Prólogo de Juan Mayorga. Valencia: Alupa.
- García Barrientos, J. L. (2014). «Paradojas de la autoficción dramática». En *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, Ana Casas (ed.), 127-146. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert. [Se cita por la versión e-book, sin números de páginas.]
- Guzmán, A. (2012). *La memoria de la guerra civil en el teatro español (1939-2009)*. Tesis doctoral dirigida por Emilio de Miguel Martínez. Universidad de Salamanca.

⁸ Es oportuno añadir, de paso (la obra merece sin duda un análisis más detenido, imposible en el presente trabajo), que la presencia del personaje metadramático Yo no es el único fenómeno de mediación de la memoria en *J'attendrai*; Fernández vuelve aquí a crear la figura de un personaje difunto, en este caso el fantasma del joven Claude, muerto en el campo de Mauthausen a los 20 años. Sobre las manifestaciones de este tipo de personaje en el teatro español de las últimas décadas consagrado a la memoria de la guerra civil, véase el capítulo pertinente de la tesis doctoral de Alison Guzmán (2012: 436-548). La intervención de Simone Trecca puede verse en <https://canal.uned.es/video/5b2c9fe8b1111f9f298b4567>.

- Pozuelo Yvancos, J. M.^a (2010). *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y Enrique Vila-Matas*. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes.
- Romera Castillo, J. (ed.) (1998). *Biografías literarias (1975-1997)*. Madrid : Visor Libros.
- (2003). *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
- Stam, R. (2005). «Introduction: The Theory and Practice of Adaptation». En *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Robert Stam & Alessandra Raengo (eds.), 1-52. London: Blackwell.
- Tabares, A. (2015). *Una hora en la vida de Stefan Zweig*. Texto mecanografiado facilitado por el autor.

Rastros autobiográficos en la escritura dramática autorreferencial

Autobiographic scales in self-referential drama writing

José Gabriel López Antuñaño
Universidad Internacional de La Rioja (UNIR)
Instituto del Teatro de Madrid (ITEM)
jgabriel.antunano@gmail.com

Resumen: Las Nuevas Escrituras Escénicas reformulan los paradigmas de la tradicional escritura teatral: entre otros rasgos, la escritura se torna autorreferencial y su formulación se apoya en la autobiografía del dramaturgo que, por su carácter sensorial, se desarrolla en territorios de la autoficción. En esta comunicación, en homenaje al profesor José Romera Castillo, se exponen algunos rasgos de esta escritura que, aunque cohesivamente ligada al dramaturgo, se convierte en testimonio de la sociedad en los albores del siglo XXI.

Palabras clave: Teatro. Autorreferencial. Autoficción. Autobiografía. Sensorialidad. Testimonio.

Abstract: The New Scenic Scriptures change the practice of traditional writing: among other features, writing becomes self-referential and is based on the autobiography of the playwright, with a strong sensory character and close to self-fiction. This paper, in honour of professor José Romera, shows the characteristics of this writing, which, despite being linked to the playwright, becomes a testimony of society at the beginning of the 21st Century.

Key Words: Theater. Self-referential. Self-fiction. Autobiography. Sensoriality. Testimony.

Hace un par de años, en 2016, se celebraba el centenario del nacimiento de Peter Weiss, el padre del teatro político, del teatro documento, del teatro que indaga con profundidad en la historia pasada o reciente y la traslada a la escena como aportación historiográfica, como recuerdo punzante de aquellos errores que no deben cometerse jamás, al tiempo que propone una reflexión al espectador y marca un punto de vista, el del dramaturgo desde su inserción biográfica en los acontecimientos. Peter Brook escribe sobre el desencadenante de ese teatro en su libro *La calidad de la misericordia*:

Hace muchos años, una sencilla experiencia puso de relieve el arte del poeta a la hora de transformar el tiempo cotidiano en tiempo teatral. Peter Weiss, el autor del Marat/Sade, era un humanista políticamente comprometido, pintor de collages, fundamentalmente, y, sobre todo, poeta. Motivado profundamente por los horrores del holocausto, sintió la necesidad de trasladarlos a la conciencia inmediata de un público teatral. Así que se sumergió en las transcripciones de los Juicios de Nuremberg, las vivió, las sufrió y luego destiló cientos de páginas de testimonios orales en un mínimo de palabras, naturales, intensas y precisas. De esta forma, puso al servicio de la verdad todo cuanto las habilidades de un poeta fueron capaces de aportar. El resultado fue tan poderoso, que el reloj de arena dominaba el acontecimiento. Cada grano de arena que caía se convertía en una llama abrasadora (Brook, 2014: 87).

En España, algunos dramaturgos se han adentrado en el territorio del teatro documento, Fernando Fernán Gómez, Jerónimo López Mozo, Ignacio Amestoy o José Sanchis Sinisterra, entre otros —como se estudió en uno de los Seminarios Internacionales del SELITEN@T (Romera Castillo, ed., 2017)—, con la pretensión de escribir un teatro para reconstruir la historia, tomando como punto de partida el fehaciente documento rescatado de un archivo, interpretado con asepsia o con el sesgo de la propia ideología. En un caso u otro, existe un deseo de objetividad, de poner lo acaecido al servicio de la verdad, como escribía Brook, para que los errores del pasado no se repitan.

Con fronteras muy lábiles y no siempre diferenciadas, otros dramaturgos escriben teatro de la memoria, donde la autobiografía es más clara, con recuerdos grabados de hechos protagonizados por ellos mismos; con relatos escuchados de primera mano o en la deforma-

ción de la oralidad; o bien mediante el proceso de hilvanar relaciones de procedencia variada, tamizados en el cedazo de las vivencias y en la imaginación del dramaturgo. El objetivo final, y de ahí la proximidad de ambos subgéneros, se encuentra en «que ambos (tipos de teatro) sitúan el pasado al servicio del presente con fines constructivos», como afirma John P. Gabriele (2014: 76) en *Lecturas recientes del teatro español del siglo XXI*. Hasta aquí la convergencia, pero los caminos se bifurcan, como acertadamente glosa Javier Cercas en *El impostor*, cuando diferencia y matiza:

La memoria y la historia (el testimonio documental) son, en principio, opuestas: la memoria es individual, parcial y subjetiva; en cambio, la historia es colectiva y aspira a ser total y objetiva. La memoria y la historia son también complementarias: la historia dota a la memoria de un sentido; la memoria es un instrumento, un ingrediente, una parte de la historia (Cercas, 2014: 277).

En el teatro, acaso, José Ramón Fernández en *J'attendrai* establece con claridad las diferencias entre el teatro documento y el teatro de la memoria. El dramaturgo, a través de los personajes, recuerda la estancia de españoles en los campos de concentración entre 1941 y 1943, pero desde la perspectiva de los años ochenta; en paralelo a la historia y al trabajo de documentación que practica este dramaturgo, existe la memoria, la colección de recuerdos, hechos ligados a su propia biografía que, consciente o inconscientemente, se vuelcan en esta pieza teatral, con un conjunto de rasgos que humanizan el documento histórico.

Autobiografía y memoria se citan en el teatro de Fernández, Laila Ripoll, Eusebio Calonge, Yolanda Pallín y en algunas obras de Juan Mayorga, Gracia Morales, Lola Blasco, José Cruz, Ortiz de Gondra, Itziar Pascual, Carmen Resino, Luis Miguel González y algunos más, para escribir sobre el pasado con distintos objetivos, desde el descargo de conciencia en los más mayores (Alonso de Santos, Lidia Falcón, Alfonso Sastre, por ejemplo), hasta la confrontación con la verdad oficial, la interpelación al público o el deseo terapéutico de recordar lo acaecido para no caer en idénticos errores (Romera Castillo, ed., 2003). La utilización de las vivencias personales de carácter biográfico se bifurca hacia objetivos diferentes, pero con idéntica finalidad, la

adhesión o el rechazo de los espectadores: el establecimiento de una relación dialéctica entre escena y platea; o con las palabras ya citadas de Gabriele, situar al pasado al servicio del presente.

Sin embargo, los trazos autobiográficos en los dramaturgos de las Nuevas Escrituras Escénicas, que comenzaron en Europa en las dos décadas finales del siglo pasado y que han tomado carta de naturaleza en España en los inicios del siglo XXI, con el afloramiento de estas escrituras dramáticas contemporáneas, se escriben al dictado de la autorreferencialidad, que lleva inmersa la autoficción. Entiendo por escritura autorreferencial aquella que sitúa el signo lingüístico, en acepción saussuriana, en relación directa con el universo de recuerdos que se guardan en la memoria o en el mapa de sentimientos y sensaciones de un individuo; es decir, del escritor dramático.

Al escribir de esta guisa, el dramaturgo en su propuesta dramática proyecta retazos biográficos, relacionados, influidos o deformados por realidades externas, de tal manera que experiencias y vivencias personales y parciales se ligan cohesiva e íntimamente a su yo, sin necesidad de contraste o confrontación con acontecimientos emanados de la sociedad circundante. El dramaturgo autorreferencial selecciona sucesos biográficos en la medida que le afectan de un modo subjetivo y sensorial. En estos casos, el recuerdo ya no depende de la razón, sino de la sensación; ya no es objetivo sino profundamente subjetivo. Este dramaturgo se aleja de aquel otro que, basado en el testimonio o en la memoria personal, recoge hechos biográficos que ocurren en un lugar y tiempo precisos, y con visos de objetividad, aunque en ocasiones se sesguen y desfiguren por una multiplicidad de circunstancias personales, sociales, psicológicas o ideológicas, las plasma en su obra dramática. De lo expuesto hasta ahora se desprenden dos preguntas: ¿contribuye la escritura autorreferencial a incrementar el *corpus* del teatro testimonio? ¿resulta válido para reconstruir la historia en los términos enunciados al inicio de este trabajo?

Intentaré dar una respuesta, fijando la atención en el dramaturgo autorreferencial en su proceso de escritura, estableciendo coincidencias, divergencias y aportaciones de este tipo de escritura dramática al ya tradicional teatro documento. El dramaturgo autorreferencial se sitúa inmerso en el maremágnum de un presente histórico y no frente a una sociedad y unos hechos pasados; este presenta el deambular de su persona *hic et nunc* y se cuestiona qué le ocurre a mi persona, sin

pretensión de instalarse *au dessus de la mêlée*, sobre una atalaya que le permita escrutar el entorno con ánimo de objetividad, para elevar su voz, con mayor o menor fuerza y fortuna, a fin de explicar, justificar o denunciar situaciones del presente o de un pasado próximo, como lo intentaba el dramaturgo del teatro testimonio o de la memoria.

Desde esta posición, los textos postmodernos con carácter autorreferencial no pretenden reflejar el mundo circundante, para fijar el recuerdo o promover el cambio; ni tan siquiera para establecer un diálogo con el espectador o suscitar un discurso intelectual. Se conforman con manifestar sensaciones y vivencias, que nacen de la propia emotividad y que pueden o no conectar sensorialmente con el espectador.

Esbozado el proceso de escritura, *grosso modo*, se diferencian dos corrientes autorreferenciales: una primera, aquella que representa el universo personal del dramaturgo, influido por un mundo de referencias, abordando temas más cohesivamente ligados al yo; y una segunda, que presenta visiones u opiniones del dramaturgo ante la sociedad que habita, pero tamizadas por las sensaciones que esos hechos le producen, sin que la razón le aboque a la formulación de juicios de valor. En ambos casos, la autobiografía nutre la autoficción, donde se desarrollan buena parte de las creaciones autorreferenciales.

En el primer grupo, se encontrarían dramaturgos como Fosse (*Los días pasan*), Kane (*4.48 Psicosis*), Lagarce (*Tan solo el fin del mundo*), Novarina (*La cuarta persona del singular*), Dimitriadis (*La vuelta al nudo*), Velasco (*Librate de las cosas hermosas que te deseo*), Martínez Vila (*Ágata. Un evangelio*), Rojano (*Furiosa Escandinavia*); entre los segundos, Loher (*Las relaciones de Clara; Manhattan Medea*), Rodrigo García (*Cruda, vuelta y vuelta, al punto, chamuscada*), Liddell (*Mi relación con la comida*), Renjifo (*El exilio y el reino*), Richter (*Siete segundos*), Jelinek (*Los contratos del comercio; La guerra del deporte*), Pollesch (*Te estoy mirando a los ojos en un contexto de ofuscación social*).

Se observa en ambas tendencias de la escritura autorreferencial un abandono de la representación, de la causalidad, de la consecutividad, de la lógica discursiva o del proceso argumentativo, o de la ya vieja sentencia de Lyotard de los años ochenta del pasado siglo, el abandono de los grandes relatos de la historia. Y esto, en beneficio de la presentación de un mundo de referencias individuales y subjetivas, ancladas en la sociedad presente o provocadas por esta; o de la

aprehensión del fragmento o del instante, en línea con lo apuntado el pasado siglo por Foucault en *Las palabras y las cosas*: la postmodernidad —venía a decir— ya no basa el comentario en certezas y realidades con pretensión de objetividad, sino en experiencias personales sin contraste objetivo.

A este cúmulo de textos autorreferenciales, cada vez más habituales sobre las tablas de un escenario, se le puede aplicar lo escrito por Lionel Abel:

En estos escritores, el mundo es una proyección de la conciencia humana (de la propia); la capacidad de hacer la existencia humana más parecida a un sueño a base de mostrar que el destino se puede superar; la premisa de que no hay otro mundo más que el creado por el esfuerzo y la imaginación; la mutabilidad del orden como algo que los seres humanos improvisan continuamente; y la falsedad de todos los valores implacables y la glorificación del rechazo por parte de la imaginación de cualquier imagen del mundo como largo final (1963: 71).

Las consecuencias que se extraen de esta cita son muy ricas, pero nos desvían del objeto de este trabajo. Permítaseme solo apuntar cómo estos nuevos lenguajes dramáticos, en consonancia con nuevas formas de pensar y de comportamiento, rechazan el pasado porque estiman que se construye sobre mentiras; el presente porque no puede aprehenderse; o el futuro porque el *tempus fugit* con tal velocidad que, cuando no se ha terminado de formular una teoría, ya ha quedado obsoleta. Con este panorama solo queda el territorio de la autoficción. Sobre esta temática, en buena medida descansa la obra de Rodrigo García, escrita desde los inicios del nuevo milenio.

Cierro la digresión y regreso sobre las dos grandes corrientes autorreferenciales arriba mencionadas. En primer lugar, la autobiografía esculpida sobre el mapa de vivencias personales o la ostensión de las pulsiones del personaje ante determinados acontecimientos de su entorno: unas y otras se exponen ante los espectadores con un lenguaje que se asemeja a la corriente de conciencia del monólogo *joyciano* o bien se desvelan mediante un impúdico ejercicio de desvelamiento íntimo, de desnudez metafórica del personaje, o más bien del propio dramaturgo, ajeno a la corrección o incorrección de sus palabras o comportamientos. En estas propuestas escénicas, el espectador se encuentra atraído más por el referente de la figura del actor,

por la presencia material del mismo, un *alter ego* del propio dramaturgo en posición desorientada y con frecuencia a contra corriente del mundo circundante, que por la fábula, la representación y los elementos escenotécnicos, o el sistema de signos: el cuerpo (Fabre), la palabra (Lagarce) o la expresión verborreica de cariz paralingüístico (Dimitriadis o Novarina) remiten referencialmente al propio personaje/dramaturgo.

Esta ostensión del o de los personajes (o actantes) ante los espectadores se inserta en mayor o menor medida en una fábula inexistente en un sentido canónico (las Nuevas Escrituras Escénicas presentan como un rasgo paradigmático la crisis de la fábula tradicional: lógica en formulación, descriptiva en la presentación de una serie de acontecimientos y escrita con ánimo aclaratorio de una parcela de la historia general o particular de unos personajes). En este marco, el teatro autorreferencial presenta (que no representa) el hecho biográfico en el momento de su enunciación frente al público. De esta manera, el espectador contempla cómo a unos individuos les afecta el devenir de los acontecimientos de una historia que los mediatiza, el impacto que en su interior causan acciones producidas en el exterior por agentes extraños a su percepción, ni esperados ni deseados, y la confrontación entre conductas personales al dictado de los sentimientos o de un mundo irracional incontrolable frente a los hábitos racionales del entorno inmediato.

Estos testimonios autobiográficos del ser en un determinado mundo de referencia exigen una puesta en cuarentena y una contextualización en el futuro para el estudio, o mejor, para construir una historia con estos testimonios autorreferenciales. Pero no se puede negar el valor documental porque reflejan la crisis de identidad del hombre contemporáneo y responden al concepto de alteridad, de ser otro para comprenderse y comprender cuánto les ocurre a ellos y lo que sucede alrededor, que, con frecuencia, le incomoda y agrede. El fenómeno de la alteridad conlleva —en opinión de Sarrazac— «a (contemplar sobre el escenario) un personaje pasivo y espectador de sí mismo, de su propia existencia» (Sarrazac, ed., 2013: 126) y testigo de su tiempo.

El propio Sarrazac lleva tiempo llamando la atención sobre este tipo de escritura autorreferencial, que él denomina rapsódica (Sarrazac, 2012: 293-341) y que describe en los siguientes términos: «voz

del cuestionamiento, voz de la duda, de la palinodia, voz de la multiplicación de los posibles; voz errática que embraga, desembraga, se pierde, erra y vaga, siempre comentando y problematizando» (Sarrazac, ed., 2013, ed.: 193), concepto recogido por Céline Hersant y Catherine Naugrette en *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Es el caso de Hadke, Kane, Bond, Lagarce, Fosse, Achternbusch, Vinader y antes de Duras, Koltès o Sarraute.

Este primer camino, descrito en los párrafos precedentes, lleva a la introspección primero y después a la *Verkörperung* (encarnación-corporización), al decir de Fischer-Lichte en la *Estética de lo performativo*, noción que describe de la siguiente manera:

Este nuevo concepto hace hincapié en que el físico estar-en-el-mundo del hombre es la condición de posibilidad para que el cuerpo pueda fingir y ser entendido como objeto, como tema y fuente de constitución de símbolos, como material para la constitución de signos y como producto para inscripciones culturales (2011: 183).

Es precisamente en esta maleabilidad del actor *performer*, por continuar con la terminología aceptada por Fischer-Lichte, en la que el personaje autorreferencial inscribe sus señas culturales y en este contexto hoy se propone la escenificación. Es, por tanto, en la performatividad del intérprete donde la investigación del teatro testimonio deberá poner sus ojos para desencriptar a seres que moldean la sociedad contemporánea, que la presentan sin representar, que la construyen en el momento de la representación. Por tanto, el teatro autorreferencial contribuye al aporte de datos para la escritura de la historia, pero no mediante la explicación, sino mediante el desvelamiento del individuo inmerso en un universo de sensaciones caóticas que anidan en su interior.

Este primer camino requiere un cambio de actitud del investigador frente al teatro autorreferencial, acercándose a él como una nueva deriva del teatro testimonio en el inicio del nuevo milenio; asimismo exige del director de escena, cuando no coincide con el propio dramaturgo, aproximarse con criterios de trabajo distintos a los que emplearía para una escenificación convencional, pues las Nuevas Escrituras Escénicas exigen un proceso de enunciación personal y subjetivo. No resulta fácil encontrar una semejanza plena en escenificaciones del mismo texto dramático de autores contemporáneos,

porque la textualidad, más que una partitura que debe interpretarse (representarse), es una apelación a la conciencia y a la adscripción estética del director de escena que se enfrenta a la obra dramática.

Si la primera formulación de la autorreferencialidad aboca hacia el solipsismo, hacia una cierta interioridad no exenta de hermetismo o, cuanto menos, hacia una autorreflexividad o pensamientos cohesivamente ligados a su propia biografía; la segunda de las líneas propuestas parte de una sociedad más reconocible, ante la que el dramaturgo se posiciona y responde, pero más con un cúmulo de sensaciones, percepciones u opiniones individuales, más fundamentadas en las vísceras que en la razón. Existe un espacio-tiempo de referencia, reconocibles, un mundo próximo y en ocasiones hostil para el dramaturgo, que aboca a una permanente confrontación entre usos y costumbres de ese entorno, frente a pulsiones contrarias del propio individuo.

Se aprecia una profunda diferencia en las dos vías de escritura autorreferencial, porque los dramaturgos no escriben acerca de realidades reconocidas y con intención de levantar un acta notarial u ofrecer una visión totalizadora, aunque sea de parte, como ocurre en el teatro testimonio, sino que o bien detienen su mirada parcial en la percepción y presentación del caos, o bien escriben sobre abstracciones o percepciones de ese mundo compartido con el espectador, filtrado en su imaginario, y ante el que manifiestan su personal visión, más emotiva que intelectual, al dictado del desgarró, desagrado o rebeldía, y con propuestas de actitudes favorecedoras de transgresión, ruptura o destrucción. Asimismo, reitero una idea ya expuesta: pretenden compartir el rechazo, si se me permite, el vómito, pero sin proponer una transformación social, ni el establecimiento de una relación dialéctica y reflexiva con los espectadores que promueva o intente un cambio. El objetivo queda reducido a mostrar su propia hostilidad y el daño que estas situaciones les infiere en un plano personal. La ética del dramaturgo, que no intenta cambiar el mundo, se concreta en lo que propone Adrian Heathfield:

En las cualidades de atención del dramaturgo a lo que le rodea y en lo que está inmerso, su receptividad sensual y su respuesta sensible, y su habilidad para salir de sí mismo. El dramaturgo trabaja mediante estados de transporte, aproximándose a las fuerzas de la vida dentro de la estética, el éxtasis, la alegría, el peligro y la mortalidad, pasando por el pulso, el flujo y el dominio de las cosas (2011: 99).

De esta cita me interesa destacar dos ideas: el dramaturgo autorreferencial del segundo tipo de escritura no se desentiende del entorno, no se encierra en la solipsista torre de marfil, sino que afronta los problemas, pero sin análisis, explicación o descripción. Tan solo se conforma con la ostensión personal del daño que le infligen determinadas situaciones.

En el teatro de Rodrigo García, Liddell, Marquerie, Martínez Vila, Renjifo, Schimmelpfennig, Bärfuss o en el teatro danza de Juan Domínguez en España, Platel, Fabre o Lauwers en Flandes se observa un aborrecimiento del mundo en el que se encuentran insertos, con matices y posicionamiento diferenciados, pero sin análisis de los porqués o explicaciones justificativas; simplemente lo presentan, recogiendo cuantas reacciones físicas o psíquicas produzcan en ellos o en sus personajes. Al respecto, Juan Domínguez dice acerca de una constante en sus trabajos:

He construido mi identidad en contra de la educación y la cultura de la Transición Española. Me aparté de la polémica entre la disciplina y la libertad desarrollando un salvajismo extremo, un uso destructivo de mi cuerpo en relación con la sociedad (2011: 119).

La cita del creador español, extraída del artículo «De la... a la...», refleja muy bien esta actitud, que capta el entorno, pero mostrándolo a través del daño que le produce, sin ánimo de objetividad. ¿Es un nuevo teatro testimonio? Me inclino a pensar de manera afirmativa y además creo que la escritura autorreferencial aporta un valor añadido al teatro testimonio, porque no solo refiere el hecho, sino además la percusión del mismo en la persona protagonista. Lo que se pierde en objetividad, se gana en contextualización o, recurriendo a la expresión unamuniana, a la creación de la intrahistoria que ayuda a construir la historia, de la que hablaba por extenso en su libro *Entorno al casticismo*, cuando escribía:

Todo lo que cuentan a diario los periódicos, la historia toda del «presente momento histórico», no es sino la superficie del mar, una superficie que se hiela y cristaliza en los libros y registros, y, una vez cristalizada así, una capa dura, no mayor con respecto a la vida intra-histórica que esta pobre corteza en que vivimos con relación al inmenso foco ardiente que lleva dentro, (pero) esos periódicos nada dicen de la vida silenciosa de los millones de hombres sin historia que a todas horas del día y en todos los países del globo se levantan a una orden del sol y van a sus campos a

proseguir la oscura y silenciosa labor cotidiana y eterna, esa labor que como la de las madreporas suboceánicas echa las bases sobre que se alzan los islotes de la historia (Unamuno, 2000: 41).

Este modo de afrontar desde la autorreferencialidad el mundo parte de la biografía autoficcionalada, pero conlleva unas notas diferenciadoras en relación a los paradigmas del teatro testimonio o, incluso, del más próximo teatro de la memoria, aunque —en mi opinión— los enriquece. Son bastantes los rasgos diferenciadores, me referiré solamente a dos de ellos.

El autor autorreferencial es consciente de cuanto ocurre a su alrededor, con una percepción personal que ahonda en la relación directa entre acontecimientos y repercusión de los mismos en su persona: no escribe de lo que otros han presenciado y plasmado en un papel. Es testigo / testimonio directo, pero sin que vierta en la escritura dramática explicaciones, justificaciones o, en muchas ocasiones, datos fehacientes. Como afirma Cornago, en *Dramaturgias para después de la historia*, título en sí mismo revelador de cuanto se expone en este trabajo: «Las historias están cargadas de presente, de un presente escénico —pragmático— o no están cargadas de nada. Se escriben para hacerse cargo de un momento actual, para justificar un aquí y ahora» (2011: 269). Es el teatro de Liddell, de Renjifo, cuya máxima expresión de la aprehensión del momento, sin indagar en el pasado o proyectarse en el futuro, se encuentra en *El exilio y el reino*.

De esta nota se deduce la segunda, la escritura autorreferencial es teatro de la presentación, pero no de la representación, que supone una reformulación interpretativa de los hechos acaecidos, la *Verkörperung* (encarnación-corporización), arriba enunciada. Sin embargo, insisto, esto no puede interpretarse como solipsismo o desinterés por una sociedad. Lehmann, en un artículo escrito diez años después de *Teatro postdramático*, afirmaba, exponiendo razones a la interpretación errónea que algunos han hecho de su libro de cabecera y en relación con la falta de compromiso del teatro postdramático, lo siguiente:

Las estrategias postdramáticas (donde se incluye la escritura autorreferencial) siguen siendo vistas por muchos profesionales del teatro como más apropiadas para ocuparse de temas sociales (desempleo, violencia, exclusión social, terrorismo, o cuestiones de raza y género) que el tradicional modelo del teatro social comprometido (2011: 314).

Las palabras del crítico alemán marcan un avance en relación al teatro testimonio, que ha perdido fuerza en los albores del presente milenio. El teatro autorreferencial refleja el hecho, aislado, fragmentado, visto parcialmente, pero también expone, como decía líneas arriba, cuál es la actitud del escritor frente a la realidad denunciada. Sobre esta cuestión es, tal vez, el teatro de Angélica Liddell el más clarificador, pero no el único, porque antes Marquerie o ahora Martínez Vila en *Juegos para toda la familia* y algunos más escriben en esta dirección.

Liddell sube a los escenarios situaciones o comportamientos que agreden a las personas (cuanto menos a ella) y muestra la vulnerabilidad espiritual de ella misma o de cuantos comparten sus ideas. Las grandes agresiones que el cuerpo sufre son muerte, reproducción y sexo, y necesita expresar frente a los espectadores no solo exhibición de la agresión, sino el grado en cómo afectan al cuerpo de la persona que las sufre. Apoyándose en Bataille y Derrida, según escribe en el artículo «Abraham y el sacrificio dramático», encuentra en el sacrificio personal y mediante el daño que se autoinfiere, la liberación y el modo de transgredir un sistema social dominante. En su última publicación hasta la fecha, *Trilogía del infinito*, desarrolla por extenso este pensamiento, que de manera más sintética recoge en el mencionado artículo:

Mediante el sacrificio (la autolesión que en performances se causan unas creadoras o ella misma, en menor medida, más simulada que real, o con una agresión que no llega a la lesión) recuperamos no solo la identidad sino la libertad. El sacrificio en cada una de las expresiones poéticas, tiene que ver con una obtención de la libertad y con el beneficio de la libertad, precisamente por ser transgresión. La transgresión empieza en Abraham y en el mundo moderno acaba con Sade (Liddell, 2011: 246).

¿Liberación personal, para el artista? A decir de Liddell, sí; y para el espectador la recepción de sentimientos de miedo, angustia, desamparo, desasosiego, desprecio, obsesión, desorientación, incertidumbre, junto a realidades como la mentira, el engaño, la manipulación, la anulación de la identidad, el trato de personas o la marginación. La escritura autorreferencial, en suma, invita a visitar espacios privados, connotados por la psiqué del dramaturgo; a descubrir nuevas realidades, acaso inimaginables para un espectador, en respuesta a los avatares del mundo contemporáneo; a testimoniar acontecimientos de la vida cotidiana, donde se entrevera lo público y lo privado, en un teatro

«más del arte de exponer realidades y crear teatros de situación (presentación) que de representar ficciones dramáticas (representación)» (Lehmann, 2011: 313), en las que se inscriben testimonios¹.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abel, L. (1963). *Metatheatre* (1963). Nueva York: Hill and Wang.
- Brook, P. (2014). *La calidad de la misericordia*. Madrid: Ediciones La Pajarita de Papel.
- Cercas, J. (2014). *El impostor*. Barcelona: Random House.
- Domínguez, J. (2011). «De la... a la...». En *Repensar la dramaturgia*, VV. AA., 117-139. Murcia: CENDEAC.
- Cornago, Ó. (2005). *Ensayos de teoría escénica sobre teatralidad, público y democracia*. Madrid: Abada Editores.
- (2011). «Dramaturgias para después de la historia». En *Repensar la dramaturgia*, VV. AA., 263-287. Murcia: CENDEAC.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.
- Gabriele, J. P. (2014). *Lecturas recientes del teatro español del siglo XXI*. Madrid: Fundamentos & Espiral Hispano Americana.
- Heathfield, A. (2011). «Dramaturgia sin dramaturgo». En *Repensar la dramaturgia*, VV. AA., 91-105. Murcia: CENDEAC.
- Lehmann, H.-T. (2011). «Algunas notas sobre el teatro postdramático, una década después». En *Repensar la dramaturgia*, VV. AA., 309-331. Murcia: CENDEAC.
- Liddell, A. (2011). «Abraham y el sacrificio dramático». En *Repensar la dramaturgia*, VV. AA., 243-253. Murcia: CENDEAC.
- Romera Castillo, J. (ed.) (2003). *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
- (2017). *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum.
- Sarrazac, J.-P. (2012). *Poétique du drame moderne*. París: Éditions Seuil.
- Sarrazac, J.-P. (ed.) (2013). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México: Editorial Paso de Gato.
- Unamuno, M. de (2000). *En torno al casticismo*. Madrid: Alianza Editorial.

¹ La intervención de José Gabriel López Antuñaño puede verse en <https://canal.uned.es/video/5b2b4807b1111faa4b8b4567>.



Recursos metateatrales al servicio de la autoficción teatral en siete textos del siglo XXI

*Metatheatrical devices at the service of
theatrical autofiction in seven XXIst century plays*

Pilar Jódar Peinado
IES Nueve Valles
Puente San Miguel (Cantabria)
mpjodar@gmail.com

Resumen: Para analizar la autoficción teatral, este artículo, en homenaje al profesor José Romera Castillo, parte de los recursos de esta modalidad de autobiografía en la novela. Dada la dificultad del teatro de ser autobiográfico, la autoficción teatral desarrolla más su componente metaficticio o metateatral, como se puede observar en algunos ejemplos del siglo XXI, como *Los Gondra*, de Borja Ortiz de Gondra; *La ciudad oscura*, de Antonio Rojano; *Siglo mío, bestia mía*, de Lola Blasco; *Las actrices siempre mienten*, de Gloria March y Cristina Celada (El Pollo Campero); *Cliff (Acantilado)*, de Alberto Conejero; *Sal de mi cama!*, de Yolanda Dorado; y *Mejor al aire*, de Elena Belmonte.

Palabras clave: Autoficción. Metateatro. Teatro español. Siglo XXI.

Abstract: To analyse autofiction in theatre, this article, in honour of professor José Romera, pays attention to the techniques used by this type of autobiopraxy in the novel. Considering the difficulty of theatre to be autobiographic, theatrical autofiction needs a sharp metafictional or meta-theatrical component, as one can observe in some Spanish plays staged in the 21st Century: Borja Ortiz de Gondra's *Los Gondra*, Antonio Rojano's *La ciudad oscura*, Lola Blasco's *Siglo mío, bestia mía*, Gloria March's and

Cristina Celada's (El Pollo Campero) *Las actrices siempre mienten*, Alberto Conejero's *Cliff (Acantilado)*, Yolanda Dorado's *Sal de mi cama!*, and Elena Belmonte's *Mejor al aire*.

Key Words: Autofiction. Metatheatre. Spanish Theatre. 21st century.

1. ESTUDIO DE LA AUTOFICCIÓN TEATRAL EN LA ESCENA ACTUAL

La autoficción como modalidad narrativa emparentada con la autobiografía ha sido objeto de un exhaustivo análisis por parte del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T), que le dedica un apartado en su sección sobre la «Escritura autobiográfica en España»¹. En este punto, cabrían destacar, por citar algunos, los trabajos de José Romera Castillo: «*Tiempo de silencio, ¿un relato autobiográfico de ficción?*» (1980) o «*Don Quijote como alter ego de Cervantes*» (1981); Alicia Molero de la Iglesia (2000), *La autoficción en España. Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*; y Francisco E. Puertas Moya (2003), *La escritura autobiográfica en el fin del siglo XIX: el ciclo novelístico de Pío Cid considerado como la autoficción de Ángel Ganivet*; así como otros estudios sobre la autoficción o la autobiografía ficticia en la novela española del siglo XX, fundamentalmente, aunque también en la francesa.

La introducción en el ámbito teatral de este concepto, a media distancia entre lo autobiográfico y la fabulación (Aszyk, Romera y otros, eds., 2017), se refleja tanto en el último número de la revista *Signa*, como en el reciente XXV Seminario Internacional del SELITEN@T (dirigido por José Romera Castillo, en junio 2016), donde el dramaturgo Alberto Conejero (2017) habla de su propia obra en «Estrategias para una dramaturgia de la ausencia: autoficción, imper-

¹ La relación de estudios al respecto puede consultarse en: <http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/AUTOBIOGRAFIAYSELITENAT.pdf>; 29-31, dentro de la web: http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/escritura_autobio.html [22/04/2018]. Cf. además Romera Castillo, ed. (1998, 2003).

sonaje, retrospectiva analéptica e hiperlepsis», y en el reciente III Premio de Investigación «José Monleón», de la Academia de las Artes Escénicas, *Las prosopopeyas de María Velasco (Autoficción y teatro)*, de Ana Fernández Valbuena (2018). Y es que al contrario que en la narrativa, donde la autoficción ha sido objeto de numerosos estudios —fundamentalmente porque su origen está en la novela *Fils* (1977), de Serge Dubrovsky—, la autoficción en el teatro ha sido menos considerada debido a la incapacidad del teatro de ser autobiográfico (García Barrientos, 2014: 128).

La preeminencia del sujeto referencial en los géneros autobiográficos es una consecuencia de la importancia que adquiere la representación de la subjetividad en el arte posmoderno (Molero de la Iglesia, 2000: 545). Precisamente, esta ostensión de la subjetividad como la única forma de acceder a la realidad es una de las premisas del metateatro: «Metatheatre gives by far the stronger sense that the world is a projection of human consciousness» (Abel, 2003: 183). Por tanto, la autoficción está ligada a los recursos metateatrales en su propia concepción: «La autoficción [...] se funda en mecanismos y estrategias metaficcionales que generan la ambigüedad que la caracterizan» (Alarcón, 2014: 113). Asimismo, la exhibición del *yo* teatral responde, de manera general, a «una tendencia hacia lo no ficcional y lo documental en la escena internacional» (Gimber, 2017: 117); y, para el caso español, podría considerarse como un rasgo generacional de la dramaturgia emergente, que pretende romper con el relativismo posmoderno y encaminarse hacia la fusión con la colectividad (Ros Berenguer, 2017b: 215-216).

La autoficción teatral como modalidad de los géneros autobiográficos, «mitad realidad vivencial, mitad ficcionalidad» (Romera Castillo, 2017: 271), recogería, adaptándolas, las características de la autoficción en novela, la principal de las cuales sería la identidad autor-personaje —con las precisiones que hace Cabo Aseguinolaza (2014: 29) acerca de qué se considera *identidad nominal*—. Sin embargo, lo definitorio de la autoficción es que la garantía de veracidad que ofrece la homonimia autor-personaje se ve, al mismo tiempo, puesta entredicho por esa misma entidad enunciativa que elige distanciarse de los hechos referidos. Así, entra en juego un elemento metaficcional que desvela los mecanismos de conversión de lo factual en lo ficticio, hasta el punto de que Vera Toro (2010: 230)

considera «la auto(r)ficción dramática como tipo metadramático» y, por ello, la asocia a la cuarta variedad de lo metateatral que señala Richard Hornby (1986: 32; Jódar Peinado, 2016a: 26).

No obstante, la autoficción no es solo uno de los mecanismos metateatrales, sino que puede servirse de todos los demás con el fin de jugar a convocar la supremacía del sujeto autobiográfico para, acto seguido, negarlo. De hecho, se sirve de estrategias usadas por la novela posmoderna para renovar el género autobiográfico, entre las que se encuentran, principalmente, la abismación (Molero de la Iglesia, 2000: 538) o el metadiscurso (Casas, 2014: 205), estrategias autorreflexivas, autorreferenciales o metateatrales que vienen a poblar la distancia que establece el sujeto autobiográfico entre lo factual y lo ficticio, provocando en el público una dislocación perceptiva análoga a la que se busca con el metateatro. Es lo que Richard Hornby denomina «metadramatic experience» (1986: 32; Jódar Peinado, 2016a: 33), pretendiendo, de esta manera, que la audiencia se haga consciente de que está presenciando una ficción construida, un hecho recubierto de artificio. En este momento es cuando la persona espectadora empieza a desconfiar del sujeto autoficticio y cuando este ha conseguido sumir a su masa receptora en un mar de ambigüedad.

2. EXHIBICIONISMO Y ENMASCARAMIENTO DEL SUJETO AUTOFICTICIO: ENTRE LA REALIDAD Y LA FICCIÓN

Como el metateatro, la autoficción teatral pretende escenificar la distancia entre la realidad y la ficción, con la diferencia de que, en la autobiografía ficticia, esa investigación se realiza a partir del propio sujeto de referencia, esto es, el dramaturgo o la dramaturga. Autoficción y metateatro, por tanto, comparten estrategias formales y propósitos estéticos. De ahí que el elemento que se repita en las autoficciones teatrales consultadas, el personaje-autor o autora sea, en realidad, un recurso metadramático que puede vincularse con el personaje-dramaturgo de Lionel Abel (Jódar Peinado, 2016b: 18) y el personaje-creador de Slawomir Swiontek (1993: 27).

En el teatro español del siglo XXI, encontramos varios ejemplos de la presencia de un personaje-autor o autora; por citar algunos: *Nefes-*

titi y PIII, de Beatriz Cabur (Romera Castillo, 2017: 279; Jódar Peinado, 2017a: 237-238); *Juicio a una dramaturga* (2002) y *Caídos del cielo* (2009), ambas de Paloma Pedrero; *Deja el amor de lado* (2012), de José Sanchis Sinisterra; *El lado oeste del Golden Gate* (2009), de Pablo Iglesias Simón; *Dentro de la tierra* (2007), de Paco Bezerra (de estas cinco últimas pueden encontrarse referencias en Jódar Peinado, 2016b: 223 y ss.); *Techo de cristal*, de Laura Rubio (Jódar Peinado, 2017c); *Canícula*, de Lola Blasco (Jódar Peinado, 2017b), etc.

El personaje-autor como recurso metateatral es considerado variante de la autoficción o *auto(r)ficción* (Vera Toro, 2014: 237), por cuanto esta figura nos remite a la obra como constructo artificioso. En el teatro español actual, encontramos muestras de este mecanismo al servicio de la autoficción en *La ciudad oscura* (2015), de Antonio Rojano; *Las actrices siempre mienten* (2016), de Gloria March y Cristina Celada (que forman la compañía El Pollo Campero. Comidas para llevar); *Los Gondra* (2017), de Borja Ortiz de Gondra; *Sal de mi cama!* (2018), de Yolanda Dorado; y *Mejor al aire* (2018), de Elena Belmonte.

En estos casos, el autor o la autora comparten con su personaje el nombre u otros rasgos, por lo que hablaríamos de los tipos I y II de autoficción establecidos por Vera Toro (2014: 237), a los que también pueden sumarse *Cliff (Acantilado)* (2011), de Alberto Conejero y *Siglo mío, bestia mía* (2015), de Lola Blasco, aunque sus respectivos personajes no sean autores².

El personaje de Borja en *Los Gondra (una historia vasca)*, quien, obviamente, comparte el nombre con el autor, se siente con la responsabilidad de contar la historia de su familia y de escenificar en la ficción un acuerdo reconciliador que puede ser difícil en la realidad: «¡Alguien tiene que contarlo!» (Ortiz de Gondra, 2017: 105), grita Borja cuando su madre se muestra temerosa de que su hijo haya expuesto la vida de su familia, aunque este haya declarado que ha cambiado el nombre y las fechas: «En la obra se apellidan Arsuaga,

² Aquí podría añadir *En defensa... (Un concierto de despedida)*, de Lola Blasco, de la que hablé en «*En defensa... y Canícula*, de Lola Blasco: la revolución hecha teatro» (Jódar Peinado, 2017c), a propósito de su metateatralidad, que también puede interpretarse al servicio de la autoficcionalidad, dado que el personaje L. B. tiene evidentes vinculaciones con la autora.

no Gondra; las fechas también están cambiadas, no es exactamente nuestra familia» (Ortiz de Gondra, 2017: 105).

La correlación autor-Borja personaje queda evidenciada por la intervención del propio dramaturgo en una representación (Romera Castillo, 2017: 277), por lo que podríamos considerar la pieza dentro de la quinta forma de auto(r)ficcionalidad, *autoficción III*, que establece Vera Toro (2010: 248), que, a su vez, según García Barrientos, se acercaría al prototipo de teatro autobiográfico: «El de un espectáculo unipersonal, un monólogo, cuyo único ejecutante es también el autor tanto del texto como de la puesta en escena» (2014: 133). Este es el caso de *Las actrices siempre mienten*³, donde las personajes Gloria y Cris se vinculan con Gloria March y Cristina Celada, autoras, directoras y actrices de su propio espectáculo, aunque en esta ocasión, no se trate de una persona sino de dos.

A pesar del autobiografismo evidente del último caso, la autodenuncia de la falsedad de los hechos dramatizados se realiza desde el propio título. Inmediatamente, al inicio de la función, ellas mismas revelan su identidad: «La pieza que os presentamos se titula *Las actrices siempre mienten*. Nosotras somos las actrices»⁴. Del mismo modo que no ocultan su papel de creadoras cuando teclean las acotaciones en un ordenador cuya pantalla se proyecta en el escenario o confiesan su intervención sobre los diversos materiales que incluyen, como las escenas de películas dobladas por ellas mismas: «No solo hemos manipulado el texto original, sino también la imagen».

En los siguientes casos que comentaré —*Siglo mío, bestia mía*, de Lola Blasco; *La ciudad oscura*, de Antonio Rojano; y *Cliff (Acanuilado)*, de Alberto Conejero— ya no podemos hablar de identidad nominal, aunque sí existe identificación del autor o de la autora con su personaje por compartir rasgos como el género.

En cuanto a Rojano, también comparte la profesión con su personaje y, en consecuencia, las preocupaciones propias de la creación dramática, lo que deriva en una interesante autorreflexión sobre

³ A cuya representación asistí, en octubre de 2017, en el Café de las Artes (Santander).

⁴ Para las citas de este texto, en el que se basó la representación, no incluiré número de página, ya que corresponden a un manuscrito proporcionado a través de un intercambio de correo personal con las autoras.

la distancia autobiográfica. Estas discusiones autorreferenciales, autor o autora-personaje, derivan en unos irónicos conflictos pirandellianos en *Sal de mi cama!* de Yolanda Dorado y *Mejor al aire*, de Elena Belmonte, obras contenidas en *La paradoja del dramaturgo*, donde Gutiérrez Carbajo (2016) explica las dificultades a las que tiene que enfrentarse el autor de teatro cuando sus personajes abandonan su papel pasivo y se rebelan contra la obligación impuesta por su creador de representarlo autobiográficamente. Es evidente que, como explica Gutiérrez Carbajo, suscribiendo «las tesis de Bajtín, el autor se expresa a través de sus propios personajes, pero sin confundirse con ninguno de ellos» (2016: 12).

El Autor de *La ciudad oscura* dialoga con Dakota, una hija ficticia creada por él mismo, sobre el peso de lo autobiográfico en la creación literaria. El Autor afirma que no quiere ser «pervertidamente biográfico» (Rojano, 2015: 10), ya que «no hay que olvidar, cariño, que esto es ficción» (Rojano, 2015: 10). Más adelante afirma, que «a veces sí. El que escribe no es inmune a lo que le está pasando» (Rojano, 2015: 42), por lo que lo «pervertidamente biográfico» se convierte en «perversamente» biográfico (Rojano, 2015: 41), cuando la realidad es sustituida por la ficción e incluso cuando esta se emplea para depurar o exorcizar ciertos conflictos personales. Esta utilización perversa de la ficción también es el objetivo de las personajes-autoras de *Sal de mi cama!* y *Mejor al aire*. En la primera de las piezas, la autora no encuentra otra manera de solventar su crisis creativa que volviendo a invocar a las figuras inspiradas en su familia más cercana, quienes protestan porque se consideran explotadas laboralmente: «Padre: Nos tiene explotados. Nos saca en todas las obras. Ya está bien» (Dorado, 2016: 104). Lo mismo le ocurre a Adriana-Adri-Cloe, el personaje a la que Celeste ha encargado que represente su duro itinerario vital, como forma de experimentar un proceso catártico: «Necesito de ti para poder contar lo que me pasó» (Belmonte, 2016: 50).

El pirandelliano conflicto autor-personaje refleja, en realidad, la propia lucha del autor o autora contra sus obsesiones y preocupaciones, de manera que este mecanismo de proyección del sujeto autoficticio sirve tanto de ostensión como de encubrimiento. Este puede esconderse, asimismo, detrás un *yo* dramático, como en *Siglo mío, bestia mía*, de Lola Blasco; o de la máscara que le aporta un personaje, como en el caso de *Cliff (Acantilado)*, de Alberto Conejero.

Esto es: el *yo* de Lola Blasco —precedente del cual puede ser el *yo* de *El álbum familiar*, de José Luis Alonso de Santos (Toro, 2010: 238 y ss.)— comparte el género y algunos aspectos, como la existencia de una hija, así como sus reflexiones en torno al convulso momento histórico contra cuyas contradicciones y engaños mantiene un combate continuo. Esta abierta confesión del *yo*, que se realiza en unos soliloquios denominados *Cuaderno de bitácora*, propicia su identificación con el sujeto autoficticio, produciéndose un trasvase entre niveles de ficción: «Tres soliloquios que a lo largo de la obra dan la palabra a Yo, difuminando totalmente los límites que pudieran existir entre el personaje narrador y la autora. [...] Pone en evidencia los mecanismos de artificialidad [...] elemento que hace prevalecer la teatralidad» (Ros-Berenguer, 2017: 371).

El enmascaramiento del autor detrás de su personaje se realiza completamente en *Cliff (Acantilado)*, de Alberto Conejero, quien afirma utilizar aspectos de la biografía del actor Montgomery Clift, mezclados con elementos ficticios, para volcar algunos de sus fantasmas personales. El sujeto enunciador se parapeta detrás de su personaje, utilizándolo como máscara, de tal manera que a veces parece incluso imposible considerar esta obra como autoficción:

La autoficción especular [...] permite desbordar este juego de máscaras entre el autor y sus personajes, más allá de la evidente homonimia o de la frecuente metalepsis [...]. Incluso puede darse el caso de que el texto aparentemente prescindiera completamente del arancel del autor y permanezca, a ojos de los lectores/espectadores, fuera del territorio de la autoficción (Conejero, 2017: 175-176).

En este monólogo, Clift habla consigo mismo, atormentado por las presiones sociales relacionadas con su homosexualidad, por el impacto de las críticas o la no consecución del Óscar a pesar de sus sucesivas nominaciones. En ocasiones, este monólogo se dirige a otros personajes, como su madre, Marlon Brando o Elizabeth Taylor, a quienes les espeta su abandono. Esta puesta en abismo (el personaje como proyección del autor) se reduplica cuando Clift utiliza otro personaje, Tréplev, de *La gaviota* —montaje con el que planea volver a los escenarios después del terrible accidente que cambiará su imagen física y será el principio de su fin— para proyectar esas frustraciones que le llevarán a la autodestrucción.

El sujeto autoficticio, por tanto, se sirve de su propia experiencia para mostrar la distancia que existe entre la realidad y su elaboración ficticia. Esa distancia se articula a través de diferentes recursos metateatrales, entre los que destacan el teatro dentro del teatro y las referencias al propio hecho escénico, como género y como producto cultural.

3. IMPLICACIONES METATEATRALES DE LA AUTOFICCIÓN: TEATRO DENTRO DEL TEATRO Y SOBRE EL TEATRO

La estructura abismante (Molero de la Iglesia, 2000: 547) y las «digresiones reflexivas» (Casas, 2010: 205) han sido consideradas recursos característicos de la autoficción, que pueden equipararse, en el ámbito escénico, con el teatro dentro del teatro (Hermenegildo, Rubiera, Serrano, 2011: 10) y con la autorreflexividad o discursivización del teatro (Swiontek, 1993: 29).

En *Los Gondra*, el personaje de Borja aparece en el Prólogo, el Interludio y el Epílogo que enmarcan los tres actos en los que se representan tres momentos clave de la vida de la familia Arsuaga, configurando así una estructura de *mise en abyme*. Por un lado, en el nivel-marco, Borja escenifica una reconciliación final entre los dos bandos de la familia con la voluntad de demostrar la posibilidad de un pacto entre estas dos facciones que han dividido y dividen este país; mientras que, en el nivel inserto, se representan tres celebraciones de la historia de la familia Arsuaga-Gondra, a lo largo de tres siglos. Estos acontecimientos son, en realidad, ceremonias, actos teatralizados que, revisados a la luz del presente del discurso, pretenden convertirse en representativos de la historia de todas las familias del país que sufren con los conflictos históricos, tal y como explica el propio autor: «Se trata de una obra que recorre 150 años de historia del País Vasco a través de la historia de mi propia familia, los Gondra» (Ortiz de Gondra, 2017: 54).

En otros casos, como *La ciudad oscura*, *Las actrices siempre mienten* y *Cliff*; el teatro dentro del teatro surge a partir del recurso del papel interpuesto, originando un nivel de ficción inserto que devuelve una imagen invertida de la ficción en primer término, la cual puede desembocar en el desvelamiento de una verdad.

En *La ciudad oscura*, el segundo nivel de ficción comprende la obra que el Autor está componiendo acerca de la insólita investigación que lleva a cabo una pareja de agentes sobre una conspiración encubierta en carreras de caballos para repetir el 23F. El Autor y Dakota, su hija ficticia, interpretan a los personajes que el primero está creando, de manera que la obra se desarrolla al hilo de la escritura y mediante el recurso del papel dentro del papel: «¿Puedes callarte un momento y terminar de hacer la escena?» (Rojano, 2015: 18). Sin embargo, Dakota es un personaje creado por el Autor, con quien este establece una continua confrontación acerca de la verosimilitud de las acciones dramáticas y del grado de identificación autobiográfica. *La ciudad oscura* se convierte así en un reflejo especular de las inquietudes y fantasmas del propio sujeto autoficcional, que experimenta sobre sí mismo lo pervertido, impúdico o peligroso de esta identificación entre la realidad y la ficción.

Las actrices que siempre mienten utilizan el teatro dentro del teatro para denunciar la precariedad de la vida de las intérpretes en el mundo del espectáculo. Como maestras de ceremonias, Gloria y Cris hacen ingresar al público en sus asientos —después de haber compartido con ellas su cambio de vestuario en el camerino— y, posteriormente, dan paso a los sucesivos números que van engarzándose, como un muestrario de sus habilidades, con el objetivo de conformar un *curriculum vitae* viviente. Estos números comprenden la representación de un *haiku*, payasa en un centro comercial, una prueba para una película erótica, Campanilla en inglés, payaso para un anuncio de detergente, animadora con acento extranjero para despedidas de solteros y hasta un *casting*. Todas son piezas humorísticas que pretenden poner en evidencia cómo el sistema se aprovecha de la profesionalidad de las mujeres, contribuyendo, además, a desvirtuar y desacreditar el significado del oficio actoral.

Desencantado, asimismo, se encuentra Montgomery Clift, el actor protagonista de la autoficción *Cliff (Acantilado)*, de Alberto Conejero, que encuentra en su interpretación de Tréplev, de *La gaviota*, así como en el discurso entrecortado de Rudolph Peterson, su personaje en la película *Vencedores y vencidos* (1961), un espejo en el que proyectar sus tribulaciones y a través del cual desembarazarse de los fantasmas que le acosan: su madre, sus amistades y las críticas a su trabajo y a su homosexualidad.

El papel dentro del papel da lugar al teatro dentro del teatro, que se realiza completamente al final de la obra con la misma frase con la que termina *La gaviota*: «Konstantin Tréplev se ha pegado un tiro» (Conejero, 2011: 86). De este modo, los intertextos que constituyen tanto las referencias al teatro como a películas y a música constituyen una *mise en abyme* a través de la que tanto el personaje como el sujeto autoficticio encuentran una posible vía de expresión, un fulgor que se acerque a representar su desgarrado mundo interior.

El hecho de que los protagonistas de estas autoficciones sean autoras, autores, actrices y actores provoca que el teatro se convierta en el propio tema de la pieza, de ahí que hablemos de autorreflexividad, autorreferencialidad, metadiscurso o discursivización del teatro.

Aparte de las disquisiciones sobre la distancia autobiográfica y la difuminación del límite realidad / ficción que vimos más arriba, los personajes realizan reflexiones específicas acerca de la creación teatral, de la función del teatro, de la concepción del arte interpretativo, así como también del mundo del teatro y sus problemas.

Por ejemplo, el Autor de *La ciudad oscura*, Gloria y Cris de *Las actrices siempre mienten*, y Clift reflexionan sobre la creación artística: la escritura, en el caso del primero; y el arte actoral en los otros dos casos. El Autor, aunque pretende ironizar con pretensión desmitificadora sobre esta profesión creadora, reconoce cierto impulso connatural: «Uno empieza a escribir para follar. [...]. Pero a la larga hay un momento en que algo estalla dentro de ti... Llámalo veneno, literatura o lo que sea. [...]. Si te ves capaz [...] de escribir con un palo en la arena, entonces es que estás jodido y eres un pobre escritor» (Rojano, 2015: 11).

En cuanto al arte interpretativo, Clift lo considera una forma de esconderse tras su personaje, *ser otro* tras una máscara, *mentir*: «Aquella noche en París en que mamá nos llevó al teatro. [...]. Y entonces se apagó la luz. Y ya nunca más hubo otra felicidad que esa, la estúpida dicha de ser otro [...]. ¿Qué otra cosa he hecho más que devorarme para la máscara?» (Conejero, 2011: 53), motivo recurrente este de la *máscara*, a través del que Clift no hace sino denunciar la propia pretensión del sujeto autoficticio de esconderse tras su personaje mediante la autoficción especular. Por el contrario, esconderse tras una máscara parece ser el paso previo a *mentir*, que es como Cris de *Las actrices* concibe el arte de actuar: «Mi madre quiere a una hija

que he construido para ella, mi madre quiere a un personaje que no soy yo». Mentir, crear un personaje, en definitiva, para ser aceptadas, ¿qué es sino *jugar*? «Cris: Por jugar hacemos lo que hacemos, sea lo que sea que hacemos, lo hacemos por jugar a saco».

En *Las actrices siempre mienten y Cliff*, a la reflexión sobre el acto interpretativo le sigue una denuncia del mundo del teatro, en el que el hecho teatral se convierte en producto cultural de consumo masivo, por lo que no puede contener ningún elemento crítico: «Gloria: ¿Entonces nosotras qué hacemos, cultura o entretenimiento? / Cris: El entretenimiento da dinero, el arte y la cultura, no». Esta concepción materialista del arte y del teatro, provoca la precarización del oficio interpretativo, así como de todos los demás: «Gano entre 60€ y 90€, todo en negro, sin complicación, sin compromiso, es el poliamor de lo laboral». Esta precariedad en forma de abandono la vive, de forma mucho más amarga, Cliff, quien critica el *star system* de Hollywood, que acaba con la vida de este personaje, atormentado y frustrado por las críticas y rumores.

Finalmente, queda la duda de si el teatro es el espacio adecuado para dejar una reflexión o tratar de influir en la conformación de la verdad, dudas que expresa el Borja de *Los Gondra* acerca de la propia capacidad de su obra para esclarecer los motivos de los conflictos de los Gondra-Arsuaga: «Pero el teatro no consigue dar cuenta del horror del mundo. El teatro solo puede añadir más ficciones al mundo, multiplicar el juego de espejos hasta anestesiar la culpa» (Ortiz de Gondra, 2017: 40).

4. CONCLUSIONES

El auge de los géneros autobiográficos en el último cuarto del siglo pasado y en este parece obedecer a la preeminencia de la subjetividad, al predominio de lo documental en el teatro actual o al intento de superación del relativismo posmodernista que pretende caminar del *yo* hacia la colectividad.

Dado el carácter denegativo del arte escénico, la autoficción teatral parece ser la única manera del teatro de ser autobiográfico. Esta modalidad autotemática establece una distancia entre el sujeto autoficcional y el personaje articulada a través de estrategias metateatrales

que dejan en evidencia esa distancia entre la realidad y la ficción constitutiva del teatro.

Atendiendo a esto, podemos afirmar la existencia de muestras de teatro autoficcional en el panorama español, con diversas modalidades. En primer lugar, contamos con algunos ejemplos en los que es evidente la vinculación autor o autora-personaje debido a la identidad nominal; en otros, es la existencia de un personaje-autor o autora con el que, a pesar de no compartir el nombre, el sujeto autobiográfico sí tiene en común la profesión y determinadas vivencias.

A pesar de esta evidente vinculación autor o autora-personaje, se afirma y se pone en duda simultáneamente la confiabilidad en el sujeto autobiográfico, que se transforma así en terreno de la propia experimentación, donde se pretende poner en evidencia el itinerario formal por el que lo factual se convierte en ficticio. Este abismo que se abre entre lo ficticio y lo real se puebla de estrategias metateatrales que exhiben la obra como artificio, convirtiéndose esta en tema de la propia obra.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abel, L. (2003). *Tragedy and Metatheatre. Essays on Dramatic Form*. New York / London: Holmes & Meyer.
- Alarcón, J. I. (2014). «Una autoficción sin identidad: reflexiones en torno a la autoficción especular». En *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, V. Toro, S. Schlickers y A. Luengo (eds.), 107-125. Madrid: Ediciones Iberoamericana.
- Aszyk, U.; Romera Castillo, J. et alii (eds.). *Teatro como espejo del teatro*. Madrid: Verbum.
- Belmonte, E. (2016). *Mejor al aire*. En *La paradoja del dramaturgo*, Varios Autores, 42-52. Madrid: Esperpento Ediciones Teatrales.
- Blasco Mena, L. (2014). «El yo generacional en el teatro español contemporáneo». En *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)*, J. Romera Castillo (ed.), 93-105. Madrid: Verbum.
- (2015). *Siglo mío, bestia mía*. Madrid: Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos / INAEM (también en <http://muestrateatro.com/archivos/Siglo-mio.pdf?date=2015-01-28> [22/04/2018]).
- (2018). *En defensa... (Un concierto de despedida)*. Con *Fuegos... (O el hígado de Prometeo)*, 69-112. Madrid: Ediciones Invasoras / Teatro. Cimapress.

- Cabo Aseguinolaza, F. (2014). «Teatralidad, itinerancia y lectura: sobre la tradición teórica de la autoficción». En *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, A. Casas (ed.), 25-43. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Casas, A. (2010). «La construcción del discurso autoficcional: procedimientos y estrategias». En *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, V. Toro, S. Schlickers y A. Luengo (eds.), 193-211. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Celada, C. y March, G. (2016). *Las actrices siempre mienten* (copia manuscrita).
- Conejero, A. (2011). *Cliff (Acantilado)*. Madrid: Fundación Autor.
- (2017). «Estrategias para una dramaturgia de la ausencia: autoficción, impersonaje, retrospección analéptica e hiperlepsis». En *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*, J. Romera Castillo (ed.), 174-180. Madrid: Verbum.
- Dorado, Y. (2016). *Sal de mi cama!* En *La paradoja del dramaturgo*, Varios Autores, 96-115. Madrid: Esperpento Ediciones Teatrales.
- Fernández Valbuena, A. (2018). *Las prosopopeyas de María Velasco (Autoficción y teatro)*. Madrid: Academia de las Artes Escénicas de España.
- Fox, M. (2014). «El teatro de Antonio Rojano». En *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20 + 13 = 33)*, J. Romera Castillo (ed.), 163-178. Madrid: Verbum.
- García Barrientos, J. L. (2014). «Paradojas de la autoficción dramática». En *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, A. Casas (ed.), 127-147. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Gimber, A. (2017). «Los expertos en el teatro documento postdramático». En *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*, J. Romera Castillo (ed.), 116-126. Madrid: Verbum.
- Gutiérrez Carbajo, F. (2016). Prólogo. En *La paradoja del dramaturgo*, 7-41 Madrid: Esperpento Ediciones Teatrales.
- Hermenegildo, A.; Rubiera, J. y Serrano, R. (2011). «Más allá de la ficción teatral: el metateatro». *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo* 5, 9-16. Université du Québec à Trois-Rivières (también en <https://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum05Rep/TeaPal05Intro.pdf>[22/04/2018]).
- Hornby, R. (1986). *Drama, Metadrama, and Perception*. London and Toronto: Associated University Presses / Bucknell University Press.
- Jódar Peinado, M. P. (2016a). *Metateatro español: estudio del concepto y de su presencia en cien textos teatrales de los siglos XX y XXI*, Emilio de Miguel Martínez (dir.), Tesis Doctoral (inédita). Salamanca: Universidad. Puede leerse en http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/Pilar_Jodar.pdf[22/04/2018].

- (2016b). *Metateatro español en el umbral del siglo XXI: el mundo del teatro y el teatro del mundo*. Prólogo de César Oliva. Madrid: Academia de las Artes Escénicas de España (también en <http://academiadelasartesescenicas.es/revista/13/ii-premio-de-investigacion-de-la-academia-metateatro-espanol-en-el-umbral-del-siglo-xxi/> [22/04/2017]).
- (2017a). «El metateatro como testimonio del quehacer dramático y escénico en siete textos teatrales del siglo XXI». En *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*, J. Romera Castillo (ed.), 230-241. Madrid: Verbum.
- (2017b). «El deseo de éxito y libertad: figuras femeninas marginadas por la cultura patriarcal en cuatro dramaturgas españolas del siglo XXI». En *Teatro y marginalismo(s) por sexo, raza e ideología en los inicios del siglo XXI*, J. Romera Castillo (ed.), 230-241. Madrid: Verbum.
- (2017c). «*En defensa y Canícula*, de Lola Blasco: la revolución hecha teatro». *Feminismo(s). Dramaturgia femenina actual. De 1896 a 2016* 30, 111-128. Universitat d'Alacant / Institut Universitari d'Investigació d'Estudis de Gènere (también en <http://hdl.handle.net/10045/71996> [22/04/2018]).
- Molero de la Iglesia, A. (2000). *La autoficción en España*. Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina. Prólogo de J. Romera Castillo. Berna: Peter Lang.
- Ortiz de Gondra, B. (2017a). *Los Gondra (una historia vasca)*. Prólogo de E. Pérez-Rasilla. Madrid: Autores en el Centro / Centro Dramático Nacional.
- (2017b). «Tratamiento de la diferencia sexual y la lengua minoritaria en mi teatro». En *Teatro y marginalismo(s) por sexo, raza e ideología en los inicios del siglo XXI*, J. Romera Castillo (ed.), 49-57. Madrid: Verbum.
- Puertas Moya, F. E. (2004). *Los estudios biográficos ganivetianos y La identificación autoficticia de Ángel Ganivet y Los orígenes de la escritura autobiográfica. Género y modernidad*. Logroño: Seminario de Estudios de Relatos de Vida y Autobiografías de la Universidad de La Rioja.
- Rojano, A. (2015). *La ciudad oscura*. Madrid: INAEM (Col. Autores en el Centro).
- Romera Castillo, J. (1980). «*Tiempo de silencio*, ¿un relato autobiográfico de ficción?». En «*Tiempo de silencio*» de Luis Martín-Santos, «*Señas de identidad*» de Juan Goytisolo. *Deux romans de la rupture?*, 15-29. Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail.
- (1981). «Don Quijote como *alter ego* de Cervantes». En *Cervantes. Su obra y su mundo* (Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes), 493-500. Madrid: Patronato Arcipreste de Hita.
- (2017). «El teatro y sus dobles: algunos moldes metateatrales en el teatro actual». En *Teatro como espejo del teatro*, U. Aszyk, J. Romera Castillo, K. Kumor y K. Seruga (eds.), 269-287. Madrid: Verbum.

- Romera Castillo, J. (ed.) (1998). *Biografías literarias (1975-1997)*. Madrid: Visor Libros.
- (2003). *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
- Ros Berenguer, C. (2017a). «*Siglo mío, bestia mía*, de Lola Blasco». En *Teatro y marginalismo(s) por sexo, raza e ideología en los inicios del siglo XXI*, J. Romera Castillo (ed.), 363-376. Madrid: Verbum.
- (2017b). «Hacia el horizonte de lo colectivo: la generación en red y el teatro político de Lola Blasco». *Feminismo/s. Dramaturgia femenina actual. De 1986 a 2016* 30, 209-233. Universitat d'Alacant / Institut Universitari d'Investigació d'Estudis de Gènere.
- Swiontek, S. (1993). «Le dialogue dramatique et le metatheatre». *Zagadnienia Rodzajow Literackich (The Problems of Literary Genres)* XXXVI 1.2, 9-44.
- Toro, V. (2010). «La auto(r)ficción en el drama». En *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, V. Toro, S. Schlickers y A. Luengo (eds.), 51-71. Madrid: Iberoamericana Vervuert.

Personas-Performers (escénicos)

People-(scenic) performers

Orestes Pérez Estanquero
Universidad Autónoma de Barcelona
orestesbcn@yahoo.es

Resumen: Este es un estudio, en homenaje al profesor José Romera Castillo, sobre las actuaciones de, y entre, gentes reales en una colección de eventos escénicos producidos en escenarios barceloneses entre 2004-2012; eventos fundados en biografías, autobiografías y en biografías/autobiografías creadas *in situ* —entre los presentes en la reunión—, individuales y colectivas. Este es un estudio aproximativo a las actuaciones transdisciplinares de, y entre, personas (reales)-*performers* (escénicos). Han facilitado este estudio diferentes investigaciones sobre *lo real*, las *escrituras del yo* y la *autoficción*.

Palabras clave: Persona-*performer*. Teatros 2.0. Barcelona 2004-2012. Mapa de actuaciones teatrales. Autoficción.

Abstract: This is a study, in honour of professor José Romera, about the acting of, and between, real people in a collection of performative events staged in Barcelona between 2004 and 2012. The study includes events based on biographies, autobiographies and biographies/autobiographies about individuals or groups created *in situ*, in collaboration with the people that took part in the meetings. The study is also an approach to transdisciplinary performances of, and between, (real) people-(scenic) performers. The study has benefited from the work of researches on *the real*, the *writings of the self* and the *self-fiction*.

Key Words: Person-performer. Theater 2.0. Barcelona 2004-2012. Map of theatrical acting. Self-fictions.

1. INTRODUCCIÓN: EN CONTENEDORES CLÁSICOS

Los acontecimientos escénicos tenidos en cuenta en este trabajo, buscando identificar la naturaleza de las actuaciones en ellos, son: *Mi madre y yo*, creación de Sonia Gómez, estrenada en 2004; *Felicidad.es*, creación de David Espinosa y África Navarro, estrenada en 2009; *Dar patadas para no desaparecer*, creación del Colectivo 90°, estrenada en 2009; *Mutual Assured Destruction* (MAD), creación y dirección de Ferran Dordal y Àlex Serrano, estrenada en 2011 y *Pendiente de votación*, creación de Roger Bernat y FFF, estrenada en 2012. Todos ellos, por suponer que las actuaciones que promueven responden a un mismo paradigma, conforman lo que aquí será llamado la *Colección*.

Las piezas de la *Colección*, aunque presentadas oficialmente como radicales, se producen en clásicos espacios escénicos de Barcelona: en el Teatre Lliure¹ y en el Mercat de les Flors, en espacios cerrados y de enfrentamiento, de enfrentamiento entre escenario y sala de butacas. También en las piezas de la *Colección* protagonizan agentes escénicos clásicos: los humanos —si bien los agentes no humanos, concretamente los tecnológicos, tienen una importante presencia y agencia en ellos—. Se indagan las actuaciones de Sonia Gómez, Rosa Vicente, David Espinosa, África Navarro, Lidia González Zoilo, David Franch, Mónica Pérez, Diego Anido, Pablo Rosal, entre otros. Y he aquí preguntas para responder, preguntas que emanan de una investigación en curso², de una investigación en línea con investigaciones internacionales sobre las últimas tendencias teatrales: ¿cuáles son las renovaciones que, en términos de práctica y teoría de la actuación, se producen en los acontecimientos que integran la *Colección*? (¿qué nuevos contenidos exhiben los contenedores clásicos?).

¹ En diferentes ediciones del ciclo de programaciones titulado *Radicales Libres* (*Radicals Lliures*).

² Que forma parte de una tesis en proceso, inscrita en el Doctorat en Llengua i Literatura Catalanes i Estudis Teatral, de la Universidad Autónoma de Barcelona (directora de la tesis: Dra. Mercè Saumell. Tutora: Dra. Núria Santamaria).

2. EN EL MAPA DE LAS ACTUACIONES TEATRALES

Las actuaciones de los agentes o personas escénicas de la *Colección* se estarán situando en una específica historia, práctica y teoría de actuación escénica: la de la actuación teatral³. Situadas en este mapa, podrá afirmarse, es evidente, que estas no son las actuaciones teatrales disciplinares (regulares, canónicas, afirmadas) en las que destaca el universo de *lo ficcional*, y no lo son porque las personas escénicas (o actores) no tratan con *personas de ficción* (o personajes) —tampoco, en correspondencia, sus tareas y funciones son, comprometiéndose o distanciándose de ellas, interpretarlas y representarlas—. Podrá afirmarse, es evidente, que las actuaciones de las personas escénicas (o actores) en la *Colección* no son disciplinares, porque no están paudadas, regidas, por las *actuaciones de personas de ficción* (por las actuaciones, por ejemplo, de Hamlet o Hedda Gabler, etc.). Las actuaciones estudiadas son transdisciplinares. En las transdisciplinares, entre otras razones, la persona escénica visibiliza, se hace pública (lo que equivale a decir presenta/performa), evidencia sus propios universos. En las transdisciplinares destaca la persona escénica.

Esto es esencial para entender, y confirmar, el *giro performativo* en las artes escénicas —y para entender las actuaciones teatrales performativas (dilatando los términos actuación y teatral, expandiéndolos, más allá de sus afiliaciones al drama absoluto o moderno)—. Las actuaciones transdisciplinares o teatrales performativas son metateatrales (Abel, 1963), pero no porque estén fundadas en teatralizaciones que se dan «dentro de una representación dramática que las contiene» (Romera Castillo, 2017: 270), sino porque remiten a la persona escénica y a las coordenadas de su actuación dentro de un marco teatral. En estas actuaciones, transversales por excelencia, la persona escénica hace público, destacando en su publicación, o bien materiales que proceden del universo de *lo escénico* o bien del universo de *lo real*. Los primeros, esos que suelen ser personas entrenadas y especializada en artes, presentan

³ Las actuaciones de la *Colección* pueden, por transversales, ser estudiadas desde otras historias, prácticas y teorías distintas de las del actor / actriz. Así como pueden, por ejemplo, ser investigadas desde la historia, las prácticas y las teorías de la actuación del bailarín / bailarina.

*l' perfo*man, poniendo, en primer plano, materiales que proceden de su universo como artistas: mezclando e hibridando culturas y lenguajes escénicos, artes y medios, procedimientos, conceptos, etc. Los segundos, estén o no formados en artes, presentan *l' perfo*man, poniendo en primer plano, materiales que proceden de su universo como *personas reales*: autobiografías, opiniones y vivencias personales, etc.

Puede la persona escénica o actor transdisciplinar, no obstante, publicar su universo como persona real, sin que este universo destaque en su presentación, sin que este sea el universo rector, hegemónico. Albert Boadella en *Memorias de un bufón*, según el profesor Romera Castillo (2004)⁴, presenta «un “autorretrato cruelmente sincero” y sarcástico de su propia vida», sin embargo en estas «interesantísimas confesiones de un hombre de teatro» destaca el universo de Boadella como artista: obras y formas. Según el profesor Romera Castillo, sus *Memorias de un bufón*, son un claro ejemplo de escritura biográfica (Boadella, empleando la tercera persona, narra con objetividad y distancia) y de escritura autobiografía (Boadella manifiesta sus propias vivencias en el teatro a través de un bufón que habla en primera persona). «Esta escritura a dos manos (a dos voces), posee», concluye Romera Castillo, «una clara y rotunda voluntad de estilo, por otra parte muy afín a sus procedimientos teatrales». Estaría bien saber, incluso, si la actuación de Albert Boadella en la citada producción estuvo circunscrita o no al escenario separado del lugar de los espectadores, al escenario situado tras la invisible cuarta pared, y si esta fue entregada a los espectadores como obra acabada, cerrada. Los acontecimientos y las actuaciones que integran la *Colección*, como

⁴ Estas notas forman parte de la conferencia dictada por José Romera Castillo en el XX Congreso dell'Associazione Ispanisti Italiani: *Letteratura della memoria. La memoria delle lingue*, realizado en la Universidad de Salamanca (del 12 al 14 de septiembre de 2002), notas que a su vez remiten a otros escritas y pronunciadas por el autor con anterioridad. Estas notas pueden verse en <http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/autobio/I1.pdf> [20/04/2018]. El texto se publicó posteriormente: «Actualidad y formas lingüísticas de la escritura autobiográfica en la España actual» (Romera Castillo, 2004). Para ver lo realizado en este Centro de investigación, bajo la certera batuta del profesor Romera Castillo, remito a http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/escritura_autobio.html [20/04/2018] y también al volumen *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX* (Romera Castillo, ed., 2003).

podrá comprobarse más adelante, son radicalmente transdisciplinares porque son eventos procesuales, abiertos y porque en ellas destaca *lo real* —entendiendo por *lo real* la situación substanciada por la reunión creativa que se produce entre todas las personas presentes en el evento, entre personas que se presentan en su propio nombre—.

Es por ello que, para entender la naturaleza de las actuaciones de la *Colección*, se han tenido en cuenta los estudios, entre otros, de Carol Martin (2013) sobre el *teatro de lo real*, de Deidre Heddon (2007) sobre *performances biográficos y autobiográficos*, los de Óscar Cornago (2011) sobre el *actor testigo de sí mismo* y diferentes estudios del profesor José Romera Castillo sobre las escrituras del yo: las biográficas, las autobiográficas y las autoficcicticias⁵.

3. LA COLECCIÓN: CONTINUOS, CONSTANTES Y VARIACIONES

Mutual Assured Destruction (MAD), creada y dirigida por Ferran Dordal y Àlex Serrano, está basada en el *match* de ajedrez que tuvo lugar en 1972, en el Campeonato Mundial de Reykjavik, entre el ruso Boris Spassky y el americano Bobby Fischer. *MAD* está basada en biografías de otros distintos de los *performers*, distintas de las biografías de Pablo Rosal y Diego Anido. Pero esas *biografías de otros* no son incorporadas, no son representadas por los *performers* (justo por ello son *performers* más que actores) sino que son narradas⁶. En *MAD* se ponen en circulación documentos y archivos no solo de la mencionada e histórica guerra entre piezas de ajedrez, entre ajedrecistas,

⁵ Partiendo de aquellos estudios publicados en las actas del Seminario Internacional del SELITEN@T de 1993, el dedicado a la escritura autobiográfica (José Romera Castillo *et alii*, eds., 1993).

⁶ Esta *no-incorporación*, esta *no-transformación*, marca la diferencia con las actuaciones, por ejemplo, en *Reikiavik*, la obra basada en los mismos hechos (hechos reales) y que ha sido escrita y dirigida por Juan Mayorga en 2016. Allí las personas escénicas Daniel Albaladejo, Elena Rayos y César Sarachu son, acorde con las definiciones que se proponen en este artículo, actores en un sentido estrecho (representantes de personas de ficción) y no *performers* escénicos porque incorporan, interpretan / representan, a Bailén, a Waterloo y a un espectador; porque sus desempeños no remiten de manera explícita a ellos mismos.

sino también de otra guerra que la contiene: la Guerra Fría. Anido y Rosal, los *performers*, dictan una suerte de conferencia. Hablan en general en tercera persona. Pero también los *performers hablan de sí mismos*: dicen quiénes son y cuáles son sus propias relaciones con la materia sobre la que disertan. Por ahí se cuele lo autobiográfico. Poco a poco otro *match* se irá sutilmente estableciendo: el *match* entre los *performers*, ciertas posturas y posiciones suyas (estableciendo analogía con las de los ajedrecistas que citan) entran en juego.

Dos mujeres entran en el escenario. Comparan sus manos. Se ponen de espaldas a los espectadores. En sus espaldas aparece un rótulo; en el de la mujer menos joven reza: «Mi madre» y en el de la más joven: «Yo». Llegan saltos y arabescos. Al rato, una de las mujeres afloja e intenta detenerse. La otra le anima a continuar. Por el dictado, por la repetición a modo de ejemplo y por la invitación a no parar, podrá inferirse que estamos ante una clase. Jadeantes, agitadas, respirando profundamente, pero sobre todo sudando (testimonio del esfuerzo real), ambas van a sentarse —y se sientan en dos sillas, que parecen, como el espacio escénico y el vestuario, representarse a sí mismas; haciendo patente la literalidad—. No hay cambios de luz. Ambas beben agua (agua embotellada) y la más joven, micrófono en mano, dice (nos dice, a nosotros, los espectadores): «Tengo el placer de presentaros a mi madre Rosa Vicente. Yo me llamo Sonia Gómez...». Acaba de comenzar *Mi madre y yo*, evento concebido y firmado por Sonia Gómez. Más adelante, entre otras cosas, los espectadores comerán dulces preparados por Rosa Vicente.

La creación de David Espinosa y África Navarro, titulada *Felicidad.es*, es una especie de teatro virtual. En el escenario, durante toda la presentación, se ve solo una pantalla y una mesa con un ordenador. Durante toda la presentación solo estarán físicamente presentes los espectadores. Los *performers*, David Espinosa y África Navarro, se comunican con los espectadores desde su casa, vía Internet. David invita a un espectador a sentarse ante el ordenador. Y finalmente, después de insistentes llamadas textuales a través de la pantalla, un espectador acepta la misión de representar a los «espectadores». Comienza la conversación, el *chat*. David Espinosa y África Navarro, desde su casa, muestran a los presentes en el teatro sus ingresos, en tiempo real, a ciertos sitios web con identidades falsas.

Tanto en *Mutual Assured Destruction (MAD)*, como en *Mi madre y yo*, los *performers* ensayan en lo fundamental sus actuaciones, ensayan

antes del encuentro con los espectadores y algo ensayan con ellos. En *Felicidad.es*, como se verá también en *Dar patadas para no desaparecer*, se ensaya, con anterioridad al encuentro con los espectadores, solo parte de la actuación. La otra parte se completa en el encuentro mismo, con la actuación (con la conversión a *performers*) de los espectadores. *Pendiente de votación* es levantada por los espectadores-*performers in situ*, durante la reunión escénica, sin ensayos previos.

El micrófono o los micrófonos facilitan las conferencias performativas, ese género que va a prosperar en los museos de arte y en el cual, como lo define Patricia Mayayo (2015: 52), los límites entre el crítico o historiador y el artista son borrosos y en los que la acción se reduce al acto de hablar frente al público. *Mutual Assured Destruction* es una conferencia performativa. En *Dar patadas para no desaparecer*, creación del Colectivo 90°, se avanza de la conferencia a la reunión, de la conferencia de Lidia González Zoilo, David Franch y Mónica Pérez Blanquer, a la reunión entre ellos y los hasta entonces solo espectadores, que a partir de ese momento son también *performers*. Los *performers* dicen estar realizando una investigación para crear una pieza escénica sobre la identidad. Y dicen haber viajado a Francia para entrevistar a la especialista Vera Walser, y dicen que esta les aconsejó que realizaran autorretratos. La identidad se construye, y se construye con, y por, el otro. Esta parece ser la máxima de *Dar patadas para no desaparecer*. Los *performers*, antes de comenzar la presentación, han recopilado los números de teléfonos móviles que voluntariamente han cedido los espectadores. Patty Vallès describe el uso de los móviles: «Un dels tres intèrprets s'ha posat en contacte amb algú del públic i li demana que l'escolti, que li dirà un secret, i que, adquirida la informació sobre la seva persona, li adjudiqui, siusplau, un adjectiu». La operación, continua Patty Vallès, «es repeteix fins a ser coral, a tres/sis veus, i es configura un mapa de valoracions de l'individu a través del mòbil. El secrets són autobiogràfics, material personal dels propis intèrprets»⁷. En *Dar patadas para no desaparecer*

⁷ Texto de Patty Vallès, titulado *Els beneficis del dubte*, publicado en el blog de Quim Pujol, en *Teatron*, en 2009: <http://www.tea-tron.com/quimpujol/blog/2009/05/12/dar-patadas-para-no-desaparecer-colectivo-96o-espai-lliure-9112009/> [03/05/2018].

las biografías y autobiografías de los *performers* se construyen en/ durante la reunión escénica.

En *Pendiente de votación*, acontecimiento diseñado por Roger Bernat y FFF, se concreta, remedando términos empleados por Judith Butler (2017), en una suerte de *asamblea performativa*. En la convocatoria y en el programa de mano se avisa a los espectadores de la «ausencia de actores» y se les reclama su participación. En el escenario tradicional habita, imponente, una pantalla. En la sala tradicional se hospedan, en butacas numeradas, los espectadores convidados a participar. En la pantalla se irán sucediendo las preguntas. En la butaca numerada, cada espectador, a través de un mando a distancia, las responde. Las respuestas son: un sí o un no. En el guion de las preguntas tienen un lugar destacado las preguntas relacionadas con la perentoria e inmediata realidad de los espectadores convidados a convertirse en *performers*. En *Pendiente de votación*⁸, que se escenificó en escenarios de Barcelona, se hicieron preguntas sobre la independencia de Cataluña, sobre el rey de España, sobre el Valle de los Caídos. Ciertamente las respuestas, a través del mando a distancia, garantiza, más que la verdad o la mentira, la existencia de un juego. Con este juego se recrea una suerte de *autobiografía colectiva*. Las respuestas dadas están asociadas al número de butaca antes asignado. Un programa computacional los relaciona. Tras una primera tanda de respuestas, los espectadores *performers*, tras el estudio de sus respuestas, son cambiados de butacas. El criterio: sus respuestas. Los del *sí* a un lado. Los del *no* al otro. Luego otra tanda de preguntas para responder, variaciones de las anteriores o las anteriores repetidas, pero ahora las respuestas son colegiadas: se responden entre vecinos de butacas. Entonces aparecen los micrófonos, y con ellos los portavoces de cada grupo. Se han creado comunidades. Se han creado partidos políticos. Se ha creado el parlamento: el lugar de la palabra y del teatro.

En los eventos artísticos observados encontramos un objeto que se repite: el micrófono. Sin embargo, tras él, no siempre está un *per-*

⁸ El contenido que se pone en juego en cada levantamiento de *Pendiente de votación*, algunos *levantamientos* se han producido fuera de Cataluña, se adapta a las exigencias y necesidades de los ciudadanos del lugar donde el *levantamiento* se produce; de ahí los puntuales parlamentos que recrea, de ahí las concretas (auto) biografías colectivas que recrea.

former, iniciado en *las artes del hablar*. El micrófono pasa indistintamente de las manos de *performers* profesionales del arte (ejemplo: Sonia Gómez) a manos de *performers* que son profesionales en oficios distintos de los artísticos (ejemplo: Rosa, la madre de Sonia); de *performers* que devienen espectadores a espectadores que devienen *performers*: espectadores que, expertos o no en artes escénicas, terminan generando el acontecimiento gracias a las estructuras y dispositivos que los empoderan.

4. PERSONA-PERFORMER

No se presentan aquí, como se habrá podido comprobar, teatros basados en textos biográficos o autobiográficos de autores ausentes del escenario. No se presentan aquí teatros de directores que firman producciones escénicas biográficas o autobiográficas en las que no se personifican. Se presentan teatros basados en las biografías y las autobiografías, individuales y colectivas, de los presentes en el acontecimiento. Se presenta específicamente *teatro de lo real* (Martín, 2013), se presentan *teatros de gente real* (Mumford & Garde, 2015).

Las personas escénicas se presentan en primera persona, actuando el *yo* como *yo*: *yo me llamo Sonia Gómez; mi nombre es Diego Anido Alonso cuando era pequeño...*; *él, en concreto, es David y yo Lidia*. Podrá probarse que tales nombres se corresponden con los nombres reales de las personas escénicas. Bastará, para quienes no los conocen, leer los créditos en los programas de mano. Y bastarán estos datos para confirmar que estos acontecimientos versan sobre su vida, o sobre algún aspecto de su vida. Otras personas escénicas no se identifican, pero obran en su propio nombre y terminan exponiéndose como parte de un colectivo, de una comunidad. Justo porque las personas escénicas tienen como materia de actuación a sí mismas como personas reales, y porque sus tareas y funciones se enfocan en el presentar y en el compartir (y hasta en el generar *in situ*) testimonios, vivencias, opiniones, etc., en forma de conferencias y/o de asambleas performativas; estas personas escénicas son, más que actores, *performers* teatrales —o, si se prefiere, *performers escénicos*—.

Las actuaciones de los *performers* Sonia Gómez, de Rosa Vicente; de David Espinosa y África Navarro; las de Lidia González Zoi-

lo, David Franch y Mónica Pérez; las de Diego Anido y Pablo Rosal y la de ciertos espectadores transformados en *performers* son, con matices, autobiográficas. En las actuaciones autobiográficas, como las define Deidre Heddon (2008: 8), «the self signals the sameness of the subject and object of that story: that is, the “author” and “performer” collapse into each other as the performing “I” is also represented “I”». En las actuaciones observadas, sin embargo, ese yo doblado no es parte de historia alguna, tampoco estos se confinan en el universo intraescénico. Cuando Quim Pujol⁹ dice ver a los *performers*, en *Dar patadas para no desaparecer*, «tranquilos en escena, sin “actuar” como “actores”» y cuando define que lo que les vio hacer fue «más que una actuación fue casi una presentación, la exposición de unos hechos», está definiendo las actuaciones en todas las piezas de la *Colección*.

En la *Colección* no basta que el *performer* sea *testigo de sí mismo* (Cornago, 2011), este ha de contar, en mayor o menor grado, con el testimonio del *otro*, de los *otros*, de los presentes en el evento. Los relatos no provienen siempre, ni de manera sostenida, del pasado. Las actuaciones observadas son radicalmente transdisciplinares también, se ha dicho antes, porque los relatos son compartidos y generados con los espectadores. Algunos de ellos comienzan una vez terminado el encuentro. Se estudian actuaciones en *teatros 2.0*¹⁰: teatros interactivos, participativos e inmersivos de, y entre, personas (reales)-*performers* (escénicos). El propio Quim Pujol, en la nota citada anteriormente, confirma su condición de espectador participante: «las luces del público casi siempre encendidas (sí, estamos juntos en esto, no hay por qué esconderlo)»¹¹. También el investigador y autor de estas páginas ha sido no solo testigo de las piezas de la *Colección*, sino, además, espectador participante: *espectador-performer*.

⁹ Comentario crítico de Quim Pujol, publicado en su blog, en *Teatron* (<http://www.tea-tron.com/quimpujol/blog/2009/05/12/dar-patadas-para-no-desaparecer-colectivo-96º-espai-lliure-9112009/> [20/04/2018]). Quim Pujol ha sido uno de los principales *testigos* de las piezas de la *Colección*.

¹⁰ Estableciendo una analogía con las características de *Internet 2.0*.

¹¹ Cf. el texto de Quim Pujol en su blog, en *Teatron*.

5. DE / ENTRE PERSONAS-PERFORMERS («TRANSFORMADAS»)

Conforman la *Colección* no solo teatros *de* gente real (Garde & Mumford, 2015), sino, y sobre todo, teatros *entre* gentes reales que participan de específicas estructuras y estrategias teatrales, en específicos juegos y dispositivos teatrales. Estos acontecimientos se producen en marcos legitimados como representacionales. Con ellos se corta la realidad fuera del teatro. En ellos, la memoria del espacio, sus pautas y convenciones, así como las estructuras, estrategias y metas de juego, entre otros factores, dilatan el *yo* persona real del *performer* en otro u otros *yo* no evidentes, no manifiestos. Los *performers* en la *Colección* cultivan en sombra, fruto de los procesos de ficcionalización, determinadas prolongaciones de su *yo* real: el *yo* profesor (en *MAD*), el *yo* huésped (en *Mi Madre y yo*), el *yo* investigador (en *Dar patadas...*), el *yo* parlamentario (en *Pendiente de votación*), etc.

En todos los acontecimientos que conforman la *Colección* las personas escénicas participan de una misma situación: de una situación escénica única, performativa. Todos concretan, aunque en grado distinto, «reuniones escénicas creativas». Todos los acontecimientos estudiados son, en mayor o menor medida, inmersivos (Machon, 2013). En todos ellos, de una manera u otra, *el bucle de retroalimentación entre actores y espectadores* (Fisher-Lichtte, 2011) deja de estar en segundo plano y se erige en la sustancia del juego, en la sustancia de lo que acontece. En estos acontecimientos el eje comunicacional ha girado, pronunciándose en favor de la relación directa, y de la confusión, entre actores y espectadores. Nada o poco queda tras la imaginaria cuarta pared, nada o poco queda proyectado en ella. El escenario se ha dilatado. El micrófono, presente en todos los acontecimientos, borra la distancia entre escenario y sala de butacas —aunque también contribuye con la instalación en ese espacio dilatado del artificio—. La situación escénica performativa generada entre *performers* y espectadores, se transforma, sin dejar de ser situación única y real, en una clase (*MAD*), en sala de casa (*Mi madre y yo*), en espacio para la investigación y los experimentos (*Dar patadas para no desaparecer*), en lugar desde donde chatear por Internet (*Felicidad.es*) o parlamento (*Pendiente de votación*). Los espectadores, en correspondencia, además del rol de *performers* se comportan como

alumnos, invitados íntimos, colaboradores de una investigación, etc. *Lo real*, sin desaparecer como tal, se ficcionaliza. Los acontecimientos y actuaciones transdisciplinarios estudiados son autoficcionales (Doubrovsky, 1977). La autoficción, como sintetiza Romera Castillo, es mitad realidad vivencial y mitad ficcionalidad (Romera Castillo, 2013: 271).

6. CONCLUSIONES: NUEVOS CONTENIDOS

En los acontecimientos que integran la *Colección* los contenedores clásicos se han renovado: los nuevos contenidos responden al universo de *lo real*. No son ni el cosmos de *lo ficcional* ni el de *lo escénico* (de *lo artístico*) los cosmos rectores. *Lo real* en la *Colección* incumbe tanto a las materias que provienen del universo de la persona escénica como *gente real* como a sus relaciones con espectadores que devienen *performers* y que tampoco, *a priori*, abandonan su condición de *gentes reales*. En todos los acontecimientos que integran la *Colección* el agente clásico, el humano o persona escénica, tanto si se ha formado en determinada disciplina artística como si no, resalta de manera intencionada y ostentosa materias relativas a sí mismo como específica *persona*. En todos los acontecimientos que integran la *Colección* el espacio teatral clásico, el que fuera pensado para hospedar fábulas e historias de ficción, se revela como el sitio específico del acontecimiento. La histórica invisible cuarta pared es horadada o multiplicada —o, simplemente, borrada—. Pero uno y otro específico, sin dejar de ser reales, se transforman, se ficcionalizan.

En las piezas de la *Colección* realidad y ficción se complementan y se confunden. Será imposible separar una dimensión de la otra. La autoficción en las piezas de la *Colección* compete tanto a la persona escénica y a las ficcionalizaciones de su *yo real*, como a las ficcionalizaciones del *nosotros* de la real comunidad que este conforma con el resto de presentes en el acontecimiento. Se asiste a una suerte de *reality art*, donde tanto el *yo* del *performer* como el *nosotros* de la comunidad presente, sin borrarse, se ficcionalizan durante la reunión escénica, en su devenir. Esto confirma el criterio *curatorial* de la *Colección*, una colección de *teatros 2.0* (específicos teatros interactivos, participativos, inmersivos), teatros en los que se identifican variantes

de un mismo paradigma de actuación: el paradigma de actuación de *lo real*, el de la actuación de/entre personas-*performers* (*escénicos*)¹².

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abel, L. (1963). *Metatheatre: A new View of Dramatic Form*. New York: Will and Hang.
- Butler, J. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Barcelona: Paidós Básica.
- Cornago, Ó. (2011). *Actuar «de verdad». El actor como testigo de sí mismo*. DDT (Documents de Dansa i Teatre) 18 (Teatre LLIure, Barcelona).
- Doubrovsky, S. (1977). *Fils*. Paris: Gallimard.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.
- Heddon, D. (2007). *Autobiography and Performance*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, UK (*Theatre and Performance Practices*).
- Machon, J. (2013). *Immersive Theatres. Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, UK.
- Martin, C. (2013). *Theater of the Real*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, UK.
- Mayayo, P. (2015). «El artista como ventrílocuo: la conferencia performativa y las paradojas de la figura autorial». En *Llámalo performance: historia, disciplina y recepción*, Juan Albarrán Diego e Ignacio Estella Noriega (eds.), 49-70 Madrid: Brumaria / Universidad Autónoma de Madrid.
- Mumford, M. & Garde, U. (2015). «Staging Real People: On the Arts and Effects of Non-Professional Theatre Performers». *Performance Paradigm* 11 (<http://www.performanceparadigm.net/index.php/journal> [20/04/2018]).
- Romera Castillo, J. (2004). «Actualidad y formas lingüísticas de la escritura autobiográfica en la España actual». En *La memoria delle lingue (Atti della XXI Convegno Associazione Ispanisti Italiani)*, Domenico A. Cussato *et alii* (eds.), t. II, 9-35. Messina: Andrea Lippolis Editore (puede leerse también en http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/18/18_007.pdf). [Incluido en su obra, *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)* (Madrid: Visor Libros, 2006, 19-36).]

¹² Con los nuevos contenidos, y las formas performativas de abordarlos, también se renuevan las nociones clásicas, las nociones teatro, representación, actor, personaje, espectador, actuación, etc.

- (2013). *Teatro español siglos XVIII-XXI*. Madrid: UNED.
- (2017). «El teatro y sus dobles: algunos moldes metateatrales en el teatro actual». En *Teatro como espejo del teatro*, Urszula Aszyk, José Romera Castillo *et alii* (eds.), 269-287. Madrid: Verbum.
- Romera Castillo, J. (ed.). (1993). *Escritura autobiográfica*. Madrid: Visor Libros.
- (2003). *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.

Biografías y autoficciones en la práctica escénica contemporánea: aproximación metodológica

*Biographies and autofictions in contemporary
scenic practice methodological approach*

Alicia Blas Brunel
RESAD / ESD
alieye30@gmail.com

Ana Contreras Elvira
RESAD / ITEM
anacontreraselvira@gmail.com

Resumen: La compleja relación entre persona y personaje es una constante a lo largo de la historia de las artes escénicas. Pero no solo desde la perspectiva de la recepción, sino desde el punto de vista de la creación, y de los vínculos consecuentes entre las diversas fases del proceso de construcción de la misma y la vida, pública o privada, de los distintos componentes del equipo artístico. Incluyendo el propio público. En la siguiente comunicación, en homenaje al profesor José Romera Castillo, queremos compartir nuestras últimas experiencias docentes a propósito del trabajo con la biografía y la autoficción en el arte y el teatro contemporáneo, como parte de un acercamiento metodológico, contextual y situado, a una práctica escénica, y a su enseñanza-aprendizaje, que tenga en cuenta los puntos de vista feminista, marxista y poscolonial; gracias a los cuales facilitar que los personajes subalternos tomen la escena, y las personas de todo género, edad, clase social y procedencia geográfica y/o étnica, la palabra.

Palabras clave: Teatro español del siglo XXI. Práctica escénica contemporánea. Pedagogía teatral. Autoficción. Autobiografía. Feminismo.

Abstract: The complex relation between person and persona is persistent in the history of stage arts. Not just from the point of view of the spectator but also from that of creation, as well as the consequent bonds between the various parts of the process of its construction and the life, be it public or private, of the different components of the artistic team, including the audience itself. In the following paper, in honour of professor José Romera, we share our latest teaching experiences regarding biography and autofiction in contemporary art and stage arts, as part both of a methodological, contextual and situated approach to a stage practice, and the teaching-learning process. This pursuit should take on board Feminist, Marxist and Post-colonial perspectives to make it possible for subordinate characters to take the stage and for people from all gender, ages, social class and geographic and/or ethnic provenances to take the floor and speak.

Key Words: 21st Century Spanish Theatre. Contemporary Stage Practice. Theatre Pedagogy. Autofiction. Autobiography. Feminism.

1. CONFESIONES: ESTO ES TAMBIÉN UNA AUTOBIOGRAFÍA

Ni todo lo que soñamos es mera fantasía, ni todo lo que vivimos es completamente real (Arthur Schnitzler)

Decía Paul Valéry (2010: 236): «no hay teoría que no sea un fragmento, cuidadosamente preparado, de una autobiografía». Y eso es esta ponencia. Un discurso metodológico que parte de unas experiencias personales concretas. En este caso las desarrolladas a partir de una práctica docente de años como profesoras de espacio escénico y dirección de escena, pero que, a lo largo del curso académico que en este mismo mes termina, ha puesto una especial y explícita atención sobre los temas que ocupan este seminario: *Teatro, (auto)biografía y autoficción*, en merecido homenaje al profesor José Romera Castillo, *alma* de estos tan interesantes encuentros.

Tres conceptos que los estudios literarios, a propósito de los llamados *géneros de expresión subjetiva* propios de las tipologías didáctico-ensayísticas (confesión, diario, memorias...), consideraban tan alejados que eran presentados como categóricamente opuestos, pero que los cambios producidos en la sociedad de la información y la comunicación contemporánea han acercado (Aznar, 1996). Obli-

gando a revisar unas categorías que muestran, si cabe de manera aún más evidente, las problemáticas fronteras que siempre han separado la ficción de la realidad, lo público de lo íntimo, la transformación social del cambio psicológico, lo oral de lo escrito. Ya que «el *impuro* espacio de *lo escénico* puede seguir siendo un territorio fértil en el que bucear en busca de, no sabemos si respuestas, al menos sí interesantes preguntas alrededor de qué somos, y dónde y porqué nos movemos y/o actuamos» (Blas y Contreras, 2018).

Desde cierta perspectiva, que reexamina, además de los conceptos de identidad y autoría, los de arte y producción cultural, no existen tales contradicciones. Un proyecto pedagógico es un proyecto vital artístico y personal (Milder, 2011) de forma simultánea para constituir un acto de construcción social transindividual: ¿qué es ejercer la docencia sino hablar de una misma? ¿qué es hablar de una sino hacerlo del Otro?: «No se puede concebir ni definir el Mismo si no en relación con el Otro, con la multiplicidad de otros» (Vernant, 2001: 37).

Porque ¿cómo definir qué es una obra artística? ¿desde el punto de vista del objeto o del sujeto artístico? Explícita o implícitamente, se hace en ella siempre un tras-paso público de intereses, sueños y dudas. Tanto en la emisión como en la recepción de la misma, aparece inevitablemente aquello que resulta *importante*, o que preocupa *íntimamente*, y que por tanto forma parte de una *visión del mundo* personal y de un *imaginario social* (Castoriadis, 2003). Así, si bien supone la transmisión de parte de los prejuicios que se han recibido de maestros anteriores, mediante un ritual que tiene mucho de performativo (McLaren, 1995) —y que Doris Lessing (1983: 10) consideraba la *indoctrinación* en un sistema que tiende a autopropetarse—, el aprendizaje y la enseñanza artística pueden ser vistos también como una forma primaria de *creación colectiva continuada*, que integraría en su proceso el tiempo de generación, aunque este suponga años, e incluso siglos (Marín, 2007). Se trataría de una forma de *arte autobiográfico* —o al menos de *práctica estética*, más o menos *imbricada* (Ocampo, 2007)— que apela a los conceptos de autoría social y de imaginación conjunta. Pues siempre es el resultado de una serie de relevos, de diálogos, conversaciones y discusiones, que cruzan las barreras del tiempo y cuestionan la individualidad y la soledad de la creación: ¿qué tiene que hacer el alumnado —especial-

mente, de artes, y particularmente de artes escénicas—, sino aprender a *conocerse a sí mismo*, al mismo tiempo que descubre las reglas del juego social en el que le va a tocar participar, como profesional y como ser humano, y que entronca con una tradición estética o una escuela histórica?

2. DIARIO DE VIAJE: BUSCANDO UNA METODOLOGÍA DE CREACIÓN TEATRAL CONTEMPORÁNEA

La vida pareciera detenerse y entonces se puede contemplar con asombro el personaje que le ha tocado representar en esta farsa. El descubrimiento de que uno no es uno. Su desmoronamiento. El abismo de no saber
(Esther Bellver, *ProtAgonizo*)

El retrato que vamos a mostrar de este proceso supone, pues, el desglose de unas características metodológicas y de unos ejercicios, pero también la confesión de lo que Philippe Lejeune denominaba —al referirse a su larga carrera de investigación centrada en el estudio de la autobiografía y el diario— unos *rasgos de carácter* personales (Lejeune, 2012: 83). Unos rasgos que parten del rescate del origen etimológico de la palabra *persona* y su vínculo genealógico con la *máscara teatral*, y recorren las teorías sobre la performatividad identitaria de Judith Butler (2001) o Joan Rivière (2007), la práctica contemporánea de la investigación performativa (Gómez, Hernández y Pérez, 2006), y la fusión de arte y pedagogía teatral propuesta por Georges Laferrière (1997).

Al desenredar el hilo que conecta la autobiografía con la autoficción (Blas y Contreras, en prensa) —en cuanto a *auto-construcción* de una identidad propia y mutante—, podemos asociar la perspectiva psicoanalítica y el misticismo (Blas y Contreras, 2017) con el activismo feminista —más concretamente con el ciberfeminismo de Donna Haraway (1997)—, y vincular *Arte y Vida*. Reconociendo a ambos como parte de un ciclo constante de cambio y transformación, muchas veces ajeno a la linealidad y al progreso, pero siempre cercano a los efectos, afectos y a las problemáticas de la cotidianidad, trazamos un *autorretrato en el tiempo* que, parafraseando a la artista Esther Ferrer, muestra que inevitablemente *mi obra* es siempre auto-

biográfica, incluso «a pesar mío» (Achiaga, 2017, en línea). Incluso aunque lo sea también de otras.

En ese sentido se plantearon la serie de ejercicios que a continuación vamos a exponer sucintamente: como herramientas de la investigación personal y *performativa* que debe realizar cada miembro del alumnado sobre sí mismo, al devenir en simultáneos sujetos y objetos de estudio, al mismo tiempo que en narradores de su propia historia. Se trata de poner el foco en los temas que les interesan y en sus obsesiones conscientes e inconscientes, así como en la elaboración de sus experiencias como material artístico, pero sobre todo tiene como objetivo ahondar en su necesidad de hacer arte, y de emprender la búsqueda de un lenguaje propio a partir de una reflexión personal sobre los elementos escénicos de significación.

Para romper el *miedo a la novedad*, cada ejercicio va acompañado de una ejemplificación práctica, a partir del análisis de alguna realización escénica que sirva de modelo. Por lo tanto, lo que proponemos es el inicio de un manual de creación —de *una caja de herramientas para realizar tu propia investigación performativa*—, pero también un método de análisis de los espectáculos más contemporáneos, desde el punto de vista de los géneros autobiográficos en las distintas artes y de su proceso generativo. Aquí, haremos solo una breve descripción utilizando las palabras de sus propias páginas webs y programas de mano.

Numerosos son los estudios que han asociado la creatividad y la personalidad artística con todo tipo de patologías mentales —exhibicionismo, narcisismo, depresiones e incluso esquizofrenia—, sin embargo, no se trata de hacer terapia o de convertir la clase en una sesión de psicoanálisis (López Mondéjar, 2015). Estos ejercicios están pensados más como una *escalera mística*, un camino de autoconocimiento estético en siete pasos¹, al estilo del *Libro de la experiencia*, de

¹ Recurrimos a la imagen de la *escalera mística*, un tipo de escritura autobiográfica femenina áurea, porque implica un viaje vital, un viaje que no es horizontal, geográfico, sino vertical, a las profundidades de una misma y a la elevación espiritual (y en este caso estética). Es un género muy similar al de las *Vidas* de monjas (y paralelo a las *Vidas* de soldados) de la misma época, en el que «sus vidas cotidianas son re-significadas como batallas contra el maligno, con tanta importancia y dignidad de ser escritas como las de los hombres ilustres. Si las de ellos son historias de aventuras, las de ellas lo son igualmente, pero de aventuras interiores» (Contreras,

Ángela de Foligno (2014), y planteados siguiendo la técnica metodológica de la *indagación guiada* y el *aprendizaje mediante proyectos*. Según los cuales, a partir de la resolución de unos problemas concretos, pero abiertos, se desarrolla la capacidad de las/los estudiantes para cooperar, colaborar y constatar que los problemas sencillos forman parte de un contexto más amplio inmerso en la globalidad del hecho teatral.

Para ello, en cada una de las diferentes etapas, la/el alumna/o es retada/o a reflexionar sobre un aspecto concreto de su vida y sobre un elemento de significación escénico; poniendo en primer plano los que, aunque en determinadas concepciones tienen un mero papel utilitario o instrumental, en la práctica contemporánea toman más protagonismo.

2.1. Ejercicio 1: Autorretrato

El autorretrato es un género de gran importancia en la historia de la pintura. Un género en el que el artista se autorrepresenta, realizando tanto un ejercicio de autoconocimiento como de exposición narcisista. Por lo tanto, lo que pedimos en este ejercicio es precisamente eso, trabajar con la noción de autorrepresentación, la propia imagen, el diseño del personaje, la pose y el gesto del intérprete, y tener en cuenta los elementos que definen la propia personalidad.

Por otro lado, en muchos momentos el teatro se ha planteado como la creación de un *cuadro* en el que la embocadura hace de

2018: xxx). Así, nosotras, enclaustradas en la institución, sentimos la necesidad de escribir nuestra autobiografía mística —este artículo—, para dejar constancia del camino recorrido —a sabiendas de que nadie lo hará por nosotras—. Como a Bonnie Marranca, nos ocurre que: «It is this valiant search by artists, their inner struggle with faith, process, and values, or the spiritual dimension of art as a realm of absolute thought and primacy of vision, that engages me now [...] Even as we approach the second millennium, the words to render the world of the spirit and the desire for its expression in life and art remain elusive and imprecise, making extraordinary demands on contemporary language, thought, and emotion [...] The ecstatic union of art and science and spirit will create the art of the new century, just as it did one hundred years ago, and what we can discern already are the traces of a new vision of art, which is always a new ecology» (Marranca, 1996).

marco. Por lo tanto, en el ejercicio también hay que tener en cuenta la composición general de la escena y los distintos elementos que la construyen desde el punto de vista de la percepción visual (Arnheim, 1999) como fondo y figura, foco, color, textura, líneas, etc. Al fin y al cabo, nada define mejor al personaje que el lugar que ocupa en la escena.

Una de las compañías del panorama nacional que más trabaja a partir de procedimientos compositivos es *Matarile Teatro*. Aunque esta tendencia es evidente en toda su trayectoria, nos fijamos en el trabajo que propusieron para celebrar su 30 aniversario. Como su directora Ana Vallés comenta, *Antes de la metralla* «pretende ser el encuentro escénico con algunas personas que, por un lado, aportan sus puntos de vista (sobre la escena) y, por otro, están dispuestas a exponerse en escena más allá del refugio de la palabra».

En esta *exposición*, cada persona no solo cuenta algo sobre su vida, su pensamiento y reflexiones sobre el teatro contemporáneo o el dinero que gana con su profesión, sino que se coloca en un lugar concreto del espacio con una iluminación, pose y caracterización particulares². Vallés hace un trabajo de composición pictórica y escultórica, trabajando con los cuerpos y las intensidades. Aunque este tipo de aproximación está presente en todos sus espectáculos, como decimos, en un momento de este, concretamente, los participantes construyen explícitamente un retrato de familia que es analizado en escena, aportando las claves hermenéuticas del propio trabajo.

2.2. Ejercicio 2: Autobiografía

El segundo ejercicio pone el énfasis en el texto, pero no en el diálogo sino en la narración y el discurso. Como se trata de un reco-

² Así el director de escena y programador Carlos Aladro, que se autodefine como un hombre difuminado, parece desaparecer con gabardina entre la niebla. La bailarina trans Celeste García se desnuda metafórica y no metafóricamente como la vedette que es, mientras canta la que ha sido calificada como la canción más bella del mundo, y nos enseña literalmente el DNI. Las hermanas Contreras se enfrentan a la adversidad con mostachos, melenas y sombrero mariachi. Y así cada uno de los participantes de cada una de las ediciones.

ruido por el propio recorrido vital, debe tenerse en cuenta también la dimensión temporal (tiempo, tempo y ritmo) tanto de la propia vida como de la realización escénica. Como ejemplificación práctica elegimos *Autorretrato de un joven capitalista español*, «un monólogo en el que Alberto San Juan habla de su vida para hablar de la vida en su país, desde el año de su nacimiento, 1968, hasta hoy». Se trata de un espectáculo cronológico, totalmente basado en la palabra, en el que se describe también una epifanía laica, al modo de una novela de aprendizaje, o «retrato del artista adolescente» de 40 años. Sobre todo, un ejercicio de honestidad.

2.3. Ejercicio 3: *Álbum familiar*

En el tercer ejercicio proponemos indagar sobre la propia historia pero a partir de los archivos visuales, el álbum de fotos familiar o personal. También investigar sobre los soportes de fotografía o vídeo y la noción de registro, y el trabajo con audiovisuales en el teatro, imágenes bidimensionales, ya sean fijas o en movimiento. El álbum familiar como formato artístico fue la base de la exposición *Narrativas domésticas* comisariada por Nuria Enguita para la Diputación de Huesca, partiendo de la idea de que este, como también reflexiona la artista Inmaculada Salinas, no es sino «un teatro, una construcción ficticia».

2.4. Ejercicio 4: *La banda sonora de mi vida*

El cuarto peldaño es un ejercicio en que el alumnado debe pensar en la música que le ha marcado, redefinir la noción de banda sonora y hablar de sí mismos usando las canciones de otros. Algunas alumnas, sin embargo, reinterpretaron la idea de banda sonora exponiendo aquellas frases que como disco rayado habían ido escuchando a lo largo de su vida, y que les habían sido dichas con la intención de formar su personalidad, e incluso las que se decían ellos mismos, cual matraca, con su potencial motivador o desmotivador; mientras otras evocaron el poder emocional de la música, y su asociación con distintas etapas. El trabajo de partida pudo verse al final de la temporada pasada en Naves de Matadero. Se trata de la pieza autobiográfica *MDLSX*, de la compa-

ña italiana Motus (Daniela Nicolò y Enrico Casagrande), interpretada por la actriz Silvia Calderoni, donde se plantean cuestiones como la identidad y el género. Un alegato *queer* en el que el devenir existencial se expone siguiendo el hilo de una *playlist*³.

2.5. Ejercicio 5: Mis cosas

Pensar en mis cosas, es traer al objeto a escena. Tanto desde la perspectiva del teatro de objetos, como haciendo de objetos personales, con más valor sentimental que económico, un objeto teatral con un importante valor simbólico. Se trata también de explorar las posibilidades amplificadoras del objeto como prótesis o extensión de la personalidad. Así como las posibilidades de las mismas como herramienta de apoyo de acciones físicas más o menos realistas. Es lo que hace Laura Corcuera en la obra *La vejez*, estrenada en marzo de este mismo año, en el que las fotografías de sus abuelas y los objetos personales ocupan una parte importante del escenario, formando una especie de altar, y elementos cogidos de la naturaleza en el entorno de la sierra de Madrid, como piedras, hojas y troncos, son utilizados de manera ritual, casi chamánica. La pieza versa sobre la transmisión de saberes entre viejas y jóvenes que habitan el campo, y «la idea es hacer un tributo a las mujeres mayores, brujas y creadoras de universos, hacer un ritual tecnocientífico y proponer un sintagma poético que abra ciclo. La belleza de la vivencia en la montaña o los vínculos amorosos de un presente continuo que cambia irremediamente».

2.6. Ejercicio 6: Los otros

Esta propuesta invita a pensar sobre la noción de personaje y a reflexionar sobre el concepto de *persona escénica*. Una vez que hemos

³ En el programa de mano de MDLSX se citan unas palabras de Paul B. Preciado, que van bien en la mitad de nuestro camino y con las reflexiones a las que ha llegado el alumnado: «El cambio necesario es tan profundo que se dice que es imposible. Tan profundo que se dice que es inimaginable. Pero lo imposible está por venir. Y lo inimaginable es merecido».

ahondado en nuestra propia mismidad a través de los ejercicios anteriores, se trata de comprobar cuánta verdad hay en el dicho de que la identidad del yo se construye por oposición al otro, de descubrir y aceptar la otredad, e incluso de integrarla en la vida y en el escenario⁴. En este sentido, destaca el espectáculo *El corazón, la boca, los hechos y la vida* (2008), de David Fernández. Estableciendo un paralelismo entre él mismo y el sexto hijo de Bach (Johann Gottfried Bernhard Bach), «muerto de asco a los 24 años huyendo de la sombra de su padre». Según explica Fernández, también él intenta metafóricamente huir o matar a su padre, Gonzalo, Bruno en la famosa serie *Verano azul*. Al final, no lo consigue, pero sí llega a una cierta reconciliación.

2.7. Ejercicio 7: Alcanzar la iluminación

El objetivo de todo recorrido místico es alcanzar la iluminación en sentido espiritual, y en este último ejercicio proponemos hacerlo también desde el punto de vista técnico. El *Memoriale o Libro de la experiencia*, de Ángela de Foligno (2014), trata de «expresar una experiencia inefable, una peregrinación que se inicia con su desnudamiento ante la cruz, según el ideal de pobreza de las nuevas corrientes espirituales, para concluir en el punto sublime de conciliación de los contrarios». En este sentido, se proponía al alumnado integrar elementos de los distintos ejercicios del recorrido, o crear algo nuevo a partir de las revelaciones. De una revelación que fundamentalmente consiste en tomar conciencia de que solo desde una misma se puede llegar al arquetipo universal, y a la inversa.

Este último peldaño coincidió cronológica y temáticamente con el estreno en Madrid del último espectáculo de la compañía La Zaranda, «teatro inestable de ninguna parte»: *Ahora todo es noche*, con el que celebran el 40 aniversario de la compañía y anuncian su disolución. Un espectáculo en el que hacen memoria y repaso de su

⁴ En todo caso, ese *otro* pueden ser las personas más cercanas. Quizás por ello en los últimos tiempos también han proliferado los espectáculos en los que se invita a escena a los familiares de los artistas (Contreras, 2011).

trayectoria y se encuentran sin nada, como cuando empezaron, desnudos como Ángela de Foligno al inicio de su camino. Mostrando con ello que la imagen de la progresión lineal es mera ilusión y que toda meta no es sino el inicio de una nueva etapa que trazará un nuevo círculo. Y en la que los conceptos de éxito, error o fracaso no son sino relativos y contextuales.

Ya que habría que decir en este caso, como en el de nuestro alumnado y en el nuestro propio, lo que dijo el filósofo Bías de Priene cuando abandonó su ciudad sitiada por Ciro: «Omnia mea mecum porto» (Llevo conmigo todas mis cosas), es decir, experiencia y sabiduría. Porque además de mostrar la paradoja de una escalera sin fin, que vuelve a empezar cuando parece acabar, como una especie de eterna cinta de Moebius, La Zaranda realiza un ejercicio de integración de los contrarios cuando recrean a los clásicos (Segismundo, Prometeo, Rey Lear), en un lenguaje radicalmente contemporáneo.

3. MEMORIA DE APRENDIZAJE: ALGUNAS NOTAS SUELTAS COMO CONCLUSIÓN

El arte dramático y la pedagogía de la creatividad se encuentran cuando se trata de sensibilizar a la persona que aprende en la complejidad de sus estructuras mentales, enseñando al estudiante a dialogar con las informaciones aprendidas y adquiridas por la experiencia, la experimentación y la vivencia (Georges Laferrière).

Decía Paco el de la Zaranda, en una entrevista a propósito del espectáculo antes mencionado, que «Recordar es importante porque recordar es reconocerse» (Ordóñez, 2018); al igual que Roland Barthes (2000) manifestaba: «soy aquel que tiene el mismo lugar que yo». Pero ¿quién es ese *yo* cuando el *lugar* se desvanece ante nuestros ojos? ¿qué ocurre cuando tu vida está desvinculada del tiempo y del espacio, porque se desarrolla en el territorio ambiguo del *no-lugar* propio de la globalización posmoderna internacional? ¿qué es entonces la *identidad*? ¿cómo puede definirse la *autenticidad*, la *sinceridad* o la *honestidad*, cuando tu diario son *las notas sueltas que tomas en un*

ipad, como en el último espectáculo de Rodrigo García⁵? ¿no estamos rompiendo de alguna forma el *pacto autobiográfico* (Lejeune, 1994) al *reinventar la naturaleza* (Haraway, 1997), cuestionando el mismo concepto de lo real⁶?

Los márgenes de lo ficcional, estaban definidos gracias al establecimiento de unos límites espaciales que cada día son más difíciles de trazar (Arfuch, 2007). La *literatura del yo*, según las palabras de José M.^a Pozuelo Yvancos (2005: 184), nació «cuando se hacen solidarios los espacios del sujeto y del objeto de la representación, creando, con la invención, un espacio de creación imaginaria, que se sostiene en su propia verosimilitud» (Pozuelo, 2005: 184), por lo que es necesario primero *situarse*. En el espacio, y en el tiempo.

El siglo XX fue *el siglo del yo*⁷: El ser humano, perdido en su mis- midad tras el asesinato de Dios perpetrado por la Ilustración, obli- gado a dejar de ser imagen y semejanza de un otro divino que hasta entonces le daba sentido, sin modelo que seguir, debió preguntarse de nuevo, tras siglos de cómoda inconsciencia, si su existencia había sido constatada por Descartes, había que ir más allá, en concreto al pasado clásico, y recuperar el mandato aristotélico: «conócete a ti misma/o». Pero ¿cómo conocerse a una o uno mismo? Mirando hacia dentro,

⁵ Nos referimos a *Evel Knievel contra Macbeth na terra do finado Humberto*, de Rodrigo García, una coproducción de Teatros del Canal (Madrid), Bonlieu Scène Nationale (Annecy), Teatro Cervantes - Teatro Nacional Argentino (Buenos Aires), estrenada en noviembre de 2017.

⁶ Aunque se puede afirmar que siempre aparecerá algo de lo subjetivo en todo texto producido, insistimos en la idea de que un *teatro autobiográfico* abre muchos interrogantes y que solo con las estrategias del pensamiento complejo pueden abordarse (Fediuk, 2008). Ya que la propia concepción de *teatralidad* es señalada en numerosas ocasiones como una «marca de ficción» (Sagasetta, 2006: en línea). Su ancestral vinculación con la oralidad pública, distancia, en su propia definición, la escena de la intimidad de lo autobiográfico. Ligado como está normalmente a una escritura realizada en soledad. Una soledad que está asociado a un tipo de espacio, el de lo privado, que junto con el concepto de intimidad aparentemente está desapareciendo en el mundo contemporáneo.

⁷ Como ha sido estudiado, bajo la dirección de José Romera Castillo, en el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, ampliamente, en los diversos géneros literarios, como puede verse en http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN%40T/escritura_autobio.html [23/05/2018]. Cf. además Romera Castillo, ed. (1998, 1999, 2003).

no a las vísceras y órganos, que también, sino a ese pensamiento que le daba existencia humana. Y el ser humano inventó el psicoanálisis allá hacia finales del XIX. Y todo el XX no fue sino una reafirmación de ese yo humano que cual criatura divina se dedicó a crear y exterminar, no en el nombre de un Dios todopoderoso bíblico, sino en el suyo propio⁸.

Todo esto derivó, en el XIX, con la hegemonía del liberalismo como doctrina económica y espiritual, en la consideración del artista como genio romántico, capaz de crear él también el mundo a su imagen y semejanza. Toda su obra no es sino una afirmación de su propia personalidad. En el siglo XX se democratiza el arte y como Beuys afirma que todo ser humano es un/a artista y, con la invención de internet y las redes sociales, a principios del XXI, así es. Cualquier persona puede convertirse en *youtuber*, ser *trending topic* o *influencer*, y tener *followers*, etc. Para eso solo tiene que inventar su personaje y convertir su vida en obra de arte expuesta como espectáculo (Sibilia, 2008). En vez de indagar en el interior, ahora la intimidad se expande hacia el exterior, y para ello se ha inventado este nuevo concepto: la *extimidad*. Mirándose en el espejito mágico de la pantalla del móvil, tableta y ordenador, el ser humano naufraga entre el narcisismo y la egomanía o *egolatría*, como describiera el antipsiquiatra Rendueles. Si el género siempre se ha *performativizado*, como dijera Judith Butler, el yo contemporáneo se *teatraliza*, no más ni menos que en otras épocas, pero sí de manera diferente.

Dicho todo esto, surgen varias preguntas más: ¿qué sentido tiene el teatro, o cómo hacer teatro ante la teatralidad de la vida cotidiana? ¿qué personajes poner en escena, si es que tal cosa tiene sentido, ante la *personajización* de los congéneres? Si el arte es expresión y es comunicación, para responder a estas preguntas parece lógico que el artista teatral, en este momento histórico, se aplique el cuento y trate de «conocerse a sí misma/o» de una manera crítica y honesta. Ante la

⁸ Esto no fue sino la culminación de un proceso. Aunque la noción de subjetividad se inventara en el siglo XII, fue la mencionada desacralización del mundo y el capitalismo en su lento proceso de instauración desde el siglo XV al XVIII los que crean el concepto de individuo como único dueño y señor de sí mismo, diferente e independiente a todos los demás congéneres de su gregaria y mágica especie, generando toda una amplia gama de modernas neurosis y psicosis.

ficción cotidiana, el teatro no puede pretender tener la *verdad*, como en la época de la escena teológica stanislavskiana. Como mucho puede ofrecer honestidad.

Quizás por esto, además de todos los argumentos ofrecidos por José Antonio Sánchez en la introducción de su *Prácticas de lo real en la escena contemporánea* (2007), hoy triunfa en los escenarios la autobiografía y la autoficción. Si bien puede hacerse la crítica que plantea Sánchez, que esta deriva «perpetúa la suplantación de la realidad histórica (colectiva) por lo real (individual) casi siempre insignificante» (2007: 9), también hay algo muy positivo: Desde punto de vista marxista, hablar de la propia vida es solo una forma más de hablar de las condiciones sociopolíticas de nuestra época. Desde un punto de vista feminista y poscolonial, significa que los personajes subalternos toman la escena, y la vida cotidiana se ha vuelto material digno de entrar en las categorías del *Arte* y de la *Historia* (ambas con mayúsculas, o todas con minúsculas). Por fin se ha comprendido que, como afirmara Kate Millett (2010), «lo personal es político», y, ahora que casi lo hemos perdido, que el *cuerpo es el verdadero campo de batalla*⁹.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Achiaga, P. (2017). «Esther Ferrer: “Si mi obra es autobiográfica, lo es a pesar mío”». *El Cultural*, 20/10, en <http://www.elcultural.com/revista/artel/Esther-Ferrer-Si-mi-obra-es-autobiografica-lo-es-a-pesar-mio/40170> [12/05/2018].
- Arfuch, L. (2007). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Arnheim, R. (1999). *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Editorial.
- Aznar Gómez, H. (1996). «Intimidad e información en la sociedad contemporánea». En *Sobre la intimidad*, 21-61. Valencia: Fundación Universitaria San Pablo CEU.
- Barthes, R. (2000). *Fragments de un discurso amoroso*. Madrid: Siglo XXI.
- Blas Brunel, A. y Contreras Elvira, A. (2017). «Desde dentro del círculo mágico: pedagogía colaborativa y teatro discursivo». *La lámpara mara-*

⁹ Parafraseando el célebre eslogan acuñado en 1989 por la artista conceptual Barbara Kruger: «Your body is a battleground».

- villosa. Teatralidades, crítica y pensamiento 1*, en <http://www.lamparamaravillosa.net/index.php/lalamparamaravillosa/article/view/5> [28/02/2018].
- (2018). «La educación teatral y el dilema ético de la creación». *Communiars: Revista de imagen, artes y educación crítica y social 1*, 29-34.
- (en prensa). «De hilos, redes y laberintos: prácticas pedagógicas de teatro discursivo». En *Actas II Congreso Internacional de teatro hispánico siglo XXI* (Estrasburgo, marzo 2016).
- Butler, J. (2001). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México: Paidós.
- Castoriadis, C. (2003). *La institución imaginaria de la sociedad. El imaginario social y la institución*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (en línea). «Escritura autobiográfica en España». En http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN%40T/escritura_autobio.html [23/05/2018].
- Contreras Elvira, A. (2011). «Líneas emergentes en la dirección escénica en España durante el siglo XXI». *Acotaciones 27*, 55-82.
- Fediuk, E. (2008). *Formación teatral y complejidad*. México: Universidad Veracruzana.
- Folino, A. (2014). *Libro de la experiencia*. Edición de Pablo García Acosta. Madrid: Siruela.
- Gómez Muntané, M. del C.; Hernández Hernández, F. y Pérez López, H. (coords.) (2006). *Bases para un debate sobre investigación artística*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.
- Haraway, D. (1997). *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Laferrière, G. (1997). *La pedagogía puesta en escena. El artista-pedagogo y el modelo de formación basado en la mezcla y el mestizaje*. Ciudad Real: Ñaque Editora.
- Lejeune, P. (1994). *El pacto autobiográfico y otros ensayos*. Madrid / Málaga: Megazul / Endymión.
- (2012). «De la autobiografía al diario: historia de una deriva». *Rilce. Revista de Filología Hispánica 28.1*, 82-88.
- Lessing, D. (1983). *El cuaderno dorado*. Barcelona: Noguer.
- López Mondéjar, L. (2015). *Una espina en la carne. Psicoanálisis y creatividad*. Madrid: Psimática Editorial.
- Marín García, T. (2007). «Estrategias de creación colectiva en el arte contemporáneo». En *Tecnologías y estrategias para la creación artística*, T. Marín García y Anja Krakowska (coords.), 209-230. Altea: Universidad Miguel Hernández-Alfa Ediciones gráficas.
- Marranca, B. (2012). *Ecologies of Theater*. New York: PAJ Publications.

- Mclaren, P. (1995). *La escuela como un performance ritual*. Madrid: Siglo XXI.
- Milder, P. (2011). «Teaching as art. The Contemporary Lecture-Performance». *PAJ: A Journal of Performance and Art* 33, 13-27.
- Millett, K. (2010). *Política sexual*. Madrid: Cátedra.
- Ocampo, E. (2007). *Apolo y la máscara. La estética occidental frente a las prácticas artísticas de otras culturas*. Barcelona: Icaria Editorial.
- Ordóñez, E. (2018). «Paco de la Zaranda: No soporto el teatro en el que sale a escena el actor y no el personaje». *Revista Contexto* 167, en <http://ctxt.es/es/20180502/Culturas/19301/Paco-de-la-Zaranda-entrevista-Ahora-todo-es-noche-en-el-Teatro-Espa%C3%B1ol.htm> [01/05/2018].
- Pozuelo Yvancos, J. M.^a (2005). «Las escrituras del yo». En *El ensayo como género literario*, Vicente Cervera Salinas, María Belén Hernández González y Belén Hernández (eds), 240-254. Murcia: Universidad de Murcia.
- Rivière, J. (2007). «La femineidad como máscara». *Athenea Digital* 11, 219-226.
- Romera Castillo, J. (ed.) (1993). *Escritura autobiográfica*. Madrid. Visor Libros.
- (1998). *Biografías literarias (1975-1997)*. Madrid: Visor Libros.
- (2003). *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
- Sagaseta, J. E. (2006). «La vida sube a escena. Sobre formas biográficas y teatro». *Telonde fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral* 3, en <http://www.telondefondo.org/numeros-antiguos/numero3/articulo/43/la-vida-sube-a-escena-sobre-formas-biograficas-y-teatro.html> [28/02/2018].
- Sánchez, J. A. (2007). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor Libros.
- Sibilia, P. (2008). *La intimidad como espectáculo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Valéry, P. (2010). «Poesía y pensamiento abstracto». En *De Poe a Mallarmé: ensayos de Poética y Estética*, 231-257. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.

TEATRO BIOGRÁFICO



Sobre el teatro biográfico y su
relación con el *biopic*.
Una propuesta de tipología¹
*About the biographical theater and its
relationship with the biopic.*
A proposal of typology

José Antonio Pérez Bowie
Universidad de Salamanca
bowie@usal.es

Resumen: La biografía teatral es un género poco estudiado, al contrario de lo que sucede con el cine de carácter biográfico. Partiendo de mis trabajos anteriores sobre este, me he centrado en la escena española contemporánea para explicar el interés que en ella parecen suscitar las obras basadas en las vidas de personajes famosos. He reunido un corpus breve pero significativo de títulos a partir de los cuales describo los rasgos más característicos del género y establezco una tipología de sus principales líneas de desarrollo, en homenaje al profesor José Romera Castillo.

Palabras clave: Teatro biográfico. Teatro español contemporáneo. Relaciones teatro-cine.

Abstract: Biographical theatre, unlike biographical cinema, is a genre to which little study has been devoted. Parting from my previous work on the

¹ Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto HAR2017-85392-P financiado por la Secretaría de Estado de Investigación, Desarrollo e Innovación del Ministerio de Economía y Competitividad.

latter, in this paper I will focus on the contemporary Spanish performing arts to explain the growing interest that plays based on the lives of famous people seem to arouse. I have gathered a brief but significant body of films from which it is possible to describe the most characteristic features of the genre and to establish a typology of its main lines of development, in honour of professor José Romera.

Key Words: Biographical theater. Contemporary Spanish theater. Theater-cinema relationships.

1. PRELIMINAR

Desde hace algún tiempo vengo ocupándome de la biografía cinematográfica, género conocido como *biopic* (abreviatura de *biographical picture*) y que ha suscitado un considerable y continuado interés entre los públicos espectadores. Su nacimiento data de los años treinta cuando la Warner Brothers inicia la producción de una serie de filmes, dirigidos por William Dieterle, que establecieron el que sería desde entonces el modelo canónico al que se atenderían en lo sucesivo las narraciones de las vidas que se ofrecían desde las pantallas (Barnier, 2011: 30-34). *The Story of Louis Pasteur* (1934), *The White Angel* (1936, sobre Florence Nightingale, fundadora de la Cruz Roja) y *The Life of Émile Zola* (1937), son algunos de esos títulos fundadores de ese género que aprovechó la fascinación o el interés que despertaban en los espectadores las vidas de personajes que habían alcanzado celebridad en cualquier faceta de la actividad humana. La fórmula se basaba en una hábil narración organizada en torno a una serie de principios inamovibles (la lucha contra las vicisitudes que obstaculizan el camino hacia el triunfo final, la ejemplaridad derivada del esfuerzo que ese combate conlleva, el planteamiento teleológico que dejaba adivinar desde las primeras secuencias el destino reservado al protagonista), los cuales daban lugar a historias capaces de competir en igualdad de condiciones con las procedentes de la ficción literaria o las elaboradas por la fantasía de los guionistas (Pérez Bowie, 2015b: 19-20).

La función ejemplarizante que el *biopic* desempeñó en sus primeras manifestaciones fue cediendo ante la tendencia de la industria a ofrecer productos a la más acordes con las demandas de la cultura de masas e interesarse por las vidas de figuras representativas de los mitos

fabricados por dicha cultura (deportistas, de gente del espectáculo, etc.) y a poner el acento sobre las facetas más íntimas de las mismas. El repertorio de títulos que nutren hoy en día las pantallas permite comprobar que esa tendencia no solo persiste, sino que se ha incrementado de modo exponencial convirtiendo en protagonistas de los filmes biográficos a personas comunes que por un motivo u otro han ocupado en un momento determinado la atención de los medios de comunicación. No obstante, junto a esta deriva popular del género, se ha desarrollado una corriente más minoritaria, de índole experimental, que pone en cuestión los mecanismos narrativos del *biopic* clásico y amplía de modo considerable sus límites, especialmente en lo referente a la difuminación de las fronteras entre el formato ficcional y el formato documental.

El filme biográfico que ha triunfado en las pantallas se caracteriza por la presentación ficcionalizada de una vida, esto es, sometida a las pautas de una narración dramatizada, donde todos los elementos están debidamente dosificados para mantener viva la atención del espectador y en donde los hechos factuales suelen alternar en igualdad de condiciones con los procedentes de la imaginación de los guionistas. Pero junto a estas biografías ficcionalizantes existen otras de carácter veredictivo, acogidas al formato documental, donde la narración dramatizada es sustituida por la presentación de testimonios y materiales de diversa procedencia sobre la vida del personaje y que son producto de una investigación rigurosa en torno a la misma. En el ámbito de la industria cinematográfica ambos formatos, el ficcional y el documental, habían mantenido una clara independencia, tanto en lo relativo a los mecanismos de producción como en los circuitos de distribución y en las peculiaridades de su recepción. En cambio, hoy en día, son cada vez más frecuentes los casos de contaminación y de hibridismo entre ambos y podemos encontrar biografías ficcionales que reconstruyen con detalle la vida del personaje a partir de investigación rigurosa, recurriendo incluso a filmaciones y fotografías auténticas, junto a biografías documentales que no renuncian a la incorporación de escenas dramatizadas interpretadas por actores.

Mi intención en estas páginas es acercarme al género biográfico en el teatro y comprobar en qué medida la metodología de descripción y sistematización que he venido utilizando en mis trabajos sobre la biografía fílmica es susceptible de ser aplicada a las vidas «narradas»

desde los escenarios. Obviamente, y dadas las limitaciones de este trabajo, no pretendo ir más allá de una introducción en la que se expongan las líneas generales de un proyecto en el que estoy inmerso y que exigirá la revisión de un número considerable de textos dramáticos, de los cuales tan solo serán mencionados aquí algunos pocos que sirvan para ejemplificar las diversas categorías teóricas señaladas.

2. BIOGRAFÍA TEATRAL VS. BIOGRAFÍA CINEMATOGRAFICA

Las peripecias biográficas de personajes célebres han gozado de una larga tradición en los escenarios, si bien han estado, por lo general, vinculadas al género del drama histórico y centradas, por tanto, más en la presentación de alguno(s) de los hechos heroicos a los que esos personajes debían su fama que en la indagación de sus peculiaridades psicológicas o en los conflictos derivados de su existencia cotidiana. El teatro isabelino inglés y el español de los Siglos de Oro ofrecen abundantes ejemplos de esta modalidad de biografía dramática caracterizada generalmente por un tono de exaltación épica y cuyo objetivo solía ser la glorificación del personaje protagonista basada más en elementos legendarios que en una investigación historiográfica de hondo calado; y la misma tónica continúa en corrientes teatrales posteriores como modo el drama romántico europeo (*Don Carlos*, de Schiller; *Cromwell*, de Victor Hugo) y su prolongación en el drama histórico cultivado por el modernismo español, que perdura hasta mediados del siglo XX, alimentado por las nostalgias imperiales tan gratas al fascismo español antes y después de la contienda civil. La revolución que tiene lugar en los escenarios en la transición del siglo XIX al XX con la introducción de la luz eléctrica, la posibilidad de espacios simultáneos, la incorporación del punto de vista subjetivo y el perfeccionamiento de las técnicas interpretativas, entre otras innovaciones, fueron determinantes para la transformación experimentada por el tratamiento de la biografía teatral: todos esos factores, unidos a los avances experimentados por la psicología y a la tendencia revisionista del pasado con la puesta en cuestión de las visiones idealizadas o excesivamente simplistas del mismo, explican la complejidad y la riqueza de mati-

ces con que desde la escena contemporánea se abordan las vidas de los personajes que tuvieron una existencia real.

En este punto, resulta necesario señalar una de las principales diferencias entre la biografía teatral y la cinematográfica: la posibilidad que esta última posee, al no estar sometida a las restricciones espacio-temporales de la escena, de desarrollar la trayectoria vital del personaje en un marco cronológico de mayor amplitud y ahondar con más detenimiento en la misma. Es sabido que mientras el cine, al igual que la novela, narra una historia, el teatro ha de limitarse a unos momentos concretos de la misma, a una serie de situaciones en las que se planteen los elementos de un conflicto derivado de las circunstancias de un pasado que no es representado sino evocado por el espectador a partir de los datos que a través del diálogo escénico se le proporcionan. No obstante, existen notables diferencias a este respecto entre el teatro que rompe con las restricciones espacio-temporales de la preceptiva aristotélica y aquel que se atiene en mayor o menor medida a las unidades de acción, tiempo y lugar. Mientras el primero puede abarcar los aspectos esenciales de una biografía, seleccionando un conjunto de situaciones referidas a los momentos más significativos de la misma, el segundo ha de limitarse a plantear un momento de la existencia del personaje en el que este se enfrenta a un conflicto ineludible y cuyo planteamiento y resolución han de tener cabida dentro de los estrechos márgenes de espacio y de tiempo acotados por la preceptiva. Baste para comprobarlo comparar el tratamiento de la figura de Rodrigo Díaz de Vivar en *Las mocedades del Cid*, de Guillén de Castro y en *Le Cid*, de Pierre Corneille: mientras el primero incluye una amplia serie de peripecias, el drama de Corneille se centra exclusivamente en el conflicto entre el honor y el amor, en el que se debate Rodrigo al verse obligado a retar en duelo al padre de Jimena, quien ha abofeteado al anciano padre del héroe.

Nos encontraríamos, pues, antes dos estrategias distintas mediante las que el teatro pre-moderno abordaba la vida de un personaje histórico: una, de más amplio alcance, en la que predomina la acción y presenta en diversas escenas sucesivas una selección de los momentos más significativos de la trayectoria biográfica; la otra, el drama discursivo, centrado en un momento específico de esa trayectoria, en el que el protagonista se ve enfrentado a un conflicto que se ha de resolver exclusivamente a través de la dialéctica interpersonal, hecha

palabra mediante el diálogo y sin apelación a ningún factor externo (Szondi, 1994: 22).

La biografía teatral, abordada desde las limitaciones de la puesta en escena tradicional, resulta siempre más restrictiva que la cinematográfica con la complejidad de su aparato enunciativo y la posibilidad de un desarrollo temporal mucho más amplio². Pero me interesa centrarme especialmente en las aportaciones que para la biografía teatral han supuesto las innovaciones de la dramaturgia contemporánea, las cuales han venido a enriquecer de modo notable el tratamiento de las vidas de los personajes llevadas a la escena. Aunque habré de mencionar dramas biográficos que continúan fieles a las restricciones de la preceptiva clásica y cuyo número sigue siendo considerable, me interesaré especialmente en las estrategias que el teatro contemporáneo pone en juego al abordar el género que nos ocupa: consciente de la imposibilidad de competir en ese terreno con el cine, ha apostado salvo excepciones, como veremos, por la sugerencia frente a la explicitud, por la síntesis frente al desarrollo pormenorizado, por la simplicidad y la desnudez frente a la espectacularidad y, especialmente, por potenciar la emoción que transmiten las palabras pronunciadas en vivo y la veracidad que adquieren las situaciones protagonizadas por el personaje con la presencia real que quienes las recrean sobre las tablas.

3. BREVE PANORÁMICA DEL TEATRO BIOGRÁFICO RECIENTE

He limitado el corpus al ámbito español de los años finales de la dictadura franquista y los inmediatamente siguientes a la reinstauración de las libertades democráticas por el auge inusitado que

² Aun así, la biografía cinematográfica posee también sus limitaciones temporales (debidas al formato estándar de la película comercial que raramente supera las dos horas) frente a la literaria. No obstante, la incorporación del género biográfico al formato de la serie televisiva, en capítulos que pueden alcanzar en total hasta 10 ó 12 horas de emisión, ha traído consigo la posibilidad de superar esas limitaciones temporales. Recuérdense series biográficas emitidas por TVE como *Ramón y Cajal* (1982), *Teresa de Jesús* (1984) o *La forja de un rebelde* (1990).

adquiere el género durante ese periodo. Un auge similar, e incluso superior, tiene lugar en el campo de la producción cinematográfica, donde son numerosas las películas que filmadas con la intención de reivindicar de figuras de un pasado silenciado o tergiversado por los vencedores de la contienda civil (Sánchez Noriega, 2012a y 2012b; Pérez Bowie, 2015a).

Centrándonos en el teatro, resulta evidente que el interés suscitado por ese pasado es una de las razones que explican la vocación biográfica de muchos de nuestros dramaturgos. Así, comprobamos la existencia de varias obras centradas en las figuras de políticos cuya actuación fue relevante en los años inmediatos a la guerra civil o de intelectuales y artistas que habían sido víctimas (muertos o exiliados) de la represión llevada a cabo por los vencedores. Entre ellos estarían títulos como *En Companys* (Josep M.^a Muñoz y Pujol, 1981), *Proceso a Besteiro* (Manuel Canseco y Pérez Mateos, 1982), *Federico, una historia distinta* (Lorenzo Piriz Carbonell, 1982), *Pablo Iglesias* (Lauro Olmo, 1984), *Picasso, reino milenario* (Martín Elizondo, 1986), *Azaña, una pasión española* (José Luis Gómez y José María Marco, 1988), *Pasionaria. ¡No pasarán!* (Ignacio Amestoy, 1993), *Picasso andaluz: la muerte del minotauro* (Salvador Távora, 1993), *Viznar o muerte de un poeta* (José María Camps, 1998), *Y María tres veces amapola María* (Maite Agirre, 1998, sobre María Lejárraga), *Unamuno* (Pollux Hernández, 2011). A ellos habría que añadir algún otro título que propone una visión crítica, con una evidente dosis de parodia, de alguna de las figuras claves del régimen, como la del propio dictador que es protagonista de *Última batalla en el Pardo* (José M.^a Rodríguez Méndez, 1991); o de personajes que mostraron simpatía o fidelidad con el mismo como es el caso de Salvador Dalí, quien aparece caricaturizado en *Daaalí* (Albert Boadella, 1999)³.

El interés hacia personalidades del pasado se extiende también hacia épocas más lejanas, en un intento de buscar en la trayectoria de algunos de sus protagonistas las claves que permitiesen una lectura

³ A Boadella se deben otras dos biografías satíricas de personajes más contemporáneos que fueron puestas en escena por su grupo *El Joglars*: la de Jordi Pujol en *Ubú President* (2001) y la de Josep Pla en *La increíble historia del Dr. Floit & Mr. Pla* (1997).

más lúcida del presente. Ya durante las etapas finales de la dictadura algunos dramaturgos como Buero Vallejo o Alfonso Sastre procedieron a rescatar algunas figuras de ese pasado más lejano, caracterizadas por su defensa de las libertades, glosando la actitud crítica que mantuvieron frente al poder instituido para denunciar, en clave metafórica, la situación que se vivía en España. Recuérdense dramas de Buero como *Las Meninas* (1960) y *El sueño de la razón* (1970), aproximaciones biográficas respectivas a las figuras de Velázquez y de Goya en las que reflexiona sobre las relaciones conflictivas entre los artistas y el poder político⁴; o *La sangre y la ceniza* (1976, aunque escrita en 1965) en la que Alfonso Sastre utiliza la figura de Miguel Servet, el médico aragonés que encarna el espíritu liberal y moderno frente a la reforma religiosa de Calvino (quien acabará condenándolo a morir en la hoguera) para referirse en clave a la censura y a la persecución de que eran víctimas los intelectuales bajo la dictadura franquista. Ambos dramaturgos volverán a cultivar el género biográfico tras la desaparición de aquella: Buero con *La detonación* (1978) donde el suicidio de Larra es el pretexto para una amarga reflexión sobre la sociedad y la política españolas del siglo XIX; y Sastre con *Los últimos días de Emmanuel Kant* (1985) y *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?* (1990), en donde reconstruye, respectivamente, los momentos finales del filósofo alemán y de Edgar Allan Poe.

Esta atracción de Sastre por las vidas de personajes muy alejados de la realidad española es compartida por algunos otros dramaturgos que escriben tras la reinstauración de la democracia. Pueden citarse títulos como *Yo, Martín Lutero* (Ricardo López Aranda, 1983), *Séneca o el beneficio de la duda* (Antonio Gala, 1987), *Rey Loco. Las últimas horas de Luis de Baviera* (Lourdes Ortiz, 2001), *Cartas de amor a Stalin* (Juan Mayorga, 1989, sobre las relaciones del escritor Mijail Bulgakov con el dictador ruso), *El otro William* (Jaime Salom, 1998, sobre el aristócrata inglés sir William Stanley a quien se ha llegado a atribuir la autoría de las obras de Shakespeare), *Lo más humano*

⁴ En la misma línea está la primera incursión de Buero en el drama biográfico, *Un soñador para un pueblo* (1958), aunque en este caso el argumento se centra en el fracaso de los ilustrados (personificados en el protagonista, el marqués de Esquilache) en su intento de modernizar España.

posible (David Abia, 2004, sobre la presunta colaboración con el nazismo de Ernst Jünger) o *La última jugada de José Fouché* (Carmen Resino, 2017)⁵.

Pero el número de obras que se interesan por la biografía de personalidades españolas continuó siendo abundante tras el final de la dictadura. Varias de ellas se remontan en el pasado español en busca de figuras protagonistas que sirvan como pretexto para llevar a cabo una revisión crítica de la historia tal como había sido contada «oficialmente». La conquista de América es uno de los episodios que se prestaba más a esa revisión y ha dado lugar a títulos como *Hernán Cortés* (Jorge Márquez, 1990), *Cristóbal Colón* (Antonio Gala, 1990), *Lope de Aguirre, traidor y Naufragios de Álvaro Núñez* (ambas de Sanchis Sinisterra publicadas en edición definitiva en 1992), *La noche de Hernán Cortés* (Vicente Leñero (1990) o *Yo maldita india* (Jerónimo López Mozo, 1992, sobre la figura del cronista Bernal Díaz del Castillo), todos ellos propiciados por la conmemoración del V Centenario del Descubrimiento. Entre otros personajes históricos por cuya biografía se han interesado los dramaturgos actuales son Juana la Loca (*Juana del amor hermoso*, de Martínez Mediero, 1983), Isabel II (*Isabel, reina de corazones*, de Ricardo López Aranda, 1983), Rosalía de Castro (*Un corazón lleno de lluvia*, de Jorge Díaz, 1998) o Teresa de Jesús (*La lengua en pedazos*, de Juan Mayorga, 2012)⁶.

Mencionaré para concluir esta larga relación, otros dramas biográficos que tienen como protagonistas a personajes de un pasado reciente como en *Urtain* (Juan Cavestany, 2010, centrada en la figura del boxeador vasco, quien después de una carrera fulgurante acabó suicidándose), *El diccionario* (Manuel Calzada, 2012, sobre la filóloga María Moliner) o *El sueño de Ginebra* (Juan Mayorga, 1996, reflexión sobre la relación de Jacqueline Kennedy con Onassis).

⁵ Ese mismo personaje protagoniza, junto a Talleyrand, *La cena*, del francés Jean-Claude Brisville (1989), el cual es autor también de otra pieza biográfica acogida al formato «conversacional»: *Encuentro de Descartes con Pascal joven* (1985).

⁶ Una abundante información sobre el teatro histórico escrito y representado en España desde la Transición hasta finales del siglo puede encontrarse en el volumen colectivo, editado por José Romera, en el que se recoge un importante número de trabajos sobre ese género dramático (Romera Castillo, ed., 1999).

4. HACIA UNA TIPOLOGÍA DE LA BIOGRAFÍA TEATRAL

Pasemos ya a la caracterización de la biografía teatral y a la descripción de sus diversas manifestaciones con el propósito de establecer una tipología que facilite futuros abordajes del género (cf. Romera Castillo, ed., 1999)⁷. Tendré en cuenta las categorías utilizadas en mis trabajos sobre la biografía fílmica, muchas de las cuales resultan válidas con las oportunas matizaciones. A este respecto, resulta obvio señalar la inoperancia de algunas de las pertenecientes a aquel campo, como es por ejemplo la de «biografía documental», dado que en las vidas «contadas» desde el escenario no puede hablarse de un grado cero de ficcionalidad como sucede en aquellos documentales cinematográficos que reconstruyen una vida a partir de la acumulación de materiales y testimonios fehacientes sobre la misma⁸. Habría que matizar, por otra parte, el uso de la categoría «extensión» mucho más limitada en el caso del teatro, por las mencionadas restricciones que la puesta en escena conlleva, lo que obliga a centrar la biografía del personaje en algún momento especialmente relevante de la misma (por la existencia de un conflicto al que hubo de enfrentarse) o a optar por una síntesis de esa trayectoria vital a partir de una sucesión de escenas breves que recojan sus etapas más significativas.

4.1. *La intencionalidad de la obra y el tratamiento del personaje*

Como puede deducirse del apartado precedente, la intencionalidad que persigue una biografía teatral y el consiguiente acercamiento

⁷ En el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías se ha estudiado también las relaciones de los discursos (auto)biográficos con el teatro (Romera Castillo, ed., 2003), así como el teatro como documento artístico, histórico y cultural en el siglo XXI (Romera Castillo, ed., 2017).

⁸ Una excepción la constituiría el caso de un texto teatral que aborde un aspecto muy puntual de la vida del personaje, como puede ser la reconstrucción de un proceso al que ha sido sometido a partir de la transcripción literal de las actas del mismo. Es el caso de *Ruz-Bárceñas* (2015), montaje teatral en el que Alberto San Juan recrea el interrogatorio a que el juez Ruz sometió al ex-tesorero del Partido Popular en julio de 2013 y que se representó en diversos teatros españoles.

al personaje que a partir de esa intencionalidad se proponen, pueden ser muy diversos. Al igual que sucede con respecto a la biografía literaria, y posteriormente con la cinematográfica, la biografía teatral ha solido tener entre sus objetivos primordiales una intencionalidad ejemplificadora (y, en ocasiones, cercana al adoctrinamiento ideológico), que se traducía en un tratamiento idealizador del personaje, rayano a menudo en la hagiografía. Esa intencionalidad no está tan claramente explícita en las biografías teatrales contemporáneas como en la de otras épocas, aunque cabe hablar de cierta tendencia idealizadora en aquellos casos arriba mencionados en que se trata de rescatar y reivindicar figuras de un pasado próximo, silenciado o tergiversado por el franquismo (*Azaña, una pasión española*⁹, *Proceso a Besteiro*, *Pablo Iglesias*, *Unamuno*). En el caso de *Federico, una historia distinta*, la dimensión pública del personaje de Lorca y su consiguiente función ejemplificadora quedan eclipsadas por su faceta íntima en la medida en que el autor se interesa especialmente por la cuestión de su homosexualidad, que había sido sistemáticamente silenciada.

Cuando la vida del personaje se sitúa en un pasado más remoto, puede ser utilizada en clave metafórica para referirse al tiempo presente y plantear de modo indirecto problemas que el espectador puede sentir muy próximos. Lo vemos en el tratamiento que Alfonso Sastre hace de la figura de Miguel Servet en *La sangre y la ceniza* o Buero con relación a Larra en *La detonación*, en este caso continuando su línea, iniciada durante el franquismo, de recurrir a figuras del pasado (Velázquez en *Las meninas* y Goya en *El sueño de la razón*) para plantear una reivindicación de la libertad y de la dignidad humanas en una crítica implícita a la dictadura.

Otra finalidad de este tipo de obras dramáticas es plantear una revisión crítica del personaje, poniendo en cuestión la dimensión heroica que había transmitido la historia oficial y proponiendo una

⁹ En la bibliografía final se recogen las referencias de los textos consultados, cuya fecha no siempre es la de la primera edición o la del estreno. Los dos únicos textos de entre los citados a los que no he tenido acceso son *El diccionario* y *Azaña, una pasión española*. El primero lo conozco a través de la grabación de una representación en el Teatro de la Abadía (30 octubre 2012), que se conserva en el Centro de Documentación Teatral y el segundo por mi asistencia a una representación en el mismo escenario madrileño el 26 de mayo de 2001.

nueva lectura de los acontecimientos en los que aquel había participado. Ejemplos de estas biografías revisionistas son varias de las obras que se escriben con motivo del V Centenario de descubrimiento de América, dedicadas a arrojar luz sobre los aspectos oscuros de la conquista y de sus héroes: *La noche de Hernán Cortés* (Vicente Leñero), *Lope de Aguirre traidor y Naufragios de Alvar Núñez* (Sanchis Sinistera), *Cristóbal Colón* (Antonio Gala), *Yo, maldita india* (López Mozo, sobre Bernal Díaz del Castillo)¹⁰.

Cabe también que la actitud revisionista deje paso a un tratamiento irónico del personaje, rayano en la caricatura, como en el retrato del general Franco que ofrece en Rodríguez Méndez en *Última batalla en el Pardo* o el de Salvador Dalí que presenta Albert Boadella en *Daaal!*¹¹.

El rescate de una figura del pasado para trasladarla a la escena puede no estar motivado necesariamente por el interés de indagar en ese pasado, sino que obedezca a un determinado aspecto o circunstancia de la vida de ese personaje sobre el que el autor se siente inclinado a reflexionar; por ejemplo, el deterioro inherente a la senectud en *Los últimos días de Emmanuel Kant*, la enajenación y la pérdida de referencias como consecuencia del alcoholismo, en *¿Dónde está, Ulalume, dónde estás?* o la compleja relación entre el escritor y el poder en *Cartas de amor a Stalin*.

Podría mencionarse, por último, aquellas biografías que recurren a una figura popularizada por los medios de comunicación para llevar a cabo un alegato contra la influencia de esos medios en la sociedad contemporánea e indagar en la verdad que se esconde tras la superficie amable y edulcorada de las historias que los mismos ofrecen. Dos ejemplos, muy distintos entre sí serían *Urtain* (Juan Cavestany, 2008)

¹⁰ Romera Castillo hace un comentario sobre *Cristóbal Colón*, de Antonio Gala, que puede aplicarse a todas estas piezas, que abren nuevas vías de comprensión de la historia, «fijando el centro de atención en unas perspectivas un tanto heterodoxas de las mantenidas por los dicterios propalados por el oficialismo histórico» (2011: 164-165).

¹¹ Para Milagros Sánchez Arnosi, en cambio, la biografía que Boadella presenta del pintor, tiene una intención reivindicativa en la medida en que opone la perfección y clasicismo de Dalí, al decorativismo y el fraude que, según él, caracterizan a gran parte de la pintura vanguardista (Sánchez Arnosi, 2006: 68).

sobre la figura del boxeador vasco y *El sueño de Ginebra* (Juan Mayorga, 1996) sobre la relación entre Jacqueline Kennedy y Onassis.

4.2. *Formato clásico y formato rupturista*

Resulta necesario partir de una distinción previa entre los dramas biográficos «clásicos» (los que adoptan el modo de representación tradicional y se atienen, por tanto, a las restricciones impuestas por la preceptiva derivada de la tradición aristotélica) y los «rupturistas». En el corpus manejado, los ejemplos de los primeros no abundan, pues son escasos los dramaturgos que al reconstruir la vida del personaje (o más exactamente, la parcela de la misma que acotan) se basan de modo exclusivo en los diálogos aquel mantiene con otros personajes de su entorno en unos escenarios realistas y perfectamente identificados. La acción, como corresponde al drama clásico, se sitúa en un estricto presente (o en una sucesión de presentes) y la información que el espectador recibe sobre el pasado procede exclusivamente de esos diálogos. Entre las obras revisadas se atienen a este modelo *La lengua en pedazos*, de Juan Mayorga; *Lo más humano posible*, la obra de David Abia sobre Jünger y *La última jugada de José Fouché*, de Carmen Resino. La primera, una conversación entre Teresa de Jesús y un inquisidor, se desarrolla en un único acto y se atiene plenamente a las restricciones espacio-temporales del drama clásico. La segunda, estructurada en 11 escenas distribuidas en 4 breves actos, presenta a Ernst Jünger en diversos momentos de la guerra (en el París ocupado, en Berlín, en un lugar del frente donde ha de asistir a una ejecución, en un prisión donde visita a su hijo que está detenido) manteniendo diálogos con diversas personas (una dama judía que le pide protección, colegas militares, amigos civiles, una amante francesa, su hijo) en los que se manifiesta tu desafección al régimen nazi. La obra de Carmen Resino (cinco cuadros distribuidos en dos actos, con solo cuatro personajes en escena) se centra en las maniobras del mariscal Fouché para seguir aferrado al poder tras la caída de Napoleón, favoreciendo la candidatura al trono de Luis XVIII y obstaculizando el acceso al mismo de María Teresa de Borbón, hija de Luis XVI. También podría incluirse la semblanza que Rodríguez Méndez traza del general Franco en *Última batalla en El Pardo* a través de unas

imaginarias conversaciones con el general republicano Segismundo Casado¹², distribuidas en siete cuadros que corresponden a distintos momentos distintos entre los años 40 y 1968, aunque el hecho de que la última conversación se desarrolle por teléfono cuando su interlocutor ya ha fallecido implica un cierto grado de ruptura con los presupuestos de verosimilitud del drama clásico.

Por el contrario, los dramas biográficos rupturistas (categoría a la que pertenecen la mayor parte de los revisados) se caracterizan por la recurrencia a una serie de estrategias que no solo atentan contra el modo clásico de representación (introducción de un narrador, ruptura de linealidad cronológica y de la causalidad, renuncia al punto de vista externo y a la aparente objetividad que este proporciona) sino que contribuyen a dotar a la acción representada un cierto grado de irrealismo (multiperspectivismo y fragmentariedad, inserción de elementos oníricos o procedentes de la imaginación o la memoria del protagonista, desdoblamiento del personaje, ruptura de la ilusión dramática mediante estrategias destinadas a denunciar la ficción y poner en evidencia la condición de constructo de la historia representada).

4.3. *Extensión (duración del fragmento de vida representado)*

Las limitaciones espacio-temporales de la escena imponen, como se ha señalado, una considerable reducción del fragmento o fragmentos de la vida representada; las opciones posibles son centrarse en un momento concreto de esa vida o seleccionar una serie de etapas que configuren una síntesis de la misma. El grado mínimo de extensión lo ejemplificarían aquellas obras acordes con el modo de representación clásico y cuya acción se desarrolla en un único acto. La extensión del fragmento de vida seleccionado se correspondería exactamente con el tiempo de la representación como sucede en *Atardecer en Longwood*, pieza en un acto de Gonzalo Torrente Ballester¹³, que presenta a Napoleón en su destierro de Santa Elena esperando una intervención

¹² Los personajes no figuran con su nombre, sino que se los denomina «General vencedor» y «General vencido», aunque resultan fácilmente identificables.

¹³ Texto escrito en 1947, aunque no publicado hasta 1982.

de sus partidarios destinada a rescatarlo y que finalmente se frustra. Otro ejemplo sería *La lengua en pedazos*, de Juan Mayorga, citada más arriba, que pone en escena la conversación que Teresa de Jesús mantiene con un inquisidor, aunque parte de la misma es una narración que la protagonista hace de su vida. Cuando la obra consta de más de un acto, la extensión de la acción se prolonga en función de los lapsus temporales que median entre cada uno. En *Lo más humano posible*, las escenas incluidas en cada acto estarían fechadas entre 1941 y 1945, a excepción de la escena final del acto cuarto que se sitúa en los años cincuenta. Las escenas de *La última jugada de José Fouché* se sitúan en tres fechas concretas: 24 y 27 de junio de 1815 y un día indeterminado de diciembre de 1820. Las ocho conversaciones en torno a las que se articula *Última batalla en El Pardo*, se extienden entre los años cuarenta y 1968. Las cinco escenas en que se desarrolla el monólogo de la protagonista frente a un interlocutor silencioso en *El sueño de Ginebra*, de Mayorga, transcurren antes (la primera) e inmediatamente después (las restantes) del asesinato de Kennedy¹⁴.

En las biografías rupturistas, la libertad en el manejo de la cronología y la renuncia al naturalismo escenográfico (en muchos casos la escena se caracteriza por una absoluta desnudez) posibilitan la pluralidad y simultaneidad de espacios permitiendo un acercamiento más pormenorizado a la trayectoria vital del personaje. Entre las más extensas de las revisadas se encuentra *Pablo Iglesias*, de Lauro Olmo, en cuyas dos partes se integran una gran cantidad de escenas (no numeradas) en las que se entremezclan las relativas a la edad madura del personaje con otras sobre diversos momentos de su pasado que son con las evocadas a través de su memoria. Un número también considerable de escenas correspondiente a diferentes etapas de la vida del protagonista presentan también *La detonación*, de Buero Vallejo, *Federico, una historia distinta*, de Píriz Carbonell y *Unamuno*, de Póllux Hernández. En el extremo opuesto se situarían aquellas otras obras biográficas centradas en unos momentos muy puntuales como

¹⁴ Los dos protagonistas aparecen denominados como «La Mujer» y «El hombre», aunque resultan fácilmente identificables con Jacqueline Kennedy y Aristóteles Onassis.

Los últimos días de Emmanuel Kant y *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?* de Alfonso Sastre: las escenas de la primera, repartidas en 10 cuadros transcurren entre el 27 de enero y el 12 de febrero de 1804; y los 21 breves actos de la segunda, centrada en los momentos finales de Edgar Allan Poe, entre el 27 de septiembre y el 9 de octubre de 1949. En algunos casos la extensión resulta difícil de fijar dado que la historia se presenta a través de una pluralidad de voces que van ofreciendo una visión particular y fragmentaria de los acontecimientos protagonizados por el biografiado; así sucede en *Lope de Aguirre, traidor*, aunque el tiempo de la historia correspondería al periodo 1559-1561 en que se desarrolló la aventura americana del personaje (Serrano 1996: 46).

Podrían, pues, distinguirse tres grados dentro de la categoría de «extensión»: biografía amplia (intento de ofrecer una síntesis amplia de la peripecia vital del personaje), biografía reducida (centrada en su actuación durante un periodo concreto esa trayectoria) y retrato o apunte (limitada a trazar una caracterización del protagonista a través de una conversación o de su actuación en un momento puntual¹⁵).

4.4. *La enunciación y el punto de vista (voz y visión)*

En el caso de las biografías que se acogen al modo de representación tradicional, solo cabe hablar, obviamente, de una *enunciación en grado cero* en cuanto no existe narrador, sino que la historia se configura y avanza a través de las intervenciones de los personajes. El responsable de la enunciación sería, en todo caso, el sujeto abstracto denominado «hablante dramático básico», que se expresa a través de las didascalias y al que, en última instancia, cabe atribuir el conjunto de las voces emitidas desde el escenario. La mayoría de las biografías rupturistas, asumen también esa *enunciación cero*, pero algunas otras confieren

¹⁵ Este subgénero tiene un especial desarrollo en el formato documental de la biografía cinematográfica, donde en una conversación con el protagonista, aún vivo, se traza una semblanza de este o se resume lo más importante de su trayectoria vital. Ejemplos en el cine español contemporáneo serían *Ocaña, retrato intermitente* (Ventura Pons, 1978) o *Mientras el cuerpo aguante* (Fernando Trueba, 1982, sobre el cantautor Chicho Sánchez Ferlosio).

una *enunciación autodiegética* ya que el personaje protagonista aparece vestido como un narrador que se dirige directamente al público o a un narratario inmerso en el interior de la diégesis. Vemos el procedimiento en *Séneca o el beneficio de la duda*, de Antonio Gala, donde el protagonista pasa revista su vida en conversación con Petronio, quien asume la función de narratario; durante el relato van apareciendo, evocados, otros personajes vinculados a Séneca, que dialogan con él. Una estructura similar la hallamos en *Pablo Iglesias*, de Lauro Olmo, aunque con una estructura más compleja ya que, en relato de su vida que el protagonista hace a su amigo y biógrafo González Fiol¹⁶, muchas de las escenas del pasado son representadas en el escenario. Un tercer ejemplo es *El diccionario*, de Manuel Calzada, donde es la propia protagonista, la filóloga María Moliner, quien se dirige desde el principio directamente a los espectadores. En *La detonación*, aunque la enunciación no sea permanentemente autodiegética, varias partes del discurso de Larra constituyen fragmentos narrativos cuyo destinatario es Pedro, el criado; este personaje, en la última escena tras la muerte del protagonista, se convierte, a su vez, en narrador que informa al público sobre el destino de los tres hijos de Larra. En este caso cabría hablar de *enunciación homodiegética* ya que su responsable, aunque no tenga un papel protagonista, pertenece al universo de la diégesis. Esa misma función la desempeña el personaje de Sebastián de Castellión en el Epílogo de *La sangre y la ceniza*, donde se dirige al público para narrar la ejecución de Miguel Servet en la hoguera. Un ejemplo de *enunciación heterodiegética* lo encontramos en *Urtain*, donde el árbitro-presentador que habla desde el ring en el que se desarrolla la representación actúa como un narrador situado fuera del universo ficcional. En cambio, en el caso de *Los últimos días de Emmanuel Kant*, cabría hablar de *enunciación metadiegética*, pues el sujeto enunciador es un personaje situado en un nivel diegético previo: un prólogo en donde el escritor alemán Ernesto Teodoro Amadeo Hoffmann, autor de cuentos fantásticos, se presenta como responsable de la historia que se va a desarrollar en los diez cuadros siguientes. Un caso de enunciación especialmente compleja lo constituye *Lope de Aguirre, traidor*, en donde la historia se presenta

¹⁶ La función de narratario que desempeña este es asumida en otros momentos por el público, ya que el protagonista se dirige expresamente a los espectadores.

como ya sucedida y fragmentada en una sucesión de nueve monólogos puestos en boca de otros tantos personajes, víctimas o colaboradores en la aventura del protagonista (el cual no aparece en escena; tan solo, en algunos momentos, se escucha su voz, recitando fragmentos de una carta que dirigió al rey Felipe II). En la medida en que esos nueve personajes pertenecen al universo diegético cabría hablar de *enunciación homodiegética múltiple*.

Es en el tratamiento de la visión donde todas estas biografías que califico de rupturistas muestran, sin duda, un mayor grado de alejamiento del modo de representación tradicional basado exclusivamente en un punto de vista externo. En la mayor parte de ellas, muchos de los personajes y acciones que aparecen sobre el escenario no tienen una existencia «objetiva», sino que son producto de la imaginación, de la memoria o de las alucinaciones del protagonista, cuyo punto de vista es compartido por los espectadores. La recurrencia a esta estrategia, aparte de dinamizar considerablemente la representación de la vida del personaje, permite el acceso a su mundo interior, tanto en estado consciente como inconsciente, dotando a la narración biográfica de una innegable profundidad.

Una obra paradigmática en esta línea, y especialmente compleja, es *La detonación*, donde los diversos episodios de la vida de Larra que se presentan en escena son producto de la memoria y de las alucinaciones del escritor y están concentrados en la tarde del 13 de febrero de 1837, durante los escasos minutos transcurridos entre el momento en que saca el revólver de un cajón y el disparo con el que pone fin a su vida. Se intercalan así escenas documentales que remiten a la actividad pública de Larra con otras que son producto de alucinaciones o de visiones oníricas como la aparición fantasmal del padre, la pesadilla en que se ve sucesivamente formando parte del pelotón de ejecución que por mandato del general Cabrera fusila a dos alcaldes liberales y luego del pelotón que ejecuta a María Griñó, madre de Cabrera; o aquella otra en la que el censor Clemente Díaz y el primer ministro Calatrava le cortan la lengua y la mano derecha. Idéntico carácter onírico posee la escena final en que las sombras que lo rodean (Cabrera, Bretón, Mesonero, el padre Froilán, y Calatrava, entre otros) le ponen la pistola en la mano y le hacen apretar el gatillo. En la misma línea, la biografía de Dalí, que construye Boadella en *Daaalí*, se basa en los recuerdos y alucinaciones que acuden a la mente del personaje desde el presente de su agonía.

Escenas de estas características, producto de la visión interna de protagonista y que violan los presupuestos de la puesta en escena tradicional serían, entre otras muchas: la pesadilla de Kant en los momentos previos a su muerte en el cuadro 8 de *Los últimos días de Emmanuel Kant*; las visiones que atormentan a Poe en su deambular desorientado, presa del *delirium tremens*, por las calles de Baltimore en *¿Dónde está, Ulalume, dónde estás?*; la figura fantasmal de Stalin que ayuda a Bulgakov a redactar las cartas que este envía obsesivamente al propio dictador en *Cartas de amor a Stalin*; la conversación telefónica que Franco mantiene en la escena final de *Última batalla en El Pardo* con el general Casado, después de que este haya muerto; las escenas tituladas «Unamuno y Lucifer» y «Unamuno y el Cristo de Velázquez», en *Unamuno*; los monólogos que desde más allá de la muerte pronuncian en *Lope de Aguirre, traidor* las víctimas de este; las escenas de desdoblamiento en que Lorca adulto dialoga con el Lorca niño en *Federico, una historia distinta*. En todos los casos, la renuncia a la exclusividad de la visión externa rompe con las restricciones espacio-temporales de la representación tradicional, introduciendo una percepción subjetiva del tiempo, alterando la linealidad cronológica (y, consiguientemente, el orden causal de los acontecimientos) y permitiendo la simultaneidad de diversos escenarios. Entre las estrategias rupturistas de la linealidad temporal se encuentra la estructura circular, presente en varias de las obras revisadas (*Pablo Iglesias, Federico, una historia distinta, La detonación, Urtain*), que comienzan con la escena final y, a partir de ella, se articula la «narración» de la vida del personaje mediante un *flash-back* que culmina con la repetición del momento de arranque.

4.5. *El grado de ficcionalidad*

Aunque todas las biografías teatrales parten de un propósito de acercamiento a la figura del personaje protagonista y se suelen basar en una amplia labor de investigación previa sobre la misma, pueden presentar diferencias considerables en lo que respecta a la introducción de elementos ficcionales con los que el autor tiende a rellenar los huecos que presentan las fuentes documentales apelando a su imaginación, aunque evitando incurrir en inverosimilitudes. De

todos modos, pese a que no es posible referirse a un grado cero de ficcionalidad, como sucede en la biografía cinematográfica de formato documental, sí es frecuente encontrar biografías dramáticas en donde la dimensión ficcional queda bastante mitigada por la exhaustividad y el rigor del autor en su manejo de las fuentes. En tales casos se suele partir de una (o más) bibliografía previa que tendría la condición de hipotexto, pero también se recurre a los escritos del personaje (de los que proceden la mayoría de las frases que pronuncia en escena) y a los testimonios de personas de su entorno.

Un empleo a fondo de tales fuentes, y lo encontramos en dramas biográficos como *Pablo Iglesias*, *La detonación* o *Unamuno*, en todos los cuales hay un empeño del autor en dibujar el marco histórico-social en el se desarrolló la vida del protagonista; en los dos primeros casos incluyendo numerosas escenas que dan cuenta de ese contexto y en el tercero mediante la proyección, durante los oscuros que separan los diversos cuadros, de rótulos relativos a los acontecimientos políticos coetáneos. Junto a ellos estarían otros aún más próximos al grado de ficcionalidad cero por basarse el texto dramático casi exclusivamente en palabras pronunciadas por el personaje como sucede en *Proceso a Besteiro y Azaña, una pasión española*.

De todos modos, el sometimiento de la narración biográfica a los imperativos de la puesta en escena (selección y ordenación de los acontecimientos, establecimiento de nexos causales entre los mismos, limitaciones espacio-temporales) implican una dosis ineludible de ficcionalidad. Aparte de que el intento de suscitar el interés de los espectadores lleva a los dramaturgos a indagar en la vida íntima del personaje y a apelar a la imaginación para sacar a la luz parcelas silenciadas de la misma. Así, en *La detonación*, la vida sentimental y familiar de Larra, ocupan un papel importante junto a sus facetas de escritor y de hombre público. Más extremo es el caso de *Federico, una historia distinta*, donde su autor se interesa especialmente por la vida íntima de Lorca y los problemas derivados de su homosexualidad y presenta una serie de escenas (intento de seducción por parte de la Argentinita, encuentros con homosexuales, diálogos entre Federico niño y Federico adulto) que son claramente producto de su imaginación.

En el extremo opuesto al grado cero de ficcionalidad estarían aquellas obras de carácter biográfico en las que el autor ha renunciado a toda intención documentalista y la historia mostrada sobre el

escenario es una fabulación absoluta sobre determinados momentos o circunstancias de la vida del personaje. Es el caso de los dos dramas biográficos de Alfonso Sastre sobre Kant y sobre Poe (*Los últimos días de Emmanuel Kant* y *¿Dónde está, Ulalume, dónde estás?*), aunque el autor reconoce haber partido de algunas fuentes previas. En la misma línea estarían también *Última batalla en El Pardo*, *Cartas de amor a Stalin*, *El sueño de Ginebra*, *Lo más humano posible* y *La noche de Hernán Cortés*. Y el caso extremo de *Picasso, reino milenario*, que se trata de una fantasía onírico-poética ajena a toda pretensión realista (escrita en su mayor parte en verso libre) en donde se presenta al pintor enfrentado con las criaturas surgidas de sus cuadros.

En algunos casos la ficcionalidad es reforzada mediante procedimientos que ponen de manifiesto la condición de «constructo» del universo presentado sobre el escenario. Esa función la desempeñan la recurrencia a anacronismos (el ordenador que utiliza el secretario del protagonista en *La noche de Hernán Cortés*; las continuas alusiones a la situación de la España franquista en los diálogos de *La sangre y la ceniza*) o la inserción de referencias explícitas a la propia representación¹⁷.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Obras teatrales consultadas

Abia, D. (2004). *Lo más humano posible*. Madrid: Centro de Documentación Teatral (Premio Nacional de Teatro Calderón de la Barca, 2003).

¹⁷ Véase el siguiente ejemplo de *Los últimos días de Emmanuel Kant*:

«PETER.- (En voz más baja señalando a Wasianski y a Teresa.) Estoy seguro de una cosa.

HANNA.- (También en voz más baja, aceptando la complicidad.) ¿De qué?

PETER.- De que el autor de esta obra...

HANNA.- (Sinceramente sorprendida.) Ah, ¿pero estamos en una obra?

PETER.- Es evidente. No hay más que mirar el decorado.

HANNA.- (Mira el decorado con indiferencia. Se encoge de hombros.) ¿Qué más dará eso?

PETER.- El caso es que te iba a hacer una proposición, bueno, en fin. (No sabe cómo decirlo.) En el teatro, cuando unos personajes estorban al autor suele mandarlos al jardín. Al menos, así ocurre en el teatro corriente» (p. 69).

- Boadella, A. (2006). *Daaali*. Madrid: Cátedra (junto con *Ubú president y La increíble historia del Dr. Floit & Mr. Pla*). Edición de M. Sánchez Arnosi.
- Buero Vallejo, A. (1983). *La detonación* (junto con *Las palabras en la arena*), 53-137. Madrid: Espasa Calpe (Colección *Austral*). Edición de R. Doménech.
- Canseco, M. y Pérez Mateos, J. A. (2010). *Proceso a Besteiro*. Mérida: Editora Regional de Extremadura (Premio Tirso de Molina, 1983).
- Cavestany, J. (2008). *Urtain*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Elizondo, M. (1986). *Picasso, reino milenario*. Murcia: Universidad de Murcia (Colección *Antología Teatral Española*). Introducción de R. Maestre.
- Gala, A. (1987). *Séneca o el beneficio de la duda*. Madrid: Espasa Calpe (Prólogos de J. M.^a de Areilza y J. Sábada).
- (1990). *Cristóbal Colón*. Madrid: Espasa Calpe (Prólogo de J. Romera Castillo).
- Hernández, P. (2011). *Unamuno*. Salamanca: Diputación de Salamanca (Prólogo de E. de Miguel).
- Leñero, V. (1992). *La noche de Hernán Cortés*. Madrid: Centro de Documentación Teatral. Introducción de L. Távira.
- López Mozo, J. (1992). *Yo, maldita india*. Madrid: Centro de Documentación Teatral.
- Mayorga, J. (1996). *El sueño de Ginebra*. En *Panorámica del teatro español contemporáneo*, C. Leonard y J. P. Gabriele (eds.), 95-113. Madrid: Fundamentos (Colección *Espiral / Teatro*).
- (2014a). *Cartas de amor a Stalin*. En *Teatro 1989-2014*, 218-258. Segovia: La Uña Rota.
- (2014b). *La lengua en pedazos*. En *Teatro 1989-2014*, 547-572. Segovia: La Uña Rota.
- Olmo, L. (1986). *Pablo Iglesias*. Madrid: Ediciones Antonio Machado (Colección *Teatral de Autores de España*).
- Píriz Carbonell, L. (1992). *Federico, una historia distinta*. Murcia: Ediciones Universidad de Murcia (Colección *Cuadernos de Teatro*). Edición de F. J. Díez de Revenga.
- Resino, C. (2017). *La última jugada de José Fouché*. Madrid: Cátedra (junto con *La visita*). Edición de F. Gutiérrez Carbajo.
- Rodríguez Méndez, J. M.^a (1991). *Última batalla en El Pardo*. Madrid: Centro de Documentación Teatral. Introducción de M. Thompson.
- Sanchis Sinisterra, J. (1996). *Lope de Aguirre, traidor*. En *Trilogía americana* (junto con *Naufragios de Alvar Núñez y El retablo de Eldorado*), 177-249. Madrid: Cátedra. Edición de V. Serrano.

- Sastre, A. (1979). *La sangre y la ceniza* (junto con *Crónicas romanas*), 135-296. Madrid: Cátedra. Edición de M. Ruggeri Marchetti.
- (1990). *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?* Hondarribia: Hiru.
- (1993). *Los últimos días de Emmanuel Kant contados por Ernesto Teodoro Amadeo Hoffmann*. Hondarribia: Hiru.
- Torrente Ballester, G. (1982). *Atardecer en Longwood*. En *Teatro*, vol. 2, 191-243. Barcelona: Destino.

2. Otras referencias bibliográficas

- Barnier, L. (2011). «L'invention du *biopic*». En *Biopic: de la réalité a la fiction*, R. Fontanel (ed.), 28-35. Paris: CinemAction.
- Doménech, R. (1993). «Introducción». En *La detonación. Las palabras en la arena*, A. Buero Vallejo, 9-43. Madrid: Espasa Calpe (Colección *Austral*).
- Pérez Bowie, J. A. (2015a). «El género biográfico en la pantalla. Una aproximación a su tratamiento en el cine español». En *El canon y su circunstancia. Literatura, cine y prensa*, F. López Criado (ed.), 447-458. Coruña: Andavira.
- (2015b). «En torno a la biografía fílmica. Una propuesta de tipología». En *Transescrituras audiovisuales*, J.A. Pérez Bowie y P.J. Pardo García (eds.), 19-46. Madrid: Pigmalión.
- Romera Castillo, J. (2011). *Teatro español entre dos siglos a examen*. Madrid: Verbum.
- Romera Castillo, J. (ed.) (1998). *Biografías literarias (1975-1997)*. Madrid: Visor Libros.
- (1999). *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones*. Madrid: Visor Libros.
- (2003). *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
- (2017). *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum.
- Sánchez Arnosí, M. (2006). «Introducción». En *Ubú president, La increíble historia del Dr. Floit & Mr. Pla, Daaalí*, A. Boadella, 11-83. Madrid: Cátedra.
- Sánchez Noriega, J. L. (2012a). «Construcciones fílmicas de personajes históricos en el cine español (2000-2010)». *Comunicación y Sociedad* XXV.2, 57-84.
- (2012b). «Vindicación de la historia y la cultura democráticas en las biografías del cine español (2000-2010)». *Cuadernos de Historia Contemporánea* 34, 251-275.

- Serrano, V. (1996). «Introducción». En *Trilogía americana*, J. Sanchis Sinistera, 9-90. Madrid: Cátedra.
- Szondi, P. (1994). *Teoría del drama moderno* (junto con *Tentativa sobre lo trágico*). Barcelona: Destino¹⁸.

¹⁸ La intervención del profesor José A. Pérez Bowie puede verse en <https://canal.uned.es/video/5b2b4773b1111f814a8b4567>.

Entre la biografía y el mito: Unamuno y Azaña en el teatro del siglo XXI¹

*Between biography and myth: Unamuno
and Azaña in twentieth-first century
Spanish theater*

Julio Vélez Sainz

Instituto del Teatro de Madrid & Universidad Complutense de Madrid
jjvelez@filol.ucm.es

Resumen: En el presente artículo, en homenaje al profesor José Romera Castillo, se presenta una cronificación historiográfica de dos obras que presentan visiones contrapuestas y complementarias de la guerra civil española desde la interacción entre la experiencia biográfica y el mito, a partir de las figuras de Miguel de Unamuno y Manuel Azaña. Unamuno y Azaña son analizados tanto como actores políticos y como representantes de la *intelligentsia*. Ambos espectáculos trabajan en el espacio liminal entre biografía y mito con el fin de presentar sendos espejos en los que reflejar la realidad de la España en guerra y las continuidades históricas que se proyectan en el presente. También damos cuenta de un texto sobre el «Venceréis, pero no convenceréis» unamuniano que no ha sido visto por la crítica.

¹ Este trabajo forma parte de los objetivos investigadores de los proyectos TEA-MAD «Plataforma digital para la investigación y divulgación del teatro contemporáneo en Madrid» (S2015/HUM-3366) y PTCE «Primer Teatro Clásico Español (PTCE): Plataforma para la investigación textual y escénica del Teatro Español del XVI (1496-1542)» (FFI2015-64799-P), alojados en el Instituto del Teatro de Madrid, en colaboración con el SELITEN@T, y en el Seminario de Estudios Teatrales de la Universidad Complutense de Madrid.

Palabras clave: Manuel Azaña. *Azaña: una pasión española*. Miguel de Unamuno. *Unamuno: venceréis pero no convenceréis*. José Luis Gómez. Teatro de la Abadía.

Abstract: This paper, in honour of professor José Romera, historiographically analyses two plays that offer opposite but complementary viewpoints on the Spanish Civil War (1936-1939), as well as the interaction between biography and myth in the cases of Miguel de Unamuno and Manuel Azaña. Unamuno and Azaña are analyzed as political leaders and members of the *intelligentsia*. Both plays are set in the liminal space between biography and myth, aiming to mirror the reality of Spain during the Civil War Spanish and its continuation nowadays. The article also addresses a text of the famous sentence «Venceréis, pero no convenceréis», which has not been thoroughly studied before.

Key Words: Manuel Azaña. *Azaña: una pasión española*. Miguel de Unamuno. *Unamuno: venceréis pero no convenceréis*. José Luis Gómez. Teatro de la Abadía.

En el presente artículo pretendo presentar una cronificación historiográfica de dos obras que se han puesto en las tablas del siglo XXI y que plantean visiones contrapuestas y complementarias de la guerra civil española (1936-1939), en los ámbitos del teatro histórico (Romera Castillo y Gutiérrez Carabajo, eds., 1999) y del teatro (auto)biográfico (Romera Castillo, ed., 1998, 2003). Ambos textos se articulan a partir de la interacción entre experiencia biográfica y contienda histórica y de documentos para la reconstrucción de dos personajes fundamentales del siglo XX español: Miguel de Unamuno y Manuel Azaña. Las dos piezas se sitúan abiertamente en la corriente cultural de recuperación de la memoria histórica que ha dominado la discusión intelectual de la España de los primeros años del siglo XXI y que tiene varios magníficos ejemplos como, entre otros, *Cantando bajo las balas* (2012), de Antonio Álamo, con dirección de Álvaro Lavín; *Ridruejo: una pasión española* (2014), de Ignacio Amestoy, con dirección de Juan Carlos Pérez de la Fuente; o *La sección: mujeres en el fascismo español* (2017), de Ruth Sánchez González y Jessica Belda, con dirección de Carla Chillida².

² Se puede consultar la reseña académica de la obra en nuestro proyecto académico TEAMAD: <https://teatrero.com/la-seccion/> [20/05/2018].

El primer caso es *Azaña: una pasión española*, con dramaturgia y dirección de José Luis Gómez (ayudado por Lino Ferreira), a partir de una selección de textos del propio Manuel Azaña (Alcalá de Henares, 1880 - Montauban, Francia, 1940), por parte de José María Marco, con música de Alejandro Massó, construcción de espacio escénico de Mario Bernedo, iluminación de José Manuel Guerra y asistencia de Celia Pérez, que se puso en escena del 9 al 25 de marzo de 2018, dentro de unas jornadas sobre la temática de la memoria histórica en la que escenificaron *Unamuno: venceréis pero no convenceréis* y la versión teatral de *Tiempo de silencio*, que organizó el Teatro de la Abadía, en la primavera de 2018. El texto actualiza una obra que ya presentara José Luis Gómez, en 1988, también titulada *Azaña: una pasión española*, montaje por el que recibió el Premio Nacional de Teatro, y que retomaría en varias ocasiones como producción de La Abadía, la última de ellas pudo verse en el Teatro Español en 2005.

Actor y director teatral, José Luis Gómez García (1940-) es un personaje fundamental de la escena teatral de los siglos XX y XXI. Tras su formación durante varios años en Polonia, Estados Unidos, Francia y sobre todo en Alemania, regresa en 1971 a España. Ha dirigido *Informe para una academia*, de Franz Kafka; *Gaspar*, de Peter Handke y *La resistible ascensión de Arturo Ui*, de Bertolt Brecht, entre otros espectáculos. Su amplia obra teatral ha sido analizada en varios estudios académicos, sobre todo, a partir de su nombramiento como Doctor *Honoris Causa* por la Universidad Complutense de Madrid (en 2011) y su inclusión en la Real Academia Española (en 2011) donde lleva a cabo el programa *Cómicos de la Legua*³.

³ Entre 1978 y 1981 codirigió, junto a Nuria Espert y Ramón Tamayo, el Centro Dramático Nacional y, después, asumió la dirección del Teatro Español. Desde 1995 dirige y gestiona el madrileño Teatro de La Abadía. Ha recibido, entre otros muchos premios, la Medalla de Oro de la Crítica de Madrid (1975) por *Arturo Ui*, el Premio a la Mejor Interpretación Masculina del Festival de Cine de Cannes (1976) por *Pascual Duarte*, el Premio Nacional de Teatro (1988), la Cruz de Caballero de la Orden de las Artes y las Letras de la República Francesa (1997), la Cruz de Caballero de la Orden del Mérito de la República Federal Alemana (1997), la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes (2001), la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes (2005), el Premio de la Cultura de la Comunidad de Madrid (2006), la Gran Cruz de la Orden del Dos de Mayo de la Comunidad de Madrid (2014). Entre otros trabajos críticos, podemos citar las cuatro apreciaciones sobre su *Celestina* (Snow, Bastianes, François y Francomano, 2016).

Azaña: una pasión española se articula a partir de la circunstancia vital de Azaña de modo que se esboza un autorretrato parcial del político y escritor desde sus textos más significativos⁴. La obra presenta un dossier muy completo en su versión de 1988 que fue amonoriándose en las versiones posteriores⁵. Sobre la historia de España y la significación profunda del régimen republicano tratan varios textos como su carta de «Dimisión a la presidencia de la República» ante Diego Martínez Barrio, presidente de las Cortes (Gómez y Marco, 1987: 10). Más concretamente, sobre el ideal republicano se desarrollan «La República y el Estado» (Gómez y Marco, 1987: 18), «España y la República» (Gómez y Marco, 1987: 18) y «La República democrática» (Gómez y Marco, 1987: 19). Son muy importantes las reflexiones sobre su personaje público: «Lo que dicen de mí» (Gómez y Marco, 1987: 13), «Cartas desde Francia» (Gómez y Marco, 1987: 11), «Entrevista» (Gómez y Marco, 1987: 15-17) y el magnífico «Juicio sobre sí mismo» (Gómez y Marco, 1987: 23). El «Debate de los enojos» (Gómez y Marco, 1987: 11) marca las alusiones a la opción de gobierno con el Partido Socialista. De las reformas militares, la primera parte de la «Entrevista» (Gómez y Marco, 1987: 15-17). Sobre el fin de la guerra civil, «Desarraigar la violencia» (Gómez y Marco, 1987: 22). Hay, finalmente, una serie de textos sobre el paisaje (Gómez y Marco, 1987: 24) y el arte: «Don Quijote» (Gómez y Marco, 1987: 12), «El arte y la política» (Gómez y Marco, 1987: 19), «Entrevista: segunda parte» (Gómez y Marco, 1987: 21)⁶.

Se trata de una dramaturgia basada en documentos reales históricos: un interesante ejercicio de teatro discursivo que resulta una buena lección histórica, pero que puede resultar difícil para el público

⁴ La recepción en los medios ha sido bastante amplia. Entre muchos otros, podemos destacar las siguientes críticas: Haro Tecglen (2005), López Sancho (1990) e Inestrosa (2005: 53). Para una conjunción de las críticas se puede consultar la reseña académica de la obra en nuestro proyecto académico TEAMAD: <https://teatro.com/azana-una-pasion-espanola/> [18/05/2018].

⁵ Citamos por la versión de 1988, la más completa. El original está sin foliar, proponemos un número de folio contado.

⁶ La interrelación entre el espectáculo y el arte es convenientemente analizada en la puesta en escena que tuvo lugar en el Auditorio del Museo Picasso de Málaga, en 2005, por Jiménez Aguilar (2014).

general y, en el caso del especializado, para el no muy avezado en funciones históricas y documentales. Aunque no podríamos hablar en sentido estricto de un «teatro documento» (cf. Romera Castillo, ed., 2017), a la manera de Peter Weiss, Gómez maneja con soltura diversos testimonios de Azaña de modo que nos presenta una imagen global de la figura que roza la reivindicación orgullosa. *Azaña: una pasión española* se sitúa a medio camino entre la reconstrucción histórica y la literaria, importante por tratarse de una figura (como Unamuno, como Ridruejo) que se sitúan entre el mito y la leyenda (Egido León, 1998). La figura de Manuel Azaña ha sido intensamente estudiada y debatida en los últimos cincuenta años, podemos destacar, entre otros trabajos, las monografías de Sedwick (1963), Egido León (1998), León, Alted Vigil y Mancebo (1996), Marco (1998) y Santos Juliá (1990, 2008, 2013)⁷. Sin duda, el texto biográfico más importante para la conformación de la obra es el de José María Marco (1998), *Manuel Azaña. Una biografía*, pues Marco realiza la labor de selección textual que fundamenta el espectáculo. Allí se encuentran referencias a la mayoría de los textos escogidos: el «Debate de los enojos» con Lerroux (Marco, 2013: 93), «Don Quijote» (Marco, 2013: 15), la discusión sobre *La corona* (Marco, 2013: 14), etc.

La obra de Gómez dialoga, a lo largo de sus sucesivas puestas en escena, con obras de su contexto: la obra teatral *La velada de Benicarló*, puesta en escena por Nuria Espert (1988) y *El lucernario. La pasión crítica de Manuel Azaña* de Juan Goytisolo (2004) —cf. Vandebosch (2009)—. *Azaña: una pasión española* es un espectáculo con pocos elementos escenográficos (tres sillones, dos de ellos fijos y uno móvil) que dividen el espacio escénico. El espectáculo está dispuesto para celebración del autor de la generación del 14 y su ambiente intelectual: *La Pluma, España* (Ortega), el Partido Reformista de Melquiades Álvarez, el Ateneo de Madrid. Su prosa, de un estilo terso y clásico, se compone por su labor periodística (*La Correspondencia de España*), su ensayo: *Vida de Don Juan Valera* (Premio Nacional de

⁷ Capítulo aparte merece, por su significación en el mundo teatral, la magnífica biografía de su cuñado y gran amigo Cipriano de Rivas Cherif (1980), *Retrato de un desconocido: Vida de Manuel Azaña: Seguido por el epistolario de Manuel Azaña con Cipriano de Rivas Cherif de 1921 a 1937*.

Literatura en 1926), *El jardín de los frailes* y *La invención del Quijote y otros ensayos*. La mayoría de los textos están entresacados de sus *Diarios*, lo que muestra el carácter más privado de su escritura. Como analiza Jesús Ferrer Sola su situación política lo marca como un intelectual fuera de generaciones (Ferrer Sola, 1991: 320) que, en todo caso, se identificaría con figuras del pasado como Valera y Cervantes (aspecto que se trasluce claramente).

El espectáculo se abre con la apuesta arriesgada de un Azaña de espaldas al público que recalca un discurso durante 15 minutos en el primero de los tres sillones, el más alejado de los espectadores. La dirección busca recalcar, claro, el hecho de que Azaña aparezca al fondo como una sombra que viene del pasado. La luz cenital e indirecta en este punto subraya precisamente el aspecto casi fantasmagórico del personaje. La siguiente fotografía destaca este momento:



Fig. 1. *Azaña: una pasión española*. Madrid, Teatro de la Abadía, 2018.

La obra comienza con una luz muy tenue, unas espirales de humo que surgen de los ceniceros de gran fumador, una voz muchas veces delgada, más claras otras. Como indicara Eduardo Haro en su crítica de la primera versión de la obra: «Se debe buscar la sensación de la nostalgia, del pensamiento *post mortem*, de la busca del ectoplasma, de la sesión de espiritismo» (01/07/1988); aspecto que se ha aligerado

en esta última versión, aunque no completamente. Es de destacar que, en el momento de mayor fantasmagoría, Azaña lee «Lo que dicen de mí», un famoso y emotivo discurso:

Cobarde, dictador, me llaman. Desconozco la risa, la alegría, el amor, el optimismo. Aun la primavera ignoro. «Personifico», según escriben, «la política del rencor, fría estampa de la desgracia, espectro de la mente de esta infeliz nación. Ni perdón, ni olvido. Nada de generosidad». [...] Eso han dicho de mí, pero no importa. [...] He aquí el gozo de sentir anegado en el puro mal (Gómez y Marco, 1987: [15]).

Los otros dos sillones, que actúan como espacio escénico independiente, son usados de manera más convencional. En el segundo sillón encontramos un cenicero que Azaña usa constantemente. Es quizá donde se le ve más relajado y donde se interpretan los textos más íntimos. En este espacio se interpreta una entrevista en la que el presidente responde a algunas insidias propaladas por el fascismo en su contra, sobre todo, su necesidad de «triturar» el ejército y que España hubiera dejado «de ser católica». En este momento, las consignas pasan a tener mayor calado político: «La república le es tan necesaria al proletariado como a la burguesía liberal» («La República y el Estado»).

El espacio escénico está muy marcado por el sonoro. Este depende enormemente de la gran selección que se efectúa. Se utilizan fragmentos de Wagner, Haendel, Bach, y, sobre todo, Beethoven, de quien se ponen el oratorio *Cristo en los olivos* y la octava y novena sinfonías. Azaña era un gran melómano y el importante refuerzo musical de la obra subraya esto mismo. En el libreto de la obra se dedica un espacio completo a «La música»: «En los años 30 se solía decir que Azaña, como buen tirano que era en el fondo, amaba la música. [...] Los *Diarios* de París de 1911-1912 dan cuenta de la importancia que la música tuvo en aquellos años que Azaña mismo consideraba de formación» (Gómez y Marco, 1987: [3]). En el último espacio se sitúa algún desdoblamiento interesante entre Gómez como actor y Azaña como personaje (elemento en el que se fundamenta la dramaturgia de *Unamuno*). En este momento se interpreta el «Juicio sobre sí mismo», artículo que cierra la obra. Este es quizá el momento más interesante de la pieza. En breve, se trata de un interesante ejercicio de teatro discursivo que resulta una buena lección histórica, pero que puede

resultar difícil para el público general y, en el caso del especializado, para el no muy avezado en funciones históricas y documentales.

Más cercano al gran público es *Unamuno: venceréis pero no convenceréis*, realizado a partir de textos de Miguel de Unamuno (Bilbao, 29 de septiembre de 1864 - Salamanca, 31 de diciembre de 1936), con dirección de Carl Fillion y José Luis Gómez y dramaturgia de Pollux Hernández en coproducción de Teatro de la Abadía, Universidad de Salamanca y Fundación Salamanca Ciudad de Cultura y Saberes⁸. Este es un monólogo construido documentalmente con las cartas y poemas del Unamuno tardío. «Venceréis, pero no convenceréis» es una famosa cita pronunciada del escritor y filósofo Miguel de Unamuno, el 12 de octubre de 1936, en el paraninfo de la Universidad de Salamanca, durante una ceremonia de la por entonces llamada Fiesta de la Raza, aniversario del descubrimiento de América. La obra está realizada a mayor gloria del catedrático y rector de la Universidad salmantina (de hecho, forma parte de los festejos por el octavo centenario de la Universidad) y servirá para afianzar el mito Unamuno.

En el texto de Gómez la biografía y el mito unamunianos se imbrican de manera inseparable, comenzando por el título de la obra y auténtico *leitmotiv* de la obra: «Venceréis, pero no convenceréis». En realidad, han surgido algunas dudas de la veracidad de los testimonios que recogen la famosa cita. Se trata de un parlamento fundamental para poder deslindar la biografía del mito. A un Unamuno, cansado y abatido por los años, que había saludado con efusión el levantamiento y que creía en la restauración de la identidad española y cristiana que representaba el bando nacional, se le presenta en un último acto de atrición y arrepentimiento, aspecto que Gómez explora a lo largo de toda la obra.

El clímax de la pieza se construye alrededor del acto que tuvo lugar el 12 de octubre de 1936, en el paraninfo de la Universidad de Salamanca, durante una ceremonia de la Fiesta de la Raza: el famoso discurso del paraninfo en el que Unamuno sube al estrado como rector de la Universidad de Salamanca. Frente a él se encuentran el

⁸ Se puede consultar la reseña académica de la obra en nuestro proyecto académico TEAMAD: <https://teatrero.com/unamuno-vencereis-no-convencereis/> [20/05/2018].

catedrático de Historia, José María Ramos Loscertales de 46 años, el dominico historiador Vicente Beltrán de Heredia, el catedrático de literatura Francisco Maldonado de Guevara, el escritor José María Pemán y Pemartín y el general de brigada José Millán Astray Terreros. Es aquí donde tiene lugar el mítico enfrentamiento con Astray tantas veces reproducido en el teatro. En la versión de los biógrafos (y en la teatral) Unamuno lee unas notas que escribió al dorso de la carta que le había enviado la mujer del pastor protestante Atilano Coco pidiendo ayuda para su marido encarcelado. Unamuno dice:

«Este es el templo de la inteligencia. Y yo soy su sumo sacerdote. Estáis profanando su sagrado recinto. Venceréis porque tenéis sobrada fuerza bruta. Pero no convenceréis. Para convencer hay que persuadir. Y para persuadir necesitaréis algo que os falta: razón y derecho en la lucha. Me parece inútil el pedirlo que penséis en España. He dicho.» Siguió una larga pausa. Luego con un valiente gesto, el catedrático de derecho canónico salió a un lado de Unamuno y la señora de Franco al otro. Pero esta fue la última clase de Unamuno. En adelante, el rector permaneció arrestado en su domicilio. Sin duda hubiera sido encarcelado, si los nacionalistas no hubieran temido las consecuencias de tal hecho. Unamuno moría con el corazón roto de pena el último día de 1936 (Thomas, 1961: 401).

Se trata de un parlamento conocidísimo y, probablemente, muy adulterado de lo que ocurrió en realidad. Pemán recuerda años después que las palabras de Unamuno tuvieron lugar tras las suyas y que las palabras de Unamuno cumplen una función académica y fueron seguidas (y no anteceditas) por Astray, quien dijo bien «Muera la inteligencia» o «Mueran los intelectuales» (Pemán, 1964: 3). Hugh Thomas (1963) popularizaría el episodio en su libro *The Spanish Civil War* —o *La Guerra Civil española* (Thomas, 1961)—, a partir de una serie de artículos que realizó Cyril Connolly (1953), quien, a su vez, lo había recogido —según indica Severiano Delgado (2018) en una reciente investigación— del relato de Luis Portillo (1941), *Unamuno's Last Lecture*.

La mayoría de los biógrafos e historiógrafos (Salcedo, González Egado, Rojas, Portillo, Claret Miranda, Hugh Thomas) han llevado a cabo una reelaboración del breve discurso de Unamuno. No obstante, desde hace años, se ha dudado de datos del evento. Colette y

Jean-Claude Rabaté (2018), expresan dudas sobre el hecho de que Unamuno pronunciara el discurso en el modo en que ha pasado a la historia. Aunque en su propia biografía habían incluido la versión mítica del episodio, no quieren aventurar una versión hipotética de un contenido a estas alturas difícil de reconstruir. «Venceréis, pero no convenceréis» no parece ser la versión exacta de lo que se dijo. Don Miguel dejó escrito que en su arremetida verbal increpó a militares y falangistas con un «vencer no es convencer», bastante tópico en su obra.

La gran mayoría de las oraciones que atribuye Gómez a Unamuno en *Unamuno: venceréis pero no convenceréis* han sido puestas en duda. El historiador Severiano Delgado afirma que el discurso atribuido a Unamuno que comienza por «Ya sé que estáis esperando mis palabras» y termina con el párrafo «Este es el templo del intelecto y yo soy su sumo sacerdote» (todo ello en la versión teatral), en realidad fue escrito por Luis Portillo Pérez en 1941. Como dice Delgado:

El acto del paraninfo se construye, en «Unamuno's Last Lecture», como una liturgia del triunfo del Bien sobre el Mal, una victoria simbólica de la inteligencia sobre la muerte, de los valores republicanos sobre el militarismo fascista. En este sentido lo escribió Portillo —que en modo alguno pretendió hacer una recreación histórica del acto— y en este sentido hay que entenderlo. Publicado en Horizon, una revista de literatura, junto al relato de Arturo Barea, al lector le resultaba evidente que el texto de Portillo era literario, no histórico (Delgado, 2018, s.p.).

El texto de Gómez se presenta muy imbricado con una versión hipotética que realizara el dramaturgo Póllux Hernández en 2016. El dramaturgo realizó una obra de teatro (sin duda antecedente directo del espectáculo de 2018) a partir de la lectura que en el 16 había hecho José Luis Gómez del famoso parlamento en Salamanca. Se trata, pues, de una primera versión de *Unamuno: venceréis pero no convenceréis*, una suerte de ür-*Unamuno* (Hernández, 2016: 53-11)⁹.

⁹ Hernández ya le había dedicado atención a Unamuno en su obra *Unamuno, tragedia en veinte cuadros* (2011) y en diversas versiones que llevaba tiempo intentando poner en escena (Hernández, 2016: 45).

La obra viene precedida por un muy completo estudio (comparable al de los Rabaté y más detallado que el de Delgado) del acto (Hernández, 2016: 7-50). Los Rabaté, Hernández y Delgado dejan claro que no hay unanimidad sobre el nivel de agitación desatada por la embestida verbal de Unamuno.

Pese a que los datos que aporta Delgado indican, en palabras algo tergiversadas por la prensa, que Unamuno no pronunció la famosa frase, no creo que haya mucha duda sobre la crispación del ambiente. Unamuno fue depuesto como rector poco después (quizá por su mala salud, quizá por el episodio). Los testimonios que aporta el propio Unamuno posteriores son testigo de un cierto arrepentimiento: el «Manifiesto» (fin de octubre 1936), la carta a Mari Garelli (21 de noviembre), la carta a Lorenzo Giusso (21 de noviembre), y, sobre todo, las cartas a Quintín de la Torre de 1 y 13 de diciembre. En una se lee: «¡Hubiera usted oído aullar a esos dementes de falangistas azuzados por ese grotesco y loco histrión que es Millán Astray!» (Hernández, 2016: 21). De hecho, quizá sí que pronunció estas palabras exactas. Si en el «Manifiesto», la carta a Mari Garelli, y la primera carta a Quintín de la Torre usa el infinitivo «vencer y/pero no convencer» en la segunda carta a Quintín de la Torre ya usa el futuro («por haber dicho que vencerán pero no convencerán») (Hernández, 2016: 43). He localizado un testimonio que posiblemente sea la primera mención impresa de la frase. Ezequiel Endériz, en un artículo sobre el asunto que aparece en uno de los periódicos de la época desde el lado republicano, pese a que no destaca el contexto y considera a Unamuno un arribista no arrepentido, sí que recoge la cita exacta «Venceréis, pero no convenceréis»:

Sus mismos anatemas furiosos no estaban basados en argumentaciones de sólida razón, propios de un filósofo. Así cuando se apartó de Franco y los suyos, no se levantó airado contra ellos, argumentando con una tesis liberal frente a la tesis autoritaria que los generales representaban y practicaban en las pobres provincias asaltadas en los primeros días del pronunciamiento, sino que les lanzaba una frase hecha de palabras rotas y recompuestas, buscando en ellas la intención:

—Vosotros venceréis —les dijo—, pero no convenceréis...

Eso era Unamuno. Ese es el último apunte de su fisonomía literaria de pensador. Jugaba la frase con extraordinaria ligereza. Pero al

analizar la frase, se le veía el desalmo filosófico, pues todavía creía que Franco, aun no convenciendo, podía vencer, como si el pueblo español pudiera darse por vencido en su espíritu—que es su más alto valor—aun cuando las patazas teutonas, en complicidad con las gallinas de Franco, dominaran la Península de punta a punta (Endériz, 1937: 3).

Se trata de un texto en el que se entremezclan realidad y ficción y que tiene muchas aristas que van desde lo mítico a lo biográfico lo que lo hace complejo y difícil de montar. La problemática se resuelve por medio de una dramaturgia, ingeniosa, seria y bien trazada, que se fundamenta en la contraposición entre un actor contemporáneo (el propio José Luis Gómez, *factotum* de la obra) y un espejo en el que se encuentra el reflejo del propio Unamuno. La dramaturgia de Hernández cambia el parlamento de Unamuno:

Se ha hablado aquí de guerra internacional en defensa de la civilización occidental coma cristiana. Yo mismo lo he dicho más de una vez: hay que salvar en España la civilización occidental, cristiana, puesta en peligro por el bolchevismo, pero no nos engañemos: los métodos que se están empleando no son civiles, ni occidentales—sino africanos—, y mucho menos cristianos. Esta no es una guerra civil, como la de la Independencia, esta es una guerra incivil. [...] Acabo de escuchar insultos Contra los catalanes y los vascos, a quienes se tacha de antiespañoles. ¿Qué español puede ser antiespañol? La antipatria no existe. [...] Acabo de oír el grito insensato de «¡Viva la muerte!». Lo que quiere decir muera la vida. ¿Muera la vida? He pasado la mía tejiendo paradojas, pero esa no se la entiendo. No se entiende en el templo de la inteligencia. [...] Así se puede vencer, Pero no convencer. Venceréis, pero no convenceréis (Hernández, 2016: 104-106).

El viraje entre la versión tradicional y la teatral es muy obvio. En un tono mucho más comedido (y seguramente más exacto) Unamuno no se enfrenta con Millán Astray. Gómez, además, recalca gestualmente el cambio.

La dicotomía entre biografía y mito se subraya, además, de manera escenográfica. La construcción del espacio escénico está basada en un torno giratorio que desplaza un círculo completo (al estilo de las devanaderas áureas o los tablados del teatro kabuki), subraya dos

planos dramáticos: el del actor contemporáneo y el de Unamuno. La obra parte, pues, de dos escenas contrapuntadas (la del actor contemporáneo—Gómez y la del propio Unamuno) de modo que se separan el plano testimonial y el ficticio. La dirección es sobria, adecuada y enfocada hacia la proyección del actor¹⁰.

Gómez ha realizado una labor de documentación muy completa, y recoge incluso algunos testimonios como su obra de teatro *Sombras de sueño*, que plantea la muy unamuniana temática del sueño de los personajes (teatrales o novelísticos). La idea fuerza de la dramaturgia se deriva de esta obra:

¡Es tan extraño este mundo... y el otro! Los que parecemos de carne y hueso no somos sino entes de ficción, sombras, fantasmas, y esos que andan por los cuadros y los libros y los que andamos por los escenarios del teatro de la historia somos los de verdad, los duraderos. Creí poder sacudirme del personaje y encontrar bajo de él, dentro de él, al hombre primitivo y original. No era sino el apego animal a la vida, y una vaga esperanza... Pero ahora. [...] ahora sí que sabré acabar con el personaje! (Unamuno, 2001: III.641).

Unamuno mismo deviene en personaje en la dramaturgia de Gómez de modo que el actor y el escritor se desdobl原因 por medio del torno giratorio y que están separados por un espejo (en un guiño a Lewis Carroll o a Borges) que, además, continúa con una proyección de la imagen de Unamuno (a cargo de la videoescena de Álvaro Luna) sobre el espejo de modo que se desdobl原因 ante la vista del espectador actor y personaje, mito y biógrafo. El juego queda claro en la siguiente escena:

¹⁰ En la función a la que fui yo, un preestreno, hubo una serie de problemas técnicos notables: el decorado no funcionaba correctamente y el sonido tenía momentos incluso molestos. Gómez lleva unos años trabajando con pinganillo (por lo menos desde su mejorable *Celestina*) y en algún momento se cruzó el sonido creando un molesto pitido.



Fig. 2. *Unamuno: venceréis pero no convenceréis*. Madrid, Teatro de la Abadía, 2018.

Se establece un ingenioso juego de preguntas y respuestas (un «arte de la entrevista») que conforma, posiblemente, lo mejor de la obra. De este modo se recalca la separación entre el mito Unamuno y el personaje Unamuno a la par que se dejan claras las contradicciones, sus vaivenes ideológicos y su postura tremendamente combativa con todo tipo de radicalismos.

Como vemos, el teatro del siglo XXI presenta varios ejemplos de reconstrucción de la guerra civil («incivil» que diría Unamuno) a partir de la experiencia biográfica de personalidades destacadas del momento. En las obras del Teatro de la Abadía y bajo la presencia de José Luis Gómez, Unamuno y Azaña son analizados tanto como actores políticos de primer orden (más en el caso del último) como representantes de la denostada *intelligentsia* (más en el caso del primero). Ambos espectáculos trabajan en el espacio liminal entre biografía y mito con el fin de presentar sendos espejos en los que reflejar la realidad de la España en guerra y las continuidades históricas que se proyectan en el presente. Para ello, juegan con múltiples espacios escénicos con el fin de discernir entre persona y personaje: tres sillas en el caso de *Azaña: una pasión española* y un espejo giratorio en el caso de *Unamuno: venceréis pero no convenceréis*. Ambos textos

cuentan con un intenso trabajo de documentación en el que Gómez ha contado con sendos especialistas en la materia: el historiador José María Marco, autor de una biografía de Azaña y Póllux Hernández, filólogo que había reconstruido con detalle el episodio. *Azaña: una pasión española* y *Unamuno: venceréis pero no convenceréis* son dos intentos importantes de recuperar escenarios de memoria histórica que representan claramente la obsesión del teatro de comienzos del siglo XXI por la reconstrucción histórica y documental de lo acontecido que libre, de una vez, el halo de mito alrededor de la guerra civil. Dos personajes complejos, contradictorios y fascinantes que muestran el pasado a la par que iluminan el presente¹¹.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Connolly, C. (1953). *The Golden Horizon*. Londres: Weidenfeld and Nicolson.
- Claret Miranda, J. (2006). *El atroz desmoche: la destrucción de la universidad española por el franquismo, 1936-1945*. Barcelona: Crítica.
- Delgado, S. (2018). «Arqueología de un mito: el acto del 12 de octubre de 1936 en el Paraninfo de la Universidad de Salamanca». Disponible en línea: https://www.academia.edu/36585529/Arqueolog%C3%ADa_de_un_mito.pdf[21/05/2018].
- Egido León, A. (1998). *Manuel Azaña: Entre el mito y la leyenda*. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- Egido León, A.; Alted Vigil, A. y Fernanda Mancebo, M. (1996). *Manuel Azaña: pensamiento y acción*. Madrid: Alianza.
- Endériz, E. (1937). «Unamuno o el consecuente con la inconsecuencia: la máscara y el rostro». *Solidaridad obrera*, 5 de diciembre, 3.
- Ferrer Sola, J. (1991). *Azaña: Una pasión intelectual*. Barcelona: Anthropos.
- Gómez, J. L. (2018). *Azaña: una pasión española*. Dossier. Madrid: Teatro de la Abadía.
- Gómez, J. L. y Marco, J. M.^a (1987). *Azaña: Una pasión española*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.
- Goytisolo, J. (2004). *El lucernario. La pasión crítica de Manuel Azaña*. Barcelona: Península.

¹¹ La intervención de Julio Vélez puede verse en <https://canal.uned.es/video/5b-2ca6d0b1111f93318b456d>.

- Haro Tecglen, E. (1988). «Una sesión de espiritismo». *El País*, 01/07. Disponible en línea: https://elpais.com/diario/1988/07/01/cultural/583711211_850215.html [30/05/2018].
- (2005). «Un intelectual en guerra». *El País*, 29/01. Disponible en línea: https://elpais.com/diario/2005/01/29/espectaculos/1106953205_850215.html [30/05/2018].
- Hernández, P. (2011). *Unamuno, tragedia en veinte cuadros*. Salamanca: Autopublicación.
- (2016): «La última lección de Unamuno». *El País*, 24 de octubre, disponible en <https://elpais.com/cultura/2016/10/21/actualidad/1477068092871610.html> [21/05/2018].
- (2016). «Venceréis, pero no convenceréis»: *La última lección de Unamuno*. Madrid: Oportet.
- Inestrosa, P. (2005). «Todos los Azañas, en el Picasso». *La Opinión de Málaga*, 01/03, 53.
- Jiménez Aguilar, M. Á. (2014). «De cómo el desarrollo museístico pudo transformar la vida escénica de una ciudad: el nuevo teatro en Málaga a raíz de la revolución de las bellas artes». *Anagnórisis. Revista de investigación teatral* 10, 119-138.
- Juliá, S. (1990). *Manuel Azaña: biografía política. Del Ateneo al Palacio Nacional*. Madrid: Alianza.
- (2008). *Vida y tiempo de Manuel Azaña (1880-1940)*. Madrid: Taurus.
- (2013). *El fondo de la nada. Biografía de Manuel Azaña*. Madrid: Biblioteca on line (ebook).
- López Sancho, L. (1990). «Azaña, una pasión española, monólogo tenebrista de José Luis Gómez». *ABC*, 02/02, 101. URL: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1990/02/02/101.html> [30/05/2018].
- Marco, J. M., (1998). *Manuel Azaña. Una biografía*. Barcelona: Planeta.
- Pemán y Pemartín, J. M. (1964). «La verdad de aquel día». *ABC*, 26 de noviembre, 3.
- Portillo, L. (1941). «Unamuno's Last Lecture». *Horizon: a Review of Literature and Art*, 394-400.
- Rabaté, C. y J.-C. (2018). *En el torbellino: Unamuno en la Guerra Civil*. Madrid: Marcial Pons.
- Rivas Cherif, Cipriano de (1980). *Retrato de un desconocido: Vida de Manuel Azaña: Seguido por el epistolario de Manuel Azaña con Cipriano de Rivas Cherif de 1921 a 1937*. Barcelona: Grijalbo.
- Romera Castillo, J. (ed.) (1998). *Biografías literarias (1975-1997)*. Madrid: Visor Libros.
- (2003). *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.

- (2017). *El teatro como documento artístico y cultural en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum.
- Romera Castillo, J. y Gutiérrez Carbajo, F. (eds.) (1999). *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*. Madrid: Visor Libros.
- Salcedo, Emilio (1998). *Vida de don Miguel*. Salamanca: Anthema.
- Sedwick, F. (1963). *The Tragedy of Manuel Azaña and the Fate of the Spanish Republic*. Columbus: Ohio University Press.
- Snow, J. T.; Bastianes, M.^a; François, J. y Francomano, E. C. (2016). «*La Celestina* de José Luis Gómez: cuatro apreciaciones». *Celestinesca* 40, 205-220.
- Thomas, Hugh (1961). *La Guerra Civil española*. París: Ruedo Ibérico.
- (1963). *The Spanish Civil War*. New York: Harper Colophon.
- Unamuno y Jugo, M. de (2001). *Obras completas*. Ed. Ricardo Senabre. 10 volúmenes. Madrid: Castro.
- Vandebosch, D. (2009). «Azaña en el bosque de las letras: la pasión crítica de Goytisolo en *El lucernario*». *Foro Hispánico: Revista Hispánica de Flandes y Holanda* 33, 293-312.



El Greco, arte y vida:
Historia de un cuadro,
de Alfonso Zurro

The Greco, art and life: Alfonso Zurro's
History of painting

María Jesús Orozco Vera
Universidad de Sevilla
mjovera@us.es

Resumen: La figura de El Greco ha despertado gran interés entre los biógrafos, los poetas, los novelistas y los ensayistas. En el año 2014 se celebró el cuarto centenario de la muerte del pintor cretense. En dicho marco se gesta la obra de Alfonso Zurro, *Historia de un cuadro*, una biografía singular que muestra algunos momentos de su vida, que combina con acierto hechos reales y ficticios en una estructura fragmentaria que abarca varios siglos. El protagonismo lo asume un cuadro de El Greco. Su historia desvela el proceso de gestación, la mirada plural de los que lo contemplaron y la ambición de los que quisieron apresar su esencia. Un estudio en homenaje al profesor José Romera Castillo.

Palabras clave: El Greco. Alfonso Zurro. Biografía singular. Realidad. Ficción.

Abstract: El Greco has widely caught the interest of biographers, poets, novelists and essayists. In 2014, coinciding with the fourth centenary of his death, Alfonso Zurro depicted this painter in his *History of a picture*. This remarkable biography shows some moments of his life, combining reality and fiction, in a fragmentary structure that covers several centuries. The centre of attention is a painting, so that the plot reveals the process of gestation, the

variety of people that contemplated it and the ambition of those who wanted to capture its essence. A study in honor of José Romera.

Key Words: El Greco. Alfonso Zurro. Singular Biography. Reality. Fiction.

El Greco es el Góngora de la pintura
(Gerardo Diego)

La autobiografía y la biografía han permitido rescatar interesantes trayectorias vitales de personas conocidas o desconocidas que han dejado una estela de aprendizaje, un legado, una experiencia donde pueden verse reflejadas distintas generaciones. La novela, el teatro, el ensayo y el cine se han apropiado de estas modalidades discursivas que cuentan ya con una larga trayectoria que se remonta hasta el Renacimiento. Dilatada también es la extensa nómina de estudios teóricos que abordan las características de la autobiografía y las investigaciones que afrontan el análisis de obras que se sitúan en esta dimensión artística¹. La biografía, en cambio, ha permanecido en un segundo plano, en cuanto a estudios teóricos se refiere. Bien es cierto que se alude a ella al abordar la autobiografía², pero existen pocos análisis en profundidad, en los que dicha modalidad asuma

¹ Entre la extensa nómina de estudios que abordan dicho género cabe destacar la labor llevada a cabo por el catedrático José Romera Castillo, tanto por sus numerosos y pioneros trabajos sobre el ámbito (Romera Castillo, 2010), como desde el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, que dirige (como puede verse en http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN%40I/escritura_autobio.html [23/05/2018]). Merecen considerarse publicaciones, en las que se plantea el estado de la cuestión y se indican también los avances en el ámbito de la investigación, los nuevos enfoques que surgen, sobre todo, a través de Seminarios Internacionales, tesis doctorales y artículos publicados en la revista *Signa: Biografías literarias (1975-1997)* (Romera Castillo, ed., 1998), *Escritura autobiográfica* (Romera Castillo, ed., 1993), *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)* (Romera Castillo, ed., 2000) y *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX* (Romera Castillo, ed., 2003). Junto a dichas publicaciones merece también reseñarse la obra de Manuel Alberca, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (2007).

² Así, por ejemplo, cabe mencionar los estudios de Bajtín en torno a la autobiografía: *Esthétique et théorie du roman* (1978) y *Esthétique de la création verbale* (1984).

todo el protagonismo. La obra de María Teresa del Olmo Ibáñez viene a cubrir ese hueco bibliográfico, al abordar la teoría y la praxis de dicho género³. En su estudio es significativo destacar el número considerable de biografías que se han escrito en torno a la vida y a la obra del pintor Doménico Theotocopulos, El Greco (1541-1614). No en vano, como bien indica la autora, el pintor cretense es «uno de los personajes que más han motivado a los biógrafos a sumergirse en su vida» (Olmo, 2015: 481).

El Greco ha acaparado el interés de poetas, ensayistas y novelistas, que trasladan a sus obras perfiles significativos de su existencia⁴. El singular artista cretense se ha convertido también en objeto de ficción en la narración literaria y cinematográfica. Evoquemos, por ejemplo, novelas como *El laberinto* (1974), de Manuel Mújica Laínez; *El griego* (1985), de Jesús Fernández Santos o *El Greco, el pintor de Dios* (2000), de Dimitris Siatopoulos. El séptimo arte se ha dejado seducir, además, por su personalidad enigmática y su arte pictórico rompedor. Así se desprende de *The Man Called El Greco* (1966), película dirigida por Luciano Salce, y *El Greco* (2007), llevada a la pantalla por Yannis Snaragdis.

Realidad y ficción se combinan de forma singular en las diferentes aristas que componen su figura, que se evoca a lo largo de los siglos dejando una amplia estela donde tiene cabida la investigación más realista y también la leyenda. En este marco cabe destacar, en el año 2014, la conmemoración del 4.º centenario de la muerte del pintor cretense, Doménico Theotocopulos, «El Greco». Muchas fueron las miradas que se posaron sobre sus obras pictóricas y sobre su vida para desentrañar los misterios de la creación. Así, surgieron investigaciones literarias que rastreaban la presencia del pintor en la poesía y en

³ Entre sus investigaciones cabe considerar *Teoría de la biografía* (2015) y su tesis de doctorado, *Teoría y praxis de la biografía* (2014).

⁴ Gregorio Marañón le ha dedicado interesantes incursiones biográficas: *El Greco y Toledo* (1956), «Meditaciones sobre El Greco» (1953) y «El secreto del Greco» (1941). Ramón Gómez de la Serna publicó también una obra singular que tituló *El Greco (El visionario de la pintura)* (1962) y Fernando Marías nos ha legado un completo e interesante estudio sobre la vida y la obra del cretense, en el que intenta desvelar algunos enigmas que han continuado a través de los siglos, en *El Greco, un pintor extravagante* (1977).

la narrativa y se forjaron relatos breves que tomaron como punto de partida, como incentivo para la creación, uno de sus cuadros⁵.

En dicho homenaje se articula también la obra teatral, *Historia de un cuadro*, de Alfonso Zurro (2014), una obra por encargo que recrea una biografía singular sobre el pintor, en la que se da protagonismo a un cuadro, un lienzo que no se muestra en ningún momento al espectador, pero que siempre está presente en escena y en las distintas intervenciones de los personajes, generando diferentes conflictos. La técnica de «el dato escondido»⁶, el misterio que entraña dicho lienzo permite trazar una interesante reflexión sobre el arte, sobre la forma de crear, mirar y poseer un cuadro.

Nos enfrentamos, sin duda, a una obra original que se articula en torno a un cuadro anónimo, que genera inquietudes diferentes en aquellos que se acercan a contemplarlo y muestran al lector / espectador sus impresiones, sus interrogantes, al mismo tiempo que se va revelando el lugar de procedencia, el sorprendente proceso de gestación y su autoría, que no es otra que la del pintor cretense. En esta biografía singular, Alfonso Zurro ha optado por centrarse en momentos cruciales de la vida de El Greco, que permiten apreciar su gran pasión por la pintura y su lucha por conseguir un lugar destacado entre los pintores de su época, tanto en Roma como en Toledo. Así, como bien indicó el dramaturgo, la pieza dramática guarda un gran respeto histórico, no en vano en ella pueden rastrearse personajes, fechas y datos reales que permiten situar al pintor en su entorno artístico y personal, pero «aparecen hiladas en torno a la invención». La ficción viene a cubrir las «muchas lagunas y

⁵ Se publicaron en dicho homenaje obras singulares, como *Narrando desde El Greco* (AA. VV., 2014). En dicho volumen se reúnen relatos de importantes narradores que partieron de un cuadro del pintor para crearlos. Junto a estas obras, que hacen confluír imagen y palabra, cabe considerar el interesante estudio de Rafael Alarcón, *Vértice de llama. El Greco en la literatura hispánica (Estudio y antología poética)* (2014), que se centra, sobre todo, en la huella del pintor cretense en la poesía escrita en español. Destaca además la publicación de diferentes aproximaciones a la vida y a la obra de El Greco, reunidas en el volumen que lleva por título *El Greco en el IV centenario: Patrimonio hispánico y diálogo intercultural* (Almarcha y otros, 2016).

⁶ La técnica de «el dato escondido» aparece caracterizada por Mario Vargas Llosa en *Cartas a un joven novelista* (2012). Como indica el escritor, el narrador puede ocultar datos importantes, que puede revelar al final del relato. Con dicha técnica logrará captar la atención del receptor.

dudas» que existen en la vida del pintor cretense⁷. La articulación entre realidad y ficción es sin duda inevitable, como también han manifestado algunos biógrafos que se han acercado a su vida y a su obra. Así se desprende, por ejemplo, del método que asume Gregorio Marañón, en «El secreto del Greco» (1941), «Meditaciones sobre El Greco» (1953) y *El Greco y Toledo* (1956), puesto que utiliza la intuición y la conjetura como herramientas válidas para trazar su periplo vital y artístico⁸.

De estas estrategias se nutre la biografía teatral que presenta Alfonso Zurro para trazar con sagaces y atinadas pinceladas dramáticas la compleja personalidad del artista, forjada por su apasionada relación con el arte y con la vida. No es extraño, por tanto, que el cuadro se conciba como el detonante del conflicto: un cuadro que esconde un secreto y una venganza de El Greco, un cuadro que no deja indiferente a aquellos que se acercan a contemplarlo y que muestran su deseo de poseerlo a toda costa. En definitiva, como bien indica el dramaturgo, bajo esta historia de vida se gesta un análisis de las relaciones humanas, de sus más nobles hazañas y también de sus debilidades:

Y aunque todo pivota en torno al cuadro, este es parte de la excusa para indagar en las relaciones humanas. A fin de cuentas ese es el objeto del teatro: observar en el fondo de los corazones de los personajes para ayudarnos a descubrir el nuestro. Y mejor si somos ayudados por la pintura de El Greco⁹.

Y, tras las huellas de esa pintura, que se presenta en un primer momento como obra anónima, se dirige al espectador / lector, que

⁷ Estas reflexiones aparecen en el diario *Granada Hoy*: «Alfonso Zurro reflexiona sobre el arte en *Historia de un cuadro*, de R. Castro, publicado el 21 de mayo de 2015 (https://www.granadahoy.com/ocio/Alfonso-Zurro-reflexiona-Historia-cuadro_0_918508797.html [18-06-2018]).

⁸ Dichas apreciaciones aparecen muy bien definidas en el exhaustivo análisis que realiza María Teresa del Olmo (2014) en su tesis de doctorado. Así manifiesta que «En su planteamiento sobre la investigación del proceso creador de El Greco, el propio Marañón reconoce la imposibilidad de llegar al fondo real del asunto cuando se trata de un personaje desaparecido hace más de trescientos años. La validez de la conjetura como metodología es, en este caso, explícitamente declarada» (Olmo, 2014: 638).

⁹ Estas afirmaciones de Alfonso Zurro proceden de la sinopsis de la obra realizada por el autor, en la que apunta algunas claves de la misma (<http://teatrolopede-vega.org/historia-de-un-cuadro/> [21/05/2018]).

es invitado a descubrir los misterios que envuelven al arte y a la vida, a partir de una especie de «Viaje a la semilla», como mostrara en su singular relato Alejo Carpentier (1994). Así, mediante la técnica «in extermis», Alfonso Zurro nos transporta de manera magistral a un viaje en el tiempo que comienza en el siglo XX, en la primavera de 1936, en una pequeña población de Alemania, Hirrlingen, y concluye en el mismo espacio y tiempo, evocando una estructura analéptica y, al mismo tiempo, circular. Cuatro siglos se muestran de forma fragmentaria, distintos momentos de la vida del pintor se recrean a modo de contrapunto junto a escenas significativas que protagoniza su supuesto cuadro, al ser contemplado por los diferentes propietarios que lo adquirieron a través del tiempo. Este singular viaje aparece condensado en 9 cuadros, que se completan con un significativo epílogo, en el que se hace confluír al pintor cretense con el Mediador, un enigmático personaje que propició que cobrara forma el cuadro que genera el conflicto, al mediar con los padres de su joven sobrina para que le permitieran posar como modelo. La obra concluye con un poético contrapunto que permite hacer confluír, salvando las barreras espacio-temporales, una escena, que se sitúa en el siglo XX y muestra la destrucción del cuadro a través de las llamas; y otra, que evidencia el tercer encuentro entre El Greco y el Mediador, en el año 1601, que nos transporta hacia el origen del cuadro, las vicisitudes del trato acordado y la recompensa económica, que ahora se torna efectiva y que hace posible que salga a la luz *Don Quijote de la Mancha*. De esta forma, se desvela que el Mediador es Miguel de Cervantes¹⁰, que la vida, como la propia creación, nos sumerge en el más apasionante de los misterios:

¹⁰ Varios estudios sobre El Greco han apuntado la posible relación entre él y Miguel de Cervantes. No existen datos que prueben que se conocieran, que intercambiaran inquietudes artísticas, sin embargo se ha barajado la posibilidad de una supuesta relación con Cervantes, incluso la investigación de Guillem Morey Mora llegó a reseñar que El Greco pudiera haber sido el autor secreto de *El Quijote* (*El Greco, personaje y autor secreto del Quijote*, 1969). Otros investigadores, como Álvaro Bermejo («El Greco y Cervantes. Retrato de dos iniciados», 2016) y Sarantis Antiochos («Cervantes y El Greco ¿solo contemporáneos?», 2001) intentan arrojar luz sobre esos hechos, llegando a la conclusión de que no hay datos que permitan demostrar si hubo una relación personal entre ambos, aunque es posible que llegaran a conocerse, puesto que compartían algunas amistades. Alfonso Zurro traslada a su obra esa posibilidad de forma verosímil.

El Mediador sale. El Greco se queda solo. Sonríe satisfecho...
EL GRECO. – *Valiente loco... a sus años empeñado en escribir un libro. Vivimos de sueños. En fn... Bien está lo que bien acaba.* Laus Deo.
 La luz que emite el cuadro ardiendo dibuja extrañas figuras en la oscuridad (Zurro, 2014: 97).

Alfonso Zurro teje con maestría los sutiles hilos de la intriga. La técnica del dato escondido, que tan certeramente caracterizara Mario Vargas Llosa (2012) en *Cartas a un joven novelista* (2012), como hemos señalado anteriormente, le permite generar expectativas en el lector / espectador que permanece con el mismo interés a medida que se van encadenando los diferentes cuadros, que se cierran con el magistral epílogo. Así se manifiestan los diferentes huecos semánticos que se articulan en torno al misterio que envuelve al enigmático lienzo, cuyo proceso de gestación se va desvelando poco a poco, al mismo tiempo que se intuye su autoría, y se desvela su título en dos ocasiones mostrando su divergencia: «Eva descubre a Adán» / «Prostituta española». Otros huecos semánticos aparecen asociados, como hemos tenido ocasión de comprobar, a la figura del Mediador, en cuyas dos primeras visitas, al estudio del pintor, se apuntan algunas pistas, como su estancia en Roma en la época en la que vivió en dicha ciudad El Greco y el hecho de ser un soldado. El tercer encuentro entre ambos lo desvelará paulatinamente. Así descubrirá, en un primer momento, que es manco, se manifestarán sus inquietudes literarias, su interés por la comedia, su alusión a las ventas de la dilatada Mancha como motivo de inspiración y su proyecto de escribir una nueva obra. Solo al final de *Historia de un cuadro* conocerá el lector / espectador el nombre del Mediador, Miguel de Cervantes, «un loco apasionado», como lo caracteriza el cretense en la obra de Alfonso Zurro, que comparte con él la vocación artística.

La técnica del perspectivismo contribuye también a generar la intriga y la ambigüedad que se pone de manifiesto en el uso del dato escondido. Diferentes personajes mostrarán sus impresiones sobre un cuadro. Así, la perspectiva del pintor será diferente al intermediario, que no sabrá apreciar su arte. La perspectiva del Cardenal Zannoni la mostrará como un capricho y la del noble, como la pasión de poseer algo valioso. A dichas interpretaciones se suman la del mercader, que la concibe como un negocio, la del director del museo, que aspira

a resolver su misterio, y la del nazi que la concibe como un peligro para el arte y para su nación, por presentar un desnudo pecaminoso y no representar a la raza aria. Evoquemos, por ejemplo, en el cuadro número 9, las palabras de este último personaje, que nos muestran la circularidad de la obra, al remitir a su comienzo y evocar al interlocutor que aparecía en el cuadro primero, el director del museo, que en estos momentos se encuentra ausente:

NAZI. – [...] ¿Qué mente pútrida pintó tal hembra? Solo un pintor decadente... enfermo de miseria es capaz de entrar en las tinieblas para recrear esta zurrapa. [...] Tenemos que mirar, hermano, a nuestra conciencia aria, levantada sobre las realidades de la sangre y de la historia. Eres tú, somos todos, los que debemos exigir un arte muy puro. Pureza en los artistas, pureza en los modelos, pureza en los temas y motivos, pureza para que se perpetúe en el esplendoroso nuevo orden que estamos forjando.

Hermano... Arte del demonio, como este, sobra...

Enciende una cerilla que acerca al cuadro... Lentamente las llamas van iluminando la estancia. El nazi sale con paso firme (Zurro, 2014: 86-87).

Los diferentes personajes muestran así una visión compleja y plural del arte y del artista que inmortalizó una obra tan controvertida. La singular biografía del pintor, que recrea Alfonso Zurro, combina de forma sugerente personajes reales y ficticios, sucesos históricos y hechos inventados en una sugerente trama que el lector / espectador es invitado a desvelar. En este contexto es importante también destacar la gran capacidad de sugerencia que le ofrecen los personajes ausentes, entre los que cabe considerar a Marcela —la modelo del cuadro que resulta ser hija de Juana Gaitán y sobrina de Miguel de Cervantes—, Francesco Prevoste —ayudante de El Greco— y la familia Farnesio —mecenas de grandes artistas—, entre otros.

Sin duda, una laboriosa labor de investigación sustenta la biografía que recrea Alfonso Zurro, como ponen en evidencia también los espacios reales —que muestran el itinerario del cuadro y el recorrido vital y artístico de El Greco— y la cronología que articula las diferentes instantáneas dramáticas. Los espacios se tiñen por momentos de tonalidades diferentes que muestran las distintas épocas tamizadas por la pátina del tiempo. Un pequeño sótano en Roma, la Sala de los

Pasadores del castillo palacio de los Bolzano, el Palacio Apostólico de El Vaticano, el taller del pintor en Toledo y un almacén de la pequeña población alemana de Hirrlingen.

La combinación del diálogo dramático con atinados monólogos arroja, por otra parte, luces y sombras a un pasado que se nutre de hechos reales, trastocados, en no pocas ocasiones, por cierto halo de leyenda y de misterio, que ha caracterizado a las diferentes biografías de El Greco. La controversia permite articular la mayoría de los cuadros que se traducen en atinados diálogos, mostrando la diferente personalidad de los personajes curiosos que se acercan a contemplar el cuadro y los diversos intereses que les caracterizan. Tan solo en tres ocasiones el protagonismo lo asume el monólogo que, de forma armónica, como si de una partitura musical se tratara, se sitúa en los cuadros 3, 6 y 9. La estructura se muestra así como un espacio bien urdido, cuidado hasta el más mínimo detalle. Tres voces protagonizan tres miradas: la perspectiva del ladrón, que robó el cuadro del Vaticano y lo escondió en un pequeño sótano de Roma, en el año 1595, un hombre ebrio que presenta al espectador / lector a la primera mujer, Eva; la mirada del nazi que, con gesto burlón, contempla el cuadro, en el año 1936, y aprecia en ella un peligro para el arte y la pureza racial; y la perspectiva del creador, la primera mirada, la que le dio la vida artística en su taller, en su «nido toledano», como lo denomina el propio pintor cretense, en el año 1586. En esa fecha dio por finalizado un cuadro, un encargo del Cardenal Zannoni, a quien pagaba una deuda, el apoyo que le había brindado para que viajara a España. «Eva descubre a Adán, ese es su título», así lo bautiza su creador. Sus palabras desvelan el secreto, su pasaporte a España y también su venganza, al demostrar con esa pintura que es un gran pintor, que ha forjado su trayectoria por sí mismo:

EL GRECO.- [...] Cardenal Zannoni, este cuadro salda la deuda y cierra nuestra relación, no quiero volver a encontrármelo... pensé hacerle una pintura insulsa, pero mis manos y mi entendimiento me frustraron tal artimaña...

Mi venganza es regalarle este desnudo... un desnudo tan hermoso que mire cara a cara toda la capilla Sixtina... Un desnudo para que sepa que soy un gran pintor... un desnudo para que, desaparecida su furia inicial... llegue a lo invisible y descubra al Dios creador...

Le estoy regalando la belleza de Dios... y sé que caerá de rodillas, se derrumbará ante él.

Porque soy un gran pintor, ¿se da cuenta eminencia reverendísima?, soy un gran pintor que me he hecho a mí mismo sin necesidad de que los sapos aniden en mi cuerpo (Zurro, 2014: 63).

La obra de Alfonso Zurro refleja muy bien la ambición de El Greco por demostrar su valía y su pasión por la pintura, que le llevó a la búsqueda de nuevos retos artísticos. En esta peculiar biografía se hace presente también el carácter del pintor cretense: orgulloso, solitario, propenso a los pleitos. Sus convicciones artísticas lo llevaron incluso a criticar a Miguel Ángel —como muy bien se apunta en *Historia de un cuadro*— por considerar que no tenían calidad artística sus retratos y afirmar que él podría superarlo. Sin duda su arte no dejó indiferente a nadie, como pone de manifiesto la obra dramática, al mostrar las diferentes ópticas de los personajes que intentan desentrañar el misterio que envuelve a la mujer que inmortaliza la pintura, pero también es cierto que el camino fue arduo y que no encontró el éxito que ambicionaba. Este viaje existencial, de manera significativa, aparece trazado por el dramaturgo a partir de guiños intertextuales que remiten preferentemente a pasajes bíblicos. Así, el primer cuadro incluye como paratexto, «Las trompetas del apocalipsis». El tercer cuadro, «Por cuarenta monedas»; el cuarto evoca a «La zarza ardiendo»; el quinto, «La torre de Babel»; el sexto, «Y al séptimo día descansó»; el séptimo, «La tentación en el paraíso»; el octavo, «El camino del calvario»; el noveno, «La maldición de Sodoma y Gomorra».

Historia de un cuadro refleja con maestría los avatares más significativos de la vida de un artista singular, de un pintor «extravagante», como lo caracterizó Fernando Marías (1997). Alfonso Zurro identifica al pintor cretense con un suplantador de Dios¹¹. No en vano el arte pictórico le invitó a forjar mundos posibles, troquelados por su peculiar forma de interpretar la realidad. No es extraño, por tanto, que el cuadro número 6, conformado en su totalidad por un monólogo del pintor, aparezca introducido por la expresión «Y al séptimo

¹¹ Mario Vargas Llosa (1971: 85), al analizar la obra de García Márquez (*García Márquez: Historia de un deicidio*), señaló que cada novela «es un deicidio secreto, un asesinato simbólico de la realidad», puesto que el escritor, al forjar sus mundos ficticios, se equipara a Dios y asume, por tanto, «un acto de rebelión contra la realidad».

día descansó», equiparando el final de la creación del mundo con la finalización del cuadro, que bautizó con el nombre de «Eva descubre a Adán», evocando, al mismo tiempo, el mito del Paraíso Terrenal.

Los mitos y los símbolos enriquecen sin duda la obra, la convierten en un texto complejo y, al mismo tiempo, sugerente. No olvidemos que el cuadro que articula el conflicto presenta una doble cara, como bien se indica en el texto dramático: la que generalmente ha sido mostrada a la luz, que representa un jarrón con flores, y aquella que permanece oculta, el desnudo femenino que algunos personajes —al contemplarlo— lo asocian a la primera mujer, Eva, o a una prostituta española. Alfonso Zurro nos muestra una obra plagada de significados ocultos que el lector / espectador debe desvelar. Uno de los símbolos más significativos es el fuego, que permite caracterizar la pasión por la pintura que mostró El Greco durante toda su existencia, su ambición por encontrar un lugar destacado entre los mejores artistas de su época. A dicho significado positivo, que aparece asociado a la creación, cabe añadir otro matiz diferente, la destrucción. Así, el pintor cretense prende fuego en Roma a una obra de Miguel Ángel —para demostrar que era «un pésimo pintor», un incompetente a la hora de crear retratos— y, de manera significativa, otros personajes también rechazan sus cuadros y los destinan a las llamas. El Greco se lamenta de esta condena que sufre desde hace tiempo, al contemplar cómo sus obras son destruidas por el fuego, un castigo que atribuye a aquel acto de juventud. De este modo lo confiesa al Mediador en el epílogo, que significativamente aparece ilustrado por un paratexto que lleva por título «Lux Aeterna»; un epílogo que, por otra parte, se utiliza en algunas biografías y cuya función consiste en trazar los aspectos más significativos y buscar la cercanía con el receptor¹²:

EL GRECO. – Es medicina que, por cuenta pendiente de un suceso acaecido en mi juventud, me administra el mismísimo Satanás. Me muestra los prolegómenos de lo que será mi infierno: contemplar eternamente

¹² María Teresa del Olmo indica, en su trabajo de investigación sobre la biografía, que algunos biógrafos concluyen el recorrido vital con un epílogo que resume de forma significativa las ideas fundamentales, con el objetivo de «mover las pasiones del público» y «hacer que recuerde los elementos más importantes de la exposición» (2014: 888).

*cómo se consumen mis obras en las llamas, unos cuadros sobre otros...
Duermo poco y mal... (Zurro, 2014: 93).*

Las manos del artista constituyen también otro símbolo significativo. No en vano, a través de ellas, se gesta la vida, las ideas cobran forma, la originalidad encuentra su cauce. Son manos atormentadas, que sufren la afrenta de aquellos que no aciertan a comprender los enigmas que esconde el arte, el tormento que, como un hierro candente, va lacerando el alma del artista. Así se desprende, por ejemplo, del encuentro entre el Cardenal Zannoni y el Greco, en el que el primero le reprocha su carácter ambicioso y su arrogancia, incluso cuestiona su valor como pintor. Como despedida —ya cercano su viaje-huida a España— el Cardenal le pide besar sus manos. El Greco es víctima de un engaño, sucumbe ante el halago. A partir de ese momento, el pintor prepara su venganza:

CARDENAL. – Quisiera besarte las manos.

EL GRECO. – ¡Eminencia...?

CARDENAL. – Quiero besar tus manos porque sé que están bendecidas por Dios..., para que ensalces su gloria a través del arte de la pintura.

El Greco le ofrece las manos. El Cardenal, delicadamente, le da un pequeño beso en una, luego en la otra... y sigue besándolas. Hasta que de repente le suelta un mordisco salvaje en una de ellas... El Greco se aparta a la par que grita. El Cardenal ríe como un loco...

CARDENAL. – Cuidate de las mordeduras... cuidate Doménico Theotocpulus (Zurro, 2014: 84).

Y así comienza el tortuoso camino de El Greco, un camino que le llevará hacia Toledo, en cuyo taller creará lienzos inmortales, como «El entierro del conde de Orgaz» y el cuadro prometido al Cardenal Zannoni, con el que saldrá su deuda y demostrará sus grandes cualidades como pintor. Sin duda, Alfonso Zurro muestra al lector / espectador una biografía plagada de sugerencias. En ella se revelan las inquietudes artísticas del pintor cretense, que aspiraba a rebelarse contra el arte de su época y a dejar su sello más significativo en sus obras, que lo caracterizan como un «pintor extravagante», como «un visionario de la pintura». Pero la obra dramática que inmortaliza al pintor deja traslucir también la personalidad y el talante creativo de su biógrafo. No en vano su pasión por el teatro y la búsqueda de novedosos lenguajes

escénicos están muy presentes en esta original biografía, en la que invita al lector / espectador a utilizar su intuición y su ingenio para distinguir los hechos reales, históricos... de los que ha urdido su imaginación, amparándose en leyendas que han circulado a lo largo de los años, envolviendo al Greco en una figura tan enigmática como su pintura.

Algunas pistas falsas pueden desorientar al lector / espectador que aspire a lo largo de la obra a contemplar el enigmático cuadro, que anhele que sus ojos puedan detenerse a contemplar la mirada virginal de la primera mujer, Eva. Pero ese momento nunca llega y este es uno de los grandes méritos de la obra. La genialidad de Alfonso Zurro le lleva también a urdir una historia, la del pintor y su obra, mezclando hechos factuales y ficcionales hasta lograr una uniformidad amparada en el pacto de veracidad. Pero *Historia de un cuadro* es mucho más que la recreación de algunos momentos de la vida de El Greco. Es un homenaje a la creación, al arte de la pintura, y también a la capacidad creativa de la mirada, pues el espectador es el que concluye la obra, él también forma parte del cuadro¹³.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV. (2014). *Narrando desde El Greco*. Madrid: Lunwerg Editores.
- Alarcón Sierra, R. (2014). *Vértice de llama: El Greco en la literatura hispánica (Estudio y antología poética)*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Almarcha, E.; Martínez-Burgos, P. y Sanz, E. (eds.) (2016). *El Greco en su IV centenario: Patrimonio hispánico y diálogo intercultural*. Cuenca: Ediciones Universidad de Castilla-La Mancha.
- Antiochos, S. (2001). «Cervantes y El Greco: ¿Solo contemporáneos?». En *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional*, Antonio Bernat (ed.). Palma de Mallorca: Universidad de las Islas Baleares. En <https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantista/congreso/cg-IV/cg-IV-11.pdf>[09/06/2018].

¹³ La biografía de Javier Marías muestra este aspecto tan relevante en la pintura de El Greco. Indica que el «candiota había denunciado las figuras de poco espíritu» y el concepto de «belleza estática». «Según él, el espectador (...) debía quedar integrado, próximo, inserto en la ficción, en el espacio de la imitación, en un espacio que no se construía de forma apriorística, en perspectiva, sino a posteriori, desde la realidad y situación del espectador en relación con la obra» (1977: 191).

- Bajtín, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard.
- (1984). *Esthétique de la création verbale*. Paris: Gallimard.
- Bermejo, Á. (2016). «El Greco y Cervantes. Retrato de dos iniciados». En <http://www.anikaentrelibros.com.blogs/alvaro-bermejo/2016/3/11/el-greco-u-cervantes> [09/06/2018].
- Carpentier, A. (1944). «Viaje a la semilla». En <http://ciudadseva.com/texto/viaje-a-la-semilla/> [09/06/2018].
- Castro, R. (2015). «Alfonso Zurro reflexiona sobre el arte en *Historia de un cuadro*». *Granada Hoy*, 21 de mayo (https://www.granadahoy.com/ocio/Alfonso-Zurro-reflexiona-Historia-cuadro_0_918508797.html) [18/06/2018].
- Gómez de la Serna, R. (1962). *El Greco (el visionario de la pintura)*. Madrid: Espasa Calpe.
- Marañón, G. (1941). «El secreto del Greco». En *Elogio y nostalgia de Toledo*. Madrid: Espasa Calpe.
- (1953). «Mediaciones sobre El Greco» (Prólogo). En *Le Greco*, G. Martín-Mery. Bourdeaux (también en *Obras Completas*. Madrid: Espasa Calpe, 1968-1973, vol. I, 917-922).
- (1956). *El Greco y Toledo*. Madrid: Espasa Calpe.
- Marías, F. (1997). *El Greco. Biografía de un pintor extravagante*. San Sebastián: Editorial Nerea.
- Morey Mora, G. (1969). *El Greco, personaje y autor secreto de El Quijote*. Palma de Mallorca: Edición del autor.
- Olmo Ibáñez, M. T. del (2014). *Teoría y praxis de la biografía*. Tesis de doctorado defendida en la Universidad de Alicante.
- (2015). *Teoría de la biografía*. Madrid: Dykinson.
- Rodríguez G. de Ceballos (2015). «Otro enigma de El Greco: ¿un pintor escéptico que realiza pintura religiosa?». *Arbor* 191, 776 (<http://arbor.revistas/csic.es/index.php/arbor/article/view/2083/2673>) [18/06/2018].
- Romera Castillo, J. (2010). «La escritura (auto) biográfica y el SELITEN@T: guía bibliográfica». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 19, 333-369 (también en <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa> [20/04/2018] y en http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/escritura_autobio.html [14/05/2018]).
- Romera Castillo, J. et alii (eds.) (1992). *Escritura autobiográfica*. Madrid: Visor Libros.
- (1998). *Biografías literarias (1975-1997)*. Madrid: Visor Libros.
- (2000). *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Madrid: Visor Libros.
- (2003). *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Verbum.

- Vargas Llosa, M. (1971). *García Márquez: historia de un deicidio*. Barcelona: Barral Editores.
- (2012). «El dato escondido». En *Cartas a un joven novelista*, 113-123. Madrid: Santillana (también en <http://ciudadseva.com/texto/el-dato-escondido/> [09/06/2018]).
- Zurro, A. (2014). *Historia de un cuadro*. Toledo: Euroscena¹⁴.

¹⁴ La intervención de María Jesús Orozco Vera puede verse en <https://canal.uned.es/video/5b2f56e3b1111f9c678b4567>.



Pablo Ruiz Picasso en el teatro español en los inicios del siglo XXI¹

*Pablo Ruiz Picasso in the Spanish theater
in the beginning of the 21st century*

Miguel Ángel Jiménez Aguilar
Grupo de Investigación del SELITEN@T
majimagu@gmail.com

Resumen: La sugerente y contradictoria biografía de Pablo Ruiz Picasso ha sido objeto del máximo interés de los dramaturgos y las compañías en los inicios del siglo XXI, lo mismo que su obra. Fragmentos de su vida, motivos extraídos de sus creaciones pictóricas y hasta alguno de sus textos teatrales han sido dramatizados y llevados a los escenarios españoles en forma de tragicomedias, dramas, óperas, pasacalles y espectáculos multimedia. Cabe destacar, asimismo, la vinculación de la figura del artista malagueño con su ciudad natal. En homenaje al profesor José Romera Castillo.

Palabras clave: Picasso. Teatro biográfico. Teatro. Siglo XXI.

Abstract: Pablo Ruiz Picasso's suggestive and contradictory biography has widely caught the attention of playwrights and theatre companies at the beginning of the 21st Century, as well as his work. Fragments of his life,

¹ Este trabajo se inserta dentro de las actividades del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T), dirigido por el profesor José Romera Castillo, del Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura de la Facultad de Filología de la UNED. Sus investigaciones pueden verse en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T> [26/05/2018]. Cf. además Romera Castillo (2010, 2011 y 2013); así como Romera Castillo, ed. (1998, 1999, 2000 y 2003).

elements extracted from his paintings and even one of his theatrical texts have been dramatized and staged in Spain in the form of tragi-comedies, dramas, operas, parades and multimedia shows. It is also worth noting the link between the figure of the artist from Málaga and his native city. A study in honour of professor José Romera.

Key Words: Picasso. Biographical theater. Theater. 21st Century.

1. INTRODUCCIÓN

Pablo Ruiz Picasso (Málaga, 25 de octubre de 1881-Mougins, 8 de abril de 1973)² es, sin lugar a dudas, el artista malagueño que ha alcanzado un mayor reconocimiento internacional. Fue un creador excepcional no solo en el terreno de la pintura, sino también de la escultura y el grabado, que incluso se atrevió con la escritura de textos teatrales³. Supo entrar en los mejores círculos artísticos de la época y llegó a convertirse en el máximo referente del cubismo. El éxito lo acompañó a lo largo de su vida, independientemente de la etapa pictórica que atravesase. Fruto de su incansable labor de creación y su habilidad para darse a conocer y estar permanentemente en la vanguardia, dejó a la posteridad un extraordinario legado artístico desde el punto de vista cualitativo y cuantitativo.

² Son numerosos los estudios biográficos en torno a Pablo Ruiz Picasso, tanto en lo que concierne a su vida como a su obra. Desde el célebre *Pablo Picasso* de Eugenio d'Ors (París, 1930, con ediciones simultáneas en Londres y Nueva York) —que viene a ser «una biografía y un programa, una autobiografía y un manifiesto, construido además con poderosas metáforas que permiten pensar la obra del malagueño» (Rodríguez, 2003: 12), en cuya redacción parece que colaboró el propio artista—, la nómina de estudiosos y artistas que se han interesado por su figura es considerable (Alexandre Cirici Pellicer, Juan Larrea, Patrick O'Brian, etc.), siendo el poeta y editor malagueño Rafael Inglada (1995-2003, 2005, 2007...) uno de sus principales biógrafos en los inicios del siglo XXI.

³ En una entrevista concedida al fotógrafo y amigo Roberto Otero llegó a afirmar: «Creo que mi obra como escritor es tan extensa como la de pintor. Materialmente dediqué el mismo tiempo a ambas actividades. Quizá algún día, cuando yo desaparezca, apareceré descrito en los diccionarios de esta manera: Pablo Ruiz Picasso, poeta y autor dramático español. Se conservan de él algunas pinturas».

La biografía de Picasso ha sido del máximo interés para el teatro y las restantes artes escénicas, como no cabía esperar de otro modo. Nosotros mismos pudimos comprobar —al menos, en nuestra tesis de doctorado (Jiménez, 2015) y en un artículo anterior (Jiménez, 2014), especialmente— el interés que ha despertado desde hace décadas en su ciudad natal, la cual inauguró en 2003 el Museo Picasso de Málaga, junto con la Casa natal del pintor, recién reformada.

El presente estudio trata de recoger, en definitiva, las obras que han dramatizado algún momento de la biografía del artista universal, así como aquellas otras que tomaron como referente una o varias de las piezas de su producción para la creación de los nuevos espectáculos.

2. ESPECTÁCULOS BASADOS EN SU BIOGRAFÍA

*Picasso adora la Maar*⁴, de Alfonso Plou, Premio Max al Mejor Espectáculo Revelación 2003, se estrenó el día 14 de diciembre de 2001, en el Teatro Municipal de Alcañiz, con dirección de Carlos Martín y producción de Teatro del Temple, dentro del Festival Internacional de Teatro de Alcañiz. La obra, tras *Goya y Buñuel*, *Lorca y Dalí*, completa una serie de obras del mismo autor, en torno a figuras históricas del arte español convertidas en mitos contemporáneos (Plou, 2003). *Picasso adora la Maar*—estructurada en trece «delirios», un prólogo y un epílogo— dramatiza la historia de amor y desamor de Pablo Ruiz Picasso y la fotógrafa y pintora Dora Maar durante la Guerra Civil Española y la II Guerra Mundial. Por el drama desfila una rica galería de personajes masculinos, de sensibilidad surrealista (como Paul Éluard, Jacques Lacan, Jaume Sabartés Gual, André Breton, Jean Cocteau o Georges Braque), junto con otros personajes femeninos (como Dora Maar, Jacqueline Lamba o Nusch Éluard).

⁴ Reparto: Juan Ramón Benaque, Francisco Fraguas, Cristina de Inza, Ricardo Joven, Gabriel Latorre, Laura Plano y Amor Pérez Bea; reparto del vídeo: David Ardid, Manuel Escosa, Cristina de Inza, Ricardo Joven, Agustín Miguel, Alfonso Pablo, Alfonso Palomares, Amor Pérez Bea, Lucía Reylla, Francisco Fraguas, Laura Gómez-Lacueva, Gabriel Latorre y Laura Plano; escenografía: Tomás Ruata; iluminación: Bucho Cariñena; asesoría musical: Álvaro Zaldívar; animación: Nacho Villaro.

Con Dora Maar el pintor tuvo una relación pasional e intelectual llena de momentos agrídulces, de máxima exaltación, pero también de crueldad, que duró de 1936 a 1945. La obra recoge fragmentos de esa turbulenta relación. Para Clara Romero Godoy (2017), en *Picasso adora la Maar* la veracidad se asienta en las memorias del propio artista e incluso en los escritos de compañeros de vida o profesión. A este respecto, Alfonso Plou ha comentado que las memorias, como «tropol confuso de datos», le interesan por cuanto las considera «ecos de memoria reinterpretada» (Plou y Martín, 2002: 3).

El drama, *Un Picasso*⁵, de Jeffrey Hatcher, en versión de Nacho Artime, con dirección de José Sacristán y producción de Metrópolis Teatro, se estrenó el 30 de enero de 2007, en el Teatro Cervantes de Málaga, dentro del XXIV Festival de Teatro de Málaga. La acción, que parte de un hecho real, transcurre en el periodo de ocupación nazi de París, en el transcurso de un ficticio interrogatorio al que Picasso es sometido por el Ministerio de Cultura alemán, en 1941, con objeto de que certificara la autenticidad de tres cuadros cuya autoría se le atribuía. La Señorita Fischer, personaje creado ficticiamente por el dramaturgo estadounidense, trata de descubrir la verdad, a la luz de la cual las obras pueden llegar a ser quemadas en la hoguera. No obstante, la funcionaria nazi, responsable del arresto del artista y convertida a la causa por necesidades de supervivencia familiar, admira la obra de Picasso desde la infancia, en tanto que sus padres eran dueños de varios de sus cuadros. El drama transcurre en un ambiente propicio para el interrogatorio y en una atmósfera en la que la realidad no siempre es como parece, entre otras razones porque el artista trata de engañar a la funcionaria sobre la autoría de los tres cuadros en peligro, con objeto de salvarlos y quedarse con ellos finalmente. La imagen que la obra ofrece de Pablo Ruiz Picasso es similar a la que encontramos en *Picasso adora la Maar*: soberbio, temperamental, aunque en parte previsible. La versión que Artime presentó ante el público español trató, además, de depurar el texto original, suprimiendo entre otros elementos el exceso de didactismo de la obra.

⁵ Reparto: José Sacristán y Ana Labordeta; escenografía y vestuario: Javier Aoz; iluminación: Juan Gómez-Cornejo; música original: R&R Música Millenium.

*Dalí versus Picasso*⁶, de Fernando Arrabal, con dirección de Juan Carlos Pérez de la Fuente y producción de Teatro Español, se estrenó el 12 de febrero de 2014 en las Naves del Español. Picasso y Dalí, acompañados por las voces de sus musas, Dora Maar y Gala, respectivamente, junto con Barrabal, el macho cabrío del artista malagueño, se encuentran en un destartalado salón del París de 1937, en vísperas de la inauguración de la Exposición Internacional. En una tensa y surrealista atmósfera, ambos genios discuten en torno a sus obras más emblemáticas sobre la Guerra Civil: *Guernica* y *Premonición*. Cada personaje interpreta la obra de su adversario, en un juego de desmitificación, alienación, ceremonia y locura. La frescura de los diálogos, el ritmo vertiginoso de la acción y el patetismo de los personajes, cargados de tragedia y de confusión, son otras de las constantes del drama.

*El barbero de Picasso*⁷ es una comedia de Borja Ortiz de Gondra, con que el Museo Picasso Colección Eugenio Arias rindió homenaje al artista malagueño en 2015. La obra cuenta la relación de amistad que mantuvieron, en la ciudad francesa de Vallauris, Pablo Ruiz Picasso y Eugenio Arias, su barbero, a quien regaló numerosas obras de arte durante su exilio en París. Tras la muerte de Picasso, Arias creó el Museo en su pueblo natal, Buitrago del Lozoya. En este caso, lo histórico y lo anecdótico se mezclan en el texto y cargan de humor los diálogos.

En cuanto al teatro musical, la ópera *El pintor*⁸, con libreto de Albert Boadella y música de Juan José Colomer, se estrenó el 8 de

⁶ Reparto: Antonio Valero y Roger Coma; voces en *off*: Julieta Cardinali e Irina Kouberskaya; escenografía: Juan Carlos Pérez de la Fuente; iluminación: José Manuel Guerra; vestuario: Almudena Rodríguez Huertas; espacio sonoro: Tuti Fernández; diseño de vídeo: Emilio Valenzuela.

⁷ El estreno se produjo en forma de lectura dramatizada en el Teatro de la Escuela Municipal de Música y Danza de Buitrago del Lozoya. Dirección: Fefa Noia; compañía Los Lunes.

⁸ Reparto: Alejandro del Cerro, Josep Miquel Ramón, Belén Roig, Toni Comas, Cristina Faus e Iván García; dirección musical: Manuel Coves y Félix Redondo; Orquesta Titular del Teatro Real (Orquesta Sinfónica de Madrid) y Coro de la Comunidad de Madrid; escenografía: Ricardo Sánchez Cuerda; diseño de vestuario: Mercè Paloma; iluminación: Bernat Jansa; pinturas: Dolors Caminal; imágenes proyectadas: Sergio Gracia; coreografía: Blanca Li.

febrero de 2018, en la Sala Roja de los Teatros del Canal, producida por Teatros del Canal en colaboración con el Teatro Real, bajo la dirección de Albert Boadella. La obra, dividida en tres actos, de dos horas y cuarenta minutos de duración, dramatiza cómo, en el París de principios del siglo XX, un joven pintor, aún desconocido y sin recursos, se adentra en los círculos bohemios dominados por la influencia de Monet y Renoir. Cuando conoce a Mefisto, el artista realiza un pacto con él, por el que, a cambio de fama y riqueza, debe promover el caos artístico y moral en el mundo. El trato condena al pintor malagueño a la creación vertiginosa de una producción que se mezcla con delirios de grandeza y momentos de pesadilla. La imagen que la obra proyecta de Pablo Ruiz Picasso es la de un personaje que traiciona la consideración que habían tenido las artes plásticas hasta entonces, las cuales debían perseguir siempre lo exclusivo y ennoblecedor. Picasso se propone y consigue transformar sus creaciones en objetos de consumo, constantemente renovados. La propaganda y la mercantilización harán que el artista se convierta en el centro de atención internacional, aunque el carácter honorable de su propósito y hasta la calidad de sus obras queden en la ópera en entredicho. En lo musical, tradición, impresionismo francés, nacionalismo español y ecos de ritmos taurinos iniciales van cediendo el paso a movimientos más vanguardistas. No obstante, el tratamiento vocal se mantiene inalterable a lo largo de la obra, en un estilo que busca lo lírico y lo expresivo, alejado del atonalismo, por la asociación que pudiera hacerse con el arte abstracto, al que Picasso nunca terminó de aproximarse.

Con respecto a otros géneros, el pasacalles *Feliz cumpleaños, Picasso*, de la Compañía Els Joglars, dirigida por Joan Font, discurrió por las calles de Málaga, desde Larios hasta la Plaza de la Constitución, el día 24 de octubre de 2003, con motivo del 122.º aniversario del nacimiento del artista. El pasacalles contó con juegos de pirotecnia y cabezudos.

Picasso por los pelos, de la compañía Teatro Arbolé, es un espectáculo de marionetas con música en directo, que da a conocer al público infantil las obras del artista malagueño que se encuentran en el Museo de Buitrago del Lozoya, así como su amistad con el barbero Eugenio Arias. El espectáculo, basado en un cuento de Susana Durán titulado *El barbero de Picasso* (2017), fue representado en 2009 en

la misma localidad de Buitrago del Lozoya, en la plaza del Ayuntamiento, frente al Museo Picasso-Colección Eugenio Arias.

Y una obra de teatro breve, *Cafè Hippodrome (a Fastteatre) (Diàlogo impossible entre Pablo Picasso i Carles Casagemas)*⁹, que se estrenó en lengua catalana el 24 de noviembre de 2017, en la Associació Espai POEtic, centra la acción en dos escenarios diferentes. El primero, en el París de 1901. El pintor y poeta barcelonés Carles Casagemas entra en un café, dispuesto a matar a su ex-amante y a suicidarse posteriormente. Con antelación ha escrito cartas de despedida a sus amigos, entre otros a Pablo Ruiz Picasso, que en aquel momento vive en Madrid, y al prefecto de la policía, donde explica los hechos. Tres años más tarde, en la Barcelona de 1904, el artista, aún torturado por el recuerdo de su amigo suicida y la muerte de su hermana pequeña, está a punto de tomar una decisión crucial, la de abandonar su país natal para dedicarse por completo a la pintura. Pero antes necesitará hacer una confesión. Una obra, en definitiva, de pequeño formato, aunque cargada de tensión dramática.

3. ESPECTÁCULOS BASADOS EN SUS OBRAS PICTÓRICAS

La compañía Maskarada —que había estrenado la obra *Gernika 16: 30 H. S. O.*¹⁰, bajo la dirección de Carlos Panero, el 17 de abril de 1987 en Frontón Santanape de Gernika (Guipúzcoa), con motivo del cincuentenario del ataque de la Legión Cóndor alemana a la villa vasca, cuya destrucción trataba de recordar el espectáculo— estrenó en junio de 2006 *Picasso 1937, historia del Guernica*¹¹, escrita y diri-

⁹ Reparto: Óscar Jarque y Eloi Sánchez; dirección y dramaturgia: Rosa Molina; fotografías: Diego J. Cruz, Carlos Giménez y Clàudia Barberà; vídeo: Clàudia Barberà; diseño gráfico: Jarmu.

¹⁰ Dirección: Carlos Panera; reparto: Agustín Arrazola, Aitor Mazo, Arantxa Sánchez, Elene Sustatxa, Joxe Mari Carrere, Mikel Martínez, Patxo Tellería, Peio Gutiérrez.

¹¹ La obra se estrenó en el Festival de Midland (EE.UU.), en el que obtuvo cuatro premios: mejor espectáculo, mejor dirección, mejor interpretación masculina para Iñaki Urrutia y mejor escenografía. Reparto: Iñaki Urrutia, Gorka Mínguez, Alfonso Díez, Josune Carracedo e Imanol Rodríguez.

gida por Carlos Panera, en colaboración con Gorka Mínguez. La historia, que comienza con Pablo Ruiz Picasso en el París ocupado, retrocede en el tiempo hasta el momento en que el artista comenzó a extraer del cuento, «La obra maestra desconocida», de Honoré de Balzac, la idea inicial para una serie de grabados con el tema del artista y su modelo. Sin embargo, interrumpe enseguida el plan, para realizar el encargo del Gobierno de la República Española para la Exposición Universal de París, que dará lugar al cuadro, después de que Juan Larrea le informara del trágico suceso, y tras la manifestación del 1 de mayo en París en repulsa por los acontecimientos. Como señala Elena Cueto Asín, en la obra «la relación entre el pintor y Maar da marco al seguimiento fotográfico del proceso» (Cueto, 2017: 454), lo que hace inevitable un estudio comparativo entre *Picasso 1937, historia del Guernica* y *Picasso adora la Maar*: mientras esta «se enfoca en la fuerza de las relaciones personales del artista, *Picasso 1937* hace mayor hincapié en el poder de la coyuntura política y la influencia del ámbito intelectual del pintor» (Cueto, 2017: 455).

Guernica, de Fernando Arrabal, escrita en 1959, es una obra en torno al trágico suceso con elementos muy diversos: como el espacio sonoro, para evocar el bombardeo, las figuras del cuadro, en diferentes momentos de su composición, o diálogos y acciones entre Fanchu y Lira, medio clownescos, medio beckettianos. En opinión de Diego Santos Sánchez, en la obra «la guerra encuentra su forma adecuada en la expresión artística a través del lenguaje ceremonial» (Santos, 2007: 133-134), como queda de manifiesto, por ejemplo, en el canto del Guernikako Arbola, uno de los himnos patrióticos más valorados por el pueblo vasco.

En *Guernica*¹², de Jerónimo López Mozo, incluida en *Cuatro happenings*, el autor trata de romper las distancias entre lo representado y el público, disponiendo el escenario en forma de círculo con diversas pantallas, un mural, altavoces distribuidos por el espacio escénico y asientos giratorios que permitan el acceso de los actores. Tras la noticia del bombardeo en presente y el balance de muertos y

¹² El estreno se produjo el día 13 de abril de 1989, en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Barcelona, por la compañía Institut d'Experimentació Teatral, bajo la dirección de Guillem Catalá (Gabriele, 2005: 267).

heridos, los intérpretes forman el cuadro de forma caótica. El recitado de poemas de Pablo Neruda, Rafael Alberti y un poeta vietnamita cede su fuerza al estruendo provocado por campanas y bombas, gritos y derrumbe. Les suceden imágenes documentales de la tragedia. Finalmente, nueve figuras interpretan diferentes monólogos, al tiempo que encienden cirios, a modo de duelo por la catástrofe. Aunque el espectáculo se aproxima al teatro documental, no parece que participe plenamente de tal tendencia, sino más bien del «teatro de historia anti-ilusionista» que vemos en otras obras del autor.

Francisco Torres Monreal, para quien el terrible bombardeo se convierte en una metonimia de la España martirizada, es autor de *Guernica y después*, una obra en la que «no se apuesta por una representación realista de la biografía o de la vida del pintor malagueño» (García, 2016: 139), sino que está planteada desde una perspectiva que intenta emular la técnica cubista, para lo que recurre a elementos tan dispares como la comedia del arte y el circo, la pintura, la música, la luz, el cine o el metateatro, que prolonga la escena al patio de butacas. La acción se vertebra en torno a la creación del cuadro, con motivos picassianos anteriores y un final en el que el quinqué de la Madre enlutada se transforma en cielo lleno de estrellas «que avanza hacia los espectadores, variante temática del árbol de la libertad transformado en bosque en la escena final de la película *El árbol de Guernica*, de Arrabal» (Cantalapiedra, 2001: 29). Para Elena Cueto, «*Guernica y después* viene a ser una manifestación positiva sobre *Guernica* como supervivencia del arte por encima de la violencia» (Cueto, 2017: 340).

Guernica, drama historikoa bi partetan berezia (1977), de Haranburu Altuna, es una tragedia en dos partes, divididas estas en cuatro escenas cada una, con la que el autor pretendía crear un nuevo teatro vasco, centrado en lo nacional, lo popular y lo revolucionario. Sin hilo argumental, el contexto político y social que se supone compartido entre la escena y el público, el tono combatiente, la estructura maniquea, la repetición e interconexión de los símbolos, así como la tipificación de los personajes son algunas de las principales constantes de esta obra, que, a modo de recurso brechtiano, le confieren un marcado carácter didáctico. La identidad vasca, reconocible a lo largo de los siglos, que se manifiesta a través del empleo de la música y el espacio propios del género pastoral de la parte francesa de Euskal

Herria, es otro de los elementos de la pieza, junto con el tono épico, las réplicas breves y directas, la versificación libre y sencilla de los bertzolaris, y la ruptura constante de la acción.

*El otro Pablo y el Minotauro*¹³, de José Martín Elizondo¹⁴, se estrenó el 4 de junio de 1981, en el Instituto de Cooperación Iberoamericana, por el grupo Teatro 80, bajo la dirección de Manuel Martínez Azaña. Calificada de poema dramático y con la técnica del *collage*, la obra presenta al artista proyectando un espectáculo en una pista de circo en los campos de concentración, entre imágenes y figuras de sus cuadros, sobre todo *Guernica*, que son evocados por los presos con materiales procedentes de los desechos. No obstante, lo que dramaturgo critica en la pieza no es tanto los desastres de la guerra, como «la asimilación del *Guernica* —y, en general, del arte de Picasso— por el sistema», «su mercantilización» y «la neutralización de su mensaje revolucionario» (Azcue, 2016: 322).

Homenatge a Picasso, de Josep Palau i Fabra, es una obra cercana al teatro documental, por cuanto emplea el bombardeo como materia dramática, si bien el espectáculo conjuga el recitado con la danza, así como otras licencias, como el vestuario de estilo contemporáneo. El autor presenta los aspectos de la vida y la obra de Pablo Ruiz Picasso censurados en la época por las autoridades, y los toma de las informaciones procedentes de medios no oficiales y fuentes extranjeras.

*Guernica*¹⁵, de la compañía vasca Kukubiltxo, es un espectáculo de calle que conmemoró el cincuenta aniversario del bombardeo, dirigido por Ramón Barea, basado en la canción «Gernika» de Mikel Laboa, con ocho zancudos, y planteado como una sucesión de pin-

¹³ El reparto lo formaron, entre otros, Antonio Ventura, Alicia Cid y Julia Caballero (Pérez, 1998: 220).

¹⁴ José Martín Elizondo es autor asimismo de *Durango*, tragedia sobre el bombardeo a esta otra ciudad vasca, de consecuencias tanto o más trágicas que el de Guernica, que tuvo lugar día antes, el 31 de marzo de 1937. El estreno de la obra se produjo el 14 de marzo de 1961, en Toulouse, por la compañía Amigos del Teatro Español (ATE), integrada por una treintena de aficionados, exiliados y emigrantes, a los que unía su ideología antifranquista.

¹⁵ La representación tuvo lugar el 26 de abril de 1987, en Guernika, dentro del programa cultural «Gernika 37-87», cuya comisión se encargó de la producción del espectáculo.

tadas durante treces minutos de duración, sin texto, pero con un marcado carácter simbólico, que alude a la capacidad de resistencia y lucha del pueblo vasco.

El espectáculo *Gernika, un grito. 1937*, de Ignacio Amestoy Iri-guren, estrenado en el Palacio de Festivales de Santander, en enero de 1995, por el grupo Gasteiz, sitúa la acción en la víspera y el día del bombardeo, en torno a los habitantes de un caserío y su entorno, que ven truncadas sus esperanzas durante el fatal suceso. Aunque presenta un contenido melodramático, el autor recurre a las técnicas brechtianas del distanciamiento.

Por último, en lo que al siglo XX se refiere, Emilio de Miguel Martínez aún menciona otros espectáculos como *Las señoritas de Aviñón*, de Jaime Salom, o *Picasso andaluz: la muerte del minotauro*, de Salvador Távora (Miguel, 2002: 79-80); y otro tanto hace Pedro Barea en «Gernika y *El Guernica* en el teatro» (Barea, 1999: 583-594), que no podemos recoger aquí por necesidades de espacio.

Ya en el siglo XXI, nuevas obras siguen basándose en los cuadros de Picasso.

El 24 de octubre de 2001, con motivo de las actividades que la Fundación Picasso llevó a cabo dentro del XIV Octubre Picassiano, coincidente con el 120.º aniversario del nacimiento del artista, se estrenó el espectáculo multimedia *Transparade*¹⁶, creado, dirigido e interpretado por José Iges y Concha Jerez, en el Teatro Cervantes de Málaga. El espectáculo tomaba como punto de partida *Parade*, el ballet para el que Picasso creó el telón de fondo y el vestuario, Jean Cocteau incorporó ruidos prestados de la estética futurista y Erik Satie compuso la música. Definido por sus creadores como concierto multimedia, con elementos heterogéneos significativos en la comunicación de las últimas décadas, en la obra se combinan las instalaciones, el arte radiofónico, la música acústica y electroacústica, el texto como mensaje y arte sonoro, el videoarte, la acción y la *performance*. Y junto a estos, otros elementos como grandes pantallas, los juegos de máscaras, la comedia del arte, un par de voces femeninas y una escenografía mediática dispuesta en forma de espejo, a través de la cual mirar el espectador, para intentar conocer qué se oculta al otro lado de la ficción.

¹⁶ El espectáculo puede verse en <https://vimeo.com/120349548> [29/05/2018].

El drama del mexicano Alejandro Román Bahena, *Blanco con sangre negra*¹⁷ (2015), Premio Literario Casa de las Américas 2014, parte de *Guernica*, el emblemático cuadro creado por Pablo Ruiz Picasso para la Exposición Universal de París de 1937, para establecer una analogía entre los desastres de la Guerra Civil Española y la cruda migración de los negros albinos del África Occidental. El protagonista, Moszi, albino sudafricano, de piel blanca y raza negra, sufre la discriminación social y la persecución en nombre de la barbarie y la superstición humana, en el momento en que la creencia popular y la sabiduría de los brujos del lugar atribuyen a su sangre poderes y fortuna, y creen que pueden extraer hechizos y amuletos de los miembros de su cuerpo. De este modo, la obra plantea un paralelismo entre el marginalismo racial e ideológico que sufren los negros albinos y «las atrocidades de la Guerra Civil Española que el Agente, encargado del Centro de refugiados en Tenerife relaciona vívidamente con el famoso cuadro de Picasso» (Mijares, 2017: 461).

*Obras de Guernica*¹⁸ es una pieza de teatro conmemorativa del octogésimo aniversario del bombardeo y la creación del cuadro de Picasso, cuyo preestreno se produjo el 18 de noviembre de 2017, en Temisas (Gran Canaria), bajo la dirección de Lars Ramsli. Se trataba de un proyecto de teatro laboratorio de pequeño formato, que el reducido número de espectadores pudo disfrutar a escasos centímetros de los intérpretes *amateur*. Cinco de los personajes del cuadro, junto al toro y el caballo, dramatizan el horror vivido por el pueblo vasco durante el desastre. El terror, la angustia y la desesperación quedan reflejadas también en distintas escenas intercaladas e independientes, que sirven de trágico contraste al corpus central de la obra, como la que protagonizan dos jóvenes que frivolizan sobre el inicio de la contienda, o la que tiene forma de teatro de sombras chinescas, que explica lo ocurrido. La obra reproduce, además, pequeños fragmentos de textos contemporáneos.

¹⁷ La obra aún no se ha estrenado en España hasta la fecha (26/05/2018).

¹⁸ Reparto: Iraida Martel, Lorena Alemán, Roberto Pérez, Ángela y Pepe Alemán, Blanca Sánchez, Nicolás Alemán, Ana Alemán, Juanfra Mederos y Ricardo Jiménez; técnico de iluminación y sonido: Alberto García.

4. EL DESEO ATRAPADO POR LA COLA, DE PABLO RUIZ PICASSO

Pablo Ruiz Picasso escribió dos obras de teatro, al modo surrealista: *El deseo atrapado por la cola* (1941) y *Las cuatro niñas* (1948). La primera de ellas, *El deseo atrapado por la cola*¹⁹, se estrenó en el Teatro Central de Sevilla, el 11 de enero de 2007, por el Centro Andaluz de Teatro en coproducción con Teatro del Velador, con traducción de Juan Bravo Castillo y dramaturgia y dirección de Juan Dolores Caballero. La pieza, escrita en París en 1941, fue leída por primera vez en marzo de 1944, en una sesión informal en la casa de Michael y Louise Leiris, bajo la dirección de Albert Camus, con Michel Leiris, Raymond Queneau, Jean-Paul Sartre, Georges Hugnet, Jean Aubier, Jacques-Laurent Bost, Zanie de Campan, Louise Leiris, Dora Maar y Simone de Beauvoir como intérpretes. En forma de alegoría en seis escenas sin hilo narrativo, se suceden los anhelos y las vilezas del ser humano, esto es, el placer en toda su extensión, resbaladizo como el pez. El deseo y la imaginación, el ansia de libertad de inventiva, el gusto por la acumulación, los tonos, las exasperaciones, las estridencias, las tramas, las texturas orales. Así, lo fantástico se alterna, a modo de *collage*, con la música, la danza y la pantomima, en un tono cómico y serio, real y simbólico.

5. PICASSO Y OTRAS ARTES ESCÉNICAS Y NO ESCÉNICAS

La presencia de Pablo Ruiz Picasso en las diferentes artes es enorme, tanto en lo que respecta a su vida como a su obra. Señalaré algo al respecto. Ya en 1971, por ejemplo, Carlos Fernández Cuenca recogió una larga lista de filmes que abordan su figura, en *Picasso en el cine también*. Incluso el propio artista, «además de intervenir en algún documental, hizo su aparición en *Le testament d'Orphee* (1960), de Jean Cocteau» (Serrano, 2003: 39).

¹⁹ Reparto: Benito Cordero, Isabel Lozano, Inés Vidal, Julián Manzano, Juanjo Macías, Luis Medina, Rocío Borralló y Rocío Galán.

El guitarrista Daniel Casares ha homenajeado al pintor en el espectáculo flamenco *Picassares*²⁰, en el que interpreta algunos pasajes de su vida, desde su nacimiento hasta su muerte. El espectáculo se estrenó el día 22 de diciembre de 2017, en el Auditorio del Museo Picasso de Málaga.

Por su parte, el coreógrafo y director Fernando Hurtado realizó su particular homenaje al artista en el espectáculo de danza *37 Guernica 17*²¹, estrenado en el Teatro Echegaray de Málaga, el día 3 de octubre de 2017, con motivo del octogésimo aniversario del cuadro. El montaje pretende adentrarse en el proceso de creación de la obra, como reflejo del caos, los desastres y las pérdidas ocasionadas por la guerra.

Desde el circo, la compañía Rolabola llevó al Museo Picasso de Málaga, el día 28 de abril de 2018, un espectáculo con equilibristas, malabares y trapevistas, con motivo de la exposición «Y Fellini soñó con Picasso». El espectáculo trataba de mostrar hasta qué punto el circo supuso para ambos creadores una fuente de inspiración y de encuentro con lo popular, lo irreverente, lo sorprendente, el humor y la transformación.

Y para la televisión National Geographic ha realizado la serie *Genius: Picasso*, protagonizada por Alex Rich y Antonio Banderas, cuyo estreno mundial tuvo lugar en el Teatro Cervantes de Málaga, el 22 de marzo de 2018.

6. CONCLUSIONES

Como acabamos de comprobar, la vida y obra de Pablo Ruiz Picasso no han pasado desapercibidas para las artes escénicas. Por

²⁰ Guitarra: Daniel Casares; baile: Sergio Aranda; cante/2.ª guitarra: Manuel Peralta; violín: Nelson Doblas; percusión: Miguel Ortiz «Nene».

²¹ Codirección y asesoría dramática: Miguel Palacios; reparto: Marina Miguélez, Inma Montalvo, Teresa Santos, Arturo Vargas y Fernando Hurtado; sustituto Raúl Durán; música: Loscil, Hildur Gubnadotir, Einstürzende Neubaten, Giacomo Puccini, Kogonada, Kluster Electric, Charles Aznavour, John Parish, Kria Brekkan y Thomas Bangalter; diseño de iluminación: Antonio Arrabal; edición musical: Fernando Hurtado; proyecciones: Azael Ferrer; ilustrador: José Medina Galeote; vestuario: Fernando Hurtado y Factoría Echegaray; espacio escénico: Fernando Hurtado; asesoría fotográfica: Quintero; atrezzo y máscaras: Pepa Muñoz; producción Factoría Echegaray.

lo que respecta a su persona, ha interesado tanto la vinculación del artista con la bohemia parisina, los recelos del nazismo y sus relaciones amorosas, como su mente audaz y obsesiva de creador compulsivo, temperamental y hasta atormentado. En cuanto a su obra, la escena ha reflejado la admiración que aún hoy provoca el cuadro más famoso jamás creado en torno a los desastres de la guerra, *Guernica*, al que numerosos dramaturgos se han acercado desde posturas muy diversas: no solo como motivo de reivindicación, sino también con una mirada crítica hacia lo que representa, con especial énfasis en la mercantilización de su obra por parte del mundo globalizado, actitud que, por otra parte, se le atribuye con frecuencia al propio Picasso.

Los géneros dramáticos de las obras son diversos: tragedias y dramas, pero también espectáculos de calle, de títeres, *performances*, de teatro breve... y hasta una ópera. Las historias están planteadas desde acontecimientos históricos reales, si bien los autores terminan inventando personajes y hechos en gran parte de las ocasiones, y confieren a sus respectivos espectáculos cierto aire de didactismo, para el que recurren a menudo al distanciamiento escénico, que dota a sus obras de un inconfundible carácter brechtiano. Admiración y recelos hacia la figura de Pablo Ruiz Picasso, a partes iguales, han devenido en un corpus de obras que han servido a los creadores para trascender lo meramente contingente del personaje y su producción, con objeto de hablarle al público de ideas y sentimientos de valor universal²².

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Azcue, V. (2016). «Las ideas estéticas de José Martín Elizondo: hacia una dramatización del arte». En *El exilio vasco. Estudios en homenaje al profesor José Ángel Ascunce Arrieta*, Iker González-Allende (ed.), 307-329. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Barea, P. (1999). «Gernika y *El Guernica* en el teatro». En *Teatro histórico (1975-1998): Textos y representaciones*, José Romera Castillo (ed.), 583-594. Madrid: Visor Libros.

²² La intervención de Miguel Ángel Jiménez Aguilar puede verse en <https://canal.uned.es/video/5b2f576eb1111ff9678b4568>.

- Cantalapiedra Erostarbe, F. (2001). «Introducción». En *Poesía y teatralidad a Baudelaire maldito y otras obras*, Francisco Torres Monreal, 7-36. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Cueto Asín, E. (2017). *Guernica en la escena, la página y la pantalla*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- D'Ors, E. (2003). *Pablo Picasso en tres revisiones*. Barcelona: ABC.
- Fernández Cuenca, C. (1971). *Picasso en el cine también*. Madrid: Editora Nacional.
- Gabriele, J. P. (2005). *Jerónimo López Mozo: forma y contenido de un teatro español experimental*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- García Martínez, A. (2016). *El telón de la memoria. La Guerra Civil y el franquismo en el teatro español actual*. Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- Inglada, R. (1995-2003). *Picasso ante del azul (1881-1901)* I-II. Málaga: Fundación Pablo Ruiz Picasso-Museo Casa Natal / Ayuntamiento de Málaga.
- (2005). *Diccionario Málaga-Picasso, Picasso-Málaga*. Málaga: Arguval.
- (2007). *Pablo Picasso*. Málaga: Arguval.
- Jiménez Aguilar, M. Á. (2014). «De cómo el desarrollo museístico pudo transformar la vida escénica de una ciudad. El nuevo teatro en Málaga a raíz de la revolución de las bellas artes». *Anagnórisis. Revista de investigación teatral* 10, 119- 138 (que puede leerse en <http://anagnorisis.es/pdfs/num10.pdf>[21/05/2018]).
- (2015). *La vida escénica en Málaga durante la primera década del s. XXI*, tesis de doctorado, dirigida por José Romera Castillo. Madrid: UNED. Puede leerse en http://www2.uned.es/centro-investigacionSELITEN@T/pdf/Miguel_Angel_Jimenez.pdf[21/05/2018].
- Miguel Martínez, E. de (2002). *Teatro español: 1980-2000. Catálogo visitado*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Mijares Verdín, E. (2017). «Diferencias en la diversidad en *Blanco con sangre negra*, de Alejandro Román». En *Teatro y marginalismo(s) por sexo, raza e ideología en los inicios del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 457-467. Madrid: Verbum.
- Pérez Jiménez, M. (1998). *El teatro de la transición política (1975-1982): recepción, crítica y edición*. Kassel: Edition Reichenberger.
- Plou, A. (2003). *Buñuel, Lorca y Dalí*. Madrid: Iberautor Promociones Culturales.
- Plou, A. y Martín, C. (2002). *Picasso adora la Maar*. Zaragoza: Teatro Arbolé y Cultura Caracola.
- Rodríguez, D. (2003). «Prólogo». En *Pablo Picasso en tres revisiones*, Eugenio d'Ors, 9-13. Barcelona: ABC.
- Romera Castillo, J. (2010). «La escritura (auto)biográfica y el SELITEN@T: guía bibliográfica». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiología*

- tica 19, 333-369 (también en <http://cervantesvirtual.com/hemerotecal/signa> [20/04/2018] y en http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELLTEN@T/escritura_autobio.html [14/05/2018]).
- (2011). *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena*. Madrid: UNED.
- (2013). *Teatro español entre dos siglos a examen*. Madrid: Verbum.
- Romera Castillo, J. (ed.) (1998). *Biografías literarias (1975-1997)*. Madrid: Visor Libros.
- (1999). *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*. Madrid: Visor Libros.
- (2000). *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Madrid: Visor Libros.
- (2003). *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
- Romero Godoy, C. (2017). «Picasso adora la Maar. una biografía escenificada». ASRI - Arte y Sociedad. *Revista de Investigación* 13. En línea: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6173000> [29/05/2018].
- Santos Sánchez, D. (2007). «La guerra como motivo y la estrategia ceremonial en *Guernica*, de Fernando Arrabal». *Teatro: revista de estudios teatrales* 21, 133-146.
- Serrano Cueto, J. M. (2003). *Malagueños en el cine*. Málaga: Festival de Málaga / Cine Español.



La figura de Luis Buñuel en las artes escénicas del siglo XXI¹

The figure of Luis Buñuel in the performing arts of the 21st century

Jesús Ángel Arcega Morales
Grupo de Investigación del SELITEN@T
chesusarcega@hotmail.com

Resumen: La apasionante vida y obra de Luis Buñuel ha interesado mucho a los dramaturgos en estos primeros años del siglo XXI. Por ello, varios episodios biográficos y algunas de sus obras cinematográficas o literarias han sido adaptadas y representadas en los escenarios. La ópera, la danza, la fotografía, el sonido, la palabra, e incluso el olor y cómo no, lo fílmico han sido los elementos utilizados para acercarnos al mundo onírico y surrealista del director aragonés. Un estudio en homenaje al profesor José Romera Castillo.

Palabras clave: Buñuel. Teatro biográfico. Siglo XXI.

Abstract: Luis Buñuel's exciting life and work have widely caught the interest of playwrights during these first years of the 21st Century. For this reason, several biographical episodes and some of his cinematographic or literary works have been adapted to theatre and staged. The formats used for this purpose include opera, dance, photography, sound, text, and even

¹ Este trabajo se inserta dentro de las actividades del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T), dirigido por el profesor José Romera Castillo, del Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura de la Facultad de Filología de la UNED. Sus investigaciones pueden verse en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T> [20/04/2018].

smell and, of course, film, all of them aiming to depict the oniric and surreal world of the Aragonese filmmaker. A study in honour of professor José Romera.

Key Words: Buñuel. Biographical theater. 21st Century.

Allí donde un pueblo se oculta en mitad de la nada, [...] el reloj es un bombo cuando la hora se rompe y el milagro, una pierna que jamás se corrompe. Allí, ladra a su sombra con ladridos de luz la silueta de un Perro Calandaluz.

Luis Eduardo Aute, *Allí (Un Perro Calandaluz)*

A mi «Maestro Grandaluz», José Romera Castillo. Infinitas gracias.

1. INTRODUCCIÓN

Luis Buñuel (Calanda, Teruel, 22 de febrero de 1900-Ciudad de México, 29 de julio de 1983)² es, sin duda, uno de los aragoneses más reconocidos internacionalmente. Fue un genio rodeado de genios

² Son numerosos los estudios biográficos sobre Luis Buñuel. Destaca sobremanera la biografía realizada por Ian Gibson (2013), por ser la más reciente y por su saber hacer biográfico. Además realiza una crítica del resto de las numerosas biografías que o bien por olvido o descuido cometían ciertos errores, puesto que Buñuel era muy dado a gastar bromas a sus biógrafos, a los que contaba alguna mentira. Sin embargo, tiene el problema de que no abarca toda la biografía de Buñuel, sino que solo trata los primeros 38 años, quedando inconclusa por motivos de falta de subvención. Otra biografía a tener en cuenta es la de su amigo Max Aub (1985), por tener un trato este escritor de tú a tú con el cineasta aragonés, pues dicen que de trato directo Buñuel podría intimidar a su interlocutor. Otras biografías interesantes son la de Manuel Alcalá (1973), la de José Aranda (1975), la de su hijo Christian García Buñuel (1985) —que tiene como curiosidad que los siete primeros ejemplares fueron encuadernados en piel ensangrentada de bombo de Calanda—, la de Fernando Martín (2010), la de Agustín Sánchez Vidal (1988) —sin duda el mayor conocedor de todo lo relativo a Luis Buñuel—, la propia autobiografía de Buñuel (1982) y una autobiografía de su mujer, Jeanne Rucar (1991), en la que recuerda sus años de convivencia, como puede verse en Romera Castillo (2006).

durante sus estancias en Zaragoza, Madrid, París, Hollywood, Nueva York o México. Considerado uno de los mejores directores de cine de autor, ganó un Óscar, la Palma de Oro en Cannes, el León de Oro y Plata de la Mostra de Venecia y el Premio especial en el Festival de San Sebastián. En 1997 sus cenizas fueron esparcidas por el monte Tolocha, situado en su pueblo natal en la provincia de Teruel.

La interesante biografía de tan ilustre personaje no ha pasado desapercibida para las artes escénicas. En mi tesis doctoral (Arcega, 2016), y en un artículo posterior (Arcega, 2017), tuve oportunidad de citar y analizar las diferentes obras escénicas que versan sobre personajes ilustres aragoneses, entre ellos Luis Buñuel, que es el personaje aragonés que más ha atraído a los profesionales de la dramaturgia con trece obras en este siglo XXI. Este estudio nos permitirá dar breves pinceladas sobre esas obras en las que se desgrana parte de su biografía o aparece como autor adaptado, sin olvidar que en su obra vuelca, una y otra vez, sus recuerdos y obsesiones. Por este motivo, podemos clasificarlas en dos tipos: las obras que reflejan retazos de su biografía y las que son adaptaciones de su obra literaria, dramática o fílmica, en las que podemos encontrar sus miedos o vivencias reales.

2. ESPECTÁCULOS BASADOS ESTRICTAMENTE EN SU BIOGRAFÍA³

Con motivo del centenario del nacimiento de Luis Buñuel, la compañía aragonesa Teatro del Temple estrenó el 15 de febrero de 2000, en el Teatro Municipal de Alcañiz, dentro del Festival de Teatro Aragonés, *Buñuel Lorca y Dalí*⁴, dirigida por Alfonso Plou,

³ Sobre las biografías puede verse Romera Castillo, ed. (1998).

⁴ Dirección: Carlos Martín; autor: Alfonso Plou, basado en textos de Agustín Sánchez Vidal; escenografía: Tomás Ruata; diseño de vestuario: Jorge Pérez; caracterización: Virginia Maza; 2.º Ayudante de dirección: Amor Pérez Bea; ayudante de dirección: Alfonso Plou; producción: José Tricas. Reparto: Luis Buñuel: Santiago Meléndez / Ricardo Joven / Alfonso Pablo; Salvador Dalí: Balbino Lacosta / David Ardid / José L. Esteban; Federico García Lorca: Francisco Fraguas; Pepín Bello, Dióscoro Galindo González; Franco: Ricardo Joven / Juan Ramón Benaque / Agustín Miguel / Carlos Martín; Pitxot, tabernero, Cardenal Tavera, falangista, Pío XII: Gabriel Latorre / Jaime Ocaña, Pujol, M.^a

obteniendo el premio al mejor espectáculo y siendo también finalista de los Premios Max al mejor espectáculo revelación. La obra está dividida en un antepólogo, un prólogo, once sueños (divididos a su vez en tres actos) y un epílogo. Con un sencillo *atrezzo* y el apoyo de una pantalla con imágenes fijas o en movimiento. El primer acto, se titula «El convidado de piedra», haciendo referencia a la obra de Don Juan Tenorio. En este primer acto se cuenta la relación entre Lorca, Dalí, Buñuel y Pepín Bello en la Residencia de Estudiantes de Madrid, la creación de la Orden de Toledo y la maldición que les lanza el cardenal Tavera, cuya tumba era visita obligada de la Orden:

Ya que no respetáis ni a los muertos, os maldigo. Que la muerte custodie vuestros destinos, que vuestra amistad ni triunfe ni os abandone, que os acompañe como un jirón del corazón, con el hedor que, como yo, tienen los putrefactos. Seáis los unos para los otros fantasmas de vuestros sueños enfermizos (Plou, 2003: 27).

El segundo acto lleva por título «La miel es más dulce que la sangre», que alude a una frase de Lidia de Cadaqués, pescadera y hospedera con la que se expresaba la preferencia de la libertad individual, sobre la familia. Los tres sueños de este acto se desarrollan en Cadaqués y Granada, escenificando el amor imposible Lorca-Dalí, la creación del guion de *Un perro andaluz*, la mala relación entre Gala y Buñuel y el fusilamiento de Lorca. Por último, el tercer acto lleva por título «Prohibido asomarse al interior», título barajado para *Un perro andaluz*. Dalí y Buñuel ven resquebrajarse su amistad con sus encuentros en la Rôtisserie de la plaza Saint-Michel de París y en la cafetería del MOMA de Nueva York, donde se produce el desencuentro final y brindar por la amistad difunta. En el décimo sueño aparece Buñuel, ya mayor, con la imagen de *La encajera* de Vermeer⁵,

Teresa León, Ana M.^a Dalí, Gala; La Deneuve: Pilar Gascón / Laura Plano / Rosa Lasierra, El conejo del País de las Maravillas; La Pinal: Amor Pérez Bea.

⁵ *La encajera* de Johan Vermeer o la imagen de la costurera aparece en diversas películas de Buñuel: *Un perro andaluz* (1929), *Viridiana* (1961), *Diario de una camarera* (1964), *Bella por un día* (1967) o en *Ese oscuro objeto del deseo*. De esta manera, aparece en su primera película tras la célebre imagen del ojo rasgado y en su última película.

admirada por Buñuel y símbolo de la cura de las viejas ofensas. Sin embargo, en el sueño once, Bello le dice a Buñuel de reunirse en el Hotel Palace de Madrid, pero este manifiesta que ya es demasiado tarde para cerrar esas heridas. En el epílogo aparece Buñuel como un ángel exterminador con cuchillas como alas, llevándose a Dalí para morir y Pepín Bello ríe mientras levanta la aguja de un gramófono en el que suena *Noche de ronda*.

La segunda obra que hace referencia al director aragonés es *Les mots et la chose*⁶, que fue estrenada el 18 de abril de 2007, en el Théâtre de l'Œuvre de París. La pieza surge de un juego entre Luis Buñuel, su hijo Rafael y su productor y amigo Jean-Claude Carrière, que consistió en decir el máximo de sinónimos del órgano reproductor masculino. De esta forma surge en 1983 el libro de Carrière *Les mots et la chose. Le grand livre des petits mots inconvenants* (traducido al castellano en 2016) y que posteriormente fue adaptado al teatro en 2007 por el mismo Carrière. Sobre el sobrio escenario con un escritorio y un armario bajo con libros, una gran pantalla al fondo, que emite diversas imágenes, la obra nos acerca a una actriz, que para sobrevivir dobla películas pornográficas y que un día escribe a un erudito retirado para quejarse sobre el escaso vocabulario disponible para ella. El antiguo maestro se complace en responderle en una serie de cartas. En definitiva, un juego travieso y erótico con el francés y el castellano.

*Ahora sí que muero*⁷, de Vicky Calavia, es la tercera obra que hace referencia al calandino. Fue estrenada el 22 de junio de 2008, en el Balcón de las Artes Escénicas del recinto de la Exposición Internacional de Zaragoza. Calavia fue la directora y a su vez la encargada

⁶ Dirigida por Daniel Bedos e interpretada por Jean-Pierre Marielle y Agathe Natanson. En 2015 se adapta al catalán y al castellano por Ricard Borràs, llevando por título *Els mots i la cosa / Las palabras y la cosa*.

⁷ Dirección: Vicky Calavia. Idea original: Vicky Calavia, Alfonso Desentre. Montaje final: Vicky Calavia, Alfonso Desentre, Jordi Gayoso, Ingrid Magrinyá, Yago de Mateo, Pedro Rebollo. Dirección escénica: Pedro Rebollo. Coreografía y danza: Ingrid Magrinyá. Montaje musical: DJ: Lord Sassafras. Montaje audiovisual: VJ: Yago de Mateo. Actor: Pedro Rebollo. Puede verse un fragmento de cinco minutos sobre la obra *Ahora sí que muero* en https://www.youtube.com/watch?time_continue=176&v=SubidmeJXYpE [04/02/2018].

del comisariado y de la producción de «El ojo fragmentado», homenaje a Buñuel en el vigésimo quinto aniversario de su muerte. El título de la obra recuerda las últimas palabras del cineasta antes de morir a su mujer, Rucar (1991: 155). Se trataba de un espectáculo multidisciplinar, que reunía imagen, danza, interpretación y música en vivo. Como señala Calavia (2008), «es un recorrido a modo de vía crucis laico con catorce estaciones en torno al imaginario de Luis Buñuel». La escena estaba presidida por una gran pantalla en la que se proyectaban fragmentos de películas, o fotos fijas, dos mesas a cada lado y una silla, así como pequeños objetos que se iban utilizando a lo largo del espectáculo y una fila de zapatos y botas que flanqueaban el proscenio. En la obra se representan desde escenas inspiradas en pequeños textos escritos por Buñuel, bajo el título de *Gags*, a entrevistas o escenas de sus películas. Así, en el escenario aparece una colegiala-maniquí que a ritmo de jazz intenta huir de su perseguidor; mientras nos enseñan la receta secreta de un buen *dry-martini*, bebida favorita de Buñuel, una mujer depila a navaja a un hombre, mientras interpreta una jota. A ritmo de combate de boxeo radiado la mujer danzará hasta el éxtasis. Una pareja será la protagonista de un combate-tango de amor, que se transmutará en una *Pietá*, sosteniendo al hombre moribundo que cerrará el espectáculo repitiendo una y otra vez: «Quieren dejarme en paz». Frase que nos recuerda el texto de Luis Buñuel:

En una estancia entre cuatro velas se halla un ataúd, dentro del cual yace una mujer bellísima que puede ser la novia. Al aproximarse a ella el protagonista, el cadáver abre los ojos y les dice: «Quieren dejarme en paz» (García Buñuel, 1985: 170).

La compañía vasca Pabellón 6 estrenó el 2 de marzo de 2017, en su local de Bilbao, *Lorca, Dalí, Buñuel. Aboriginak*⁸, de Felipe Loza.

⁸ Intérpretes: María Cerezuela, Grace Doniz, Unai Elizalde, Eneritz García, Kepa García, Josh Ortiz de Zarate, Nahikari Rodríguez, Daniel Solaguren y Yeray Vázquez. Texto: Federico García Lorca. Dramaturgia y dirección: Felipe Loza. Ayudante de dirección: Mítxel Santamarina. Producción: Compañía Joven Pabellón 6. Producción: Paula Gómez. Proyecciones y cartel: Naiel Ibarrola. Dirección musical: Iñaki Maruri. Coreografía: Rafael Eizaguirre.

La obra es una biografía de Lorca a través de quince de sus obras. La compañía busca respuestas a varias preguntas fundamentales de la vida del granadino, en la que durante unos años se encontró ligada a sus amigos Buñuel y Dalí. En la obra encontramos a un Buñuel boxeador, surrealista y corrosivo. En cuanto a la escenografía, se proyectan grandes imágenes fijas (fachada con arcos de medio punto, la fecha de 1920, el *skyline* de Nueva York o la imagen de Franco) que sirven para la situación del eje espacio-temporal de una serie de situaciones que semejan un *collage*.

El 24 de octubre de 2017 se estrenó dentro del Bilboko Antzerki eta Dantza Garaikidearen Jaialdia (BAD), en su sede del Pabellón 6, *Buñuel (conversatorio post-mortem)*⁹, de Ramón Barea, a partir de los textos e imágenes de Luis Buñuel y de Jean-Claude Carrière, Max Aub y Jeanne Rucar. Un músico en directo y dos intérpretes representarán la conversación entre un Buñuel y un doctorando que está acabando una investigación sobre el cineasta. A partir de ahí, aparecerán en escena un ángel exterminador y un *alter ego* de Buñuel que irán desgranando ideas sobre la muerte, el cine, el arte, el sexo, la religión y la violencia. La obra está basada en las últimas palabras de la autobiografía de Luis Buñuel (1982: 297), en la que decía que le gustaría salir de su tumba cada diez años y acercarse a un quiosco para comprar varios periódicos y conocer los nuevos desastres del mundo. Por este motivo, el escenario recrea un cementerio en el que se proyectan diversos fragmentos de las películas de Buñuel y otras imágenes.

Iluminación: Eduardo Berja. Vestuario y atrezzo: Sandra Quintanilla. Con la ayuda de Bilbaokintza y Loraldia Festibala. Ficha y sinopsis de *Lorca, Dalí, Buñuel. Abo-riegenak* en <http://pabellon6.org/event/aborigenes/> [18/02/2018].

⁹ Dramaturgia y dirección: Ramón Barea. Intérpretes: Getari Etxegarai, Irene Bau y Mikel Losada. Grafismo y Música original en directo: Naiel Ibarrola. Ayudante de dirección: María Goiricelaya. Asistente de dirección: Asier Gallego (Dantzerti). Espacio escénico: Ramón Barea / Naiel Ibarrola. Diseño de vestuario: Zapatitos de charol. Diseño de iluminación / programación multimedia: Eduardo Berja. Edición de vídeo: Leire Juan. Diseño de cartel: Naiel Ibarrola. Producción: Pabellón 6 Arte Eszenikoak / BAD / MAKI escénica. Producción ejecutiva: Paula Gómez / Ramón Barea. Ficha, sinopsis y vídeo de presentación de *Buñuel (conversatorio post-mortem)* en <http://pabellon6.org/event/bunuell/> [18/02/2018].

3. ESPECTÁCULOS BASADOS EN ADAPTACIONES DE SU OBRA

Mari Ángeles Pueo, dirigió en el año 2000 a la compañía Teatro Acme y Ecrevisse, en la Sala Venecia de Zaragoza, dentro de la Muestra del Teatro Universitario, la adaptación teatral de *Una jirafa*¹⁰. Posteriormente, en 2012¹¹, revisada por completo, fue llevada de nuevo a las tablas por la compañía Che y Moche, repitiendo la dirección Pueo¹². Buñuel pidió a Giacometti que le preparara una jirafa de madera con veinte manchas que se pudieran abrir mediante una bisagra. En cada mancha había un texto surrealista de Buñuel (1997)¹³. La jirafa se instaló en el vestíbulo de la casa de los vizcondes de Noailles en Hyères para una fiesta que celebraron a mediados de 1932. La adaptación teatral se estrenó en el Pabellón Multiusos de Calanda, dentro del décimo aniversario del Centro Buñuel de esa localidad turolense. La obra presenta varias escenas, una por cada mancha, donde se conjuga la *performance*, el teatro-danza, la acción poética, el teatro de texto o el vídeo-teatro. Cuatro actores y dos bailarines dentro de una jaula dan vida a esas

¹⁰ Ficha artística: Autoría: M.^a Ángeles Pueo y Ecrevisse. Dirección: M.^a Ángeles Pueo. Escenografía: Ecrevisse. Música: Retropositif. Iluminación: J. A. Perales. Intérpretes: Silvia Gil, Nacho Gómez, Marian Mainar, Fernando Marcilla, Rubén Martínez, Jana Sabater y Aitor Sánchez. Estreno: 14 de mayo de 2000.

¹¹ Intérpretes: Antonio Muñoz, Marcela Alba, Ingrid Magriñá, Javier Casado, Raquel Anadón y Rubén Martínez.

¹² Puede verse la presentación del montaje teatral *Una jirafa* por parte de la compañía Che y Moche en <https://www.youtube.com/watch?v=jG6kquoDDv4> [18/02/2018]. También puede escucharse la banda sonora elaborada por Electrocugat para el nuevo montaje teatral en <https://www.youtube.com/watch?v=Ea2GA-4QbG4I> [18/02/2018].

¹³ Los textos se publicaron en francés en *Le Surréalisme au Service de la Revolution*, n.º 6, con el título de *Une girafe*, y con fecha de 15 junio de 1933. A modo de ejemplo, en la segunda mancha se leía: «A condición de abrirla a mediodía, como lo precisa la inscripción exterior, aparece un ojo de vaca en su órbita, con sus pestañas y párpado. La imagen del espectador se refleja en el ojo. El párpado debe caer bruscamente, dando fin a la contemplación». En la cuarta mancha se lee: «Hay una pequeña reja, como la de una cárcel. A su través se oye una verdadera orquesta de cien músicos tocando la obertura de *Los Maestros Cantores*».

ideas surrealistas de Buñuel¹⁴. La obra que adopta la frase que da inicio a la obra literaria de Buñuel: «Todo es absolutamente realizable», se adentra en el mundo de las veleidades oníricas y de la libertad del Hombre.

El primer proyecto artístico inclusivo en España nace en Barcelona, en 1977, de la mano del alcañizano Feliciano Castillo, psicólogo y pedagogo, que, entre otras actividades, ha sido director de varios grupos de teatro, como por ejemplo BCN (doble) Compañía, estrenando su primera obra en 1991, siendo la última *De todo lo que habías dicho solo he entendido cordero*¹⁵, en el año 2000, que consistía en una alegoría basada en la película de Buñuel *Simón del desierto*. Un fragmento de la obra fue estrenado el 7 de noviembre, en el Teatro Municipal de Lingen (Alemania), si bien, es cierto, que es una obra inacabada y que no vio nunca su final, puesto que el proyecto desaparecería por falta de apoyo institucional en 2001, casi como un paralelismo con la película del calandino, que pensada para ser un largometraje tuvo que ser recortada por falta de presupuesto. Castillo (2014) recordará, que en la obra un actor entraba por el pasillo central de butacas vestido de cofrade calandino, es decir, de color morado, y golpeaba con una maza sobre un gran bombo sobre el que se proyectaban diferentes imágenes. El propio Buñuel mencionó en varias ocasiones, que es Lorca quien le da a conocer la vida de los estilistas y que siempre le llamaron la atención por su ruptura con todo lo material.

Estrenada el 13 de mayo de 2008, en el Teatro Olimpia de Huesca, *27 veces Hamlet*¹⁶, de José María Martín Otín y Lola Baldrich, rinde

¹⁴ Las escenas llevan los siguientes títulos: Obertura, El reloj, Ojo de vaca, Américo Castro, Orquesta encarcelada, Ricardo Corazón de León, La lavandera, El trapito, Carmencita, Mariquita, La corona de espinas, Tobogán, Anunciación, Vapor, Los ruiseñores del Sena, Cien mil maristas en el Sahara, Bustos desdentados y Antífona.

¹⁵ Producción: Compañía BCN (Doble). Ficha artística: A partir de textos de Luis Buñuel. Dirección: Feliciano Castillo. Escenografía: Feliciano Castillo y Francisco Escudero. Música: Xavier Maristany. Intérpretes: Iván Brell, David Barba, Dora Ferrera, Beatriz Rodríguez, Dolores Recio, Roger Amezquita, Sergi Amezquita, Paco Escudero, Vicky Sánchez, Oriol Prats y Esther Pavia.

¹⁶ Producción: Acércate Más, Dramaturgia: Lola Baldrich a partir del texto escrito por Pepín Bello y Buñuel. Dirección: Lola Baldrich. Dirección musical: Pilar

homenaje a Pepín Bello¹⁷, que ese día hubiera cumplido 104 años, quien había muerto cuatro meses antes. Homenaje impulsado por José Antonio Martín Otín «Petón», amigo de Bello y que ese mismo año escribió el libro *La desesperación del té (27 veces Pepín Bello)* (2008), que sirvió de inspiración a Lola Baldrich, quien dirigió y protagonizó el espectáculo. De tal manera que las anécdotas de Bello «envuelven» a la obra teatral escrita por este y Buñuel, *Hamlet*, y que solo se había representado en una sola ocasión, en el Café Select de París¹⁸, como señala Sánchez Vidal (1982: 259). *Hamlet* es una farsa surrealista dividida en cuatro actos, el segundo y el tercero de estos, dividido en dos escenas, fantásticamente analizada por Herrero (2005).

La Exposición Internacional de Zaragoza, como ya se ha señalado, realizó un ciclo sobre Luis Buñuel en la muestra, proponiendo a cuatro directores que realizaran su versión de la obra *Hamlet*, de Buñuel y Bello. No iban a ser representadas, así que todo era posible. Àlex Rigola abordó su versión de la mano del Teatre Lliure, bajo el título *El buñuelo de Hamlet*¹⁹, mientras Emma Cohen se remontó a los años veinte recogiendo aquellas inquietudes y tendencias de la época de surrealismo puro. Para su versión realizó un casting imposible: Samuel Beckett, Rembrandt, Lorca, Dalí y Frida Kahlo. La adapta-

Senso y Lola Baldrich. Iluminación: Práxedes Parada. Intérpretes: Ricardo Vicente, Arantxa Martí, Miguel Nadal, Jorge Usón, Lola Baldrich y Antonio Alcalde. Intérpretes-músicos: Pilar Senso y Teresa Ugidos.

¹⁷ José Bello Lasierra (Huesca 1904-Madrid 2008), más conocido como Pepín Bello, fue amigo inseparable de Buñuel, Lorca y Dalí, a los que conoció en la Residencia de Estudiantes madrileña. Aunque apenas nos ha dejado obra escrita, por todos es reconocida la influencia surrealista que en ellos ejerció. Entre otras cosas, proporcionó todos los materiales para la realización de *Un perro andaluz*, saliendo de su imaginación la famosa escena del burro muerto (Carnuzo) sobre el piano, pese a luego no ser nombrado en los títulos de la película.

¹⁸ La obra, probablemente, se representó en 1926 en una función de amigos, en cuyo reparto intervinieron Francisco García Lorca, Augusto Centeno, Joaquín Peinado, Bores, Herrando Viñes, Ucelay, el hijo (o el hermano) del pintor Regoyos y el propio Buñuel, que hacía de Hamlet.

¹⁹ Intérpretes Chantal Aimée como narrador y contertulio; Joan Carreras como Agrifonte; Julio Manrique como Hamlet; Fèlix Pons como Mitrídates, Don Lupo y Espectro; Marc Rodríguez como Margarita y Leticia; videojockey Amanda Baqué y música Pau Carrió; producción Teatre Lliure.

ción de Cohen se convirtió, un año más tarde, en un taller de teatro en la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo de Santander, bajo el título *Proa al Hamlet*. Los directores zaragozanos Lezcano y Castrillo realizaron otras propuestas alternativas, todas ellas analizadas por Torres (2008).

La relación entre teatro, cine, novela y televisión, analizada magistralmente en el undécimo y decimoséptimo Seminario internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (Romera Castillo, ed., 2002, 2008) cobra especial sentido en las siguientes adaptaciones que vamos a analizar. Pero, quizás primero, no deberíamos de olvidar la adaptación que Buñuel realiza en 1970 de *Tristana*, la novela de Pérez Galdós de 1892 y que posteriormente fue adaptada al teatro en 1993 por Enrique Llovet²⁰ y más recientemente en 2017 por Eduardo Galán²¹ y que aún siendo fieles a la novela, no deja de tenerse constantemente en la retina a Catherine Deneuve y a Fernando Rey, protagonistas del film del calandino.

El paso de la obra de Buñuel de la gran pantalla al teatro llega con la primera adaptación de *El ángel exterminador*²², que fue estrenada el 2 de julio de 2008, en el Teatre-Auditori de Sant Cugat. La versión

²⁰ Adaptación de Enrique Llovet, sobre la novela de Pérez Galdós. Intérpretes: Manuel de Blas, Victoria Vera, Sonsoles Benedicto, Eufemia Román, Fidel Almansa, Borja Rodríguez, Ángel Amorós, Juan Gea. Dirección: Manuel Ángel Egea. Estrenada en el Festival de Otoño de Madrid. Teatro Maravillas, 13 de noviembre de 1993.

²¹ Adaptación teatral de Eduardo Galán con la colaboración de Sandra García. Intérpretes: Olivia Molina, María Pujalte, Pere Ponce, Alejandro Arestegui Dirección: Alberto Castrillo-Ferrer. Ayudante de dirección: Javier Ortiz. Estrenada en el Teatro Fernán Gómez el 17 de enero de 2017.

²² Producción: Expo Zaragoza 2008; Festival d'Estiu Grec; Bitò Produccions. Ficha artística: Autoría: Luis Alcoriza, Luis Buñuel. Adaptación: Julie Sermon. Dirección escénica: Joan Ollé. Música: Jordi Sabatés. Coreografía: Andrés Corchero. Escenografía: Joan Ollé, Sebastià Brosa. Vestuario: Miriam Compte. Iluminación: Lionel Spycher. Sonido: Damien Bazin. Intérpretes: Àngels Poch, Armand Villén, Daniella Corbo, Hans Richter, Isabelle Bres, Ivan Benet, Jordi Sabatés, Manuel Carlos Lillo, Mireia Aixalà, Pere Eugeni Font, Ricard Borrás, Ricardo Joven, Rosa Renom, Roser Camí, Walter Silva. Posteriormente representada en el Festival de verano Grec de Barcelona (el 10 al 13 de julio) y posteriormente en el Palacio de Congresos de Zaragoza (del 19 al 22 de agosto).

de Juan Ollé intentó ser lo más fiel posible a la película. Un grupo de burgueses se reúnen para cenar en una casa después de una velada en la ópera. Cuando van a buscar los abrigos para marchar se dan cuenta que no pueden salir del comedor. No hay ninguna razón, sencillamente están atrapados. Pasan los días, las buenas maneras van desapareciendo. Los víveres son escasos y la suciedad se acumula. Afloran los conflictos más profundos fruto de una convivencia forzada. Dieciséis actores llevan al escenario esta versión. Varias sillas, una mesa, un piano y una pared ornamentada para que parezca una casa burguesa, sobre la que se representaban imágenes de la propia película de Buñuel formaban parte de la escenografía.

Una segunda adaptación de *El ángel exterminador* (*The Exterminating Angel*)²³ fue estrenada el 28 de julio de 2016, en la Haus für Mozart de Salzburgo, de la que realiza una excelente crítica Hopkins (2017). La ópera de Thomas Adès cuenta con un libreto de Tom Cairns, que sigue con bastante fidelidad la película, aunque algunos diálogos han sido eliminados en beneficio del canto; los diecisiete personajes originales han sido reducidos a doce y el personaje de Leticia, una cantante de ópera, adquiere una extensión superior a la de la cinta. Cairns, el libretista, firma la puesta en escena, sencilla pero eficaz, habiendo eliminado los elementos de humor más negro del original de Buñuel. Un gran arco de madera señala los límites de la casa. Durante la representación el escenario cambia de ángulo girando 180 grados. Los encerrados salen de la casa, quedan frente al público, suenan las campanas y las luces de la sala se encienden un poco. Descubrimos que todos, ellos y nosotros, estamos encerrados en el teatro. En la ópera hay un desarrollo particular de los valeses

²³ En su estreno en Salzburgo: Charles Workman, Amanda Echazalaz, Audrey Luna, Anne Sofie von Otter, Sally Matthews, Iestyn Davies, Christine Rice, Thomas Allen, Sophie Bevan, Ed Lyon, Frédéric Antoun, David Adam Moore, Sten Byriell, John Tomlinson, Morgan Moody, John Irvin, Franz Gürtelschmied, Rafael Fingerlos, Frances Pappas, Anna Maria Dur, Cheyne Davidson, Leonhard Radhauer. ORF Radio-Symphonieorchester Wien y Salzburger Bachchor, dirigidos por Thomas Adès. Es muy interesante el encuentro con Thomas Adès y Tom Cairns, moderado por Peter Gelb (director de la Metropolitan Opera de Nueva York), que incluye extractos cantados por el elenco en https://www.youtube.com/watch?v=H_K3hA-CaaGg [16/02/2018].

de los Strauss y referencias a la música judía del siglo XII. Además, normalmente el compositor hace mucho uso de la percusión, en este caso, los tambores de Calanda se hacen casi necesarios y su sonido aparece en el interludio después del primer acto, cuando ya se ha creado la extraña situación.

El 14 de diciembre de 2017 se estrenó *Buñuel del deseo*²⁴, en el Teatro Principal de Zaragoza, el primer proyecto conjunto de las compañías de danza La Mov y Miguel Ángel Berna, que se unían con el nombre de Compañía Aragonesa de Danza. La obra estaba estructurada en tres partes. Una primera, que interpreta la compañía de Miguel Ángel Berna, basada en *Un perro andaluz*, *Las Hurdes*, *La edad de oro* y *Simón del desierto*. Una segunda parte, que sirve de interludio, en el que aparecen los tambores calandinos y una tercera, en la que la compañía, dirigida por Víctor Jiménez, La Mov, reflejará las obsesiones de Buñuel (la mujer, la violencia, la religión...), en definitiva, el dolor del mundo que se refleja en *El ángel exterminador* que preside el escenario.

El 18 de enero de 2018 se estrenó una tercera adaptación de *El ángel exterminador*²⁵, en el Teatro Español de Madrid, esta vez con dirección de Blanca Portillo. El lugar escénico estaba dividido en

²⁴ Compañía Miguel Ángel Berna: Dirección Miguel Ángel Berna y Manuela Adamo. Coreografía: Miguel Ángel Berna. Bailarines: Miguel Ángel Berna, Elia Lozano, Estibaliz Barroso, Pablo Pérez, Kenji Matsuyama. Becarios: Ángel a Fernández, Paula Martínez y Álvaro Alaya. Música: Alberto Artigas, Joaquín Pardilla, Ernesto Sarasa y Tambores de Albalate del Arzobispo. La Mov Ballet: Dirección y coreografía: Víctor Jiménez. Asesor artístico: Roger Salas. Bailarines: Mattia Furlan, Paula Rodríguez, David Serrano, María Sordo, Alain Rivero, Oier López, Jimena Martínez, Imanol López, Luisa Arias y Francisco Lorenzo. Becarios: Alba Fernández, Julia Cisneros, Julia Romero, Fátima Alcántara y Jone Martínez. Voz en directo: Paco Cuenca. Música: Mozart, Haydn y Wagner. Creación musical: Jorge Sarnago y Fernando Lázaro.

²⁵ Dirección: Blanca Portillo. Versión: Fernando Sansegundo. Escenografía: Roger Orra. Iluminación: Juan Gómez Cornejo. Vestuario: Marco Hernández. Espacio sonoro: Mariano García. Reparto: Hugo Alcaide, Juan Calot, Inma Cuevas, Abdelatif Hwidar, Ramón Ibarra, Alberto Jiménez, Juanma Lara, Víctor Massán, Anabel Maurín, Manuel Moya, Dani Muriel, Alfredo Noval, Alex O'Dogherty, Francesca Piñon, Cristina Plazas, Camilo Rodríguez, Irene Rouco, Mar Sodupe, M.^a Alfonso Rosso, Raquel Varela. Puede verse un video de *El ángel exterminador* extraído de La 2 Noticias en el que se puede observar la escenografía del montaje en <https://www.youtube.com/watch?v=PUAiu9WkNy8> [04/02/2018].

tres partes: el escenario, en el que se recreaba un salón con paredes de cristal y mármol, lugar en el que quedaban encerrados los personajes, con obras de arte como una gran jirafa (posible guiño al Buñuel literario), un gran cuadro con un hombre prehistórico (adelantando la involución que los personajes van a vivir en su encierro) y un gran sillón rojo, el proscenio, en el que se desarrollan las primeras escenas, el patio de butacas, en el que aparece el personaje de la tejedora (que nos recuerda a la Penélope homérica y sobre todo a *La tejedora* de Vermeer) y aquellos personajes que intentan salvar a los encerrados. La adaptación se acomoda al contexto temporal actual, modernizando también el lenguaje de la década de los 60 del pasado siglo e incluso depositando los personajes sus móviles en un bol de cristal al entrar en la fiesta. El escenario se queda a oscuras, dando paso en más de media docena de veces a la actuación en el patio de butacas, mediante dos recuerdos que tenía Buñuel de Calanda, los tambores de la «rompida de la hora» y el toque de muerte de las campanas de la iglesia. En el acto final el teatro se convierte en una iglesia con la caída de un telón que recrea ese santo lugar, a la vez que un gran incensario oscila colgado del techo impregnando la sala, al arder el incienso, de ese característico olor aromático y un cardenal, una figura muy repetitiva en Buñuel, entona el *Te Deum* de agradecimiento por haber sido liberados los personajes, quedando actores y público de nuevo encerrados.

4. CONCLUSIONES

Trece espectáculos, reseñados aquí, han tratado la figura del calandino Luis Buñuel. Cinco versan sobre su biografía, de las cuales dos de ellas abordan la amistad-enemistad Buñuel, Lorca y Dalí. Otra, hace un repaso a ciertos retazos biográficos desde su infancia hasta su muerte, desde una técnica escenográfica multidisciplinar. Otra de las obras, le hace salir de su tumba (inexistente en realidad) para comparar diversos aspectos de la sociedad del siglo XXI con su época. Y una última, un pequeño juego entre Buñuel, su hijo y su productor, permite crear una pequeña historia entre una prostituta y un escritor.

Otras ocho obras completan los espectáculos que se acercan a Buñuel, esta vez como adaptaciones. Destacan las tres adaptaciones sobre *El ángel exterminador*, una de ellas una ópera. Otra, sobre *Simón del desierto* (inconclusa), y una reciente adaptación de un espectáculo de danza que recoge ciertos clichés de diversas películas del calandino. La obra dramática *Hamlet*, escrita entre Bello y Buñuel, ha sido adaptada en cinco ocasiones, cuatro de ellas como lecturas dramáticas. Y por último, una adaptación multidisciplinar sobre su obra poética-visual *Una jirafa*²⁶.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alcalá, M. (1973). *Buñuel: cine e ideología*. Madrid: Cuadernos para el diálogo.
- Aranda, J. (1975). *Luis Buñuel. Biografía crítica*. Barcelona: Lumen.
- Arcega Morales, J. Á. (2016). *La vida escénica en Zaragoza (2000-2010). Análisis de las Artes Escénicas zaragozanas en el siglo XXI*. Tesis Doctoral dirigida por José Romera Castillo. Saarbrücken: EAE.
- (2017). «Personajes ilustres aragoneses protagonistas de obras escénicas del siglo XXI». *Agora. Revista de Cultura, Ensayo y Creación Literaria* XV.15, 113-116.
- Aub, M. (1985). *Conversaciones con Buñuel, seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés*. Madrid: Aguilar.
- Buñuel, L. (1982). *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza & Janés.
- (1997). *Una jirafa*. Zaragoza: Libros Pórtico.
- Calavia, V. (2008). «El ojo fragmentado». En [http://elojofragmentado.blogspot.com.es/2008/\[04/02/2018\]](http://elojofragmentado.blogspot.com.es/2008/[04/02/2018]).
- Carrière, J.-C. (2016). *Las palabras y la cosa*. Adaptación de Ricard Borràs. Barcelona: Blackie Books.
- Castillo, F. (2014). *Arte, educación, terapia o libertad: Crei-Sants 1975-2000*. Tomo I. Barcelona: Kit-book.
- García Buñuel, C. (1985). *Recordando a Luis Buñuel*. Zaragoza: Diputación de Zaragoza / Ayuntamiento de Zaragoza.
- Gibson, I. (2013). *Luis Buñuel. La forja de un cineasta universal (1900-1938)*. Madrid: Aguilar.

²⁶ La intervención de Jesús Ángel Arcega Morales puede verse en <https://canal.uned.es/video/5b2f57f3b1111ff8678b4568>.

- Herrero, C. (2005). «El discreto encanto de la farsa: *Hamlet* de Buñuel». En *Buñuel, siglo XXI*, Isabel Santaolalla (ed.), 203-211. Zaragoza: Prensas Universitarias.
- Hopkins, K. (2017). «Opera Essentials: Thomas Adès's *The Exterminating Angel*». En www.roh.org.uk/news/opera-essentials-thomas-adess-the-exterminating-ange [04/03/2018].
- Martín, F. (2010). *El ermitaño errante. Buñuel en Estados Unidos*. Murcia: Tres Fronteras.
- Martín Otín, J. A. (2008). *La desesperación del té (27 veces Pepín Bello)*. Valencia: Pre-Textos.
- Plou, A. (2003). *Buñuel, Lorca y Dalí*. Madrid: Iberautor Promociones Culturales.
- Pérez Turrent, T. y de la Colina, J. (1993). *Buñuel por Buñuel. Entrevistas y conversaciones*. Madrid: Plot Ediciones.
- Romera Castillo, J. (2006). *De primera mano: sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)*. Madrid: Visor Libros.
- Romera Castillo, J., ed. (1998). *Biografías literarias (1975-1997)*. Madrid: Visor Libros.
- (2002). *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
- (2008). *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
- Rucar, J. (1991). *Memorias de una mujer sin piano (París 1934)*. Madrid: Alianza.
- Sánchez Vidal, A. (1982). *Luis Buñuel, obra literaria*. Zaragoza: Ediciones Heraldo de Aragón.
- (1988). *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*. Barcelona: Planeta.
- Torres, R. (2008). «Buñuel y su *Hamlet*». En https://elpais.com/cultural/2008/06/19/actualidad/1213826407_850215.html [04/03/2018].

DRAMATURGIAS FEMENINAS



Que veinte años son muchas mujeres. Escribiéndolas, reescribiéndome

*Twenty years takes many women,
writing them, rewriting me*

Antonia Bueno Mingallón

Dramaturga

yo1252@yahoo.es

Resumen: En 1998 dejé *Guirigai*, compañía que había codirigido 20 años. Docenas de historias de mujeres se almacenaban en mi interior, experiencias vividas que pedían tomar carne dramática. Mi labor como actriz derivó cada vez con más intensidad hacia la dramaturgia. A ello me he dedicado durante estos otros veinte años. La mujer como protagonista de mis textos, y yo como soporte emocional de sus vivencias y sus peripecias. Veinte años reescribiéndome, gozando y sufriendo con mis personajes, a veces llevándolas de la mano, o más a menudo dejándome guiar por ellas. Un viaje fascinante, en homenaje al profesor José Romera Castillo, que no ha hecho más que empezar.

Palabras clave: Mujeres. Dramaturgia. Teatro. Vida. Antonia Bueno.

Abstract: In 1998 I left *Guirigai*, a company that I had co-directed for twenty years. Dozens of stories of women were stored inside me, experiences, that I had lived and were asking to be turned into flesh as theatre. My work as an actress slowly moved towards playwriting. I have devoted myself to this for another twenty years. Women are at the heart of my texts, and I am the emotional scaffolding for their experiences and their vicissitudes. It has been twenty years of rewriting myself, as well as enjoying and suffering with my characters, sometimes taking them by the hand, or also allowing them to guide me. A fascinating journey, in honour of professor José Romera, that have just started.

Key Words: Women. Dramaturgy. Theater. Lifetime. Antonia Bueno.

AÑO 1998

Año crucial en mi vida profesional y personal. Dejo el barco de *Teatro Guirigai* con una última actuación emblemática. El espectáculo: *Más se perdió en Cuba*, el teatro: la sala *Imperdible* de Sevilla. Han sido veinte años intensos, en los que he volcado toda mi energía en la compañía. Ahora, tras este salto en el vacío, en el que ciertamente me encuentro algo perdida, preparo en solitario mi propia balsa con los frágiles troncos de la soledad, amarrados con la soga de la paciencia. Compró una agenda con cantos dorados, intento infundirme valor y buenos augurios. ¿Dónde me llevarán las turbulentas aguas de nuestra escena?... Donde me lleva el destino en forma de vagón de metro es al reencuentro con un viejo amigo, Fernando Bellón, con quien empiezo a compartir mi vida. Mi intención es seguir siendo fundamentalmente actriz, pero el destino me da otras prioridades. Participo en talleres de dramaturgia y dirección. Y comienzo a escribir. Los textos manan de mí a borbotones, primero son breves, luego van adquiriendo esloza. Me busco en este momento de transición. Y mi primer texto breve es precisamente *Tránsito*, donde una actriz lee su muerte anunciada en prensa.

AÑO 1999

En mi agenda aparece: *Las mujeres que pintaron el mundo*. Necesito pintar el mío, investigar en mis raíces. Voy en busca de mis abuelas históricas y me embarco en un ambicioso proyecto: *Trilogía de mujeres medievales*. Me dejo seducir por la magia del número 3. Escribiré tres textos sobre las Tres Culturas desde la óptica de la mujer. Antes de que acabe el año tengo escrito el primero: *Sancha, reina de la Hispania*, mujer fascinante con rasgos de Lady Macbeth, y a la vez con rasgos de mí misma. Viajo a León y a Finisterre para empapararme de los lugares donde Sancha vivió, y consulto al abad de San Isidoro sobre la fecha exacta de su muerte. Respuesta de un sabio clérigo: «Mátala cuando quieras, hija mía, la reina te lo agradecerá igualmente». Y así lo hice. Sancha y yo se lo agradecemos.

AÑO 2000

Con mezcla de intrepidez y vértigo, creo mi compañía y pongo en pie la obra con mi producción y dirección. El pago de los ensayos se lleva la escasa subvención de la Comunidad de Madrid, el resto sale de mi bolsillo y tarda en encontrar el camino de vuelta. Sancha ve la luz de la luna en una plaza medieval de Cáceres, viaja a su León natal para reencontrarse entre las arcadas del magnífico claustro de la catedral, y llega hasta Portugal. Allí en Guimarães recibo la noticia de que aquel primer texto breve de mi época de transición, *Tránsito*, recibe un premio. Vivo un bello y esperanzador tránsito al nuevo milenio.

AÑO 2001

La *Odisea en el espacio* se hace presente, mientras me caso con Fernando en el pequeño pueblo de mis ancestros con una *felliniana* boda. Premio del Jurado en el Certamen Nacional de Directoras por *Sancha, reina de la Hispania* y beca de la Comunidad de Madrid para escribir la segunda parte de la Trilogía: *Zahra, favorita de Al-Ándalus*. ¡Me quieren como directora y dramaturga! Viajo a Marruecos y a Córdoba, para pisar las arenas del desierto y las piedras de Medina Zahara. Necesito sentir el palpito de mi nuevo texto. Algunos parlamentos surgen en el mismo desierto. Mientras, la escena madrileña vive un proceso de desertización. Se cierran teatros, algunos por las termitas, otros por falta de criterios de normalización, pública y privada. ¿Qué será de nosotros, pobres navegantes escénicos? ¿Nos quedamos sin puertos donde arribar?...

AÑO 2002

Cumplo 50 años repitiendo experiencia en la dirección. *Zahra, favorita de Al-Andalus* se estrena en el Festival de Otoño. Supone un fértil proceso de creación, por el aprendizaje de convivencia y tolerancia en un elenco compuesto por actores y actrices de diferentes religiones y culturas. Ese año me embarco también en la nave de las *Marías Guerreras*, Asociación de Mujeres de las Artes Escénicas en

Madrid. Creamos un entrañable espectáculo: *Tras las tocas*, en el que un grupo de monjas, durante su jornada conventual, toman la voz para relatar sus vivencias anteriores como mujeres de la mitología. Vuelvo a pisar las tablas como Sor Medea, y escribo el personaje de la Virgen María. Asisto por primera vez al Seminario del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (el SELITEN@T), dirigido por el emprendedor maestro José Romera Castillo —a cuyo homenaje felizmente me uno—, donde hago importantes contactos con investigadores escénicos que se interesarán por mi trabajo. Mientras tanto, los políticos se reúnen para elaborar una nueva Ley de Teatro... ¿Podrá al fin normalizarse nuestra escena, polarizada entre aparatosos musicales y monólogos «club de la comedia»? ¿Se debe subvencionar el teatro? ¿Conseguiremos las creadoras escénicas visibilizarnos como merecemos?

AÑO 2003

Sinsabor de esta época contradictoria. El programador de un Teatro Público —¡que se digna ponerse al teléfono!— me quita de en medio alegando que no soy demasiado moderna, que mis espectáculos no son lo suficientemente «raros» para sus criterios, donde solo caben propuestas como... y me suelta la retahíla de nombres extravagantes que componen su panteón. Siguen corriendo vientos racheados que hay que sortear con perspicacia y tesón. Pero los caminos del mar escénico son tan inmensos, tan apasionante su exploración... Año triste, porque muere mi padre. Mi madre había muerto cuando yo tenía 22 años. Ahora soy definitivamente huérfana. Busco mis raíces a través de mis personajes en el artículo publicado en la revista ADE: «Memoria es nombre de mujer». *Zabra*, favorita de Al-Ándalus. Y dirijo dos nuevas obras de mujeres: *Trogloditas* y *Piezas hilvanadas*, ambas vinculadas con la asociación de las Marías Guerreras.

AÑO 2004

Año terrible, marcado por el atentado de Atocha el 11 de marzo. Dirijo una nueva obra: *Jornada de reflexión*, de Fernando Bellón, mi

marido. Un matrimonio formado por una mujer de izquierdas y un hombre de derechas se tiran los trastos en este día emblemático y en este año significativo. Comedia agri dulce sobre nuestro enfrentamiento cainita, algo que yo desarrollaría después en otros textos. La Comunidad de Madrid me da una nueva beca para escribir la tercera parte de mi *Trilogía de Mujeres Medievales: Raquel, hija de Sefarad*. Comienzan a hacerse lecturas dramatizadas de mis obras; ahora *Tránsito* en Sevilla. Y en septiembre, un nuevo tránsito, ahora de domicilio: me voy a vivir a Valencia. Apenas tres meses después, en diciembre, tiene lugar la primera reunión fundacional de *Dones en Art*, asociación de mujeres de las artes escénicas valencianas, que he estado presidiendo durante trece años.

AÑO 2005

Ya aposentada en Valencia, mi agenda de este año es del *Consell Valencià de Cultura*. Comienza la actividad de *Dones en Art*. La asociación se presenta en público en un desayuno-performance, donde intervenimos desde nuestras diversas disciplinas escénicas: bailando, actuando, creando un texto, cantando, pintando un cartel... Se realiza a nivel nacional un valioso proyecto de impulso a las dramaturgas: *Autora a escena*, organizado por SGAE y por las tres asociaciones de mujeres creadoras: *Projecte Vacas* de Barcelona, *Mariás Guerreras* de Madrid y nuestras *Dones en Art* de la Comunidad Valenciana. Los textos de tres autoras de cada lugar se escenifican en los otros dos. Para mí constituye una magnífica experiencia, ya que, debido a mi reciente traslado, he sido seleccionada como autora madrileña con *Sancha, reina de la Hispania*, y participo en la escenificación de Valencia. Viajo a Berlín y a Argentina, donde me empapo de buen teatro. Estoy a punto de que mi tercer texto de la *Trilogía de Mujeres Medievales: Raquel, hija de Sefarad*, lo produzca *Teatres de la Generalitat*. Sería maravilloso... Pero, de nuevo el destino elije. El responsable es cesado y todo queda en agua de borrajas. Aunque no puedo quejarme. Para rematar el año recibo mi primera Ayuda a la Creación de la Generalitat Valenciana por *Las mil y una muertes de Sarah Bernhardt*. Un nuevo texto sobre una nueva mujer, la gran diva, que se encuentra en escena con una joven performer. Reflexión

sobre formas de entender el arte y el teatro a través de dos épocas y dos sensibilidades de mujer. Y, sobre todo, diálogo conmigo misma, materializando mis conflictos y contradicciones como creadora.

AÑO 2006

Las mujeres son la médula de mi actividad creadora. Comienzan los festivales anuales de *Dones en Art*, con el nombre de *Octubre Dones*, que recogen propuestas de creadoras contemporáneas en las diferentes disciplinas escénicas. Empiezo a impartir talleres teatrales, basados en la energía actoral. Realizo conferencias sobre la Mujer y el Teatro. Resulto finalista del *VII Concurs Literari de Narrativa per a Dones*, con una historia de dos mujeres cuyas vidas intercambia el destino: *La Vicenta y María Pau*. Y mi texto *La niña tumbada* se publica en edición bilingüe inglés / español en una magnífica antología *Mujeres sobre mujeres en los albores del siglo XXI, Teatro breve español*, realizada por Patricia W. O'Connor y publicada por Fundamentos. Su motor es la noticia aparecida en prensa sobre una niña violada en Centroamérica, que acaba suicidándose. La voz desvalida de esa niña me dictó al oído su terrible historia y me pidió contarla.

AÑO 2007

Este año y los cuatro siguientes mis dietarios son agendas de la *Dona*. Asisto como presidenta de *Dones en Art* a congresos y encuentros de asociaciones de mujeres, y mi actividad escénica a nivel personal también se llena de mujeres. Participo como actriz en *Estrellas del Orinoco*, texto del mexicano Emilio Carballido, dirigido por Jorge Cassino, interpretando a Mina, cabaretera en busca de la fama, cuyos sueños acaban en mitad de la selva. Mis sueños, sin embargo, siguen cumpliéndose. Dirijo mi monólogo *Anatomía de un conejo hembra*, en la línea de mi metateatro, donde una mujer sueña que es una coneja que, a su vez, sueña que es una mujer. Mi texto *Tras los cristales* participa en la inauguración del *Teatro Victoria Eugenia* de San Sebastián. Presento mis espectáculos en escenarios de nuestro país y viajo al extranjero: A Texas, invitada por Lourdes Bueno,

del Austin College, donde se representa mi unipersonal *Trilogía de Mujeres Medievales*, y varios de mis textos breves. Y a Toulouse, donde *Les Anachroniques* estrenan *Zahra, favorita de Al-Andalus*. El texto se publica en edición bilingüe español / francés. Año de ediciones, pues también la Universidad de Murcia publica *Éramos tan jóvenes*, tercer texto de mi otra trilogía, la *Trilogía de la Transición*, una de mis obras más autobiográficas, en la que hablo de mis abortos en Londres y de la situación española en los años 70. Mujeres que no han sido madres o que han perdido a sus hijos es un motivo recurrente en mis textos.

AÑO 2008

Maratones de monólogos, Salones del Libro Teatral, traducciones al griego, giras con espectáculos y montajes nuevos sobre personajes femeninos: *El enigma de la Dama de Elche (resuelto)*, escrita con Fernando Bellón y presentada en el MUVIM de Valencia, una divertida revisión de la emblemática figura ibera, que en este supuesto es encontrada en Villareal, lo que cambia toda la historia hasta ahora reputada de la famosa dama. Y *Solo para mujeres*, escrita por María Martínez Sierra (María de la O Lejárraga), una de nuestras dramaturgas oscuras por la figura de su marido Gregorio Martínez Sierra, pues, según se descubrió tras su muerte, y demostró Antonina Rodrigo, escribió gran parte de las obras firmadas por él. Este divertido monólogo había sido estrenado hace un siglo por María Guerrero, ahora lo hacía yo, sin cambiar una letra, comprobando que esta obra, sobre la condición de las mujeres, seguía siendo tan pertinente como hace cien años.

AÑO 2009

Pongo en escena otra obra de María Martínez Sierra: *Sortilegio*, que estreno en el Festival de *Dones en Art*, este año dedicado a visibilizar a las dramaturgas de la época republicana. Más maratones, salones y ediciones de mis textos sobre mujeres. *Aulidi* y *Zorionak*, monólogos de dos madres, una magrebí que intenta huir de la miseria y acaba matando a su hijo, cual Medea contemporánea, y otra

vasca, que felicita por su cumpleaños a su hija asesinada por ETA, forman parte de *Matrias, Patrias, Identidades Genéricas traspasando fronteras*, de editorial Entinema. Y sale a la luz una de mis más queridas publicaciones: *Sancha, Zabra y Raquel (Trilogía de mujeres medievales)*, con edición, estudio y notas de Lourdes Bueno Pérez, que publicó la Universidad de Extremadura, en la Colección textos de la UEX. Recibo mi segunda Ayuda a la Creación de Teatros de la Generalitat Valenciana para *Waltzing Tirisiti*, también escrita con Fernando Bellón, sobre la historia de Teresa, una mujer nacida en el mismo instante en que el hombre puso el pie en la Luna; su terror a volar la hace permanecer en la sala de espera del aeropuerto, las escenas son maletas que va abriendo para revivir su conflictiva vida. Y como guinda del pastel, un premio dulce: gano el *XVI Premio ASSITEJ-España de Teatro para la Infancia y la Juventud*, por mi *Ópera de los residuos*. Un año genial.

AAÑO 2010

Encarno con mi interpretación a Teresa, la protagonista de *Waltzing Tirisiti*, y la estreno en la *XX Mostra de Teatre d'Alcoi*. Cobra vida otra de mis trilogías, en este caso sobre figuras de madrastras de los cuentos, que toman la voz para dar su punto de vista sobre su propia historia. Mi *Madrastra de Cenicienta*, es escenificada en Maratones de Monólogos en Madrid y Córdoba. Mi *Niña tumbada* ve la luz en Cuauhtémoc, Baja California, México; y la argentina Valeria Sanabria realiza una versión audiovisual del texto teatral. Se edita *Ópera de los residuos* en la colección de Teatro ASSITEJ España. Lourdes Bueno Pérez, del Austin College de Texas, publica «Dualidad simbólica de la sangre en la dramaturgia de Antonia Bueno» en los *Anales de la literatura española contemporánea*. Manuela Fox, de la Università di Trento, publica «La Trilogía de la Transición de Antonia Bueno: Memoria y compromiso en el teatro español contemporáneo», en *ArCIBEL*. Yo coordino un nuevo Festival de *Dones en Art*, este año sobre «Mujer e inmigración en la Comunidad Valenciana». Y acabo la década con un artículo sobre mi trayectoria: «Testimonio de Antonia Bueno», en *Anagnórisis, Revista de investigación teatral*.

AÑO 2011

Desde mi agenda *Magic* organizo mis magias escénicas, que este año me acercan a otra figura histórica de mujer, otra Teresa: la reina Teresa de Portugal, descendiente de mi reina Sancha. Coescribo un texto, ahora con Moncho Rodríguez, que estrenamos en Póvoa de Lanhoso. Un mágico personaje y una hermosa experiencia que abrirá camino a nuevas colaboraciones. Mis escrituras con otros autores, hasta el momento masculinos, son experiencias enriquecedoras, que dan relieve y enriquecen mis creaciones. Y sigo con mi indagación sobre figuras femeninas, en este caso en el ámbito de la pintura; Manuela Ballester, la esposa del pintor y fotomontador Renau, otra mujer a la sombra de su famoso marido. Mi monólogo *Manolita en la frontera* queda finalista en el *X Certamen de Narrativa Breve: Mujeres en el Arte*, del Ayuntamiento de Valencia. Y siguen las publicaciones: «*El otro (monólogo imposible)*» forma parte de *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, editado por José Romera Castillo (Madrid: Visor Libros). Y *Bits*, encuentro de un bit cero y una bit uno en su camino por la red, que es incluido en *El tamaño no importa, textos breves de aquí y de ahora*, en la Colección de la Asociación de Autores de Teatro (hoy llamada afortunadamente de Autores y Autoras).

AÑO 2012

Mi agenda es más pequeña, pero sus páginas están repletas de sueños y realidades escénicas. Convierto lo que fue relato *Manolita en la frontera* en propuesta teatral, que estreno en el *Festival Russafa Escènica* de Valencia. Y en otra trasmutación escénica transformo el poemario de Carmen Tomeo sobre su hijo, soldado en Afganistán, en la escenificación *Diario de una soldado*. Recibo el Accésit Teatro Mínimo del *Certamen José Moreno Arenas* con *El móvil del muerto*, obra breve sobre el maltrato de género. Y gano el Primer Premio del *XI Certamen de Narrativa Breve 2012* del Ayuntamiento de Valencia, por mi relato *Yo, Clarita*, sobre la figura de una mujer que siempre admiré: Clara Campoamor. Mi labor teatral hacia las mujeres me lleva a comenzar el taller de teatro terapéutico, *Disfruta expresándote*, dirigido a mujeres con problemas psicológicos, organizado por La

Unidad de Salud Mental y el *Espai Dona* de Burjassot. Taller que aún hoy continúo realizando. Coordino un nuevo festival de *Dones en Art: Transfronterizas*. Y yo misma atravieso mi frontera de los 60 años.

AÑO 2013

Nuevo año de mujeres. El texto que escribí sobre Sarah Bernhardt cobra vida en este 90 aniversario de la muerte de la gran diva, y lo estreno en primavera con mi dirección y mi interpretación de la joven *performer* que se confronta con Sarah Bernhardt desde sus parámetros actuales. Tal vez quiero emular a Sarah, que a sus 60 años representó Juana de Arco. Y al parecer lo consigo. La magia del teatro. Acabo el año en el otro extremo, con una obra sobre la vejez y el Alzheimer: *Bel la Bella*, que estreno en el Festival de La Habana. Es la historia de una anciana demente que revive su juventud en el escenario. ¿Seré de alguna manera yo misma, evocando ya mis gestas juveniles?... Nuevas publicaciones sobre mi dramaturgia, como la M.^a Jesús Orozco: «Espacios de intimidad y de revelación en la dramaturgia de Antonia Bueno», en *Mujeres a la conquista de espacios*, en la UNED, en el ciclo sobre *Literatura y Mujer*. Y publicación de nuevos textos: *Tránsito*, *El negro que tenía la pluma blanca* y *Diálogo de dos damas*, en la edición de Francisco Gutiérrez Carbajo de *Teatro breve actual (Clásicos Castalia)*.

AÑO 2014

Mi obra *Todo por un euro* llega a la escena en la recreación: *La barraca de los monstruos*, donde ejerzo de directora y de jefe de pista. Siempre me procuro un papel en mis espectáculos. Un querido amigo dramaturgo dijo que en mis obras trato mejor a las mujeres que a los hombres. Es posible que con las mujeres sienta más empatía, y de los hombres me permita reírme un poco. Aunque creo que no es totalmente así. En mi *Trilogía de las madrastras* los personajes son burlescos, y en el conjunto de mi dramaturgia intento que mis personajes femeninos tengan claroscuros, en un intento de entender mis propias contradicciones como mujer. Escribo y dirijo la primera parte, en este

caso de un díptico, sobre la mujer y la radio: *Amparito te ampara*, programa radiofónico en vivo, situado en la república. Dirijo *Puntadas del cuplé*, recreación de Selica Pérez Carpio, según otra de mis líneas de trabajo: reivindicar la memoria de las creadoras que nos han precedido. Y se publican dos de mis textos: *Todo por un euro* y *UTA 3736* en una necesaria antología: *Dramaturgas del siglo XXI*, con edición de Francisco Gutiérrez Carbaño en la editorial Cátedra.

AÑO 2015

Mi agenda, este año roja y de tacto suave, está llena de proyectos escénicos... y citas médicas. Me detectan un tumor y están a punto de extirparme un pecho. Afortunadamente, entro en un proyecto experimental con nombre de mujer: *Lorelei*, la ninfa germana traicionada por su enamorado, que se arroja desde un risco a las aguas del Rin. Yo intento no arrojarme en brazos de la lamentación, aplicando mis propias enseñanzas. Finalmente, todo se armoniza. Escribo un monólogo que habla del deseo de seguir adelante: *Incurable*, en el que se da la voz a una mujer de 100 años, a la que un doctor de tres al cuarto no consigue desanimar en su afán por seguir disfrutando de la vida. Año de talleres, fundamentalmente dirigidos a mujeres. *La autoestima, transformar la propia realidad*, organizado por la Conselleria de Bienestar Social, Direcció General de Família i Dona. *Herramientas de conocimiento psicofísico. Hacia una salud integral*, organizado por EVES (Escuela Valenciana de Estudios de la Salud), dirigido a personal sanitario. *Cursos de Teatro*, organizados por el *Aula Cultural del Ateneo Mercantil de Valencia*, dirigidos a mayores de 50 años, en este caso de ambos sexos, pero como ocurre en tantas actividades, sus asistentes son mayoritariamente mujeres. Y la continuidad del taller *Disfruta expresándote*, para mujeres con problemas psicológicos. En todos los casos, les ofrezco las herramientas del teatro para conocer mejor su cuerpo, su salud, su energía, su equilibrio, sus posibilidades. Y a la vez, a través de estos talleres, intento enseñarme a mí misma y aplicarlo en mi propia vida, que este año ha dado un vuelco. Acabo el año coordinando el *X Festival Octubre Dones, Ibéricas*, en el que acuden a Valencia creadoras de toda España y de Portugal. Finalmente, un bello año.

AÑO 2016

La sombra del pasado cáncer me lleva a reescribirme, ahora en la piel de una adolescente. Mientras recibo mis sesiones de radioterapia creo *El jardín de las Hespérides*, texto breve que se incluye en *El tamaño no importa VI. Textos breves de aquí y de ahora*, aparecida en la colección de la AAT destinada a institutos. Escribo y dirijo la segunda parte del díptico sobre la mujer y la radio, situando ahora la acción en el franquismo: *Doña Amparo os ampara*. Maratones y Salones Teatrales. Dos monólogos de mujeres y otro de un niño: *Manolita en la frontera*, *Aulidi (hijo mío)* y *Camión al paraíso*, son incluidos en *Los mares de Caronte, diecisiete calas dramáticas sobre migraciones*, editado por Concha Fernández y Francisco Checa en Fundamentos. Recorro varias ciudades donde presentamos el libro y leo mis textos. Recibo un bello galardón: soy nombrada *CHAMÁN* en el *Premio Iberoamericano extraordinario de Comunicación, Cultura y Oralidad*. Y acabo el año en Atenas, participando con mi unipersonal *Trilogía de Mujeres Medievales* en el *II Festival de Teatro Español*, piso las sacrosantas gradas de Epidauro y veo traducida al griego mi obra *La niña tumbada*.

AÑO 2017

Mi cuaderno *Agenda de las brujas* me sugiere que mejore mi año con la magia y las tradiciones. Así lo hago. Aquella ninfa *Lorelei* de la leyenda, que dio nombre a mi ensayo oncológico, se transforma en relato con el que quedo finalista en el *II Certamen Literario Mucho por vivir, mucho por decir*, de la Asociación Española del Cáncer. Otro relato: *Las canalistas* también resulta finalista en el *I Certamen de relats Beatriu Civera*, del Ayuntamiento de Valencia. Historia de aquellas heroínas aragonesas que consiguieron hace un siglo que el agua llegase a Los Monegros. ¿No fue acaso lo que ellas hicieron toda una obra de magia?... Y mi abuela aragonesa de fondo. La magia me acompaña a través de hermosas noticias. Mi texto para jóvenes *Isa, Vane y los neurotípicos* se publica en un nuevo número de *El tamaño no importa*. *El móvil del muerto*, se traduce al griego y se escenifica en Atenas. *Y yo sin enterarme* forma parte de *El teatre ací i ara / El teatro aquí y ahora*, editado por Alupa. Mi obra *Las mil y una muertes de*

Sarah Bernhardt formará parte de una antología de dramaturgas españolas actuales, de la universidad de Connecticut. Mi texto inédito *Ángeles en el círculo*, sobre la guerra civil, protagonizado por una joven actual y los fantasmas de sus abuelas y abuelos, basada en el diario de uno de mis abuelos y los relatos del otro, saldrá en el número de primavera 2018 de la revista *Estreno*. Y la magia se extiende hasta finales de año, en forma de llamada del responsable escénico del IVC (Institut Valencià de Cultura), diciéndome que estoy seleccionada para el *I Laboratori Dramatúrgico Ínsula Dramatària Josep Lluís Sirera*, con mi texto *Tiempo de argán y naranjas*. ¿Qué más puedo pedir a la vida y a la escena?

APERTURA DE OTROS VEINTE AÑOS

Ya embarcada en este nuevo 2018 sé que a mi nave escénica le esperan, al menos, otros 20 años de travesía con ellas y conmigo misma, escribiéndolas, reescribiéndome¹.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bellón, F. (2002). «El teatro breve de Antonia Bueno». *Art Teatral* 17, 105-108.
- Bueno Pérez, L. (2007). «*Sancha*: poder de Reina, pasión de mujer». «Prólogo» a *Sancha Reina de la Hispania*, 11-39. Burgos: Asociación de Estudios Onienses (*Colección literaria del milenario del Monasterio de Oña*, 1).
- (2008). «¿Reina o mujer? El conflicto interno de los personajes históricos femeninos en las obras de Antonia Bueno, Concha Romero y Carmen Resino». En *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX (III): entre pasado y presente*, Wilfried Floeck, Herbert Fritz y Ana García Martínez (eds.), 301-314. Hildesheim, Alemania: Georg Olms Verlag.
- (2009). *Sancha, Zahra y Raquel (Trilogía de mujeres medievales)*. Edición, estudio y notas de las obras de Antonia Bueno. Cáceres: Universidad de Extremadura (*Colección Textos UEX*, n.º 16).

¹ La intervención de Antonia Bueno Mingallón puede verse en <https://canal.uned.es/video/5b2c9648b1111f1e1e8b4568>.

- (2010). «Dualidad simbólica de la sangre en la dramaturgia de Antonia Bueno». *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 35.2, 5-32.
- (2011). «Lamento de mujer: problemas sociales en tres textos breves de Antonia Bueno». En *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 227-240. Madrid: Visor Libros.
- (2013). «Juego de identidad en Internet: varias propuestas dramáticas contemporáneas (A. Bueno, J. Escabias y J.P. Heras)». En *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 388-402. Madrid: Verbum.
- Díaz Díaz, I. M.^a (2004). «El teatro de Antonia Bueno: breves pinceladas de cotidianidad». *Art Teatral* 19, 77-78.
- Escorial [José Monleón] (2003). «Zabra, favorita de Al-Ándalus, de Antonia Bueno». *Primer Acto* 300, 192.
- Esteban, R. (2004). «Antonia Bueno: 'Las mujeres siempre hemos estado tapadas'». Revista *CREA* de la SGAE VII.17, 4-7.
- Fox, M. (2010). «La Trilogía de la Transición de Antonia Bueno». En *Memoria y compromiso en el teatro español contemporáneo*, Mercedes González de Sande (ed.), 123-134. Sevilla: ArCIBEL Editores.
- (2014). «Cruce de fronteras en el teatro de Antonia Bueno». En *Mujeres en la frontera* (ciclo *Literatura y Mujer*), 231-244. Madrid: UNED.
- Garzón Céspedes, F. (2010). «El teatro nos hace más humanos. Entrevista con Antonia Bueno». *Indagación sobre la dramaturgia*. Madrid / México: Como Artes Ediciones (Colección *Contemporáneos del mundo*, n.º 5. *Gaviotas de Azogue*).
- González Herrero, M.^a E. (2006). «La Edad Media a través de la mirada femenina en la trilogía de Antonia Bueno». En *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 625-635. Madrid: Visor Libros.
- Gutiérrez Carbajo, F. (ed.) (2013). *Teatro breve actual. Modalidades discursivas*. Madrid: Castalia.
- (2014). *Dramaturgas del siglo XXI*. Madrid: Cátedra.
- Leonard, C. (2008). «La niña tumbada / Little Girl Raped: Antonia Bueno's debut in Cincinnati». *Estreno. Cuadernos de Teatro Español Contemporáneo* 34.1, 3-4.
- López Mozo, J. (2005). «Raquel, hija de Sefarad. La culminación de un proyecto». Prólogo a *Raquel, hija de Sefarad*, 9-23. Madrid: AAT y Comunidad de Madrid (Textos *Damos La Palabra*, 32).
- O'Connor, P. (2006). *Mujeres sobre mujeres en los albores del siglo XXI: teatro breve español*. Edición bilingüe / Bilingual edition. Comentario / commentary e información sobre la autora en 275-276, 283-285 y 418-419. Madrid: Fundamentos.

- Orozco Vera, M.^a J. (2013). «Espacios de intimidad y de revelación en la dramaturgia de Antonia Bueno». En *Mujeres a la conquista de ...*, 231-244. Madrid: UNED (Ciclo *Literatura y Mujer*).
- Pascual, I. (2002). «Dos mujeres y un destino». Prólogo a *Zahra, favorita de Al-Ándalus*, 9-14. Madrid: AAT y Comunidad de Madrid (Textos *Damos La Palabra*, 22).
- (2002b). «Dos mujeres y un destino. *Zahra, favorita de Al-Ándalus*, de Antonia Bueno». *Primer Acto* 295, 65-68.
- Pérez-Rasilla, E. (2003a). «Una historia escrita con sangre. Sobre *Sancha, reina de la Hispania*». *ADE-Teatro* 94, 82-83.
- (2003b). «Bueno, Antonia: *Zahra, favorita de Al-Ándalus*». *ADE-Teatro* 94, 211-213.
- Pörtl, K. (2008). «Antonia Bueno: Trilogía de mujeres medievales». En *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente*, Wilfried Floeck et alii (eds.), 291-299. Hildesheim, Alemania: Georg Olms Verlag.
- Rojo, E. (2007). «Presentación». En *Sancha Reina de la Hispania*, 7-10. Burgos: Asociación Estudios Onienses (*Colección literaria del milenario del Monasterio de Oña*, 1).
- Romera Castillo, J. (ed.) (2005). *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*. Madrid: Visor Libros.
- (2006). *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
- (2011). *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
- (2013). *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI*. Madrid: Verbum.
- Serrano, V. (2004). «Descubrir al personaje. Dos monólogos de Antonia Bueno». *Estreno. Cuadernos de Teatro Español Contemporáneo* XXX.1, 10-13.
- Surbezy, A. (2012). «Recreación grotesca y nuevos arabescos. Lo grotesco en el teatro de Antonia Bueno y Ana Vallés». *Signa* 22, 137-160.
- (2018). «¿Entrar en el círculo, salir del laberinto? Ángeles en el círculo, el corro de la Historia». *Estreno. Cuadernos de Teatro Español Contemporáneo* XLIV.1, 1-15.
- Surbezy, A. y Martínez, M. (2008). «El tratamiento cuántico de la historia en la dramaturgia femenina actual». En *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente*, Wilfried Floeck et alii (eds.), 315-328. Hildesheim, Alemania: Georg Olms Verlag.



(Auto)biografía ficcional: Helena de Troya, Julieta Capuleto, Teresa de Ávila

*Ficcional (auto)biography: Helen of Troy,
Juliet Capulet, Therese of Ávila*

Veronica Orazi
Università degli Studi di Torino
veronica.orazi@unito.it

Resumen: Este artículo, en homenaje al profesor José Romera Castillo, estudia las estrategias utilizadas para concretar la narración autobiográfica del personaje ficcional en la escena española de principios del s. XXI, a partir de tres piezas especialmente relevantes desde esta perspectiva: *Juicio a una zorra* (2011) de Miguel del Arco, *Julieta en la cripta* (2008) de José Sanchis Sinisterra y *La lengua en pedazos* (2010) de Juan Mayorga. El análisis de estas obras permite detectar la manera peculiar con que se trabajan las diferentes modalidades y submodalidades del monólogo para posibilitar el relato autobiográfico de los entes ficcionales que las protagonizan.

Palabras clave: *Juicio a una zorra*. Miguel del Arco. *Julieta en la cripta*. José Sanchis Sinisterra. *La lengua en pedazos*. Juan Mayorga. Autobiografía ficcional. Teatro español del siglo XXI.

Abstract: This paper, in honour of professor José Romera, studies the strategies used to create autobiographical narratives of fictional characters in Spanish theatre at the beginning of the 21st Century, focusing on three outstanding plays: Miguel del Arco's *Juicio a una zorra* (2011), José Sanchis Sinisterra's *Julieta en la cripta* (2008) and Juan Mayorga's *La lengua en pedazos* (2010). The analysis of these works serves to depict the different categories and subcategories that are possible in the format of a monologue

to produce an autobiographical narration told by a fictional character that is the main character in the play.

Key Words: *Juicio a una zorra*. Miguel del Arco. *Julieta en la cripta*. José Sanchis Sinisterra. *La lengua en pedazos*. Juan Mayorga. Fictional Autobiography. 21st Century Spanish Theatre.

1. INTRODUCCIÓN

Entre las posibles escenificaciones autobiográficas del *Yo* en el teatro español actual, también contamos con la autobiografía de entes de ficción. Estos pueden ser figuras mitológicas literaturizadas o personajes literarios tan potentes como para volverse todo un arquetipo o bien seres reales cuya extraordinaria experiencia vivencial o intelectual ha hecho de ellos unos iconos intemporales.

Para sintetizar los resultados del análisis de las estrategias y los objetivos de la expresión (auto)biográfica (Romera Castillo, ed., 1998, 2003) de un *Yo* ficcional en el teatro español del siglo XXI, tres piezas resultan especialmente sugerentes: *Juicio a una zorra*, de Miguel del Arco (estrenada en 2011 y publicada en 2013); *Julieta en la cripta*, de José Sanchis Sinisterra¹ (de 2008, estrenada en 2009, publicada en 2010 y reeditada en 2014); y *La lengua en pedazos*, de Juan Mayorga (publicada en 2010, reeditada y estrenada en 2012 y finalmente publicada otra vez en 2018).

En estas obras se ofrece la reelaboración de sendos iconos de la cultura occidental: Helena de Troya, Julieta Capuleto y Teresa de Ávila, tres figuras muy diferentes, que se trabajan de manera inédita para enseñar algo más respecto a la dimensión icónica, simbólica y arquetípica (y, por lo tanto, estática y cristalizada), que caracteriza la dimensión intemporal en que han sido fijadas. Las tres protagonistas dejan a sus espaldas su imagen icónica y se humanizan, comparten con los demás individuos frustraciones muy concretas, a las que reac-

¹ El monólogo *Julieta en la cripta* se integra en *Próspero sueña Julieta o viceversa* (Sanchis Sinisterra, 2010: 29-45) y sucesivamente se vuelve a publicar como pieza independiente en *Tres monólogos y otras variaciones* (Sanchis Sinisterra, 2014: 45-57).

cionan con vehemencia o bien con ironía y autoironía o aun enseñando el proceso psicológico activado por una experiencia inefable. Las tres representan de manera peculiar el contraste irreductible entre emotividad y racionalidad, a través de la denuncia emotiva y trágica, o bien de la visión irónica y (auto)irónica, o aun reflejando la complejidad del encuentro del individuo con la dimensión trascendente.

Todo ello vuelve a estas *mujeres* cada vez menos vulnerables y más fuertes, paradójicamente en apariencia, como demuestran su testimonio personal y su narración de los hechos, por fin enfocados desde una perspectiva autorreferencial, centrada en el relato autobiográfico narrado en primera persona; este autobiografismo discursivo se afirma como eje central, alrededor del cual giran las piezas y se construyen los personajes.

Como el héroe irrisorio sastriano, estas mujeres (no mitos ya) representan un mito / icono / arquetipo en crisis y por lo tanto humanizado, resultado de la percepción y concepción fragmentada del yo, de su relación consigo mismo y con su entorno, experiencia relatada de forma igualmente fragmentada y autorreferencial.

El estudio de las relaciones de estas protagonistas con la tradición que las inspira (mitológica, literaria o real), los objetivos y las técnicas con que se han trabajado permiten detectar las estrategias de adaptación de las figuras originales para dar voz al autobiografismo dramático, recreando mitos, iconos y arquetipos, humanizándolos y permitiéndoles tomar la palabra y contarse a través del monólogo con su amplia gama de modalidades textuales (Sanchis Sinisterra, 2009: 163), enfatizando en grado máximo la centralidad del papel que juega el punto de vista en este tipo de operación.

2. MIGUEL DEL ARCO, *JUICIO A UNA ZORRA* (2011)

La pieza (Arco, 2013, 2018) presenta otra cara de la protagonista, icono del eterno femenino, haciendo hincapié en el halo de negatividad que envuelve a esta mujer mitificada: Helena de Troya, figura de la mitología griega, hija de Zeus, esposa del rey Menelao de Esparta, que huye con el príncipe troyano Paris, de quien se ha enamorado, y provoca la guerra de Troya. Sobre ella, pues, recae la culpa de haber desencadenado el conflicto y causado la ruina de los



troyanos (Homero, *Iliada*, libro VI); sin embargo, su misma naturaleza de arquetipo de la belleza mujeril ha atenuado la carga de esta responsabilidad.

El dramaturgo le concede la palabra a Helena, permitiendo al público escuchar su voz y descubrir su versión de los acontecimientos: este icono mitológico cuenta su historia y se cuenta a sí misma, se confiesa, sacando a luz sus pensamientos, sus emociones y su testimonio *fidedigno*.

Helena aparece como una mujer de carne y hueso, que ha envejecido y cuya apariencia física, algo ajada², se aprovecha para activar el proceso de su humanización. Esta semidiosa se ha vuelto tan humana que vierte en sus palabras toda su frustración por no haber podido nunca contar lo que ha pasado *de verdad*, disipando el aura mitificada que siempre le ha envuelto. La protagonista escupe con vehemencia y con un lenguaje duro y hasta vulgar, pero también salpicado de tensas afirmaciones (auto)irónicas y humorísticas, su testimonio de mujer que ha sufrido en su *vida* lo que otros le imponían y que nunca ha hablado o actuado libremente, sino obedeciendo a dinámicas pesadas de un incómodo padre todopoderoso y caprichoso, Zeus; la codicia y la envidia suscitadas por su hermosura, catalizador de mecanismos opresores que han hecho de ella la víctima de su misma belleza; su acorralamiento hasta volverla un bello holograma condenado al silencio. La única excepción es su pasión por Paris, rememorando la cual Helena aún se emociona y se conmueve. Todo en su monólogo se pasa por el tamiz de lo humano, a partir de su hermosura ofuscada por el paso del tiempo y su actual imagen de ex-icono que, por fin, puede bajar del pedestal donde la habían colocado. El dramaturgo humaniza al personaje aprovechando recursos diferentes (estéticos, lingüísticos, mímicos) y mecanismos de rebajamiento del mito, en una oposición que produce el enfrentamiento entre la altura inasequible —y por ello deshumanizada— de un icono estático y la telúrica humanidad de una mujer que ha logrado liberarse del fardo agobiante de su semi-divinidad, siempre peligrando, pero logrando finalmente expresar impulsos extraordinarios, asentados por la auto-

² En la acotación inicial se lee «no es una mujer hermosa [...] está consumida por el tiempo, el alcohol y el dolor» (Arco, 2013: 21).



conciencia y la voluntad de autoafirmación a través de la narración autobiográfica.

Helena, pues, vomita con una vehemencia potente su malestar producido por siglos de silencio, acto que el autor concreta trabajando el monólogo: de la protagonista consigo misma, con personajes extraescénicos, con el público. Por lo tanto, la recreación de Helena de Troya estriba en las distintas modalidades de monólogo utilizadas e hibridadas en la pieza. De hecho, si la palabra dramática, por su mismo estatuto dialógico se basa en la díada emisor-receptor, el monólogo se vuelve vehículo de complejos procesos subjetivos, que se han clasificado en formas y modos diferentes. Del Arco, variando el segundo elemento de esta díada comunicacional —el receptor / el tú— (Sanchis Sinisterra, 2009: 163), aprovecha tres modalidades con sus submodalidades: el locutor se interpela a sí mismo, el locutor interpela a otro sujeto y el locutor interpela al público (Sanchis Sinisterra, 2009: 163). La primera categoría corresponde al soliloquio que, sin embargo, en este caso, no juega un papel meramente informativo y se desarrolla a partir de la primera persona gramatical, es decir, como «monólogo del yo integrado»³. En la pieza, la acción no coincide con un argumento, una trama y su desarrollo, sino con la confesión / relevación de la protagonista, quien rememora, vuelve a experimentar y enseña el proceso de su evolución psicológica, que recaerá en la extraescena, afectando la percepción y la idea que se formarán de ella los espectadores, posibilitando su toma de conciencia de la desmitificación y humanización del personaje. Aparece aquí, por lo tanto, una primera hibridación: el soliloquio, el relato autobiográfico de este ente ficcional, alterna con dos tipos más de interlocución, en la que la protagonista se dirige a otros personajes extraescénicos y al público, abatiendo la cuarta pared. El resultado consiste en la alternancia de los receptores, para moldear el desarrollo dramático a través del discurso autorreferencial y reflejar el conflicto interior del personaje, su experiencia y perfil psicológico, pero aun gracias a la rememoración como instrumento para imponer la

³ Diferente de la modalidad «del yo escindido», en el que el personaje se interpela a sí mismo en forma de *tú* o de la «del yo múltiple», alternando la primera, la segunda y la tercera persona (Sanchis Sinisterra, 2009: 163).

verdad e impulsar al público a reconocer la *realidad* de los hechos. Este monólogo autobiográfico arranca de la memoria para imponerse en el presente, mediante una confesión para un interlocutor múltiple (los personajes extraescénicos y el público real del teatro), y acaba produciendo una estructura interlocutoria que sustenta y amplifica el potencial fáctico del soliloquio.

También la relación del personaje monologante con sus interlocutores se perfila de manera especial: Helena se dirige a personajes extraescénicos que se encuentran en una extraescena remota. Los dos interlocutores pasivos de Helena —Zeus y Afrodita— se encuentran a una doble distancia respecto a ella: son personajes extraescénicos que remiten a un pasado remoto que la protagonista recuerda y a un espacio remoto (el del mito, el de la dimensión trascendente de los dioses griegos), hasta cuando Helena les habla en el presente de la actuación escénica, anulando la distancia que media entre su dimensión irreal, de figuras mitológicas, y las tablas donde ella recupera su pasado.

Pero durante toda la pieza Helena se dirige también a los espectadores: no se trata de un público / destinatario ideal, ni de una audiencia ficcionalizada, sino de los presentes en la sala. Por eso, queda obviada la *inutilidad* del personaje como para producir con sus palabras una acción / reacción en su interlocutor —los que asisten a la función—: las palabras del locutor producen una *acción* que consiste en la evolución perceptiva, psicológica y mental tanto de sí misma (al contarse, Helena evoluciona a lo largo de la pieza) como de los oyentes, quienes, después de escucharla, cambiarán su percepción, concepción y *juicio* sobre esta mujer (porque, de hecho, es precisamente ese *Juicio a una zorra* el objetivo que ha congregado a todos en el teatro), franqueando la fachada acartonada de la leyenda para encontrar su núcleo pulsante. Las palabras del sujeto monologante, entonces, tienen un objetivo y una intencionalidad pragmática con respecto a su destinatario —los espectadores—, o sea, la transformación del personaje y del público que le escucha, realizada a través de la desmitificación y la humanización. Así, el público queda integrado en la escena y pasa a ser otro personaje más, que el locutor interpela.

En el final de esta revelación / confesión enmarcada en un monólogo del yo integrado, que alterna con la interpelación de personajes que habitan la extraescena remota y del público real del teatro,

Helena ha metamorfoseado y aparece como una figura que ahora solo anhela que se la olvide como símbolo para ser por fin mujer: se ha transformado a través de su actuación —de su monólogo— y los espectadores también, gracias a una criatura que ha logrado encarnarse en un cuerpo de carne y hueso, transido de dolor, emoción, pasión, memoria.

3. JOSÉ SANCHIS SINISTERRA, *JULIETA* *EN LA CRIPTA* (2008)

En la obra (Sanchis Sinisterra, 2014: 45-57) el autor le concede la palabra a un icono literario, símbolo universal del amor imposible por la oposición de su entorno, de la sociedad (en este caso, la rivalidad entre las familias de los enamorados). Esta Julieta recreada arranca de la imagen que de ella ofrece la tragedia shakeaspeariana para volver a aparecer, tras una honda reelaboración, marcada por la ironía, la autoironía y el humor, elementos subrayados por la hibridación con Winnie, la protagonista de *Happy days*, de Samuel Beckett. También este icono se presenta como otro ejercicio de destitución del mito, al que se opone su humanización, enfatizada por la hibridación con la perspectiva y los personajes becketianos: la protagonista es otra *mujer* en crisis, que experimenta una honda frustración y reflexiona sobre su condición para comprenderla, reaccionando de forma irónica, autoirónica y humorística, elaborando su malestar y enfrentándose a su *realidad*, cuestionándose y cuestionando su mismo mundo ficcional. Ya no es una adolescente, perdidamente enamorada, sino una cuarentona de carne y hueso —una más— que asume sus fracasos y la frustración de sus aspiraciones malogradas, haciendo cuentas con una realidad mucho más prosaica. Otro icono, pues, que baja de su pedestal, en el cual sin embargo esta vez nadie lo había colocado, y del que se apea porque así va la vida, que difícilmente se corresponde con los sueños de juventud.

También en este caso, la transformación del icono en mujer, su desmitificación y humanización, se consiguen trabajando el monólogo autobiográfico con que la protagonista rememora su pasado y comenta su presente, para tratar de comprenderlos. Para tal fin, se aprovechan dos categorías monológicas: la del locutor que se

interpela a sí mismo y la del locutor que interpela a otro sujeto. Sin embargo, estas modalidades se articulan en otras submodalidades que remiten a la hibridación de las categorías principales y también a la creación de nuevos injertos experimentales.

En la pieza, el sujeto monologante se interpela a sí mismo en primera persona, concretando la categoría del monólogo del yo integrado, que desempeña la función de instrumento para indagar su situación. La nueva Julieta no cuenta su historia, sino que esta se deduce y reconstruye durante el desarrollo del monólogo, cuando, para comprender y comprenderse, la protagonista repasa su trayectoria vital, analiza los acontecimientos pasados y ahonda en el estudio de su presente, para aclarar y aclararse si lo que está *viviendo* en una ilusión de su mente trastornada o en cambio es *real*. Es esta una confesión indagadora, terapéutica, para discernir lo real de lo imaginario: Julieta duda de su lucidez, después de tantos años encerrada en la cripta, y de su capacidad de distinguir entre lo que existe dentro o fuera de su cabeza, como sigue repitiendo. Muestra síntomas de enajenación, como si sufriera alguna desazón mental, achacada a su experiencia turbulenta, a la incomunicación y al aislamiento forzado. Por eso, su discurso autobiográfico es casi una forma de autoanálisis, en la que el locutor se confiesa a sí mismo sus debilidades y errores, las elecciones equivocadas achacadas a la falta de experiencia. Esta mujer tiene el valor de encarar sus fracasos, no rehúye de ellos removiéndolos, sino que los asume y logra hacerlo adoptando una mirada comprensiva e indulgente para consigo misma, posibilitada y sustentada por la visión irónica, autoirónica y humorística de la situación pasada y presente y materializada en su monólogo.

Se levanta el telón y Julieta se despereza diciendo «otro día divino», estableciendo una relación intertextual inmediata con el exordio de *Happy Days*, de Beckett (donde Winnie, la protagonista, despierta y dice «Another havenly day»). Luego, empieza a perfilarse como locutor que se interpela a sí mismo mediante el monólogo del yo integrado, para reconstruir lo ocurrido, cuya *realidad* se le escapa, puesto que su historia se ha torcido y es precisamente, reanudando el hilo de su narración con el desenlace trágico de la pieza shakespeariana, cuando se descubre que ha sobrevivido al intento de suicidarse.

Luego, se introduce la segunda macro-categoría, a través de la cual se desarrolla su monólogo / revelación, la del locutor que se dirige a

otro personaje. Esta modalidad se expone a través de unas submodalidades: al principio, Julieta se dirige a su herida, que sigue abierta, sin cicatrizar, y que la define como «magnolia coagulada» en supuración —activando un mecanismo de rebajamiento— (Sanchis Sinisterra, 2014: 46). Esta breve intervención establece el horizonte de expectativa y plantea los rasgos esenciales del texto: el sujeto monologante personifica la herida a la que se dirige y de hecho esta juega un papel central, puesto que es a partir de ella —que la misma protagonista se ha hecho al tratar de suicidarse, sin éxito— cuando arranca el desarrollo de la acción: el personaje enseña el costado herido y afirma que se encuentra encerrada en la cripta desde hace unos treinta años. Por lo tanto, interpelar la herida personificada es un acto funcional, para establecer una relación con el modelo, reelaborado de forma inédita.

Sin embargo, el experimentalismo se concreta también en la hibridación de las submodalidades con que el locutor se dirige a otro personaje y que afectan a su misma identidad: Julieta se dirige a Romeo, que ha muerto en su tiempo y cuyos restos se encuentran en un sepulcro cerrado que aparece en escena. Es esta una figura estratégicamente escurridiza y cambiante, por su misma esencia dramática: de alguna manera, se le puede considerar un personaje escénico —sus restos están en el sepulcro— pero no visible; al mismo tiempo, es una figura extraescénica, porque no aparece en escena ni físicamente ni de otra manera y porque se encuentra en otra dimensión, la de la muerte o sea en una extraescena remota. Por lo tanto, el personaje monologante se dirige a un personaje que al mismo tiempo está (sus restos se encuentran en el sepulcro, aunque sean invisibles tanto para la protagonista como para el público) y no está (bajo ningún tipo de apariencia, ni siquiera fantasmal o perceptiva). Es más, Julieta no se limita a dirigirse a él, sino que el público se entera por sus palabras que dialoga con él, a pesar de que ella se encuentre instalada «en un proceso imaginativo, del que no se puede esperar [...] ninguna reciprocidad» (Sanchis Sinisterra, 2009: 167). De hecho, aunque tan solo se escuchan las intervenciones del personaje monologante y no las supuestas preguntas y réplicas de su interlocutor, estas se deducen implícitamente de las primeras (Sanchis Sinisterra, 2009: 166). Es decir, Julieta habla con Romeo y también conversa con él, posibilitando la reconstrucción de este diálogo inaudible a través de sus palabras, dotando al personaje presente / ausente de existencia virtual

(Sanchis Sinisterra, 2009: 167). Es más, Romeo habita permanentemente el ámbito *existencial* de Julieta, cuya indagación, concretada a través del monólogo autobiográfico, adquiere el perfil de un acto terapéutico, para encontrar una vía de escape de su condición enajenada, fruto de un cambio inesperado de los acontecimientos —el suicidio fracasado—, que ha llevado a la protagonista a su situación actual, un cortocircuito en el que ha quedado atrapada y del cual trata afanosa y autoirónicamente de salir, aprovechando el mismo monólogo y sus distintas submodalidades.

4. JUAN MAYORGA, *LA LENGUA EN PEDAZOS* (2010)

La pieza (Mayorga, 2014: 547-572) escenifica el diálogo imaginario entre Teresa de Ávila y un inquisidor. Sin embargo, el texto está caracterizado por una intertextualidad importante, puesto que el dramaturgo «ha guardado fidelidad literaria al *Libro de la vida* y a las *Cartas* de Teresa» (Boluda Vías, 2013). En la obra, el diálogo alterna con el monólogo, en el que el locutor se dirige a sí mismo y a personajes extraescénicos. También en este caso, el monólogo y sus variaciones, tanto como el diálogo, se utilizan para tratar de entender una situación tan extraordinaria como el encuentro del individuo con lo trascendente y la complejas recaídas, personales y sociales, que tal experiencia conlleva, como la necesidad de enfrentarse con las reacciones no siempre positivas que esta produce (en el texto, el inquisidor imaginario define a la protagonista como una «causa de controversia» —Mayorga, 2014: 549— y en su tiempo los detractores, los que le ponían dificultades a Teresa, fueron numerosos).

La lengua en pedazos se abre con una cita directa: el inquisidor se presenta a la protagonista recordándole sus mismas palabras, que tacha de heterodoxas: «entre pucheros anda Dios»⁴. Teresa y su actuación son un escándalo y su antagonista, al referirse a una de sus fundaciones, la califica de «casa rebelde»; luego, afirma que exigirá que se haga justicia

⁴ «Entre pucheros anda el Señor», en el original, es decir el *Libro de las fundaciones* —5, 8—, obra de madurez de la santa, escrito entre 1573 y 1582, terminado meses antes de la muerte de la autora.

en esta situación tan desaforada (Mayorga, 2014: 549-550), suscitando con estas palabras la expectación del público; a todo ello, Teresa reacciona apelando a Dios. Es este el marco en el que se desarrolla la narración autobiográfica de la santa, quien, contestando a su interlocutor, rememorando sus andanzas y reflexionando sobre su estado y experiencia, de cuenta de sí misma. Efectivamente, el inquisidor —según se lee en una acotación— «se sienta como si fuese a escuchar una confesión» y le intima a la santa: «decidme quién sois [...], quiero que esos labios me digan quién es Teresa» (Mayorga, 2014: 550), invitándola a contar su historia. Desde este momento, la protagonista alternará las respuestas que le debe al inquisidor para justificar su actitud y su conducta, y las reflexiones más íntimas que remiten a su experiencia mística y a lo que ésta representa para el individuo.

Por lo tanto, la narración autobiográfica se realiza en el texto a través de la hibridación del diálogo y de distintas formas de monólogo. Después de un «silencio» (acotación, Mayorga, 2014: 551), Teresa empieza a contarse, a rememorar su historia casi para sí misma, constantemente interrumpida por las intervenciones alevosas de su interlocutor, cuya función textual consiste en dificultar su narración autobiográfica, cada vez más autorreferencial. Después de este preámbulo introductorio, en que el inquisidor es un interlocutor refuncionalizado, cuyo diálogo se refuncionaliza también para abrir paso al monólogo de Teresa, esta concreta la modalidad de monólogo del yo integrado. El inquisidor se revela, pues, como un pretexto estructural, una figura instrumental, y el diálogo que la protagonista entabla con él se refuncionaliza para ofrecerle al sujeto monologante la ocasión de rememorar para sí y contar su historia, es decir, producir una narración autobiográfica, que más se inclina hacia el monólogo, en el que el locutor se dirige a sí mismo que hacia el diálogo con otro personaje. Mas, precisamente, la función del inquisidor —y de su diálogo con la protagonista— se desdobra: por un lado, este permanece en el texto y en la escena como personaje que dialoga con la protagonista, representando el enfrentamiento de la santa con su entorno adverso, y, por otro, le ofrece la oportunidad de contarse. Por lo tanto, este personaje juega al mismo tiempo dos papeles: el de interlocutor, en el diálogo que sirve para reflejar las recaídas externas de la experiencia mística relatada por la protagonista y el papel funcional, que permite desplazar el diálogo hacia el monólogo, posibilitando la transforma-

ción del primero en el segundo a través de diferentes modalidades y submodalidades —locutor que se dirige a sí mismo en primera persona y locutor que se dirige a personajes extraescénicos de la extraescena remota—. Todo ello se plasma también trabajando el eje espacio-temporal, cuando Teresa actualiza en el presente escénico su experiencia pasada.

En estos recuerdos autorreferenciales, que constituyen el tejido dialógico-monológico de la narración de la santa para consigo misma, se injerta otra modalidad de monólogo: al contar, Teresa, recuerda también las circunstancias en las que hablaba con figuras trascendentes —Dios y el demonio—, o sea, la modalidad de monólogo, en el que el locutor se dirige a un personaje ausente que se encuentra en una extraescena remota, submodalidad aprovechada para reflejar la lucha del ser humano que experimenta un encuentro con lo sobrenatural, puesto que como más poderosa es la llamada divina, tanto más violento será el acoso del maligno. En ambos casos, se citan las intervenciones divinas, demoníacas y de la misma Teresa, con lo cual el público no deberá deducir de las palabras del locutor las intervenciones de los personajes extraescénicos, a quienes este se dirige, sino que el mismo sujeto monologante citará estas afirmaciones, preguntas y respuestas. Esto se elabora ulteriormente, puesto que Teresa afirma que cuando le respondía al demonio: «era el Señor el que por mi boca contestaba» (Mayorga, 2014: 554), complicando el juego entre locutor e interlocutores extraescénicos. Esta forma de moldear el monólogo se realiza remitiendo a una dimensión pasada, que se vuelve presente gracias a la narración autobiográfica del sujeto monologante: las palabras dirigidas a Dios y al demonio, que Teresa recuerda, se pronunciaron en otro tiempo y en otro lugar y ahora se recuperan y cristalizan gracias a su narración autorreferencial de lo vivido, es decir, de su experiencia mística, en un fragmento —el acoso del inquisidor— que les confiere a los recuerdos y al mismo monólogo una tensión extrema, que vacila entre la autoconfesión y la autonarración.

5. CONCLUSIONES

Los tres dramaturgos, pues, se inspiran en un icono mítico, literario o bien real, pero proyectado en la esfera del mito y lo subvierten

para ofrecer el punto de vista inédito de unos personajes hondamente reelaborados, que de esta manera logran acercar al público. Para realizar tal operación de desmitificación y humanización, los tres aprovechan la modalidad de monólogo del yo integrado, que en cada pieza alterna con otras variantes y subvariantes del monólogo o bien con el diálogo.

Miguel del Arco, en *Juicio a una zorra*, se inspira en un mito silencioso, que transforma dándole la palabra y permitiéndole contar su vivencia con tono dramático, aunque salpicado de humor amargo. Esto se realiza alternando la modalidad del monólogo del yo integrado con la que el locutor se dirige a figuras ausentes que se encuentran en la extraescena remota y con la modalidad en que el locutor interpela al público abatiendo la cuarta pared.

José Sanchis Sinisterra, en *Julieta en la cripta*, se inspira en la tradición literaria, que recrea a través de la ironía, la autoironía y el humor. Se trata, pues, de otro símbolo humanizado, que seduce al espectador con sus dudas y vacilaciones. En su monólogo alternan la modalidad del yo integrado y la del locutor que se dirige a otro personaje, trabajada de forma innovadora en el caso de Romeo, una figura presente para la protagonista, a pesar de estar ausente de la escena y de no ser visible —ni para ella, ni para el público—, que se encuentra en la extraescena remota —en la dimensión de la muerte—.

Finalmente, Juan Mayorga, en *La lengua en pedazos*, presenta a una mujer real, autora y protagonista de sus obras, proyectada en la esfera del mito cristiano por su experiencia mística, y lo hace aprovechando el diálogo y el monólogo. El primero asume también la función de elemento puente hacia el monólogo, posibilitando el paso a la narración autobiográfica, para realizar la cual el monólogo se matiza alternando la modalidad del yo integrado y el diálogo con un personaje presente en escena, quien actúa también como pretexto para activar las diferentes modalidades de monólogo del locutor con personajes extraescénicos que se encuentran en una extraescena remota.

Las tres piezas, por lo tanto, permiten detectar algunas técnicas para plasmar la narración de la autobiografía ficcional, su articulación a través del diálogo, pero esencialmente del monólogo, con sus modalidades y submodalidades. Las tres ofrecen el testimonio autobiográfico de las respectivas protagonistas, tres mujeres de carne y hueso, ya que cuentan su historia con sus frustraciones, debilidades

y fragilidades. Las tres rememoran y se confiesan, dejando constancia también de la importancia del trabajo alrededor del eje espacio-temporal: es desde el pasado que se recuerdan y desmienten la leyenda y la tradición, para enseñar la interioridad pulsante de estas criaturas. Las tres son arquetipos de amor obstaculizado por la sociedad: Helena, mujer de Menelao, huye con su amante Paris y provoca la destrucción de Troya; su amor es imposible, hasta por razones políticas, y en su monólogo la protagonista expresa una sorprendente conciencia de sí misma, mediante una peroración vehemente y emotiva. Julieta no puede amar a Romeo, que pertenece a una familia rival: se trata, por lo tanto, de una oposición social, del medio en que viven los dos; la duda es el elemento dominante de su monólogo, junto con la ironía, la autoironía y el humor. Finalmente, el amor místico de Teresa por Dios es obstaculizado por detractores de todo tipo y sus vacilaciones, la complejidad y la infabilidad de la experiencia mística representan el eje alrededor del cual gira su discurso, que desemboca en la percepción y visión fragmentada de sí y casi en el visionarismo.

Así, la narración autobiográfica de estos entes ficcionales, hondamente transformados a través de su desmitificación y consecuente humanización, se realiza gracias al monólogo y a sus diferentes modalidades y submodalidades. Esto le permite al público oír de su misma voz la *verdadera* historia de estos iconos, que se han vuelto mujeres ya, brindándole la inédita posibilidad de conocerlas de verdad⁵.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arco, M. del (2013). *Juicio a una zorra*. Madrid: Ediciones Antígona.
- (2018). «Apuntes de Miguel del Arco sobre *Juicio a una zorra*». Blog *Teatro Kamikaze*, <http://teatrokamikaze.com/apuntes-de-miguel-del-arco-sobre-juicio-a-una-zorra/> [02/04/2018].
- Boluda Vías, C. (2013). «*La lengua en pedazos* de Juan Mayorga: la rebeldía mística de Santa Teresa». *Avuelapluma. La revista hecha desde el Café Gijón*, 25/06, <http://www.avuelapluma.com/critica-la-lengua-en-pedazos-de-juan-mayorga-la-rebeldia-mistica-de-santa-teresa> [16/04/2018].

⁵ La intervención de Veronica Orazi puede verse en <https://canal.uned.es/video/5b2b488db1111f394c8b4567>.

- Holloway, A. (2016). «Es teatro vuestra oración»: Santa Teresa Performed Confession in Juan Mayorga's *La lengua en pedazos*. *eHumanista* 32, 163-175.
- Mañas Martínez, M. del M. (2016). «La búsqueda del interlocutor en *La lengua en pedazos*: Santa Teresa de Jesús vista por Juan Mayorga con ecos de Carmen Martín Gaité». En *Cinco siglos de Teresa: la proyección de la vida y los escritos de Santa Teresa de Jesús*, E. Borrego Gutiérrez y J. M. Losada (eds.), 263-285. Madrid: Fundación M. C. Masaveu Peterson.
- Mayorga, J. (2010). «*La lengua en pedazos*». En *Religión y laicismo hoy. En torno a Teresa de Ávila*, 113-139. Barcelona: Anthropos Editorial.
- (2012). *La lengua en pedazos. Primer Acto* 342.1, 67-82.
- (2014). *Teatro 1989-2014*. Segovia: Ediciones La uña RoTa.
- (2018). *La lengua en pedazos*. Edición e introducción de R. Fuentes. Ávila: Ayuntamiento de Ávila.
- Pelegrí, A.; Gutiérrez, R. y Serrano, A. (2016). «*La lengua en pedazos*. La experiencia de un proceso creativo teatral con la figura de Santa Teresa de Ávila». *Teología y vida* 3, 367-386.
- Romera Castillo, J. (ed.) (1998). *Biografías literarias (1975-1997)*. Madrid : Visor Libros.
- (2003). *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
- Sanchis Sinisterra, J. (2009). «El arte del monólogo». *Revista Teatro / CEL-CIT* 35-36, 162-170.
- (2010). *Próspero sueña Julieta o viceversa. Sangre lunar*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- (2014). *Tres monólogos y otras variaciones*. Ciudad Real: Ñaque.
- Santiago Romero, S. (2016). «Una Teresa demasiado humana: la conquista de lo impronunciable en *La lengua en pedazos* de Juan Mayorga». *eHumanista* 32, 149-162.
- Spooner, C. (2013). *Le théâtre de Juan Mayorga: de la scène au monde à travers le prisme du langage*. Tesis doctoral. Université Toulouse Le Mirail-Toulouse II.
- Unceta Gómez, L. (2015). «Una Helena posmoderna: *Juicio a una zorra* de Miguel del Arco». *Ágora. Estudios clásicos em debate* 17.1, 309-334.



Género, raza y esperanza: el teatro biográfico feminista de Itziar Pascual

Gender, race and hope: Itziar Pascual's biographical feminist theater

Helen Freear-Papio
College of the Holy Cross
hfreear@holycross.edu

Resumen: En *Variaciones sobre Rosa Parks* y *Eudy*, Itziar Pascual da voz a Rosa Parks y Eudy Simelane, dos mujeres negras de orígenes humildes que lucharon por los derechos humanos en sus países respectivos. En cada obra, Pascual nos ofrece una nueva aproximación feminista a la biografía de cada mujer, cuyas vidas meritorias, aunque llenas de racismo, homofobia, pobreza, sexismo y violencia, sirven hoy como modelos a imitar y no simplemente a admirar. Un estudio en homenaje al profesor José Romera Castillo.

Palabras clave: Itziar Pascual. *Variaciones sobre Rosa Parks*. *Eudy*. Teatro biográfico. Feminismo. Raza. Género.

Abstract: In *Variations sobre Rosa Parks* and *Eudy*, Itziar Pascual gives voice to Rosa Parks and Eudy Simelane, two black women of humble origins who fought for human rights in their respective countries. In each play, Pascual employs a different feminist approach to each woman's biography and shows how their meritorious lives, although replete with racism, homophobia, poverty, sexism and violence, can serve today as models worthy of both admiration and imitation. A study in honour of professor José Romera.

Key Words: Itziar Pascual. *Variaciones sobre Rosa Parks*. *Eudy*. Biographical Theater. Feminism. Race. Gender.

1. INTRODUCCIÓN: EL TEATRO BIOGRÁFICO FEMINISTA

Las dos obras de Itziar Pascual, que se estudian en este trabajo, *Variaciones sobre Rosa Parks* (2007) y *Eudy* (2014), comparten el hecho de que sus protagonistas son mujeres negras que lucharon por los derechos humanos en sus países respectivos¹. La primera obra, como indica su título, presenta varias versiones de la vida de Rosa Parks, la costurera de clase humilde de Montgomery, Alabama, cuya protesta dio el ímpetu para la aprobación de las leyes de los derechos civiles en los Estados Unidos. En *Eudy*, Pascual presenta la vida de Eudy Simelane, futbolista lesbiana y activista pionera de los derechos LBGTI en Sudáfrica, que fue brutalmente atacada por una pandilla de hombres en un acto brutal y, en su caso, fatal, de violación correctiva². Estos dramas de Itziar Pascual, protagonizados por mujeres famosas, son ejemplos importantes de lo que se podría llamar el teatro biográfico³ y feminista⁴. Janet Brown explica que el teatro feminista es un género que narra:

the stories of silenced and marginalized women, [while] celebrating women's community and sense of connection through group protagonists and expressing the moral concerns and societal criticism that arise from women's experience. [It offers] a broad spectrum of political concerns, a questioning of language and of visual images and icons, and a specific concern with performance itself as an expression of gender and racial identity (1999: 155).

¹ Las dos obras han recibido importantes galardones teatrales: *Variaciones sobre Rosa Parks* ganó el premio Valle-Inclán de Teatro en 2007 y *Eudy* recibió el VII Certamen Internacional Leopoldo Alas Múguez en 2013.

² La violación correctiva es el acto de violar a una mujer lesbiana con el fin de curar su homosexualidad.

³ El Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, dirigido por el profesor José Romera Castillo, se ha ocupado en diversos Seminarios Internacionales del estudio de lo aquí propuesto, como puede verse en http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/escritura_autobio.html [12/05/2018] y en Romera Castillo, ed. (1993,1998, 2003, 2005).

⁴ No hay que olvidar que I. Pascual también tiene obras cortas que encajan dentro de esta definición. Por ejemplo, *Soliloquio de Natalia Karp* de 2011 y *El sucesor (¡Harambee!: Empujemos todos juntos)* de 2014.

No cabe duda de que el teatro de Pascual corresponde a esta clasificación, dado que la mayoría de sus obras tienen protagonistas femeninas, de varias edades, razas y nacionalidades; mujeres que buscan reivindicar su identidad y luchar contra los estereotipos negativos de la mujer. En sus obras *Las voces de Penélope*, *Mujeres*, *El sucesor* e *Hijas del viento*, por ejemplo, existe una clara preocupación por la situación de la mujer y la importancia de su rol como la voz de la cordura en una sociedad que hace la vista gorda a la difícil situación social, económica y política de sus miembros más vulnerables: los niños y las mujeres⁵. Con este enfoque en la mujer, es lógico que Pascual desarrolle también el teatro biográfico, un género perfecto para mostrar al público cómo eran los desafíos, obstáculos y éxitos de la mujer en cuestión y cómo la definían. No obstante, cuando pensamos en el género biográfico, en su propósito de elevar a un estatus casi mítico a las figuras más célebres de la historia, es obvio que los modelos más conocidos son los de hombres famosos. Como explica Claycomb en su libro, *Lives in Play. Autobiography and Biography on the Feminist Stage*, estos grandes hombres y sus vidas ejemplares sirven como modelos dignos de admiración, pero no de imitación porque el mensaje implícito es que es imposible alcanzar y mucho menos repetir aquel nivel de grandeza (2015: 118). El teatro biográfico feminista rechaza este modelo del sujeto biográfico como una «mera pieza de museo», y ofrece, en cambio, un sujeto femenino dinámico que borra las distancias temporales y cuyas acciones son reconocibles y replicables por un público contemporáneo (2015: 118-119). En otras palabras, si se incorpora la biografía al teatro feminista, nos encontraremos con lo que Claycomb define como «a new model of biographical inquiry that doesn't merely seek to recover the life of exemplary women, but rather to reclaim, through the performing body of the live actress, the radical gender performances of these women» (2015: 23).

Itziar Pascual ha observado un cambio hacia el teatro biográfico feminista en su propia trayectoria teatral:

⁵ Como explica Pascual (2018): «Creo en la escritura como un barco, en el que las mujeres y los niños están primero. Un barco en el que esta máxima aspira a ser concreta. Busco la poesía, la belleza, el humor y la justicia».

Al principio me interesaron los mitos, el origen, Grecia. Todas las griegas. Ahora me inspiran las mujeres de carne y hueso, célebres y anónimas, cuya experiencia atraviesa el siglo XX y el XXI: Natalia Karp, Rosa Parks, Wangari Maathai, Rita Levi Montalcini, María Zambrano, Pina Bausch, Rosa Helena Lovos (2018).

Las dos obras de Itziar Pascual, consideradas aquí, abarcan dos acercamientos relacionados, pero distintos, a este género dramático. Comparten, por ejemplo, el hecho de que sus protagonistas son mujeres negras, doblemente marginadas, por género y por raza, que han vivido vidas difíciles pero dignas de imitar. Cada texto ofrece una aproximación única e innovadora al proceso complicado de poner una vida femenina importante en el escenario sin convertirla en un ídolo estático. En *Variaciones sobre Rosa Parks*, la acción dramática surge de la tensión creada durante la producción simultánea de biografía y autobiografía en el escenario, dado que la biógrafa y su sujeto son la misma persona, Rosa Parks. En *Eudy*, Pascual escenifica la biografía de Eudy Simelane mediante una aproximación moderna a la estructura tradicional de una tragedia griega: no hay un héroe ejemplar en esta obra, al contrario, vemos a una heroína negra y lesbiana que subvierte este esquema clásico. En cada obra, Pascual nos ofrece su interpretación de las vidas trágicas de estas dos mujeres, vidas llenas de racismo, homofobia, pobreza, sexismo y violencia, pero vidas, sin duda alguna, meritorias que sirven como modelos a imitar y no simplemente a admirar.

2. VARIACIONES SOBRE ROSA PARKS: ¿(AUTO)BIOGRAFÍA?

Rosa Parks, una heroína de la lucha por los derechos civiles en los Estados Unidos de los años cincuenta y sesenta, ya vieja, pobre y sufriendo de demencia senil, ha decidido que su biografía oficial no cuenta su vida tal y como la recuerda ella: «ese libro ya no me sirve. No fue bueno hacer la biografía tan pronto. Ahora veo las cosas de otro modo» (Pascual, 2007: 31). Por lo tanto, decide escribir su autobiografía y empieza a grabar sus recuerdos cada vez más efímeros. Pero hay otra voz que quiere intervenir en el relato: se llama la Sombra de Rosa Parks, que es un tipo de antagonista o *alter ego* que

ha surgido como resultado de la demencia de la protagonista. La Sombra de Rosa Parks dice a Rosa Parks: «vas a tener que aceptarme. Yo también formo parte de tu historia. Soy una parte de ti» (2007: 32). Esta fragmentación de la protagonista es una técnica que Pascual emplea frecuentemente en su teatro; solo hay que pensar en el personaje descentrado de Penélope en *Las voces de Penélope*, por ejemplo. No obstante, si analizamos la presencia de este *alter ego* en el contexto del teatro biográfico feminista, este desdoblamiento resulta ser más complicado. Las dos Rosas comparten la narración (auto)biográfica y se turnan la una con la otra como la biógrafa que escucha y hace preguntas y como el sujeto biográfico que las contesta. Claycomb explica que la aparición de una biógrafa en el escenario con su propio sujeto biográfico tiene significativas implicaciones textuales: «from the very first, this tactic destabilizes the notion of the unified subject, since subjectivity here is at least partially distributed across two figures: the biographer and biographical subject» (2015: 133)⁶. Esta mezcla de las voces de las dos Rosas, biógrafa y sujeto, revela, frente de los espectadores, el proceso íntimo de crear una nueva biografía *más honesta* de Rosa Parks.

De hecho, se puede leer *Variaciones sobre Rosa Parks* como una obra de metateatro-biográfico feminista (cf. Aszyk, Romera *et alii*, eds.). Es una autobiografía, dentro de una biografía, en la que hay una constante metacrítica, por parte de las dos protagonistas, sobre lo que se debe y no se debe incluir. Este juego de ficción se complica aún más porque no solo recibimos una versión de los momentos claves de la vida de Rosa Parks, sino tres. El objetivo de Pascual al construir su biografía feminista es desvaluar el mito de Rosa Parks que nos ha llegado a través de la historia oficial: el de una mujer valiente e idealizada tanto por los negros como por los blancos por su acto de resistencia contra el racismo en los Estados Unidos. Pascual no quiere que su Rosa Parks sea una mera pieza de museo, una estatua que representa un ideal. No. Desea que oigamos de ella directamente,

⁶ Claycomb continúa explicando que este tipo de obra, «call[s] attention to the performance of the biographical act itself in order to revise it in favor of an epistemology that integrates subject construction even as it constructs that subject» (2015: 128).

que veamos a Rosa Parks sin filtro, que obtengamos otra versión más fiable de su historia, que reconozcamos que ella nunca recibió el respeto que merecía, que usemos su historia de valor personal como fuente de inspiración en nuestro mundo presente y que sigamos su lucha contra el racismo fuera del teatro.

La primera versión de los eventos en cuestión y la biografía más comprensiva, está narrada por Rosa Parks en un monólogo interior, usando verbos en el presente, lo cual tiene el efecto de invitarnos a vivir el momento con ella. La Sombra de Rosa Parks interrumpe a su *alter ego* frecuentemente para llenar los huecos de su narración y asumir la voz de los otros personajes —el conductor, el hombre blanco, la policía— completando así la historia. Describe los eventos principalmente en tercera persona, también en presente, en una voz mucho más objetiva que la de Rosa Parks, cuya narración recorre toda una gama de emociones profundas. Por ejemplo, cuando arrestan a Rosa y la sacan del autobús, la Sombra de Rosa Parks narra la escena sin emoción, enseñándonos solamente los hechos: «el policía busca tus manos y te saca esposada, camina y no llores, te dice» (2007: 52). En cambio, la descripción que hace Rosa Parks del mismo evento inspira empatía, enojo y tristeza: «camina y no llores, me dice el policía, camina y no llores, me dice. Yo no tengo manos con que quitarme las lágrimas, no tengo pañuelo» (2007: 52). Estos dos monólogos dialogados, con la banda sonora de un latido cada vez más rápido, sirven para incomodar al público y para hacer que la biografía de Rosa Parks aparezca más veraz, quitando un poco del lustre de su imagen idealizada y haciéndola más humana, más vulnerable y, como resultado, más creíble.

La segunda y tercera narraciones de la vida de Rosa Parks son muy distintas a la versión inicial. Unos periodistas extranjeros han llegado a su casa para hacerle lo que sería su última entrevista. Inicialmente, Rosa Parks adopta un tono mucho más formal y poético con ellos, dándoles lo que querían oír, una historia embellecida de la vida de la heroína de los derechos civiles. Esta versión no es la que vimos antes, la de un testigo presencial, sino que es una historia más expurgada, narrada en el pasado, propia de una biografía oficial o de un libro de historia:

Era un día más, el mismo autobús, la vuelta a casa. La misma parada, la esquina, esperando de pie. Yo conocía las normas, sabía lo que estaba

prohibido. Por entonces la escuela, el autobús, los bares y restaurantes... La vida era de dos colores y todos sabíamos cuál era el favorito (2007: 79-80).

Sin embargo, la Sombra de Rosa Parks reconoce la falsedad de esta descripción y poco a poco expone la verdadera historia de esta vida atormentada explicando que, después de su arresto y encarcelamiento, Rosa Parks no solo fue condenada al ostracismo por la sociedad blanca, sino que fue criticada y vilipendiada por los mismos afroamericanos, ya que muchos de ellos habían sufrido durante los boicots y los disturbios civiles que se desencadenaron a raíz de su detención. La Sombra de Rosa Parks continúa enumerando los desafíos actuales de Rosa Parks, pidiéndole que se los revele a los periodistas:

Di cuánto dinero tienes en el banco. Anda, atrévete. Atrévete a decir el saldo de tu cuenta. La madre del movimiento de los derechos civiles en números rojos. Di que te pasas las horas del día y de la noche cambiando de canal. [...] Insomnio de teletienda. Di que vean como tienes la cocina. Cucharros sucios guardados en las repisas de la cocina. Medalla de oro del Congreso hace que lava los cucharros. Di la verdad, Rosa. Necesitas ayuda, atención y dinero (2007: 88).

Da vergüenza ver cómo vivió sus últimos años uno de los iconos de la lucha por los derechos civiles. La obra termina con la tercera y la más corta versión de estos eventos, narrada esta vez por la Sombra de Rosa Parks. Ahora, claramente mostrando su edad y su enfermedad mental, nos deja con la imagen de una anciana pobre e irritable, que vive en la pobreza, que sufre de demencia y que se cansa de tener que contar su historia. Dice a los periodistas: «Fue un día de diciembre. Un día de diciembre de 1955. Tomé el autobús de todos los días. El que pasaba por la avenida de Cleveland. El conductor quiso que me levantara. Y decidí no levantarme. Y nada más» (2007: 93). A la Sombra de Rosa Parks ya no le importan los eventos de aquel día transcendental. Estas tres versiones de la misma historia sirven para mostrar la naturaleza no confiable de la memoria y cómo los recuerdos se desplazan con el tiempo. El hecho de que recibimos la historia de la vida de Rosa Parks, en forma biográfica y autobiográfica a la vez, socava la versión oficial y la reemplaza con otra más genuina.

La (auto)biografía de Rosa Parks no solo se construye alrededor de su desdoblamiento en biógrafa y sujeto, sino que hay otros juegos de ficción presentes que añaden aún más dimensiones a la protagonista. Itziar Pascual hace hincapié en la intertextualidad entre la resistencia cívica de Rosa Parks y la de Antígona, de la obra homónima de Sófocles. Rosa Parks y la Sombra de Rosa Parks están en la cárcel recordando los momentos difíciles de su encarcelamiento y, para entretenerse, se leen *Antígona* la una a la otra. La Sombra de Rosa Parks, o Ismene, quiere que Rosa Parks, o Antígona, siga el camino de resistencia mínima, diciéndole: «¿Te parece poco claro? ¿Cuándo vas a terminar con todo esto, Rosa? Sabes que puedes salir de aquí. Hoy mismo» (2007: 56). Pero esta Antígona de los derechos civiles estadounidenses entiende lo que debe hacer y responde: «las acciones son más grandes que nosotros. No puedo [salir]. Es demasiado para mí» (2007: 56). En este contexto mítico, se ve la resistencia de Rosa Parks como el acto político importante que fue, un acto digno de una Antígona moderna. *Variaciones sobre Rosa Parks* nos deja con una (auto)biografía que ofrece más preguntas que respuestas y Pascual lo hace intencionadamente para que cuestionemos la versión oficial de su historia. Su Rosa Parks es una figura compleja, pero no hay duda de que es una verdadera heroína de los derechos humanos, cuyo país la dejó morir en la pobreza, sin el reconocimiento ni el agradecimiento que tanto merecía.

3. EUDY: LA BIOGRAFÍA DE UNA TRAGEDIA

En 2013 Itziar Pascual ganó con su obra *Eudy* el VII Certamen International Leopoldo Alas Mínguez (LAM), un concurso para las obras teatrales que tratan temas LBGTI. *Eudy* presenta la corta vida de Eudy Simelane, una mujer que llegó a la mayoría de edad en las últimas décadas del siglo XX y la primera del XXI, años en los que su país también evolucionaba. En aquellos años, Sudáfrica luchaba para dejar atrás la segregación racial y entrar en el mundo democrático moderno, lo que fue y sigue siendo un proceso violento. Eudy solo quería vivir una vida auténtica, jugando al fútbol, sin tener que esconder su sexualidad. Desde su niñez se sentía diferente e intentó expresárselo a su madre: «tú me dejaste nacer; así que déjame vivir»

(Pascual, 2014: 36). La niña pequeña se hizo mujer y dedicó su vida a jugar al deporte que tanto amaba. Fue convocada por la selección nacional y gozaba de fama por su atletismo y de notoriedad porque no solo no escondió su sexualidad, sino que fundó un equipo de futbolistas lesbianas y abogó públicamente por los derechos de la comunidad LBGTI (Casado y Nieto, 2017). Su mera existencia fue una amenaza a los hombres que no podían aceptar a una mujer que no encajara dentro de su definición del género femenino; una mujer que no tuviera ninguna necesidad de un hombre.

En *Eudy*, Pascual propone otra manera de construir la biografía de una vida femenina importante, una vida que fue, según ella, «un combate entre la fuerza de la sangre y la fuerza de la libertad» (2014: 20). Nos ofrece una nueva interpretación feminista de la tragedia griega, como se pueden ver los paralelismos con este género en la estructura y la temática de la obra. Por ejemplo, *Eudy* contiene todos los personajes típicos de una tragedia, pero con algunas modificaciones significativas. El característico héroe masculino es reemplazado por una heroína negra y lesbiana, cuya *hamartía* fue su deseo de no esconder su sexualidad, sino vivirla abiertamente para abrir el camino para otras. Hay un Coro de Madres Positivas y un Corifeo que intervienen durante la obra y desempeñan su papel tradicional de convertir los detalles corrientes en verdades universales, de servir para un público ideal, manipulando y guiando las reacciones de los espectadores, y de ser mediador entre actor y espectador (Weiner, 1980: 205-212). Finalmente, hay una adivinadora, la Mujer Zulu. No solo pronostica el futuro, sino que habla con los antepasados para conectar la obra con las viejas tradiciones indígenas sudafricanas. Es ella la que predirá el destino trágico de Eudy, al principio de la obra, diciendo a su madre embarazada que su hija, «traerá la voz de los antepasados y de los excluidos [...] traerá honor y gloria, pero le acechan otros peligros» (Pascual, 2014: 33).

El esquema típico de una tragedia griega, como veremos, es uno que se amolda provechosamente a la creación de una biografía teatral feminista auténtica. *Eudy* empieza con un *prólogo*, pasa por el *párrados*, el *episodio* y el *estásimo*, hasta llegar al *éxodo*. Esta estructura permite que el espectador escuche directamente a Eudy y a los múltiples personajes individuales que forman parte de su historia, incluyendo a sus padres, la Mujer Zulu, su amiga Zakhe Sowello y su asesino Man-

gosuthu Zemba. Además, la tragedia griega invita a la participación de otros personajes, el Corifeo, el Coro y el mensajero, cuyas voces añaden otras interpretaciones, observaciones y comentarios sobre la vida de Eudy Simelane y funcionan como un biógrafo colectivo.

Se encuentra el *prólogo* en las acotaciones iniciales, en las que se sitúa al espectador en los dos tiempos de la obra: el momento histórico nacional y el momento personal en la vida de Eudy. La obra comienza en Sudáfrica en 1976, el año en el que la ONU aprobó el programa de Acción contra el *Apartheid* y el año en que se enamoraron Mally y Khosto, los padres de Eudy. Si el *prólogo* nos descubre los espacios de la obra, el *párrados*, o la entrada del Coro de Madres Positivas, nos presenta a Eudy y su vida de lucha por el respeto, la dignidad personal y la libertad de vivir una vida honesta. El Coro nos informa que:

*A Eudy Simelane, sí,
pronto la vais a conocer.
Sabe muy bien a quién ama
y tiene nombre de mujer [...].*

*Eudy vence a los fantasmas.
Eudy no sabe claudicar.
Sus palabras son sus armas.
Nadie la puede acallar.
¿Nadie la puede acallar? (2014: 30).*

El Coro de Madres Positivas nos deja con esta pregunta, advirtiéndonos desde el principio que estamos ante una vida trágica y que existen fuerzas malévolas capaces y dispuestas a silenciar a esta mujer valiente.

En las varias escenas del *episodio*, la parte del drama que promueve el argumento, Pascual entreteje cuidadosamente la vida de Eudy con el desarrollo de la historia moderna de la República de Sudáfrica, cuya lucha interna contra el *apartheid*, fomentada por presión externa, produce mucha violencia entre blancos y negros y entre los negros mismos. Las dos historias, un tipo de *Bildungsroman* personal y a la vez nacional, comparten mucho y dan una visión más completa de la vida de Eudy dentro del contexto de la sociedad sudafricana de aquellos años. Pascual emplea una técnica casi documental para

comunicar esta información al público, al ponerla en las acotaciones que abren casi cada escena.⁷ Carmen Losa, en su prólogo a *Eudy*, observa que las diacríticas «son objetivas, casi periodísticas» y que dan la impresión de que:

la acción principal debería ser la lucha contra el apartheid, no hay nada más importante. Y, sin embargo, no lo es [...] Eudy es la historia de una persona real: Eudy Simelane [...] comprometida no solo contra el apartheid, sino también por la consecuencia de los derechos de la mujer en su país y, en particular, de las mujeres homosexuales (2014: 16).

Estas acotaciones, obviamente, no son un personaje en sí mismo, pero está claro que la información compartida en ellas se parece a la que el mensajero ofrece en la tragedia griega. Recordemos que el mensajero tradicional es un testigo de la historia en cuestión, un personaje que interactúa con otros personajes y con el Coro, con el fin de narrar y describir los eventos que ocurren fuera del escenario (Park Poe, 2009: 360). Este mensajero añade información a la biografía de Eudy porque yuxtapone eventos claves de la historia de Sudáfrica con instantáneas importantes de la vida de Eudy. Por ejemplo, en la escena III se describe la alegría del pueblo sudafricano tras la liberación de Nelson Mandela en 1990 y luego se contrasta esta imagen tan esperanzada con una descripción de Eudy rescatando a una perrita de los golpes crueles de Mangosuthu Zemba y su padilla de hombres violentos —una prefiguración de la manera en que matarán, años más tarde, a nuestra heroína—. La desconexión entre la esperanza producida por la liberación de Mandela y la escena sórdida de Zemba brutalizando a una perrita, indica que el progreso en la política nacional tardará en llegar a los pueblos. Por cierto, no llegará a tiempo para salvar la vida de Eudy.

Mezcladas entre la escenificación de la historia cronológica de Eudy, hay otras escenas de *estásimo*; escenas típicas de la tragedia griega en las que intervienen el Coro y el Corifeo para preparar el terreno para los próximos acontecimientos. En *Eudy* estas interven-

⁷ En una nota para la escenificación de la obra Pascual explica que estas «acotaciones [...] podrán ser consideradas como tales, o incluidas en la propuesta escénica, proyectadas en el ciclorama» (2014: 28).

ciones ocurren antes de las matanzas de Khosto y de Eudy. Por ejemplo, antes de la muerte de Khosto, a manos de Mangosuthu Zema, el Corifeo describe el escenario: «llegan hordas [...] con machetes que brillan bajo la luna [...] madres de Igoli, ¡cerrad puertas y ventanas! Porque los cuchillos están afilados y buscan la piel de los inocentes» (Pascual, 2014: 51). Es una escena casi onírica con las imágenes lunares y la omnipresencia de la muerte en la forma de los cuchillos, cuyo simbolismo evoca la huida desesperada de los amantes lorquianos por el bosque en *Bodas de sangre*; una intertextualidad rica en elementos trágicos.

El Coro de Madres Positivas y el Corifeo no solo dan sus voces al drama, sino que participan también en silencio en una escena frente a la Comisión para la Promoción de Derechos de los Grupos de Riesgo. Zakhe Sowell, una activista y amiga de Eudy, se dirige a esta Comisión gubernamental, buscando apoyo judicial contra la cultura de la violación. Recita las cifras escalofriantes sobre el número de violaciones y asesinatos de mujeres; crímenes que casi nunca terminan con los arrestos de los culpables. Sentado en el mismo lugar que la Comisión, rompiendo así la cuarta pared, el público recibe mucha información perturbadora de Zakhe sobre este problema: «una cuarta parte de nuestras niñas son violadas antes de los 16 años» o «hablamos de medio millón de violaciones, decenas de homicidios y miles de palizas», o «ser lesbiana significa estar expuesta a la agresión, al rechazo y a la muerte» (2014: 71). Mientras escuchamos estas estadísticas, «entran en escena las mujeres del Coro de Madres Positivas, en silencio. [Y] portan carteles con los nombres de mujeres» (2014: 71). El Coro ha dado identidades concretas a unas cifras impersonales. Es una secuencia importante en la obra porque su inclusión permite que Pascual critique abiertamente la indiferencia e inercia del gobierno sudafricano frente al crimen de la violación; un crimen que afecta desproporcionadamente a mujeres y miembros de la comunidad LBGTTI.

La escena más compleja y más dramática de la obra es la de la caza, violación y asesinato de Eudy por Mangosuthu Zema y su pandilla de veinte hombres. En ella se mezclan las voces del Coro de Madres Positivas, del Corifeo, de la Mujer Zulú y de Mally, por lo que, juntos, sus clamores se funden para crear una escena dinámica y llena de poesía y tragedia. Primero, el Coro de Madres Positivas intenta advertir a Eudy: «¡Qué mi voz sea alarma! ¡Oh! ¡El traidor ocultaba

un arma!» (2014: 76), pero sus avisos fueron en vano. El Corifeo continúa la narración y describe la muerte de Eudy: «el filo entra en la carne una y otra vez [...] la joven ya no ve las sombras que la rodean» (2014: 77). Sus comentarios se mezclan con los de la Mujer Zulú, que cuenta los mismos eventos, pero usando el léxico zulú: «¡Las hienas atacan a la leona! ¡han mordido su cuello y su espalda! [...] ¡No! ¡No! ¡Eudy!» (2014: 77). Todo esto ocurre mientras Mally Simelane prepara una cena especial para su hija. La escena termina cuando Eudy muere y en ese mismo instante, Mally «percibe una voz desgarrada [y] el asado cae poco a poco de sus manos» (2014: 77).

Como ha de pasar, el *éxodo* cierra la obra, resolviendo la acción dramática con la ayuda del Coro de Madres Positivas, antes de que este deje el escenario por última vez. Mally y la Mujer Zulú hacen una ceremonia tradicional para invitar al alma de Eudy a volver a su hogar. El espíritu de Eudy regresa a casa con un mensaje de esperanza: «mi espíritu está contigo y con las niñas que luchan por sus sueños» (2014: 85) y el Coro de Madres Positivas hace un resumen poético de la vuelta de la heroína:

*Eudy ha regresado.
Vuelve para amar.
Vence al mal errado.
Trae la libertad* (2014: 85).

El Coro de Madres Positivas ha contestado la pregunta que planteó en el *páradós*: «¿Nadie la puede acallar?» (2014: 30). Aunque Mangosuthu Zemba mató a Eudy Simelane, no la pudo silenciar porque su muerte sigue siendo un grito de guerra para poner fin a la violencia contra las mujeres en Sudáfrica. Y, de igual importancia para el futuro, son las lecciones de su vida: lecciones sobre la necesidad de vivir una vida honesta y libre, con amor, apoyo moral y compasión para el otro.

4. CONCLUSIONES

Es irrefutable que el género biográfico feminista desempeña un papel central en la estructura y el contenido de *Variaciones sobre Rosa*

Parks y Eudy, pero es igualmente obvio que Pascual no quiere que sus protagonistas sean estatuas estáticas e idealizadas en un museo. Dijo en una entrevista que «no me interesa el pedestal, me interesa el conflicto» (Checa Puerta, 2011: 99). En *Variaciones sobre Rosa Parks*, entonces, este conflicto que busca Itziar Pascual se produce en el proceso mismo de crear una biografía: ¿qué es lo que pasa cuando no se puede distinguir entre biógrafa y sujeto porque son dos versiones de la misma persona? Rosa Parks y la Sombra de Rosa Parks viajan al pasado, a unas memorias cada vez menos fiables, para recrear en el presente una (auto)biografía más completa y honesta. Se ve que la heroína de los derechos civiles sufrió la discriminación de la sociedad blanca y el enojo de su propia gente ingrata y que vivió sus últimos años olvidada y pobre. El mensaje que propone Pascual es que la lucha de Rosa está todavía por terminar y que es urgente que reconozcamos que la resistencia a la discriminación puede nacer de pequeños actos individuales y que cada persona es capaz de efectuar un cambio positivo. Como dijo Itziar Pascual sobre *Variaciones sobre Rosa Parks*: «el cansancio y el hartazgo pueden ser voces políticas. Así fui escuchando el poder de ese cansancio y dándole eco» (2010: 30).

El conflicto en la vida de Eudy Simelane llega a las tablas bajo la forma de una tragedia griega moderna. I. Pascual entiende muy bien el poder del mito para comunicar verdades universales; solo hay que pensar en su revisión feminista de figuras míticas en *Las voces de Penélope y Mujeres*, por ejemplo. En *Eudy*, los grandes temas tratados son la discriminación, la homofobia, la violencia y la libertad de ser quien eres. Pascual entreteje la historia de una mujer lesbiana con la de su nación para hacer que las estadísticas brutales de la violencia contra las mujeres y, sobre todo, las de la violación correctiva contra las lesbianas en Sudáfrica, tengan una cara a la vez específica y a la vez universal. Itziar Pascual rechaza el héroe masculino, reemplazándolo por Eudy Simelane, una heroica mujer negra y lesbiana que luchó, sabiendo los riesgos que su protesta suponía, por los derechos humanos de la comunidad LBGTTI. La tragedia griega se ha mostrado ser un medio perfecto para construir, de forma colectiva, una biografía más completa de Eudy.

El teatro biográfico feminista es un género que permite que escuchemos las voces de unas mujeres excepcionales, cuyas narrativas o no reciben suficiente atención y reconocimiento o son purificadas con

el fin de encajar mejor en la historia oficial. Pascual reconoce la gran importancia de exponer estas historias y explica:

creo que las ficciones no son inocentes; que tenemos una responsabilidad política y poética en la presentación y representación de los mundos que ofrecemos [...]. Creo en la tarea de ofrecer al sistema teatral personajes femeninos complejos que respondan de forma alternativa ante el caudal de estereotipos y prejuicios de género que recibimos a diario (2014: 20).

Pascual ha ofrecido dos modelos distintos y fecundos del teatro biográfico feminista en *Variaciones sobre Rosa Parks* y *Eudy*, poniendo en el escenario dos vidas dignas de conmemorar y dignas de servir como modelos que merecen imitación en el mundo real fuera del teatro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aszyk, U.; Romera Castillo, J. et alii (eds.). *Teatro como espejo del teatro*. Madrid: Verbum.
- Brown, J. (1999). «Feminist Theory and Contemporary Drama». En *The Cambridge Companion to American Women Playwrights*, B. Murphy (ed.), 155-172. Cambridge: Cambridge University Press.
- Casado, A. y Nieto Yusta, O. (2017). «Sobre puestas en escena de teatro lésbico (2000-2017)». En *Teatro y marginalismo(s) por sexo, raza e ideología en los inicios del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 193-225. Madrid: Verbum.
- Checa Puerta, J. (2011). «Mujeres y teatro en la escena española actual: Angélica Liddell (1966) e Itziar Pascual (1967)». *ALEC* 36.2, 85-112.
- Claycomb, R. (2015). *Lives in Play. Autobiography and Biography on the Feminist Stage*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Losa, C. (2014). «Un certamen cada vez más visible». En *Eudy* de Itziar Pascual, 11-17. Madrid: Fundación SGAE.
- Park Poe, J. (2009). «Description of Action in the Narratives of Euripidean and Sophoclean Tragedy». *Mnemosyne* 6, 357-377.
- Pascual, I. (2007). *Variaciones sobre Rosa Parks*. Madrid: Universidad Complutense.
- (2010). «Entrevista a Itziar Pascual». *Anagnórisis* 1, 303-312.
- (2014). *Eudy*. Madrid: Fundación SGAE.
- (2018). «Escritura». <http://www.contextoteatral.es/itziarpascual.html> [22/03/2018].

- Romera Castillo, J. (ed.) (1993). *Escritura autobiográfica*. Madrid: Visor Libros.
- (1998). *Biografías literarias (1975-1997)*. Madrid: Visor Libros.
- (2003). *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
- (2005). *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*. Madrid: Visor Libros.
- Weiner, A. (1980). «The Function of the Tragic Greek Chorus». *Theatre Journal* 32.2, 205-212.

La *Anatomía poética* de Elena Córdoba, entre cuerpo y alma

*Elena Cordoba's Anatomía poética,
between the body and the soul*

Beatrice Bottin

Universite de Pau & Pays Adour / E2S, UPPA, ITEM, EA 3002

beatrice.bottin@univ-pau.fr

Resumen: *Anatomía poética* es un proyecto creativo e íntimo imaginado por Elena Córdoba a través del cual explora el cuerpo, la anatomía y el alma. También da su nombre a un blog, un espacio autobiográfico en línea publicado por la creadora, donde relata y comparte el proceso creativo de esta larga, honda e inacabada exploración de lo más profundo de su propio ser y del individuo mediante la danza. Un estudio en homenaje al profesor José Romera Castillo.

Palabras clave: Elena Córdoba. Danza. Anatomía. Cuerpo. Alma.

Abstract: *Anatomía poética* is a creative and intimate project designed by Elena Córdoba in which she explores the body, its anatomy and the soul. It is also the name of a blog, which is an autobiographical online space where she shares the creative process of this long, profound and unfinished exploration of the deepest corners of her own self and the individual, for which she used the genre of dance. A study in honour of professor José Romera.

Key Words: Elena Córdoba. Dance. Anatomy. Body. Soul.

«Anatomía Poética» es un acercamiento al interior del cuerpo, a todo lo que está más adentro de la piel. Este acercamiento va a ser un largo proceso de estudio, contemplación y trabajo al que me gusta no poner formatos ni fechas. Busco, a través de él, algo que va más allá de sacudirme el miedo a mi interior; algo que va más allá, incluso, de la reconciliación con nuestro ser (frágil) de carne; busco levantar las capas del cuerpo hasta encontrar el alma o el hueco que deja su ausencia. Una tarea inocente e ilusionada (Córdoba, 2008a).

Así lo declaraba Elena Córdoba el 3 de marzo de 2008, en la introducción de su blog *Anatomía poética*, cuyo título remite a un peculiar y original proyecto que asocia la Ciencia y las Artes. La coreógrafa anunciaba que había decidido emprender un vertiginoso y minucioso estudio del cuerpo y del alma a través de la anatomía y la danza. *Anatomía poética* funciona como un libro abierto, un diario íntimo, publicado en línea, alimentado casi a diario a lo largo de los años, en el que se refleja la evolución de un proceso creativo innovador. Philippe Lejeune, quien dedicó sus trabajos de investigación a la autobiografía, afirmaba que «Le Journal intime, c'est un peu ce que les artistes appellent «un livre unique». C'est comme une peinture, ou une relique. Unique, sacré, et ça ne se remplace pas» (Lejeune, 1998: 72)¹. Por supuesto que el blog de Elena Córdoba es único, pero también es impúdico y sorprendente lo que le singulariza sobremanera. La creadora revela con la mayor sinceridad sus pensamientos, temores, angustias. Además, al optar por el formato digital del blog, se le ofrecen varias ventajas. En primer lugar, ni que decir tiene que la difusión en línea permite publicar no solo escritos sino también fotos, vídeos, dibujos y ponerlos al alcance de un amplio público. En segundo lugar, este tipo de publicación posibilita una colaboración de los seguidores que pueden reaccionar publicando comentarios y así participar en el proceso creativo, lo que convierte el proyecto en una reflexión colectiva. La artista alimenta el blog con sus reflexiones, consigna la progresión de sus investigaciones, comparte sus lecturas y sobre todo no disimula sus sentimientos, los confiesa abiertamente, sin pudor.

¹ Sobre aspectos relacionados con lo (auto)biográfico pueden verse investigaciones del SELITEN@T (Romera Castillo, ed., 1998, 2003).

La coreógrafa y bailarina madrileña siempre ha trabajado con y sobre el cuerpo. Es el elemento central y esencial de su creación. Sin embargo, su labor de investigación sobre el cuerpo dio un giro a partir de 2006, al abrirse el nuevo ciclo titulado *Anatomía poética*, a través del cual ella va investigando lo que sucede dentro y debajo de la piel, recurriendo a las enseñanzas de la anatomía. El 15 de septiembre de 2009, completaba la presentación de este nuevo reto en estos términos:

Como no puedo enseñar mi interior, como ni siquiera puedo verlo, voy a trabajar con mis danzas para dibujar en el exterior de mi cuerpo (en lo que tú puedes mirar), las funciones y los movimientos de mi adentro. Así, cuando vengas a verme bailar conocerás en mi cuerpo lo que no se ve de él y lo que tampoco ves del tuyo. Verás en mi constitución la tuya. Voy a bailar con los esfínteres, con los nervios, con las mucosas, con todo lo que está dentro y nunca ha servido para bailar. Verás un cuerpo inestable, líquido y seco, duro y fofo, mucho más vivo y frágil de lo que puedes ver ahora (Córdoba, 2009).

Este trabajo, esta reflexión poética y carnal se estructura alrededor de colaboraciones con otros creadores: la cineasta Sylvia Calle, el médico Cristóbal Pera, entre otros. Elena Córdoba relata una larga y honda exploración de lo más profundo e íntimo del ser humano mediante la danza y la anatomía. La idea surgió tras dolorosos acontecimientos: el ataque cerebral sufrido por su padre y el cáncer del útero contra el que debió luchar la coreógrafa. Fue así como se manifestó el deseo de adentrarse en el cuerpo, de entender el cuerpo que se muere. También sintió la necesidad de comprender y detallar el funcionamiento del cuerpo vivo, de sus órganos, de sus músculos, de sus células. Fue decisivo el encuentro con Cristóbal Pera², médico y humanista, con el que la coreógrafa ha ido y sigue manteniendo conversaciones, intercambiando ideas y pensamientos acerca del cuerpo y del alma. La creadora había leído el ensayo *Pensar desde el cuerpo*, redactado por el científico, a quien deseaba conocer en persona para poder hacerle preguntas que la atormentaban. *Anatomía poética* sigue los preceptos de la ciencia que estudia la estructura y la morfología

² Elena Córdoba conoció a Cristóbal Pera gracias a Óscar Dasí, bailarín y coreógrafo, director de La Caldera de Barcelona.

del cuerpo, se apoya en la medicina, la anatomía, en el trabajo de bailarina de Elena Córdoba, así como en sus emociones, su personalidad y en los acontecimientos que marcaron su vida personal.

El recorrido emprendido por el interior del cuerpo y la historia de la anatomía hacen hincapié en las infinitas posibilidades poéticas y coreográficas que ambos ofrecen. Basándose en sus experiencias de bailarina y de persona, utilizando la danza a modo expresión, Elena Córdoba investiga su interior, su intimidad, su propio cuerpo, desea comprender y mostrar cómo funciona para intentar llegar a percibir el alma. Esta reflexión se concretiza en distintos espectáculos y realizaciones: *El aire. Fotografías del alma*; *La mujer de la lágrima*; *Reconstrucción anatómica del cuerpo de un ángel*; *La danza de la codorniz*; *Todo lo que se mueve está vivo*; *Los museos del silencio*; *El amor y la herida*; *Expulsadas del Paraíso* y *Atlas, el gigante y la vértebra*, que componen una polifacética obra cuyo protagonista es el cuerpo en movimiento:

Me gusta acercarme al movimiento del cuerpo escuchando lo que lo constituye, escuchando el interior del cuerpo. Donde empieza o donde termina este interior es algo que no sé definir y que, como todo lo que no entiendo racionalmente, me atrae. Me gusta conocer a fondo algunas zonas de mi cuerpo para después bailar a través de ellas o solo para ellas. En estas clases podríamos buscar, mientras bailamos, el sentido del esfuerzo, el movimiento de los intestinos, la humedad de alguna mucosa, la idea de fuerza, o mejor, la idea de nuestras fuerzas³ (Córdoba, 2014).

El primer capítulo de esta larga serie creativa se abre con la obra, *El aire. Fotografías del alma*⁴, dividida en dos partes. Se trata de una «propuesta escénica» y una instalación fotográfica que consta de retratos realizados por Javier Marquerie Thomas, otros protagonizados por la propia Elena Córdoba y distintos artistas, tales como María José Pire, Getsemaní de San Marcos, Kontxi López, Lola Jiménez, Manuel Marquerie Córdoba, Juan Marquerie Córdoba, Carlos Marquerie, Antonio Fernández Lera y Óscar Dasí. Este estudio anatómico pone en escena cuerpos que se concentran en lo que sucede en lo más hondo

³ <http://condedudemadrid.es/evento/elena-cordoba/> [17/04/2018].

⁴ La *performance* se estrenó en 2008 con el apoyo del programa *Espacios Cómodos* de La Porta.

de su interior, en las vías respiratorias, en la garganta, la boca, la nariz, los ojos. Se estudia la respiración, el aliento, los órganos y los músculos que permiten dejar pasar el aire, el soplo, que caracterizan la vida:

El aire es un estudio de las vías respiratorias: la nariz, la cavidad bucal, la garganta, el diafragma, la musculatura del tórax. Una transposición al cuerpo vivo de la mirada anatómica que descompone el cuerpo y lo trocea en partes para así llegar a comprenderlo. La respiración es el acto vital por excelencia, el hálito fue sinónimo de alma durante siglos. Hemos observado la respiración a partir de los músculos, a partir de los sonidos que produce, a partir de la sensualidad que desencadena. Como si pensáramos que en ella se asienta el alma (Córdoba, 2008b).

Como señala Elena Córdoba, el soplo es el símbolo de la creación, del nacimiento, de la manifestación de la vida y de su regulación. Los filósofos griegos centraron en él sus reflexiones. En el *Timeo*, Platón demostraba que el alma se dividía en dos partes: la mortal y la inmortal, ambas separadas. Según el pensador, la primera se sitúa en el tórax, en el que el pulmón acarrea aire al corazón para refrescar sus arrebatos de ira. El cuerpo alberga el alma inmortal y en ella se encuentra el espíritu. Al observar los detalles del cuerpo que respira, las *Fotografías del alma* intentan explorar el alma. Mediante el estudio de la anatomía, se nutre el alma. Estos conocimientos le permiten entender el funcionamiento del cuerpo, que la engrandecen, la elevan. La coreógrafa también se inspira en las teorías de Aristóteles para intentar destacar las distintas facetas del alma: el alma vegetativa, que corresponde a las funciones del cuerpo; el alma sensitiva, mediante la cual se rigen los procesos de percepción; el alma racional, la de la reflexión y del conocimiento. En las fotos se observan los pequeños detalles del cuerpo, cómo se mueven los músculos, cómo se transforman, cómo luchan para no perder el aire y seguir viviendo. El objetivo es alcanzar la máxima intimidad y una situación límite.

La investigación se profundiza mediante la pieza audiovisual, *La danza de la codorniz —primer movimiento⁵—*, realizada en 2010, en

⁵ Antes de que empiece la película, aparece en pantalla la fuente de inspiración. Se puede leer: «Una película de Elena Córdoba y Chus Domínguez inspirada por Jean-Luc Godard. El sonido pertenece al cuadro I de su película *Vivre sa vie*».

colaboración con Chus Domínguez. Según la coreógrafa, «al principio es una disección y luego hay un pequeño baile con el páramo, es eso, es la búsqueda del alma». En la página web del director, él añade:

En la película de Jean Luc Godard «Vivre sa vie» Elena Córdoba, coreógrafa y bailarina, escuchó un pequeño diálogo que hablaba de la naturaleza de las gallinas y de su alma. De ese texto nació la idea de animar el cuerpo de una codorniz lista para ser cocinada, y, siguiendo a Godard, buscar en él el alma de esa bailarina póstuma (Domínguez, 2010).

Con gran delicadeza, muy despacio y con mucho cuidado, la codorniz adopta poses sensuales, artísticos, casi humanos, entre los dedos de la creadora. Elena Córdoba mueve los miembros de la codorniz, le insufla vida. El cadáver del ave va cobrando la apariencia de una bailarina, revive. Como en una especie de resurrección teatral y coreográfica, es como si volviera a respirar, para apagarse de nuevo al final del vídeo.

La mujer de la lágrima marca la segunda etapa de la íntima y poética investigación artística y anatómica. Se estrenó el 10 de abril de 2008, en el Instituto Cervantes de París. Esta creación se realizó en colaboración con la directora de cine Sylvia Calle. Reúne siete vídeos, agrupados bajo el título de *Piezas macabras*, grabados por la cineasta con Elena Córdoba, a raíz de las visitas de las colecciones anatómicas que ambas creadoras realizaron en los museos de París, Lyon y Arras en Francia, así como fragmentos de textos de San Juan de la Cruz y del filósofo francés Alain. La *performance* se divide en siete *Danzas macabras*, que Elena Córdoba interpreta junto a la bailarina María José Pire. El título de la obra remite a una escultura del siglo XVIII, un busto de cera, realizado por André-Pierre Pinson⁶, que se encuentra en el Museo del Hombre de París. Elena Córdoba comenta al respecto:

«La mujer de la lágrima» sería algo así como un cuento anatómico, construido en 14 párrafos. Un cuento macabro y melancólico, melan-

⁶ André-Pierre Pinson (1746-1828), cirujano en la Compagnie des Cent Suisses, de la «garde personnelle de Louis XVI». Realizó numerosas esculturas anatómicas de cera, entre ellas, el busto *Femme à la larme* de 1784.

cólico ya que las imágenes de la anatomía antigua, nos hablan de la melancolía que nos produce nuestra fragilidad, de la melancolía que nos produce el ser de la carne. Macabro ya que anduvimos rodeadas de imágenes de cuerpos que, con apariencias de vida, nos recordaban a la muerte (Córdoba, 2008a).

Los cuerpos de las bailarinas dan vida a una mujer, que podría ser una reencarnación del busto de cera al que le falta la mitad de la cara y que llora con el único ojo que le queda. La coreógrafa imagina una danza compuesta por varios cuadros, sobre la facultad de respirar y las lágrimas. En uno de ellos, los cuerpos de las artistas sentadas en una silla, se retuercen de dolor, sofocan, agonizan, mueven los brazos, se cogen las manos para darse ánimo y seguir luchando para no ahogarse. La mirada del espectador consigue adentrarse en los cuerpos, penetrar en sus interiores. Siente el dolor, sufre con ellos, comparte la angustia de la falta de aire. En otro momento del espectáculo, en la oscuridad del escenario, se proyectan los vídeos de Sylvia Calle⁷ en la pantalla del fondo y se puede admirar la escultura de André-Pierre Pinson, mientras se oye un texto en francés que describe una operación quirúrgica.

En uno de los vídeos, vemos a Elena Córdoba deambular por un museo, observar las esculturas de cera, rozarlas como si estuviese bailando con ellas. Mientras tanto, la penumbra del escenario, las delicadas notas del piano, el agua que corre, ofrecen un ambiente ameno para que Elena Córdoba emprenda una danza. Mueve la cabeza y los brazos, descompone los movimientos con extrema lentitud, meticulosamente, en una especie de estado en trance. Simultáneamente, María José Pire está de rodillas, en un segundo plano, disecando minuciosamente un trozo de carne sin hacerle caso. Más tarde, María José Pire corta groseramente cebollas, mientras Elena

⁷ El documental titulado *Los museos del silencio* recoge las películas sobre «museos y espacios» anatómicos realizadas por Elena Córdoba y Sylvia Calle, algunas ya utilizadas en los espectáculos anteriores. Su estructura en forma de tríptico. Las «Piezas Macabras» sobre las colecciones anatómicas de París, Lyon y Arrás, en Francia —ya presentes en *La mujer de la lágrima*— componen la primera parte; las «Piezas móviles», filmadas en el Museo de Anatomía de Nápoles; y las «Piezas vivas», sobre los departamentos de Anatomía de la Universidad de Coímbra.

Córdoba la observa y se pone a leer un texto sobre la definición y el papel de las lágrimas. María José Pire se echa a llorar, casi se ahoga con sus propias lágrimas. Para materializar las lágrimas y evocar la escultura que da el título a la obra, ambas mujeres disponen en la mitad de su cara y en su pecho desnudo, trocitos de plastilina para simbolizar las lágrimas que brotan del ojo y que se caen en el torso. Ambos cuerpos bailan «entre la posibilidad y la imposibilidad de respirar» (Córdoba), moviendo el brazo que corresponde al ojo y al costado que les quedan. Los cuerpos se unen, fusionan, se sujetan en una danza que les permite formar y recomponer un cuerpo único. El montaje propone una reflexión sobre la muerte y el cuerpo que se marchita con el tiempo. Pese a todo, la melancolía y la tristeza que se desprenden de la obra, no están exentas de sensualidad, lo que confiere una impresión de solidaridad y de compasión a la creación.

Con respecto a la tercera obra, *Reconstrucción anatómica del cuerpo de un ángel*, en el blog podemos leer varios apuntes, así como citas de Agustín de Hipona⁸, San Juan⁹, Cristóbal Pera¹⁰:

⁸ Viernes, 21 de noviembre de 2008. *Reconstrucción anatómica del cuerpo de un ángel. El aleteo*. «El mundo ha sido hecho para que las almas, según méritos de sus pecados, reciban cuerpos donde sean encerradas para ser castigadas como en una prisión: cuerpos más elevados y ligeros, las que menos habían pecado, y más bajos y pesados las que habían pecado más», teoría de Orígenes de Alejandría, *La ciudad de Dios*. Agustín de Hipona. Vídeo: Chus Domínguez El ángel: Juan Marquerie.

⁹ «*Reconstrucción anatómica del cuerpo de un ángel. Las espaldas*. Y el quinto ángel dio un toque de trompeta. Y vi una estrella caída del cielo a la tierra: se le dio la llave del pozo del abismo, y del pozo subió humo; y del humo saltaron a la tierra langostas, y se les dio poder como tienen los alacranes de la tierra, se les dijo que no hicieran estragos a la hierba de la tierra, ni a nada verde, sino solo a los hombres que no llevaran la marca de Dios en la frente; y se les concedió no que los matasen, sino atormentarlos por cinco meses, con un tormento como el que produce el alacrán cuando pica a un hombre». *Apocalipsis* de San Juan. Vídeo Chus Domínguez. Sonido Neumática.

¹⁰ *Martes, 20 de enero de 2009*

Reconstrucción anatómica del cuerpo de un ángel. Gansos.

«*Estos monstruos imaginarios que son los ángeles, así concebidos, no poseían ni poseen las estructuras anatómicas necesarias para levantar las alas y alzar el vuelo.*

Desde este punto de vista, es posible otra versión del ángel caído: en realidad los ángeles no cayeron porque fueran expulsados del entorno de Dios al revelarse, sino porque no podían volar». Cristóbal Pera.

Un vídeo de Chus Domínguez. Gracias a Atavazd Pelechian y Antonio Palacio.

Miércoles, 26 de noviembre de 2008

Reconstrucción anatómica del cuerpo de un ángel. Introducción.

En una de las primeras conversaciones que tuve con el cirujano Cristóbal Pera, hablábamos de lo estrechos que son límites entre la belleza y la deformación del cuerpo. Cristóbal me ponía como ejemplo el cuerpo de los ángeles, criaturas monstruosas, en cuanto a que pertenecen a dos especies y sin embargo han sido, para el hombre, símbolos de belleza. Me lo explicaba de una forma tan apasionadamente detallada, que me imaginé que podíamos pensar y hablar sobre esos cuerpos.

Esta idea fue tomando cuerpo y le propuse que reconstruyéramos el cuerpo de un ángel desde su anatomía. Durante tres meses Cristóbal y yo hemos mantenido una serie de conversaciones escritas sobre cualquier aspecto físico o poético de ese cuerpo irreal, del cuerpo del bien.

«Reconstrucción anatómica del cuerpo de un ángel» es el tercer estudio de anatomía poética. En esta reconstrucción he trabajado con: Chus Domínguez realizador de vídeo que ha creado una serie de vídeos sobre la elevación, la caída, las aves, el peso y la ligereza; con la bailarina Camille Hanson que le ha puesto cuerpo a este ángel; con el fotógrafo Pablo García que fue construyendo, al hilo de nuestras conversaciones y trabajos, la imagen de nuestro ángel; y con Emilio Tomé que le ha dado la voz a nuestros diálogos. Ha sido un proceso en el que, a veces, he sentido que mi función era la de articular el pensamiento, las imágenes y los movimientos de otros, la de hacer de mensajero. Una labor casi transparente.

Toda esta obra está impregnada del cuerpo de mi padre, que desde hace dos años lucha contra la inmovilidad y su peso.

Reconstrucción anatómica del cuerpo de un ángel. Elevación y caída

«La naturaleza ha dotado al ala del poder de elevar lo pesado a las alturas donde habita la raza de los dioses. De todas las cosas corporales, ella es la que más participa de lo divino». Fedro, Platón.

Vídeo: Chus Domínguez

saltador por cortesía de W. Herzog, gallinas por cortesía de La Tremolina, ganso por cortesía de Toño Palacios, y Benito Fuertes, super8 por cortesía de Adán Santiago (Córdoba, 2008a).

Sábado, 19 de septiembre de 2009

Reconstrucción anatómica del cuerpo del ángel: el vuelo imposible de las gallinas

«En cuanto 'forma', el cuerpo humano —esencialmente deteriorable— sufre una continua transformación a lo largo de su vida, y va siendo reemplazado poco a poco, imperceptiblemente, por otras formas que ceden ante la gravedad y caen.» Cristóbal Pera, «Pensar desde el cuerpo».

Ni que decir tiene que se trata de nuevo de una obra vinculada con la intimidad, lo privado, lo autobiográfico, el núcleo familiar. En ella participaron Cristóbal Pera, Caroline Hanson, Emilio Tomé y Pablo García. Desafortunadamente los vídeos de Chus Domínguez ya no se encuentran disponibles en el blog de Elena Córdoba. No obstante, podemos ver en la página web del videasta, *El ángel caído*. El cortometraje consta de tres movimientos cuyo orden ha sido alterado. Empieza por «el tercer movimiento», que pone en escena el cadáver de una gallina al borde de una carretera. A pesar de la inercia debida a la muerte del ave, el viento, el paso de un vehículo le confieren movimiento y una sorprendente e improbable vitalidad. El siguiente es el «primer movimiento», donde vemos a dos gansos que se escapan corriendo y aleteando, perseguidos por una mujer que parece desnuda. El segundo y último movimiento, representa a saltadores de esquí que se caen al decepcionarse. A lo largo de los siglos, la figura del ángel siempre ha fascinado al ser humano. Los movimientos, la soltura, la gracia de las bailarinas las aproximan a esta criatura misteriosa. Como los ángeles, son hermosas, tienen un cuerpo musculoso, fuerte, resistente, así como ligero, gracioso y fascinante. Saltan, dan vueltas, vuelan. Los ángeles nunca envejecen, parecen gozar de una juventud eterna. Entre ellos se destaca la figura del ángel de la guardia que protege a las bailarinas, las preserva de las lesiones. La danza es el cuerpo que se mueve, es una manera de elevarse, de escaparse, de evadirse, de olvidarse de lo terrenal para convertirse en la figura efímera de un ángel.

El trabajo sobre los músculos flexores y extensores se prolonga y se profundiza en la obra, *Todo lo que se mueve está vivo*, interpretada por Camille Hanson, Carme Torrente y Getsemaní de San Marcos, estrenada el 11 de diciembre de 2008:

Todo lo que se mueve está vivo. El aparato locomotor.

Al estudiar el aparato locomotor entro de lleno en esta idea, solo se mueve lo que está vivo y con esa visión estudio los huesos, los músculos y el sistema nervioso que ordena los movimientos.

El movimiento es lo que separa lo animado (dotado de alma), de lo inanimado (lo que no la tiene).

Mientras que trabajo pienso constantemente en la danza, como si cada definición del movimiento, o de sus partes, me obligara a definir cuál es su esencia.

«Si efectivamente, existe lo que llamamos primer movimiento, este sería la causa de la generación y de la corrupción, e igualmente de todos los movimientos». Aristóteles, «El movimiento de los animales».

Pienso, como Aristóteles, que el movimiento no es únicamente el desplazamiento del cuerpo. Que a través del movimiento debo de pensar en lo que mantiene al cuerpo vivo y en lo que lo destruye. Que la danza que aborda ha de mostrar que lo que vive, se mueve, cambia, y se desgasta para mantenerse con vida (Córdoba, 2008a).

Las bailarinas exploran los músculos, las articulaciones y los movimientos internos del cuerpo, la espalda, los hombros, el abdomen, para hacerlos visibles. Getsemaní de San Marcos «trabaja sobre los límites articulares [...], sobre la estructura más profunda de los hombros, que son los manguitos rotadores, unos músculos que casi no se mueven, que sirven solo para estabilizar». Se imagina una nueva danza a partir de la espalda, de las vértebras, de las costillas, se solicitan los dorsales, los ligamentos, los tendones. La columna vertebral es la que sostiene la cabeza, que le confiere a la bailarina su famoso porte. Además, protege el interior del cuerpo, la médula espinal. El conjunto de los elementos que constituyen la espalda permite preservar la postura del tronco y mantener el cuerpo de pie. La estructura de la espalda posibilita numerosos movimientos, tales como las torsiones, las flexiones, las tracciones. Camille Hanson y Carme Torrente, boca abajo, colgadas de los pies, concentran sus esfuerzos para restablecer la gravedad invertida y controlar sus articulaciones. El cuerpo se vuelve banco de prueba, es objeto de presiones internas destinadas a hacer brotar las entrañas, lo más profundo e íntimo. En la escena que clausura la obra, explica Elena Córdoba que:

Camille trabaja sobre el braquial anterior, un músculo muy pequeño en el brazo. Camille intenta «traccionar» solo ese músculo y al intentarlo es cuando parece que todo el cuerpo llora, se sacude todo el cuerpo cuando solo está intentando activar ese músculo. Yo le llamo a esta parte «llanto del braquial» (Córdoba, 2010).

Más tarde, en la obra *Expulsadas del paraíso*¹¹, que reúne a Elena Córdoba, Montse Penela y Camille Hanson, la creadora sigue inda-

¹¹ Se estrenó el 12 de agosto de 2010, en el Festival de Citemor. La investigadora teatral Sandra Cendal siguió el proceso de creación, cuyos archivos pueden consultarse en la web del festival.

gando en los mecanismos de la parte superior del cuerpo y se concentra en el funcionamiento de la cadera y el movimiento del intestino. La creadora comparte el escenario con otras bailarinas en un acto de profunda intimidad que le permite confrontarse a la juventud de las artistas y trabajar sobre «los asientos de grasa» que surgen con el paso de los años y que modifican el cuerpo de la bailarina que sigue siendo.

El amor y la herida, es un espectáculo que rinde un homenaje al libro *Pensar desde el cuerpo. Ensayo sobre la corporeidad humana*, escrito por Cristóbal Pera, que influyó en esta investigación corporal, espiritual y coreográfica. Según Elena Córdoba, esta obra «se ha ido construyendo sobre las preguntas y respuestas que nos hemos escrito y sobre nuestra mutua amistad». La *performance*, de una duración de unos 25 minutos, fue propuesta a modo de «Conversación abierta» entre la coreógrafa y el médico en la edición del año 2009, del ciclo *Noches Salvajes*, organizado por La Porta de Barcelona. El médico y la creadora, ambos animados por un interés común por el cuerpo, han ido intercambiando cuestiones, ideas, explicaciones, sentimientos, reflexiones sobre los espacios corporales, mentales y poéticos, lo que dio lugar a esta creación que consta de dos partes. La primera, se construye alrededor de una especie de diálogo entre Elena Córdoba y Cristóbal Pera. La segunda, representa un solo bailado por Elena Córdoba. El espectáculo, quizá el más íntimo de *Anatomía poética*, divulga una parte de los correos electrónicos que desde hace años han ido escribiéndose los protagonistas.

En la primera parte, sentados a una mesa, el uno enfrente del otro, realizan una especie de lectura dramatizada de su correspondencia. La *performance* se abre con una declaración de la coreógrafa, seguida por una pregunta dirigida al médico:

—He descubierto dos regiones de la geografía corporal que me pertenecen especialmente, el hipocondrio derecho y el hipocondrio izquierdo; también me gusta tener dos vacíos a los dos lados del ombligo junto con la oquedad de mi vientre y por momentos la de mi cabeza. Voy camino a convertirme en un ser semipesado como las gallinas. ¿Sabes por qué los que tenemos una sensibilidad angustiada con la salud del cuerpo nos llamamos hipocondríacos?

—Hipocondrio es palabra griega que quiere decir «por debajo de los cartílagos [costales]».

En el hipocondrio derecho se encuentra el hígado y en el izquierdo el estómago y el bazo. Pues bien los que se angustian demasiado —todos

nos angustiamos— por la salud del cuerpo, se llaman hipocondriacos, como derivación de la teoría de Hipócrates de los humores.

Según Hipócrates son 4 los humores del cuerpo, de cuya combinación surgen posteriormente la teoría de los temperamentos de Galeno: sangre [de donde procede el temperamento sanguíneo] bilis negra [melanos colé en griego, de donde procede melancolía] bilis amarilla [colé en griego de donde procede el temperamento colérico] y flema [que sería el fundamento del temperamento flemático]. Como verás aunque la melancolía no es lo mismo que la hipocondría [es allí en el hipocondrio derecho donde se encuentra el hígado productor de la bilis] en este espacio se localizaba por los griegos las alteraciones de los humores que daban origen a esa mezcla de melancolía e hipocondría. Todo giraba, pues, alrededor de los dos tipos de bilis, la negra y la amarilla. Un beso (Córdoba, 2010)¹².

Ni que decir tiene que la bailarina confiesa aquí, sin rodeos, sus sentimientos más personales, su angustia y su hipocondría:

—Estudio el ligamento ancho del útero. Al extirpar mi útero, ¿lo habrán extirpado? Sabes, ¿cómo se sujetan mis ovarios a algún lado? Intento reconstruir en mi cabeza este espacio vacío de la manera más fidedigna. Te deseo lo mejor para tu día.

—¿La histerectomía fue realizada por vía vaginal?

—No. Fue por el abdomen. Creo que el tipo de incisión se llama Pfannenstiel o sea transversal por encima del pubis.

—De acuerdo. Y, ¿cuál fue el diagnóstico que motivó la histerectomía? Perdona mis preguntas pero lo que pretendo es darte las respuestas más adecuadas a tu pregunta.

—El diagnóstico fue un cáncer in situ del cuello del útero. Recuerdo que a la operación la llamaban histerectomía simple.

—Así es. Es el adjetivo «simple» que se da a la histerectomía total en la que se extirpa el útero con su cuello y se dejan los ovarios y, vayamos ahora al espacio vacío, a la operada. Al ser extirpado tu útero, el recto se aproxima a la cara posterior de la vejiga urinaria y cierra este hueco que por arriba queda ocluido por el cierre quirúrgico del peritoneo sobre la cúpula vaginal también cerrada. Ya no hay espacio vacío. Las asas intestinales descendiendo completan el cierre. A cada lado vienen ligados tus ovarios con su secreción hormonal (Córdoba, 2010).

¹² Elena Córdoba publicó este texto bajo forma de relato en su blog con fecha de 31 de marzo de 2008.

A través de esta conversación, Elena Córdoba revela sus angustias más profundas, alude a su cuerpo herido, luego curado, al vacío que le dejó la operación. Mediante esta conversación y la coreografía que la sigue, Elena Córdoba no solo desvela su intimidad sino también sus pensamientos, preocupaciones y cuestiones más intrínsecas.

La segunda parte pone en escena, a modo de ilustración de los propósitos enunciados por ambos protagonistas, una danza interpretada por la bailarina. Se desnuda y pone su alma al desnudo. Para ilustrarla, la bailarina va a ofrecer una entrañable danza. Elena Córdoba se levanta y se dirige hacia una mesa en la que se perciben accesorios tales como flores secas, tiritas, esparadrapo. Se quita la falda y las bragas. Se sujeta el jersey por encima del ombligo, debajo del pecho. Empieza a coger flores y se las pega en el pubis y en el vientre con *esteristrip*, empezando por el lado izquierdo y creando una forma de «V» alrededor de la cicatriz que le dejó la histerectomía. Se da la vuelta para que los espectadores vean el resultado de la acción. Disimula su rostro con su pelo, abre los brazos en cruz, da unos pasos de danza, muy despacio y simultáneamente respira con el vientre. Se ve el vientre que se hincha y deshinch. Con la mano derecha se toca el vientre como si quisiera hacer penetrar sus dedos en su interior. Sueña la melancólica canción de Cat Power, *Troubled Waters*, en la que la intérprete se compara con una muchacha del diablo. Al final, Elena Córdoba se vuelve a vestir y se dirige hacia el médico para abrazarle.

Antes de concluir, evocaremos la creación titulada *Atlas, el gigante y la vértebra*, una obra producida en 2012, que la coreógrafa dedicó a su padre:

La primera vértebra de la columna, la que sujeta la cabeza, se llama Atlas, igual que el gigante al que castigó Júpiter a sujetar el cielo para que no se desplomara sobre la tierra.

Vestida de Atlas a mis 50 años, he ido construyendo una ficción donde me imagino que puedo sujetarlo todo o donde todo me aplasta. Una ficción que me acerca al momento en que el esfuerzo de mi cuerpo vaya siendo mayor que sus fuerzas, y al momento en que las fuerzas desaparezcan. Atlas, como muchas de las ficciones que he construido a través del cuerpo, me permite bailar con aquello que me da miedo.

«Atlas, el gigante y la vértebra» es una obra para una bailarina sola con una película de Chus Domínguez a modo de epílogo.

A mi padre Joaquín Córdoba, un coloso (Córdoba, 2012).

La bailarina se inspira en el combate que llevó a cabo su padre contra la enfermedad para rendirle un homenaje y reflexionar sobre el tiempo que fluye y que maltrata el cuerpo y la mente. Elena Córdoba baila vestida con prendas muy amplias, desmelenada, parecida al titán que sujetaba el peso del cielo o asimismo a la estatua de Altas del segundo siglo después de Cristo que se encuentra en el Museo Arqueológico de Nápoles (Italia). La bailarina lucha contra el peso del cuerpo que envejece, que quiere ceder, tal y como lo hizo su padre. En un espacio vacío, se convierte en un Atlas peleando contra los caprichos de la vida. Adosándose a la pared de piedra del fondo del escenario, apoyada nerviosamente en un bastón, Elena Córdoba lucha para aguantar el peso de su cabeza, o más bien de su cuerpo entero. Baila y se debate, se contorsiona, tiembla, gime, suspira. A través de su combate, el público siente el inmenso esfuerzo, el sufrimiento, el cansancio, la lucha. La danza le permite a la creadora entrar en una especie de trance, alcanzar una catarsis que la llevan al origen del movimiento y a la exploración de los límites del cuerpo sin necesidad de recurrir al texto, ya que el lenguaje corporal es suficiente para expresar el estado de gracia y las emociones más profundas. También vuelve a aparecer la figura del ángel, otra vez mutilado, ya que perdió un ala.

La danza combina la experiencia y la implicación artísticas con una labor y una dedicación físicas excepcionales. Un bailarín debe estudiar las obras, el contexto, el universo que las rodea para poder proponer una interpretación justa, sensual y pertinente. Su instrumento de trabajo es el cuerpo, es lo que le permite crear e interpretar. Un bailarín necesita entrenarse a diario y el cuerpo debe tener resistencia, fuerza, ya que a veces está maltratado, sufre, se lesiona y sobre todo se debilita con los años. Además, ha de conocer perfectamente su cuerpo para realizar los pasos, las figuras. Necesita destreza, precisión, flexibilidad, sensualidad, gracia. Al referirse a la creatividad del bailarín afirmaba Isadora Duncan:

el cuerpo es simplemente la manifestación luminosa de su alma: su cuerpo baila de acuerdo con una música escuchada interiormente, en una expresión procedente de otro mundo, más profundo. Este es el bailarín verdaderamente creativo, natural pero no imitativo, hablando en movimientos a partir de sí mismo y de algo más grande que todos nosotros. [...] el alma puede ser despertada y poseer completamente el cuerpo (Duncan, 2003: 88).

Anatomía poética surge de un cuestionamiento vital y responde a la necesidad de encontrar respuestas a la melancolía y a la angustia de un cuerpo que envejece, enferma y se marchita. No resulta sorprendente que una coreógrafa y bailarina se interese por la anatomía. Lo que sí, es el método adoptado para llevar a cabo el proyecto:

Para mí, personalmente, había una finalidad muy clara. El adentro del cuerpo me producía un vértigo muy grande, tremendo, como buena hipocondríaca me producía una sensación muy contradictoria. Con «Anatomía...» empecé un proceso de reconciliación con el adentro del cuerpo y su visualización. Esa es una. Y hay otra finalidad que también presidió desde el principio el proyecto: la búsqueda del sentido de la vida, del origen, del pequeño movimiento. Y también la búsqueda del alma en lo más profundo del cuerpo (Caruana, 2011).

Elena Córdoba explora el espacio biográfico y expone en el escenario su intimidad, la comparte con el público. Partiendo del cuerpo, exterioriza y revela el alma. A partir de lo autobiográfico, de la intimidad, logra un encuentro con el otro¹³.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Becerra, A. (2013). «Atlas, el gigante y la vértebra / Elena Córdoba». *Artezblai. El periódico de las Artes Escénicas*, 3 de mayo. En línea: <http://www.artezblai.com/artezblai/atlas-el-gigante-y-la-vertebra-elena-cordoba.html> [30/04/2018].
- Caruana Húder, P. (2010). «Discurso directo. Elena Córdoba». *Citemor. Blogue*. En línea: <http://citemor.blogspot.fr/2010/08/discurso-directo-elena-cordoba.html> [30/04/2018].
- (2011). «Anatomía poética 2. Entrevista con Elena Córdoba. 2.ª parte». *TEATRON*. En línea: <http://www.teatron.com/pablocaruana/blog/2011/02/16/anatomia-poetica-2/>[30/04/2018].
- Cendal, S. (2010). «Em processo. Elena Córdoba». *Citemor. Blogue*. En línea: <http://citemor.blogspot.fr/search/label/La%20mujer%20de%20la%20lagrima> [30/04/2018].

¹³ La intervención de Beatrice Bottin puede verse en <https://canal.uned.es/video/5b2c95ceb111ff31d8b4567>.

- Córdoba, E. (2008a). *Anatomía poética*. En línea: <http://anatomia-poetica.blogspot.fr> [30/04/2018].
- (2008b). «*El aire. Fotografías del alma*». *Archivo virtual. Artes Escénicas*. En línea: <http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=obras&id=1564>[30/04/201].
- (2014). «Elena Córdoba. Clases». *Conde Duque*. En línea: <https://www.condeduquemadrid.es/programacion/elena-cordoba> [30/04/2018].
- Cornago, Ó. (coord.) (2011). *A veces me pregunto por qué sigo bailando*. Madrid: Editorial Con tinta me tienes (Colección *Escénicas*).
- Domínguez, C. «Videos». En línea: <http://www.chusdominguez.com/films-videos> [30/04/2018].
- Duncan, I. (2003). *El arte de la danza y otros escritos*. Edición de José Antonio Sánchez. Madrid: Ediciones Akal.
- Lejeune, P. (1998). *Pour l'autobiographie. Chroniques*. Paris: Éditions du Seuil.
- Pera, C. (2003). *Pensar desde el cuerpo. Ensayo sobre la corporeidad humana. El cuerpo herido: un diccionario filosófico de la cirugía*. Madrid: El Acanalado.
- Romera Castillo, J. (2006). *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)*. Madrid: Visor Libros.
- Romera Castillo, J. (ed.) (1998). *Biografías literarias (1975-1997)*. Madrid: Visor Libros.
- (2003). *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
- Rivero, R. (2018). «La dificultad inicial obra elevados astros». *LEAL.LAV. Laboratorio de Artes en vivo. Teatro Leal / La Laguna*. En línea: <http://www.leal-lav.com/programa/mediacion/la-dificultad-inicial-obra-elevados-astros-por-romina-rivero> [30/04/2018].



Estrategias narrativas de autoficción
en la escena interdisciplinar.
Heterónimos, dobles y otras
representaciones del yo
(Lidia González-Zoilo y Macarena
Recuerda Shepherd)

*Narrative strategies of self-fiction through
interdisciplinary theatre. Heteronyms, doubles
and other representations of the self
(Lidia González-Zoilo and Macarena
Recuerda Shepherd)*

Ricard Gázquez Pérez
Universidad Autónoma de Barcelona
ricardgazquez@gmail.com

Resumen: A lo largo de la primera década del siglo XXI, aparece una nueva ola de creadoras escénicas que toma como motor principal de su trabajo el concepto de identidad como límite mutable. Sus trabajos se basan en una reflexión acerca de las formas de representación del YO. Todas ellas utilizan su imagen y sus circunstancias para proponer espectáculos de autoficción, que complementan con acciones extraescénicas. En este artículo, en homenaje al profesor José Romera Castillo, se toman como ejemplo las realizaciones más emblemáticas de la artista Lidia González-Zoilo.

Palabras clave: Memoria. Heterónimos. Dobles. Teatro Interdisciplinar. Lidia González-Zoilo. Macarena Recuerda Shepherd.

Abstract: In the first decade of the twenty-first Century, there appeared a large new wave of women artists and performers who focus their interest in the concept of Identity as a changeable limit. All of them use their image and their personal circumstances as the material for autofictional performances. In addition, these artists use graphic and audiovisual publications in journals and other media, as well as the internet. This article, in honour of professor José Romera, discusses the most emblematic performances of the artist Lidia González-Zoilo.

Key Words: Memory. Heteronyms. Doubles. Interdisciplinary Theatre. Lidia González-Zoilo. Macarena Recuerda Shepherd.

En la primera década del siglo XXI, en el ámbito de la creación independiente y dentro del contexto español, un número considerable de intérpretes, que a finales de los noventa y principios de los 2000 habían trabajado con compañías de danza o de teatro interdisciplinar, inician su andadura en solitario para proponer espectáculos de autoficción. Utilizo el femenino porque son mayoritariamente mujeres las artistas interdisciplinares que parten del material personal para crear dramaturgias y realizaciones escénicas o acciones e instalaciones artísticas de toda índole en torno a la propia biografía (Gázquez, 2016)¹. En un momento u otro, la mayoría de ellas cuestionan tanto el concepto de identidad (como artistas, como mujeres o como seres sociales), como el lenguaje artístico con el que representarse. En este sentido, por un lado, resulta clarificadora la reflexión de la artista y ensayista norteamericana Martha

¹ Podría ampliarse la lista con nombres tan diversos como los de las artistas interdisciplinares: Pilar Albarracín, Cris Blanco, Paloma Calle, Olga Diego, Amalia Fernández, Bea Fernández, Marta Galán, María y Cuqui Jerez, Mònica Muntaner, Victoria Szpunberg, Loreto Martínez Troncoso o Ada Vilaró, entre muchas otras. Todas ellas presentes en mi investigación. Podría completarse la nómina con nombres de creadores como Juan Domínguez, Rodrigo García, Roger Bernat, Sergi Faústino, así como con otros algo más jóvenes como Pablo Gisbert y Tanya Beyeler (El Conde de Torrefiel), Itsaso Arana, Violeta Gil y Celso Giménez (La Tristura) y unos cuantos más que en un momento u otro reflexionan sobre los espacios del YO en sus espectáculos.

Rolser (1994: 157-188)², en su artículo «Lugar, posición, poder y política», cuando se refiere a la identidad como «rasgo mutable», en cuanto que los posicionamientos de personas y grupos respecto a la misma cambia o retrocede dependiendo de múltiples factores que la dotan o la despojan de importancia, convirtiéndola, a menudo, en un factor conflictivo según los intereses políticos de cada momento. Por otro lado, cabe apuntar que Martha Rosler recoge el antecedente de la filósofa Judith Butler, que ya unos años antes enfocaba la problematización de la identidad desde la perspectiva de los estudios de género del siguiente modo:

Paradójicamente, la reconceptualización de la identidad como un efecto, es decir, como producida o generada, abre posibilidades de capacidad de acción que quedan insidiosamente excluidas por las posiciones que consideran que las categorías de identidad son fundacionales y fijas. Que una identidad sea un efecto significa que ni está fácilmente determinada ni es plenamente artificial y arbitraria (Butler, 1990: 177).

Las anteriores consideraciones sobre la identidad como «rasgo mutable» y como «efecto producido» están presentes de manera intuitiva o con conocimiento de las fuentes citadas en el trabajo de las creadoras que nos ocupan. A partir de esa premisa, muchas de ellas se plantean una estrategia de «enmascaramiento», comienzan a componer sus propias dramaturgias desde la práctica escénica, focalizan su trabajo en las formas de representación del Yo, prestan especial atención a la imagen y al cuerpo y buscan el modo de enfrentarse a la creación desde la intimidad, tanto desde el punto de vista de la circunstancia personal como entre distintas disciplinas artísticas: movimiento, audiovisual, instalación artística, fotografía, recortables, publicaciones en papel y en internet (en seguida detallaré el uso de esas estrategias en los espectáculos de Lidia González-Zoilo).

² Martha Rosler (Nueva York, 1943). Esta influyente artista y ensayista norteamericana viene trabajando con fotografía, video, instalación y *performance* desde finales de los años sesenta. Sus investigaciones giran en torno a dos ejes principales: el espacio público y la representación de la mujer en los medios de comunicación, en la publicidad y en la vida misma.

La palabra es utilizada desde una perspectiva que trata de escapar de las convenciones dramáticas del teatro de ficción para apelar directamente al espectador como interlocutor pasivo o como participante de un juego o de una escenificación a tiempo real. A menudo, el texto es utilizado para contar una peripecia personal, ya sea reciente o remota, o para presentar lo que está sucediendo en el momento, como parte del proceso creativo; o bien, el discurso escrito sirve para guiar al espectador a lo largo del espectáculo (mediante carteles impresos o proyectados, voces en *off*, consignas en directo para la intérprete o para el espectador, etcétera)³. En otras ocasiones, se utilizan documentos auténticos como testimonio de la memoria personal o familiar (en formato de lectura de cartas y diarios o mediante recreaciones y reconstrucciones teatrales de situaciones del pasado, como ocurre en los espectáculos de Constanza Brncic o de Victoria Szpunberg sobre el exilio y la memoria familiar)⁴. Los sitios virtuales y las redes se revelan también como otro espacio plausible desde el que construir una identidad ficticia, crear un heterónimo con un *curriculum vitae* singular, publicar una poética, una declaración de intenciones o lanzar una llamada a la acción abierta a otros participantes anónimos para planear una nueva acción (como es el caso de Sonia Gómez en *Experiencias con un desconocido Show*)⁵.

³ Cf. algunas de las publicaciones del SELITEN@T, relacionadas con lo que aquí se expone (Romera Castillo, ed., 1998, 2003).

⁴ Me refiero a la *Trilogía sobre la memoria*, de Victoria Szpunberg, que incluye *El meu avi no va anar a Cuba (mis padres, sí)*, *La marca preferida de las hermanas Clausman* y la pieza radiofónica *Memoria de una Ludisia* (2008-2010). Cito también la coreografía con cartas leídas *Que atraviesa*, de Constanza Brncic (2011). Las dos creadoras nacieron en Buenos Aires y son hijas de disidentes políticos que se exiliaron en la época de la dictadura de Videla, en su primera infancia. De hecho, Brncic es hija de padre chileno y madre argentina. Szpunberg crea una ficción teatral con tres obras de diferente formato, mientras que Brncic lee cartas de familiares para reconstruir la memoria perdida de sus familiares y amigos de la familia, algunos de ellos desaparecidos.

⁵ *Experiencias con un desconocido Show* (2007-2010) obtuvo el premio el premio FAD de las artes parateatrales y el premio al espectáculo más innovador de la Feria Internacional de Huesca 2010. La *performer* Sonia Gómez invitaba a una serie de desconocidos a una serie de experiencias lúdicas en el espacio público. Dichas experiencias eran grabadas en video y luego los desconocidos participaban en el *show*, en formato de conferencia performativa, pero con acciones que incorporaban el baile

Además de la necesidad de desarrollar una poética propia, tras haber adquirido un bagaje como intérpretes, por norma general, la precariedad de medios y recursos con la que trabajan la mayoría de estas artistas les obliga a pensar en estructuras de trabajo elásticas desde una célula manejable que se adapte a sus expectativas e intereses artísticos y que, en consecuencia, se articule gracias a la colaboración o al asesoramiento técnico de otros artistas afines. Sin duda, hay que tener en cuenta esas dos circunstancias a la hora de responder a la cuestión de por qué se produce ese giro hacia un tipo de prácticas que reflexionan sobre la propia experiencia artística, escénica y vital, más allá de otros aspectos estéticos e ideológicos, que se relacionan con la necesidad de reivindicar una capacidad creativa singularidad frente a la estela despersonalizadora de la globalización. Quisiera ejemplificar la diversidad de realizaciones e intervenciones escénicas autoficcionales de esta ola de creadoras (la mayoría de ellas nacidas a principios de los años setenta), a través del análisis de algunos de los espectáculos más emblemáticos de Lidia González-Zoilo, quien, entre otras estrategias teatrales, reinventa su identidad con el heterónimo de Macarena Recuerda Shepherd.

de música disco, entrevistas, *streptheases* o la participación de amigos y familiares, como por ejemplo, una comida compartida con la madre de Sonia Gómez, Rosa Vicente Gargallo, una mujer trabajadora (no una actriz profesional), que ya había intervenido en las *performances Las Vicente matan (aman) a los hombres* (2006) y en el espectáculo *Mi madre y yo* (activo ente 2004 y 2018, con gira internacional por festivales de teatro y nuevas tendencias de toda Europa, China, Japón y Canadá).

1. HETERÓNIMOS Y OTRAS REPRESENTACIONES DE LA IDENTIDAD: LIDIA GONZÁLEZ-ZOILO Y MACARENA RECUERDA SHEPHERD

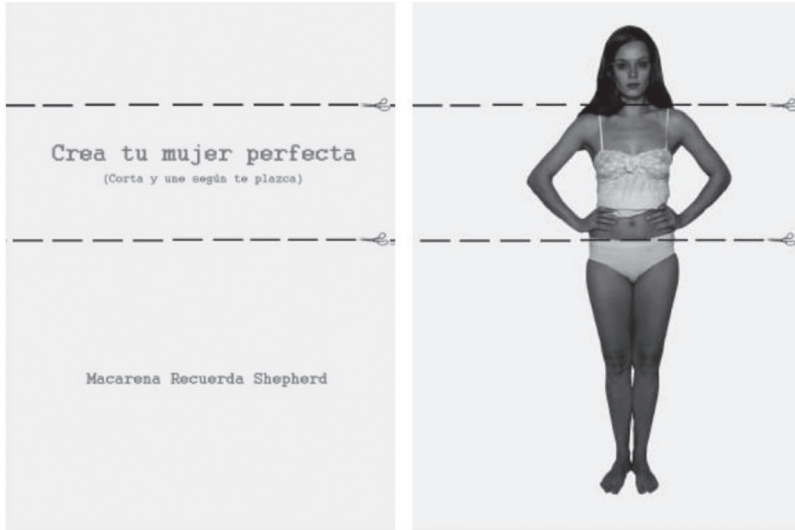


Figura 1. Recortable de Macarena Recuerda (DDT 16, 2010: 68-69).

El recortable que aparece sobre estas líneas forma parte de un juego propuesto al público por Macarena Recuerda Shepherd (heterónimo de Lidia González-Zoilo)⁶ como material gráfico complementario de la presentación del espectáculo *That's the Story of my Life* (2010), estre-

⁶ Lidia González-Zoilo (Málaga, 1974). Licenciada en Interpretación (especialidad de Gesto) por el Institut del Teatre de Barcelona. En 1999 fundó junto a Marta Pelegrina la compañía *Amaranto*, con la que interpretó los espectáculos *Sis Ens*—donde dirige Toni Mira— (1999), *Marea Baixa* (2001) y ha creado los textos y piezas: *Hamlet Music Hall* (2000), *Tazón de sopa china y un tenedor (o hacer el gilipollas)* (2004), *Indignos* (2006) y *Four Movements For Survival* (2007). Ha colaborado en la creación de *Superpop*, junto a Txalo Toloza (2007) y *Las Perras*, junto a Amalia Fernández y Vicente Arlandis (2007). En 2008 crea la compañía *Colectivo 96º*, junto a David Franch. En esa etapa, escribe y dirige las piezas: *Encontré un trozo de mí en un vertedero* (2008), *Después de mí, epitafios* (2008); *Dar patadas para no desaparecer* (2009), *Fingir #1* (2010) y *Fingir* (2011). En 2010 se reinventa bajo el heterónimo Macarena Recuerda Shepherd.

nado dentro del ciclo *Radicals Lliure*, ya desaparecido. Apareció en la revista DDT 16 (Documents de Dansa i Teatre, como parte del dossier que el Teatre Lliure publicaba en torno a los artistas programados a lo largo de la temporada). Se trata de dos páginas ilustradas que forman parte de una serie en la que la *performer* aparece con diferentes modelos e incluso sin ropa, para que el lector componga su «mujer perfecta» con los recortables (como el juego infantil de vestidos y muñecas de papel de antaño). Posteriormente, durante la actuación, Lidia González-Zoilo utiliza una estrategia de enmascaramiento a diversos niveles. Por un lado, se presenta ante el público bajo un heterónimo, bajo una identidad como artista totalmente ficcional. En ningún momento da su nombre verdadero como autora de la dramaturgia ni como *performer* o manipuladora. Se inventa una falsa biografía y la explica por medio de fotomontajes e ilustraciones donde ella es la actriz que representa todos los personajes. Lo hace mediante un dispositivo donde también manipula figuras recortables de cartón-pluma o papel, en los que ella aparece fotografiada (representada en todos y cada uno de los recortables) con múltiples indumentarias, expresiones, gestos y caracterizaciones. Para relatar la historia de su vida compone situaciones en una mesa de trabajo donde ha preparado pequeñas maquetas como decorado y se ayuda de breves epígrafes que aparecen impresos en una pantalla de videoproyección, al estilo de las leyendas del cine mudo. Durante el espectáculo, Macarena Recuerda dispone a la vista del espectador todos los recortables y las reproducciones con la ayuda de dos asistentes. La historia es la de una *performer* y artista visual que cuenta su vida, sin pronunciar ni una palabra, y que se oculta bajo el soporte del papel fotográfico, altera su apariencia con posticería y se envuelve de un cierto aire enigmático. Toda esa escenificación es pasada por videocámara y es proyectada en directo como si se tratase de una lupa de aumento.

Si bien podría establecerse un paralelismo con algunas *performances* feministas de principios de los setenta, que bajo el lema del *Theater of the Self* reclamaban aquella consigna de que «lo personal

⁷ La historiadora y crítica del arte Moira Roth propone «clasificar las performance feministas en tres tendencias: autobiográfica / narrativa, mística / ritualista y política. La primera de estas tendencias se caracterizaría por proponer una mirada

es político» a través de la confección de un muestrario de fragmentos de la intimidad de las artistas, el uso de los recursos y la opción de trabajo de Macarena Recuerda es mucho más desenfadada, más lúdica y se presenta claramente como una construcción escénica artificiosa y autoficcional no exenta de ironía, pero sin pretensiones de militancia en ese sentido. En una entrevista que mantuve con la artista en febrero de 2015 expresaba sus intenciones con estas palabras:

La intención es crear capas de representación. En mi relación con el espectador, hasta donde yo le cuento, esa es mi vida. Partiendo de la idea de que Macarena es real, que es lo que ella le expone al espectador, todo es real. Si yo pusiera un vídeo de mi padre hablando a cámara también sería una interpretación de mi mirada. Aquí todo es artificioso, pero te estoy invitando a que te fijes precisamente en eso para que entiendas que todo son representaciones, pero a la vez todo es verdad. Para mí tiene que ver con la búsqueda de un espacio de representación como lo es el del teatro, donde todo es mentira y engaño, pero una vez creemos en las normas del juego, todo lo que está pasando es verdad. Ese momento es real. Cuando me intentan hacer creer que todo lo que está pasando es verdad no paro de pensar en cuanta mentira hay (Gázquez, 2016: 343).

Tanto la antes mencionada Sonia Gómez como Lidia González-Zoilo (o Paloma Calle) han comentado en diversas ocasiones la influencia que la artista francesa Sophie Calle ejerció sobre ellas, quien a través de una representación de hechos de su biografía y contando con el punto de vista de los demás, construye una escenificación fotográfica de su identidad como mujer, o más bien, como un ser humano que se resiste a ser arrastrado por la corriente de comportamiento y de pensamiento principales (el *main stream*)⁸.

crítica sobre las actividades y experiencias femeninas en un conjunto de relatos y representaciones biográficas a la vez individuales y colectivas. [...] La segunda se caracterizaría por aquellos trabajos sobre las representaciones de una feminidad vinculada a la narrativa literaria, histórica, religiosa sobre diosas de la fertilidad, la naturaleza, los ritos sagrados, los mitos, etc. Finalmente, la última tendencia está vinculada a las actividades de protesta, concientización y reclamos de derechos ciudadanos» (Pinta, 2005: 10-11).

⁸ Me refiero por ejemplo a una de sus primeras propuestas *Les dormeurs (Los durmientes)*, de 1979, consistente en 173 fotografías y 23 textos explicativos, que

Del mismo modo en el que artistas como Sophie Calle hacen de su vida íntima y privada un objeto de arte, el personaje de Macarena Recuerda trata de hacer lo mismo a través de una representación gráfica de su vida. La mediatización de la pantalla durante la presentación en directo busca ese grado de proximidad individualizada con el espectador, mientras que en la realización escénica se condensan las capas de representación de esa identidad cambiante. Esa mujer, que la propia creadora de las piezas convierte en objeto de deseo desde su subjetividad, no es más que una representación. Ella es protagonista, soporte y discurso, todo a la vez. Sin embargo, Lidia González-Zoilo lo considera más un juego escénico de representación que una decisión ideológica para reflexionar sobre la objetualización del cuerpo y de la imagen de la mujer. Hay una cierta vehemencia, una especie de fascinación por el oficio, por la propia performatividad más allá de las lecturas políticas. La historia (la de una artista que busca sus orígenes como fruto de una aventura veraniega entre un malagueño y una turista inglesa en la España de los setenta), según confiesa González-Zoilo, no es más que un pretexto para reflexionar sobre el proceso de creación, la identidad y la representación. El punto de mira está en esa construcción de identidades mutables, en ese acto destructivo al que nos impele la modernidad líquida: estamos obligados a borrar día tras día la cara de ayer, reinventar otra nueva, representarnos otra vez.

La preocupación sobre la utilización de la mentira (sobre los modos de reelaboración ficcional) y la idea de que todo es representación, tanto en el ámbito escénico como en el comportamiento social, estaba ya en piezas anteriores de González-Zoilo. Después de que se disolviera el grupo de Amaranto (1999-2007), Lidia González-Zoilo y David Franch decidieron formar una nueva compañía: Colectivo 96°. Entonces comenzaron a trabajar con esas nociones para articular sus propuestas, conscientes de que en la etapa anterior «pensaban ilusamente» (según sus palabras) que su objetivo era ofrecer una

documenta una serie de situaciones preparadas por Calle, en las que las personas (amigos, vecinos, extraños) le permitieron observarlos mientras dormían. Ella fotografió y entrevistó a estas personas —a las cuales se les asignó a cada una un periodo de ocho horas para dormir en la propia cama de Calle— durante el transcurso de una semana entera. Su extenso trabajo acerca de la identidad y de la ausencia perdura hasta la actualidad e incluye libros, vídeos, películas, instalaciones y objetos.

experiencia escénica que produciría una sensación de gran autenticidad al espectador, a través de un trabajo físico extremo, por medio de acciones donde el cuerpo se exponía casi acrobáticamente hasta el agotamiento del intérprete.

Tanto en *Después de mí epitafios* (2008) como en *Dar patadas para no desaparecer* (2009) Lidia González-Zoilo y David Franch propusieron una reflexión acerca del carácter mutable de la identidad y acerca de los modos de representar, representarse y ser representado. En la primera de esas dos piezas, se hacían pasar por dos artistas anónimos comprometidos con el discurso y con los conflictos de género, y lo recreaban a través de una serie de acciones que llevaron a cabo en el espacio público, en la ciudad de Berlín, bajo los heterónimos Andronym y Gemischt. Luego, sus acciones se contaban en formato de conferencia:

Andronym y Gemischt son dos creadores sin identidad al igual que el célebre grupo The Residents, el grafitero Banksy y como tantos otros artistas que se mantienen bajo el anonimato. Se desconocen sus nacionalidades, edades, domicilios y por supuesto sus verdaderos nombres. Únicamente se sabe que trabajan juntos desde el año 2000 y que residen en Berlín (Colectivo 96º, 2010).

Pero ese juego de máscaras se correspondía con esa reflexión sobre la construcción de la identidad a través de la representación, y el hecho de utilizar la *performance* de género como pretexto (que era el tema de las acciones de Andronym y Gemischt) se convertía en una estrategia idónea para una experiencia con la que ilustrar esa inquietud acerca de los modos de escenificación y de construcción del yo, sin que ello implicase necesariamente que su principal preocupación tuviese una raíz de compromiso ni de militancia con dicho discurso:

«Dar patadas para no desaparecer» y «Después de mí, epitafios» no deja de ser un trabajo experimental. Sea real o ficticia, se narra una experiencia fuera de la escena, que podría concretarse en forma de libro, de catálogo o de documental, pero escogemos que sea una propuesta escénica, una pseudoconferencia. Es un trabajo sobre la experiencia, no sobre lo escénico. [...] «Después de mí, epitafios» está pensado para un espacio blanco, eso es importante, es una pieza muy fría, donde se juega con momentos poéticos. En un teatro se crea una expectativa, el

público espera que ocurra algo poético y se pierde intensidad, mientras que en una galería de arte, por ejemplo, se propicia la inmediatez, el espectador está mucho más cerca, ahí, sentado en el suelo muchas veces. Lo que ocurre en escena es algo inesperado, todo resulta más mágico. Dar patadas para no desaparecer, en cambio, es más escénico. Las dos piezas corresponden al mismo año de trabajo. Para nosotros había una continuidad entre una pieza y otra, eran como dos partes de un proceso. Trabajábamos partiendo de la experiencia y con la premisa de eliminar todo lo referente al código teatral convencional (Gázquez, 2011: 87).

La recurrencia de esos motivos se plasma en los retratos y autorretratos fotográficos de *Después de mí*, *epitafios*, como otra estrategia con la que «hacerse» a través de los actos de representación, con la que construirse un recorrido a través de sus propias representaciones. Uno de ellos es una recreación de la pintura de *Judith con la cabeza de Holofernes*, de Gustav Klimt (1901).



Figura 2. «Judith con la cabeza de Holofernes» (Lidia González-Zoilo y David Franch). Foto: Mariluz Vidal.

En la pieza *Fingir* (2010), el propio tema de la *performance* es la aceptación de la convención, la aceptación de que todo es representación y de que, en lugar de luchar contra ello, lo mejor es intervenir, escoger las formas de tomar parte en la performance. La pieza se plantea como un ensayo en el que dos actores cuentan qué obra representarán, qué gestos y expresiones utilizarán, qué reacciones provocarán en el público. Todo como una gran mentira. El elemento más fantástico del relato, un dragón con el que dicen que lucharán, acaba siendo la única representación real: los dos *performers*, Lidia y David, se lo han tatuado en la piel.

En la nueva etapa de Lidia González-Zolio como Macarena Recuerda, la elección por un cambio de identidad significa una continuidad donde se sigue desarrollando el mismo juego, ahora en solitario. Según dice Macarena Recuerda, en *That's the Story of my Life*:

Presenta una autobiografía audiovisual narrada con la técnica stop-motion de animación de objetos. Una película construida en directo como flashes de la memoria, como archivos abiertos al pasado, por donde desfilan los aciertos y desatinos de una vida que el espectador deberá hilar y ordenar para reconstruirla. Un álbum de familia pero sin familia, según palabras de la artista sevillana, elaborado con distintos soportes visuales (Gázquez, 2016: 350).

Si *That's the Story of my Life* supone la presentación oficial de Macarena en ese alejamiento de sí (de Lidia González-Zolio) para reinventarse como otra y contarnos su vida, en *Greenwich Art Show* (2012) nos sigue hablando de la posibilidad de que incluso las instantáneas tomadas por el padre de la fotografía sincera (publicadas en la revista *Life* a lo largo de cincuenta años a partir de los años 40) fueran previamente preparadas como posados. Se refiere al retratista de origen judío alemán afincado en Estados Unidos Alfred Eisenstaedt:

La pieza que lleva por título Greenwich art show es el retrato de un fotógrafo, una mujer y una ciudad explicada a través de las fotografías que nuestro protagonista tomó entre los años 1942 y 1945. Esta pieza, pretende ser un biopic del fotógrafo y una de las mujeres que casualmente posa en varias de sus fotografías supuestamente documentales. Esta casualidad desató la posibilidad de que el fotógrafo periodístico conocido como uno de los padres de la fotografía sincera, fingiera retratar

la verdad de las calles, llamándose a sí mismo fotoperiodista cuando en realidad son escenificaciones con actores más propias de la foto autoral (Gázquez, 2016: 352).

El trabajo de Lidia González-Zoilo está claramente orientado a la construcción de documentos y representaciones cada vez más alejados de la teatralidad convencional y más cerca de las artes plásticas y visuales, pero con una clara predisposición a autoficcionalarse bajo otras identidades y a poner en duda la frontera que separa lo ilusorio de lo real. En su caso, los procesos de preparación de un espectáculo se han transformado en horas de trabajo solitario en el taller donde fotografiar, recortar y recomponer fragmentos de textos y de imágenes con los que construir a otro nivel de representación. El *collage*, como técnica de composición con la que está experimentando en su proyecto *Collage y Acción* (2015), nos sirve como ejemplo paradigmático de una tendencia progresiva generalizada a huir de la narración expositiva lineal en favor de una estética de la fragmentariedad que busca la participación del espectador en la reconstrucción de espacios y de dispositivos escénicos, en un acto de transferencia parcial de la propia acción creativa que se pone en juego al redimensionar el lugar del espectador:

«Collage y acción» forma parte del proceso de investigación del último trabajo de la bailarina Macarena Recuerda. Un laboratorio con el que contará con la participación del público como cocreador de la obra. Los principales objetivos son investigar sobre las relaciones intergeneracionales, generar un dispositivo-pieza como encuentro creativo y no expositivo, e indagar en este nuevo lenguaje al que podríamos llamar happening-collage. Buscamos crear una obra escénica a través de la técnica plástica del collage. Esta técnica, que a nivel formal reflexiona sobre la construcción de la representación, hace evidente que (toda obra) es una representación y, por lo tanto, una ficción, ofreciendo un juego muy claro entre el espectador y el artista⁹.

⁹ El estreno de *Collage y acción*, presentado como taller para niños y adultos, tuvo lugar en octubre de 2015 en el Festival BAD de Bilbao, y posteriormente en Alhóndiga Bilbao, en diciembre del mismo año. Todas las citas de Lidia González-Zoilo que aparecen en el texto pueden encontrarse en la citada entrevista de 2015 con referencias explícitas a su web. No las he ido detallando porque algunas de las páginas del blog o de la página ya caducaron.

Esta tendencia a transferir al espectador un rol activo ha estado presente siempre en el trabajo de Lidia González-Zoilo, en cuanto a que ha tratado de hacerle entrar en la obra como constructor de sentido. Es pues el espectador el que otorga a la artista una devolución de su otredad y, por lo tanto, de su singularidad y de su circunstancia individual, de su capacidad de dar cuenta de sí a través de una ficción autorreferencial. Macarena Recuerda se construye una identidad a través de la mirada ajena. Como conclusión, cabe decir que su trabajo se basa fundamentalmente en las formas de transformismo y de representación de la identidad, de la fantasía, de la experiencia y de la reformulación de lo real. Como juego de máscaras. Y por lo tanto, en el cuestionamiento tanto de las estructuras de significación como de las normas, las claves y las acciones (físicas y verbales) en las que toman parte artistas y espectadores como participantes de un acto creativo y experiencial.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Butler, J. (1990). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós [2007].
- Colectivo 96° (2010). <https://colectivo96.wordpress.com/espectaculos/12/05/2018>].
- Gázquez, R. (2011). *Escrituras performativas de autora en la escena catalana contemporánea. Nuevas dramaturgias no convencionales en la primera década del siglo XXI*. Barcelona. Disponible en <http://www.recercat.cat/bitstream/handle/2072/170183/Escrituras%20Performativas%20de%20Autora%20en%20la%20Escena%20Catalana%20Contempor%C3%A1nea.pdf?sequence=1> [12/05/2018].
- (2016). *Autoficciones: poéticas de la experiencia*. Saarbrücken: Editorial Académica Española / OmniScriptum GmbH & Co.
- Pinta, M. F. (2005): «El género en escena. Performance y feminismo». *Telón de fondo. Dic. Núm. 2*. Disponible en <http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero2/articulo/17/el-genero-en-escena-performance-y-feminismo.html> [10/05/2018].
- Romera Castillo, J. (ed.) (1998). *Biografías literarias (1975-1997)*. Madrid : Visor Libros.
- (2003). *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.

- Rosler, M. (1994). «Lugar, posición, poder y política». En *La función política de la imagen*, 157-188. Barcelona: Gustavo Gili [2007].
- VV. AA. (2010). «Macarena Recuerda Shepherd». *DDT. Documents de Dansa i Teatre* (Barcelona: Fundació Teatre Lliure-Teatre públic de Barcelona) 16, 68-72.



Penal de Ocaña: del diario a la escena

Penal de Ocaña: from diary to stage

Paloma González-Blanch Roca
Grupo de Investigación del SELITEN@T
pgblanch@hotmail.com

Resumen: Este trabajo, en homenaje al profesor José Romera Castillo, tiene por objeto cotejar el texto de la novela *Penal de Ocaña*, con el montaje teatral llevado a cabo por Ana Zamora y Nao d'Amores, bajo el mismo nombre, ambos basados en el cuaderno diarístico privado de M.^a Josefa Canellada, filóloga y escritora asturiana, y, de esta manera, descubrir aquellos rasgos que definen tanto el paso del diario a la novela, como el de esta a la representación teatral monologada.

Palabras clave: *Penal de Ocaña*. M.^a Josefa Canellada. Nao d'Amores. Diario. Novela. Dramatización.

Abstract: The aim of this paper, in honour of professor José Romera, is to compare the text of the novel *Penal de Ocaña* with the same-name theatre version staged by Ana Zamora and Nao d'Amores, both based on M.^a Josefa Canellada's private diary, philologist and writer from Asturias, and, therefore, study the transformation of the diary into a novel and from the novel into a monologue in theatre

Key Words: *Penal de Ocaña*. M.^a Josefa Canellada. Nao d'Amores. Diary. Novel. Theatrical representation.

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo se inserta dentro de las actividades del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías

de la UNED, dirigido por el profesor José Romera Castillo, mi maestro en la tarea investigadora, y a quien tan merecidamente se dedica este homenaje. Impulsor de los estudios sobre biografismo, autobiografía y autoficción (como puede verse en http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/escritura_autobio.html [17/04/2018]), tanto desde su propia e ingente obra como desde los grupos de investigación por él creados, dirigidos y coordinados (Romera Castillo, 2010)¹.

Este trabajo tiene por objeto cotejar el texto de la novela *Penal de Ocaña*, con el montaje teatral llevado a cabo por Ana Zamora y Nao d'Amores, bajo el mismo nombre, ambos basados en el cuaderno diarístico privado de M.^a Josefa Canellada, filóloga y escritora asturiana, y, de esta manera, descubrir aquellos rasgos que definen tanto el paso del diario a la novela, como el de esta a la representación teatral monologada.

2. LA NOVELA *PENAL DE OCAÑA*

María Josefa Canellada (1912-1995), testigo de la Guerra Civil española y autora de un cuaderno diarístico entre el 2 de octubre de 1936 y el 2 de octubre de 1937, convierte en novela la experiencia vivida a los 24 años (Pallarés y Peira, 1994: XI).

Penal de Ocaña fue presentada al certamen Café Gijón en 1954, cuyo primer premio fue obtenido por Carmen Martín Gaité con *El balneario* y, aunque quedó finalista y llegó a estar en pruebas de página en la editorial Ínsula, en junio de 1955, no vio la luz, por la censura, hasta nueve años más tarde, en 1964, en la editorial Bullón de Madrid, con una mínima supresión, y en 1985 en versión completa, en la colección *Austral* de Espasa Calpe, con prólogo de su marido, el académico y lingüista Alonso Zamora Vicente.

¹ En el SELITEN@T, bajo su dirección, se han llevado a cabo diversos Seminarios internacionales, como puede verse en diferentes actas sobre los discursos autobiográficos, en general, y la relación de estos con el teatro, en particular (Romera Castillo, ed., 1993, 1998, 2000, 2003).

La autora, haciendo uso de la técnica del manuscrito encontrado, anota en la edición de 1964: «Transcribo, tal cual las encuentro, las notas de un cuaderno de diarios que llegó a mí por casualidad. Perteneció a María Eloína Carrandena, de veinte años, estudiante universitaria en Madrid en 1936, compañera mía que fue en la Facultad de Letras» (Viudas Camarasa, 2016). *Penal de Ocaña* es, pues, el diario en primera persona de María Eloína, trasunto de la propia M.^a Josefa Canellada, una joven estudiante de Filosofía y Letras que, ante el estallido de la Guerra Civil y el cierre de la universidad, se alista como enfermera y, posteriormente, ante el asedio insostenible que sufre la capital, se traslada al penal de Ocaña, que se transforma en hospital de sangre. Toma esta decisión de hacerse enfermera «por satisfacer el imperativo de humanidad, único valor que sobrevive en la gran catástrofe» (Canellada, 1985: 124) y lo abandonará siguiendo el mismo imperativo de autenticidad: «Sin gloria, sin llegar a héroe, sin una palabra de agradecimiento póstumo de rojos ni de blancos» (Canellada, 1985: 149), al descubrir que algunos de los enfermos son dados de alta sin terminar de curarse, y son enviados a los frentes más peligrosos para asegurarse de su desaparición, y negarse a colaborar en el espionaje de los mismos. Pese a lo que el título de la novela induce a pensar, que se trate de un relato de cautiverio, *Penal de Ocaña* nos narra el periplo de su protagonista desde el hospital de Izquierda Republicana de Madrid al Penal de Ocaña, que han de convertir en hospital de sangre. Se trata, como dice Zamora Vicente en el prólogo, de «novela desde dentro de la guerra misma» (Canellada, 1985: 15).

Como nos recuerda José Romera Castillo, citando a Paul John Eakin, los escritores de principios de siglo utilizan dos procedimientos para plasmar sus vivencias con finalidad literaria, ficcionalizan lo autobiográfico o autobiografían lo ficticio, según su opinión, como consecuencia de la posmodernidad, «en la que todo se fragmenta y se mezcla, [...]. Lo narrativo se mezcla con lo poético, lo poético con lo narrativo, lo dramático con lo narrativo y lo poético» (Romera Castillo, 2004: 16-17). En la novela, M.^a Josefa Canellada procede a cambiar la identidad de la protagonista, por la de María Eloína, así como el nombre de sus hermanos: Arturo por Daniel y Juanillo por Pepillo. Su amigo de la universidad con quien se cartea, Miguel Ángel Arriola, es realmente su futuro marido, Alonso Zamora Vicente, y los profesores de la universidad y del Centro de Estudios Históricos, son

citados por sus iniciales: M es José F. Montesinos; N, Tomás Navarro Tomás, etc. (Canellada, 1985: 39).

La novela presenta la estructura de un cuaderno de diario, con anotaciones fechadas, pero muchas otras sin fecha y separadas por espacios en blanco, que Zamora Vicente interpreta como «inevitables cambios de atención, las veces en que la mirada se aparta de algo que le distraía para demorarse sobre algo muy cercano a lo anterior y, como él, pasajero y amenazado de muerte o de tránsito» (Canellada, 1985: 27); justificación que encaja con la interpretación de novela existencial que él le da, fruto de la intensa experiencia vivida.

Muchas de las anotaciones son sintéticas y breves; otras mucho más largas y reflexivas. En ellas se alterna el presente con el pasado y las diferentes modalidades de discurso: descripción, narración, fragmentos de diálogos, lirismo, estilo nominal puro, etc; inserta también la autora varias cartas, de diferentes estilos. Emilia de Zuleta nos habla de tres tipos: las de los enfermos, las de sus amigas y las de Miguel Ángel Arriola (1994: 602).

En cuanto a su clasificación genérica, coincidimos con Zamora Vicente en su calificación de novela existencial, llegando a compararla con *La peste*, de Albert Camus: «la guerra ha ido asomando poco a poco el hocico, como las ratas en la novela de Camus, y un día, sin darnos cuenta clara de la transformación, nos la encontramos instalada a sus anchas en el paisaje cotidiano» (Canellada, 1985: 17), sin embargo, su existencialismo es un existencialismo cristiano, como podemos comprobar en algunas de sus acciones y reflexiones, como cuando bautiza a escondidas a Paquito, el hijo de una roja, o comparte con su amigo Arriola la imposibilidad de comulgar con el comunismo, o habla con Dios cuando sale al campo en sus horas de asueto, o reza en silencio un padrenuestro vergonzante cuando muere un herido (Canellada, 1985: 82, 87, 120, 133). Zuleta la define como «novela de formación, en cuanto que su protagonista, en un breve lapso, hace un aprendizaje doloroso, reflexiona, se autoanaliza, elige y en esa elección define su yo auténtico al costo de su propia vida» (1994: 602).

Ahora bien, si consideramos *Penal de Ocaña* como la conversión en novela del diario íntimo de M.^a Josefa Canellada, encontramos que se ajusta a la teoría generada sobre este tipo de escritos. Cedena Gallardo (2004: 64), al analizar la motivación del diario, señala, entre

otras causas, el emprendimiento de una actividad extraordinaria, ante una situación extraordinaria extremadamente grave: la guerra, motivo claramente existencial, «el diario, por tanto, como empresa de salvación». Anna Caballé lo confirma: «El restablecimiento del orden es más fácil cuando se consigue verbalizar el impacto de la emoción recibida [...] estamos ante el aspecto catártico o curativo del género» (1996: 100).

Cedena admite que la publicación del diario como novela puede justificarse por la intención de dar testimonio de una actitud frente a otras posibles como la de tomar partido en una situación extrema como la Guerra Civil (2004: 165). Responde también *Penal de Ocaña* a la definición de diario íntimo de Enric Bou como «crónica cotidiana, escrita desde el presente, de una experiencia personal» (1996: 124) o a la que, siguiendo el criterio de Alan Girard, nos aporta Laura Freixas como «una reflexión, en primera persona y enraizada en la cotidianidad, sobre la condición humana y el sentido de la vida» (1996: 12). Podríamos incluirla también en la definición de autoficción que nos da Puertas Moya como «híbrido de narración novelesca y confesión autobiográfica» (2004: 20).

Si nos fijamos en las características que Puertas Moya considera como definitorias de este género, vemos que también se cumplen: características semánticas como el nombre propio, que en la novela se desplaza al personaje de ficción, en nuestro caso M.^a Eloína, ya que en la autoficción no es un rasgo pertinente (2004: 58). También su carácter de examen de conciencia: «en el punto de partida de la reflexión autobiográfica se encuentra el análisis como método, la necesidad de fragmentar los sucesos y recomponerlos con un nuevo sentido» (2004: 63).

Sobre la sinceridad (Puertas Moya, 2004: 70), se cumplen las condiciones que este autor fija: ámbito de verdad subjetiva; máximo de fidelidad posible; que se reconozca autocríticamente la posibilidad de error o falsedad; que sea espontáneo y claro en la expresión; que surja con una convicción ética y profunda. Recordemos, como botón de muestra, la cita en la que Eloína, confrontando su actitud con la de su amiga Conchita, huida a la Costa Azul, dice: «Yo, mientras sea yo, mientras tenga este fondo insobornablemente mío, yo no podré negar nunca mi presente [...] Mi vida es esto de aquí, ahora» (Canellada, 1985: 56). Y el papel de la escritura como «salida a la

crisis existencial que se agazapa en los conatos autobiográficos, en la confianza de que la vida misma tiene algún sentido oculto, que solo puede describirse y revelarse mediante su narración» (2004: 88).

Asimismo, ocurre con las características formales o pragmáticas. Puertas Moya (2004: 123) señala, entre otras, las siguientes: la persona gramatical y el uso de la prosa, rasgos no pertinentes, pero que se dan ambos en la novela. En cuanto a la extensión, solo señala como característica «la interioridad de la que se nutre» (2004: 125); el orden lineal, consecuencia de la temporalidad; los olvidos, a los que define como «silencios que permiten cambiar el tema, realizar un salto cronológico, abrir un interrogante, cerrar una etapa o sugerir diversas interpretaciones en el lector» (2004: 131) y las motivaciones autobiográficas (2004: 134). Anna Caballé señala la noche, la soledad, cierta tristeza de ánimo, las dificultades e insatisfacciones ante la vida como las condiciones más favorables a la escritura diarística (1996: 104). Muchas de las anotaciones de la novela, en la que se toma como forma el discurso autobiográfico, se producen en estos contextos.

3. PENAL DE OCAÑA: LA DRAMATURGIA DE NAO D'AMORES

Pasemos de la novela al teatro. La compañía Nao d'Amores, especializada en teatro prebarroco, estrenó, bajo el lema *Navegando hacia el presente*, *Penal de Ocaña*, el día 9 de agosto de 2013, en la cárcel de Segovia, rehabilitada para la celebración de actividades culturales desde la primavera de 2012, su primera incursión en el teatro contemporáneo. En la entrevista que el Canal 8 Segovia realizó el día antes del estreno, Ana Zamora, la directora de la compañía y nieta de la autora que nos ocupa, se refería a la obra como «novela-diario-función [...], una dramaturgia, una adaptación para teatro de una novela que, en realidad, era su diario de la guerra»². En mayo de 2015, se volvió a representar en la cárcel de Segovia, pero ya en el panóptico

² Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=U9no2MI9cAE>, 08/08/2013 [07/05/2018].

o estructura central rehabilitado, desde donde el guardián vigilaba a los presos en sus celdas. Este mismo año la representación fue llevada al teatro madrileño de la Abadía, versión en la que se basa el análisis llevado a cabo en este trabajo³.

3.1. Elementos eliminados

Si cotejamos los textos de la novela y la adaptación dramática, aunque haya en general un respeto al texto original, nos encontramos con la eliminación de gran cantidad de secuencias, hasta un 60% del texto original, y combinación de otras que, argumentalmente, están relacionadas. Esto es normal si tenemos en cuenta que estamos ante dos géneros diferentes: la intensidad y duración características de un montaje teatral y la novela.

Si nos fijamos en los criterios seguidos por Ana Zamora en la adaptación teatral, además del ya citado de concentración argumental, vemos que se suprimen algunos aspectos: elimina los elementos descriptivos como las series de adjetivos; la descripción de muchos de los personajes y sus nombres: por ejemplo, Ana María, la delegada del hospital, el viejecito herido, los quince muchachos de la sala del piso principal, la alusión a muchos de los heridos que van llegando y sus historias, como Nicolás Peña, Luis Acuyo, etc. (Canellada, 1985: 32, 36, 40, 42, 44) o a sus compañeras y amigas, como Luisa y Marta Méndez, Carmen Lajuar, Rafaela, Matilde Parga, Lucy (Canellada, 1985: 53, 62, 63-65, 90, 106). Esto se explica por el carácter de monólogo, en el que no se pueden multiplicar los personajes evocados. Elimina también la enumeración exhaustiva de objetos, como los elementos que componen el macuto del hermano de la protagonista (Canellada, 1985: 57-58); las descripciones de paisajes o las secuencias en que, al salir al campo, culmina con un examen de conciencia o hablando directamente con Dios (Canellada, 1985: 111-13, 120, 121); También se suprimen muchas de las cartas, las que sirven como técnicas de caracterización por la forma de expresión

³ Grabación del Centro de Documentación Teatral, INAEM, del 27/04/2015, en el Teatro de la Abadía.

de los personajes, como la del herido catalán o la del andaluz Luis Acuyo (Canellada, 1985: 35, 121), las que ella envía desde Ocaña (Canellada, 1985: 101) o las que recibe de Miguel Ángel Arriola, que no son especialmente significativas (Canellada, 1985: 84, 105, 125, 139). Se eliminan prácticamente todas las secuencias o fragmentos que están escritos en pasado, como la guardia de doce horas en que llegan heridos del frente del Tajo, el recuerdo de sus preocupaciones anteriores a la guerra, etc. (Canellada, 1985: 44-46, 57); la relación de escenas reiterativas, como su segunda noche de guardia y todas las sucesivas; su segundo muerto; todo el proceso de curación de su hermano (Canellada, 1985: 34, 40, 51-54); muchas de las cuestiones cotidianas o insignificantes como la llegada constante de heridos o su evacuación, anécdotas del hospital, regalos que recibe (Canellada, 1985: 43, 140, 48, 50, 55) y todo aquello que puede aparecer en escena mediante la ostensión, sin necesidad de explicarlo, con gestos, objetos, etc., fruto de una labor de decodificación: por ejemplo, Isabel Zamora, que además de interpretar la música y dar comienzo a la acción al abrir el diario, protagoniza toda una serie de acciones «con el complemento gestual de la ostensión» (Gutiérrez Carbajo, 2017: 223): subida al piano, simula el vuelo de los aviones que tiran octavillas de ambos bandos (Canellada, 1985: 42), o imita el pataleo del niño cuando le echan el agua del bautismo con dos botitas de papel sobre el piano (Canellada, 1985: 82) o ayuda a limpiar el penal para convertirlo en hospital (Canellada, 1985: 90). Elimina también muchas secuencias de carácter narrativo que hacen referencia a hechos que ocurren fuera de la escena: el bombardeo en la Puerta del Sol, las caravanas de refugiados (Canellada, 1985: 60, 55) o secuencias reflexivas sobre el sinsentido de la guerra, los momentos de depresión o discernimiento, etc. (Canellada, 1985: 69, 109, 135).

3.2. *Elementos añadidos*

Efectivamente, lo primero que hace Ana Zamora con el texto de la novela es recuperar los nombres de los personajes reales, como se ha anticipado anteriormente. María Eloína es de nuevo trasunto de M.^a Josefa; Miguel Ángel Arriola es Alonso Zamora; Arturo y Juani- llo son sus hermanos Daniel y Pepillo, y sus profesores recuperan sus

nombres: M es José F. Montesinos; N es Tomás Navarro Tomás; Don Ramón es Ramón Menéndez Pidal.

Son pocos los textos añadidos. El primero, casi al comienzo, tras su primera guardia; Isabel Zamora le entrega una «carta de la Junta para la Ampliación de Estudios. Centro de Estudios Históricos, C/ Medinaceli 4, Madrid, 7 de octubre de 1936», una carta con extractos de otra carta que procede de los archivos de Pedro Salinas y que sirve para situarnos en la realidad biográfica de M.^a Josefa. En ella, esta se dirige a don Pedro Salinas para comunicarle su situación:

Ha habido que suspender momentáneamente nuestro Índice por falta de libros nuevos. El mapa grande del atlas filológico tiene banderitas de dos colores, que van marcando ahora frentes y avances de las tropas. Yo estoy poniendo el archivo al corriente. Cuando acabe empezaré con los ficheros, tan abandonados siempre. Casi no hacen falta proyectos porque la guerra nos ha traído una actividad verdaderamente febril a todas las personas conscientes, aun sin ideas políticas [...] ahora, mi casa vacía, incomunicada con mis padres en Asturias, con mi hermano peleando al lado del Gobierno, he puesto en pie toda mi capacidad de acción, presto guardia nocturna en el Hospital de Sangre de Izquierda Republicana, y espero, esperamos toda la juventud, lo grande, lo nuevo que ha de venir, sea lo que sea.

En la anotación del 30 de octubre (Canellada, 1985: 39), tras la carta a Salinas, y después de decir que sigue yendo al Centro por la tarde, introduce un fragmento que no aparece en la novela, con la intención de explicar la motivación de la escritura de este diario: «Hoy estuvo Zamora en el Centro. Me dijo que le enseñara este cuaderno de diario mío que estaba allí encima de la mesa. Es tonto ¿No dice que esto que escribo yo, día a día, para acordarme mañana de lo que he vivido, es para que lo lea otro?».

Con motivo de la despedida en la estación de su maestro y tutor, Tomás Navarro Tomás, en la anotación del 14 de diciembre (Canellada, 1985: 61) Ana Zamora inserta el nombre del profesor: Navarro. También cambia la frase de la novela: «tengo que ponerle otra mañana de primavera flores de almendro encima de su mesa» por «tengo que ponerle otro día de Santo Tomás», en clara alusión a su nombre de pila. Al despedirse de él, responde a la pregunta que Navarro Tomás le hace: «¿Quiere usted algo de mí?» con este añadido:

«No quiero más sino que le necesito, que le quiero» y continúa: «De vos no quiero más que lo que os quiero», último verso de un soneto del Conde de Villamediana, verso que, según testimonio de Ana Zamora⁴, aparece en el diario original.

En la anotación del 24 de diciembre de 1936 (Canellada, 1985: 72), a la que Isabel Zamora se refiere como Nochebuena de 1936, incorpora una frase recuperada del original de 1964, y que ya no aparece en la edición de 1985, aunque, como afirman Ribera y Navas (2017: 95), «sí en la copia mecanografiada del texto en papel cebolla presentado en 1955 a la censura y que provocó que se denegara la solicitud». Al referirse a los bombardeos sobre Madrid ese día: «Y esta noche precisamente, y son ellos, católicos, los que tiran. Siquiera por una noche debería ocurrírseles mandarnos hoy cañonazos de flores blancas, o de pan, o no tirar ¿Es que sería esto una gran locura? ¡Y a mí que me parece tan natural!».

En cuanto a los núcleos argumentales que selecciona, responden a un hilo narrativo, con una estructura que no siempre respeta el orden del original, ya que no es igual el tiempo dramático al real, pero sí respeta la referencia al paso del tiempo lineal. Ana Zamora busca la coherencia dramática, renunciando a gran cantidad de texto por la duración final del espectáculo, pero intentando que nada importante quede en el tintero. Va mezclando experiencias relatadas en la novela que tienen en común lo esencial y que responden, también, a una técnica de contrastes que hace mucho más intensa y dramática la escena, ya que la base de lo teatral está en el conflicto: contraste entre la muerte y la vida, en la carta a Luisilla que está en Benidorm disfrutando, frente a la situación del joven enfermo francés que muere «sin que se pueda hacer nada» (Canellada, 1985: 85). Contraste entre la huida de la realidad adversa y el compromiso responsable: el caso de su amiga Conchita en la Costa Azul, frente a M.^a Josefa que decide quedarse en España (Canellada, 1985: 56). Contraste entre lo bello y lo feo, lo alegre y lo triste, lo bueno y lo malo, la muerte heroica y la vergonzante, los blancos y los rojos, etc.

⁴ Tal como me confirma en entrevista personal a través de correo electrónico.

4. CONSTANTES DE LA POÉTICA DE NAO D'AMORES

El montaje de Ana Zamora y su Nao d'Amores responde a todas las constantes de sus dramaturgias, que analicé pormenorizadamente en la comunicación que presenté en el II Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Teatro del Siglo XXI, que se celebró en Estrasburgo, del 15 al 18 de marzo de 2016, sobre *Nuevas tendencias escénicas en el siglo XXI*, bajo el título: «Teatro de recreación e investigación: Nao d'Amores», todavía en prensa. Estas constantes constituyen una poética dramática propia del grupo. Al aplicar estas mismas constantes a *Penal de Ocaña*, observo que también se reproducen.

En *Penal de Ocaña*, se sigue el mismo proceso de creación, tomando como referentes la novela homónima de M.^a Josefa Canellada, el cuaderno diarístico encontrado y diversos documentos del archivo familiar (como cartas, etc.). Asimismo, el espectáculo se estrenó buscando como espacio dramático significativo la cárcel de Segovia y su panóptico octogonal. El suelo, sobre el que pivota toda la representación, elaborado por Richard Cenier, representa, en palabras de Ana Zamora, una abstracción pictórica de las *aguas* del cartón con que está encuadernado el diario original, resaltando los tres colores: «blanco como mi bata, rojo como la sangre y negro de luto» (Canellada, 1985: 83), sobre el que se van depositando los papeles que se han ido usando en las diferentes secuencias.

En cuanto a los objetos que componen el *attrezzo* de la representación, se limitan al piano con su metrónomo, que marca el paso del tiempo; la maleta con su contenido y el diario de guerra de M.^a Josefa, etc.; todos ellos van cobrando diferentes funciones: el piano se transforma en tranvía que le conduce al cuartel de su hermano o en autobús que recorre el escenario circular para trasladarla a Ocaña. La maleta, presente en toda la representación, contiene sus únicas posesiones: el cuaderno-diario, una biblia y una *Ilíada* en francés, que no se ven, la chaqueta y la boina, que saca cuando va a despedir a su maestro Navarro Tomás, y los zapatones militares que su hermano le regala. Asimismo, en una de las secuencias, cuando M.^a Josefa está hablando de lo esencial para ella en la vida, la tapa de la maleta se ilumina y deja ver el nombre A. Zamora. Se trata de la maleta familiar que el padre de Ana, Alonso Zamora, llevó a la mili. En palabras de

Ana⁵: «Casi todos los elementos que salen en escena son históricos, o tienen un valor familiar relacionado con mi abuela. La maleta fue suya primero, aparece después en las fotos del exilio a Argentina en los 40, luego fue de mi padre y luego mía cuando me fui a estudiar a Madrid».

La música con la que acompaña Isabel Zamora, a lo largo de toda la representación, en directo, quiere ser un homenaje a la generación de la Edad de Plata, curiosa e ilustrada, preocupada por lo antiguo y por lo novedoso y la ha hecho Alicia Lázaro teniendo en cuenta las citas directas de la obra, las preferencias musicales de la autora, pero también como banda sonora que acompaña ambientando y con una clara función dramática en las transiciones o en la creación de atmósferas (Lázaro: 2015: 9).

La protagonista es la primera persona de M.^a Josefa Canellada, cuyo diario se nos descubre en la primera intervención de la intérprete musical, Isabel Zamora, nieta de la misma e interlocutora, actriz y cómplice en el monólogo interpretado por Eva Rufo.

La intertextualidad se encuentra en referencias de versos de Villamediana o de Luis Rosales, a la literatura como fuente de la intrahistoria que Alonso y M.^a Josefa comparten en sus conversaciones por carta, que se mezclan con las referencias a la poesía tradicional: Montes de Toledo, romance del conde Olinos, *Asturiana*, canción popular con música de Falla, *leit motiv* que se repite como fondo, cada vez que algún enfermo se le muere, estableciendo una relación intrínseca entre la letra y el estado de ánimo de la protagonista: «Arriememe a un pino verde / por ver si me consolaba / y el pino como era verde / por verme llorar lloraba». Todo ello responde claramente a la formación recibida por M.^a Josefa y a su vocación de filóloga y editora de textos clásicos.

En el vestuario, aparece un elemento multifuncional del traje que es el pañuelo que la novia valenciana de su primer muerto le regala y que se transmuta en sangre transfundida, pañuelo al cuello, etc. La iluminación es especialmente efectiva y minimalista: la luz cenital o nadiral, el oscuro para marcar las transiciones o la tonalidad azul para diferenciar los momentos más líricos y dramáticos, frente a la ilumi-

⁵ Datos sacados de la citada entrevista por correo electrónico.

nación más intensa para marcar los momentos de mayor actividad o narratividad.

La papiroflexia convierte unas simples octavillas de papel en diferentes objetos simbólicos en las diversas secuencias, que van pasando de Isabel a Eva, que los transforma y deposita en el círculo en el que se desarrolla la representación. Cartas, que la protagonista convierte en pedacitos como hojas del almendro en flor que derrama sobre el herido francés muerto; o que se tornan en avión de papel, para simbolizar la evasión de Conchita, la amiga que optó por huir a la Costa Azul al declararse la guerra; o en barquito de papel, que se lleva a Navarro Tomás; o en botitas de niño pequeño, que Isabel apoya sobre el piano en la secuencia del niño Paquito, hijo de la infeliz roja, al que bautiza en secreto y patalea en los dedos de Isabel sobre el piano, cuando le vierten el agua fría; o en flor de las que Alonso le lleva cuando la visita en el Penal; o en panfletos que lanzan los aviones de los dos bandos.

Para concluir, la recuperación de la memoria de M.^a Josefa Canelada supone para Ana Zamora al llevarla a escena: «un acto de justicia histórica y literaria» (Zamora, 2016: s/p). Estamos, pues, ante una realidad vital trasplantada a la novela y posteriormente a la escena por Ana Zamora, nieta de la autora, que a la vez que refleja unos aspectos biográficos de su antepasada, en un contexto terrible y sombrío, lo hace desde una visión claramente autobiográfica en un espectáculo de una gran dignidad dramática y, también, testimonial.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bou, E. (1996). «El diario: periferia y literatura» *El diario íntimo. Fragmentos de diarios españoles. Revista de Occidente* 182-183, 121-136.
- Canellada, M.^a J. (1964). *Penal de Ocaña*. Madrid: Bullón.
- (1985). *Penal de Ocaña*. Prólogo de Alonso Zamora Vicente. Madrid: Espasa Calpe (Colección *Austral*).
- Caballé, A. (1996). «*Ego tristis* (El diario íntimo en España)». *El diario íntimo. Fragmentos de diarios españoles. Revista de Occidente* 182-183, 99-120.
- Cedena Gallardo, E. (2004). *El diario y sus aplicaciones en los escritores del exilio español y de posguerra*. Prólogo de José Romera Castillo. Madrid: FUE.

- Gutiérrez Carbajo, F. (2017). «El documento de la cárcel en obras de teatro actuales». En *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 215-229. Madrid: Verbum.
- Lázaro, A. (2015). Dossier de «Penal de Ocaña». <http://www.naodamores.com> [13/05/2018].
- Pallarés, B. y Peira, P. (1994). «Presentación». En *Sin Fronteras: homenaje a María Josefa Canellada*, XI-XII. Madrid: Editorial Complutense.
- Puertas Moya, F.E. (2004). *Aproximación semiótica a los rasgos generales de la escritura autobiográfica*. Logroño: Universidad de la Rioja.
- Ribera Llopis, J.M. y Navas Sánchez-Élez, M.V. (2017). «La obra literaria de Alonso Zamora Vicente y María Josefa Canellada bajo la mirada del censor». *Revista de Filología Románica* 34, 89-99 [N.º especial: *Homenaje a Alonso Zamora Vicente (1916-2006)*]. También en <http://dx.doi.org/10.5209/RFRM.58158> [07/03/2018].
- Romera Castillo, J. (2004). «Actualidad y formas lingüísticas de la escritura autobiográfica en la España actual». En *La memoria delle lingue, Atti del XXI Convegno Associazione Ispanisti Italiani*, Domenico A. Cussato et alii (eds.), t. II, 9-35. Messina: Andrea Lippolis Editore.
- (2010). «La escritura (auto)biográfica y el SELITEN@T: guía bibliográfica». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 19, 333-369 (también en <http://cervantesvirtual.com/hemerotecas/signa> [20/04/2018] y en http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/escritura_autobio.html [14/05/2018]).
- Romera Castillo, J. (ed.) (1993). *Escritura autobiográfica*. Madrid: Visor Libros.
- (1998). *Biografías literarias (1975-1997)*. Madrid: Visor Libros.
- (2000). *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Madrid: Visor Libros.
- (2003). *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
- Viudas Camarasa, A. (2016): «Penal de Ocaña de M.^a Josefa Canellada». En *Itinerario Artístico Literario «Alonso Zamora Vicente». 100 años de su nacimiento*. En línea: <https://dialectus.es/penal-de-ocana-de-maria-josefa-canellada/> [14/05/2018].
- Zamora, A. (2015). Dossier de «Penal de Ocaña». En línea: <http://www.naodamores.com> [13/05/2018].
- (2016). En línea: <https://dialectus.es/penal-de-ocana-de-maria-josefa-canellada/> Anexo II, s.p.
- Zuleta, E. (1994). «María Josefa Canellada, narradora». En *Sin Fronteras: homenaje a María Josefa Canellada*, 599-611. Madrid: Editorial Complutense.

Claudia, de Claudia Poblete y La Conquista del Pol Sud: un documental escénico entre el testimonio y la autobiografía

*Claudia Poblete's Claudia and La Conquista
del Pol Sud: a scenic documentary between
testimony and autobiography¹*

Ana Prieto Nadal

Grupo de Investigación del SELITEN@T
apriet22@gmail.com

Resumen: La Conquista del Pol Sud, compañía fundada en 2010 por Carles Fernández Giua y Eugenio Szwarcer, aborda en *Claudia* (2016) el teatro documento desde una perspectiva testimonial y autobiográfica. El tema en el que focaliza es el de los niños robados durante la Dictadura Cívico-Militar en Argentina (1976-1983), a partir del relato en primera persona de Claudia Victoria Poblete Hlaczik, hija de desaparecidos. Al hilo de este relato de vida, se transita por la historia reciente de Argentina y se plantean interrogantes en torno a la naturaleza del poder, la dignidad y la resistencia civil. Un estudio en homenaje al profesor José Romera Castillo.

¹ Este trabajo se inserta dentro de las actividades llevadas a cabo en el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, dirigido por el profesor José Romera Castillo, en el que se ha trabajado sobre los discursos (auto) biográficos, en general, y la relación de estos con el teatro, en particular, como puede verse en Romera Castillo, ed. (1993, 1998, 2000, 2003), así como en el apartado de la web del Centro: http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/escritura_autobio.html [10/05/2018].

Palabras clave: Teatro contemporáneo. Autobiografía. Documental escénico. *Claudia*. Claudia Poblete Hlaczik. La Conquista del Pol Sud.

Abstract: La Conquista del Pol Sud, a theater company founded in 2010 by Carles Fernández Giua and Eugenio Szwarcer, uses in *Claudia* (2016) documentary theater from the perspective of testimony and autobiography. They focus on the children stolen during the last military dictatorship in Argentina (1976-1983), based on the first-person account of Claudia Victoria Poblete Hlaczik, daughter of disappeared people. Following the story of her life, they also cover the recent history of Argentina and address questions about power, dignity and civil resistance. A study in honour of professor José Romera.

Key Words: Contemporary Theater. Autobiography. Scenic Documental. *Claudia*. Claudia Poblete Hlaczik. La Conquista del Pol Sud.

Hay en la escena internacional más reciente una tendencia hacia lo no ficcional y lo documental. Como apunta Arno Gimber (2017: 118), la brecha entre lo fingido interno y la realidad externa es uno de los principios del teatro convencional —uno de los elementos clave de ficcionalidad en el teatro es el actor— y lo es también del teatro documento anterior al posdramático: así, por ejemplo, los testigos de *La indagación* (*Die Ermittlung*, 1965), de Peter Weiss, son actores y no supervivientes del Holocausto. Aun así, el teatro documento, ya desde sus inicios, desde Piscator, tuvo que redefinir el papel del actor para sus fines políticos e ilustrativos, integrándolo en una nueva arquitectura escénica. En cambio, en el teatro documento de última generación —Rimini Protokoll, Milo Rau, Hans Werner Kroesinger— la escena es ocupada no por actores sino por «expertos de la vida cotidiana, y lo suelen ser de una determinada particularidad de su propia biografía. Aparecen como ellos mismos, es decir, no representan un papel y no actúan» (Gimber, 2017: 117). Utilizan sus propios nombres, lo que se conoce como técnica de autenticación (*Beglaubigungstechnik*), y su realidad es parte del material sobre el cual se basa la dramaturgia resultante.

En la trilogía documental de la compañía La Conquista del Pol Sud —*Nadia* (2014), *Claudia* (2016) y una tercera entrega que

se estrenará en julio de 2018, *Raphaëlle*— no son actores quienes ocupan la escena; tampoco expertos que deban defender una tesis, pero sí individuos que han vivido en primera persona —a la vez testigos y sujetos, parte afectada— sucesos excepcionales que dan cuenta de un pedazo de la historia reciente. Hace un par de años, en el XXV Seminario Internacional del SELITEN@T, dirigido por el profesor José Romera Castillo (ed., 2017) y dedicado al teatro como documento artístico, histórico y cultural, tuvimos ocasión de analizar *Nadia* — la primera incursión de La Conquesta del Pol Sud, la compañía fundada por el director Carles Fernández Giua y el escenógrafo y videoartista Eugenio Szwarcer— dentro de la autobiografía y el teatro documento². Y si en aquella pieza era la joven afgana Nadia Ghulam, la que nos contaba su peripecia personal y ofrecía su particular mirada sobre el conflicto y el horror, en *Claudia*, la obra de la que nos vamos a ocupar aquí, el tema tratado es el de los niños robados durante la última dictadura militar argentina, vehiculada por un testigo de primera magnitud, Claudia Poblete Hlaczik, cuyo caso marcó un antes y un después en la justicia de ese país.

Claudia, estrenada el 28 de julio de 2016, en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB), en el marco del Festival Grec de Barcelona, constituye un espectáculo híbrido que combina varios lenguajes. El montaje tiene más de rapsodia —o de recreación, de autoexplicación— que de documental propiamente dicho, pero las vivencias y sucesos referidos son reales, y se rehúye tanto la ficción como el periodismo. Claudia Poblete ejerce la autoridad sobre el relato de su vida. Habla en los términos que ella misma ha escogido de lo que vio y vivió en primera persona. La dramaturgia se elaboró tras largas horas de charlas y entrevistas —entre Poblete, experta en su vida, y Fernández y Szwarcer, expertos en creación teatral—, y se fueron seleccionando, jerarquizando y ordenando los materiales en torno a algunas temáticas y elementos recurrentes. El afán documentalista se diluye para dar cabida a la voz personal e intransferible, puntuada con guiños autoirónicos y cómplices, de una persona con una experiencia única. Por todo ello, tal como decía Jerónimo López

² Véase nuestro artículo «*Nadia*, un documental escénico de Nadia Ghulam y La Conquesta del Pol Sud» (Prieto Nadal, 2017: 482-489).

Mozo (2017: 35) a propósito de *Nadia*, cada función tiene «el valor de un documento vivo».

Carles Fernández Giua y Eugenio Szwarczer se presentan —no actúan, sino que se muestran tal como son— e inciden en los orígenes mixtos de sus respectivas genealogías; nos hacen darnos cuenta de que detrás de los gentilicios, tan aparentemente precisos, sumarios y comprensibles, se esconden historias de guerra y de exilio. Y de que nada es sencillo cuando se habla de identidad. Conocieron —cuentan— a Claudia Poblete en 2015, gracias a la intercesión de las Abuelas de la Plaza de Mayo. A partir de preguntas directas —¿qué es el poder? ¿en qué consiste la historia? ¿qué queda en nosotros de aquellos que nos precedieron?—, configuran un marco interpretativo para su investigación. En pantalla, dos líneas —una azul y otra roja— trazan una secuencia de figuras icónicas —la Estatua de la Libertad, el Tío Sam, la hoz y el martillo, los tres grandes líderes del comunismo soviético, el Che Guevara, etc.— de lo que fue la lucha entre las dos grandes cosmovisiones políticas durante la Guerra Fría.

Si en *Nadia* el dispositivo escenográfico representaba o evocaba la casa de Nadia Ghulam a partir de un módulo translúcido, de modo más metafórico y simbólico que metonímico o indicial, en *Claudia* se construye también una especie de vivienda mental, a partir de una serie de persianas yuxtapuestas que, además de funcionar como pantallas de proyección, permiten jugar con el delante y el detrás, la ocultación y la mostración, el pasado y el presente, el dolor y la esperanza. Tras la primera persiana, se ve, velada por los listones, a Claudia Poblete con una máquina de coser. Es la primera parte de la pieza, que se estructura en tres bloques. El primero, lleva por título «Mercedes», por ser ese el nombre —la identidad— con que vivió Poblete los veintidós primeros años de su vida. Una cámara la graba mientras hace *patchwork*, y su rostro se ve amplificado en primer término en las otras cuatro persianas. Después se sitúa frente al público y cuenta que la fecha oficial de su nacimiento como Mercedes Landa es el 13 de junio de 1978, y que creció en el barrio de Belgrano con unos padres demasiado mayores para serlo de verdad. El recurso, muy meditado y eficaz, de hablar de Mercedes en tercera persona consigue crear una distancia emocional respecto de la primera parte de su vida.

Está muy bien creada la sensación de que existía una cara más oscura de la realidad social cuyo acceso o visibilización se le negaba.

En la casa predominaba un ambiente luminoso y abierto, ventilado, pero que no lograba ocultar del todo esa otra sensación, tediosa y tenebrosa, que se imponía a ratos. Por ejemplo, había un cuadro con la cara de un indio que a Merceditas le daba miedo porque su mirada parecía seguirla por toda la casa. La librería estaba repleta de libros de viajes y manuales de historia con un punto de vista muy parcial. Eso lo sabría después, claro. Su padre era teniente coronel y su lema era el clásico: «Dios, patria y familia».

Claudia —aún en tercera persona, hablando de Merceditas— reconoce que de niña empezó a cuestionarse si sus padres podían serlo de verdad, debido a que eran muy mayores; vivía con el miedo y la culpa anticipada de que pudieran morirse pronto. Sabemos de su afición por los libros de ciencia ficción, y de su especial fijación por un librito del peruano José Rosciano Holder, titulado *Yo visité Ganimedes*, que llegó a ser muy popular en los años setenta. Claudia sale de escena y Eugenio Szwarcer toma la palabra para contarnos que se fue hace veinte años de la ciudad de Buenos Aires, con la que mantiene una relación de amor-odio. El videoartista y escenógrafo habla de la Escuela de Mecánica de la Armada, la ESMA, que durante la dictadura militar funcionó como centro de detención, tortura y exterminio —hubo 300 supervivientes de unos 5.200 que fueron llevados a este lugar—. Ahora, por iniciativa del presidente Néstor Kirchner, es un lugar interpretado en clave memorialística y con capacidad, como señala Katherine Hite (2013: 19), de transformar y movilizar el presente.

Se proyectan imágenes del centro de Buenos Aires y Claudia se sienta en la butaca; tiende el brazo hacia delante, como si condujera un coche imaginario. En este día evocado todo discurre con normalidad hasta que se encuentra ante el centro de detención, donde, en noviembre de 1978, a los ocho meses de edad, fue sustraída a sus padres. Cuenta que, en 2004, cuando ya sabía la verdad sobre su origen, seguía sin poder pasar sin turbarse por delante del centro clandestino de detención del Olimpo, allí donde *desaparecieron* a sus padres. Habla del Plan Cóndor de exterminio y de los 300.000 desaparecidos en Argentina. Se proyectan los muros de una habitación muy sórdida, el interior del Olimpo, e inmediatamente después una grabación en la que la abuela real de Claudia, Buscarita Roa, habla de la búsqueda de la nieta durante 22 años. Roa forma parte de la

asociación civil Abuelas de Plaza de Mayo, que tiene como finalidad localizar y restituir a sus legítimas familias los niños robados durante la Dictadura Cívico-Militar del autodenominado Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983). Poner el cuerpo es uno de los principios que guían las prácticas de resistencia contemporánea —es una decisión ética que abre una acción política (Sánchez, 2017: 129)— y las Madres y las Abuelas de Plaza de Mayo «formaron un movimiento emocional, pragmático, cuya lucha siempre fue presencial y corporal» (Olaso, 2016: 268).

En su discurso, Poblete alude a ese consenso social favorable, por el que, como mecanismo de control social, el discurso oficial o estatal catalogaba de terroristas a los disidentes. La principal inducción psicosocial era la inducción al silencio, y, simultáneamente, la inducción generalizada a la culpabilización de las víctimas (Rossetto, 2007: 21). Así, cuenta cómo de niña, en clase, ya terminada la dictadura, en los años ochenta, se veía obligada a defender a los militares, porque su familia lo era. Un día, la profesora sacó el tema de *La noche de los lápices*: una serie de diez secuestros y asesinatos de estudiantes de secundaria, durante la noche del 16 de septiembre de 1976 y días posteriores en la ciudad de La Plata —Szwarczer aclara la referencia histórica—. Se trata de uno de los actos represivos de la dictadura que tuvo una mayor repercusión mediática; el caso ganó notoriedad pública en 1985, con el testimonio de Pablo Díaz, uno de los supervivientes, en el Juicio a las Juntas. Las compañeras de clase de Claudia —de Merceditas— habían leído que los militares torturaban a gente y los llamaban ratas. Ella se sintió atacada, como hija de militares que era o creía ser, y defendió a los suyos tal como le habían enseñado, a partir de las ideas que le habían sido escrupulosamente inoculadas. Todo en torno a Merceditas estaba muy controlado, puesto que se manipulaba y filtraba toda la información que le llegaba, incluso las películas que veía y los libros que podía leer. Ella se evadía de la realidad consumiendo ciencia ficción y escuchando música. A los dieciocho años entró en la universidad y halló gente con la que compartir sus inquietudes culturales.

Pero cuando aún no había terminado la carrera de ingeniería computacional recibió una citación judicial. Querían hacerle unas pruebas de ADN para conocer su auténtica filiación, porque a través de la organización de las Abuelas de Plaza de Mayo habían denun-

ciado que la identidad de Mercedes Landa era falsa y que la niña que llevaba ese nombre era en realidad un bebé robado. Y, tras obtener un resultado del 99,9 % de coincidencia con el ADN de la familia demandante, ella se convirtió en la prueba viviente del delito. Aunque iba preparada para no creer, en el momento en que vio su foto de bebé y se reconoció, se echó a llorar inconsolable —ahora ya habla en primera persona—. En su cabeza se mezclaban y retumbaban voces del pasado, irreconocibles, desconocidas, mientras trataba de dormir y no podía, completamente sola —sus padres adoptivos habían sido detenidos, acusados de un delito de sustitución de identidad— y bajo la inquietante mirada del indio del cuadro.

Fernández y Szwarczer realizan un *zoom out* y conducen al espectador por carretera hasta llegar a Santa Lucía, en la provincia de Tucumán, donde hubo uno de los centros de represión más importantes de la historia de Argentina, ya que se instalaron, durante el tercer peronismo, 3.000 militares para reprimir a la guerrilla. Las fuerzas de seguridad crearon la Alianza Anticomunista Argentina, la Triple A, un grupo paramilitar que se lanzó a la cacería de los guerrilleros Montoneros y del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP). El secuestro y desaparición de personas por parte del gobierno se convirtió en una práctica sistemática, en la que subyacía una industria dotada de una enorme maquinaria represiva, de modo que, cuando tuvo lugar el golpe militar, ya había más de 5.000 prisioneros políticos (Hite, 2013: 134). Se cuenta con el testimonio, grabado, de dos habitantes del pueblo, que dicen haber visto gente detenida cuando eran niños, y que hablan del gran tabú que se vivía entonces. Queda patente la voluntad de ampliar el foco e ir de la vivencia particular de Claudia a la situación de todo el país, no solo en tiempos de la última dictadura cívico-militar sino también en épocas anteriores.

Volviendo a la peripecia biográfica de Poblete, unas imágenes de los juicios ilustran la información que sigue: el 22 de junio del año 2000, Claudia Poblete Hlaczik —ese era su verdadero nombre— testificó en un juicio público, el primero en el que tomaba la palabra un hijo de desaparecidos. Fernández y Szwarczer realizan una breve y aproximativa simulación del juicio. Esa es la transición hacia la segunda parte de la pieza, que se titula «Claudia» y narra la progresiva asunción de la identidad de la protagonista, que tendrá que decidir si quiere ser Claudia o Mercedes. Nos cuenta que al

fin salió de su burbuja y empezó a viajar en coche, a leer literatura hispanoamericana y a ver películas cuya existencia desconocía. Accedió, en definitiva, a una realidad que le habían ocultado. Entonces, cambió su mirada sobre la casa de Belgrano y comprendió que todo, absolutamente todo, era falso, como si se tratara de un decorado. De sus padres auténticos, un chileno lisiado y dotado para el liderazgo y una alemana modosa e idealista, Claudia Poblete solo tiene versiones sesgadas, relatos de los familiares, una foto y varias cartas. Y en torno a ello fue construyendo una historia.

En el tramo final de la pieza teatral, Claudia Poblete está sentada de nuevo a la máquina de coser, con sus retazos —querría dejar de ver trozos de tela por separado y distinguir un conjunto—, mientras se proyectan imágenes de paisajes. Hay una parte de su parlamento que se dice en *off*, tal vez por la necesidad de perspectiva. Cuenta que visitó Misiones en 2008, cuando acababa de ser madre, y que recorrió los restos arqueológicos, habiéndose documentado previamente sobre los indios guaraníes y sus niños robados. Al llegar al mirador de las cataratas del Iguazú, en la majestuosa Garganta del Diablo, se echó a llorar como cuando estaba en la sala del juzgado con la prueba del ADN y su foto de infancia. Dice que tuvo un estruendo en las vísceras, y que sobre esa plataforma comprendió que ella y el indio del cuadro, que tanto la atemorizaba, estaban del mismo bando: ambos eran botines de guerra.

Con la breve coda final, «Guada», Poblete da a entender que su desdoblamiento interior, esos dos demonios que defienden tesis distintas en función del bando en que están, se revela falsa por la mirada intensa y sincera de su hija Guada, que tiene muy claro quienes son los malos y quienes los buenos en esta historia. Claudia canta *La canción del jardinero*, de María Elena Walsh, que escuchaba cuando era chica, y se proyectan las imágenes de las cataratas, enormes e impresionantes. El poder de esta imagen potentísima de la naturaleza —el agua suele asimilarse a la vida y a la capacidad de superación y regeneración— parece estar diciendo que el paisaje de Argentina debe ser contrarrestado con su historia.

Hay un gran trabajo dramático de diseminación y reanudación de motivos. Y así como las cascadas —y el estruendo ensordecedor que produce el agua al precipitarse— remiten a la potencia de la naturaleza y devienen metáfora del imparable curso de la vida, el

observatorio astronómico de la Llanura de Chajnantor, un paisaje de apariencia lunar en el desierto de Atacama, materializa el escapismo adolescente —la afición a los libros de ciencia ficción—, transmutado en utopía. Las imágenes y las palabras, juntas, crean una gran emoción.

La cinta de Moebius, que parece que tenga dos lados pero tiene uno solo —y no se puede caminar sobre esa torsión—, deviene una elocuente metáfora de la condición de Claudia Poblete: durante siete u ocho años sintió que dentro de ella convivían dos personas —tiene dos nombres, dos familias, dos cumpleaños—, pero ahora al fin ha comprendido que es una sola. Otro procedimiento que incide en esta dolorosa escisión son las grabaciones en que aparece desdoblada en ángel y demonio —en una, defiende a los militares; en otra, a los sublevados—; acaso quepa ver en ello una velada denuncia a la «teoría de los dos demonios», aquella versión oficial, extraída del prólogo de Ernesto Sábato al informe *Argentina nunca más* (1984), que durante mucho tiempo equiparó —como si fuera posible una simetría justificadora— la violencia del terrorismo de Estado con las acciones de organizaciones guerrilleras como Montoneros y ERP. Y, de igual modo que en 2006, el presidente Néstor Kirchner agregó a este informe un nuevo prólogo que invalidaba el anterior y declaraba inaceptable la justificación del terrorismo de Estado como una suerte de juego de violencias contrapuestas, Poblete acabó asumiendo que su auténtica identidad o condición era la de hija de desaparecidos, la de víctima de una violencia injustificable, pero solo salió de su dualidad cuando nació su hija Guadalupe.

Dice Rodolfo Walsh que mientras el testimonio presenta los hechos, la ficción los representa y por eso mismo está desprovista de capacidad acusadora y desenmascadora: «la denuncia traducida al arte de la novela se vuelve inofensiva, es decir, se sacraliza como arte. Por otro lado, el documento, el testimonio, admite cualquier grado de perfección; en la selección, en el trabajo de investigación se abren inmensas posibilidades artísticas» (citado por Prieto, 2011: 342). En los años 80 varias películas —*La historia oficial* (1985), de Luis Puenzo, o *La historia de los lápices* (1986), de Héctor Olivera, entre otras— abordaron la represión durante la dictadura; todas ellas fueron realizadas por directores sin una relación directa con los hechos reales que se grabaron. Como apunta certeramente José A. Sánchez

(2017: 282), estas películas representaban ficcionalmente aquello que la sociedad argentina se había negado a conocer durante la década anterior, pero «la necesidad de estas representaciones se vio pronto adulterada por el amarillismo, de un lado, y la clausura tranquilizadora, por el otro: los hechos terribles representados en las películas pertenecían al pasado y las representaciones servían para hacer justicia simbólica». En 1999, Marco Bechis, superviviente de un centro de detención, filmó *Garage Olimpo*, basado en testimonios directos que habían sufrido aislamiento y tortura. Pero la voz que hurgaba en el pasado resultaba molesta y fue parcialmente silenciada. Lo mismo pasó con las primeras películas rodadas por hijos de desaparecidos: *(H) Historias cotidianas* (2001), de Andrés Habegger, y *Papá Iván* (2004), de María Inés Roque.

Claudia Poblete es víctima y testigo al mismo tiempo. Dice Sánchez (2017: 313-314) que la ética del testigo «implica el respeto a vivencias y sentimientos que no pertenecen a quien las observa o da cuenta de ellas, pero también implica la empatía necesaria para sentir el sufrimiento en el otro». La foto de los padres de Claudia, lo único que tiene de ellos, además de una carta y algunos objetos, no son suficientes para hacerse una idea de quienes fueron. Pero Poblete no es solo alguien a quien le afecta el sufrimiento que sus padres, a los que no conoció, padecieron —ella es testigo-partícipe de la experiencia de ser una niña robada, no del horror anterior—, sino que es víctima de un relato mentiroso que le ha usurpado su verdadera identidad. Por ello decide representarse a sí misma y construir su autobiografía escénica asumiendo la responsabilidad de la representación. Por su parte, Carles Fernández Giua y Eugenio Szwarczer, los integrantes de La Conquista del Pol Sud, salen al encuentro de la memoria ajena para hacer visible el dolor y la injusticia, y construyen una representación escénica de una enorme implicación artística y ética. De este modo contribuyen a enfrentar críticamente el pasado y a luchar contra la falsificación de la historia.

Como apunta Elizabeth Jelin (2012: 123), el devenir traumático implica una capacidad de vivir una experiencia con sentido y «requiere el tiempo de la reconstrucción subjetiva, una toma de distancia entre presente y pasado». Poblete ha adecuado su relato, construido con Fernández y Giua, a la situación comunicativa concreta de hallarse en un escenario teatral. La cualidad dialógica, fundamental

en el proceso de construcción de la dramaturgia, se traslada después al vínculo con el espectador. Se da una relación de acercamiento y de distanciamiento con relación al pasado, al que se accede sin regresar del todo. Hay, por una parte, búsqueda de sentido personal, y, por la otra, reconstrucción de traumas sociales. También subyace un propósito educativo y político: transmitir experiencias colectivas de lucha política, así como los horrores de la represión (Jelin, 2012: 124). En la medida en que se ha memorizado para llevarlo a escena y hacerlo interactuar con una serie de acciones y documentos audiovisuales, este discurso es una repetición ritualizada del testimonio y la autobiografía. Hay asimismo la voluntad de «historizar», eso es, incluir la temporalidad y la historicidad de la narrativa personalizada.

Claudia Poblete nos permite, con enorme generosidad, el acceso a pensamientos íntimos, recuerdos traumáticos y ambivalencias emocionales. Rehúye la interpretación y el drama, pero acapara y llena la escena, oportunamente acompañada de filmaciones de paisajes en movimiento, testimonios reales grabados y escenificaciones mínimas junto a Fernández y Szwarczer. Los intercambios dialógicos funcionan como la recreación instantánea de una determinada situación —con el juez, por ejemplo— e incluso de pugnas dialécticas internas. Estamos ante una reconstrucción documental de la propia vivencia. No es teatro histórico, pero sí recupera de modo incontrovertible y sincero el ámbito de la memoria vital, en este caso el de un testimonio de gran valor, siendo el primer caso de hijo de desaparecidos que testificó en un juicio público y abrió la veda de las denuncias. El formato propuesto es íntimo, a partir de un monólogo con clara vocación dialógica, que pasa de la rapsodia a la interpelación. Los espectadores se hallan de buenas a primeras inmersos en la realidad retratada y son movidos a la empatía y la reflexión. Pero sin manipulación, sin emboscadas ideológicas. Hay siempre un interrogarse por la ambigüedad del propio sentir, en el caso de una mujer escindida entre dos vidas y dos visiones del mundo, a la que al final su hija le brinda la respuesta. Se evidencia que el proceso de resignificar la propia identidad es interminable, de modo que Poblete deberá hacer coexistir las emociones de la infancia con los hallazgos y decepciones posteriores.

Prevalece, en *Claudia*, el tratamiento profundamente respetuoso que se hace de una historia personal enormemente dolorosa, y la forma en que esta se convierte en una narración bien estructurada,

tan llena de reflexiones y hallazgos estilísticos como desprovista de estridencias. El formato íntimo, en alianza con el rigor y la honestidad, destila y condensa una emoción genuina al servicio de la verdad. Es un auténtico privilegio poder disfrutar de este relato único y valiente con que Claudia Poblete Hlaczik construye y reafirma su identidad, incardinándola en la historia. Carlos Fernández Giua y Eugenio Szwarcer le acompañan en escena —y además de interactuar con ella y de contrapuntar su discurso con datos y consideraciones diversas—, aportando la mirada externa que requiere el formato documental. Estar ahí les permite, por otra parte, reflexionar sobre la gestión de la memoria histórica y evidenciar hasta qué punto en España se está perdiendo la oportunidad de revisar el pasado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Gimber, A. (2017). «Los expertos en el teatro documento posdramático». En *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 116-126. Madrid: Verbum.
- Hite, K. (2013). *Política y arte de la conmemoración: memoriales en América Latina y España*. Santiago de Chile: Mandrágora.
- Jelin, E. (2012). *Los trabajos de la memoria*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- López Mozo, J. (2017). «Mapa del teatro documento en los albores del siglo XXI en España». En *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 23-41. Madrid: Verbum.
- Olaso, J. (2016). *La represión y las luchas por la memoria en Argentina y en España*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- Prieto, M. (2011). *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus.
- Prieto Nadal, A. (2017). «*Nadia*, un documental escénico de Nadia Ghulam y La Conquesta del Pol Sud». En *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 482-489. Madrid: Verbum.
- Rossetto, C. (2007). «Argentina: la lluita pel dret a la veritat». En *Memòria històrica*, VV. AA, 17-27. Barcelona: Institut de Drets Humans de Catalunya.
- Romera Castillo, J. (ed.) (1993). *Escritura autobiogràfica*. Madrid: Visor Libros.

- (1998). *Biografías literarias (1975-1997)*. Madrid: Visor Libros.
 - (2000). *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Madrid: Visor Libros,
 - (2003). *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
 - (2017). *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum.
- Sánchez, J. A. (2007). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor Libros.



Cachorro de León: una carta al padre

Lyon puppy: a letter to the father

Enrique Mijares Verdín
Universidad Juárez de Durango (México)
enriquemijares44@gmail.com

Resumen: *Cachorro de León. Casi todo sobre mi padre* desmiente la carga negativa que tradicionalmente pesa sobre los unipersonales, devela sin empacho y sin tapujos la conducta machista del padre de la protagonista, Conchi León, dramaturga y directora del colectivo Sa'as Tun que opera en Mérida (Yucatán, México). Al borde de las soluciones radicales que suelen acompañar tales reproches generacionales, la actriz, mediante un ejercicio autoficcional, realiza un *tour de force* para poner de relieve el análisis concienzudo de situaciones extremas y resolverlas mediante un meditado ejercicio de sentido común, ese que frente a la venganza opta por el perdón, frente al odio por la reconciliación, frente al olvido por las estrategias de la memoria y frente a los conceptos maniqueos, por el imperio de la libertad. Un estudio en homenaje al profesor José Romera Castillo.

Palabras clave: Conchi León. *Cachorro de León. Teatro. México. Memoria. Autoficción. Machismo. Identidad. Reconciliación.*

Abstract: *Puppy of Leon. Almost All About my Father* undermines the negative consideration traditionally linked to the unipersonal and reveals, without embarrassment and without taboos, the macho behavior of the protagonist's father, Conchi León, a playwright and director of the group Sa'as Tun that operates in Merida (Yucatan, Mexico). In line with the radical solutions typically associated to generational reproaches, the actress, in an autofictional exercise, performs a tour de force to carry out a thorough analysis of extreme situations and solve them with the sort of common sense that, instead of revenge, hatred, oblivion and manicheanism, prefers forgiveness, reconciliation, memory and the rule of freedom. A study in honour of professor José Romera.

Key Words: Conchi León. *Puppy of Leon*. Theatre. Mexico. Memory. Autofiction. Sexism. Identity. Reconciliation.

1. LA AUTORA

A partir del abrumador reconocimiento internacional que consiguió con *Mestiza power*¹, Concepción León Mora (Conchi) se consagra a tiempo completo a otorgar voz y protagonismo a lo propio, familiar, doméstico, cultural:

Me encontré a una mestiza con unos Ray-Ban: me impactó su imagen; no pude seguir de largo y me detuve a platicar con ella. Descubrí que detrás de esos lentes oscuros, había una historia bastante especial, que hablaba de la manera de ver la vida de la mujer maya contemporánea (León Mora, 2010: 21).

Su ya extensa producción dramaturgica contiene la voz de la tierra, en su mayoría voces de «mujeres indígenas de huipil, cabello largo y negro, alhajadas con oro y peinetas» (León Mora, 2010: 21), voces autobiográficas que pugnan por robustecer las enseñanzas de la tradición y el conocimiento de la sabiduría original, receptáculo de lenguas, usos y costumbres.

En sus textos teatrales habla la voz de la memoria. En sus diversos momentos escénicos, mediante el monólogo, se expresa el aprendizaje de las tradiciones, como una más entre las muchas estrategias innovadoras, estructuras de hipertexto, que la dramaturga emplea para explayarse sin cortapisas ni remordimientos. Sus parlamentos más crudos llaman a las cosas por su nombre, inauguran caminos, referencias, fragmentos, atajos, y dan sentido a la divulgación de secretos entrañables, familiares o sociales que de otra manera resultarían fácilmente melodramáticos, y que, por obra y gracia del descaro y la rebeldía de una autora sin complejos, consiguen que los personajes y, por ende, las obras en cuestión digan lo que callan.

¹ *Mestiza Power* es el montaje que podríamos llamar la ópera prima de éxito de esta dramaturga. Estrenada al iniciar la primera década del tercer milenio, el espectáculo tuvo tan cálida recepción que estuvo realizando una extensa gira internacional por algunas ciudades de Europa y Latinoamérica.

2. LA OBRA OBJETO DE ESTUDIO

[...] una parvada de recuerdos se instalaron en mis ojos. Como no podía regresar en ese momento, empecé a escribir esta historia. Escribir también es una forma de poner al sol las heridas que están dentro y envenenan la sangre².

Cachorro de León. Casi todo sobre mi padre³ es un viaje hacia el origen, una visita autobiográfica al pasado y al presente de la relación padre-hija, a través de una extrovertida escenificación, descarada, jocosa e irreverente y, al mismo tiempo, tierna, entrañable, conmovedora.

Ubicada en la disyuntiva de regresar a Mérida para reencontrarse con su padre, que la requiere desde su lecho de enfermo a punto de morir y revivir el azaroso proceso de ir perfilando una identidad propia a su lado, o permanecer en Ciudad de México, actuando, esto es, viviendo en un presente profesional, Conchi, la protagonista, decide quedarse en su momento actual, alejada de recordar algo que prefiere olvidar. Sin embargo, no consigue alejar de su mente la reflexión que el mero requerimiento paterno ha echado a andar y, casi sin proponérselo, comienza a escribir, a revisar los sentimientos encontrados, es decir, convergentes y divergentes, que, en el ámbito familiar, la ligaron a su progenitor durante su niñez y su primera juventud, es decir, a un pasado que, si bien no ha olvidado, prefiere mantener en el ámbito de la ironía y la caricatura, con tal de que le resulte menos lacerante.

Es un juego de contrastes entre la figura depredadora de un patriarca machista, desobligado, borracho, golpeador de mujeres... y las emociones y afectos, los hallazgos y deslumbramientos que se creían perdidos, pero que, al recuperarse, obligan a un balance ponderado en la reconciliación.

² Las citas, salvo lo expreso, corresponden al texto electrónico, inédito, proporcionado por la autora, de *Cachorro de León. Casi todo sobre mi padre*.

³ Se estrenó el 27 de marzo de 2015 y tuvo una serie de presentaciones en diversas ciudades de México, formando parte del Festival de Monólogos A Una Sola Voz. Participó en la Muestra Nacional de Teatro San Luis Potosí 2016. Lleva más de 50 funciones.

3. DE LA TAREA AUTOBIOGRÁFICA A LA AUTOFICCIONAL

La autoficción es un género literario que se define por un «pacto oximorónico» o contradictorio asociando dos tipos de narraciones opuestas: un relato fundado, como la autobiografía, sobre el principio de las tres identidades (el autor es también el narrador y el personaje principal), que sin embargo es ficción en sus modalidades narrativas⁴.

La tarea autoficcional es arriesgada, con mayor razón cuando implica un espejo inmediato a la refracción familiar, íntima, la que constituye el parámetro fundacional del carácter y el desarrollo ulterior de la conducta, es decir, los rasgos fundantes de la identidad propiamente dicha:

[El] autor autobiográfico [...] se va a esforzar en la búsqueda de fórmulas con las que romper la linealidad narrativa [...] y en] proponer [...] la ficcionalidad de una autoescritura, que lo único que pretende es experimentar otras formas de dicción del yo (Molero, 2000: 532).

Es, de una manera absurda, religiosa, una confesión a campo abierto frente a la multitud que ocupa la platea. Sin embargo, eso no parece amedrentar a la dramaturga, quien tiene en su haber una larga lista de textos en los cuales expone el cuerpo, la mente, la postura ideológica y los recursos propios de la escena, siendo ella misma, directora, productora y actriz.

Si estuviéramos en el cono septentrional de Latinoamérica, encuadraríamos esta puesta en escena en el movimiento de investigación y práctica creativa que, con base en el concienzudo análisis del concepto Biodrama⁵ realiza Viviana Tellas y que en el manifiesto del ciclo

⁴ Según definición popularizada en Wikipedia: <https://es.wikipedia.org/wiki/Autoficci%C3%B3n> [20/04/2018].

⁵ Modalidad de teatro estudiada en uno de los Seminarios Internacionales del SELITEN@T, *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI* (Romera Castillo, ed., 2017). Para investigaciones sobre la escritura autobiográfica en el mencionado centro, remito a http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/escritura_autobio.html [20/04/2018]; así como a las actas de uno de sus Seminarios, *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX* (Romera Castillo, ed., 2003).

que ella lleva a cabo en el Teatro Sarmiento de Buenos Aires, de 2002 a 2008, sostiene: «El retorno de la experiencia, lo que en Biodrama se llama «vida» [...] Es también el retorno de Lo Personal. Vuelve el Yo, sí, pero es un Yo inmediatamente cultural, social, incluso político» (Tellas, 2002) y que está refrendado en la sección «Investigación» de su página (www.archivotellas.com.ar [20/04/2018]): «Mi premisa es que cada persona tiene y es en sí misma un archivo, una reserva de experiencias, textos, imágenes». Brownell señala:

La consigna del proyecto era muy simple: trabajar sobre la vida de una persona viva. [...] la diversidad de obras surgidas allí constituye una excelente muestra de las infinitas formas que puede adoptar lo biográfico en el teatro (Brownell, 2012: en línea).

Estudios y praxis que Lola Arias⁶ eleva al nivel de ejercicio de la memoria realizado por la generación de la posdictadura en Argentina y Chile con dos montajes magistrales: *Mi vida después*⁷ y *El año en que nació*, respectivamente. Por supuesto que los referentes señalados atañen a la revisión histórica de un fenómeno social. Vistos, sin embargo, desde la perspectiva de cada uno de los participantes, los relatos en dichas puestas en escena cobran intimidad individual, revelada por medio de las tensiones / distensiones de los lazos familiares, toda vez que son los propios actores quienes cuentan su experiencia biográfica personal en la relación hijo / hija con el padre:

Por una parte, en su realidad práctica, en su carácter irreplicable, el teatro es siempre presencia y por eso mismo, es «siempre cierto», funciona como documento de una acción que transcurre en el aquí y ahora del espectador (Margulis, en línea).

⁶ Lola Arias (1976) es una dramaturga, directora y actriz, cuya producción está centrada en explorar vidas anónimas que, a la postre, terminan significando las vidas de los espectadores. La autora despliega su método biodramático a partir de una idea: hijos que reconstruyen la vida de sus padres a partir de fotos, películas, cartas y recuerdos, para problematizar las biografías de sus actores y, al mismo tiempo, el mundo que documentan.

⁷ *Mi vida después* se estrenó en 2009, en el Teatro Sarmiento. Fue la última de las obras del Ciclo Biodramas, creado y llevado a cabo por Vivi Tellas.

Es una suerte de distanciamiento brechtiano que nos remite a esa dinámica de intercambio entre el espectador y lo que mira. Alicia Molero, parafraseando a Scheaffer (1988), distingue tres estatutos dentro del ámbito de la autorreflexividad y la autorreferencialidad: el *pacto autobiográfico*, el *pacto autonovelesco* y el *pacto fantasmático*, cuya distinción, afirma, no siempre es evidente, puesto que la diferencia entre uno y otro reside únicamente en el grado de compromiso que el escritor exhibe en un discurso personal, pero que el lector percibe a través de elementos pragmáticamente situados en el nivel del enunciado o en el del discurso realizado (Molero, 2000: 535):

[E]l pacto autobiográfico responde a la lectura igualmente autobiográfica de un texto que representa un enunciado real, suscrito responsablemente por el propio autor (Molero, 2000: 533).

En la obra *Cachorro de León. Casi todo sobre mi padre* la protagonista habla sobre personas específicas con nombre y apellido —ella, Conchi, el cachorro, y su padre, Mauricio, el León—, y apunta continua y fragmentariamente a la revisión del álbum familiar, esa suerte de archivo de la memoria que es auxiliado en su labor con fotografías, canciones y videos.

Favorece al impacto de verdad tangible, contenida en la obra: que el parentesco entre la protagonista, Conchi, y el personaje aludido, su padre, nos haga presenciar la función como un documento vivo que opta por la oralidad para comunicar a los escuchas la extraordinaria convivencia que tiene con su progenitor y con toda la fabulación así familiar como de amigos, que rodea al mítico personaje atrapado en su memoria:

La verdad no sirve para nada porque su única ambición es ser perfecta y todos quieren tenerla, en cambio los recuerdos, los recuerdos son maravillosos, porque son exactamente como cada uno de nosotros los guarda en la memoria.

La dramaturga hurga en el pasado infantil un poco a la manera que Walter Benjamin expone en *Tesis sobre la historia y otros fragmentos* (2008), para ir construyendo el perfil biográfico de su padre *a contrapelo*, mediante el ejercicio minucioso de reunir uno a uno los fragmentos más densos y tortuosos de su desordenada vida de crá-

pula, adueñándose de los pasajes a medida que estos *relampaguean* en su memoria (Benjamin, 2008: VI):

El convivio entraña compañía [...] estar con el otro/los otros, pero también con uno mismo, dialéctica del yo-tú, salirse de sí al encuentro con el otro/con uno mismo (Dubatti, 2003: 13-14).

Un par de datos revela la voluntad de la directora por impregnar de realidad autobiográfica la escena, a fin de entablar una estrecha autoficción con el espectador.

Uno: la escena como convivio sin cuarta pared. En cierto momento, la narradora, quien todo el tiempo mantiene una estrecha confianza con el público, en un aparte a la manera del teatro áureo, pregunta a los espectadores si a alguno se le antoja ‘una León’. Para nadie pasa desapercibido que la invitación contiene cierta dosis de doble sentido... Como hay varios sedientos, Conchi distribuye generosamente —hasta agotar existencias en la nevera portátil que forma parte del dispositivo escénico— botellas de cerveza León, marca de reconocido prestigio y calidad, que se produce en Yucatán. El espectador queda en libertad de asociar: ¿hija de tigre, pintita? ¿cuántos bebedores sociales «habemos» en el mundo? ¿la cerveza es una bebida de moderación? ¿hace mucho calor en la sala?

El viejo siempre hablaba de sus amigos pero yo nunca le conocí ninguno. Así que no puedo asegurar que alguno de ellos haya existido.

Otro: el documento como prueba de vida de la realidad. Una vez que la función teatral termina, después del oscuro final, los aplausos del público y las gracias de la actriz, Conchi pide al operador en cabina que proyecte el video. Un vívido álbum de los amigos del padre, en acción y luciendo las características fisionómicas *sui generis* que la protagonista, recordando las descripciones paternas, relata sus andanzas con amigos, choferes de tráiler como él, de increíble aspecto monstruoso, caídos en desgracia a causa de sus excesos y sus malas decisiones, una caterva de seres mutilados entre los que se cierne una amistosa complicidad solidaria.

Son igualmente sordidos los relatos de las aventuras paternas: relaciones conyugales sucesivas con mujeres poco agraciadas. Las

graves consecuencias que provocan las habituales golpizas a la madre: abortos y que su único hijo varón «mi hermano menor» nazca con discapacidad. Triquiñuelas para no contribuir a la manutención del hogar y para dilapidar los bienes inmuebles de la esposa:

Lo odié, era un maldito mentiroso, un desgraciado que solo nos decía mentiras para su provecho. [...] Lo odié de veras; con ese odio infantil que es capaz de desear que se muera y se lo dije hace ocho años: ¡Muérete!

Es el momento relacionado con el punto de quiebra en la formación del carácter de los adolescentes, quienes en esa etapa crítica rompen lazos con el padre a fin de asumir la propia identidad. En el caso de *Cachorro de León*, se refiere tanto a reforzar la individualidad como a tomar distancia de la acusada violencia doméstica paterna. La ruptura, sin embargo, oculta otra suerte de argamasa indestructible: el amor filial, un afecto cargado de contradicciones, en el que encajan tanto los reproches como la necesidad de idealizarlo, un intento de limar asperezas, un lento proceso de sublimación que habrá de resultar a la postre un balance escrupulosamente ponderado:

el cerebro tiene un mecanismo de defensa que acomoda los recuerdos de manera en que nosotros somos «los buenos» de la historia. Pero siendo justos, el viejo no era tan malo...

Poco a poco empiezan a emerger los remotos, casi olvidados, momentos inefables en que el padre energúmeno se metamorfosea en un verdadero héroe para las hijas en desgracia: cuando se tira al mar para salvar a su hermana Ileana de perecer ahogada. Cuando después de un accidente, su padre la cuida a ella por las noches, se da cuenta de que a la hija le han estado sacando sangre de varias partes del cuerpo, a fin de que no se note, para transfundírsela a un niño rico que está internado en el cuarto de al lado; la levanta de la cama, la saca del hospital y la lleva en su tráiler de regreso a casa:

¡Mi papá es un gigante! [...] El viejo me lleva a mis terapias. Ya no me carga como un costal de papas, me carga como un padre debe cargar a su hija.

O cuando a los seis años, la protagonista se sube a un árbol a cortar tamarindos, cuando cree tener las manos llenas, intenta bajar, no puede, pide ayuda, y no hay quien la escuche, se avienta, cae de panzazo, causándose algunos raspones nada graves y se echa a llorar amargamente. El padre se da cuenta de lo sucedido, se tira al suelo y, como un león, avanza cautelosamente hacia ella y le cuenta la historia de un changuito que se sube a bajar tamarindos y no se puede bajar porque intenta agarrarse con la cola y la cola no le responde, se lanza al piso, se lastima, pero el changuito no suelta los tamarindos:

En ese momento veo los tamarindos en mi mano y me río. Me veo como un changuito y me río de mi estupidez.

4. REFERENTES HIPERTEXTUALES

La puesta en escena, primero, y luego la lectura del texto, reflejan un manejo inteligente de la influencia hipertextual:

[U]n espacio biográfico complejo [...] Según sostiene Leonor Arfuch, el escenario actual plantea un crescendo de la narrativa vivencial que abarca prácticamente todos los registros, generando hibridaciones, préstamos y contaminaciones de lógicas mediáticas, literarias y académicas (Margulis: en línea).

En primer lugar, los obvios referentes consignados tanto en el texto como en la puesta en escena: la cerveza León, con la que Conchi invita a los espectadores a la mitad de la función y que pone de relieve la coincidencia de la marca de la bebida yucateca con el apellido tanto de la protagonista, como de su padre y de su abuelo (este último lo ostenta por duplicado: León León). Y las alusiones a Pedro Infante⁸:

⁸ Pedro Infante (1917-1949), cantante y actor de cine cuya popularidad y carisma brilló durante las Época de Oro de la cinematografía mexicana de tal forma que, en solo dieciocho años de carrera profesional y una extensa filmografía de éxitos, le han immortalizado como leyenda imperecedera en el imaginario nacional.

Yo recuerdo que manejaba un tráiler. Lo recuerdo así (Muestra una fotografía de Pedro Infante en «A toda máquina») [...] yo los veía igualitos [...] mi padre también iba a las cantinas como Pedro Infante y era mujeriego... era encantador...

Después, los referentes literarios y teóricos: la consigna en *Pedro Páramo*, de la madre encomendándole al hijo, Juan Preciado, buscar al padre para ‘cobrárselo caro’ por haberlos abandonado. El rencor acendrado y al mismo tiempo la necesidad de cercanía afectiva que destila la *Carta al padre*, de Kafka. La reconciliación final del hijo reticente con el padre mitómano en *El gran pez*, de Daniel Wallace. Un par de versos del célebre poema «A Gloria» del veracruzano Salvador Díaz Mirón (1989). Y, por supuesto, la relación con *Melancolia y manifestaciones*, de Lola Arias:

[C]onfluencia de múltiples formas, géneros y horizontes de expectativa [...] la búsqueda de identidad e identificación (Arfuch, 2002: 60; la cita está tomada de Margulis: en línea).

Dichas asociaciones cabrían únicamente en el proceso de lectura / virtualización propio del espectador hipertextual, es decir, el proceso de quien está habituado a referenciar lo visto y oído, con lo vivido en el contexto de las experiencias personales y los aprendizajes múltiples de la práctica creativa, de no ser por lo ocurrido al día siguiente de la función, durante la charla / entrevista con fines investigativos, en el transcurso de la cual, la dramaturga admite haber tenido en mente, durante el proceso de redacción del texto, al menos dos de los referentes especializados.

Uno, bibliográfico, que conecta con esa obra maestra de la literatura universal que es *Pedro Páramo*:

Regresé a Mérida porque me dijeron que le había dado un infarto a mi padre; un tal⁹ Mauricio León Rosas.

Otro, cinematográfico, que se relaciona con el guion que concibe John August sobre la novela *Big Fish: A Novel of Mythic Proportions*,

⁹ Nótese la referencia a Rulfo (2012: 5): «me enviaron a buscar a mi padre, *un tal Pedro Páramo*».

de Daniel Wallace, y que Tim Burton, en 2003, eleva al rango de pieza fuera de serie dentro de su particular filmografía. Al igual que al joven periodista William Bloom le avisan que su padre está moribundo y le piden volver al pueblo donde nació para despedirse de él, la protagonista es requerida por su familia:

Ven pronto, los doctores le dan una semana de vida, su corazón ya no tiene compostura y él pide verte para despedirse. [...] No quiere ver a nadie, solo pide hablar contigo.

De esa manera comienza el dilatado proceso de exorcismo en el que la memoria recrudece rencores y resucita desavenencias, pero que, al mismo tiempo, inadvertidamente, va reavivando apegos que se creían olvidados:

Los malos recuerdos no vinieron solos, se abrieron como nubes amorosas para dejar ver el sol y salieron viejos recuerdos, donde mi padre, con su sentido del humor único, me hacía reír.

Incluir la referencia *Carta al padre* implica considerar que el propósito de la autora —quien espera que la redacción del texto sirva de puente para limar asperezas y acercarla a su progenitor— coincide con el de Kafka, el cual, al redactar la misiva, no escatima poner énfasis en una mezcla de timidez y terror frente a su padre:

Querido padre: Hace poco tiempo me preguntaste por qué te tengo tanto miedo. Como siempre, no supe qué contestar, en parte por ese miedo que me provocas, y en parte porque son demasiados los detalles que lo fundamentan, muchos más de los que podría expresar cuando hablo (Kafka, 2001: 5).

A diferencia del extraordinario narrador de aventuras que es el padre en *Big Fish*, quien es capaz de transformar los pasajes oscuros de su vida en historias fabulosas, el padre de la protagonista, en *Cachorro de León*, es descrito, a través de la memoria de la hija, como un hombre promiscuo, alcohólico y golpeador, que ejerce violencia física, psicológica, sexual, económica y patrimonial sobre la madre de la protagonista:

Asociamos también hipertextualmente *Cachorro de León. Casi todos sobre mi padre*, con *Melancolía y manifestaciones* porque en esta

obra, Lola Arias muestra ‘Todo sobre su madre’, recreando en escena, como actriz, micrófono en mano, los recuerdos de su propia infancia y comparte con el público una canción que muestra su tristeza, mientras pasan imágenes en video y una grabación con declaraciones perturbadoras de su madre real, su profunda depresión y melancolía, su cleptomanía, los tratamientos terapéuticos y las sesiones de psicoterapia a que fue sometida. Es decir, hay en los espectáculos de Arias y de León una serie de anécdotas de sus progenitores que los revelan en sus contrastes y claroscuros, suscitando la simpatía y el humor de los espectadores.

Tras concluir la temporada en Ciudad de México, donde representa a la Muerte Catrina, la protagonista regresa a Mérida. Al llegar ve una hilera de camiones tráiler estacionados frente a su casa, son los vehículos de los amigos de su padre que acuden a visitarlo en su lecho de moribundo:

el viejo no era tan mentiroso, sus amigos sí existían. [...] Algunos monstruos existen para confirmarnos su belleza y nuestra propia belleza de estar vivos [...] Todos somos unos monstruos...

«A veces la oscuridad es necesaria para encontrar nuestro propio brillo», dice la protagonista, a la manera del poeta Díaz Mirón: «Semejante al nocturno peregrino, / mi esperanza inmortal no mira el suelo; / no viendo más que sombra en el camino, / solo contempla el esplendor del cielo» (Díaz Mirón, 1989: 13):

Y entré a esa habitación... Me sentía menos monstruosa. Me sentía un verdadero León... Aunque mi corazón se agitaba como un pajarito. Todas las palabras que había guardado para ese momento se sintetizaron en una sola: ¿PAPÁ?

Según cuenta Conchi, en entrevista posterior a la función, ese desenlace le cuesta, si no el repudio, al menos la reconvención de las feministas más radicales, quienes no aceptan que —no como actriz, dramaturga y directora— ella como mujer, hija, persona, perdone al padre crápula, derrochador, maltratador, borracho y abusivo. No obstante, la reconciliación se sustenta al revisar el balance desde el otro lado del espejo, el de la luz, que realiza la protagonista: «la sombra que hace resaltar la estrella» (Díaz Mirón, 1989: 14):

Supongo que nacer cachorro de un León, también incluye que tu padre te clave las garras de cuando en cuando.

5. CONCLUSIONES

El desfile documental que exhibe *Cachorro de León. Casi todo sobre mi padre* no solo hace que en el trayecto de esa revisión se desplomen las suspicacias y reticencias de la hija, sino que consigue con creces que los personajes sean percibidos por el público con asombro creciente, rebasando las expectativas de la convención teatral afirmada como autobiografía fehaciente. Se trata en todo caso de conjugar las diversas miradas o virtualizaciones de la experiencia autobiográfica:

¿[el] creador parte de un proyecto [...] cuyo contenido autobiográfico responde a esa dimensión subjetiva del arte a la que también se acoge la ficción de nuestro tiempo, o, por el contrario, se trata del único modo que ve posible el autobiógrafo de hoy para llevar a cabo el propio auto-discurso? (Molero, 2000: 533).

Se trata de un sondeo en los recuerdos familiares en donde la biografía del padre es colocada en la mesa quirúrgica para una minuciosa vivisección, en la cual los factores fisiológicos, psicosociales, incluso patológicos, son realizados hasta los extremos de la caricatura, por una hija que recurre a los extremos cáusticos y los ejemplos clásicos del humor negro, con tal de exponer al objeto de estudio en su dimensión patética:

[E]n la actualidad encontramos una amplia variedad de realizaciones discursivas de lo autobiográfico [...] por un lado, hay que considerar aquellos textos que pretenden narrar hechos de la vida de quien escribe y cuyo interés radica exclusivamente en el contenido de esa existencia; por otro, los que no solo buscan contar la vida, sino hacer una narración artística de lo vivido (Molero, 2000: 533-344).

El propio título establece el vínculo consanguíneo entre la protagonista, el *cachorro*, y el hombre que retrata, *de León*, apellido paterno; y deja en el complemento del título, la tarea de sembrar la sospecha sobre el faltante, *casi todo*, a modo de asignatura pendiente

o invitación a entrar en la dinámica de interlocución, para que el espectador —no ya especulando en el resto oculto de la vida del padre de la protagonista, sino de acuerdo a su propio contexto de experiencia— derive, relacione, profundice y recree la propuesta, es decir, realice su propio y personal balance del binomio padre/hij@.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arfuch, L. (2002). «El espacio biográfico. Mapa del territorio». En *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: FCE.
- Benjamin, W. (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México: Ítaca / UACM.
- Brownell, P. (2012). «Proyecto Archivos: El teatro documental según Vivi Tellas». <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-91/brownell> [20/04/2018].
- Díaz Mirón, S. (1989). «A Gloria». En *Salvador Díaz Mirón. Breve antología poética*, 13-15. México: Asociación Nacional de Libreros.
- Dubatti, J. (2003). *El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- Kafka, F. (2001). *Carta al padre*. Traducción de Felú Formosa. Barcelona: Lumen.
- León Mora, C. (2010). *Mestiza power y otros mesticismos*. Mexicali, Baja California, México: Artificios.
- Margulis, P. (en línea). «Actuar la propia vida. Algunas reflexiones sobre el teatro documental». En paomargulis@yahoo.com / paolamargulis@fibertel.com.ar / <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/viewFile/407/335> [26/03/2018].
- Molero de la Iglesia, A. (2000). «Autoficción y enunciación autobiográfica». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 9, 531-548.
- Romera Castillo, J. (ed.) (2003). *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
- (2017). *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum.
- Rulfo, J. (2012). *Pedro Páramo*. México: Editorial RM / Fundación Juan Rulfo.

Máscara, persona y personaje en el teatro de Angélica Liddell

Mask, person and character in Angelica Liddell's theatre

Silvia Monti
Università di Verona
silvia.monti@univr.it

Resumen: Uno de los componentes más destacado de las puestas en escena de Angélica Liddell es la autoficción. Nos proponemos estudiar en qué forma Liddell utiliza el discurso del yo, difuminando al mismo tiempo los límites entre actuar como personaje y estar presente en el escenario como persona, como la misma Angélica. Lo hacemos, no obstante, a partir de una obra que no ha sido llevada a la escena por la autora, *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción*, en la que el autobiografismo presente en el texto se somete al mismo tiempo a una dura crítica, cuestionando los límites del lenguaje con respecto a la posibilidad de comunicar la verdad. Un estudio en homenaje al profesor José Romera Castillo.

Palabras clave: Angélica Liddell. *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción*. Autoficción. Discurso del yo. Ficcionalización.

Abstract: One of the most prominent elements in Angélica Liddell's staging is autofiction. This article will analyse how Liddell uses the discourse of the self, blurring the boundaries between acting as a character and being present on stage as a person, that is, Angélica herself. Attention will be paid, however, to a work that has not been staged by the author, *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción*. In this play the autobiographical voice present in the text is submitted to harsh criticism; such criticism questions the limits of language regarding the possibility of communicating the truth. A study in honour of professor José Romera.

Key Words: Angélica Liddell. *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción*. Autofiction. Discourse of the self. Fictionalization.

El título del seminario en homenaje al profesor José Romera Castillo, en el que tengo el gusto y el honor de participar, *Teatro, (auto) biografía y autoficción (2000-2018)*, nos pone frente a un notable desafío teórico. Es notorio que en la comunicación teatral el emisor del discurso está fuera del marco escénico tanto como el emisor del discurso narrativo está fuera de la narración, pero con la diferencia de que mientras que en la narrativa el emisor tiene que recurrir a un narrador extradiegético o intradiegético, que es una instancia interna a la narración, en el teatro esta instancia no existe: los discursos y las acciones se muestran directamente a los espectadores. La consecuencia es que, si el personaje de un relato puede ser al mismo tiempo el narrador de la historia, dando lugar a las muchas variantes de formas autobiográficas más o menos ficcionales sobre las que se ha extendido la crítica en los últimos años, esta posibilidad en teoría no está prevista en el espectáculo teatral, aunque sí la podemos encontrar en cierto modo en el texto escrito para el teatro, en las acotaciones, en la lista de los personajes y descripciones de los mismos, si los hay¹. Sin embargo, como la ausencia de un narrador es algo que limita las posibilidades comunicativas de que dispone el dramaturgo, el teatro en todos los tiempos se las ha arreglado para introducir esta figura que en principio no estaría prevista. Como es sabido, la función del narrador en el teatro antiguo se encomendaba al coro, elemento que vuelve a aparecer en el teatro vanguardista de principios del siglo XX y que siempre ha existido en el teatro musical, aunque no siempre con la misma función. En épocas más cercanas, de la mano del teatro brechtiano, no por nada llamado teatro épico, es decir, narrativo, los narradores en las obras dramáticas se hacen cada vez más frecuentes: de los científicos de un tiempo futuro de *El tragaluz* (1967), de Buero Vallejo, al así llamado *teatro di narrazione* italiano, a la actual dramaturgia de la memoria (Romera Castillo, ed., 2003) o de la posmemo-

¹ Sobre el estatuto de las acotaciones siguen siendo imprescindibles las observaciones de Abuíñ González (1997: 33-40).

ria en España e Hispanoamérica, pasando por el híbrido personaje del *acotador* en *Hamelin*, de Juan Mayorga, los ejemplos abundan.

Tampoco quiero dejar de mencionar aquí a Francisco Delicado, con quien ya pasamos al campo de la *autoficción* o de la *autor-ficción*², ya que no solo Delicado se auto-representa entre los personajes de su novela dialogada *La lozana andaluza*, sino que entra y sale de su ficción según le dé la gana³. Me detengo en la cuestión del narrador, porque en principio es la única instancia a la que le está permitido el discurso autobiográfico o autoficcional. Pero como ha señalado hace unos años José Luis García Barrientos (2014: 128), la autoficción dramática constituye en principio una aporía⁴ y los no numerosos estudios teóricos que han intentado trasladar al campo teatral los principios y definiciones acuñados para la narrativa autoficcional han tenido que enfrentarse con esta paradoja, arreglándose de varias formas para encontrar soluciones aceptables.

Dejando de lado, por ahora, las controvertidas cuestiones teóricas, voy a ocuparme del caso de Angélica Liddell. Hablar de su dramaturgia como ejemplo de teatro autobiográfico o autoficcional no es ninguna novedad. Casi todos los estudios que se refieren a esta modalidad en el contexto hispánico mencionan a esta artista (García Barrientos, 2014: 136; Casas, 2014: 12 y 15; Tossi, 2017: 74-76; Pérez Jiménez, 2017: 97, entre otros). La presencia del discurso del yo en sus espectáculos es tan evidente que constituye uno de sus componentes fundamentales (Abuín González, 2011; Torre Espinosa, 2014; Garnier, 2015), aunque hay que tener en cuenta que las formas en las que se manifiesta son muchas y variadas. A estas, podríamos añadir otras expresiones de autorreferencialidad como los autorretratos fotográficos que antes la autora colgaba en su web y que luego se recogieron en parte en un precioso libro (Liddell, 2015). En principio, hay que decir que los elementos autobiográficos no se limitan a estar presentes en la parcela de sus obras constituida por monodramas o dramas unipersonales, o, en cualquier caso, en los monólogos confesionales, tan característicos de

² Para la segunda expresión remito a Toro (2010).

³ El caso de Delicado lo recuerda también Sabine Schlickers (2010: 53-56), aunque no incluyéndolo específicamente entre los autores dramáticos.

⁴ Ya anteriormente este estudio había discutido la posibilidad / imposibilidad del drama autobiográfico (García Barrientos, 2009).

la dramaturgia de Liddell, sino también en los dramas de personajes, entre o detrás de los cuales se insinúa inevitablemente la autora. Además, al ser escritora, directora e intérprete de sus espectáculos, Liddell encarna perfectamente la función autoral, que en su caso coincide con la del autor de una obra narrativa, responsable única del discurso emitido, pero que en el ámbito teatral resulta en general problemática, al repartirse normalmente entre varias figuras.

Teniendo en cuenta esta circunstancia, es posible afirmar que, desde un punto de vista teórico, es casi lo mismo hablar de ella como escritora de textos teatrales autorreferenciales, algunos de los cuales no ha llevado nunca a las tablas, y hacerlo en cuanto emisora de un discurso del yo en escena. En los espectáculos, no obstante, el efecto de autenticidad se ve enormemente multiplicado por la presencia de la propia autora en las tablas, la percepción de su propia voz, el ofrecimiento de su cuerpo sin salvaguardias a la violencia de las acciones escénicas y al mismo tiempo a la mirada del público, en unos rituales de los que parece ser ella la primera víctima y ante los que percibimos tanto su fuerza y su cólera como su fragilidad e indefensión.

En esta ocasión, debido a las limitaciones de espacio, me centraré en una sola pieza, *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción*, a sabiendas de que es imposible agotar en pocas páginas un tema como la autoficción en el teatro de Liddell y que, además, desde la redacción de esta obra hasta hoy su dramaturgia ha evolucionado mucho. El motivo de mi elección es que, en *Nubila*, Liddell no se limita a hablar de sí misma en un larguísimo monólogo, cuya duración se calcula en cinco horas, sino que —y quizá sea lo más interesante— a este autobiografismo, después de presentarlo como única opción frente a la ficción, añade una despiadada reflexión sobre el mismo.

Sin que se conozca la fecha exacta de redacción (Eguía Armenteros, 2013: 354-359), sabemos que la obra fue presentada a finales de septiembre de 2002 a la convocatoria del primer Premio Casa de América de Dramaturgia Innovadora, resultando ser la ganadora⁵. Publicada

⁵ Fue llevada a la escena en septiembre de 2007, en la Sala Triángulo de Madrid, por Adolfo Simón, quien había formado parte del jurado del premio Casa de América, en una adaptación hecha por él mismo y Ana Martín Puigpelat. Sobre este montaje puede verse Simón (2008) y Alba Peinado (2009).

en 2003 en la versión presentada al premio (Liddell, 2003), se volvió a editar con algunas modificaciones de la autora en 2009 (Liddell, 2009).

Como ha sido señalado (Eguía Armenteros, 2014), se trata de la primera obra, o una de las primeras, en las que Liddell prescinde de la creación de personajes para transmitir su pensamiento, eligiendo en cambio asumir en primera persona el protagonismo de sus piezas, sin mediaciones ficcionales. La autorreferencialidad y el autobiografismo de esta pieza no pueden ser más evidentes: la primera parte consta de un torrencial monólogo, que ocupa las primeras cien páginas en la última edición impresa, en el que la autora comenta, mientras trata de explicarla a un bebé —por supuesto inútilmente—, *La pasión anotada de Nubila Wahlheim*⁶, escrita por ella misma y que constituye la segunda parte de la obra, ocupando tan solo 23 páginas. En esta segunda parte dialogan dos hombres anónimos, violadores y asesinos de Nubila, cuya voz escuchamos a través de fragmentos de su diario encontrado por los asesinos y que uno de los dos se supone lee en voz alta.

En cambio, no hay indicaciones que identifiquen la voz que escuchamos en la primera parte, ni siquiera aparece el nombre Angélica como en otros casos. Sin embargo, las primeras palabras del texto —que luego se repetirán como un mantra— nos sacan de cualquier duda: «Yo no quería escribir *La pasión anotada de Nubila Wahlheim*. / Siempre quiero escribir otra cosa, siempre quiero escribir algo bueno, algo realmente bueno...». Como se ve, Liddell habla de sí misma en primera persona y se presenta como autora de una obra que sabemos que ha sido escrita verdaderamente por ella y que considera un fracaso (un fracaso más en su propia vida)⁷. Estos elementos parecen cumplir, por lo menos en principio, con el pacto autobiográfico. No obstante, las cosas no son así de sencillas, por varias razones. En primer lugar, el discurso de esta Angélica persona y ya no personaje

⁶ Alba Peinado (2009: 452) señala acertadamente que Wahlheim es el nombre del pueblo donde vive Lotte, la joven amada por el protagonista de *Las penas del joven Werther*, en el que se suicida. La obra de Goethe volverá a ser mencionada varias veces en *Belgrado*.

⁷ Parecido es el comienzo de *Perro muerto en tintorería. Los fuertes* (Liddell, 2008), en el que la dramaturga habla de sí misma como directora del montaje en el que está interviniendo.

se ve interrumpido una y otra vez por fragmentos líricos, que alguien ha definido como «lirica alucinógena» (Alba Peinado, 2009: 451), aunque, en mi opinión, tienen una gran belleza; en estos versos, diferenciados en el texto por estar impresos en mayúsculas, el yo lírico corresponde a su vez a la voz de Liddell, que de esta forma se desdobra y se refleja en una segunda Angélica, menos concreta y agresiva de la primera y emisora de un discurso más íntimo y poético. La presencia de estos versos y el consiguiente desdoblamiento de la voz autoral pueden compararse con la voz en *off* que la autora utiliza en sus primeros montajes: en *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* (2003) y en la mayoría de sus *Acciones*. En *Y los peces...* Liddell, como emisora del discurso, se desdobra en dicha voz en *off* atribuida a la propia Angélica y en el personaje o máscara de La puta, que, sin embargo, no es sino la misma Angélica⁸.

Por otra parte, volviendo a *Nubila*, la pasión erótica que experimenta la desdichada protagonista y anota poéticamente en su diario es la misma de que nos habla el yo de la primera parte. Esta pasión está hecha del mismo sufrimiento, y es causa y consecuencia del mismo menosprecio de sí misma que lleva hasta el sacrificio, la autodestrucción, pero que, a la par, es la única forma de entrar en contacto con la humanidad y con lo bello, de acuerdo con la poética liddelliana.

De esta forma, en el larguísimo monólogo inicial, nos encontramos atrapados en un juego de desdoblamientos y reflejos que la autora lleva hasta límites extremos y que condensa en una frase reiterada una y otra vez a lo largo de su discurso: «Los que no son amados. Los que no son amados, pero era yo la que no era amada» (Liddell 2009: 9 y ss.), superponiendo su propio yo a los de los protagonistas de la segunda parte, asesinos por falta de amor, hasta llegar a decir que no puede ser sino ella misma la materia de su obra:

Porque el tema no es LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM. Yo soy el tema, yo soy el asqueroso tema que no le interesa a nadie. / Cinco horas profesionales, segregando mis problemas como grasa rancia. / Qué

⁸ Un comentario de la autora sobre la función de la voz en *off* en su teatro puede verse en la entrevista publicada en Cornago (2005: 317-329).

asco, me siento invadida por mi propia vida, qué asco, sin embargo, y a pesar del asco, cada vez soy más reacia a la ficción o más incapaz de la ficción (Liddell, 2009: 31).

De hecho, la falacia del lenguaje, tantas veces evocada en esta obra, junto con el más general fracaso de la creación artística, «que jamás evita el exterminio de los hombres a mano de otros hombres» (Liddell, 2009: 79), conduce, en un primer momento, a la inevitable cancelación de los personajes, entes ficcionales creados por un autor, pero ajenos a él, aunque a menudo amasados con las mismas vivencias de su creador y portavoces de sus ideas y sentimientos.

Por los mismos años, Liddell se interrogaba, en una ponencia titulada «Llaga de nueve agujeros», sobre la imposibilidad de la tragedia y, remitiendo a Steiner, entreveía tal vez en el discurso del yo, en la representación de la propia intimidad del autor, la única vía de resucitar la tragedia en la actualidad:

Escribir con la sensación de la imposibilidad de la tragedia, nos hemos quedado sin formas para expresar el sufrimiento, sin formas para hacer creíble el sufrimiento [...]. ¿Y si la tragedia contemporánea consistiera en revelar la propia intimidad del autor, narrada por el propio autor? [...] Tal vez en la tragedia contemporánea haya que pasar de la decencia del personaje a la indecencia de la intimidad. [...] Tal vez no haya que proponer obras, sino residuos de nosotros mismos (Liddell, 2014: 23-24).

Y en 2005, en otro escrito teórico —expuesto en uno de los Seminarios internacionales del SELITEN@T, dirigido por el profesor José Romera Castillo (ed., 2005)—, «Un minuto dura tres campos de exterminio: la desaparición del espacio y del tiempo», justifica de nuevo la desaparición del personaje en «favor de la voz del propio autor [...]. El personaje es abandonado y el autor cobra protagonismo como acto de resistencia frente a la desaparición del hombre», porque:

la sociedad ha perdido confianza en la ficción, ha dejado de creer en la capacidad de la ficción para hacernos comprender el mundo y sus dos grandes diferencias, la diferencia entre el bien y el mal, y la diferencia entre lo útil y lo inútil [...] ninguna ficción nos sirve, ningún personaje, ningún espacio, ningún tiempo (Liddell, 2005: 69).

Más adelante, en el mismo escrito, aludiendo expresamente al texto de *Nubila* y al de *Lesiones incompatibles con la vida* (2003), reafirma la autenticidad del autobiografismo de estas obras, diciendo que «estos dos monólogos tratan de la biología y de la biografía de la Mujer Angélica, no del Personaje Angélica, por mucho que la palabra [...] sea incapaz de expresar la verdad» (Lidell, 2015: 74).

En *Nubila* declara en efecto Liddell: «Solo me queda la oportunidad de lo confesional, lo asquerosamente confesional. / Ausencia de personajes. / Lo asquerosamente confesional para encontrar allí, en el borde de mi muerte, una parodia de mis angustias. Parodia, sí, pero al fin y al cabo puedo reconocerme en la parodia» (Liddell, 2009: 93). La autora es consciente, en cualquier caso, de que tampoco tiene salida esta opción, cuya autenticidad pone en duda (habla de parodia) y que, al contrario, está destinada igualmente al fracaso. En efecto, ya al principio de la pieza, el discurso del yo, la confesión íntima, se cuestiona duramente: «en la *Pasión anotada de Nubila Wahlheim* no hay una sola frase que transforme el alma de los hombres, ni una sola frase. Todo se dirige al mismo sumidero, la letrina de la autocomplacencia y del egocentrismo» (Liddell, 2009: 12), para terminar con las preguntas: «¿Por qué escribo *La pasión anotada de Nubila Wahlheim?* / ¿Para explicarme a mí misma? ¿Para soportarme? ¿Para qué diablos escribo?» (Liddell, 2009: 14). Efectivamente, hablar en primera persona, manifestar el sufrimiento personal e íntimo, desnudarse ante el público en sentido literal y metafórico, «ofrecernos por entero al desprecio de los otros» (Liddell, 2009: 17) para Liddell no es garantía de autenticidad ni de verdad. Los límites entre realidad y ficción siguen difuminándose y confundiendo en el discurso de la primera parte, donde, entre otras cosas, encontramos reivindicaciones de autenticidad de las acciones previstas en la segunda parte que, sin embargo, nunca fue representada por la autora⁹. Por eso, inevitablemente, en este monólogo Liddell se ve impulsada, al final, hacia la negación incluso del discurso del yo:

⁹ Cf. la siguiente cita: «Me senté encima de gallinas muertas, las reventé, se les salieron las tripas, me peiné con las patas de las gallinas muertas, alguien se comió unas alas de pollo que me prendí al sujetador con imperdibles, até gallinas a la polla de un hombre [...], todo es verdad, todo lo que hicimos es verdad, mi desesperación triunfaba» (Liddell, 2009: 26).

Y ahora, ¿Soy yo? ¿Soy yo estas palabras? / ¿Dónde empiezo yo? ¿Dónde empiezo yo para toda esta gente a la que odio y que me odia? / Yo no estaré. Estarán las palabras, solas, como panteras mutiladas. / ¿Cómo sabré que las palabras expresan exactamente lo que pienso? / ¿Esto soy yo? ¿Es mi pensamiento? ¿O realmente las palabras están solas, como panteras, cada cual con su significado, con su definición, no unidas a mi pensamiento, no unidas a mí, sino solas? (Liddell, 2009: 76).

Para añadir más adelante: «Yo, por ejemplo, no estoy presente. Estoy ausente. Mi discurso es mi ausencia porque la verdad es impronunciable» (Liddell, 2009: 81).

En definitiva, la emisora de este discurso del yo, que confiesa ante los espectadores / lectores sus reales sufrimientos, sus verdaderos fracasos, se hace cada vez más evanescente. El acto de la escritura, el uso de palabras escritas o pronunciadas por uno y leídas o escuchadas por otros, ficcionaliza cualquier verdad:

Aquí estoy, escrita, pero las cosas que se escriben dejan de ser reales, de algún modo dejan de ser reales. Entonces yo, ¿he dejado de ser real? ¿Soy ahora un personaje de ficción? [...]. Estas cinco horas me disuelven, me siento irreal, no identifico mi vida. / ¿Estoy viva? / ¿O estoy escrita? / Escribir me aleja de la permanencia, me vuelve fugaz, sí, me hace percibir la fugacidad, ninguna palabra parece dejar impronta, se devalúa, la palabra como escoria, la palabra hueca que nada indica (Liddell, 2009: 99-100).

Efectivamente Liddell, en *Nubila*, nos pone ante un cortocircuito, en el cual se siente atrapada ella misma; nos dice que la creación ficcional ya no tiene sentido y no nos queda sino el discurso del yo, esto es hablar de uno mismo, de la propia intimidad, pero la hipocresía y ambigüedad del lenguaje alejan de la verdad incluso en este caso. Al confesarse delante de unos espectadores o confiando sus fracasos a la palabra escrita, también el ser real se convierte en ser de ficción, un ser de palabras. Sin embargo, en la tercera parte, eso es el breve epílogo, volvemos a encontrarnos con una Angélica dolorida y concreta que nos informa de que «una vez finalizada la redacción de esta obra, la autora tuvo que someterse a un tratamiento psiquiátrico» con Fluoxetina clorhidrato y Hemitartrato de Zolpidem, es decir, un antidepresivo y un fármaco contra el insomnio.

Unos años más tarde, en *Belgrado* (2006), Liddell volverá a insistir en la ficcionalización consustancial al uso del lenguaje, incluso en los más escuetos reportajes de guerra, en una obra en que varios de los personajes que encontramos renuncian definitivamente y en sentido literal a la palabra (Monti, 2016: 164-167). En *Belgrado*, otro drama no llevado a la escena por la autora, en efecto vuelven a aparecer unos personajes ficcionales que se mueven en un contexto concreto y bien definido —la ciudad de Belgrado en los días del entierro de Milošević— y que sin embargo, una vez más, no son sino trasuntos de la autora misma. Especialmente Agnes, a pesar de que se la presente con un pasado profesional de activista y corresponsal, termina por ser una nueva Nubila, que, derrotada y sin esperanza, se ofrece voluntariamente al sacrificio, y en definitiva una nueva Angélica, de la que asume la voz cuando expresa su rechazo a la maternidad y se lanza en una invectiva contra la sociedad que glorifica a la mujer madre, relegándola al mismo tiempo «al suburbio sentimental» (Liddell, 2008a: 112-116), esto es, uno de los motivos recurrentes en el teatro de Liddell de aquellos años. Agnes / Angélica desconfía del lenguaje, responsable de la ficcionalización de la realidad y responsable de la espectacularización del dolor; para ella la insensatez y el horror de las acciones bélicas no pueden ser expresadas sino a través de la literalidad: «si escribes acerca de la fosa de Kamenica, / solamente puedes escribir “Exhumados los restos de mil y picos víctimas de la matanza de Srebrenica en la mayor fosa común de Bosnia”. / No puedes escribirlo de otra manera. / Ni ficción, ni poesía, ni filosofía... / [...] El dolor es el informe puro» (Liddell, 2008a: 20-21). Estas afirmaciones guardan parecido con el deseo expresado en la primera parte de *Nubila* de que en el fondo toda obra tendría que limitarse a su sinopsis, al argumento:

Lo mejor para LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM hubiera sido convertirse en argumento de cartelera, tres líneas, no más, sin pretensiones literarias. / Un argumento de cartelera es una promesa maravillosa. / El libro de los argumentos, argumentos que nunca se desarrollan, argumentos que no se convierten en nada. / Título y argumento: una promesa maravillosa. / LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM: dos seres brutales asesinan a una mujer en un gallinero y encuentran su diario (Liddell, 2009: 41-42).

El caleidoscópico universo teatral de Liddell se basa, en realidad, en unos pocos temas que aparecen una y otra vez descompuestos

y vueltos a ensamblar de formas distintas, sobre los cuales domina invariablemente la voz de la autora, una voz que a su vez toma formas diferentes: monólogos, cartas, email, versos, invectivas, fragmentos intertextuales, letras de canciones, lenguaje sagrado, listas, noticias de prensa..., cada una de ellas inconfundiblemente marcada por el sello autoral de una artista que desconfía del lenguaje, que no cree en la palabra, que se da cuenta perfectamente de su inutilidad y falsedad, pero que, asumiendo el fracaso de la palabra «casi como un preámbulo al proceso de escritura» (Vasserot, 2014), se resiste a dejar de escribir y de presentar sus obras ante un público al que ama y odia al mismo tiempo y del cual se siente amada y odiada¹⁰.

Dejando a un lado los legítimos cuestionamientos teóricos acerca de una posible o imposible existencia del discurso del yo en el teatro; de si sobre un escenario y frente a un público se puede evitar la semiotización del cuerpo y de la voz del actor o, en otras palabras, si se puede ser persona y no personaje en un escenario, es indudable que, en el teatro de Liddell, pasión, sufrimiento, cólera, indignación, soledad, desolación se perciben como verdaderos sentimientos de la autora. La impresión que tiene el espectador es que realmente, cuando Liddell está en escena, vida y espectáculo se funden y se confunden. Esta percepción no deja de experimentarse aun cuando somos conscientes de la gran profesionalidad de esta artista y de su meticulosidad en la preparación de sus espectáculos, tanto como de su perfeccionismo en la escritura de los textos. Incluso si somos conscientes de asistir a un ritual, no podemos no sentirnos llamados en causa por las palabras y las acciones de esta creadora que por cierto es mucho más de «uno de los valores más interesantes que han surgido en España en los últimos tiempos» (Liddell, 2009: 43-44), como se

¹⁰ Dice Liddell en *Nubila*: «En vez de ocultar *La pasión anotada de Nubila Walheim* la expongo voluntariamente a una intemperie sin piedad, a toda esta gente a la que odio y que me odia y que van a tratarme con crueldad ahora mismo»; pero hacia el final, admite: «Toda esta gente a la que odio y que me odia quiere escuchar lo indecible. Y yo me invento indecibles porque en el fondo me gustaría satisfacer todos sus deseos» (Liddell, 2009: 83; 101). Y en una entrevista, años más tarde, afirma: «La relación con el público siempre es una historia de enemigos, de confrontación, pero la historia de los enemigos acaba siendo una historia de amor» (Perales, 2009).

autodefine con cortante ironía en *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción*¹¹.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abuín González, A. (1997). *El narrador en el teatro*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- (2011). «Poetry and Autofiction in the Performative «Field of Action»: Angélica Liddell's Theatre of Passion». En *Performing Poetry: Body, Place and Rhythm in the Poetry Performance*, C. Gräbner y A. Casas (eds.), 151-172. Amsterdam / New York: Rodopi.
- Alba Peinado, C. (2009). «Nubila y los monstruos fecales de Angélica Liddell». En *Héroes, mitos y monstruos en la literatura española contemporánea*, F. López Criado (ed.), 447-456. Santiago de Compostela: Andariva.
- Casas, A. (2014). «La autoficción en los estudios hispánicos: Perspectivas actuales». En *El yo fabricado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, A. Casas (ed.), 7-21. Madrid / Frankfurt am Mein: Iberoamericana / Vervuert.
- Cornago, Ó. (ed.) (2005). *Políticas de la palabra: Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell*. Madrid: Fundamentos.
- Eguía Armenteros, J. (2013). *Motivos & estrategias en el teatro de Angélica Liddell*. Tesis de doctorado. Granada: Universidad de Granada.
- (2014). «The disappearance of the character in the theatre of Angélica Liddell: he Nubila Wahlheim paradigm». *Teatro. Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* 28, 71-92.
- García Barrientos, J. L. (2009). «(Im)posibilidades del drama autobiográfico». En *En torno a la convención y a la novedad*, O. Pellittieri (ed.), 93-104. Buenos Aires: Galerna.
- (2014). «Paradojas de la autoficción dramática». En *El yo fabricado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, A. Casas (ed.), 127-146. Madrid / Frankfurt am Mein: Iberoamericana / Vervuert.
- Garnier, E. (2015). «Entre autoficción y documental: el teatro-performance de Angélica Liddell». *Ínsula* 823-824, 19-24.
- Liddell, A. (2003). *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción*. Madrid: Casa de América.

¹¹ La intervención de la profesora Silvia Monti puede verse en <https://canal.uned.es/video/5b2c93e6b1111f361b8b4567>.

- (2005). «Un minuto dura tres campos de exterminio: la desaparición del espacio y del tiempo». En *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: Espacio y tiempo*, J. Romera Castillo (ed.), 67-75. Madrid: Visor Libros.
- (2008a). *Belgrado. Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso*. Bilbao: Artezblai.
- (2008b). «Perro muerto en tintorería. Los fuertes». En *El sobrino de Rameau / Perro muerto en tintorería. Los fuertes*, D. Diderot / A. Liddell, 141-241. Palencia: Nórdica.
- (2009). *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción*. Bilbao: Artezblai.
- (2014). «Llaga de nueve agujeros». En *El sacrificio como acto poético*, 15-31. Madrid: Continta Me Tienes (primera ed. en *Primer Acto* 295, 132-137).
- (2015). *Via lucis*. Madrid: Continta Me Tienes.
- Monti, S. (2016). «La escritura dramática de Angélica Liddell: *Belgrado. Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso*». *Cuadernos AISPI* 7, 155-171.
- Perales, L. (2009). «Angélica Liddell: 'tengo una inclinación natural a hablar de la parte podrida de las cosas'». *El Cultural* 16/10.
- Pérez Jiménez, M. (2017). «Ficcionalidad y modelos referenciales en el teatro español actual: el dominio estético del Teatro Verbo». En *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción*, A. Casas (ed.), 59-79. Madrid / Frankfurt am Mein: Iberoamericana / Vervuert.
- Romera Castillo, J. (ed.) (2003). *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros
- (2005). *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: Espacio y tiempo*. Madrid: Visor Libros.
- Schlickers, S. (2010). «El escritor ficcionalizado o la autoficción como autor-ficción». En *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, V. Toro, S. Schlickers y A. Luengo (eds.), 35-56. Madrid / Frankfurt am Mein: Iberoamericana / Vervuert.
- Simón, A. (2008). «Los que no son amados...*Nubila*». *ADE-Teatro* 119, 113-117.
- Toro, V. (2010). «La auto(r)ficción en el drama». En *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, V. Toro, S. Schlickers y A. Luengo (eds.), 229-250. Madrid / Frankfurt am Mein: Iberoamericana / Vervuert.
- Torre Espinosa, M. de la (2014). «Ruptura del pacto escénico: narrativa y discurso en el teatro de Angélica Liddell». *Telondefondo* 20, 53-67. <http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero20/articulo/532/rupturas-del-pacto-escenico-narrativa-y-discurso-en-el-teatro-de-angelica-liddell.html> [15/4/2018].

- Tossi, M. (2017). «Condiciones estético-políticas de la autoficción teatral». En *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción*, A. Casas (ed.), 59-79. Madrid / Frankfurt am Mein: Iberoamericana / Vervuert.
- Vasserot, C. (2014). «La pasión según Angélica Liddell (de la palabra poética al sacrificio dramático)». En *El sacrificio como acto poético*, A. Liddell, 7-13. Madrid: Continta Me Tienes.

Teatro de Angélica Liddell: una autobiografía del dolor

*Angelica Liddell's theatre:
an autobiography of pain*

Patricia Úbeda Sánchez
Universidad de Almería
patriciaubedasanchez1@gmail.com

Resumen: El objetivo de este estudio, en homenaje al profesor José Romera Castillo, es mostrar que el cuerpo y el dolor son dos elementos vertebradores de las distintas modalidades autobiográficas, como la escritura diarística, en concreto, los diarios íntimos: *Venecia* y *La novia del sepulturero*. Angélica Liddell emplea esta forma autobiográfica no solo para describir los hechos más íntimos, sino para volver al origen de la tragedia, de la violencia.

Palabras clave: Angélica Liddell. *Venecia* (2011). *La novia del sepulturero* (2015). Teatro. Diario. Dolor. Cuerpo.

Abstract: This study, in honour of professor José Romera, will show how the body and the pain are used as two main components in different forms of autobiographical writing, such as the diary and, particularly, private journals: *Venecia* and *La novia del sepulturero*. Angélica Liddell uses this autobiographical shape not only to describe the most personal facts in her life, but also as a means to return to the origins of tragedy and violence.

Key Words: Angélica Liddell. *Venecia* (2011). *La novia del sepulturero* (2015). Theater. Journal. Pain. Body.

1. INTRODUCCIÓN

Es indiscutible la complejidad de distinguir las múltiples formas de expresión empleadas por Angélica Liddell, ya que se entrecruzan el arte y la vida, la escritura literaria y la biográfica, la creación poética y la académica. Dentro de estas formas de expresión, nos encontramos con la escritura autobiográfica. No solo incrusta su vida en el escenario, difuminando la frontera entre lo ficticio y lo real, sino también en la escritura: «Efectivamente mi escritura no está separada de mi vida, en absoluto, depende de mi vida, depende de esa venganza, de mi enfermedad, de la enfermedad» (Zangarini, 2014: 120). El público cuestiona si el yo que presenta la actriz es un yo autobiográfico¹ o ficticio. Darío Villanueva (1992: 25) sostiene que los discursos autobiográficos no se distinguen de los discursos de ficción, por lo que «la autobiografía es ficción cuando la consideramos desde una perspectiva genética, pues con ella el autor no pretende reproducir, sino crear su yo» (1993: 28). No se puede hablar de su teatro sin obviar su vida. Angélica Liddell ha hecho de su dramaturgia un espacio del yo, cuyo centro es su cuerpo, donde canaliza su dolor para construir su identidad. Liddell parte del dolor no solo para construir su dramaturgia, sino su identidad. Revive las situaciones más dolorosas de su vida para dar veracidad a las emociones. El dolor es la categoría universal de la humanidad, el sistema de poder por el que se puede controlar la vida de la otra persona o desestabilizar las mismas estructuras del sistema. El cuerpo es el transmisor del dolor. El dolor solo se puede percibir a través del cuerpo herido². En este análisis se va a intentar mostrar que sus textos autobiográficos³

¹ No podemos eludir al mayor exponente de la teoría autobiográfica, a Lejeune y su definición de texto autobiográfico que define a la narración escrita, en prosa retrospectiva, que relata la vida individual con identidad entre autor, narrador y personaje principal a través de un nombre propio (1975: 14-24).

² Javier Moscoso (2008) incide sobre la percepción del dolor a través de las representaciones iconográficas de los santos y de los mártires. Afirma que esta percepción es falsa, ya que el público no le importa tanto la verosimilitud sino el modo en el que haya sido representado el daño. También arguye que el dolor no se ve ya que es una proyección, una apariencia del objeto real.

³ En el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, dirigido por el profesor José Romera Castillo, se ha investigado bastante sobre los discursos (auto)biográficos, en general, y la relación de estos con el teatro,

son también espacios corpóreos del dolor y no solo los textos que pone voz en el escenario.

Desde las formas autobiográficas como es la confesión, la autoficción o el diario, Liddell utiliza su yo, su nombre para rebelarse a la vida. Liddell recoge y escenifica momentos que todavía no han sido superados por ella misma. Intenta servirlos en frío al lector / público como venganza. Su escritura es un pedazo de venganza al horror y a la barbarie que le ha expuesto la vida. Escoge esas mismas modalidades autobiográficas, para superar esas experiencias traumáticas y transformarlas en un asunto estético, para rescatar su identidad y la del otro sobre la barbarie. Esta escritura se sustenta por la corporeidad y la performatividad de las palabras; se inscriben desde el cuerpo y sobre el cuerpo. Los mecanismos de la escritura corpórea se incorporan en el marco de la escritura autobiográfica. Su intención no es representar o mostrar la verdad, sino que el dolor que transmite su escritura sea una acción en la que el lector pueda participar y contemplar sus emociones y erigir su identidad.

1.1. *De una autobiografía escénica a una autobiografía poética del dolor*

El cuerpo entra en el juego de la ficción y la realidad, de lo íntimo y lo público. El cuerpo va a ser el instrumento utilizado en el escenario, va a ser el espacio en el que la dramaturga encarna la palabra agonizante. Es la materia con que Liddell le permite expresar su yo íntimo y corporizarlo. A través del cuerpo, Liddell comparte su dolor y su yo íntimo al público. Sin embargo, el yo no es una entidad constituida, sino que va a construyéndose en la escena a través de la herida, de la memoria fragmentada. Las formas autobiográficas se acercan a las *performances*, ya que la vida del artista superpone al propio artista, es decir, el actor desaparece cuando se está exponiendo,

en particular, como puede verse en http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/escritura_autobio.html [11/04/2018]. Añádase Romera Castillo, ed. (1993, 1998, 2000, 2003), así como las actas de otros seminarios del SELITEN@T, publicadas por Visor Libros: Romera Castillo *et alii* (eds.), *Ch. S. Peirce y la literatura* (1992) —n.º 1 de la revista *Signa*—, *Semiótica(s). Homenaje a Greimas* (1994), *Bajtín y la literatura* (1995), etc.

cuando se está desnudando (Grotowski, 1999). La dramaturga utiliza el cuerpo como vehículo de la acción dramática. El relato de lo vivido a través del cuerpo ocupa una dimensión no solo espacial, sino también ontológica, se configura como la existencia, como el ser en el escenario. Liddell construye no solo su experiencia vital, sino también su experiencia estética. ¿Si se presenta el cuerpo como garantía de veracidad de lo vivido en los espacios escénicos, también responde a los textos escritos? Es difícil presentar aquí una línea que define y dilucida la relación entre cuerpo y literatura. En el teatro el destino de la letra es volverse cuerpo, en representación corpórea. En la narrativa y en la poesía la acción es inversa, es el cuerpo que se hace palabra. No se puede eludir que Liddell también abarca en su dramaturgia la narración y la poesía, también fragmentadas, desestructuradas en las lógicas propias de los géneros literarios.

1.2. *Una auto-biografía corpórea*

El origen etimológico de la palabra *textus* procede de la palabra latina *texere*, que significa tejer. El texto, que es el tejido elaborado por la mano, se convierte en el tópico en la historia de los estudios lingüísticos y literarios. El texto se escribe desde el movimiento del cuerpo, desde la mano. La escritura es una inscripción, un grabado del acontecimiento que el cuerpo ha presenciado y dirigido. Los primeros escritos y grabados son de carácter religioso y funerario. La piel es el lienzo sobre el cual inscribir la historia, la palabra de Dios, la palabra que vigila y controla las pasiones⁴. Glantz (1992) señala la escritura como la obligación que atañe al cuerpo a seguir a unas normas patriarcales y, que sustituye y borra cualquier desviación e incorrección que puede cometer el cuerpo: «las palabras de las religiosas místicas atan los órdenes el cuerpo y la litera, superficies tachas que actúan con la obediencia de los bordados produciendo hagiografías manejadas por el mandato patriarcal» (1992: 121). La

⁴ Hélène Cixous, en su obra *Hyperrêve*, evoca la idea de la piel como «tela» o «lienzo»: «la peau de ma mère, datée, serait la toile, ou le miroir, ou le tableau le plus fidèle de mon état d'âme fondamental et daté [...]» (Cixous, 2006: 21).

imaginación es el lugar donde el yo puede liberarse de las órdenes, es el territorio del peligro que debe ser tachado o borrado. La mano ocupa el lugar del vigilante de la mente, de la libertad, tacha las imperfecciones del texto. Así lo sostiene Bueno García: «En el enclaustramiento, los estados crepusculares de la conciencia hacen que los universos oníricos se evidencien también más fuerza» (1993: 121). El cuerpo se convierte en un elemento imprescindible para la escritura autobiográfica, termina por inscribirse en el trazo, en el lienzo y bordado de la memoria. El cuerpo se convierte en el sujeto-personaje-objeto de la escritura de la vida del autobiógrafo. Las emociones que el sujeto ha (auto)ocultado, (auto)censurado se desvelan a través de los pliegues lingüísticos y retóricos.

Poner la palabra en el cuerpo supone tambalearse las órdenes que lo oprimen y lo atan. El cuerpo atraviesa la escritura, la traspasa. Los textos liddellianos son espacios agujereados, rasgados por el exceso de la materialidad que altera y resignifica los significantes que los rodean: «El fracaso de la palabra es tan colosal que al incorporarse al cuerpo deviene en una espermatoreada ácida que perjudica al organismo hasta convertirlo en un amasijo monstruoso» (Liddell, 2014: 25). El cuerpo es el lugar del sacrificio de la palabra, donde la palabra agoniza y el yo cobra fuerza y se rebela contra la razón y el *logos*: «La palabra incendiada por las aflicciones y su fracaso, en el cuerpo se transforma en agonía, en un tránsito hacia la muerte» (2014: 26). El exceso corporal-textual contrapone y desestabiliza las estructuras lógicas del texto. Liddell coloca el cuerpo desde el umbral de la muerte y la putrefacción; desde el fracaso y la herida: «Si la vida consiste en soportar la humillación a la que nos someten nuestros nueve agujeros, quizá el cuerpo tenga que convertirse en el objeto de todas nuestras preguntas, la humillación es consecuencia puramente de lo corporal» (2014: 27).

Con este lenguaje corpóreo pretende rescatar su yo, un yo que desvela la angustia y los conflictos que oculta el ser humano. El yo liddelliano es un yo escindido y dual. El lenguaje se dispersa, los miembros se multiplican, la palabra se desgarrar por la materialidad de la que es sostenida. Su teatro se vertebrar en el dolor, se articula desde la narración del sufrimiento íntimo. Solo procederemos con el análisis de aquellos textos en los que confiesa sus vivencias desde un momento histórico del yo, en el cual Liddell trata de desnudarse

y exponerse ante un espejo-texto para enfrentarse/acercarse a sus conflictos, su enfermedad y desde la herida y descomposición de su cuerpo.

2. DIARIOS

La escritura diarística es la modalidad autobiográfica elegida por Angélica Liddell para describir y compartir al lector sus vivencias desde lo más cotidiano hasta lo más íntimo. Los discursos diarísticos se diferencian de los autobiográficos por la ausencia de hechos pasados en los que la vivencia adquiere una mayor proximidad y realidad, a pesar de no tener la profundidad de constatación y análisis y puede perder amplitud y riqueza (Romera Castillo, 1981)⁵. Sin embargo, González de Gambier (2002), Gasparini (2008), como es obvio, insisten en que la escritura diarística es una forma particular de modalidad autobiográfica⁶. Ella no solo va a contar sus momentos íntimos, decide también relatar desde un lenguaje neobarroco las heridas, los golpes que ha recibido. La dramaturga decide no reservar su intimidad a sí misma, sino propone exponerla, desnudarla. La intimidad es representada, imitada y corporeizada en acciones. Sin embargo, no puede ser contemplada en su totalidad⁷. Las heridas y las cicatrices que conforman su escritura son los tragaluces por los que nos permite apreciar, dar una interpretación a su dolor. Liddell emplea esta escritura para renacer de nuevo, para destruir y reformular su vida, rescatar su yo de las ruinas, de los restos de la destrucción.

⁵ En los últimos años, se ha incrementado el número de estudios sobre el diario en España. En el centro de investigación SELITEN@T, de la UNED, se han llevado las investigaciones sobre lo autobiográfico más innovadoras en el contexto español, entre las que destaca una constante atención al diario personal como modalidad literaria. Sus publicaciones se pueden ver http://www2.uned.es/centro-investigación-SELITEN@T/escritura_autobio.html [14/05/2018].

⁶ Gasparini (2008: 314) prefiere utilizar la denominación de *auto-essais* para aludir a cierto tipo de «escritura del yo» que toma una forma fragmentaria, como el autorretrato, el diario, las epístolas, el diario de viajes.

⁷ Castilla del Pino (1989: 27) define las actuaciones íntimas como aquellas que «no pueden observarse y solo se las puede inferir a través de lo que el sujeto dice o hace, incluso con su inhibición o silencio».

Siendo una línea de debate interesante, debemos proceder con el análisis de los dos textos que se enmarcan dentro de la escritura diarística y conforman la dramaturgia liddelliana, *Venecia* (2011) y *La novia del sepulturero* (2015), dos textos cuya columna se vertebra desde la soledad, desde una visión introspectiva de su existencia para dar una continuidad a su ser y que hacen énfasis en el cuerpo como el escenario de las emociones.

2.1. Venecia

Venecia se recoge en un diario breve e íntimo. El diario comienza con el viaje a Venecia. En él cuenta que ha decidido marcharse durante los diez días primeros de enero a esta bella ciudad italiana. Este texto se retoma en *La casa de la fuerza* (2011), en el que también incluye una transcripción del vídeo de la *performance* de Angélica Liddell presentada en el marco del festival La Porta 2009 en Barcelona. En la transcripción del vídeo aparecen escritas varias frases en mayúsculas que remiten a una escritura titular conformada por encabezados periodísticos. Utiliza este lenguaje para expresar las diferentes caras de la realidad. Un lenguaje informativo frente al lenguaje de la intimidad⁸. Es el único soporte en el que la palabra se mantiene ante las atrocidades sin resquebrajarse. Tras estos titulares se esconde una corporalidad del silencio y del fracaso personal. Liddell se muestra herida por el horror, la soledad y la necesidad de sentirse amada. A través de los hechos cotidianos, surge la monstruosidad del ser humano. Expresa la banalidad del mal desde la propaganda de guerra. A pesar de haber empleado un lenguaje más imparcial para informar y sostener los hechos de la guerra de Gaza, no deja de abrir su piel y exponer su vulnerabilidad:

⁸ He escogido la definición de intimidad que da Freixas porque es la idea que más se acerca a la intimidad que defiende Liddell en sus textos: «podemos sugerir que la intimidad, tal y como la practicaron los grandes diaristas, consiste en la introspección, la exploración de las emociones, el soliloquio moral, aunque enraizado siempre en lo concreto, en lo cotidiano, en la vida diaria del autor» (Freixas, 1995: 37).

Cuando digo de enamorarme digo amar.

Estar dispuesta a darlo todo

A dar tu vida.

A renunciar a tu propia vida para darle todo al otro.

Yo empecé a cortarme el cuerpo para que él lo viera.

Y esa es la verdadera razón por la que me corto el cuerpo, por amor

(Liddell, 2011: 52).

Como hemos anunciado, el cuerpo es herido y sacrificado, se desnuda, se despoja de toda su significación, Liddell enseña los agujeros de su cuerpo a desconocidos. La identidad se desvirtúa para que el otro pueda permanecer en la vida de la autora, en su memoria. Solo el dolor puede ser contemplado y percibido por quien reconozca el dolor. Es desde la caída y el fracaso donde enseña su piel humillada, herida por el rechazo, por la soledad. La escritura es un campo de fuerzas, de batallas, donde ella necesita levantarse y obtener un cuerpo fuerte que le ayude a soportar el hastío. De ahí la necesidad de crear un espacio donde el ejercicio modele el cuerpo para enfrentarse a la caída, a los golpes de una sociedad que permite la humillación y las agresiones del cuerpo femenino. El texto se convierte en un precalentamiento, el yo fracturado se prepara para reforzarse y reafirmarse ante otros cuerpos que lo sujetan y lo oprimen.

2.2. La novia del sepulturero

Este diario comienza el 23 de mayo de 2013 y termina el 24 de septiembre del siguiente año. Como en el anterior, parte de un viaje, siendo el primer escenario elegido Viena. Las palabras son atravesadas por la pulsión de la muerte. El yo se sumerge en la angustia, como si se ahogara en un retrato de Velázquez. La enfermedad le va a permitir un espacio de aislamiento donde ella se sentirá protegida:

Tengo dos opciones: entender todo esto como una consecuencia de mi enfermedad, con la cual debería someterme a internamiento, o considerar el mundo como un asilo, y mi casa la celda de mi asilo, y los hoteles los asilos, y de ese modo podría pensar que alguien cuidando de mí (Liddell, 2015: 207).

El enclaustramiento en los hoteles le permite evadirse de la realidad, alejarse de las formas cotidianas. Pero las paredes de la habitación sudan. Los márgenes se humedecen. La habitación donde se encuentra a solas se mancha. Ya no es un refugio para la dramaturga: «Todo espacio cerrado puede mostrarse ambivalente pues lleva implícito el sentido de la discontinuidad, de la separación con el mundo exterior, y así de puramente defensivo y protector podemos ver transmutarse hostil y amenazador» (Bueno García, 1993: 120). Se hiere la piel y el espacio exterior invade el interior⁹. El deseo de ser amada entra en conflicto con el deseo de la soledad. Se inscriben en la carne y en el texto. Su interior fracturado se convierte en una ofrenda. Camina afuera, pero el yo se convierte en un espectro errante, en un pliegue de su vestidura blanca (Liddell, 2015: 198). Para Gruia (2017: 200), el sentirse como un fantasma equivale a estar sin piel¹⁰. La piel es la barrera protectora ante las agresiones exteriores, pero también es vulnerable. Liddell se siente desprotegida ante la herida, ante la multitud, le descarnan la piel. El yo-sin piel desvela sus múltiples máscaras y las sombras que la acechan. Se siente cohibida, atrapada en una muchedumbre de cuerpos transparentes. Desea huir de ella, se cuela por las alcantarillas, y camina por las profundidades de la tierra. Es en lo subterráneo donde la autora donde inscribe su espíritu, su yo.

El texto se transforma en un espejo irreal y andante, Liddell va recogiendo partículas de las ciudades, de la tierra con el deseo de construir una capilla, un espacio sagrado donde pueda ofrecer sus tribulaciones y sacrificarse; desnudarse y exponerse a la herida, a la hoja del cuchillo. Las constantes referencias bíblicas suscitan reminiscencias primitivas en una época en la que la imagen imperaba sobre las costumbres y la vida cotidiana de los individuos; una imagen visual-sensorial de dolor y castigo, en la que el rezo junto con la autoflagelación se enlazaba con la armonía musical de los cantos gregorianos. El cuerpo es uno de los accesos a la tierra, a la puerilidad,

⁹ Para el psicoanalista Didier Anzieu (1987: 51). Ante la herida el yo aprende a establecer barreras protectoras con el mundo circundante y a filtrar los intercambios con este.

¹⁰ Cabe destacar el estudio complejo y exhaustivo que realiza Ioana Gruia (2016) sobre la cicatriz y la herida como inscripción y relato de las experiencias más dolorosas y del trauma.

a las pasiones. Pero es ahí donde parte la autora en su búsqueda hacia lo sagrado, hacia el origen del dolor y de la destrucción. La herida es la manifestación física del dolor, la marca que inscribe el dolor más íntimo e invisible. La pasión, lo abyecto y la intimidad derramada, son las formas en las que ella regresa al origen, a la violencia humana, donde todavía la palabra no ha surgido del caos y de la oscuridad, donde el hombre aún no se enfrentaba a su espíritu, a su relación con el mundo. La incisión es la apertura a un nuevo espacio, a un espacio donde el yo se multiplica, se desdobra, se aclama como irreal para buscar su luz, su salvación.

En este diario, a diferencia del anterior, la autora construye de forma más detenida y descendente el viaje íntimo de su alma, a través de los múltiples rincones sucios del cuerpo, siempre sometido a los diferentes motivos biográficos: el viaje la soledad y la enfermedad. El cuerpo se inscribe bajo la «ruindad», bajo el «olor vomitivo de las viejas» (Liddell, 2015: 203). Aun así, componen un sistema de signos para remitir al espíritu. Las metáforas corporales son los constructos por los cuales hemos de pasar para llegar a lo invisible, a lo intangible. A pesar de que en el diario, a diferencia de las otras modalidades autobiográficas, el autor relata un momento histórico de su vida en un pasado más reciente, lo enlaza a otras impresiones más lejanas, a otros hechos que han sido repitiéndose en su vida y han ido conformando su experiencia, su memoria. El dolor es el que configura su experiencia vital y sus relaciones con el mundo. El lenguaje corpóreo de la enfermedad es una alegoría de la reconciliación con el yo y con su espíritu.

En este análisis no podemos olvidar el papel del lector en la construcción de la experiencia estética del dolor. El lector al leer estas líneas bordadas de carne y sufrimiento se sentirá herido y vulnerable, tras contemplarse en un espejo en el que reconoce su intimidad y sus sentimientos que han permanecido en la sombra.

3. CONCLUSIONES

Son las heridas, las escisiones y las cicatrices las que conforman el desarrollo del yo autobiográfico. El corte en la piel no se puede fingir, el dolor es la garantía de veracidad a través del cuerpo. Relata la vida, imita, reproduce la violencia vital. Angélica Liddell perfila su experien-

cia situada en el cuerpo. La piel se convierte en una barrera traspasada por la violencia interior y exterior. Entre las hendiduras Liddell crea un espacio donde construye su yo desde las ruinas, que Catelli (1991) prefiere denominar este espacio, como espacio autobiográfico: «el lugar donde un yo es prisionero de sí mismo... proclama para poder narrar su historia, que él (o ella) fue aquello que hoy escribe» (Catelli, 1991: 11). Los hechos que describe desde una perspectiva experiencial son corpóreos porque también el dolor y la angustia son corpóreos. La escritura liddelliana es relatada con el cuerpo doliente. Pero es a través de las apariencias y los pliegues de la memoria donde el dolor se revela, se muestra. La búsqueda del dolor le ha permitido a Liddell volver al origen de la escritura. La (auto)conciencia del sufrimiento ha sido una realidad que ha explorado y donde ha rescatado su yo fragmentado, derruido por el trauma de su pasado. La palabra se sacrifica, se deforma, baja al sexo, a los pies, a la tierra, desciende al infierno y se rodea de entrañas y heces para dar una continuidad a su yo. Es el texto-cuerpo que sirve de plasmación de su identidad que se destruye para rehacerse, para liberalizarse de las normas y leyes de la escritura.

Por último, la dramaturgia de Angélica Liddell se conforma en una hibridez de géneros, la escritura íntima se enfrenta a otras escrituras como es la periodística para acercarse a una escritura poética-pictórica de la angustia y el dolor. *Venecia* será el inicio de lo que va a formar parte de su escritura, la escritura diarística —otra forma de inscribir el yo y su relación con la realidad—, en la que la vida no se cuestiona, sino que traspasa la propia escritura, desestabilizando las estructuras semióticas y pragmáticas del texto¹¹.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anzieu, D. (1987). *El yo-piel*. Madrid: Biblioteca Nueva.
 Bueno García, A. (1993). «Los espacios cerrados en la escritura del yo». En *Escritura autobiográfica*, José Romera Castillo (ed.), 119-127. Madrid: Visor Libros.

¹¹ La intervención de Patricia Úbeda Sánchez puede verse en <https://canal.uned.es/video/5b2c94aab1111f701c8b4568>.

- Castilla del Pino, C. (1989). «Público, privado, íntimo». En *De la intimidad*, C. Castilla del Pino (ed.), 25-31. Barcelona: Crítica.
- Catelli, N. (1991). *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen.
- Cixous, H. (2006). *Hyperrêve*. París: Galilée.
- Freixas, L. (1995). «La pérdida intimidad del diario íntimo». *Turia: Revista Cultural*, 32-37.
- Gasparini, P. (2008). *Autofiction: una aventure du langage*. París: Seuil.
- Glantz, M. (1992). *Borriones y borradores. Reflexiones sobre el ejercicio de la escritura (Ensayos de literatura colonial. De Bernal Díaz del Castillo a Sor Juana Inés de la Cruz)*. México: Ediciones del Equilibrista.
- González de Gambier, E. (2002). *Diccionario de terminología literaria*. Madrid: Síntesis.
- Grotowski, J. (1999). *El teatro pobre*. Traducción de M. Glantz. México: Siglo XXI.
- Gruia, I. (2016). *La cicatriz en la literatura contemporánea europea*. Sevilla: Renacimiento.
- (2017). «La poética de la piel: la obra de Sylvia Plath a la luz de las propuestas de Didier Anzieu y Hélène Cixous». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 26, 195-218.
- Lejeune, Ph. (1975). *Le pacte autobiographique*. París: Seuil.
- Liddell, A. (2011). *La casa de la fuerza*. Segovia: La Uña Rota.
- (2014). *El sacrificio es un acto poético*. Madrid: Con tinta me tienes.
- (2015). *El ciclo de las resurrecciones*. Segovia: La Uña Rota.
- Moscoso, J. (2011). *Historia cultural del dolor*. Madrid: Taurus.
- Romera Castillo, J. (1981). «La literatura como signo autobiográfico. El escritor, signo referencial de su escritura». En *La literatura como signo*, José Romera Castillo (ed.), 13-56. Madrid: Playor.
- Romera Castillo, José (ed.) (1993). *Escritura autobiográfica*. Madrid: Visor Libros.
- (1998). *Biografías literarias (1975-1997)*. Madrid: Visor Libros.
- (2000). *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Madrid: Visor Libros.
- (2003). *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
- Villanueva, D. (1993). «Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía». En *Escritura autobiográfica*, José Romera Castillo (ed.), 15-31. Madrid: Visor Libros.
- Zangirini, L. (2014). «Angélica Liddell, vida más allá de la escena: dejarse amar y el riesgo de lo sublime». *Corriere della Sera*, 28/07.

Institucionalización del teatro
autoficcional en España:
de *Perro muerto en tintorería*:
*los fuertes a Los Gondra*¹

*Institutionalization of autofictional theatre
in Spain: from Perro muerto en tintorería:
los fuertes to Los Gondra*

Mario de la Torre Espinosa
Universidad de Cádiz
mario.delatorre@uca.es

Resumen: La autoficción teatral se ha constituido en un modelo dentro de la escena española. Como ejemplo de ello, los teatros nacionales españoles no han sido hostiles a este tipo de obras, y el Centro Dramático Nacional incluso ha acogido propuestas. En este trabajo, en homenaje al profesor José Romera Castillo, defendemos teóricamente la autoficción en un primer momento para proseguir analizando dos obras estrenadas con diez años de diferencia en un teatro nacional: *Perro muerto en tintorería* (2007), de Angélica Liddell, y *Los Gondra* (2017), de Borja Ortiz de Gondra.

Palabras clave: Teatro autoficcional. Borja Ortiz de Gondra. *Los Gondra*. Angélica Liddell. *Perro muerto en tintorería*. Centro Dramático Nacional (CDN).

¹ Este trabajo se enmarca dentro del proyecto Autodico – «Pensar lo real: autoficción y discurso crítico» (Referencia FFI2017-89870-P), dirigido por la profesora Ana Casas Janices. Ministerio de Economía, Industria y Competitividad.

Abstract: Autofictional Theatre has become a model in the Spanish theatre. As an example, Spanish National Theatres have programmed this sort of plays at the Centro Dramático Nacional. This article, in honour of professor José Romera, will establish a theoretical explanation of autofiction, and will analyse two plays premiered, within a period of ten years, in one of the National Theatres: Angélica Liddell's *Perro muerto en tintorería* (2007) and Borja Ortiz de Gondra's *Los Gondra* (2017).

Key Words: Autofictional Theatre. Borja Ortiz de Gondra. *Los Gondra*. Angélica Liddell. *Perro muerto en tintorería*. Centro Dramático Nacional (CDN).

1. SOBRE LA POSIBILIDAD DE UN TEATRO AUTOFICCIONAL

El teatro de carácter confesional o autobiográfico ha sido un género poco transitado en la historia de la escena española, y, en consecuencia, han sido escasos los estudios académicos sobre este tema. A pesar de esta falta de propuestas, encontramos intentos importantes de establecer una historiografía de dramaturgias autobiográficas en España, como es el caso de algunos trabajos del profesor José Romera Castillo sobre la escena de los siglos XX y XXI, así como dirigiendo el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, en cuyo seno se han estudiado diversos aspectos relacionados con el tema (como puede verse en http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/escritura_autobio.html [20/04/2018] y Romera Castillo, 2010). Además de impulsar investigaciones importantes en esta línea (Romera Castillo, ed., 1993, 1998, 2000, 2003 —especialmente—) este investigador ha rastreado, por ejemplo, la presencia de esta modalidad narrativa en los integrantes de la generación del 27, especialmente en la denominada *la otra generación*, la que «se caracterizaría, sobre todo, por el empeño en la renovación del humor» (2002: 222), con casos pertinentes teatrales. Pero es en cambio en sus producciones dramáticas, generalmente escasas en número y alcance artístico, donde es más difícil distinguir rasgos propiamente autobiográficos en este grupo. Habríamos de esperar al cambio de siglo para ver cómo la llegada y consolidación de nuevas corrientes artísticas invierte esta tendencia, provocando así la apa-

rición y desarrollo de formas dramáticas novedosas que no rehúsan utilizar las experiencias personales narradas en primera persona como material dramatúrgico.

Volviendo la vista a la escena internacional, habría que esperar a las renovaciones escénicas, acaecidas a mediados del siglo pasado, para encontrar cómo un *yo* moderno, preconfigurado por autores como August Strindberg², es compatibilizado con temas de índole política, trascendiendo así del ámbito íntimo al social y público. A este respecto es fundamental la irrupción de los artistas de acción, en cuya práctica se puede observar una manifestación del *yo* rotunda. Según José Antonio Sánchez (2002) esto se vislumbraría en torno a tres rasgos básicos e inherentes a esta modalidad escénica. El primero, sería una intencionalidad expresiva, donde asistimos a la implicación física del artista en la ejecución de la obra, ya sea mediante prácticas autolesivas o bien otras de resistencia física, por ejemplo. El segundo, haría referencia al uso del propio cuerpo como ampliación del ámbito estético hacia lo espacial o lo temporal (enlazando así con prácticas iniciadas en los sesenta como el *body art*). Y el tercero, el que más nos interesa, que Sánchez denomina de intencionalidad expresiva:

que puede ser de tipo personal o autobiográfico, de tipo genérico o de tipo político. Lo normal es que esos tres tipos se confundan, ya que de lo que se trata es de reivindicar el propio lugar en una sociedad acostumbrada a la manipulación de la realidad y ser capaz desde ahí de construir una imagen de sí mismo como paso previo para construir una imagen del

² Hubo que esperar bastante para que lo que se estaba desarrollando en las artes plásticas o el cine durante las vanguardias históricas llegara al teatro, aunque la renovación fue muy notable gracias a la irrupción de autores que dieron un vuelvo a la propia concepción del drama. En esta línea habría que situar algunos antecedentes que anunciaban la irrupción de un *yo creador* en la escena, rompiendo con una tradición aristotélica que impedía el surgimiento de nuevas formas hasta finales del siglo XIX. Entre estos nombres ilustres figura August Strindberg, iniciador de una nueva tendencia en la escena con la preconfiguración de la idea del drama moderno. La imposibilidad de acceder a otros sujetos cognoscibles le impulsaría a la escritura desde el *yo*: «El aislamiento del sujeto dramático aparece de forma evidente en Strindberg, iniciador de la dramática del *yo*, que parte del convencimiento de que es imposible conocer la experiencia de otro, y que por tanto lo único que puede ser representado es la experiencia de la vida misma» (Sánchez, 2002: 22).

mundo no condicionada por los mecanismos que constantemente nos imponen imágenes falseadas incluso de nuestra vivencia personal (Sánchez, 2002: 182).

Nos resulta importante esta definición porque enlaza perfectamente con lo que vamos a defender como autoficción teatral —superando así lo meramente autobiográfico— como recurso para el ejercicio de un discurso crítico contra la sociedad (como veremos en *Los Gondra* y en *Perro muerto en tintorería: los fuertes*, de Borja Ortiz de Gondra y Angélica Liddell, respectivamente). Vemos aquí cómo estas narraciones del yo, presentes en las acciones del siglo pasado, se vinculan a lo político hasta confundirse, dando paso de esta manera a la posibilidad de nuevas formas dramáticas donde la ficción es usada como mecanismo para manifestar lo factual y denunciarlo, contradiciendo una concepción tradicional de la escena capaz de tornar en ficción todo lo que sea representado³.

En la escena española podemos ver ejemplos de este tipo de propuestas de acción en autoras como La Ribot, pero habría que esperar para que este fenómeno de expresión del yo, por diferentes vías, llegue finalmente al teatro *institucional*, algo que habría de llegar con el inicio de este siglo. Así lo vería Antoni Tordera (2000), quien vislumbraba cómo en la escena finisecular se gestaba una nueva generación de dramaturgos españoles que permanecerían muy apegados al realismo, pero no en las formas, sino en el contenido con una politización de la palabra, lo que de alguna manera llevaría a algunos de ellos a acometer prácticas autobiográficas en su producción teatral. Esa joven generación, compuesta por nombres como Borja Ortiz de Gondra, Yolanda Pallín o Itziar Pascual, mostraba una preocupación por el entorno inmediato y su impacto en la propia persona, una subjetivación de los problemas sociales y una politización de su discurso que de alguna manera vendría a aportar savia fresca a la escena nacional. Entre los nombres citados por Tor-

³ El compromiso ético parece que vuelve a estar muy presente, como lo estuvo, por ejemplo, en España en los años setenta y coincidiendo con la Transición, siendo el artista el punto de partida y la referencia básica para acometer un develamiento de ciertas prácticas sociales o artísticas que someten, cuando no aprisionan, al individuo. Esta fuerte implicación llevará a la expresión del yo sobre el escenario.

dera no aparece una dramaturga que tendría una impronta esencial en estas lides, Angélica Liddell, pero sí un coetáneo con el que compartiría sensibilidad artística, Rodrigo García. Lo interesante es que una parte notable de la nueva dramaturgia contemporánea ha trascendido conscientemente lo puramente autobiográfico para aproximarse a la autoficción, llegándola a asumir como forma propia de sus creaciones escénicas e incluso como método de trabajo dramático, como podría ser el caso de Borja Ortiz de Gondra (*Los Gondra*), Alberto Conejero (*El tiempo de soltar palomas*), Lola Blasco (*La armonía del silencio*) o María Velasco (*Librate de las cosas hermosas que te deseo*).

Para proseguir, primero habría que comenzar por recordar qué entendemos por autoficción, un concepto que vino a establecer una nueva categoría narrativa para definir aquellas prácticas artísticas donde, superando lo dicho por Philippe Lejeune sobre el pacto autobiográfico, el pacto de ficción sí era compatible con la identidad nominal de nombre entre autor, personaje y narrador⁴. Con este neologismo, acuñado por Serge Doubrovsky en 1977, en su novela *Fils*, se daba legitimidad a numerosas obras, convirtiéndose en un subgénero atractivo, cuyo alcance se evidencia hoy en numerosos ámbitos de nuestra realidad cultural. Las fronteras podríamos marcarlas entonces, en palabras de la investigadora Ana Casas (2012), en la autobiografía —aunque la autoficción puede ser vista como una deriva posmoderna de la misma— y la novela, aunque la hibridación de las formas a veces hace que sea muy difícil distinguir donde comienza una y finaliza la otra.

⁴ Aquí estamos parafraseando, aunque también ampliando, la definición canónica de autoficción dada por Jacques Lecarme: «un relato donde autor, narrador y protagonista comparten la misma identidad nominal y donde el título genérico indica que se trata de una novela» (cit. Casas, 2012: 21). Evidentemente no circunscribimos exclusivamente la posibilidad de la autoficción al género novelístico, porque su alcance puede constatarse en diferentes manifestaciones artísticas, como el cine o el teatro (para una revisión de las teorías al respecto véase Casas, 2018). Entre las definiciones que vinieron a ampliar el horizonte de este concepto destacamos la emitida por Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo: «un subgénero literario y fílmico, que presenta una ficción menos paradójica, pero ambigua y lúdica, que en los textos literarios suele ser autodiegética» (2010: 21).

Lo que está claro es que se daba así entrada a una nueva vía de expresión del yo, con un componente factual variable, donde se podían usar libremente las formas de la ficción, a menudo para dotar de una mayor persuasión a sus obras. Gracias a esto, y volviendo al tema que nos ocupa en este trabajo, numerosos autores han hablado de su presente sociopolítico desde un yo autoficcional, aprovechando las posibilidades que este le ofrece para elaborar relatos en primera persona y clamar contra una realidad que les afecta de una manera u otra. La violencia de género, el terrorismo, el racismo, el capitalismo más feroz o el pasado dictatorial son denunciados así desde el ámbito hispánico para elaborar conmovedores testimonios, ya sea bajo una forma literaria o cinematográfica, por ejemplo, y a menudo con una carga importante de un profundo lirismo. La autoficción se torna así en un novedoso método y en una estética eficaz de protesta.

¿Pero qué sucede cuando intentamos aplicar este concepto en el ámbito teatral? Ciertamente la aplicación teórica del término autoficción a la escena puede presentar algunas dificultades. Como apunta José Luis García Barrientos (2014), el teatro es una forma de *presentación*, frente a la literatura o el cine, que son formas de *narración* por la mediación sufrida a través de un soporte de escritura. Esta característica del arte escénico le sirve de base para defender, de forma tajante, que «el teatro es ficción y solo ficción» (2014: 129):

Este doble pacto teatral, la simulación del actor y la denegación del público, implica el desdoblamiento de todos los elementos constitutivos del teatro: como el actor se desdobra en personaje, el espacio, el tiempo y el público reales de la representación se desdoblán en otros espacios, tiempo y público representados o ficticios (García Barrientos, 2014: 130).

Partiendo de esta rotunda afirmación es difícil que se pueda defender la posibilidad de una autobiografía dramática, en tanto que el elemento factual es entendible solo fuera de la práctica escénica. Pero no hay que olvidar que gran parte de las obras dramáticas autofccionales constan de una metateatralidad muy evidente, poniendo a la vista del espectador toda la *tramoya* escénica con técnicas como la *mise en abyme*, y revelando, en su estatus espectral, al público, al mismo tiempo que se efectúa una manifestación expresa de la identidad del autor con el personaje y el actor. Es en esta ambigüedad donde reside

precisamente la fuerza de estas prácticas escénicas, rompiendo con los estereotipos de la escena convencional y disolviendo procedimientos como la denegación. Es precisamente en ese carácter ambiguo entre lo factual y lo ficcional donde —siguiendo también a García Barrientos (2014: 144)— consideramos posible la autoficción como nueva categoría dramática, resolviendo la aporía del teatro autobiográfico.

2. DE *PERRO MUERTO EN TINTORERÍA* (2007) A *LOS GONDRA* (2017)

La autoficción ha ido adquiriendo fuerza como modelo en la práctica escénica española, y un claro ejemplo lo vemos en cómo en el siglo XXI estamos asistiendo a estrenos de obras englobables dentro de esta categoría con autores como Lola Blasco, María Velasco (cf. Fernández Valbuena, 2018) o Alberto Conejero (2017). Aquí hemos seleccionado dos propuestas, estrenadas en un lapsus de tiempo de una década, que además efectúan una lectura crítica sobre la realidad. No es casual que se trate de dos estrenos del Centro Dramático Nacional. Se han seleccionado porque es un organismo que actúa como institución en el sentido dado por Frank Kermode, es decir, «una comunidad profesional dotada de autoridad (no indiscutible) para definir (o indicar los límites de) un tema, imponer valoraciones y dar validez a interpretaciones» (1998: 92). Se le presupone así una capacidad notable para dirigir el gusto de la población en general y para canonizar algunos tipos de propuestas escénicas, gracias a la programación de un tipo de obras en detrimento de otras. En este caso, asistimos a lo largo de diez años a la consolidación de la autoficción como un género —o, si se quiere, subgénero— dramático absolutamente legítimo para ocupar los escenarios de todo un teatro nacional.

El primer estreno que vamos a mencionar se corresponde con una conocida obra de Angélica Liddell, dramaturga catalana que se ha distinguido por un teatro donde la verbalidad tiene una gran preponderancia, sirviéndose de ello para transmitir ideas muy trabajadas ideológicamente acerca de diferentes aspectos de la vida que de alguna manera le afectan causándole dolor. A pesar de ser un teatro puramente poético, entendido como expresión del yo lírico, establece conexión directa con diferentes ámbitos de la realidad, ya sea la inmi-

gración ilegal (*Y los peces salieron a combatir contra los hombres*) o los feminicidios de Ciudad Juárez (*La casa de la fuerza*).

Este sería el caso del estreno en 2007 de *Perro muerto en tintorería: los fuertes*, donde realiza una crítica al modelo del contrato social de Rousseau, según el cual el ciudadano cede derechos al Estado a cambio de su protección, justificándose incluso la muerte para ello. En la obra, un personaje siente miedo ante un perro y, para evitar el peligro, decide asesinarlo. Con este punto de partida argumental realizará una obra compleja en sus ideas y rabiosa en sus formas acerca del sometimiento del ciudadano ante ciertas estructuras de poder —usando como hipotexto principal *El sobrino de Rameau*, de Denis Diderot—. Lo más interesante para nuestro análisis es que Angélica Liddell es invitada al Centro Dramático Nacional para poner en acción una obra suya, y escoge esta. Para la puesta en escena necesita un perro, pero desde la administración del teatro le dicen que es imposible por los elevados costes que lleva asociado. Enfurecida por lo sucedido, decide encarnar ella misma al perro e incorporar esta anécdota a la obra en el acto 1, denominado «de coprolalia. Justificación de una hija de puta»:

EL PERRO. – Soy un puto resentido y un puto inadaptado.
Soy un puto actor que hace de perro,
por una puta vez en su puta vida,
después de las cucarachas,
en un Teatro Nacional
porque un perro cobra más que un puto actor.
Eso dijeron en el Teatro Nacional.

...
Y la directora hija de puta
decidió sustituir al perro real por un puto actor.
Y después decidió interpretar ella misma al puto actor que hace de puto
perro
porque ella misma es el puto perro hijo de la gran puta
después de las cucarachas.
Y ningún puto actor de mierda,
que no sea la directora hija de puta,
puede decir estas frases con más odio,
con más asco
y más dolor
en un Teatro Nacional (Liddell, 2008: 169-170).

Lo casual y lo fortuito se hace presente de esta manera al introducir esta anécdota, pero siempre poniéndola en relación con la historia del perro al que encarna. Esta compleja ambivalencia, ajena al teatro convencional, irrumpe así para desestabilizar la mirada placentera de los espectadores, que ven cómo lo que se escenifica es algo real. Se produce lo que se ha denominado como ruptura del pacto escénico (Torre Espinosa, 2014), mediante la cual la denegación es fracturada por ciertas acciones cuya referencialidad es irrenunciable. La lectura simbólica de los actos es dificultosa, y tal vez sea aquí donde, desde un punto de vista teórico, se pueda hablar de la posibilidad de un verdadero teatro autoficcional, pese a las reticencias a hacerlo por parte de algunos investigadores. En otros casos de mayor radicalidad, Angélica Liddell en sus acciones, como prefiere llamar a sus obras de carácter más performativo, se infringe cortes. El hecho de ver discorrir por su cuerpo la sangre hace que el estatuto ficcional de lo mostrado sea disuelto, porque el espectador no puede permanecer pasivo ante lo que están viendo sus ojos. Instalado entonces en este nuevo estado, los mensajes declamados adquieren una mayor presencia, y el discurso crítico de la autora se hace más efectivo.

Este mecanismo dramático se puede hallar también en otras obras como *La casa de la fuerza*, con la que ganaría el Premio Nacional de Literatura Dramática. En esta pieza aparece Liddell con su nombre de pila, Angélica, e incluso hace referencia a su labor como dramaturga y al que le publicaran *Perro muerto en tintorería: los fuertes* junto a la obra *El sobrino de Rameau*, de Denis Diderot:

ANGÉLICA. – ... *Aquí los premios no cuentan.
¡Y tengo todos los premios!
Aquí no cuenta si escribo bien o mal.
O si me han publicado con Diderot* (Liddell, 2011: 68).

En esta pieza habla de la sublimación del amor y de la esterilidad del sufrimiento gratuito. Parte de los desencuentros amorosos que ha sufrido y los suplicios experimentados con estas malas experiencias, para finalizar con la narración de los feminicidios de Ciudad Juárez. La estrategia de la dramaturga, actriz y directora es similar en estas obras: partir del yo para desembocar en una crítica contra ciertas conductas o situaciones que ocasionan un dolor universal. Se parte

de la idea de la imposibilidad de conocer al otro —esa relación intersubjetiva ya caduca de la que hemos hablado— para hablar desde sí misma y de la aflicción que experimenta, la única certeza que tiene la autora y que le sirve de motor dramático⁵.

Una década más tarde, el 18 de enero de 2017, se estrenaría en el Centro Dramático Nacional la obra *Los Gondra (una historia vasca)*⁶. La obra pertenece a Borja Ortiz de Gondra, perteneciente a la denominada Generación Bradomín, formada por ganadores y finalistas del certamen para jóvenes dramaturgos del mismo nombre⁷. Pertenece, así mismo, a una nueva generación de escritores que se consagrará a comienzos del siglo XXI, gracias a propuestas diversas, pero que tienen en común la búsqueda de referentes directos a través de su realidad más inmediata:

Por eso, las generaciones más jóvenes (por ejemplo, Yolanda Pallín, Itziar Pascual, Borja Ortiz de Gondra, Ignacio García May y muchos más) reivindican el realismo, no la estética relacionada con el realismo, sino la conexión con la realidad a través de referentes casi inmediatos, lo que implica el intento de hablar de la realidad de hoy (Tordera, 2000: 109).

Si bien el autor había experimentado la escritura del yo trasladando sus problemáticas personales a sus personajes, aquí decide hablar desde un yo autoral sin enmascaramientos de ningún tipo. La

⁵ Es muy revelador también el hecho de que se editara junto a dos obras tan confesionales como *Anfaegtelse* y *Te haré invencible con mi derrota*. Sobre todo porque *Anfaegtelse* es una carta de desamor a su ex David, y que fue representada (durante la Noche en Blanco de Madrid en 2008) delante de la madre de su antiguo amante.

⁶ [Nota de los editores: *Los Gondra (una historia vasca)* —Premio Max 2018 a la mejor autoría— se estrenó en la sala Francisco Nieva del Teatro Valle-Inclán, el 18 de enero de 2017 y su continuación, *Los otros Gondra (relato vasco)* —Premio Lope de Vega 2017—se puso en escena por vez primera, en la sala Margarita Xirgu del Teatro Español, el 10 de enero de 2019. Ambas son un claro ejemplo de autoficcionalidad y metateatralidad.]

⁷ El certamen Premio Marqués de Bradomín premió a autores como Sergi Belbel, Yolanda Pallín, Itziar Pascual, Jordi Casanovas, Antonio Rojano o María Velasco. Borja Ortiz de Gondra obtendría un accésit en 1992 por la obra *Metroropolitano*, pero finalmente se haría con el Premio Marqués de Bradomín en 1995 con *Dedos (vodevil negro)*.

obra pretende ser un retrato familiar a lo largo de cinco generaciones y contada a través de tres épocas. Así lo especifica el propio Gondra en el prólogo de la pieza. De negro, y encima del escenario, recita los motivos de la escritura de la obra, citando, en primer lugar, un incidente acaecido en su País Vasco natal:

BORJA. – ... El 12 de mayo de 1980 cumpla 15 años. En Algorta (Vizcaya), un encapuchado dispara en la nuca a Ignacio Arsuaga en el «atajo del perro muerto», un callejón estrecho que lleva de la iglesia de Andra Mari al frontón. Como todas las tardes, yo voy caminando a jugar a pelota mano cuando una mujer me avisa de que no pase por el atajo, que acaban de matar a uno: «Hartu veste kalea, ez pasatu lasterbidetik, baten bat hil berri dute eta»⁸. Doy entonces un rodeo para evitar el callejón y me encuentro para el partido de pelota con mi hermano Juan Manuel y nuestros primos. Ganamos nosotros. Hogeita bi eta hamazazpi!⁹. Luego vamos todos a casa a celebrar mi cumpleaños (Ortiz de Gondra, 2017a: 39-40).

El costumbrismo de la escena es contrapuesto a la historia social y política de su tierra, con el terrorismo en un primer plano. Hay que ubicar la historia en el contexto histórico en el cual se desarrolla, cuando se está produciendo un repunte de la violencia aberzale, y, según el propio, autor, con la connivencia de la propia sociedad vasca. La descripción de la escena transmite inquietud por la pasividad de las reacciones de los protagonistas, tras decidir celebrar su cumpleaños, sin producirse ningún comentario acerca del asesinato, aunque se tratase de una persona cercana:

BORJA. – ... Durante años, he tratado de escribir sobre aquella tarde. Qué familiares vinieron, qué cocinó mi madre, cuáles fueron nuestras conversaciones. Porque no solo una descripción objetiva podría dar testimonio de la indiferencia. Porque solo un contar neutro y frío podría mostrar que nuestro silencio también mató, que yo también fui un asesino (Ortiz de Gondra, 2017a: 40).

Ortiz de Gondra se identifica así plenamente con la historia, declarándose incluso culpable y exponiendo las motivaciones que

⁸ «Coge la otra calle, no pases por el atajo, acaban de matar a uno».

⁹ «¡Por 22 a 17!».

le llevaron a acometer la escritura de la obra¹⁰. Se parte de un yo para llegar al nosotros, decidiendo comenzar con su propia historia personal rompiendo con el silencio de los secretos y tabúes que han dirimido de alguna forma más o menos evidente el discurrir de la familia. Durante las guerras carlistas, la posguerra española o el periodo más activo del terrorismo etarra, las relaciones familiares se van entretejiendo marcadas por un fatalismo inevitable y que la obra de Gondra intenta resolver, cuando en el epílogo aparece el propio autor y se reencuentra con el personaje de su prima Ainhoa, en un intento de hallar el perdón por los daños del pasado. Como metáfora, el sonido de un frontón que lo inunda todo. La fuerza de la pelota rebotando incesantemente contra la pared señala la continua presión que ha ido sintiendo toda la familia, además de constituirse en un elemento argumental en el desarrollo dramático. La conflictiva historia de los Gondra deviene así en la Historia del País Vasco¹¹.

¹⁰ Esta asimilación entre autor y personaje también se efectúa a través del personaje de Bosco, su *alter ego* en la obra, con un reconocimiento de la orientación sexual. La homosexualidad de Borja Ortiz de Gondra es revelada así en la escena del prólogo, cuando se representa en los años ochenta escenas en torno a la boda de su hermano: «El primer acto transcurre íntegramente un día de 1980, en la boda de mi hermano. Es una jornada llena de incidentes, y había de contar que uno de ellos era mi decisión de confesar a mi madre que he decidido quedarme a vivir en Nueva York porque tengo una pareja allí que es un hombre, algo que ella no sabe» (Ortiz de Gondra, 2017b: 54).

¹¹ No es casual que el autor tutelara, junto a Javier Yagüe, el laboratorio *Del yo al nosotros* del Espacio de Teatro Contemporáneo. La preocupación por trascender lo meramente personal, aunque asumido como material legítimo, fue una de las directrices para la construcción de las nuevas dramaturgias dentro de este taller. De esa indagación en los procesos de construcción de la propia identidad sobre la escena y el acogimiento de la autoficción como guía dan buena fue diversos epitextos como entrevistas en prensa, donde Ortiz de Gondra asume este género dramático como forma para su propuesta: «Los escritores somos muy mentirosos...», por ello no todo lo que se cuenta es necesariamente verdad. Es una obra que yo califico de autoficción» (en Rocío García, 2017). Es interesante que en esta declaración el autor haga referencia a la autoficción como elemento introductorio de lo ficcional en la escena, cuando lo usual es que el procedimiento se produzca a la inversa, es decir, que sea la autoficción lo que introduzca factualidad al teatro.

3. CONCLUSIONES

Estamos asistiendo a un cambio de paradigma en una nueva generación de dramaturgos, y algunos de generaciones previas, donde el hecho de usar la autoficción de forma explícita en la génesis de sus obras se puede interpretar como resultado de la voluntad de experimentación con nuevos materiales y métodos dramáticos¹².

Si en el teatro de Angélica Liddell podemos ver cómo se produce una evolución natural de ciertos preceptos del arte de acción o *body action* enlazando directamente con la autoficción por la forma discursiva que adopta, en Borja Ortiz de Gondra observamos una asunción plena y una explotación de los principios autofccionales, que son apropiados de forma evidente para dar forma a su obra. En este caso, como en los citados de Angélica Liddell, el autor se identifica como tal y se interpreta a sí mismo sobre episodios verosímiles de su propia vida. En ambas propuestas existe además un prólogo que determina la lectura autoficcional de la obra, y se parte además del dolor personal, por experiencias personales o familiares vividas, para denunciar la agresión de la sociedad a los más débiles, ya sean mediante feminicidios o el terrorismo, por ejemplo. La identificación de los autores con lo expuesto es plena. Sus mensajes de crítica se vuelven así verosímiles más allá del marco de la ficción, produciendo una expansión que busca un compromiso del espectador con lo narrado. Ya no se trata de un espectador que permanece pasivo, sino que se emociona y es impelido a posicionarse ante lo que le es mostrado. Mientras que Liddell se convierte en mártir por el sufrimiento en el mundo a través de su propio dolor personal, Ortiz de Gondra tampoco rehúye res-

¹² Esta legitimación de la autoficción como forma dramática se puede vislumbrar también en la impartición, por Borja Ortiz de Gondra, de un taller titulado «Autoficciones: la escritura del yo escénico», celebrado en la sala La Térmica de Málaga del 28 al 31 de marzo de 2017, o el taller de teatro «Yo es otro: poéticas de la autoficción» en el Teatro Pavón Kamikaze del 22 de febrero al 4 de marzo de 2017. Sería una de las cada vez más habituales propuestas formativas teatrales sobre la autoficción, como la impartida por María Velasco entre el 9 y el 24 de julio de 2016 con «La autoficción como herramienta: soy una gaviota», en Réplika Teatro. Remito a lo que señala el dramaturgo al respecto de la autoficción en la presentación, realizada junto a Pablo Iglesias Simón, en este volumen.

ponsabilidades inculpándose como *asesino* en el prólogo de su obra. La implicación del yo en la narración es total y absoluta, produciéndose por tanto una lectura política del ser en el mundo, una huida del solipsismo del artista para insertarse de esta manera y clamar así contra una sociedad incapaz, por voluntad propia, de acabar con ciertas conductas que condenan a parte de la población a la desgracia.

Hemos señalado el peligro de que la fuerza de la escena acabe con convertir todo lo escenificado en convención teatral, conectándolo indisolublemente con la ficción. Beatriz Trastoy afirma a este propósito que:

es más fácil considerar auténtica la autobiografía contada por un individuo ajeno a la práctica escénica que la narrada por un actor o actriz, siempre asociado a la impostura que supone representar personajes teatrales. Sobre la escena, todo es (o parece) ficción (Trastoy, 2002: 160).

Evidentemente esta opinión es deudora de una visión tradicional del teatro. Pero debemos recordar que estas prácticas teatrales, encuadrables dentro de la categoría posdramática según la terminología de Hans-Thies Lehmann, provocan un rechazo a la disolución de la dialéctica factualidad-ficcionalidad para permanecer en un estado continuo de ambigüedad. La autoficción se configura de esta forma, y tal y como podemos contemplarlo si nos atenemos a la evolución reciente de la cartelera teatral española, no solo en un género lícito para la práctica escénica, sino en una cada vez más recurrente herramienta para la creación de obras donde el yo es usado como punto de partida para denunciar la realidad y lograr así una persuasión mucho mayor¹³.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abuín González, A. (2013). «Dramaturgies of Excess and Heterological Theatres: The Physical and Performative Space of Representation». *Canadian Review of Comparative Literature* 3.40, 289-305.

¹³ La intervención de Mario de la Torre Espinosa puede verse en <https://canal.uned.es/video/5b2f539eb1111f46638b456c>.

- (2015). «Reflexiones sobre la dramaturgia española actual». *Ínsula* 823-824, 47-50.
- Casas, A. (2012). «El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual». En *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Ana Casas (ed.), 9-44. Madrid: Arco / Libros.
- (2018). «De la novela al cine y el teatro: operatividad teórica de la autoficción». *Revista de Literatura* LXXX.159, 67-87. Disponible en <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2018.01.003> [15/05/2018].
- Conejero, A. (2017). «Estrategias para una dramaturgia de la ausencia: autoficción, impersonaje, retrospección analéptica e hiperleptis». En *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 174-180. Madrid: Verbum.
- Fernández Valbuena, A. (2018). *Las prosopopeyas de María Velasco (Autoficción y teatro)*. Madrid: Academia de las Artes Escénicas de España / UNIR.
- García, R. (2017). «Cien años de una familia vasca marcada por el silencio». *El País*, 20 de enero. Disponible en https://elpais.com/cultural/2017/01/18/actualidad/1484727083_338386.html [23/05/2018].
- García Barrientos, J. L. (2014). «Paradojas de la autoficción dramática». En *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, Ana Casas (ed.), 127-146. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- Kermode, F. (1998). «El control institucional de la interpretación». En *El canon literario*, Enric Sullá (comp.), 91-112. Madrid: Arco / Libros.
- Liddell, A. (2008). «Perro muerto en tintorería: los fuertes». En *El sobrino de Rameau / Perro muerto en tintorería: los fuertes*, Denis Diderot y Angélica Liddell, 169-241. Palencia: Nórdica Libros.
- (2011). *La casa de la fuerza / Te haré invencible con mi derrota / Anfaegtelse*. Segovia: La Uña Rota.
- Ortiz de Gondra, B. (2017a). *Los Gondra (una historia vasca)*. Madrid: Centro Dramático Nacional.
- (2017b). «Tratamiento de la diferencia sexual y la lengua minoritaria en mi teatro». En *Teatro y marginalismo(s) por sexo, raza e ideología en los inicios del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 49-57. Madrid: Verbum.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (2010). *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes.
- Romera Castillo, J. (2010). «La escritura (auto)biográfica y el SELITEN@T: guía bibliográfica». *Signa* 19, 333-369.
- (2002). «Perfiles autobiográficos de la «Otra generación del 27» (la del humor)». En *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*, José Romera Castillo (ed.), 221-243. Madrid: Visor Libros. [Incluido en su obra, *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)* (Madrid: Visor Libros, 2006, 99-126).]

- Romera Castillo, J. (ed.) (1993). *Escritura autobiográfica*. Madrid: Visor Libros.
- (1998). *Biografías literarias (1975-1997)*. Madrid: Visor Libros.
- (2000). *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Madrid: Visor Libros.
- (2003). *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
- Sánchez, J. A. (2002). *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha.
- Tordera, A. (2000). «Rasgos de las dramaturgias de los jóvenes: dentro y fuera del texto». *Signa* 9, 107-118.
- Toro, V.; Schlickers, S. y Luego, A. (2010). «La auto(r)ficción: modalizaciones, problemas, estado de la investigación». En *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, 7-30. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- Torre Espinosa, M. de la (2014). «Rupturas del pacto escénico: narrativa y discurso en el teatro de Angélica Liddell». *Telón de fondo: revista de teoría y crítica teatral* 10.20, 53-67.
- Trastoy, B. (2002). *Teatro autobiográfico. Los unipersonales de los 80 y 90 en la escena argentina*. Buenos Aires: Nueva Generación.

DRAMATURGIAS MASCULINAS



Los Gondra (una historia vasca) o la posibilidad del olvido y del perdón

Los Gondra (a basque history)
or the possibility of oblivion and forgiveness

Carole Nabet Egger
Universidad de Estrasburgo (Francia)
carole.egger@wanadoo.fr

Resumen: *Los Gondra* reconfigura, con telón de fondo bíblico y mítico, la historia de una familia vasca a lo largo de cien años a través de tres momentos claves: 1985, 1940 y 1898. El propósito de este estudio, en homenaje al profesor José Romera Castillo, consiste en mostrar según qué modalidades específicas la memoria elabora la arquitectura de conjunto y, al mismo tiempo, participa de la tensión, del ritmo y de la teatralidad de la obra. También se intentará mostrar cómo se ambiciona poner fin a la cadena de odios y resentimientos familiares para poder alcanzar, en términos de Paul Ricoeur, el olvido y el perdón.

Palabras clave: Borja Ortiz de Gondra. *Los Gondra (una historia vasca)*. Autoficción. Historia Memoria. Olvido. Perdón.

Abstract: *Los Gondra* reconstructs, with a biblical and mythical backdrop, the history of a Basque family over a hundred years through three key moments: 1985, 1940 and 1898. This article, in honour of professor José Romera, will study the different formats in which memory builds the overall architecture of the play, contributing, at the same time, in its tension, rhythm and theatricality. The article will also show the attempt in the play to end the chain of family hatred and resentment in order to achieve, in Paul Ricoeur's terms, oblivion and forgiveness.

Key Words: Borja Ortiz de Gondra. *Los Gondra (una historia vasca)*. Autofiction. History. Memory. Oblivion. Forgiveness.

A lo largo del siglo XX, la Historia, en tanto que disciplina, sufrió una evolución sensible en su voluntad de erigirse y de convertirse en objeto de conocimiento y de saber, al tiempo que de método científico. Dicho de modo bastante esquemático, al tiempo que gran parte del pensamiento estructuralista (en lingüística, antropología, filosofía, psicoanálisis, etc.) se aplicaba en demostrar lo que el *ego* debe al otro (con una gran O en la obra de Lacan), la tendencia de la Historia le llevaba a apoderarse de los recorridos colectivos en detrimento de las experiencias individuales. Gran parte de la práctica y de la experimentación teatral, influenciadas por la preceptiva y el egregio arte de Bertolt Brecht, se inscribía en esta perspectiva, en la que la preocupación por lo colectivo se imponía sobre lo individual.

Los tiempos van cambiando y parece que al final del siglo XX, principios del XXI, varios campos del saber y de la práctica artística vienen trabajados por los recientes descubrimientos de las ciencias duras, especialmente la física y las neurociencias, que van legitimando cada vez más el universo de «lo sensible» en los mecanismos de aprehensión de lo Real. Pienso, por dar un ejemplo, en el libro de Antonio Damasio (1995), *El error de Descartes*, en el que demuestra que los afectos intervienen en la toma de decisión, y por tanto en el proceso de la inteligencia, y se puede pensar también en el «principio de incertidumbre» de la física cuántica que promueve la mirada del observador como co-creadora de la realidad observada. «La complejidad de lo Real», como diría Edgar Morin (1990), no solo se aprehende a partir del *logos*, sino también a partir de la esfera de los sentimientos y de las emociones, es decir, que tanto lo objetivo como lo subjetivo se contemplan cada vez más como una alianza susceptible de un acercamiento más próximo, si no a lo Real, al menos a la verdad, entendida esta como una de las interpretaciones posibles de los hechos que configuran esa realidad.

Así, en el campo de los estudios históricos, se abre camino el concepto de memoria que va adquiriendo en estos últimos decenios una fortuna inigualable hasta ahora. Historia y memoria constituyen dos modos muy distintos de aproximación al pasado. Si la Historia es una reconstitución sabia y abstracta, fundada en unos documentos atestiguados, si es un saber, un conocimiento científico, como decíamos al principio, un conocimiento objetivo y laico, la memoria en cambio es una vivencia en perpetua evolución, presa de su propia

auto-represión (en términos freudianos), es un concepto plural que pertenece a veces al registro de lo sagrado, de la fe e incluso de la pasión. Pero no por eso abandona su pretensión de dar cuenta de lo Real, aunque fuera a través de una interpretación, o de una búsqueda de verdad de los hechos del pasado desde una postura crítica asumida desde la actualidad. Se puede decir que tanto la autobiografía como la auto-ficción tienen más que ver con el concepto de memoria que con el de historia, incluso cuando se trata, como aquí, de retratar la historia de una familia a lo largo de cien años¹.

Borja Ortiz de Gondra define precisamente su pieza *Los Gondra (una historia vasca)*², como autoficción y se puede decir que sigue a Doubrovsky, el inventor de la palabra, para pasar del lenguaje de una aventura —tal y como se da en la autobiografía— a la aventura del lenguaje³, es decir, que aboga en favor de una total libertad de escritura, probablemente no solo a partir de recuerdos, de discursos relatados, de hechos históricos atestiguados, sino también de vagas impresiones, de posturas ideológicas más o menos neutras, es decir, de su propia experiencia, actual y pasada, de esta historia de su familia. Laurent Jenny (2003) define, por otra parte, el género como síntesis de la autobiografía y de la ficción y Vincent Colonna (1989) la presenta como ficcionalización de la experiencia vivida. Precisemos que aquí la experiencia vivida no es la de los miembros de la familia que se encarnan en el escenario —a través de personajes que se construyen entre verosimilitud referencial e ilusión escénica—, sino la de la relación del propio dramaturgo con la herencia memorial, o memorialística, de su familia.

No es una historia imaginaria pero sí un proceso que confunde las pistas entre realidad y ficción y en el que aparecen las mujeres más

¹ Cf. al respecto algunas investigaciones del SELITEN@T, relacionadas con lo que aquí se expone (Romera Castillo, ed., 1998, 2003).

² [Nota de los editores: *Los Gondra (una historia vasca)* —Premio Max 2018 a la mejor autoría— se estrenó en la sala Francisco Nieva del Teatro Valle-Inclán, el 18 de enero de 2017 y su continuación, *Los otros Gondra (relato vasco)* —Premio Lope de Vega 2017— se puso en escena por vez primera, en la sala Margarita Xirgu del Teatro Español, el 10 de enero de 2019. Ambas son un claro ejemplo de autoficcionalidad y metateatralidad.]

³ La expresión es de Laurent Jenny en su clase *on line*, titulada «Méthodes et problèmes: L'autofiction».

progresistas que los hombres. Pensemos por ejemplo en la actitud ambivalente de Aurelia o en el personaje pintoresco y transgresivo de Pilar que, a pesar de ser monja, aparece un poco como la Josefa de *La casa de Bernarda Alba*, llena de vida y de deseos. Se observa en la obra una mezcla de elementos referenciales reales como el pueblo nativo de Algorta (Vizcaya) y de elementos ficticios como el apellido Arsuaga que se superpone al del título «Gondra», apellido real (?) del dramaturgo. También se ficcionaliza la identidad del autor-personaje-narrador que o se encarna en otro personaje en la obra, sin respeto alguno de la cronología, o aparece de carne y hueso, con su propio nombre, en tres momentos claves de la obra: el prólogo, el interludio y el epílogo.

La libertad de escritura que se otorga Borja Ortiz de Gondra en esta auto-ficción, que por otra parte recoge muchos elementos biográficos —nunca sabremos hasta qué punto reales— de miembros de su familia, también considera las relaciones que él mantiene con su propio recuerdo de algunos de ellos (Ortiz de Gondra, 2017b), que forzosamente ha conocido / conoce y de otros, que a lo mejor desaparecieron antes de que naciera él en el 65. Lo que está en juego es su vínculo, afectivo, ideológico —más o menos auto-ficcional— con estos retratos familiares, con estas biografías fragmentadas de algunos parientes.

El caso es que esta libertad de escritura se compagina con una arquitectura de la obra (Ortiz de Gondra, 2017a) perfectamente dominada: 3 actos que constan respectivamente de 9, 6 y 4 escenas, que se desarrollan en 1985, 1940 y 1898, como si se quisiera acusar «el efecto de real», mostrando que, a medida que nos alejamos de la actualidad, los recuerdos van menguando.

Como dice Philippe Lejeune (1996), desde Rousseau se ha impuesto la idea de que cualquier individuo se explica por su historia, y en particular por su infancia. En *Los Gondra*, el dramaturgo nos depara su versión del mito de los orígenes y va profundizando en la dimensión histórica del yo. Arranca la obra, si exceptuamos el prólogo, con el trauma que supuso para el joven Borja (15 años) el atentado etarra que mató a una persona en una calle de su pueblo, camino de regreso a su casa, y acaba con el trauma que supuso, por lo visto para toda la familia, el asesinato de su hermano por el tatarabuelo del dramaturgo por motivos políticos durante la tercera guerra carlista. La ambientación en el año 40 de la segunda parte

recoge también otro trauma del periodo de postguerra, la detención y encarcelación de un familiar republicano después de un regreso del exilio organizado por su hermano.

Eduardo Pérez-Rasilla (2017: 9-25), quien se hizo cargo de la introducción a la obra, ha mostrado cómo la dimensión fratricida y bíblica del final, que remite al mito de Caín y Abel, se mezcla con la dimensión trágica de la obra, en la que están presentes reminiscencias de la *Orestíada*⁴, de Esquilo, como lo aclara el propio autor (Ortiz de Gondra, 2016). Parece efectivamente que la trayectoria de *los Gondra* se inscriba, en los pasos de los Atridas, descendientes de Atreo, rey de Micenas. El linaje fue en efecto maldecido por los Dioses debido a que se fundó con la sangre del hermano gemelo de Atreo, Tiestes, a quien su hermano hizo comer a sus propios hijos. Trata de la maldición de la casa de Atreo, pero también, y quizás sobre todo, de la posibilidad de poner fin al ciclo de violencia, tal y como se observa en la tragedia griega⁵. Este fondo mítico hace que resuene con más fuerza la frase, varias veces repetida en la obra: «Alguien tiene que romper la cadena» pues ésta parece ser una de las motivaciones y de los objetivos principales de la escritura de esta obra.

Antes de proceder a un repaso de las piezas que en el repertorio del teatro reciente han empleado la historia familiar afectada por la violencia en un contexto histórico (J. Lluís Sirera, Ignacio Amestoy, etc.), E. Pérez-Rasilla señala que si el tema:

[...] atraviesa, como es sabido, la historia de la tragedia griega y reaparece en la obra de Shakespeare y de Calderón, por ejemplo, [...] los personajes que integran estas familias proceden de la mitología o de la historia, no pertenecen al territorio de lo que pudiéramos considerar privado o de las gentes comunes. Incluso en el pasado siglo Valle-Inclán inventó una mitología propia para las luchas familiares que recorren la trilogía de Las comedias bárbaras, con el telón de fondo de las guerras carlistas (Pérez-Rasilla, 2017: 11).

⁴ *La Orestíada* es una trilogía que se compone de tres obras: *Agamenón*, *Las Coéforas* y *Las Euménides* (458 a.C.). Son unas de las primeras grandes tragedias griegas.

⁵ Eduardo Pérez-Rasilla (2017: 9-10) cita a este propósito los hermosos versos del coro deseoso de acabar con la sangre derramada y la respuesta de Atenea que concluye el ciclo de violencia: «¿No es cierto que has hallado / la ruta de la lengua bienhechora / De esos horribles rostros / veo surgir para este pueblo, espléndido / provecho [...]».

Es decir, que nos adentramos con *Los Gondra* en un tipo de obras en las que la biografía personal y familiar, que se desarrolla en el ámbito de lo privado, lejos de cualquier figura histórica o mítica, se puede convertir en modelo paradigmático de una trayectoria de carácter universal. Parece obvia la eficacia del proceso a la lectura de una de las críticas que se publicó en *La Vanguardia*: «Al finalizar la representación, revela el autor, los espectadores les esperan para decirles que conocen a gente a la que le ha pasado algo parecido «sin necesidad de ser vascos» (Barrigós, 2017). Por eso, al contrario de lo que se suele afirmar a menudo, a propósito de cualquier texto de dimensión autobiográfica, la partitura teatral no carece en absoluto de pudor. Este carácter emblemático de los hechos evacúa cualquier atisbo de narcisismo impúdico, pues todos los elementos personales que inserta aquí el dramaturgo pueden contemplarse como los que valen para todos cuantos vivieron lo mismo en la misma época.

La armazón dramática descansa en los dos núcleos que son la violencia y la búsqueda de identidad en las tres etapas históricas escogidas: la de la violencia terrorista de ETA, la de la violencia represiva franquista en la inmediata posguerra y por fin la del desgarramiento que supuso, en la España finisecular de la generación del 98, la tercera guerra carlista. La obra se concibe aquí como un montaje laberíntico en el árbol genealógico de la familia Arsuaga. Lo interesante es la manera cómo el dramaturgo hilvana la violencia familiar que se inscribe en el marco a la vez bíblico y mítico de unos conflictos universales entre hermanos, o entre padres e hijos —que han nutrido el repertorio desde la antigüedad greco-latina hasta la actualidad— y la violencia del momento histórico en el que las oposiciones ideológicas aparecen tajantes: reivindicación terrorista del separatismo etarra condenada por la España democrática de la inmediata post-movida en el Acto 1, ideología progresista de los exiliados republicanos contra la que apoya tácitamente la feroz represión franquista del primer año de posguerra civil en el Acto 2, liberalismo ilustrado contra la ideología carlista reaccionaria de la figura originaria y central del linaje, Alberto Arsuaga.

En verdadero arqueólogo de un linaje más o menos borroso, el dramaturgo no reconstruye de manera artificiosa, sino que yuxtapone episodios sacados de una memoria familiar fragmentada y probablemente truncada. En este sentido, y para continuar siguiendo a

Philippe Lejeune, no se presenta *Los Gondra* como una autobiografía introspectiva, sino como un acto de investigación antropológica. Funciona, sin duda, como una búsqueda de identidad en un mundo movedizo y cambiante en el que cualquier realidad aparece huidiza.

A pesar de estas oposiciones marcadas, evita el dramaturgo cualquier esquematismo en estos antagonismos ideológicos. En la primera parte, descubrimos por ejemplo que Aurelia, la mujer del muy católico Manuel, depositario de los valores más conservadores, se comunica con frecuencia con su sobrina Ainara, a pesar de que esta sea considerada como la oveja negra, por ser hija de Izaskun y heredera de la rama anarquista de la familia. Al mismo tiempo, ella ostenta valores transgresivos que la inducen a cantar, en un momento de ebriedad: «Libertad en contra de los curas», lo que no deja de poner una nota variopinta y cómica en la dramaturgia. En el acto segundo, es la intransigencia de Luis, detentor del poder económico en la familia y cuyo sistema de valores está en las antípodas del de su hijo, la que se quiebra de modo radical —y por lo tanto, muy teatral— cuando Josetxu triunfa en el frontón como excelso pelotari, la tradición familiar —económicamente rentable por otra parte— siendo más fuerte que las discrepancias políticas. También puede sorprender que la mujer del «oligarca español», Alberto Arsuaga, capaz de haber matado a su propio hermano por su ideal carlista, se haya casado con una mujer atea, además librepensadora y un tanto artista, como su hija Isabel. Si no aparece en el álbum familiar, lo que funciona como otra incógnita en la obra, es porque es ella quien sacaba las fotos, hecho bastante singular para la época por otra parte. Notemos de paso que algunas de estas fotografías aparecen estéticamente vanguardistas e ideológicamente transgresivas también, como las de las manos de Alberto, llenas de candados y cerraduras que bien podrían simbolizar el poder autócrata y déspota del patriarca.

El tema de la identidad se ancla en el caserío de los Arsuaga, en el que transcurren los tres actos de la obra. Existe, como lo observó también Eduardo Pérez-Rasilla, una búsqueda obsesiva de identidad y se multiplican en la obra las réplicas ontológicas: «Yo sé quién soy», «aquí todos creéis saber quién es quién», «Necesito saber quién soy», etc., ya que todas tienen que ver con la casa familiar y la historia de sus diferentes ramas, con la lengua que hablan, con la voluntad manifestada por varios personajes de «ser enterrado[s] en el panteón

familiar» como con un universo definido por las tradiciones laborales (la cestería o las apuestas en el frontón) o las tradiciones festivas (los villancicos de Navidad, las danzas del *Arin*, *Arin*, etc.) Pero también existe, en la etapa de la historia más cercana a la actualidad, quien se erige en contra de este proceso secular y reivindica una posibilidad de ruptura con esta tradición identitaria. A Juan Ignacio, su hermano, que le reprocha su alejamiento: «Llevas mucho tiempo fuera. Las cosas aquí no han cambiado tanto», Bosco responde: «Nunca cambian si nadie da el primer paso». También es Bosco quien pone de realce la contradicción que consiste en definirse como vasco sin ser capaz «de seguir una conversación de más de dos réplicas» y que subraya lo absurdo de esta guerrilla fratricida de ETA que acaba obligando a la madre del etarra a pedir perdón a la viuda de la víctima: «Es el mundo al revés —dice— aquí los hijos transmiten la culpa a los padres». El dramaturgo, mediante la voz de su *alter ego*, parece interrogar al lector-espectador: ¿no será un error buscar su propia identidad en la historia geopolítica de la familia? ¿no será lo que nos encierre y nos anestesia en la nostalgia de un pasado mitificado? ¿esta casa, no será una trampa identitaria de la que hay que escapar huyendo? Lo interesante es notar que mientras será Juan Ignacio el que enuncie los versos del poema de Gabriel Aresti, «La casa de mi padre», como si a él le incumbiera la defensa de la casa tradicional:

*Contra los lobos
contra la sequía,
contra la usura,
contra la justicia.*

En una escena ulterior, Klara, su novia, nos informará que, siguiendo el consejo de Bosco, «Juan Ignacio [le] propuso que [se] fueran lejos. Que [empezasen] en un lugar nuevo, sin ataduras del pasado».

A nivel personal, la autoficción parece cumplir varias funciones. Primero, la que comparte con un sinfín de libros de memorias, la de exorcizar el paso del tiempo. El dramaturgo escribe la obra en una etapa clave de su vida; la de sus 50 años. La afirmación de Bosco, «Yo sé quién soy», queda así a medio camino entre el Borja de 15 años, el de 50 y a pesar de que el personaje ficticio afirma poder librarse de

todos los pesos que esta familia supone para él (la tierra, el caserío, la herencia, el linaje, la lengua) —dice que lo único que echa de menos es el mar—, es como si el Borja actual afirmara la importancia que no dejan de tener todos estos elementos en su trayectoria personal. Por cierto, su destino queda sellado por este panteón familiar que le espera cerca del mar, a pesar de lo que, dirigiéndose a Bosco sentenció Natalia en la segunda escena del primer acto. También, se puede apostar que la escritura le permite evacuar el exceso emocional que le supone la memoria de esta historia vasca, le permite desahogarse y desprenderse de todas las limitaciones que le impone.

Aparte de la violencia y de la búsqueda de identidad, la mecánica dramática de la obra se alimenta de manera muy sutil con los enigmas que encierran ciertos objetos emblemáticos y simbólicos: el enorme armario de caoba que funciona como símbolo de la tradición familiar que perdura a lo largo de las tres épocas: la cesta rota del primer acto que aparece intacta en el tercero, las cartas recibidas en los años 80 desde el otro lado de la frontera y que no se abrieron, las fotografías truncadas, o las de los candados y cerraduras en las manos del patriarca, el supuesto manuscrito perdido de la novela del patriarca... Borja Ortiz de Gondra va sembrando en cada escena elementos susceptibles de suministrar energía a la tensión dramática, suscitando preguntas, creando expectativas, invitando a su espectador a que intente atar los cabos de una historia que resulta incierta, inacabada, parcelada.

También cuida el dramaturgo las variaciones de tonalidades y de ritmo, alternando escenas conflictivas con otras más mesuradas, e incluso poéticas, como es el caso, por ejemplo, en las dos pausas que constituyen dos parlamentos monologados de «inalienable teatralidad», como diría José María Díez Borque. El primero, es el de Klara en el primer acto, suerte de discurso indirecto libre en el que se interroga sobre el peso del odio y la manera de «romper la cadena». El segundo, el de Garbiñe, en el segundo acto, funciona un poco como el oráculo de la tragedia, anticipando de modo funesto hechos marcados por el ineludible sino.

Asumiendo la complejidad y la subjetividad de la biografía familiar, sin pretensión a la exhaustividad ni a la exactitud, el dramaturgo privilegia lo enigmático para desentrañar la parte incomprensible de la historia familiar, hecha de odios y venganza, de silencio y olvido.

Para ello, asume también el artefacto que consiste en jugar con los nombres y las temporalidades: si el Juan Ignacio de 1874 fue matado por su hermano Alberto, porque la casa Arsuaga no quiso pagar el tributo al ejército de don Carlos, el Juan Ignacio de 1985, también aparece como un blanco de ETA por no querer pagar el impuesto revolucionario, pero ahora su hermano, que también se llama Alberto, ya no es un enemigo mortal. Sin embargo, a casi cien años de distancia, los dos enuncian la misma sentencia, de trágico augurio: «Yo soy el guardián de mi familia».

Del mismo modo, si en el 98 nadie quiso leer la carta de Alberto que Manuela deja en la tumba de Juan Ignacio, nadie tampoco abrió las cartas venidas del otro lado de la frontera, probablemente de la etarra exiliada Izaskun.

La obra se configura como un juego de pistas donde el espectador pueda recoger indicios que le permitan reconstruir el itinerario, de múltiples senderos que bifurcan, de esta familia ejemplar. Y la mecánica dramática avanza así mediante las diferentes piezas del puzzle, de elaboración muy cuidada, que el espectador está invitado a conectar para vislumbrar cómo la historia repite cíclicamente los mismos errores, los mismos obstáculos en la vía de la reconciliación.

«El teatro es un ágora para el debate —dice Borja Ortiz de Gandra— pero también puede ser un espacio íntimo en el que practicar en público la lengua de la memoria». La trama dramática de la obra aparece agujereada, como lo es la memoria fragmentada no solo del dramaturgo sino también de cuantos participaron de la historia. En términos de Ricoeur (2003), es la «memoria impedida», por los traumas sufridos, la que potencia el silencio que se impone a lo largo de los años y ritma las escenas de la obra. Es también una «memoria manipulada» por los discursos orientados ideológicamente por unos y otros bandos: los que hablan euskera y los que no, ateos y católicos, etarras/anti-etarras, republicanos y nacionales, carlistas y anti-carlistas. El escribir la obra bajo el signo de *La Orestíada* también tiene que ver con lo que Ricoeur llama la «memoria obligada», es decir, con el deber de memoria, único capaz de abrir la puerta a la posibilidad del olvido, y sobre todo del perdón. En esta fábula heurística, los dos relatos, autobiográfico y ficcional, se yuxtaponen y acaban mezclando su estatuto referencial. En la última escena del tercer acto, la misma noche del asesinato de Alberto en el 98, se recrea un

encuentro imaginario entre el patriarca y su hermano muerto 24 años antes. Demostración magistral de lo que puede el metateatro (el cual dice, según Anne Ubersfeld, no lo real sino lo verdadero), es la ocasión para el dramaturgo de fustigarse a sí mismo (Ortiz de Gondra, 2017c), definiéndose como «Un Arsuaga mentiroso y fabulador que no pudo leer el manuscrito que dejé —es Alberto quien habla en el armario y nada sabe realmente de nosotros» y sin embargo imaginó este «juego de espejos», destinado a librar el futuro de los fantasmas del pasado, homenajeándolos al mismo tiempo—.

Apostamos que esta autoficción finalmente no se acerca tanto a la verdad de un inasible pasado como a la verdad del presente de quien lo recrea. También le permite al dramaturgo evidenciar el determinismo histórico que pesó en el fratricidio de 1874 y relativizar el hecho a la luz de un presente en que, después de octubre del 2011, tal vez sea posible que no ocurra el pecado original con el que empezó esta historia vasca. Tal vez sea posible también esta escena final del epílogo, escrita a partir no de la realidad, sino del deseo, en la que las dos ramas de la familia puedan fraternizar y acabar con cualquier diana en un frontón que ya no es el de la familia, sino un «frontón popular». La fecha que hizo posible, en palabras de Borja Ortiz de Gondra, la escritura de la obra, también es la que inaugura la posibilidad del perdón del que sabe el autor, que es difícil de dar, de recibir, pero también de concebir. Como dice Paul Ricoeur, el filósofo de la conciliación: «El perdón se propone como horizonte escatológico de la problemática entera de la memoria, de la historia y del olvido»⁶.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barrigós, C. (2017). «*Los Gondra* termina en el CDN con un gran éxito pero con incierto futuro». *La Vanguardia*, 19 de febrero.
- Colonna, V. (2004). *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Mayenne: Tristram.

⁶ «Le pardon se propose comme l'horizon eschatologique de la problématique entière de la mémoire, de l'histoire et de l'oubli» (Ricoeur, 2003: 376).

- Damasio, A. R. (1995). *L'erreur de Descartes. La raison des émotions*. Paris: Odile Jacob.
- Esquilo (458 a. de J. C. [2007]). *Las Euménides*. Traducción de José Alsina Clota. Madrid: Cátedra (*Letras universales*).
- Jenny, L. (2003). *L'autofiction*. En línea: <https://www.unige.ch/lettres/ramo/enseignements/methodes/autofiction/afintegr.html> [20/05/2018].
- Morin, E. (1990). *Introduction à la pensée complexe*. Paris: Seuil.
- Lejeune, P. (1996). *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- Ortiz de Gondra, B. (2016). «La lengua de la memoria». *Primer Acto* 351.
- (2017a). *Los Gondra (una historia vasca)*. Madrid: Centro Dramático Nacional.
- (2017b). «Tratamiento de la diferencia sexual y la lengua minoritaria en mi teatro». En *Teatro y marginalismo(s) por sexo, raza e ideología en los inicios del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 49-57. Madrid: Verbum.
- (2017c). «En *Los Gondra* a quien más fustigo es a mí mismo». *ABC Cultural*, 27/01.
- Pérez-Rasilla, E. (2017). «*Los Gondra (una historia vasca)*, de Borja Ortiz de Gondra». En *Los Gondra*, 9-25 Madrid: Centro Dramático Nacional.
- Ricoeur, P. (2003). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil.
- Romera Castillo, J. (ed.) (1998). *Biografías literarias (1975-1997)*. Madrid: Visor Libros.
- (2003). *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros⁷.

⁷ La intervención de Carole N. Egger puede verse en <https://canal.uned.es/video/5b2f5883b1111fa1698b4567>.

Vidas a la escena (ajenas y propias).
La (auto)biografía como procedimiento
dramático: de *La comedia científica*
o *el café de Negrín*, de José Ramón
Fernández a *Los Gondra (una historia*
vasca), de Borja Ortiz de Gondra

Lives to the scene (own and others).
(Auto)biography as a dramatic process from
José Ramón Fernández's La comedia científica
or el café de Negrín to Borja Ortiz de Gondra's
Los Gondra (una historia vasca)

Francisco Vicente Gómez
Universidad de Murcia
fvicente@um.es

Resumen: Este texto, en homenaje al profesor José Romera Castillo, pretende mostrar la constitución semiótica del 'bio-drama' o del del teatro (auto)biográfico a partir de dos obras dramáticas: *Los Gondra (una historia vasca)*, de Borja Ortiz de Gondra, y *La comedia científica o El café de Negrín*, de José Ramón Fernández. Dos argumentos son los trabajados, uno de tipo historiográfico —lo memorable—, y otro de carácter antropológico —la familiaridad de las estructuras de la experiencia cotidiana—. Los pormenores de la vida familiar y de la institución educativa, como estructuras de acogida —interpretante dinámico—, hacen de la biografía una materia muy apta para una práctica artística que busca dialogar con la contingencia actual que rodea al ser humano —interpretante final—. La violencia fratricida, la

negativa a olvidar, la ausencia de perdón, las ideas enfrentadas; la amistad, la tolerancia, el compromiso, la libertad, la educación, etc., son los interpretantes inmediatos de los textos analizados.

Palabras clave: Biografía. Vida cotidiana. Institución familiar. Institución educativa. Teatro (auto)biográfico. Memorable. *La colmena científica o El café de Negrín*. José Ramón Fernández. *Los Gondra (una historia vasca)*. Borja Ortiz de Gondra.

Abstract: This paper, in honour of professor José Romera, aims to show the semiotic constitution of ‘bio-drama’ or (auto)biographical theatre by examining two dramatic works: Borja Ortiz de Gondra’s *Los Gondra (una historia vasca)* and José Ramón Fernández’s *La colmena científica o El café de Negrín*. Two approaches have been taken into consideration: Historiography —what is memorable— and Anthropology —the familiarity of the everyday experience structures—. The details of family life and the institution of education, as host structures —dynamic interpretant—, make biography a very suitable subject for an artistic practice that seeks to dialogue with the current contingency that surrounds the human being —logical interpretant—. Fratricidal violence, refusal to forget, absence of forgiveness, confronted ideas, friendship, tolerance, commitment, liberty, education, etc., are, all of them, the immediate interpretants of the analysed texts.

Key Words: Biography. Everyday life. Family institution. Educational institution. (Auto)biographical Theatre. Memorable. *La colmena científica o El café de Negrín*. José Ramón Fernández. *Los Gondra (una historia vasca)*. Borja Ortiz de Gondra.

1. EL TEATRO (AUTO)BIOGRÁFICO. PERSPECTIVAS DE ANÁLISIS

Antes de entrar en el análisis e interpretación de las dos obras de teatro que nos proponemos realizar —*Los Gondra (una historia vasca)*¹ de Borja Ortiz de Gondra, estrenada en la Sala Francisco Nieva

¹ [Nota de los editores: *Los Gondra (una historia vasca)* —Premio Max 2018 a la mejor autoría— se estrenó en la sala Francisco Nieva del Teatro Valle-Inclán, el 18 de enero de 2017 y su continuación, *Los otros Gondra (relato vasco)* —Premio

del Teatro Valle-Inclán, el 18 de enero de 2017, y *La colmena científica o El café de Negrín*, puesta en escena por primera vez en el teatro María Guerrero, el 13 de octubre de 2010—, situamos el enfoque en el que queremos centrarnos: no tanto el «cómo» como el «por qué» del teatro (auto)biográfico, o mejor, la perspectiva que va del *porqué* al *cómo*. Y para ilustrar esta opción nos vamos a ayudar de las palabras que el escritor ecuatoriano Pablo Palacio pone en boca del protagonista de su cuento, «Un hombre muerto a puntapiés», de 1927:

Caramba, yo hubiera tenido que hacer un estudio experimental; pero he visto en los libros que tales estudios tratan solo de investigar el cómo de las cosas; y entre mi primera idea, que era ésta, de reconstrucción, y la que averigua las razones que movieron a unos individuos a atacar a otro a puntapiés, más original y beneficosa para la especie humana me pareció la segunda. Bueno, el por qué de las cosas dicen que es algo incumbente a la filosofía, y en verdad nunca supe qué de filosófico iban a tener mis investigaciones, además de que todo lo que lleva humos de aquella palabra me anonada (Palacio, 2004: 10).

Como el personaje del relato de Palacio, esta decisión amparada en un probable mayor interés para el ser humano, tiene que decidir qué método seguir: si la deducción, si la inducción, que son los dos entre los que se debate, o un tercero que añadimos nosotros, la abducción. La deducción —que parte de lo más conocido a lo menos conocido— es descartada en el texto del escritor ecuatoriano porque, a pesar de ser «buen método», confiesa su protagonista que «sabe muy poco del asunto» (Palacio, 2004: 10-11). No creemos que sea este nuestro caso, ni por supuesto el del estado de la cuestión en la bibliografía española y europea. Baste recordar, a modo de testimonio, los numerosos trabajos llevados a cabo tanto por el profesor José Romera —pionero de los estudios sobre la escritura autobiográfica en España— como los volúmenes, fruto de los Seminarios internacionales del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, editados por el mencionado profesor José Romera Castillo (2010) en torno a las biografía (1998) y la autobio-

Lope de Vega 2017—se puso en escena por vez primera, en la sala Margarita Xirgu del Teatro Español, el 10 de enero de 2019. Ambas son un claro ejemplo de autoficcionalidad y metateatralidad.]

grafía literarias (1993), la poesía histórica y (auto)biográfica (2000), el teatro y la memoria (2003) y el teatro como documento histórico (2017) —como puede verse en http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN%40T/escritura_autobio.html [17/05/2018]—; los ensayos de los también profesores José María Pozuelo Yvancos sobre la autobiografía (2005, 2010), de Manuel Alberca sobre el mismo argumento y la autoficción (2007, 2017), Leonor Arfuch (2007), Ana Casas, ed. (2012), además de aquellos que abrieron el debate como los de Ph. Lejeune (1994), Vincent Colona (1989), Ph. Eakin (1994), Ph. Gasparim (2008), etc.

El protagonista de Pablo Palacio se decide por la inducción, que va de lo «menos conocido a lo más conocido», y que es «algo maravilloso» y el método «por excelencia» (Palacio, 2004: 11). Nosotros, para procurar una comprensión del teatro (auto)biográfico, hemos optado por la abducción, que a partir de un razonamiento inductivo acaba produciendo una hipótesis, y permite inscribir nuestra labor en el marco de una semiótica interpretativa, la que va de Ch. S. Peirce (1931-1935) a Umberto Eco (1981), Patrizia Violi (2001), Traini (2006), entre otros. La hipótesis inicial nos la proporciona el propio Borja Ortiz de Gondra en el «Prólogo» a *Los Gondra*: «Porque solo una descripción objetiva podría dar testimonio de la indiferencia. Porque solo un contar neutro y frío podría mostrar que nuestro silencio también mató, que yo también fui un asesino» (2017a: 40).

Vayamos por partes, como el investigador del cuento. El dramaturgo quiere mostrar, a través de un contar «neutro y frío», una realidad que cree algo oculta o, por lo menos, no suficientemente evidente. Porque cada vez que la realidad resulta incómoda o insostenible, dice el filósofo francés, Clément Rosset, el sujeto activa su imaginación, creando espejismos de esta (Rosset, 2015: 12-14). Su escritura es una forma de «resistencia», y su representación permite al sujeto humano poseer una conciencia de lo real (Rosset, 2004: 138). La escritura escénica es la elegida por Borja Ortiz; consciente de que incluso esta no consigue «dar cuenta del horror del mundo», la prefiere al «silencio» porque multiplica el juego de espejos hasta «anestesiarse la culpa» (Ortiz de Gondra, 2017a: 40). Y por lo que el propio teatro tiene de «acontecimiento», de acción humana «en las coordenadas espacio-temporales de la vida

cotidiana» (Dubatti, 2007: 31-32) y de «convivio», de «encuentro de presencias en una encrucijada espacio-temporal cotidiana», en palabras del dramaturgo y teórico del teatro argentino Jorge Dubatti (2007: 43).

En un reciente ejercicio de *confesión* el propio Ortiz de Gondra, refiriéndose a su actividad teatral, y en relación a la presencia en sus textos dramáticos de los temas de la homosexualidad y de la lengua vasca (2017b: 52), reconoce lo siguiente:

que mi trabajo como escritor consiste en responder a... voces y ecos que no sé muy bien de dónde vienen, y darles forma [...] y adentrarme en las zonas oscuras de mi interior donde hay voces que pugnan por salir (Ortiz de Gondra, 2017b: 51).

En suma, admite poco más adelante, «cuando me siento a escribir, trato de... ser un ser humano desnudo que habla de otros seres humanos cuya historia merece ser contada!» (Ortiz de Gondra, 2017b: 51).

Más extensos son los argumentos que José Ramón Fernández desarrolló en el «Prólogo», que pone al frente de *La colmena científica o El café de Negrín* (2010), obra encargada para celebrar los cien años de la Residencia de Estudiantes de Madrid, de tintes biográficos más que autoficcionales, como en el caso de *Los Gondra*, de Borja Ortiz: «Por eso —afirma José Ramón—, para mí era un regalo poder intentar la escritura de una obra que contuviera el espíritu de todo aquello, el espíritu de la Residencia» (Fernández, 2010: 19). Una obra que a través de notas biográficas recreara una realidad igualmente «objetiva» que rescatara del olvido, o de la indiferencia, una España que fue, y que podría ser aún. Vale la pena reproducir las palabras del propio dramaturgo:

La pregunta que la habitaba era la que yo quería proponer, la que quiero que quede sobre el escenario cuando termine esta función, esta lectura: qué queremos que sea España. Yo quiero que sea un país que se parezca a ese proyecto de la Residencia...: libertad, cultura y tolerancia; y, para lograrlo, ciencia y educación (Fernández, 2010: 19).

Y estos valores «por encima de las diferencias ideológicas» (Fernández, 2010: 24).

2. PERTINENCIA SEMIÓTICA DE LA DRAMATIZACIÓN DE LA MATERIA (AUTO)BIOGRÁFICA: LO MEMORABLE

Bajo estrategias autoficcionales en el caso de *Los Gondra*, o bajo retóricas biográficas en el de *El café de Negrin*, la escritura dramática analizada parece querer vincularse a aquella «forma simple» que André Jolles denominará «memorable» (1971: 182), en la que los acontecimientos narrados o representados «no interrumpen su relación con la historia», pero los «pormenores» a los que lleva su atención —biográficos y autobiográficos— la conducen por otros derroteros (Jolles, 1971: 189-190), de los que surge una «autenticidad subordinante», en la que encuentran pleno sentido, los convierten en vida, en una realidad concreta (Jolles, 1971: 191-192): «el Memorable es la forma en que continuamente se da lo concreto» (Jolles, 1971: 192). A través de ella, el sujeto «resiste» al olvido, a la mentira, la indiferencia (Tarasti, 2009: 149-150) y a las contingencias del poder (Richir, 2013: 85-86).

Lo memorable es la vida hecha escritura, hecha historia (White, 2011: 349), «formas de resistencia» (Ricoeur, 2003: 463-464; Tarasti, 2009: 180-181 y Valcárcel, 2010: 57-59) del ser humano ante la contingencia extrema del mundo que habitamos (Marquard, 2000: 127-128) y la «demanda infinita» por el sentido de la vida (Critchley, 2010: 23-24). Por este motivo, para captar el «espíritu» de la Residencia, José Ramón fija la escritura de su obra en dos aspectos: «el diálogo en la cultura, la suma de artes, ciencias y letras; y la apuesta por la educación y la ciencia como instrumento» (Fernández, 2010: 18). Auténticos interpretantes finales del texto. Para ese trabajo hubo de sumergirse en el mundo de la Residencia a través de libros, catálogos, entrevistas, conversaciones, etc. (Fernández, 2010: 20-21). La realidad apprehendida (Rosset, 2008: 67-68) fue verdaderamente magistral: «la amistad, la bonhomía y la tolerancia por encima de las diferencias ideológicas» (Fernández, 2010: 24). Y con esta imagen abre la obra (Escena 1: 40-41).

En el caso del drama de Borja Ortiz (2017a) la reflexión sobre la escritura de los acontecimientos que en él se dan cita, «una historia vasca», está incrustada en su desarrollo dramático, en el «Prólogo», en el «Interludio» —entre el Acto I y el Acto II— y en el «Epílogo»

que cierra el mismo. De nuevo nos conduce esta reflexión a la lógica de lo «memorable» antes aludida, lógica que revela la consistencia biográfica —en tanto reúne en sí ser memorable, ser estructura de acogida y ser experiencia de la cotidianidad— de los acontecimientos que integrarán la realidad de la obra. Son acontecimientos hechos vida: «Durante años —dice el personaje Borja—, he tratado de escribir sobre aquella tarde —la tarde del 12 de mayo de 1980—. Qué familiares vinieron, qué cocinó mi madre, cuáles fueron nuestras conversaciones. Porque solo una descripción objetiva...» (Ortiz de Gondra, 2017a: 40).

En el «Interludio» (97-100), a las recriminaciones de la madre, Natalia, como personaje, por el riesgo que supone revelar «secretos de familia», el también metapersonaje Borja —muy lejos del «impersonaje» actual (Abirached, 1993: 393-394)— le responde:

BORJA. – ¡Alguien tiene que contarlo!

NATALIA. – No en el teatro, como si fuéramos... las cartas que recibieron tu abuelo y tu hermano eran bien reales.

BORJA. – En la obra se apellidan Arsuaga, no Gondra; las fechas también están cambiadas, no es exactamente nuestra familia.

NATALIA. – Aquí todos sabemos lo que ha hecho cada uno
(Ortiz de Gondra, 2017a: 99).

Por último, en el «Epílogo» (173-176), el propio Borja reconoce que, como en la vida cotidiana, no sabe «cómo terminará esta obra», que es también la del pueblo vasco, pero que «ha de imaginar un final» (Ortiz de Gondra, 2017a: 175), como intentamos imaginarlo los demás.

Si en *La comedia científica* era la historia de un grupo de intelectuales y científicos los que se reunían en la Residencia de Estudiantes de Madrid, en torno al Laboratorio de Fisiología que dirigía el doctor Juan Negrín, y su célebre café —de ahí el subtítulo de la obra *El café de Negrín*—, un fragmento de la historia de una España que no la dejaron ser, en *Los Gondra* es el «paradigma de las historias familiares —dice Eduardo Pérez-Rasilla en la introducción a la edición— surcadas por una violencia que desborda el ámbito de la familia misma y adquiere una condición política, colectiva...» (Pérez-Rasilla, 2017: 10-11). Paradigma que en el ámbito del teatro —sigue explicando Pérez-Rasilla— atraviesa la tragedia griega, reaparece en Shakes-

peare y Calderón, aunque sus personajes proceden de la mitología y la historia; en las *Comedias bárbaras* de Valle-Inclán y en O'Neill (Pérez-Rasilla, 2017: 11).

En el teatro español reciente, el aludido crítico menciona nombres como Ignacio Amestoy, Rodolf y Josep Lluís Sirera, Pablo Fidalgo, Lola Blasco, entre otros. Habría que añadir los autores y las obras que figuran en las relevantes contribuciones que el profesor José Romera Castillo ha editado, frutos de Seminarios internacionales, a las que ya nos hemos referido. En particular, *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX* (Romera Castillo, ed., 2003) y *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI* (Romera Castillo, ed., 2017).

La dinámica de lo «memorable» revela su pertinencia semiótica en la construcción artística del «biodrama», proponiendo su «interpretante dinámico», pues la percepción que cada uno tiene radica en la comprensión individual en la que «cualquiera y cualquier cosa hacen historia y dan testimonio de la historia» (Rancière, 2013: 63). «Biodrama» (Cornago, 2005: 7), si aceptamos esta convención terminológica, menos limitadora que la de «teatro autobiográfico», como prefiere P. Pavis en su diccionario (2008: 437-439). En el caso de José Ramón Fernández evocando, desde el presente de 1946, momentos puntuales de la vida de un grupo de científicos en la Residencia de Estudiantes de Madrid durante más de veinte años, en torno al Laboratorio de Fisiología, que dirigió Juan Negrín; y en el caso de Borja Ortiz la «reconstrucción» de la «historia» de una familia herida por la violencia fratricida, también a partir de la selección de unas fechas muy determinadas que asedian desde el pasado —1898 y 1940— el presente dramatizado de 1985.

3. PERTINENCIA SEMIÓTICA DE LA DRAMATIZACIÓN DE LA MATERIA BIOGRÁFICA: LA FAMILIA Y LA INSTITUCIÓN EDUCATIVA COMO ESTRUCTURAS DE ACOGIDA Y ÁMBITOS DE LA COTIDIANIDAD

El otro argumento —de resonancias antropológicas y sociológicas— que queremos convocar en la constitución semiótica de la materia biográfica, es el de la misma capacidad interpretante de la existencia humana a través de la vida cotidiana, a través del «saber de lo familiar» (Descola, 2012:157-159), en la que la Familia y

la Institución Educativa se transforman en dos «estructuras de acogida», la «codescendencia» en el caso de la familia, y la «coresidencia», además de la «codescendencia», en el de la Residencia, en las que se constituye humana y culturalmente el sujeto biológico y natural (Duch, 2002: 13). Ellas, como interpretantes dinámicos, desplegarán toda una realidad fenoménica, regida por la intencionalidad y el deseo, de su cotidiano vivir (Barbarás, 2013: 22-24). Realidad fenoménica de la conciencia, sutilmente «atravesada de movimientos de la afectividad, y que la tradición ha solido dejar al margen» (Posada Varela, 2016: 105), y que se muestra conversación tras conversación.

Como evidencia de cuanto estamos diciendo, baste siquiera recordar lo relevante que es la «familia» como institución, jerarquía y estructura de poder en *Los Gondra*: «se trata de una obra que recorre 150 años de historia del País Vasco a través de la historia de mi propia familia, los Gondra» (Ortiz de Gondra, 2017b: 54). Hasta el punto de negar su pertenencia a una de las mujeres de las últimas generaciones, Ainara, nieta de Josetxu, quien como ella es mal recibido en la casa familiar (Acto I,1; I, 6; I, 8; y II,4), por estar en el bando ideológico-político contrario; y de cuestionar la decisión de Bosco de vivir en Nueva York, no tanto por su condición homosexual sino por no cumplir con lo que se espera de él en una familia vasca de su clase; que se quede a defender el apellido que lleva en la tierra que le vio nacer (Ortiz de Gondra, 2017a: Acto II, 4: 67; 2017b: 54). La lectura positiva la tenemos en *La colmena científica*, en la que la Residencia es vivida por sus integrantes como un «hogar», que quiere transmitir un aire de familia al grupo de científicos que reúne en torno a ella (Acto 3, 74 y 101).

La vida cotidiana, incluida la conciencia que de ella tenemos y sobre todo ella, es la realidad que el ser humano percibe como natural, y en la que se constituyen nuestras experiencias de vida: «Únicamente en el mundo de la vida cotidiana puede constituirse un mundo circundante, común y comunicativo —afirman Alfred Schutz y Thomas Luckmann—. El mundo de la vida cotidiano es, por consiguiente, la realidad fundamental y eminente del hombre» (Schutz y Luckmann, 1973: 41-42).

Hay otro argumento de carácter estético e histórico que puede ser semióticamente significativo para la delimitación de la artisticidad del elemento biográfico, de la vida en el teatro, y al que llegamos por una

doble vía. De una parte, nos remontamos al debate «modernidad» *versus* «postmodernidad» de los años 80, en particular a la singular posición que en él tomó Jürgen Habermas en el conocido ensayo «La modernidad, un proyecto inacabado», de 1981 (1993: 19-36). En ella encontramos aspectos de interés para la comprensión del «biodrama» (Córnao, 2005: 8).

Afirmaba Habermas que el siglo XX ha demolido el edificio optimista de la Ilustración de progreso, felicidad y justicia, en beneficio del criterio único del crecimiento económico. También ha acabado con la reconciliación que el Surrealismo intentó del arte y la vida, abogando por la separación de las esferas científica, ética y artística (Habermas, 1998: 28). El protagonismo social de la cultura como motor de la conciencia se vio muy relegado. Resistiéndose el filósofo alemán a reconocer un nuevo historicismo en la postmodernidad, cree que algunos excesos de las vanguardias y, de otro lado, del neo-conservadurismo que ha ido ganando terreno a lo largo del siglo XX, han terminado por dejar incompleto el «proyecto moderno» (Habermas, 1998: 32). Y piensa que es posible reificar las relaciones entre experiencia estética y vida cotidiana, y que el ámbito cultura recupere su iniciativa. Para ello debe sumergirse en la historia de la vida concreta: «Entonces la experiencia estética no solo renueva la interpretación de nuestras necesidades a cuya luz percibimos el mundo. Impregna también nuestras significaciones cognoscitivas y nuestras expectativas normativas y cambia la manera en que todos estos momentos se refieren unos a otros» (Habermas, 1998: 33). Y en este nuevo reto vemos el empeño de mucha práctica artística contemporánea, «hiperrealista» (Sánchez, 1999: 38-42), en particular de aquella —sea en poesía, novela o teatro— que ha vuelto su mirada a lo (auto)biográfico, como veremos a propósito de J. Dubatti.

Tras hacerse eco de las observaciones de uno de sus discípulos, Albrecht Wellmer (1994), sostiene Habermas que en cuanto la experiencia estética «se utiliza para iluminar una situación de historia de la vida y se relaciona con problemas vitales, penetra en un juego de lenguaje que ya no es el de la crítica estética» (Habermas, 1998: 33). Y sí el de perspectivas que a partir de la segunda mitad del siglo XX se han ido abriendo paso en el ámbito de los estudios literarios y lingüísticos, también filosóficos, como es el caso de las teorías textuales de segunda generación, la semiótica de la cultura, la semiótica exis-

tencial de Eero Tarasti pensada como una semiótica de la resistencia, fenomenologías ampliadas como la planteada por Marc Richir y sus discípulos (que además de la exterioridad dirigen su atención a la manifestación fenoménica de la conciencia que el sujeto tiene de la vida, de su espacio-temporalidad, de la afectividad intersubjetiva que desata), la tradición hermenéutica que desde Wittgenstein a Derrida, de Gadamer a Ricoeur, se ha ido consolidando, y la semiótica interpretativa desarrollada por Ch. S. Peirce, Umberto Eco y Patrizia Violi, entre los nombres señeros. En relación a esta última corriente, en la que inscribimos nuestro estudio, como ya hemos adelantado, es relevante la extensión que representantes de la semiótica estructural, como J. Fontanille, hace de la significación hasta llegar a las «formas de vida» (2004, 2015).

De otra parte, el estudioso del teatro argentino Jorge Dubatti, en el volumen I de su *Filosofía del teatro*, esgrime unas razones que cierran adecuadamente la línea argumental que arrancábamos en Habermas. Afirma Dubatti lo siguiente:

la postvanguardia, que prolonga su vasta productividad hasta hoy, capitaliza nuevos saberes: acepta que el proyecto vanguardista de fusionar arte y vida fracasó (según la avalada tesis de Peter Bürger), pero afirma que sí es posible trabajar con campos de tensión, vaivenes, cruces y periferias de lenguajes, entre el arte y la vida y entre las diversas artes. [...] teatro de la crueldad, teatro sagrado..., teatro ritual y teatro alquímico, happening, performance..., teatro pánico, teatro instantáneo..., teatro ambiental..., instalación..., bio-arte y biodrama, body-art..., teatro postdramático..., teatro corporal, show..., son algunas de las formulaciones artísticas o teóricas que dan cuenta, de muy diversas maneras, de la crisis del concepto mimético-representacional del teatro en el siglo XIX, del reconocimiento de otras modalidades, y resisten la ampliación y cuestionamiento de la dramaticidad en diferentes momentos de los siglos XX y XXI (Dubatti, 2007: 12-13).

4. LA DINÁMICA SEMIÓTICA INTERPRETANTE DEL TEATRO (AUTO)BIOGRÁFICO

Uno de los campos de tensión entre arte y vida, a los que se refiere el teórico y crítico teatral Jorge Dubatti, y que orienta la dramatici-

dad de las obras a las que nos venimos refiriendo, es la «biografía», es llevar la vida concreta a escena, tanto en el complejo despliegue fenoménico que ofrece «una historia» de violencia familiar en *Los Gondra*, de Borja Ortiz, como en el múltiple escaparate a que se presta el Laboratorio de Fisiología de la Residencia de Estudiantes de Madrid en *La colmena científica*, de José Ramón Fernández. (Auto) biografía y vida concreta son los respectivos «interpretantes dinámicos» de los dos textos. La vida a escena, tanto la propia como la ajena, no solo como memoria o documento (Romera Castillo, ed., 2003 y 2017), sino —y sobre todo— como «consciencia», consciencia temporal y espacial que se tiene de ese vivir (Posada Varela, 2016: 102), que determinamos como su interpretante final, y que origina esa particular fenomenología que se plasma en cadenas de interpretantes inmediatos. La condición «biográfica» determina la elaborada estructura de los interpretantes dinámicos de los dramas, la de una saga familiar vasca y la de un grupo de científicos de la Institución Libre de Enseñanza, a partir de la selección de unas fechas muy concretas. Esta selección evita el escollo de los muchos años y sucesos que cubren, de la historia-crónica, y hace que estas fechas orquesten interpretativamente la dinámica histórica (Bordron, 2006: 55-58), a la que no se renuncia. La afirmación de Nietzsche de «no hay más hechos, solo interpretaciones», revela aquí un sentido muy cabal.

En *Los Gondra*, de Borja Ortiz, la «historia vasca» cubre un período de más de un siglo, desde un 24 de diciembre de 1898 a un 7 de junio de 1985 (Ortiz de Gondra, 2017b: 54-55). Borja Ortiz fija el presente más evidente para toda la familia, el evento de la reunión de la mayoría de ellos para asistir a la boda de Juan Ignacio, hermano de Borja, con Klara Villabona: el 7 de junio de 1985 (Ortiz de Gondra, 2017b: 54). Es el Acto I (Ortiz de Gondra, 2017a: 41). A partir del «presentismo» (Hartog, 2007: 37-39) de este epicentro, Ortiz de Gondra traza un doble movimiento analéptico. Apoyándose en la plasticidad escénica de las didascalias y los lugares sugeridos, el segundo Acto nos lleva al 15 de agosto de 1940 (Ortiz de Gondra, 2017a: 101). De nuevo la familiaridad de una reunión de la familia, esta vez para asistir a la romería. Mientras que el tercer Acto nos remonta al 24 de diciembre de 1898, Nochebuena. Y otra reunión familiar, en esta ocasión frente al Panteón (Ortiz de Gondra, 2017a: 147).

Un presente familiar acorralado por un pasado fratricida, remoto como es la Guerra Carlista (Acto III, escenas 2 y 3), y otro menos remoto, la Guerra Civil española (Acto II, escenas 3 y 4). La violencia se ha instalado en la familia y no parece que vaya a remitir, por muy irracional que la pensemos. La obra se queda en el presente. Para que este presente familiar —metáfora de una buena parte de la sociedad vasca— pueda resistir a la contingencia autodestructiva de la violencia y de las exclusiones de todo tipo —raza, tierra y lengua— (Ortiz de Gondra, 2017b: 55-56), interpretante dinámico de toda la obra, debe verse, escribirse de nuevo, y dar testimonio de una «indiferencia», de un silencio, que no puede ser sino cómplice. Es el interpretante final que el propio dramaturgo define en el «Prólogo» (Ortiz de Gondra, 2017a: 40). Escribir es una forma de resistir a las inciercas de la vida.

El camino desde el interpretante dinámico a ese interpretante final lo señalan los diversos significantes, interpretantes inmediatos, que jalonan las escenas que integran los tres actos: la importancia de la pertenencia familiar, la identidad del apellido, la violencia fratricida, las exclusiones ideológicas, la relevancia del lugar donde se nace, la venganza ciega, el odio, la ausencia de perdón, el miedo, identidad y lengua, etc. A modo de muestra son relevantes las escenas I,3 (57-63), II,4 (114-135), y III,3 (160-168).

El período temporal que comprende *La colmena científica* es menor, va de 1925 a 1946, y las exigencias constructivas algo diferentes. Había que transmitir la vida que se destilaba en la «tertulia que se formaba en el Laboratorio de Fisiología de la Residencia de Estudiantes de Madrid mientras el doctor Negrín fue su director» (Fernández, 2010: 17).

Transmitir vida, conciencia, y en última instancia historia (Rancière, 2013: 72). Convenía, pues, fijar un presente, 1946 —Acto I—, vincularlo a un lugar y a un acontecimiento: el abrazo en Nueva York entre Juan Negrín y Severo Ochoa (Escena I,1: 4; I,6: 176). Y una memoria que desde un presente evocase una historia (Hartog, 2007: 148-150), sin necesidad de reconstruirla, porque —dice Moreno Villa en la escena I,1—: «las cerezas del recuerdo tiran unas de otras» (Fernández, 2010: 43). Este es el motivo por el que a pesar de que «Esta historia, evocada desde México en 1946 por José Moreno Villa, sucede entre 1925 y 1936 en el Laboratorio de Fisiología ubi-

cado en el Pabellón Transatlántico de la Residencia de Estudiantes de Madrid» (Fernández, 2010: 35), esta historia de vida «podría comenzar en 1946», «pero también en 1925» (Fernández, 2010: 40 y 43). Cuentan lo sucedido, pero tanto o más importa su evocación, su «phantasia» (Alexander, 2013: 320-324).

Lo más pertinente es el testimonio directo del poeta, José Moreno Villa, quien recuerda desde México (Acotación inicial: 35). Los hechos fueron los que fueron, pero las actitudes sí son revisables porque la vida sigue y se concreta en el acontecer de la vida diaria de los personajes. Son los pormenores biográficos los que pueden transmitir el proyecto de la Residencia: «libertad y tolerancia», y para conseguirlo «ciencia y educación» (Fernández, 2010: 10). Este «interpretante» final exigía una dinámica igualmente interpretante viva, que otra vez, a partir de un presente, jalonara retrospectivamente un pasado que se inicia en 1925 (Escena 2), con la llegada de Severo Ochoa al Laboratorio de Fisiología que dirigía Juan Negrín; continúa en los años 1927 (Escena 3), 1929 (Escena 4) y 1931 (Escena 5), y se detiene en 1936 (Escena 6). Estos años son otras tantas pinceladas para mostrar cómo se iba construyendo esa tolerancia y ese ideal educativo en torno al «café» del Laboratorio y el grupo de amigos, además de científicos. La obra acaba en 1946 (Escena 6), en el mismo punto en el que había comenzado.

Escena a escena, la Residencia (2: 62), el Café (2: 51), la investigación (2: 58), la fisiología (2: 60), las ranas (3: 72), el compromiso político (4: 121), las celebridades de la cultura que por allí pasaron (3: 82-84 y 5: 150-151), las conferencias (3: 93), las mujeres que se incorporan al estudio (4: 113), los pueblos de España (4: 112), España como preocupación (5:136), M.^a Curie (5: 144), investigar en paz (5: 146), las diferencias personales que la amistad salva (6: 170-171), etc. van asomándose por las páginas de *La colmena científica*. Conversación a conversación se dejan ver los interpretantes inmediatos de esta «colmena laboriosa» (6: 160) que pretendía «cambiar España mediante la educación» (5: 139)².

² La intervención de Francisco Vicente Gómez puede verse en <https://canal.uned.es/video/5b2f58eeb1111fa1698b456c>.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abirached, R. (1993). *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: Asociación de Directores de Escena.
- Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- (2017). *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificción*. Málaga: Pálido Fuego.
- Alexander, R. (2013). *Phénoménologie de l'espace-temps chez Marc Richir*. Grenoble: Millon.
- Arfuch, L. (2007). *El espacio biográfico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Barbaras, R. (2013). *Introducción a una fenomenología de la vida. Intencionalidad y deseo*. Madrid: Encuentro.
- Bordron, J.-F. (2006). «Temps et discours. Reflexions sur la tectonique du temps». En *Régimes sémiotiques de la temporalité*, Denis Bertrand & Jacques Fontanille (eds.), 51-82. Paris: PUF.
- Casas, A. (ed.) (2012). *La autoficción: reflexiones teóricas*. Madrid: Arco / Libros.
- Colonna, V. (1989). *L'autofiction. Essai sur la fictionalisation de soi en littérature* (microfichas n.º 5650). Lille, ANRT, 34. Tesis doctoral (Versión digital: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/document> [20/05/2018]).
- Cornago, Ó. (2005). «Biodrama. Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro». *Latin American Theater Review* 39.1, 5-27.
- Critchley, S. (2010). *La demanda infinita. La ética del compromiso y la política de la resistencia*. Barcelona: Marbot.
- Descola, P. (2012). *Más allá de naturaleza y de cultura*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- Duch, L. (2002). *Antropología de la vida cotidiana. Simbolismo y salud*. Madrid: Trotta.
- Eakin, P. (1994). *En contacto con el mundo: autobiografía y realidad*. Madrid / Málaga: Megazol.
- Eco, U. (1981). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.
- Fernández, J. R. (2010). *La colmena científica o El café de Negrín*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- Fontanille, J. (2008). «Niveaux de pertinence et plans d'immanence. Signes, textes, objets, pratiques, stratégies et formes de vie». En *Pratiques sémiotiques*, Jacques Fontanille, 17-78. Paris: PUF.

- (2015). *Formes de vie*. Liège: Presses Universitaires de Liège.
- Gasparini, P. (2008). *Autofiction. Une aventure du langage*. Paris: Le Seuil.
- Habermas, J. (1998). «La modernidad, un proyecto incompleto». En *La posmodernidad*, Hal Foster (ed.), 19-36. Barcelona: Kairós.
- Hartog, F. (2007). *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- Jolles, A. (1971). *Formas simples*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Lejeune, P. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid / Málaga: Endymión / Megazul.
- Marquard, O. (2000). *Apología de lo contingente*. Valencia: Institució Alfons El Magnànim.
- Ortiz de Gondra, B. (2017a). *Los Gondra (una historia vasca)*. Madrid: Centro Dramático Nacional.
- (2017b). «Tratamiento de la diferencia sexual y la lengua minoritaria en mi teatro». En *Teatro y marginalismo(s) por sexo, raza e ideología en los inicios del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 49-57. Madrid: Verbum.
- Palacio, P. (2014). «Un hombre muerto a puntapiés». En *Obra escogida*, 9-18. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Pavis, P. (2008). *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- Peirce, C. S. (1931-1935). *Collected Papers*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 8 vols. a cargo de Charles Hatshorne, Paul Weiss & Arthur Burks.
- Pérez-Rasilla, E. (2017). «Los Gondra (una historia vasca) de Borja Ortiz de Gondra». En *Los Gondra (una historia vasca)*, Borja Ortiz de Gondra, 9-25. Madrid: Centro Dramático Nacional.
- Posada Varela, P. (2016). «Fenómeno, phantasia, afectividad. La refundición de la fenomenología en Marc Richir». *Acta Mexicana de Fenomenología* 1, febrero, 91-113.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (2005). *De la autobiografía: Teoría y estilos*. Barcelona: Crítica.
- (2010). *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*. Valladolid: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid.
- Rancière, J. (2013). *Figuras de la historia*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Ricoeur, P. (2003). *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta.
- Proni, G. (1990). *Introduzione a Peirce*. Milano: Bompiani.
- Romera Castillo, J. (2010). «La escritura (auto)biográfica y el SELITEN@T: guía bibliográfica». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 19, 333-369 (también en <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa> [20/04/2018] y en http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/escritura_autobio.html [14/05/2018]).

- Romera Castillo, J. (ed.) (1993). *Escritura autobiográfica*. Madrid: Visor Libros.
- (1998). *Biografías literarias (1975-1997)*. Madrid: Visor Libros.
- (2000). *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Madrid: Visor Libros.
- (2003). *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
- (2017). *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum.
- Richir, M. (2013). *La contingencia del déspota*. Madrid: Brumaria.
- Rosset, C. (2004). *Lo real. Tratado de la idiotez*. Valencia: Pre-Textos.
- (2008). *Fantasmagorías. Seguido de lo real, lo imaginario y lo ilusorio*. Madrid: Abada.
- (2015). *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*. Santiago de Chile: Hueders.
- Sánchez, J. A. (1999). «Introducción». En *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, José Antonio Sánchez (ed.), 7-43. Madrid: Akal.
- Schutz, A. y Luckmann, T. (1973). *Las estructuras del mundo de la vida*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Tarasti, E. (2009). *Fondements de la sémiotique existentielle*. Paris: L'Harmattan.
- Traini, S. (2006). *Le due vie della semiotica. Teorie strutturali e interpretative*. Milano: Bompiani.
- Valcárcel, A. (2010). *La memoria y el perdón*. Barcelona: Herder.
- Vidarte, F. y Rampérez, J. F. (2008). *Filosofías del siglo XX*. Madrid: Síntesis.
- Violi, P. (2001). *Significato ed esperienza*. Milano: Bompiani.
- Wellmer, A. (1994). *Ética y diálogo. Elementos del juicio moral en Kant y en la ética del discurso*. Barcelona: Anthropos.
- White, H. (1979). «El discurso de la historia». En *La ficción de la narrativa. Ensayos sobre historia, literatura y teoría 1957-2007*, Hayden White, 339-360. Buenos Aires: Eterna Cadencia [2011].



La meta-postmemoria en la autoficción: *J'Attendrai*, de José Ramón Fernández

*Meta-postmemory in autofiction:
José Ramón Fernández's J'Attendrai*

Alison Guzmán
Bentley University
aguzman@bentley.edu

Resumen: *J'attendrai*, de José Ramón Fernández, es una autoficción que consiste en una anécdota ficticia, tierna y eficaz, sobre un superviviente de Mauthausen, intercalada con una auto-entrevista de parte del personaje «Yo», trasunto del autor innovador, ya que habla en segunda persona, como si estuviera dialogando con la memoria misma. Así, aprovechándose de lo que yo denomino meta-postmemoria, «Yo» entrevera en la acción dramática un auto-análisis perspicaz de las dificultades de la postmemoria que experimenta a raíz de su memoria histórica e individual, a la vez que examina los motivos e influencias en su escritura de *J'attendrai*. Un estudio en homenaje al profesor José Romera Castillo.

Palabras clave: José Ramón Fernández. *J'attendrai*. Teatro español contemporáneo. Autoficción. Postmemoria.

Abstract: José Ramón Fernández's *J'attendrai* is a fictional, emotive and well-written autofiction about a survivor of Mauthausen, intertwined with a self-conducted interview by the character «Yo» (I). An innovative counterpart of the author, this character uses «you» statements, as if he were conversing with memory. Using what I call meta-postmemory, «Yo» interweaves an insightful self-analysis of difficult experiences that are due to historical and individual postmemory, while examining the motives of,

and influences in his writing of *J'attendrai*. A study in honour of professor José Romera.

Key Words: José Ramón Fernández. *J'attendrai*. Spanish Contemporary Theater. Autofiction. Postmemory.

1. INTRODUCCIÓN

Paralelo al auge de la autoficción en la literatura española, advertido por Winston Manrique Sabogal, en un artículo publicado en *El País* (2008), ha habido un destape de las memorias colectivas, al nivel tanto público como literario, en el siglo XXI, después de la manipulación y supresión (olvido) de la memoria de la guerra civil española a lo largo de más de seis décadas. El teatro, por su parte, ha cultivado particularmente la memoria histórica en el siglo XXI. En mis estudios sobre la memoria teatral de la contienda de 1936, advertí un incremento de más del 50% en las piezas dramáticas escritas en el primer decenio del siglo actual con respecto a los anteriores (Guzmán, 2012: 191). Al mismo tiempo, percibo un leve incremento actual de piezas que se podrían denominar de autoficción, es decir, que fusionan, de algún modo, la realidad autobiográfica y la ficción dentro de la misma obra (Romera Castillo y Gutiérrez Carbajo, eds., 1999)¹. Esta tendencia se advierte, sobre todo, en los dramaturgos que sufren de lo que Marianne Hirsch denomina post-memoria, o el traspaso de los vestigios de un trauma colectivo a la segunda y tercera generaciones. De esta manera, los hijos y nietos de las víctimas a menudo «rememoran» el trauma, como si lo hubieran vivido ellos mismos (Hirsch, 1997: 111). Puesto que siempre, al transmitir una memoria de una generación a otra, habrá tergiversaciones y lapsos que se llenan de elementos imaginados, el género de la autoficción se ajusta muy bien a esta clase de teatro de la memoria.

¹ El Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, dirigido por el profesor José Romera Castillo, ha dedicado numerosas investigaciones a la escritura (auto)biográfica y a la autoficción, como puede verse en su web: http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/escritura_autobio.html [13/05/2018]; así como en diversas actas de diferentes Seminarios internacionales (Romera Castillo, ed., 1993, 1998, 2000, 2003).

A título de ejemplo, cabe señalar *J'attendrai* (2015), de José Ramón Fernández, una anécdota ficticia, tierna y eficaz, sobre un superviviente de Mauthausen que, acompañado por su nieto indiferente, se comunica con el espíritu de su amigo. Dicha historia está entrelazada con una suerte de auto-entrevista sobre la teatralización de la memoria histórica, por parte del propio dramaturgo, desdoblado en el personaje «Yo». Así, aprovechándose de lo que yo denomino meta-postmemoria, «Yo» entrevera en la acción dramática un auto-análisis perspicaz de sus memorias individuales y colectivas, y de cómo estas han incidido en los motivos y dificultades experimentadas durante la escritura de *J'attendrai*.

2. LA AUTOFICCIÓN Y EL TEATRO

Desde que el escritor francés Serge Doubrovsky acuñara el término de la autoficción en 1977, la delimitación del género ha sido polémica en la crítica literaria. Entre las varias definiciones, habría que destacar la de Julia Musitano, para quien la autoficción es «un género paradójico por excelencia, que vacila entre dos mundos, el de la autobiografía y el de la novela, y que no nos permite como lectores discernir entre verdad o invención» (2016: 104). Asimismo, José Luis García Barrientos recoge la «paradoja» de la autoficción, un género «necesariamente ambiguo, híbrido, mestizo», que consiste en «autobiografía contaminada de ficción o novela contaminada de factualidad autobiográfica» (2016: 132). Arnaud Schmitt, por su parte, aboga por el vocablo «auto-narración» para hacer hincapié en la subjetividad de este género que, por más que intente ser fiel, nunca lo logra por completo, debido a que nuestra memoria falla, por naturaleza, en virtud del olvido, los malentendidos, las falacias, las imaginaciones y la represión (2010: 129). Armine Kotin Mortimer, por otra parte, prefiere el término «aloficción» para referirse a la idea de contar la propia vida mediante la narración de la de otra persona (2009: 25). Evidentemente, ni siquiera hay acuerdo en cuanto al nombre del género; sin embargo, se puede concluir que la autoficción es un género híbrido, que recurre a la memoria escurridiza de la vida comunal para entretejer, de forma lúdica y ambigua, elementos de la autobiografía con otros propios de la ficción.

Si bien la autoficción se adscribe tradicionalmente a la novela, también es cierto que se ha indagado en sus posibles manifestaciones en el teatro. García Barrientos destaca la duplicidad constitutiva del espacio, del tiempo, del público y del actor en el teatro, todos veraces y ficticios a la vez y de forma indistinguible. Todo ello lo convierte en un género innato, de algún modo, de la autoficción (2016: 132). Este teórico del teatro asegura, además, que la autoficción dramática, o autodrama como lo prefiere llamar, suele distinguirse por servirse de tres recursos que también tienden a ser propios del género teatral en general: (1) saltos cronológicos, fragmentación y heterogeneidad temporal; (2) pluralismo de perspectivas y voces transgresoras; y (3) metadiscursos y reflexividad (2016: 139)². Pues bien, como explica Vera Toro, la auto(r)ficción dramática es también metateatro (Aszyk, Romera *et alii*, ed., 2017), ya que, al valerse de características del dramaturgo real, pone de manifiesto su autoría dentro de la obra, por lo que correspondería a la quinta categoría de las cinco técnicas metadramáticas esbozadas por Richard Hornby: la autorreferencia (Vera Toro, 2010: 235)³. Empero, Vera Toro denomina «autoficción» al procedimiento en el que «el autor se muestra de repente como el autor (ficticio) de su obra, ubicándose al margen de la diégesis» (2010: 242). A pesar de que la novela fue el género que engendró el término de la autoficción y el que protagoniza las publicaciones y debates sobre el tema, queda patente que hay algunos rasgos congénitos al drama que le predisponen a este género, como se trata de vislumbrar en este Seminario. Entre ellos cabe citar su carácter dual, al servirse de elementos auténticos que, a la vez, se transforman en ficticios, y de algunas técnicas comunes al teatro posmoderno, como los anacronismos, el metadrama y las perspectivas multifacéticas.

3. LA POSTMEMORIA

Los estudios de la autoficción, analizados en el apartado anterior, dejan entrever el papel crucial de la memoria en esta modalidad

² Véase *La autoficción. Reflexiones teóricas*, de Ana Casas (2012: 33-38), para la exposición original de estas características de la autoficción con respecto a la novela.

³ Véase *Drama, Metadrama and Perception*, de Richard Hornby (1986), para una descripción de las cinco técnicas metadramáticas.

discursiva. Al hablar de los literatos y descendientes de las víctimas de la guerra civil, Antonia Amo Sánchez describe «las generaciones legatarias, que incorporan la memoria testimonial desde el compromiso de mostrar y reparar, abriendo las zanjias de la historia para tratar de zanjar algunas de las asignaturas pendientes de nuestro pasado» (2017: 386). La eclosión de escritura por parte de dichas generaciones coincide con el declive de la memoria comunicativa, o testimonios compartidos de modo oral (Assmann, 1995: 126), e igualmente con el auge polémico de la recuperación de la memoria histórica a nivel social, político, histórico y cultural, después de lo que el historiador Francisco Espinosa denominara la «suspensión de la memoria» entre 1982 y 1996 (2006: 171-204).

Del mismo modo, habría que señalar la incipiente recuperación de la memoria de los españoles exiliados que fueron internados en los campos de concentración nazi durante la invasión de Francia. Tales imbricaciones de memorias históricas diferentes que, no obstante, se relacionan entre sí —como las de los vencidos de la guerra civil y las de los internados en los campos de concentración nazis—, dan fe de lo que Michael Rothberg ha llamado la «memoria multidireccional»: una memoria dinámica, intercultural, atiborrada de préstamos, negociaciones, anacronismos, referencias cruzadas, así como con fronteras porosas (2009: 3). Por otro lado, conviene realzar la observación de Musitano sobre el papel de la imaginación en la memoria: «No importa tanto si lo que se cuenta es mentira o si el contenido es realmente autobiográfico, como que la ficción de la autonovela se funde en el carácter imaginario de la irrupción de los recuerdos» (2016: 105). Tal carácter ilusorio se vuelve particularmente visible a la hora de recordar un trauma que no fue experimentado en carne propia, sino a modo de la postmemoria. Al desgranar el término, Marianne Hirsch describe la manera en que la «post generación» soporta el trauma personal, colectivo y cultural de aquellos que le precedieron. Tienen experiencias que «recuerdan» únicamente por medio de historias, imágenes y comportamientos entre los cuales se criaron. Y es que estas experiencias fueron transmitidas tan profunda y afectivamente que parecen constituir memorias propias. De hecho, los fragmentos traumáticos de eventos no vividos, pero percibidos continuamente durante su juventud, desplazaron las propias memorias de estas postgeneraciones. Es más, su vínculo con el pasado está mediado por

proyecciones imaginadas que procuran atar los trozos ya conocidos (2012: 5). La postmemoria constituye, en fin, un modo tormentoso, si bien diferente del de las víctimas presenciales, de recordar un pasado heredado, experimentado indirecta e imaginativamente.

4. LA MEMORIA Y LA AUTOFICCIÓN EN *J'ATTENDRAI*

Desde su título, *J'attendrai* yuxtapone la memoria colectiva y el arte. Una canción exitosa de 1930, «J'attendrai», de Rina Ketty, llega a ser una metáfora de una historia de amor entre dos novios, Claude y Patricia, en plena Segunda Guerra Mundial. Cuando Claude, cuyo sobrenombre es el Pájaro, fue recluido en Mauthausen, Patricia ponía esta canción para recordarlo. Los lectores y espectadores se enteran de esta historia a través de las analepsis de Pepe, amigo de Claude, cuando ambos estaban recluidos en Mauthausen en los años 40. En la anécdota principal, que tiene lugar en el siglo XXI, Vincent, el nieto de Pepe, acompaña a su abuelo nonagenario a París para una ceremonia de homenaje. De camino a su destino, Pepe insiste en que paren en un hotel llamado precisamente J'attendrai. Allí se encuentra con la nieta de Patricia, Claire, mientras que a Pepe le abruma los recuerdos de Mauthausen. Así el lector / espectador se percata de que Claude fue ejecutado en este campo de concentración por intentar fugarse y que los nazis tocaron justamente «J'attendrai» durante su asesinato. Estos soldados sádicos se sirvieron de la letra de «J'attendrai» sobre el amor y la esperanza, así como su popularidad, para echarles en cara a los condenados su próxima muerte, como explica el personaje Yo:

Has usado una historia que sucedió realmente. Sucedió en el verano de 1942. Un prisionero logró escapar: era un gitano austriaco que se llamaba Hans Bonarewitz. Lo cogieron en seguida. Le dieron veinticinco palos en las nalgas delante de todos los prisioneros. Luego lo pasearon por todo el campo subido en una especie de carretilla, mientras la orquestina tocaba esa canción: J'attendrai. Lo ahorcaron y se rompió la cuerda. Lo volvieron a colgar y se volvió a romper. Murió la tercera vez. Luego hicieron desfilar a todos los presos delante de él. Hace quince años conociste esta historia en un documental de televisión. Se titulaba Mauthausen, el deber de recordar. Te impresionó la crueldad de hacer oír a todos esa canción de

amor y de esperanza para decirles «eso no pasará jamás». Te impresionó que aquella muerte, entre miles, estaba clavada en la memoria de los presos españoles que aparecían en aquel documental. El realizador enlazaba imágenes de los supervivientes Josep Egea, Joan de Diego, Francisco Batiste, Ramón Milá, Francisco Comellas, cantando aquella canción. Decidiste que tu Pájaro, tu joven francés, sería el preso de aquella canción. Desde entonces, tus amigos conocen el título de esta obra que no sabías escribir. Que no sabes escribir (Fernández, 2017: 85-86).

Mediante este soliloquio, Yo-Fernández explica cómo se sirvió de la memoria colectiva para dotar de vida al redivivo (ficticio) Claude. De hecho, la aparición de Claude inicia la obra del modo siguiente: «Yo llegué enseguida. El mismo día, la misma mañana en que me mataron en Mauthausen volví a la puerta de su casa. Ella me esperaba. Ella me esperó siempre» (Fernández, 2017: 21). Incluso, en la muerte, su amor por Patricia le es primordial a Claude, por lo que su espíritu siempre vaga por la casa de la nieta de Patricia, Claire.

Está claro que esta obra autoficticia de la memoria amalgama la realidad y la ficción. Y es que las representaciones miméticas de la memoria de la guerra civil y el exilio resultan inverosímiles, ya que no cuadran con la naturaleza elíptica del trauma histórico en la identidad colectiva, atiborrada de vacíos, disociaciones, omisiones y desaparecidos (Colmeiro, 2011: 30-31). Lo mismo se puede decir, por cierto, de la autoficción. De ahí que *J'attendrai* rebosa de *flash-back*, saltos y confluencias temporales, así como de muertos vivientes. Los espíritus de Patricia y Claude, a quienes Mauthausen cercenó su noviazgo, rondan en pos de quien cuente su historia. Reproducen una idea extendida en el teatro de la memoria de la guerra civil, a partir de *¡Ay, Carmela!* (1987), de José Sanchis Sinisterra: los redivivos desaparecerán si nadie los recuerda. El personaje Yo afirma, por un lado, haber basado la historia de amor entre Pepe y Patricia en un caso similar que había leído:

Diez años después imaginé a Patricia sonriendo en un baile, en la Rochelle, gracias a la sonrisa de la bailarina Patricia Ruz y al relato leído por Claude Landy. Encontré una historia pequeña, una historia de un pequeño amor asesinado por la guerra, que me ayudó a contar la historia de un horror que no se puede contar (Fernández, 2017: 86).

Por otro lado, la amistad entre Claude y Pepe, así como las experiencias evocadas por parte de Claude sobre Mauthausen, son similares a los comentarios y los gritos, entre pesadillas, del tío Miguel, que el propio dramaturgo percibió de joven, pero que sobre los cuales nunca se atrevió a consultar con su tío. El personaje Yo lo corrobora así:

Los pocos datos sobre mi tío me sirven para empezar a imaginar a uno de los personajes de esta historia. Lo llamo Pepe. Un muchacho que a los veinte años pasó la frontera al acabar la guerra de España, estuvo unos meses en los campos de refugiados y se fue a cavar trincheras con el ejército francés al declararse la guerra entre Francia y Alemania. Uno de los que tuvieron la extraña fortuna de no morir en aquel campo nazi y que trató de vivir después, de volver a reír, de disfrutar de la vida algunas veces (Fernández, 2017: 27-28).

Esta descripción de la génesis del personaje de Pepe colocaría a esta obra en la subcategoría de la autoficción, la «aloficción», ya que su protagonista es trasunto, hasta cierto punto, de un allegado del autor, mediante cuya memoria el dramaturgo explora su propia identidad.

Incluso la escenografía plasmó esta alianza entre lo real y lo ilusorio durante el estreno de *J'attendrai* en Francia, en enero de 2016, en La Rochelle. Después de asistir a la ponencia de testimonios de republicanos españoles exiliados de la guerra civil y conocer a los descendientes de los exiliados en La Rochelle, en 2012, la compañía *Toujours à L'Horizon* le encargó a José Ramón Fernández la escritura de una obra de teatro sobre estas experiencias de exilio y de agonía en los campos de concentración nazis (Sadowska, 2016: 2)⁴. Para el estreno, la directora:

Claudie Landy, que ha seguido la escritura de la obra, propone una visión escénica de osmosis total con el onirismo de la escritura de José Ramón Fernández. Un espacio vacío con solo tres cortinas de cuerdas, una al fondo y dos delante, permitiendo, con un remarkable trabajo de la luz, modular el espacio, jugar sobre el real y el irreal, los tiempos

⁴ Hubo lecturas dramatizadas de *J'attendrai* en Francia y en España en 2015 (Amo Sánchez, 2017: 387).

diferentes y hacer aparecer y desaparecer instantáneamente los personajes y convocar a los muertos. La opción de Claudie Landy es la de evitar el realismo tanto en el decorado como en la actuación, sostenido en el intersticio entre la encarnación y la evocación de los personajes (Sadowska, 2016: 4).

Conviene mencionar que el elemento lúdico de «jugar sobre el real y el irreal», utilizado en la escenografía, es también un rasgo común de la autoficción. Lo de sostener el «intersticio entre la encarnación y la evocación de los personajes» es, por su parte, otra manera eficaz de reincidir en el hecho de que los espíritus se originaran en la memoria.

Fernández entreteje, asimismo, la memoria colectiva con la individual y la familiar, a modo de la autoficción. A pesar de no haber podido escribir sobre el tema de los campos de concentración durante más de dos décadas por la dureza del tema, Fernández se motivó a hacerlo debido a una historia familiar sobre:

su tío Miguel Barberán quien, refugiado en Francia, incorporado a la Resistencia, arrestado y deportado a los 21 años primero en el campo de Fallihboostel y después en el campo de Mauthausen, del cual saldrá en 1945 como uno de los pocos supervivientes. Liberado, se instaló en París donde vivió hasta su muerte en 1990. José Ramón Fernández ha heredado de sus recuerdos de la guerra y del campo contados frecuentemente por su tío con un humor irónico, pero también de sus pesadillas cuando aquella historia le visitaba de noche (Sadowska, 2016: 3).

En efecto, se encuentran elementos de esta historia en cada plano temporal de la obra, si bien de modo más directo en los *stásimos*, una estructura de la tragedia griega que hace referencia a intervenciones por parte del coro, en las que se comentan, dilucidan y analizan las acciones dramáticas que se desarrollan sobre el escenario. Los *stásimos* de *J'attendrai* son soliloquios por parte del personaje Yo, evidentemente un trasunto autoficticio, rayando en lo autobiográfico, del propio dramaturgo. Al mismo tiempo, conviene señalar que en el paratexto, en el que describe a las *dramatis personae*, Fernández advierte:

Quien ha escrito estas páginas propone dos opciones entre otras posibles: que el personaje Yo sea asumido por los cinco actores que tienen personaje en esta historia, o bien —y esto le gustaría mucho— que fuera inter-

pretado por muchos actores y actrices sin personaje, de cualquier edad (Fernández, 2017: 17).

De manera que José Ramón Fernández desea que el personaje Yo tenga una voz polifónica que represente a las de muchos descendientes de las víctimas de los campos de concentración, sobre todo las de los exiliados españoles. Así entrevera el Yo autoficticio con la memoria histórica.

J'attendrai también entrelaza la memoria documental y la ficticia. Si el susodicho encargo fue el que impulsó la escritura de *J'attendrai*, la obra es también fruto de más de dos décadas de adquirir información, trabajar en la estética y de distanciarse emocionalmente, según lo describe el personaje Yo:

Sacas los datos sobre tu tío de un libro de seiscientas páginas que publicó el Ministerio de Cultura de España en 2006. Allí dice también que tu tío era de Teruel. Eran once de Teruel. Seis murieron en el campo. Después de ser liberado, Miguel fue a París [...]. Miguel murió en la primavera de 1990. Cuando tu tío murió, una comisión de antiguos combatientes fue a sacar el féretro de su casa envuelto en la bandera francesa. Porque había combatido por Francia y ese país se lo agradecía (Fernández, 2017: 26-27).

Por poner en el punto de mira las intrahistorias recónditas de modo poético, Amo Sánchez tilda esta obra de *docu-memento*, es decir, de escritura documentada que reivindica la memoria verídica a través del arte (Fernández, 2017: 389). En cierto sentido, tiene razón, pues el personaje Yo, trasunto de Fernández, insiste en haber leído muchos libros y haber visto bastantes fuentes documentales antes de escribir *J'attendrai*, pero, al mismo tiempo, reincide en la importancia de hablar con las víctimas de traumas colectivos, especialmente si se tratan de sus allegados.

Pues bien, el carecer del temple para preguntar o comunicarse sobre la memoria individual o histórica es un *leitmotiv* en *J'attendrai*. Claire afirma: «Cada vez que veo una niña asustada pienso en mi abuela, escondida, oyendo cómo caían las bombas. Me da pena pensar que no le pregunté nunca nada, que no le pregunté por qué tenía tanto miedo» (Fernández, 2017: 83). Pepe había prometido a Claude que si él muriera en Mauthausen, buscaría a su novia para contarle lo sucedido, pero jamás tuvo el valor de hacerlo. En este sen-

tido, los jóvenes en *J'attendrai* se arrepienten de no haber preguntado a sus parientes sobre su pasado traumático, a la vez que los ancianos lamentan no haber revelado sus experiencias a sus hijos y nietos, indicando así una parvedad de comunicación en lo que se refiere a la memoria traumática entre generaciones. Es por ello que Marianne Hirsch aboga por una suerte de evocaciones que reestablezcan rupturas intergeneracionales en la transmisión de la memoria colectiva a causa de eventos traumáticos, y que reproduzcan el entramado memorial entre padres, hijos, nietos, etc. (2012: 32). Una de las cosas que ayudó a reestablecer esas rupturas en *J'attendrai* fue la «herencia» de Claire: la navaja de Claude, fotos de él y de su abuela, y algunas cartas que se habían escrito entre ellos. Es por ello que el personaje Yo-autor mantiene: «Las personas que no están siguen estando en los objetos; lo leí hace años, creo que en Proust, y creo en ello más que en ninguna religión. Por eso haré que la nieta de Patricia conserve la navaja del Pájaro» (Fernández, 2017: 38). Hirsch lo afirma, pues califica de «testimoniales» a aquellos objetos y fotos que se encuentran en el retorno al hogar, mientras incide en el poder de las fotos familiares, como la del tío Miguel, dentro de nuestra imaginación (2012: 24).

Ahora bien, habría que reincidir en el hecho de que la autoficción dramática, debido a su naturaleza autorreferencial, siempre se sirva del metateatro (Aszyk, Romera *et alii*, eds., 2017), aunque no siempre ocurre lo inverso. Bajo este aspecto, cabe señalar que el personaje Yo fue utilizado anteriormente, entre otros, por Tadeusz Kantor y por José Luis Alonso de Santos, en *El álbum familiar* (1982), como también recalca el mismo personaje Yo-autor en una suerte de análisis metateatral de su calidad de autoficción: «si esto fuera una obra de teatro, podría presentar un personaje que se llamase Yo y que dijera todas estas cosas. Es algo sencillo y ya no es original» (Fernández, 2017: 34). Así va desgranando y revelando a los espectadores-lectores la génesis de *J'attendrai*.

5. *J'ATTENDRAI* Y LA META-POSTMEMORIA EN LA AUTOFICCIÓN

Hasta cierto punto, Fernández innova al personaje «Yo» en el teatro español, ya que con frecuencia este habla en segunda persona, como si estuviera dialogando con la memoria misma. Así, por ejem-

plo, establece: «Tu tío Miguel venía del campo de Falligboostel, en el norte de Alemania, con el número de prisionero 5832» (Fernández, 2017: 26). Puede que este uso de la segunda persona se deba a una suerte de escisión en la identidad del dramaturgo, en función de lo arduo de lidiar con la post-memoria traumática que ha heredado de su tío, y por ende de los impedimentos con los cuales se ha topado al intentar escribir esta obra autoficticia a lo largo de dos décadas. Por eso el personaje Yo cuenta:

Fue una noche de aquel verano de 1980. [...] Se habló de hambre y tu tío contó un par de anécdotas sobre el hambre que se pasaba en el campo de concentración, muerto de risa [...] Por la noche, le vino a visitar la historia real, la historia que no podía olvidar después de cuarenta años. Esa noche oíste gritos. Tu tío soñaba. [...] Nunca me atreví a preguntarle por la historia verdadera, desde aquel día. De modo que esta obra no está basada en una historia personal sino en los libros que he leído desde que, hace veinte años, empecé a tomar apuntes para una historia que no soy capaz de escribir. No quiero responder a las preguntas que no le supe hacer a mi tío (Fernández, 2017: 27).

En esta cita queda patente lo que yo denomino la meta-post-memoria, pues el personaje autoficticio Yo describe en detalle —y repetidamente— las secuelas que el trauma de su tío ha tenido en su propia persona. Pero lo que es más, empieza a analizar sus reacciones a la post-memoria que describe, y las razones por las que escribió una obra basada, según él, más en los libros que ha leído que en la vida de su tío. Como en toda autoficción, lo importante no es, en realidad, desgranar los hechos de la ficción, sino mirar la obra como una fusión de ambos. Algo que salta a la vista es la emotividad, la ternura y el amor con los que José Ramón Fernández escribió *J'attendrai*. Esto, creo, proviene más de sus experiencias familiares que de sus lecturas.

Inclusive sentía el autor en carne propia los efectos del trauma de su tío, es decir, experimentaba la postmemoria de manera directa y aguda. En efecto, Yo afirma:

Lo primero es tío Miguel. Antes que nada es el tío Miguel. Tienes su foto a mano, en la mesa de detrás, o tal vez la has guardado en la bolsa con las otras fotos. La querías escanear pero el escáner se ha roto y no tenía arreglo. Te piensas regalar un escáner para tu cumpleaños 45. Cuando

tus padres cumplieron cuarenta y cinco tú ya estabas en la Universidad y ya dormía en tu cabeza la noche del tío Miguel (Fernández, 2017: 26).

Sin duda, José Ramón Fernández escribe una suerte de «aloficción», si nos servimos del término de Mortimer, explicado anteriormente, ya que el elemento autobiográfico se centra en la relación del autor con su tío. Es más, cuando un allegado está sufriendo las secuelas del trauma, esto perjudica a uno mismo también. Es difícil, sin duda, lidiar con una postmemoria traumática que tampoco se llega a comprender por completo porque solo se puede imaginar las causas de todo lo desconocido.

Se trata de meta-postmemoria porque Yo analiza la postmemoria que padece en función del trauma de su tío mediante la autorreflexión y la escritura. A raíz de los gritos de su tío y las lecturas que estos motivaron, Yo indica: «Empecé a pensar en escribir algo que pudiese ayudarme a entender aquello» (Fernández, 2017: 33). En este sentido, Mortimer sostiene que la escritura es la mejor manera de relacionarse íntimamente con el pasado no logrado de uno mismo (2009: 6). Lo constata Yo en el último *stásimo*:

Aquellos gritos llevan treinta y cuanto años dentro de tu cabeza. Durante este tiempo has leído libros y has visto documentales de televisión, pero no has querido hablar con nadie que tuviera relación con aquello [...] Leo en la página 14 de Maus lo que dice el padre: «estas historias no interesan a nadie». Te das cuenta de que has repetido esa frase muchas veces en esto años, cada vez que te planteabas ponerte a escribir; cada vez que la contabas a algún amigo que querías escribir esta historia pero no conseguías avanzar. Tal vez el actor que hace el personaje yo esté diciendo estas palabras frente a una sala prácticamente vacía y ese vacío le esté dando la razón al padre de Maus. Pero pienso también que si hoy interesa poco, si a lo largo de los años que vengan estas palabras interesan poco, estas palabras deben existir a pesar de todo. Estas palabras deben ser escritas a pesar de todo. Una historia que no interesa a nadie, que no es lo que la gente quiere oír. Pero sabes que si hay algo que vale la pena que escribas, es esta historia. Seguramente, este será el modo en que comience mi obra de teatro. Una obra que cuente que no he sido capaz de escribir esta historia a lo largo de veinte años de mi vida. Una historia que podría ser la de alguno de los españoles de Mauthausen porque la Historia se siente incómoda contando la vida de las personas: su hambre, su cansancio, su miedo a morir y a ser olvidados (Fernández, 2017: 93-94).

En estas intervenciones se percibe no solo el recurso metateatral que contribuye a la autorreferencialidad del género de la autoficción, sino también el desasosiego provocado por los efectos de la post-memoria, y aún más, el análisis del dramaturgo de su propia post-memoria. Como explica Beatriz Sarlo, ha habido un «giro subjetivo» en los estudios de los traumas colectivos, ya que «la historia oral y el testimonio han devuelto la confianza a esa primera persona que narra su vida (privada, pública, afectiva, política), para conservar el recuerdo o para reparar una identidad lastimada» (2005: 22). En efecto, Yo sabe que escribir sobre los gritos de su tío le ayudará a sobrellevar sus recuerdos traumáticos, pero al mismo tiempo indaga en las razones por su propia reticencia a escribirlo. En todo caso, se da cuenta de que lo más importante es dar a conocer la memoria y las secuelas de los campos de concentración en nombre de las víctimas —como el Tío Miguel, Claude y Pepe— y en favor de las siguientes generaciones que padecen las post-memorias como Vincent, Claire y el personaje Yo.

J'attendrai amplía la meta-postmemoria, o una post-memoria que se examina a sí mismo como tal, mediante las referencias de Yo a otros autores que han escrito sobre traumas padecidos en los campos de concentración, así como sus secuelas tanto para las víctimas como para las postgeneraciones, como, por ejemplo, Laila Ripoll y Raúl Hernández Garrido: «Esta vez sí te gustaría trascender. Que esta obra viviera cien años. Esta y las obras de Laila, de Raúl, las que se escriban, porque habrá más, estás seguro» (44). Esta cita formaría parte del «fenómeno (común) de introducir nombres de otras personas reales en una obra, por ejemplo los de los actores u otros dramaturgos» en la auto(r)ficción (Toro, 2010: 235). Por añadidura, comprueba que la meta-postmemoria viene a ser una tendencia recurrente entre el teatro español sobre la memoria de la guerra civil.

Al fin y al cabo, la presencia de todos los *stasimos*, intercalados entre los otros planos de la acción dramática, es la razón por la que añadí el prefijo «meta-» en el vocablo postmemoria. Y es que si hubiera únicamente postmemoria veríamos solo las secuelas en Vincent y Claire, en virtud del trauma de su abuelo Pepe, pero los *stasimos* pronunciados por Yo recalcan el elemento autoficticio de la obra, y, más aún, aportan un cariz metateatral, analítico e introspectivo a la acción dramática de los otros planos. Explican, por lo demás,

las emociones y reacciones experimentadas a raíz de la postmemoria. A título de ejemplo Yo proclama: «Ahora llegan los gritos de Miguel. Los gritos que no has dejado de escuchar después de treinta años. Los gritos que te dicen que no eres capaz de entender lo que dicen los libros que has leído, porque lo que pasó allí no se puede entender si no se ha estado allí» (Fernández, 2017: 59). Ahí vemos el conflicto enfrentado por la postgeneración, quienes conocen muy bien las secuelas del trauma padecido por sus padres y tíos, pero que a veces sienten vergüenza o no se consideran autorizados para hablar de un pasado que no conocieron de primera mano. Al mismo tiempo, no cabe duda de la influencia de estas postmemorias en la vida de la postgeneración, como patentiza Yo al referirse a las pesadillas de su tío Miguel: «Aquellos gritos de hace más de treinta años son uno de los momentos más importantes de mi vida» (Fernández, 2017: 59). De modo que la postmemoria es esencial para la formación de las identidades de la postgeneración. La descripción de Vera Toro de «un personaje de 'autor' o 'director' ficticio, sin nombre individual, que aparece en un plano de realidad superior al mundo de los personajes» (2010: 236) concuerda con la función del personaje Yo en *J'attendrai*. El personaje Yo está en un plano de la realidad superior porque tiene una perspectiva omnisciente, y al ser trasunto del autor, sabe mucho más que los otros personajes. De acuerdo con Marjorie Worthington, se podría decir que el autor extra-textual vaga por sus obras de teatro como un fantasma, sin asomarse enteramente a su realidad biográfica, pero, eso sí, imponiendo su presencia mediante su epónimo (Fernández, 2017: 478), el mismo que en *J'attendrai* sería el personaje Yo. Resulta cierto, puesto que la influencia del personaje Yo no se limita a los *stasimos*, sino que penetra toda la obra de teatro, influenciando así las interpretaciones de la misma.

6. CONCLUSIÓN

Vivimos en un mundo regido por la postverdad, por lo que se sospecha de todo lo que afirma ser completamente verídico. De ahí, la popularidad del género de la autoficción, que no afirma ser ni completamente ficticio ni autobiografía pura. Al mismo tiempo, el concepto de la postmemoria recibe cada vez más atención por parte de la crítica,

a la vez que ha habido un incremento de obras que reflejan este fenómeno. Esto se debe al aumento de la distancia temporal de las guerras europeas más conocidas del siglo XX. Por eso, las segundas y terceras generaciones están tomando el relevo, y lo hacen, cómo no, desde la perspectiva de los que experimentan la postmemoria. *J'attendrai* es una de las obras contemporáneas que encarna estas tendencias a la autoficción, además de estar escrita / dirigida desde la perspectiva de la postmemoria. Pero no solo recoge estas dos tendencias, sino que innova la representación de la postmemoria en la autoficción dramática al entretener anécdotas mayormente ficticias con *stasimos* autoficticios, en los que el personaje Yo se sirve de lo que yo llamo meta-postmemoria para examinar su condición de postgeneración, así como de escritor de la memoria individual y colectiva, y las secuelas que esto conlleva⁵.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amo Sánchez, A. (2017). «El teatro como *docu-memento*: conexiones y paradojas entre materiales históricos y ficción teatro en *El triángulo azul* (2014), de Mariano Llorente-Laila Ripoll y *J'attendrai* (2015), de José Ramón Fernández». En *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*, J. Romera Castillo (ed.), 385-397. Madrid: Verbum.
- Assman, J. (1995). «Collective memory and cultural identity». *New German Critique* 65, 125-133.
- Aszyk, U.; Romera Castillo, J. et alii (eds.) (2017). *Teatro como espejo del teatro*. Madrid: Verbum.
- Casas, A. (ed.) (2012). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco / Libros.
- Colmeiro, J. (2011). «A Nation of Ghosts?: Haunting, Historical Memory and Forgetting in Post-Franco Spain». 452°. *Electronic Journal of Theory of Literature and Comparative Literature* 4, 17-34.
- El País* (2008). «El Yo asalta la literatura». Winston Manrique Sabogal. En https://elpais.com/diario/2008/09/13/babelia/1221262752_850215.html [05/14/2018].
- Espinosa, Francisco (2006). *Contra el olvido. Historia y memoria de la guerra civil*. Barcelona: Crítica.

⁵ La intervención de Alison Guzmán puede verse en <https://canal.uned.es/video/5b2f5586b1111f52668b4567>.

- Fernández, J. R. (2017). *J'attendrai*. Valencia: Alupa.
- García Barrientos, J.L. (2014). «Paradojas de la autoficción dramática». En *El yo fabulado; nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, A. Casas (ed.), 127-146. Madrid: Iberoamericana.
- Guzmán, A. (2012). *La memoria de la Guerra Civil en el teatro español: 1939-2009*. Tesis Doctoral defendida en la Universidad de Salamanca.
- Hornby, R. (1986). *Drama, Metadrama and Perception*. Pennsylvania: Bucknell UP.
- Hirsch, M. (1997). *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Boston: Harvard UP.
- (2012). *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Colombia UP.
- Mortimer, A. K. (2009). «Autofiction as Allofiction: Doubrovsky's *L'Après-vivre*». *L'Esprit Créateur* 49.3, 22-35.
- Musitano, J. (2016). «La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos». *Acta Literaria* 52, 103-123.
- Romera Castillo, J. (ed.) (1993). *Escritura autobiográfica*. Madrid: Visor Libros.
- (1998). *Biografías literarias (1975-1997)*. Madrid: Visor Libros.
- (2000). *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Madrid: Visor Libros.
- (2003). *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
- Romera Castillo, J. y Gutiérrez Carbajo, F. (eds.) (1999). *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*. Madrid: Visor Libros.
- Rothberg, M. (2009). *Multidirectional Memory; Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford: Stanford UP.
- Sadowska, I. (2016). «¿Cómo contar lo indecible?». *Artezblai* 1.11 (en <http://www.artezblai.com/artezblai/j-attendrai-jose-ramon-fernandez-claudie-landy.html> [05/14/2018]).
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores
- Schmitt, A. (2010). «Making the Case for Self-Narration against Autofiction». *Autobiography Studies* 25, 122-137.
- Toro, V. (2010). «La auto(r)ficción en el drama». En *La obsesión del yo: La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, V. Toro, S. Schlickers y A. Luengo (eds.), 229-248. Madrid: Iberoamericana.
- Worthington, M. (2017). «Fiction in the “Post-Truth” Era: The Ironic Effects of Autofiction». *Critique* 58.5, 471-483.



Gurs: una tragedia europea,
de Jorge Semprún y *J'Attendrai,*
de José Ramón Fernández.
Testimonio y post-testimonio:
pluralidades del «yo»

Jorge Semprún's Gurs: una tragedia europea
and José Ramón Fernández's J'Attendrai.
Memory and post-memory: plurality of the self

Antonia Amo Sánchez
Universidad de Aviñón (Francia)
antonia.amo-sanchez@univ-avignon.fr

Resumen: Jorge Semprún (*Gurs: una tragedia europea*) y José Ramón Fernández (*J'attendrai*) son dos de los mayores exponentes del corpus teatral concentracionario español. El primero escribe desde la experiencia personal de los campos nazis; el segundo, desde la documentación histórica y la memoria familiar. En el presente trabajo, en homenaje al profesor José Romera Castillo, nos proponemos explorar las diferentes vertientes que adopta la primera persona del singular en dos obras marcadas por una clara tensión autobiográfica. Constataremos que, tanto la intención como la presencia discursiva del personaje «YO», imbricado en la trama de ambas obras, cobran una dimensión colectiva que trasciende el «pacto» autobiográfico.

Palabras clave: Teatro concentracionario español. Memoria. Post-memoria. Identidades del «yo». Jorge Semprún. *Gurs: una tragedia europea*. José Ramón Fernández. *J'attendrai*.

Abstract: Jorge Semprún (*Gurs: una tragedia española*) and José Ramón Fernández (*J'attendrai*) are two of the greatest authors in Spanish thea-

ter dealing with concentration camps. The former recounts his personal experiences, while the latter uses historical documentation and his family memory. This article, in honour of professor José Romera, explores the different aesthetic aspects in two plays marked by a clear autobiographical tension. The intention and the discursive presence of the self as a character, imbricated in the writing and the plot of both plays, have a collective dimension that goes beyond the autobiographical pact.

Key Words: Spanish Theatre. Concentration Camps. Memory. Postmemory. Identities the self. Jorge Semprún. *Gurs: una tragedia europea*. José Ramón Fernández. *J'attendrai*.

1. HERENCIAS Y ERRANCIAS

Cuando se trabaja sobre el género teatral concentracionario es indispensable delimitar su genealogía, más allá de los temas que aborda. Dos corpus destacan en el conjunto del repertorio teatral concentracionario: el escrito por los «plutones» y el escrito por los «orfeos». Shalamov (1993) emplea estos términos para referirse a los autores testigos y a los autores herederos, para diferenciar a los que volvieron del infierno de los que se «asoman» a él a través de los documentos historiográficos y los testimonios (los «orfeos»)¹. Si la llamada «ère du témoin» (Wieviorka, 1998), la atestación biográfica, o, en definitiva, el «yo estuve allí» (Parrau, 1995: 15) son parámetros autobiográficos que sellan la cualidad genética de los textos, el criterio no siempre sirve para avalar su calidad literaria ni tampoco para excluir del conjunto del corpus concentracionario obras escritas por terceras personas, por unos herederos que, en el caso español, deben reconstruir la herencia misma. De ahí la idea de una «errancia» más que de una herencia. Un matiz que, en el caso español, permite replantear el concepto de posmemoria desarrollado por Mariane Hirsch (2015). Los herederos no poseen siempre una memoria legada, sino lo que queda de sus ruinas.

¹ Varlam Shalamov recurre a la mitología para caracterizar la tensión identitaria, autobiográfica y documental, de la escritura concentracionaria: «Plutón saliendo de los infiernos, que no Orfeo bajando a ellos». Plutón representa al que «vuelve del infierno» (el testigo ocular) y Orfeo «al que se asoma a él» (Shalamov, 1993: 3. La traducción es nuestra).

En el presente trabajo, me voy a centrar en dos obras del corpus concentracionario: *Gurs, una tragedia europea*, de Jorge Semprún (estrenada en 2004) y *J'attendrai*, de José Ramón Fernández (2017). Estas dos obras, y estos dos dramaturgos, nos permitirán abordar un aspecto crucial de la temática autobiográfica concentracionaria, a saber, la relación de enmallado generacional. José Ramón Fernández, post-testigo, autor legatario, se erige en forjador de los eslabones perdidos entre las generaciones que van desde el sujeto ocular hasta la figura del «nieto» o «sobrino». Jorge Semprún es uno de esos eslabones perdidos: autor testigo ocular, cuya vivencia personal atiende a lo que Catherine Coquio y Lubna Jurgenson describen como una distensión autobiográfica. Coquio alude al cisma que se opera en la identidad del *yo ocular*: la experiencia real se diluye progresivamente en el subterfugio reparador de la literatura (Coquio, 2006). Jurgenson, por su parte, destaca el arraigo a un presente de escritura que vela necesariamente el pasado de la experiencia anegado por el presente vital del escritor (Jurgenson, 2010). La literatura posibilita la mutación de la experiencia (acto transformador que puede ser terapéutico, reparador o destructivo), pero también la escritura de los campos desde la no experiencia puede contribuir a «reanudar el hilo roto entre las épocas y las generaciones» (Coquio, 2006: 70). En la misma línea argumentativa, Catherine Coquio insiste en que, más que el campo en sí, es su testimonio, ya experiencial ya imaginado, lo que construye una «comunidad de pensamiento de los autores» (Coquio, 2006: 78). Dicho de otro modo, testimonio y post-testimonio hermanan en una misma constelación a los autores que volvieron del infierno (aquí Jorge Semprún) y a los que («solo») se asoman a él desde un vago legado familiar con un sólido marco documental (aquí José Ramón Fernández).

En este sentido, me parece clave pensar que la escritura de corte autobiográfico no nos enfrenta tanto al imaginario espacial del campo (a pesar de la pregnancia de los temas relacionados con los espacios del traumatismo), como a la experiencia del tiempo. Pensar los campos, es pensar nuestra relación con el tiempo, sobre todo desde la escritura *órfica*, es decir, la de los herederos, es pensar nuestra relación con lo que somos, nuestra humanidad o inhumanidad desde nuestro HOY, analogía del *hic et nunc* del teatro, que allega la primera persona del creador a la del espectador. La fuerza del teatro, como lo subraya José Ramón Fernández, reside en que es siempre un presente. Me permito

aquí un malabarismo estilístico, pues qué coincidencia significativa que la palabra *Yo* sea el anagrama de *Hoy*, deshojándose la H, que, por muda, queda aspirada por las pequeñas historias del YO en *J'attendrai*, o por la gran Historia del siglo XX, matriz de nuestro tejido colectivo, como lo subraya Jorge Semprún en *Gurs*. De ahí la idea que planteo en este trabajo: el *yo* de la memoria histórica estetizada por el teatro no es en absoluto un yo narcisista, ensimismado, egocentrado; tampoco es solamente un yo subjetivo o introspectivo. Es un yo de espectro plural, en el que la identidad puede escindirse y trascender la gramática autobiográfica para cuestionar su relación con el resto de la humanidad.

Respecto al teatro español actual, escrito por los herederos, destacan dos elementos recurrentes: por un lado, la mayoría de las obras del corpus echan mano de narradores «dinamo», que declinan su discurso de forma «primopersonal» (García, 2016: 97). Por otro lado, los dramaturgos se desprenden de los modelos convencionales del teatro documento supuestamente objetivista, para poner la teatralidad al servicio de un giro subjetivo (Sarolo, 2005), rayano en cierta obsesión didáctica —comprensible ante la amenaza del negacionismo, el escepticismo o la banalización de la violencia política—. Se forjan así lo que hemos convenido en denominar obras *docu-memento*, en las que el documento histórico no ensombrece la importancia de los *memorabilia*, esos elementos de una memoria íntima, estrechamente relacionados con la savia autobiográfica.

A partir de estas consideraciones generales, iniciaremos la indagación de los diferentes prismas autobiográficos en *Gurs* y *J'attendrai*.

2. GURS: UNA TRAGEDIA EUROPEA

Gurs: una tragedia europea se estrena en 2004², con ocasión del programa «Teatros de Europa: espejo de la población refugiada»,

² Estrenada el 29 de abril de 2004, en el Festival Internacional de Nova Gorica, en Eslovenia. Coproducción del Centro Andaluz de Teatro, el Théâtre National de Nice (Francia) y el Théâtre des Capucins (Luxemburgo). El 20 de mayo de 2004 se estrena en el Teatro Central de Sevilla, con dirección de Daniel Benoin, Cécile Mathieu y Paul Charieras (en francés con subtítulos en español). Posteriormente llega a Niza (Théâtre National, diciembre de 2004), París (Théâtre du Rond-Point, abril

desarrollado por la Convención de Teatros Europeos. La obra, escrita en francés, castellano y alemán, se presenta como un «espejo» que refleja la herencia, en nuestro presente europeo, de los campos de concentración relacionados con el exilio republicano español y la segunda guerra mundial. ¿Qué utilidad dar a ese «espejo» en una Europa enfrentada a una profunda crisis de valores democráticos, y donde afloran nuevos campos de refugiados? Semprún defiende, con la libertad de un intelectual redimido de ataduras dogmáticas, la necesidad de pensar desde el legado del pasado común, reconociendo sus fallas, refutando sus obsesiones, recuperando sus valores universales. Tal como lo destacara el propio Semprún, el campo de Gurs, el mayor campo del sur de Francia (Laharie, 2005), le permite hablar, «desde la evocación de una página de la historia», que él mismo ha vivido en primera persona, de «tres tipos de desplazados o perseguidos: los judíos, los brigadistas alemanes y los combatientes republicanos españoles que huyeron a Francia tras la guerra civil» (Aznar Soler, 2015: 214-215), estos últimos muy críticos con el pacto germano-soviético firmado en agosto de 1939. Pero, por otro lado, la parábola del desplazado también le permite manifestar su absoluta convicción humanista, transnacional, pro-europea y multicultural.

Representa así el eslabón que consigue engarzar ambas generaciones, la de los «plutones» y la de los «orfeos», pues *Gurs* es el único ejemplo de solapamiento generacional entre dramaturgos-testigos y dramaturgos legatarios.

2.1. *Transcender la autobiografía*

El tiempo de escritura de *Gurs: una tragedia europea* (2004) dista considerablemente del tiempo de los hechos dramatizados, que tam-

de 2006) y Berlín (Berliner Ensemble, agosto de 2006). Datos recogidos por Manuel Aznar Soler en su indispensable monográfico, *El teatro de Jorge Semprún* (2015), donde el lector hallará un pormenorizado análisis de la obra (capítulo 5, pp. 213-247). Nuestro más sincero agradecimiento a Manuel Aznar Soler por su incondicional generosidad, al habernos cedido el manuscrito de la obra. La editorial Renacimiento editará en breve el *Teatro completo*, de Jorge Semprún, bajo la coordinación de Manuel Aznar Soler. El manuscrito citado aquí es la versión firmada en 2006 por el autor.

poco corresponden factualmente a la experiencia del propio Semprún, quien no estuvo en el campo de Gurs, sino en Buchenwald (entre enero de 1944 y abril de 1945). Este alejamiento apela a un tipo de creación en la que, como sugiere Luba Jurgenson, la distancia temporal acerca la escritura al porqué existencial, alejándola del cómo referencial (Jurgenson, 2010), rasgo si cabe aún más afirmado en Jorge Semprún, quien inicia su escritura experiencial casi veinte años después de haber pasado por los campos.

Jorge Semprún reconoce la influencia de su propia experiencia concentracionaria, pero no parece pertinente medir en *Gurs...* el grado de aporte vivencial, pues antes ambiciona, más allá de la «pulsión autobiográfica» (Ruiz, 2017), trascender el estrato referencial³. Así, ni la realidad del refugiado ni el campo como tal serán temas centrales. Gurs, campo babélico al que van a parar diferentes tipos de combatientes, resistentes, oponentes al fascismo (tanto alemanes, como franceses o españoles) aparece como trasunto del «campo», como un concentrado de lo que representa la lucha contra la injusticia. En palabras de Ottmar Ette: «El campo de concentración, en su calidad de estructura fractal, es idóneo para convertir a manera de *mise en abyme*, la totalidad del totalitarismo en una idea estéticamente convincente» (Ette, 2010: 526). La realidad transnacional y babélica de *Gurs...* también se ve apoyada por una voluntad «translingüe» (Ette, 2010: 520), que traduce, en cierto modo, la identidad del propio autor, reconstruida a partir de diversos territorios de afectos, adoptando y asimilando diferentes lenguas y culturas (como queda plasmado en el personaje de Myriam Lévy Toledano).

³ Jaime Céspedes subraya que el tema de *Gurs: una tragedia europea* atiende sobre todo a un «desplazamiento de interés», iniciado por el autor en los años 80, al prestar más atención a «la actividad cultural de los refugiados retenidos [...], tema que le interesó mucho en su etapa final, el de la relación entre actividad cultural y reclusión concentracionaria» (Céspedes, 2014: 334). La estrecha conexión entre arte y compromiso queda reflejada en *Gurs...* al hilo de las conversaciones entre los actores / personajes, constantemente en busca de sentido respecto a su función en tanto que artistas. Así lo defiende Semprún desde su afirmada identidad de intelectual y artista: «el arte tiene derecho y debe estar al servicio de la ideología, no forzosamente de la política, pero sí claramente de la defensa de las ideas del intelectual que ayuden a mejorar la sociedad según su criterio» (Céspedes, 2014: 331). En este sentido, *Gurs...* encarna sin bridas el pensamiento crítico anti-totalitarista del autor dirigido, con didacticismo asumido, a las nuevas generaciones.

La obra consta de cinco escenas organizadas en varias capas de ficción, en las que se alude a relevantes fechas referenciales: 21 de junio de 1941 (ofensiva de Hitler contra la Unión Soviética); agosto de 1939 (pacto germano-soviético); 27 de febrero de 1943 (envío del quinto convoy de judíos a Drancy, antesala de los campos de la muerte). Desde la escena I, el espacio dramático (Barracón H. «Hogar Cultural») se puebla de personajes que nos sitúan en Gurs, en junio de 1941: dos comunistas españoles refugiados republicanos (Miguel Pérez y Manuel Hernández), una violinista judía sefardí (Myriam Lévy Toledano), dos alemanes (los brigadistas Ernst Busch y Rudi Menzel) y tres franceses (representantes de las instancias oficiales y de las «dos Francias», la indignada y la colaboracionista). Debemos adentrarnos en la escena II para comprender que nos hallamos en el decorado que alberga la acción metateatral: unos actores jóvenes ensayan, desde el presente del espectador, una obra de Jorge Semprún, titulada *Una tragedia europea*, ambientada en el campo de Gurs, intercambiando extensos comentarios e impresiones sobre su objetivo.

Ottmar Ette destaca la combinación de «vivencia e invento» en la escritura de Semprún (2010: 522), que bien puede corresponder a la relación entre *facto* y *artefacto*, característica de la escritura concentracionaria (Amo Sánchez, 2017). Esta tensión es significativa en *Gurs*, al construirse la obra desde hechos históricos y desde un complejo juego metateatral de *mise en abyme*. Cristalizan así ambos componentes: el poso experiencial del propio Semprún, autor «testigo», y el artificio literario-teatral (la *inventio*). La literatura se celebra como el enjundioso territorio en el que la literariedad fecunda la enjuta literaridad de la experiencia⁴. Jaime Céspedes hace hincapié en esta síntesis entre realidad y ficción, pues Semprún persigue precisamente con el artificio que «lo contado o lo narrado sea tenido por verdadero» (Céspedes, 2014: 329). Si Semprún nunca estuvo en Gurs, sí inocular, no obstante, el pálpito de vivencias personales, sobre todo referidas a las actividades culturales y artísticas posibles en ciertos campos, en base a su vivencia en Buchenwald (Aznar Soler, 2015: 32-33).

⁴ Lo subraya el propio Semprún en *L'écriture ou la vie*: «Raconter bien ça veut dire de façon à être entendus. On n'y parviendra pas sans un peu d'artifice. Suffisamment d'artifice pour que ça devienne de l'art» (Semprún, 1994: 165).

La historia se utiliza, pues, no como ciencia, sino como experiencia. Semprún no aspira al objetivismo, ni se afana en la irreprochabilidad del testimonio factual puro. El complejo juego metateatral con el que construye *Gurs* le permite transmitir con verosimilitud la realidad del campo. La imbricación, a veces laboriosa, de diferentes estratos de ficción y coordenadas espacio-temporales le pone a cobijo de un tratamiento meramente documental, proporcionando una ingeniosa combinación de acción y reflexión, de distancia y empatía.

La trayectoria vital de Jorge Semprún, observador de cómo el siglo XX alumbró al XXI, le confiere una sabiduría experiencial e intelectual por lógica solo parcial en los demás autores testimoniales y post-testimoniales. Por ello, no le interesa a Semprún detenerse en las condiciones de vida del campo. A pesar de haber vivido la brutalidad, la vejación, no son estas cuestiones de privilegiada atención en *Gurs*. Deja de lado las escabrosidades, para concentrarse en una pregunta de gran calado en nuestra actualidad: ¿cuál es la enseñanza de una ideología de resistencia que sacrifica la libertad de pensamiento y los ideales humanistas en aras de la lealtad partidista? En una palabra, qué significa pensar en libertad. El campo se erige, pues, en metáfora especular de otros tantos modos de confinar y reducir el pensamiento crítico. Es así como el *yo* de Semprún cuestiona al *nosotros* de la masa dogmático-ideológica.

2.2. *La libertad individual frente al dogmatismo partidista y el narcisismo artístico*

Los actores que están montando la obra de Semprún *Gurs...*, situados en el presente coetáneo del espectador (concretamente en los primeros años 2000), tienen que meterse en la piel de personajes históricos como Ernst Busch (actor y cantante, amigo de Brecht y gran conocedor de su obra), que pasó —realmente— por el campo de Gurs. Algunos internos del campo preparan la representación de *La medida*, obra didáctica de Brecht, en la que ya ha trabajado el propio Busch en 1931. Ensayar *La medida* en un campo repleto de comunistas españoles a quienes el pacto germano-soviético dejó un gusto más que amargo es sumamente pertinente, pues la obra de Brecht trata precisamente de los límites de la fidelidad al Partido. Precisamente los

actores *del presente*, que trabajan la obra de Jorge Semprún, interrumpen el ensayo para introducir una videograbación del propio autor (de marzo de 2006 —de la versión del texto firmada por el autor en 2006—), que permite comprender mejor la contextualización del texto brechtiano. Se multiplican así los estratos documentales de la obra, estrechando el vínculo entre el pasado histórico de los campos y el presente del espectador, convertido él mismo en testigo de un testigo de primera mano, un deportado intelectual y superviviente, a punto de extinguirse (muere en 2011). Esta videograbación, insertada por el propio Semprún en su obra, es precisamente un guiño a la inexorable extinción del testigo ocular. Una manifestación del relevo y del compromiso generacional:

GRABACIÓN EN VÍDEO DE SEMPRÚN. – (10 de marzo de 2006). Todos los comunistas que llegan de España, de la guerra antifascista, se sienten, si no traicionados, cuanto menos abandonados, desautorizados. El Komintern lo sacrifica sobre el altar ruso de la Razón de Estado, por lo demás miope, opaca y torpe. Para permanecer fieles a su Partido, los militantes comunistas deben traicionarse a sí mismos, olvidar su historia personal, su experiencia política, su propio valor... Deben dejar de ser lo que son en lo más auténtico, en lo más profundo de sí mismos, en sus convicciones... [...] Y La medida de Brecht, la obra de Brecht, aborda precisamente ese tema... Cómo la fidelidad al Partido, incluso ciega, se antepone a la convicción individual... (Escena II).

La controversia en torno a la fidelidad ortodoxa al partido, da pie, en esta tercera escena, a la formulación de una visión distanciativa respecto a todo tipo de obediencia ciega. Al recomponer los retazos metaficcionales, autotextuales e intertextuales que componen la obra, logramos comprender la jerarquía entre las diferentes capas metateatrales: Semprún (autocitado como «el autor» y con voz manifiesta en una grabación vocal), la directora de escena (que dirige a los actores de la obra *Gurs...*), Ernst Busch (que supervisa el espectáculo de los internos (*La medida*) y, por fin, Brecht.

Bertolt Brecht es el modelo del intelectual que le permite a Semprún, mediante el comentario de obras como *Galileo* o *La medida*, reivindicar la libertad de pensamiento más allá de sacerdocios partidistas que anulan al individuo. Del mismo modo que Ernst Busch apela a la experiencia individual de sus camaradas, la directora de

escena también pide a los actores, de parte del autor, que expongan sus impresiones y sentimientos ante el texto («Por cierto, me ha pedido que le vaya transmitiendo vuestras reacciones y reflexiones» (escena II). Jorge Semprún utiliza la parábola metateatral para recalcar que el individuo no es un mero ejecutante: el individuo comprometido en una realidad colectiva no debe verse anegado por dogmatismos ideológicos ni artísticos.

El dramaturgo Semprún construye un paralelismo que rescata los valores críticos y humanistas de un ayer no tan lejano para defender que la lucha por esos mismos valores (solidaridad, fraternidad, generosidad) cabe perfectamente en la Europa de hoy. Cómo hermanar identidades, cómo combatir las fronteras políticas, ideológicas y morales que siguen adoptando forma de muros. He aquí la aspiración babélica de Semprún.

Semprún, desde su propia experiencia, logra distanciarse de la memoria del «adentro», para acercarse a una mejor comprensión del afuera, del mundo que lo rodea. Es un acto político, comprometido, pues constata y denuncia una Europa a la deriva, que va soltando los amarres que mantienen su identidad vinculada a un pasado común; una Europa mundializada que va confundiendo progresismo y libertad individual con otros *-ismos* de diversa índole y de absurda conexión como egocentrismo el «presentismo», el egoísmo, o, dicho de otro modo, con la autosuficiencia del yo. La conciencia del yo como individuo libre no excluye la consideración de su dimensión colectiva. En *J'attendrai* José Ramón Fernández declina asimismo diferentes formas de un yo plural.

3. *J'ATTENDRAI*: FORMAS DE UN «YO» PLURAL

La presencia en *J'attendrai* (J. R. Fernández, 2017) de un personaje narrador llamado YO, en parte autobiográfico, provee a la obra de una tensión emotiva que procede tanto de la historia personal del autor (su tío, Miguel Barberán, superviviente de Mauthausen, inspira al personaje de Pepe) como de su casi compulsiva necesidad de información historiográfica para tratar de rellenar los huecos, las ausencias, los agujeros dejados por no haber sido capaz de abordar el tema en vida de un tío.

Pero, como subraya el propio autor, no se trata de una obra biográfica propiamente dicha, a pesar de las apariencias: «Esta no es la

historia de mi tío porque yo no conozco la historia de mi tío. Esta es una historia sobre los vivos y los muertos, que sigo sin saber cómo escribir» (28). Insiste el dramaturgo en esta ausencia de herencia. Dicho de otro modo, en esta herencia errante, que él no pudo atesorar. A modo de confesión, nos deja entrar gracias a la mediación narrativa y metateatral, en su verdad en tanto que «yo» José Ramón Fernández:

Nunca me atreví a preguntarle por la historia verdadera [...]. De modo que esta obra no está basada en una historia personal, sino en los libros que he leído desde que, hace veinte años, empecé a tomar apuntes para una historia que no soy capaz de escribir. No quiero responder a las preguntas que no le supe hacer a mi tío. Quiero que no se olvide esa lista de miles de nombres que publicó el Ministerio de Cultura de mi país y quiero que otras personas piensen que hubo hombres como yo, como quien me escucha ahora, capaces de hacer eso (27).

Se trata de un «yo periférico» (García, 2016: 97) y «desdoblado» (escritor / dramaturgo) (Trecca, 2016: 86), que orbita alrededor de la trama central; un *yo* con una carga palmariamente autorreferencial, que bien pudiera responder al «pacto autobiográfico» formulado por Philippe Lejeune, quien califica como obra autobiográfica la basada en un solapamiento estricto entre el autor, el narrador y el personaje (Lejeune, 1996: 15). A pesar de que el propio dramaturgo recalque que no se trata de una rigurosa obra autobiográfica, *J'attendrai* responde, según Lejeune, a una «intención de autor», a menudo ubicada en las aperturas (prólogos, *dramatis personae* o preludios), donde el autor emerge en primerísima persona para definir su proyecto y asentar su compromiso para con el lector (Lejeune, 1996: 360). En el *dramatis personae* de *J'attendrai*, el propio José Ramón Fernández así lo precisa:

Quien ha escrito estas páginas propone dos opciones entre otras posibles: que el personaje YO sea interpretado por los cinco actores que tienen personaje en esta historia; o bien —y esto le gustaría mucho— que fuera interpretado por muchos actores y actrices sin personaje, de cualquier edad (Fernández, 2017: 17).

El texto se va a construir, pues, desde un paralelismo completivo: por un lado, a partir del relato del viejo Pepe en la trama central,

y, por otro, a partir de un *Yo* apostillador, que no tiene por qué ser unívoco y unitario. Resulta muy poético imaginar un ramillete polifónico y coral para un mismo personaje, forjado en la subjetividad de un YO íntimo, pero también en la aspiración de un alcance colectivo. Un *yo* no solo privado e íntimo, sino también comprometido con el otro. Podríamos declinar su identidad multifacética como sigue.

El *yo* de un heredero, un autor sin palabras, apocado ante la obsesión de lo indecible, pero socorrido por el varillaje dramaturgico que le proporciona el inteligente recurso a la preterición. El *imposible decir*, la impotencia del lenguaje, busca una voz que recomponga la maltrecha herencia de las ausencias. Esa voz emana del personaje YO, trasunto de un autor documentado, preñado de lecturas y vivencias personales.

Por fin, despunta en la declinación del *yo*, un *nosotros*. Una pluralidad que remite a la concienciación del espectador como parte de un todo eslabonado, siendo la constelación humana ese *todo*.

En definitiva, el camino que va del yo desdoblado a un yo redoblado, multiplicado; una pluralidad que abraza el deseo de trascendencia personal.

3.1. Intertextualidad y autorreferencia

El dramaturgo opta por una estructura de inspiración trágica pasoliniana (rindiendo tributo a la obra *Calderón*, de Pasolini) al intercalar en la historia de Pepe una serie de *stásimos* (cantos del coro de la tragedia clásica intercalados para comentar la acción), puestos en boca del personaje YO. Sus intervenciones apostillan las alusiones históricas desgranadas en la trama. Cada intervención de YO comenta la anécdota, introduciendo precisiones personales, documentales y literarias desde un amarre temporal sabiamente anclado en el *hic et nunc* del espectador. Esta primera persona también rinde tributo, bajo rasgos kantorianos, al personaje homónimo de *El álbum familiar*, de José Luis Alonso de Santos, aunque coincida en poco el enfoque memorístico de ambas obras⁵. Se subraya aquí la necesidad de un enmallado genera-

⁵ En la obra de José Luis Alonso de Santos el tema de la memoria histórica no adquiere el carácter reivindicativo y denunciador de los textos escritos por los

cional reclamado por José Ramón Fernández y que halla precisamente en la literatura, en la herencia literaria, un sustituto a la ausencia de herencia familiar, de discurso posmemorístico social.

El veteado intertextual es muy relevante en esta obra. José Ramón Fernández recurre a las fuentes documentales como legitimación del contenido, pero también como actitud obsesiva ante la necesidad vital de saber. Así lo explicita el dramaturgo:

Leí todo lo que cayó en mis manos. Lo menciono en la obra. Necesitaba mencionarlos. Miro delante de mí, en las estanterías: Mi vida en los campos de la muerte nazis, de Prisciliano García; Francisco Boix, el fotógrafo de Mauthausen, de Benito Bermejo; Noche y niebla, de Montserrat Roig; Los años rojos, de Mariano Constante; La trilogía de Auschwitz, de Primo Levi; Triángulo azul, de Manuel Razola y Mariano Constante; La especie humana, de Antelme; Mauthausen, memorias de un republicano español en el exilio, de Ignacio Mata... pero sobre todo Semprún, con La escritura o la vida, y Max Aub (entrevista con el autor, 17/05/2017).

Semprún aparece, pues, como uno de los eslabones literarios de la cadena que entronca a ambas generaciones, la de los plutones y la de los orfeos.

Cual el *stásimo* clásico, el introducido por José Ramón Fernández en este texto apela a otra presencia indispensable en el circuito de la transmisión: el receptor. Alba Saura señala con acierto la compli- cidad del espectador en la tentativa de dar forma a lo inefable: «el espectador comparte la mirada de Vincent, la de la generación de los nietos (y ya bisnietos), portadores de una nueva perspectiva y fuerzas renovadas para el encuentro con el pasado y la memoria» (Saura, 2016: 198). En efecto, el espectador reviste una nueva identidad en tanto que entidad activa del proceso de transmisión / recepción. De lector-espectador pasa también a incorporar un rol de *testigo de testigo*. Su rol de espectador-testigo contiene una dimensión ritual

dramaturgos de la «generación de los nietos» o por otros autores de la generación anterior, explícitamente comprometidos con una memoria de «resistencia» (López Mozo, Sanchis Sinisterra). Para un análisis de estas divergencias de enfoque véase Amo Sánchez (2012).

que remite a una responsabilidad solemne, o una solemnidad responsabilizadora, en tanto que relevo como guardián de la memoria. La relación entre Pepe y su nieto es un eje fundamental de la obra por el que dar relieve al compromiso de la transmisión.

J'attendrai es, en definitiva, una obra que busca dar sentido a las ausencias, a los olvidos, voluntarios o no, de la memoria. Asimismo, y por consiguiente también muy kantoriana en este aspecto, es un conjuro al tiempo pasado y arrebatado, una tentativa de exorcizar los propios miedos ante la exigencia del *querer saber*. Pues es mucho más fácil para los trasiegos del alma no afrontar una memoria que incomoda. Recordemos que José Ramón Fernández es un autor empeñado en «no dar sosiego» en sus obras, cuyas temáticas cuestionan siempre estados de injusticia, sean del tipo que sean. Por ende, los temas relacionados con la interiorización memorística son omnipresentes en su afirmada trayectoria.

3.2. Preterición y construcción autorreferencial

También aflora en la palabra de YO la impotencia del contar como una obsesión que nos devuelve a la complejidad de lo humano:

Yo. – *Si por fin hubiera sido capaz de escribir esa obra; si esto fuera una obra de teatro, podría presentar un personaje que se llamase YO y que dijera todas estas cosas [...] (34).*

Yo. – [...] «estas historias no interesan a nadie». *Te das cuenta de que has repetido esa frase muchas veces en estos años, cada vez que te planteabas ponerte a escribir; cada vez que le contabas a algún amigo que querías escribir esta historia pero no conseguías avanzar (94).*

De una preterición recurrente surge, conjurando y desbaratando la impotencia, la obra misma, *J'attendrai*. La tirantez entre el *no poder contar* y el *prohibido callar* se encarna tanto en el personaje de Pepe como en el de YO. Pepe no se atreve a contar (por vergüenza, por culpa); YO, no consigue escribir. El uso de los pre-textos documentales, testimoniales, artísticos e historiográficos, que le sirven para no tener que pretextar nada, no hay pretextos ni excusas que valgan a la hora de defender la necesidad de construir una memoria errante que no busca santuarios sino respeto y dignificación.

Se cierra la pieza con la respuesta del personaje YO, también habitado por el remordimiento de no haber podido abordar antes el tema, cuando aún estaba a tiempo de albergar en sus manos el legado de la verdad de su tío, un testigo ocular cercano y querido («Nunca le preguntaste», 93). Pero la distancia creada por el pudor o la vergüenza, solapada a la del paso del tiempo, posibilita que se libere la palabra, dejando de lado la anécdota personal para que trascienda en reflexión colectiva. Este proceso de maduración es una analogía del proceso que debiera operar a nivel social, político, cívico, y en el que la literatura desempeña un papel fundamental como mediadora de una memoria constructiva:

YO. – Seguramente este será el modo en que comience mi obra de teatro. Una obra que cuente que no he sido capaz de escribir esta historia a lo largo de veinte años de mi vida. Una historia que podría ser la de alguno de los españoles de Mauthausen, porque la Historia se siente incómoda contando la vida de las personas: su hambre, su cansancio, su miedo a morir y a ser olvidados.

YO. – Además, a la historia se la come el polvo. A la literatura, a veces, no. Si la obra que escribo vale la pena como literatura, como arte, será leída dentro de veinte años cuando yo ya esté muerto, cuando los hijos de esos españoles de Mauthausen sean ancianos o hayan dejado de existir.

YO. – Esta vez sí te gustaría trascender. Que esta obra viviera cien años. Esta y las obras de Laila, de Raúl, las que se escriban, porque habrá más, estás seguro (94-95).

José Ramón Fernández construye, desde la autorreferencialidad de un YO atemporal, una obra para la memoria, una estela ética en la que la labor de *memento* no queda reducida a una dimensión meramente conmemorativa («a la historia se la come el polvo»). La necesidad de saber y contar responde así al silencio de una sociedad acostumbrada a ponerle losas a la memoria incómoda. En *J'attendrai* recordar es una decantación verbal o un acto performativo: el recuerdo se verbaliza mediante el discurso o se representa mediante mecanismos metamemoriales. Pero en su evocación o representación no se trata tanto de trasladarnos al pasado como de acercar ese pasado al presente; hacer de él una *praesentia* que colmate las grietas de una memoria erosionada por el tiempo de silencio.

4. SÍNTEISIS FINAL

En las dos obras hemos destacado dos tensiones autobiográficas: la concentracionaria testimonial, por parte de Semprún; la documental y familiar, post-testimonial, por parte de José Ramón Fernández. En *Gurs...* desde la defensa de la libertad individual desde el respeto colectivo; en *J'attendrai* desde la reivindicación de la trascendencia de la primera persona. Ambas obras permiten reconstruir la continuidad del corpus teatral concentracionario, recuperando el vínculo entre dos generaciones desconectadas por los silencios y la ausencia de herencia. Reunidas por una generosa postura ante el mundo, estas obras celebran una escritura en primera persona que desprecia el espejo de Narciso y que reinterpreta el pacto autobiográfico haciendo uso de un *yo* plural, poliédrico, más confesional que estrictamente autobiográfico. Un *yo* que acaba forjándose en el *nosotros* que abarca a la humanidad⁶.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amo Sánchez, A. (2017). «El teatro como *docu-memento*: conexiones y paradojas entre materiales históricos y ficción teatral en *El triángulo azul* (2014), de Mariano Llorente y Laila Ripoll y *J'attendrai* (2015), de José Ramón Fernández». En *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en el siglo XXI (2000-2016)*, J. Romera Castillo (ed.), 385-397. Madrid: Verbum.
- (2014). «Dramaturgias de lo imprescriptible: un teatro para la recuperación de la memoria histórica en España (1990-2012)». *Anales de Literatura Española Contemporánea* 39.2, 337-365.
- Aznar Soler, M. (2015). *El teatro de Jorge Semprún*. Zurich: Verlag.
- Céspedes Gallego, J. (2015). *La obra de Jorge Semprún. Claves de interpretación. Volumen II: Cine y teatro*. Berna: Peter Lang.
- (2014). «Jorge Semprún y el debate sobre la representación del mundo concentracionario en literatura y cine». En *Littérature et Cinéma. Allers-Retours. Culture hispanique contemporaine*, AA. VV. (eds.), 323-334. Villeurbanne: Éditions Orbis Tertius-Hispanistica XX.

⁶ La intervención de Antonia Amo Sánchez puede verse en <https://canal.uned.es/video/5b2ca0a5b1111f742a8b4567>.

- Coquio, C. (2006). «La 'vérité' du témoin comme schisme littéraire». En *Les camps et la littérature. Une littérature du XX siècle*, D. Dobbels y D. Moncond'huy (dirs.), 67-91. Rennes: PUR.
- Entrevista con José Ramón Fernández. <http://www.cronicapopular.es/2014/03/jose-ramon-fernandez-autor-de-teatro-todavia-ser-ciudadano-es-una-conquista/> [10/05/2016].
- Ette, O. (2010). «Campos, vivencias y convivencias: Emma Kann, Jorge Semprún y las literaturas sin residencia fija». En *La littérature espagnole et les camps français d'internement (de 1939 à nos jours)*, Bernard Sicot (ed.), 503-530. Nanterre: Université Paris Ouest La Défense.
- Fernández, J. R. (2017). *J'attendrai*. Valencia: Alupa.
- Floeck W. y García, A. (2011). «Memoria y olvido entre bastidores: Guerra Civil y franquismo en el teatro español después de 1975». En *Escribir después de la dictadura. La producción literaria y cultural en las posdictaduras de Europa e Hispanoamérica*, Janet Reinstädler (ed.), 97-120. Madrid: Iberoamericana / Frankfurt am Main: Vervuert.
- García, A. (2016). *El telón de la memoria. La Guerra Civil y el franquismo en el teatro español actual*. Hildesheim: Olms Verlag.
- Hirsch, M. (2015). *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del holocausto*. Barcelona: Carpe Noctem.
- Jurgenson, L. (2010). «Témoignage littéraire sur les camps de concentration: enjeux théoriques d'une comparaison». En *La littérature espagnole et les camps français d'internement (de 1939 à nos jours)*, Bernard Sicot (coord.), 53-63. París: *Regards* 15, Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-Américaines.
- Laharie, Cl. (2005). *Gurs 1939-1945: un camp d'internement en Béarn. De l'internement des républicains espagnols et des volontaires des Brigades internationales à la déportation des Juifs vers les camps d'extermination nazis*. Biarritz: Atlantica.
- Lejeune, Ph. (1996). *Le pacte autobiographique*. París: Seuil (1.ª ed. 1975).
- Molina, M. (2004). «Gurs: una tragedia europea, de Semprún, se estrena en Sevilla». *El País*, 20/05.
- Parrau, A. (1995). *Écrire les camps*. París: Belin.
- Romera Castillo, J. (ed.) (2017). *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en el siglo XXI (2000-2016)*. Madrid: Verbum.
- Ruiz Galbete, M. (2017). *Jorge Semprún: La mémoire de toutes pièces*. París: Orizons.
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado, cultura de la memoria y giro subjetivo: una discusión*. Argentina: Siglo XXI.
- Saura, A. (2016). «La memoria del horror: la representación escénica de los campos de concentración [Griselda Gambaro y José Ramón Fernández]». *Revista de Filología Románica* 33, 191-201.

- Semprún, J. (1994). *L'Écriture ou la vie*. París: Gallimard, Folio.
- ([2006]; inédita). *Gurs: una tragedia española* (manuscrito cedido amablemente por Manuel Aznar Soler).
- Shalamov, V. (1993). *Tout ou rien. Cahier I. L'écriture*. París: Verdier.
- Sicot, B. (coord.) (2010). *La littérature espagnole et les camps français d'internement (de 1939 à nos jours)*. París Ouest: Regards 15, Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-Américaines.
- Trecca, S. (2016). «Historia y memoria en las tablas. La función de mediación en algunas técnicas metadramáticas del teatro español último». *Cuadernos AISPI* 7, 79-94.

Autobiografía y autoficción en el teatro
de José Luis Alonso de Santos:
En el oscuro corazón del bosque
(reconstrucción del pensamiento
del autor)

Autobiography and autofiction in the theater
of José Luis Alonso de Santos:
In the Dark Heart of the Forest
(*reconstruction of the author's ideas*)

Margarita Piñero Piñero

Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (RESAD)
margaritapinero@hotmail.com

Resumen: En la primera parte de este trabajo, en homenaje al profesor José Romera Castillo, se hace una indagación de los elementos que componen la topografía de la autoficción en textos claves de José Luis Alonso de Santos: ¡*Viva el Duque, nuestro dueño!*—su primera obra— y en *El álbum familiar*, escrita en 1980, cuando este género empieza a instalarse en España. En la segunda, se hace un análisis del pensamiento del autor que aparece en *En el oscuro corazón del bosque*. En la conclusión relacionaremos los elementos estudiados con la nueva dramaturgia.

Palabras clave: Teatro. Alonso de Santos. *En el oscuro corazón del bosque*. Reconstrucción. Fragmentación. Verdad. Vida.

Abstract: This paper, in honour of professor José Romera, will first offer a compilation of the elements of autofiction in key texts of the José

Luis Alonso de Santos: *Longlive the Duke, our Owner!* —his first play —, and *The Family Album*, written in 1980, when this genre began to settle in Spain. The second part of this paper will analyse the author's ideas as they appear in *In the Dark Heart of the Forest*. Finally, the elements studied here will be linked to the new dramaturgy.

Key Words: Theatre. Alonso de Santos. *In the Dark Heart of the Forest* Reconstruction. Fragmentation. Truth. Life.

1. ¡VIVA EL DUQUE, NUESTRO DUEÑO! LO AUTOBIOGRÁFICO Y LO METATREATAL

Mientras Dubrovsky (1977) está acuñando el término autoficción para tratar de definir esa manera de contar que está utilizando en su novela *Fils*, Alonso de Santos lo está practicando en su primer texto, *¡Viva el Duque, nuestro dueño!* (Piñero y Pérez-Rasilla, 2001), que en esos momentos está girando por toda España, en el amplio circuito del teatro independiente, recorriendo teatros, auditorios, salas de conferencias y muchas plazas públicas de un gran número de pueblos españoles. De manera que, sin saberlo, Alonso de Santos le está inyectando en vena a este público popular lo que es lo autobiográfico, muy próximo ya a la autoficción.

A fines de los años setenta y durante la década de los ochenta, emergen en España los géneros autobiográficos, ofreciendo una nueva luz al panorama literario de nuestro país, puesto que estos géneros obligan a contar la verdad, lo que era impensable en la dictadura franquista. Terenci Moix, Carlos Barral o Juan Goytisolo se aferran a lo que ya podemos llamar las escrituras del yo, entre las que situamos el modo de narrar autobiográfico, que encierra las semillas de lo que más tarde reconoceremos como la autoficción y de la que hablaremos después¹. En el teatro inicial de Alonso de Santos, tam-

¹ Espacio ampliamente estudiado en el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, dirigido por el profesor José Romera Castillo, como puede verse en http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/escritura_autobio.html [20/05/2018]. Cf., además, Romera Castillo, ed. (1993, 1998, 2000 y 2003).

bién en el de Sanchis Sinisterra, Benet i Jornet y Fermín Cabal, entre otros, vamos a detectar este género autobiográfico —los autores les prestarán sus experiencias a sus personajes— para adentrarse más tarde, ya iniciada la década de los ochenta, en la plena autoficción.

Estos términos —lo autobiográfico y la autoficción— en teatro aparecen muy vinculados a lo metateatral (Aszyk, Romera y otros, ed., 2017; Jódar, 2016), entendiendo este concepto no solo como lo definió Lionel Abel, en 1963, sino como años más tarde lo conciben M. Schemeling y R. Hornby, que ven en este recurso un objetivo extrateatral, como es el guiño con el público. Es decir, el teatro dentro del teatro puede revelar la verdad oculta de unas determinadas circunstancias, en 2016, que es lo que va a ocurrir en *¡Viva el Duque, nuestro dueño!* al establecer el autor en toda la obra un paralelismo entre la vida de los cómicos del XVII y los cómicos de Teatro Libre que hacen un teatro político contra la dictadura.

Una compañía de cómicos del siglo XVII, asolados por el hambre, andan representando de pueblo en pueblo con la ilusión de triunfar algún día y obtener los beneplácitos del poder. Los cómicos están ensayando *El duque de Gondomar*, que tendrán que representar ante el duque de Simancas. Llegar al palacio del duque supone acceder a las cocinas de los grandes y calmar el hambre que los corroe. En las interrupciones y descansos entre los ensayos transcurre la vida real de los cómicos. Sus relaciones, sus conflictos, sus sueños, sus esperanzas, sus distintos posicionamientos frente a esa representación ante el duque... Finalmente la obra no llegará a estrenarse, el gran duque ha decidido que en las fiestas de este año habrá toros...

Un carro de cómicos, una camioneta recorriendo España; un grupo de actores planteándose cómo salir de esos estrechos resquicios que les permite la dictadura y poder estrenar en los grandes teatros... Esos cómicos del XVII son los cómicos de Teatro Libre, grupo de Teatro independiente que lidera Alonso de Santos —Carcoma en la obra—, desde su constitución en 1972. Carcoma, junto a Nicanor, va a defender una actitud práctica: actuar frente al duque, pues aunque no estén de acuerdo con la ideología del poder, saben que para seguir hacia adelante con su arte y para mitigar la pobreza en que se encuentran tienen que hacer un teatro permitido y aceptado por los señores del momento, mientras los otros personajes defienden una postura más idealista y manifiestan que no quieren trabajar con el

poder sea cual sea el precio a pagar. Por tanto, este conflicto que atraviesa todo el Barroco, el conflicto entre arte y poder, que tantos quebraderos de cabeza debió darle al mismo Lope de Vega, se actualiza ahora, trayendo al presente la propia experiencia de estos cómicos de fines de los años setenta que viven asentados en estas contradicciones: en sus obras se manifiestan contra el poder, pero desde el momento en que se suben a la camioneta lo primero que preguntan es «cuánto se cobra, y dónde se come».

Además, Carcoma / Alonso de Santos, al igual que los personajes del Barroco, va a vivir entre dos impulsos contrarios y lo hace tratando de responder a esta pregunta: ¿cómo seguir hacia delante de una forma pura, noble y altruista en un mundo donde justamente dominan los valores opuestos que son los que precisamente te van a ayudar a subir en el terreno artístico? Alonso de Santos en estos momentos, como hemos dicho, es el líder del grupo y se ve obligado a tirar de él y esta responsabilidad le hace vivir en este conflicto interno perpetuo. Hemos podido observar, según lo dicho en líneas anteriores, cómo Alonso de Santos a través de lo autobiográfico y del recurso de la metateatralidad (Aszyk, Romera y otros, eds., 2017; Jódar, 2016) —recurso también muy utilizado en la novela de aquellos años— se sumerge en los grandes conflictos, no solo en los políticos, sino sobre todo en los conflictos interiores e individuales que la dictadura, aunque ya debilitada en esos momentos, les plantea no solo a él y al grupo de Teatro Libre, sino a los espectadores que le están viendo por todos esos rincones de España.

2. *EL ÁLBUM FAMILIAR*: LA RECONSTRUCCIÓN INDIVIDUAL Y COLECTIVA

Avanzado en la obra de Alonso de Santos y en la significación del término autoficción nos adentramos en *El álbum familiar* (Piñero, 2015), obra autoficcional por excelencia ya que el protagonista se llama Yo, un yo que abarca muchos yoes, tanto los distintos del autor, como los del espectador. La autoficción obliga al autor que la práctica a ser sujeto y objeto de lo que cuenta y por tanto a aceptar que son al menos dos yoes que no han convivido ni en el mismo espacio ni en el mismo tiempo. Como explica Vicente Luis Mora

(2013), este nuevo género va a legitimar que el yo es una construcción, pero no solo una construcción social, sino también una construcción individual y por tanto interior. No se percibe la vida como un todo cerrado, la vida no es más que fragmentos distintos, pedazos de existencia y por tanto el relato que uno ha de construirse sobre sí mismo será incompleto, roto, ya que solo podrá reflejar esta realidad poliédrica del sujeto, que ya avanzara Freud, cuya estela seguirán Lacan, Foucault y Derrida.

¿Cómo escribir desde este yo que se sabe fragmentado, inestable y escurridizo si no es desde una forma fragmentada, llena de huecos y vacíos? «Si trato de recordarme, me invento, construyo un relato, me convierto en ficción», diría el mismo Dubrovsky (1977). Este puede ser el punto de partida o la pregunta que se hacen muchos autores en el mundo de la literatura contemporánea como Coetzee, Paul Auster y también Enrique Vila-Matas o Javier Marías y por supuesto el autor que estamos estudiando.

En esta obra, Alonso de Santos se instala en la atmósfera movедiza de la memoria que le ofrece al autor indagar en la simultaneidad del tiempo, en la neblina del recuerdo, en la habitación de las emociones. El tiempo, pues, con su extraño vaivén, es uno de los grandes protagonistas de la obra. La acción tendrá lugar en un espacio que incluye todo el espacio y ocurre en un presente que incluye todos los tiempos, porque estamos ante el tiempo y el espacio de la celebración de un rito: el Yo, el personaje protagonista, ha de iniciar un viaje y para ello ha de despojarse de todo aquello que se lo impida, aunque le produzca confusión, sudor, dolor y desgarró. La obra dramatiza este viaje iniciático del joven hacia la madurez; solo él cogerá el tren al que quiere subir toda la familia.

El autor se sumerge en la anagnórisis del protagonista, el yo en primera persona que necesita buscar su identidad para después poder iniciar un camino hacia el cambio, hacia lo nuevo, para lo que es imprescindible someterse a un austero proceso de desnudamiento. Lo que Alonso de Santos quiere contar en esta obra está en plena fusión con el modo de contarla, es decir, el autor no solo utiliza en *El álbum familiar* sus obsesiones y su mundo interior como fuente de inspiración, sino como estilo unificador. Para ello, la fábula contada con una relación de causa / efecto entre los acontecimientos o el personaje construido al hilo de la trama, no le sirven del todo y ha de experi-

mentar con la fragmentación, con el vacío y, especialmente, con la simultaneidad del tiempo del recuerdo y la memoria, elementos que componen parte de la topografía de la autoficción.

La voz en primera persona no es solo destinataria de las necesidades confidenciales del autor, es la opción ficcional de Alonso de Santos que se arriesga a escribir una obra de un solo protagonista al que ha de construirle un entorno, un mundo poblado de personajes que solo existirán con la finalidad de ayudar al Yo a construirse a sí mismo. Para que el Yo pueda existir necesita a estos personajes que lo van a enmarcar, a dibujar y, en definitiva, a definir. Por lo tanto, la configuración del personaje viene dada por su entorno social, pero mientras viva y permanezca en este entorno será un prototipo más, será una foto más de ese álbum. Para marcharse y progresar no solo ha de renunciar al calor del afecto, sino que ha de dejar fuera al resto de la familia, condición imprescindible para reconstruirse también individualmente, pues al coger el tren, solo habrá billete para él. A la vez, no podrá irse sin recurrir a ese álbum, donde se encuentran las claves que le ayudarán a reconstruir su personalidad, requisito imprescindible para iniciar el viaje.

En paralelismo con el viaje individual, es también un viaje colectivo: de la familia —cadena en el tiempo— y de su generación. Cada uno de ellos viaja con sus propios fantasmas. Y, todos, con los colectivos.

En este debate se encuentra el protagonista, atrapado y angustiado, entre el álbum de fotos, que hasta ahora solo son retazos en su memoria y la urgencia de coger ese tren que está a punto de salir. Debate que hace extensible a toda una generación que ha vivido la miseria y la pobreza de la posguerra española, tras la horrible guerra civil y que ha de prepararse para ser protagonista de ese cambio, de esa lucha, que la misma sociedad le está pidiendo.

Creo que es una de las veces, que yo sepa, que el Yo es protagonista de una obra, pero, además, Alonso de Santos lo dota de un elemento diferenciador de enorme importancia: accedemos a los pensamientos del personaje a través de las acotaciones que son, en definitiva, partes de un largo monólogo interior narrativo en primera persona. Este monólogo del protagonista es el que va conduciendo la trama —siempre hecha a través de fragmentos, de recuerdos y emociones evocadas— de tal manera que el Yo se convierte también en

director de la propuesta escénica, pues, desde las acotaciones, dirige los movimientos de los personajes del entorno en su firme propósito de reconstruir la realidad. Lo hace con los datos que le da su memoria que no tiene límites precisos y hace que los personajes antiguos, fijos como muñecos de ferias, revivan al hilo del recuerdo y así logra que puedan dialogar los vivos con los que en ese momento ya estaban muertos. «Tú no abuela, para salir en las fotos hay que estar vivos». Es la memoria la que intenta corregir: «Rasga entonces el aire el llanto desgarrador de un niño pequeño, ¿Seré yo el que llora?». La figura paterna es evocada con especial ternura: «no tengo ganas de sonreír. Me he pasado la vida matándome a trabajar... No quiero sonreír y no voy a sonreír, ¡leche! Quiero que cuando mi hijo mire esta foto, me vea así, como soy». Estamos en el mundo interior, en el mundo de los sueños y el propio autor nos da pistas sobre ello: «todo sucede en la oscuridad de mi mente, en mi pesadilla... [el tren] circula por mi cerebro... [se hace el oscuro] en mi corazón...».

En el teatro, esta técnica, que va vinculada a la autoficción, según mi punto de vista, tiene que convivir con la esencia de lo dramático, porque el escenario lo exige; el escenario es una realidad imprescindible a añadir a la escritura teatral. De ahí, la importancia del conflicto, eje vertebrador de toda la obra y que queda reflejado en los personajes que le empujan en dos direcciones contrarias, el Practicante y el Maestro, y en las dos imágenes que con tanta fuerza se imponen en el texto: por un lado, el álbum anclado en el tiempo y por otro, el tren, que te lleva, que te encamina hacia el cambio. Conflicto que sucede en una atmósfera fantástica donde la palabra no da nunca certezas, solo oquedades. En esa atmósfera, el espectador, junto con el protagonista, ha de construir al Yo y construirse a sí mismo. Pocas veces participamos de la plena intimidad de los personajes teatrales como lo hacemos con el protagonista de esta obra, donde el espectador asiste perplejo a su proceso de despojamiento, que le lleva al suyo propio. La obra comienza con un suceso extraordinario: «oigo fuera tremendos golpes contra las paredes. Están empezando a derribar la casa», incidente que va a desencadenar la acción: la huida de la casa. Como dice Miguel Medina Vicario: «de ese dolor se parte». La soledad que siente el yo ante unos seres desconocidos que están derrumbando su mundo estable y a partir de ahora la acción se precipita y se introduce en el mundo vertiginoso de la preparación del viaje.

Acabará la obra, cuando El maestro, empeñado en que solo debe enfrentarse al conocimiento del mundo, a través de los datos objetivos que aportan las matemáticas, aparece con el billete en la mano: «José Luis, lo conseguiste, la beca, te han dado la beca al fin...». La beca es su billete, y el salvoconducto para subir al tren. Esta es la última acotación:

Miro a mi familia que no dice nada... Mi Padre se acerca con algo en las manos que me da. Me abraza y se separa... subo al tren como un autómatas... les mando mis lágrimas en el tiempo... Entonces desenvuelvo lo que me dio Mi Padre... Es un álbum, El álbum familiar, lentamente empiezo a pasar sus hojas... mientras el tren avanza.

El joven adolescente ha finalizado su rito: prepararse para su viaje hacia la vida, hacia el cambio que propicie una nueva España que no tenga que albergar a dos ideologías. Ha reconstruido el viaje individual y también el colectivo, el social, itinerarios imprescindibles en la autoficción. Alonso de Santos no se queda aquí, en esta obra maestra de la autoficción, pues al final de su carrera da un salto más, esta vez un salto mortal dando una significación singular y sin red al concepto de autoficción. Me refiero a su obra, a la que me voy a referir a continuación.

3. EN EL OSCURO CORAZÓN DEL BOSQUE: EL PENSAMIENTO EN LA AUTOFICCIÓN

La obra se estrenó en Sevilla, el 18 de septiembre de 2009, dirigida por Ignacio García y se reestrenó con Manuel Galiana y Luisa Martín, con dirección del mismo autor, en el Matadero, Teatro Español de Madrid, el 10 de marzo de 2016. Aquí Alonso de Santos no va a tratar de reconstruirse y por tanto la memoria no le facilitará el material textual tan permeable a la fragmentación, aquí se va a cuestionar su propio pensamiento que será el material ficcional del que parte. Sigue la estela de Sócrates, de San Agustín, de su admirado Montaigne y de María Zambrano (1996, 2004), aproximando la autoficción a la confesión, género que obliga, según la pensadora citada (2004) a escuchar la voz de las entrañas. Desde su formación, Alonso de Santos se ha adentrado en el conocimiento a través del

estudio de la filosofía a la par que el de la literatura dramática. En esta obra, filósofo y poeta se fusionan, a través de la razón poética, que le permitirá a Alonso de Santos sumergirse en el binomio «verdad y vida», centrándose en la vida no como realidad permanente, sino como devenir, «como tránsito», según palabras del mismo autor. La vida como realidad que se construye día a día a través de decisiones sobre su heterogeneidad, sobre su multiplicidad, decisiones desesperadas buscadas en soledad, único cultivo que permite sentir la sed de verdad imprescindible para llegar a ser, de ahí que esta obra, según mi opinión, sea lienzo de confesión que se enmarca dentro de la autoficción.

En ella el autor abandona el realismo cotidiano para ir hacia un realismo sensorial, que enriquece con una visión metafórica e imaginaria del mundo y del transcurrir de los seres —de los personajes— en él. La obra se sitúa en un lugar poético como realidad emocional básica y en ese lugar vemos el paso del tiempo hecho música, metáfora y paisaje. El autor reflexiona sobre ese tiempo, como ya lo hiciera en *El álbum familiar*, pero allí el pasado era camino obligado hacia el cambio del futuro. Ahora el tiempo no desaparece al pasar, sino que se hace realidad, historia emocional viva.

La apoyatura filosófica y musical en esta obra es intrínseca a su significado. Marco Aurelio (1999) y María Zambrano (1996, 2004), el primero con su sentido estoico del vivir y la segunda con su convicción de que el pleno vivir no se da sin el pleno sentir, son guías obligatorias para tratar de acercarse a la semilla que se expande a lo largo de toda la obra.

Este marco poético y filosófico general dificulta la detección de los conflictos porque están permeados en la realidad emocional que sustenta toda la obra, en la que sus protagonistas, unos viejos gatos, inquietos, mágicos y sensibles, en un melancólico y umbrío caserón de campo abandonado, viven ecos y dimensiones escondidas de otros tiempos, y reaccionan ante un futuro imposible que se cierra ante ellos. Paralelamente se vive otra historia de amor: la de dos jóvenes llenos de futuro, que, al descubrirse, encuentran sentido a su existencia.

A pesar de esta dificultad y por esa misma dificultad Alonso de Santos no va a renunciar al andamiaje del conflicto. Para María Zambrano, el ser humano —los personajes— en su trayecto vital —en su tránsito dirá Alonso de Santos— han de enfrentarse con el

atrevimiento y el riesgo para cumplir con su condición propiamente humana, el riesgo de atreverse a vivir lo que sienten. El proceso de revelación y realización del ser humano se da solo si se da este atrevimiento. Creo que este es el deseo y conflicto de la Gata y que por eso ella le pide desesperadamente a él (lleno de corazas y de escudos protectores e instalado en la comodidad de la roca donde nadie ni nada puede erosionarlo ni intimidarlo), le pide que se atreva a sentir lo que en el fondo realmente siente pero se niega a aceptar. Aceptar sentir supone acatar el sufrimiento y el dolor del vivir el presente, y no solo aceptar el dolor encerrado en la nostalgia donde se refugia el protagonista. La Gata sabe que él tiene que quitarse ese escudo protector, magistralmente simbolizado en el libro de Marco Aurelio y en la música de Mozart, donde se ampara egoístamente el Gato. En el primero, encuentra el apoyo necesario que justifica su miedo a sentir. En la música de Mozart, la belleza que le proporciona la paz y la armonía que el mundo del sentir no tiene.

La Gata tiene una respuesta vivida día a día: la esperanza, aquí está la clave. La opción que ella le ofrece pasa por la reconciliación de él consigo mismo que conlleva el acto de voluntad de atreverse. Mientras que el Gato lucha por su derecho a no hacerlo, su deseo de permanecer en la roca, su intención de no cambiar sus circunstancias. Reconciliarse con él mismo significaría, precisamente, desentrañar esas circunstancias con la finalidad de poder cambiarlas. Ella sabe que la única manera de seguir hacia adelante, de vivir realmente la vida, es decir, de no permanecer aislado, es a través de la esperanza. Por eso necesita reconciliarse con el Gato para poder emprender juntos ese camino. Si ella no lo consigue, él seguirá instalado en la no vida, en el no sentir, en la negación de la condición humana y en la otra cara que proporciona esa moneda: el rencor. El Gato, al comenzar la obra, está instalado en ese rencor, y de nuevo Alonso de Santos recurre al símbolo perfecto: el ratón al que el Gato, por seguir la costumbre de su especie, el odio, quiere atrapar y destruir. La autoficción supone, según A. Loureiro, (2016), un compromiso ético con el otro, es decir, a través del relato de su reconstrucción/confesión, reconstruye al otro, o lo que es lo mismo: el otro antecede al yo, y esto es a lo que se niega el Gato, porque supone perder su seguridad y adentrarse en el mundo de la Gata.

Las metáforas esenciales de la obra encierran este pensamiento, sobre todo la del anillo del amor, presente en todo el texto, que

simboliza esta esperanza que anhelan los gatos viejos y que tienen la pareja de jóvenes. Este anillo del amor cohesiona la realidad porque va ligando cada asunto, cada recuerdo, a su estructura esencial. Solo a través del amor se puede entrar en la profundidad de las cosas, en su esencia, allí donde la realidad se cohesiona. Los personajes, a través de la palabra metafórica, «dan voz a aquello que pide ser sacado del silencio», según palabras del propio Alonso de Santos, incluidas en la nota que escribe para este texto. El arte es para el autor en esta obra confesión y transformismo, donde la palabra poética se hace soberana.

4. CONCLUSIÓN

A lo largo de estas líneas y de manera sumaria hemos hecho un análisis de algunos textos de Alonso de Santos —ampliamente estudiados en otras publicaciones mías (Piñero, 2005)— que se pueden enmarcar dentro de las múltiples formas con que el yo del autor se escribe y dentro de ellas hemos argumentado cómo las constantes de lo autobiográfico —o lo que el autor les presta de sí mismo a sus personajes— se detectan con claridad en su primera obra *¡Viva el Duque, nuestro dueño!* Más tarde tratará de reconstruirse —utilizando el término más usado en la autoficción— en *El álbum familiar*. Hemos terminado con *En el oscuro corazón del bosque* donde el yo filósofo de Alonso de Santos se une con el yo dramaturgo y toman como material textual el propio pensamiento del autor centrado en el binomio verdad / vida que le obligará, como dice María Zambrano, a escuchar la voz de las entrañas, aceptando todo el dolor que eso produce. En las tres obras hay un lugar común: el viaje que aparece como metáfora del relato autoficcional y también como metáfora de un viaje teatral y espectacular, tan estudiado por Francisco Gutiérrez Carbajo (2016). En todas ellas, escritas con las técnicas del fragmento, de lo roto, de lo ambiguo, del vacío, del silencio, del personaje ausente, reconocemos el andamiaje dramático, el conflicto, que vigoriza y reconduce en todo momento la acción. Precisamente Manuel Alberca (2007), gran defensor de la autoficción, últimamente está expresando una cierta fatiga hacia el género que argumenta con la opinión de que la autoficción, que tantos éxitos ha dado, se puede convertir también

en el reino que permite escribir sin tener un andamiaje, pues al autor le basta con recrearse a sí mismo, pudiendo caer en un bucle preciosista que solo busca crear una ilusión de autenticidad, alejada completamente de la verdad. Por eso, a lo largo de estas líneas, he insistido tanto en la presencia de las herramientas dramáticas en las obras analizadas, compatibles totalmente con la autoficción, porque estas herramientas le ayudan al autor a impregnar de verdad, en carne viva, a los textos estudiados.

No quisiera acabar estas líneas sin mencionar que las nuevas dramaturgias actuales le deben mucho a las conquistas del arte de los 70 y de los 80, como ya ha estudiado José Antonio Sánchez (2007). No podemos enumerar las muchas influencias, pero a lo largo del trabajo ha quedado estudiado cómo los múltiples yoes ensartados en fragmentos, lo vivido como contenido de la autoficción y por tanto convertido en material textual, así como los sucesos ensamblados sin una relación causal, son elementos de la autoficción que se reconocen en los textos que hemos trabajado y que después serán recursos totalmente reconocibles en las nuevas dramaturgias².

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Aszyk, U.; Romera Castillo, J. y Otros (eds.) (2017). *Teatro como espejo del teatro*. Madrid: Verbum.
- Aurelio, M. (1999). *Meditaciones*. Madrid: Gredos.
- Dobrovsky, S. (1977). *Fils*. Paris: Gallimard.
- Jódar Peinado, P. (2016). *Metateatro español en el umbral del siglo XXI*. Madrid: Academia de las Artes Escénicas (II Premio de Investigación de la Academia).
- Gutiérrez Carbajo, F. (2016, inédito). En conferencia pronunciada en Escuela de Verano, Academia de las Artes Escénicas de España, «Del Romanticismo a la modernidad y a la postmodernidad», Salamanca, 12 de julio.

² La intervención de Margarita Piñero puede verse en <https://canal.uned.es/video/5b2b46fcb1111f9b498b4567>.

- Loureiro, Á. (2016). *Huellas del otro. Ética de la autobiografía en la modernidad española*. Madrid: Postmetropolis Editorial.
- Mora, V. L. (2014). *Literatura egódica. El sujeto a través del espejo*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Piñero Piñero, M. (2005). *La creación teatral en José Luis Alonso de Santos*. Madrid: Fundamentos.
- (2015). «Prólogo». En *En el oscuro corazón del bosque. Nuestra cocina*, de J.L. Alonso de Santos, 7-17. Madrid: Esperpento Ediciones Teatrales.
- Piñero Piñero, M. y Pérez-Rasilla, E. (2001). Edición de Alonso de Santos, *¡Viva el Duque, nuestro dueño!* Madrid: Castalia Didáctica.
- Romera Castillo, J. (ed.) (1993). *Escritura autobiográfica*. Madrid: Visor Libros.
- (1998). *Biografías literarias (1975-1997)*. Madrid: Visor Libros.
- (2000). *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Madrid: Visor Libros.
- (2003). *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
- Sánchez, J. A. (2007). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor Libros.
- Zambrano, M. (1996). *Filosofía y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (2004) *La Confesión: género literario*. Madrid: Siruela.



La autobiografía: memorias mentirosas y escurridizas en J. López Mozo y J. Sanchis Sinisterra

*Autobiography: deceitful and slippery memories
in J. López Mozo and J. Sanchis Sinisterra*

Eileen J. Doll

Loyola University New Orleans

edoll@loyno.edu

Resumen: Los enfrentamientos entre sujeto (escritor célebre o activista) y su biógrafo o escribiente se pueden comparar con el baile de combate caribeño realizado para establecer un poder metafórico. Mediante la alternancia entre pasado construido y datos verificables, o memoria caótica y orden, J. López Mozo y J. Sanchis Sinisterra indagan sobre las dificultades de la (auto)biografía y problemas de la autoficción en sus obras *El biógrafo amanuense* y *Enemigo interior*, respectivamente. Un estudio en homenaje al profesor José Romera Castillo.

Palabras clave: (Auto)biografía. Autoficción. Baile de combate. López Mozo. *El biógrafo amanuense*. Sanchis Sinisterra. *Enemigo interior*.

Abstract: The confrontations between subject (noted author or activist) and his biographer or scribe can be compared to the Caribbean combat dance performed to establish metaphorical power. By means of alternating between constructed past and verifiable facts, or chaotic memory and order, J. López Mozo and J. Sanchis Sinisterra investigate the difficulties of (auto)biography and problems of autofiction in their plays *El biógrafo amanuense* and *Enemigo interior*, respectively. A study in honour of professor José Romera.

Key Words: (Auto)biography. Autofiction. Combat dance. López Mozo. *El biógrafo amanuense*. Sanchis Sinisterra. *Enemigo interior*.

1. INTRODUCCIÓN

La biografía (Romera Castillo y Gutiérrez Carbajo, eds., 1998) y la autobiografía tienen una larga tradición, aunque se encuentran principalmente en la prosa y mucho menos en el teatro, aunque cada vez se incrementa más su uso (Romera Castillo, ed., 1993, 2003). Una explicación de tal laguna es porque, en el teatro, los personajes suelen presentarse a sí mismos, directamente, en primera persona, y no hace falta una biografía ni autobiografía para avanzar la acción dramática. Aunque a veces hay explicaciones de otros personajes o descripciones en las didascalías que se pueden considerar como elementos biográficos, no destacan muchos ejemplos de biografía o autobiografía escenificada en el teatro contemporáneo; sin embargo, existen algunos de mucho interés.

Dos dramaturgos conocidos por sus experimentaciones en cuanto a tema y forma dramática son Jerónimo López Mozo y José Sanchis Sinisterra. Hay varios paralelismos entre obras suyas, pero lo que nos interesa aquí es cómo se acercan a la autobiografía en dos de sus piezas: *El biógrafo amanuense*, de López Mozo (publicada en 2008) y *Enemigo interior*, de Sanchis Sinisterra (publicada en 2012). López Mozo destaca el antagonismo entre la creatividad de la ficción y la insistencia en los datos verificables de la historia, mientras que Sanchis Sinisterra explora la memoria y su carácter poco fiable. Las dos obras, sin embargo, coinciden en acentuar la casi imposibilidad de reconstruir una realidad única del pasado o de una vida, y los conflictos inherentes en la (re)construcción de una biografía. Se puede decir que la autobiografía, en una de sus modalidades, es, indudablemente, autoficción. En estas obras en particular, las acciones tomadas para desviar la atención, o mejor dicho, dirigir a otro personaje o a los espectadores y lectores hacia la (no) verdad, adquieren un papel de suma importancia.

En la dramaturgia de López Mozo, quizás tenga más sentido comparar una de sus obras anteriores, *Yo, maldita india...* (publicada en 1990), con *Enemigo interior* de Sanchis, porque en aquella, el personaje que escribe la historia de la expedición de Hernán Cortés en México, Bernal Díaz del Castillo, sufre las irrupciones de la Malinche en sus recuerdos. La sombra de la mujer surge del pasado para insistir en que el viejo la incluya en su crónica, ante lo cual

Bernal se resiste. Algo parecido ocurre en la obra de Sanchis Sinisterra, con Ahrimán Costa, ya viejo, exiliado absoluto. Mientras trata de organizar sus recuerdos para dictar su autobiografía absoluta, hay sombras de su pasado que merodean su casa. Por lo menos una de estas sombras entra en su piso para pedir que él incluya a ella y a sus compañeras de lucha, a pesar de su derrota. Aunque *Yo, maldita india...* utiliza recursos semejantes a los de *Enemigo interior*, como es de una fecha anterior a las que discutimos en este Seminario, no puedo incluir más detalles en este análisis (por lo que remito para más datos al prólogo de la edición de la obra de Romera Castillo, 2000). De todos modos, en los dos dramaturgos existe un deseo de indagar las memorias y cómo se manifiestan, y los muchos paralelismos entre *El biógrafo amanuense* y *Enemigo interior* que invitan a realizar la comparación.

2. NOMBRARSE

En primer lugar, tienen en común ecos de *Don Quijote de la Mancha*, novela fundamental de Miguel de Cervantes. En los dos textos teatrales se nota el intento del protagonista de inventarse a sí mismo, de «nombrarse», como hizo el ingenioso hidalgo en la novela cervantina. El acto de darse un nombre implica también el acto de inventar un pasado —de ficción o de verdad— que le corresponde. John P. Gabriele subraya las referencias quijotescas en su introducción a *El biógrafo amanuense*: «López Mozo desvaloriza la realidad como elemento en la construcción de Posadas para subrayar la ilusión como componente vital de su personaje. Su ser, igual que su vocación, se nutre de su insaciable apetito por los libros, otro parragón con Don Quijote» (Gabriele, 2009: 79-80). Las acotaciones iniciales de *Enemigo interior* también nos remiten inmediatamente al *Quijote*: «No es fácil describir el precario refugio de Ahrimán Costa —nombre, por lo demás, incierto—, la estancia en que transcurre su último exilio. Es, sin duda, «una sala espaciosa y alejada del suelo» (Sanchis Sinisterra, 2012: 81). Si empezamos con un nombre incierto, una sala incierta, lo que sigue debe ser de la misma categoría. De manera más paulatina, los lectores y espectadores de *El biógrafo amanuense* se dan cuenta de lo inventado del pasado del protagonista, el exitoso escritor

Lorenzo Posadas¹. Cuando el biógrafo se presenta al escritor, este le pregunta qué sabe de su vida. La respuesta nos sitúa en un espacio ambiguo, parecido al de la obra de Sanchis, cuando el biógrafo contesta de esta manera: «No mucho, la verdad. Apenas he encontrado datos sobre su vida» (López Mozo, 2008: 17). Se manifiesta, desde las primeras palabras de cada obra, un intento, quizás condenado al fracaso, de verificar, excavar, ordenar y saber a ciencia cierta el pasado de estos protagonistas. ¿Es posible confiarse en sus propias palabras sobre su vida? ¿Y de todos modos, importa saber todos los detalles? como exclama con desesperación Ahrimán: «No puedo decirlo todo, no hay tiempo, estoy cansado» (Sanchis Sinisterra, 2012: 114). Según Posadas, «Lo esencial es su obra y no el día y la hora en que su madre le parió» (López Mozo, 2008: 29). El eco del *Quijote* resuena en las actitudes de estos protagonistas que se consideran hijos de sus acciones y no seres limitados por los datos verídicos.

3. BAILE DE COMBATE

Con tal intertextualidad novelesca, me parece apropiado utilizar otro análisis de novelas para acercarme a los enfrentamientos representados en estas dos piezas teatrales. Empezando con unas observaciones sobre la autoficción en las novelas caribeñas de René Larrier, quiero destacar que la escena es más que apropiada para representaciones de los conflictos implícitos en construir una identidad tal y como se hace en una biografía o autobiografía. Larrier analiza varias novelas, dentro del marco francófono, desde la perspectiva de un baile de combate, que en la isla de Martinica se llama *danmyé* y que se parece al baile marcial brasileño *capoeira*. Según Larrier, la meta de su análisis es:

to apply the combat dance's principles of narration, initiation, challenge, confrontation, interaction, surprise, anticipations, improvisations, resistance, positionality, displacement, balance, and negotiation to texts

¹ Para un análisis más detallado de los indicios de lo literario en la existencia de este personaje, véase la introducción de Gabriele ya mencionada.

[...] *As we shall see, however, in these first-person texts the narrator is positioned, without establishing a fixed center, in relation to someone else inside or outside the story, which mimics the reciprocity of the combat dance* (Larrier, 2006: 6).

Para lo que nos interesa aquí, vemos que, mediante pasos de baile que imitan un combate, aunque no se tocan físicamente, se ve una manera de establecer la masculinidad (o el poder).

Se puede aplicar esta idea a las dos obras que analizo aquí. Por ejemplo, en la obra de López Mozo hay una especie de baile o *performance* en escena, entre la autoficción del escritor y los datos buscados por el biógrafo. Cada uno trata de imponer su verdad sobre el otro, para establecer su poder en la situación. En cuanto al drama de Sanchis Sinisterra, hay también un baile, pero es más caótico. Beatriz trata de organizar las ideas de Ahrimán, pero hay indicaciones de que otras entidades los observan. De vez en cuando, intervienen directamente. Es posible decir que toman el papel del círculo de músicos y participantes que dan palmadas para establecer el ritmo del baile entre los dos que bailan (o el que dicta y la que escribe). Es una manera de controlar la biografía y darse voz, como indica Larrier: «By controlling their own story or one entrusted to them, they bear witness to the past, a past that denied them voice» (Larrier, 2006: 8).

3.1. El biógrafo amanuense

Al examinar más de cerca cada pieza, se pueden observar los conflictos aparentemente irreconciliables entre la verdad —relativa, sin duda— y la autobiografía. De ahí viene el baile de combate. En *El biógrafo amanuense*, Lorenzo Posadas lucha contra los intentos del biógrafo, Pablo Vives, de averiguar la historia personal que Posadas supuestamente ha escrito en sus obras. Cada nuevo dato que encuentra Vives contradice lo que se ha publicado en las novelas de Posadas. Los nombres quizás son indicativos de su papel en esta batalla de energías: Posadas, el hombre de residencia incierta, en muchas posadas, aunque ninguna sea su hogar original ni de verdad, frente a Vives, el biógrafo que vive en el mundo concreto, el mundo de referencias a fechas y nombres. Además, la idea de pose está encarnada en el apellido Posadas.

Al principio, el escritor solamente manda que el biógrafo lea sus obras publicadas, porque «Allí encontrará lo que necesita para su libro. Soy de los escritores que, cuando escriben, se escriben» (López Mozo, 2008: 20). A pesar de la denotación que el escritor quiere dejar clara, que él escribe datos verídicos de su vida en sus obras, la frase es ambigua. A la vez que les da a sus lectores datos biográficos, puede estar, simplemente, escribiendo su vida ideal o ficticia dentro de sus obras, de hecho escondiendo la verdad tras un velo de autoficción, estableciendo su poder sobre su propio pasado. Como lectores o espectadores, empezamos a sospechar de Posadas y la ayuda que brinda al joven biógrafo. Aquel le cuestiona sobre lo que sabe de su pasado, de su relación con el que escribió la carta de presentación y de si sabe algo de los rumores de su nominación a la Academia. Luego, su resistencia a darle datos concretos de su vida levantan más sospechas: «¿Qué más da cuándo ocurren las cosas? Lo importante es su contenido, el significado que tienen. Incluso es intrascendente que hayan sucedido. Con que sean creíbles, basta» (López Mozo, 2008: 28). Así vemos los pasos del baile autobiográfico de Lorenzo Posadas.

El biógrafo se opone con todas sus fuerzas, porque su profesión pide información fiable, datos confirmados, fechas y nombres, aunque, según Ira Bruce Nadel, la historia de la biografía como forma literaria pasa por varias etapas, en las cuales los datos verídicos no importan y son más importantes los momentos inspiradores o impresionantes, como los que escribe Posadas (Nadel, 1984: 1-11)². El biógrafo quiere controlar la situación, y cuanto más escarba en la vida de Posadas, más destruye su autoimagen, construida con cuidado durante años. Al preguntarle sobre su infancia y su familia, Vives recibe una reacción simbólica, en vez de una respuesta directa. Posadas muerde una manzana, acción repetida durante la obra, pero esta vez:

(El ESCRITOR hace un gesto de asco y escupe el trozo de manzana que se acaba de llevar a la boca.)

ESCRITOR. – (Arrojándola sobre la mesa.) *¡Está podrida!* (López Mozo, 2008: 37).

² Cf. al respecto, *Biografías literarias (1975-1997)* (Romera Castillo y Gutiérrez Carbajo, eds., 1998).

Esta acción inesperada, como su comentario sobre cómo se escribe, tiene un doble sentido. ¿Habla de la manzana o de su familia? ¿O quizás de las dos cosas? Simbólicamente, la manzana tiene una apariencia bonita, un exterior atractivo, pero que esconde un interior podrido, igual que la construcción de su pasado por parte del escritor. El biógrafo sigue indagando, llevando a cabo su baile de combate, desacreditando los elementos de la autobiografía de Posadas, hasta el punto de que este lo recibe cada vez con menos agrado. Insiste en su verdad: «Aquí no hay más verdad que la mía. Pero usted duda de ella» (López Mozo, 2008: 39). Su verdad consiste en unos episodios inventados, otros ofuscados.

Sin embargo, la insistencia del biógrafo en encontrar una verdad incontrovertible resulta en la destrucción del hombre, quien se ha defendido, a través de su invención, de la mediocridad y la miseria que la vida le ha ofrecido. López Mozo muestra cómo el análisis tan de microscopio puede destruir el arte. A la vez, cuestiona cómo y por qué un escritor con un pasado ambiguo —sus intervenciones políticas durante la época de la dictadura, sus orígenes ilegítimos, etc.— siente la necesidad —¿ahora innecesaria se supone?— de esconder estos episodios pasados de su autobiografía. ¿Es la ficción la solución para un pasado sucio? En nuestra sociedad actual de información inmediata, gracias a los medios de comunicación social e Internet, la identidad personal se demuestra a todo el mundo, o se esconde tras otro tipo de autoficción mediática. Gabriele lo considera un elemento posmoderno, con Posadas como un personaje de su tiempo: «Para un ser que se inventó a sí mismo, que se auto-generó para utilizar un término propio de la posmodernidad, es del todo apropiado que se deshace a sí mismo como sugiere la última oración de la acotación escénica [final]» (Gabriele, 2009: 81). Para subvertir aun más la incertidumbre de esta obra, la sugerencia perspicaz de Candyce Leonard sirve como punto de reflexión: «There is every possibility, of course, that Lorenzo Posadas is simply a character in the work that the Escritor is writing as the play opens and that we witness that creation and the story as it unfolds from his perspective» (Leonard, 2012: 152). Otra vez, se hace eco del *Quijote*, con un escritor famoso escribiendo la historia verdadera / ficticia del héroe, basándose en la imaginación pura. En este baile, no hay un claro vencedor, quizás también como en el *Quijote*.

3.2. Enemigo interior

Lo que investiga Sanchis Sinisterra en *Enemigo interior* tiene una relación con la idea de un pasado ambiguo, dedicado a causas políticas, porque su protagonista es un activista en todas las rebeliones derrotadas de las últimas décadas. Su pasado revelado puede causar fricciones internacionales, reanimar, posiblemente, unos de los levantamientos y suscitar inconvenientes para personas con autoridad. Con todo, Ahrimán Costa dicta su autobiografía a una escribiente. La descripción de ella en el elenco es curiosa: «Beatriz, escribiente y guía relativa» (Sanchis Sinisterra, 2012: 80). ¿Qué significa la expresión «guía relativa» en este contexto? Después de varias escenas, los lectores / espectadores se preguntan si Beatriz es real, si existe en carne y hueso (claro, carne y hueso dramaturgico). En cuanto a su nombre y su descripción como guía, se nota la intertextualidad con Dante y su guía Beatriz para salir del purgatorio y pasar al paraíso. Incluso Ahrimán se da cuenta de la ironía del nombre de su escribiente: «¿Beatriz, se llama? [...] Sí... Beatriz... ¿Por qué no?» (Sanchis Sinisterra, 2012: 90). Pero como esta Beatriz es solamente una guía *relativa*, no se sabe si ayuda al protagonista a salir de su purgatorio y llegar al paraíso al final, aunque hay la sugerencia de alivio, si no de victoria. Beatriz lee el capítulo final de la autobiografía que Ahrimán escribió, final optimista para un futuro mejor que él no verá; la escribiente opina que «podría ser un buen final» (Sanchis Sinisterra, 2012: 128). El público no sabe si este final es de su vida o de sus sueños político-sociales.

La escribiente tiene otras características extrañas. Escribe a mano, y durante la obra se revela que había otros escribientes anteriores que pasaban las palabras de Ahrimán al ordenador, que el protagonista despidió. Este se frustra con ella, a veces, porque no le puede seguir lo suficiente rápido, a pesar de que el ordenador resolvería este problema. Además, después de unas escenas, Beatriz empieza a editar las palabras de Ahrimán:

BEATRIZ. – ¿Apasionadamente?

AHRIMÁN. – ¿Cómo?

BEATRIZ. – ¿No le parece mejor... «ardientemente», por ejemplo? (Sanchis Sinisterra, 2012: 92).

La escribiente se ríe de su selección de palabras de vez en cuando y ofrece su opinión sobre alternativas. Ahora es su editora, a la vez que

escribiente. De nuevo, podemos comparar estas acciones con el baile caribeño de combate. Otra característica paradójica es su inseguridad sobre unas personas que se ven por el telescopio. Ahrimán le pregunta si ve a una mujer por el instrumento, ante lo cual Beatriz afirma. La describe. Pero cuando el activista le pregunta si la mujer le parece real, Beatriz contesta de manera sorprendente: «¿Cómo saberlo?» (Sanchis Sinisterra, 2012: 95). Después de tanta descripción de su ropa y su apariencia, esta opinión de la mujer resulta chocante. Parece una indicación fuerte de la irrealidad de Beatriz misma.

En *Enemigo interior*, los lectores / espectadores no presencian una lucha entre dos fuerzas opuestas, como en la pieza de López Mozo, sino el caos de las memorias que surgen para Ahrimán de su pasado. Sin embargo, se puede intuir un baile entre unas memorias y otras, semejante al baile de combate ya mencionado. Se encuentran sugerencias de oposición cuando otros personajes aparecen en escena. La mujer posiblemente real vista por el telescopio entra en el piso de Ahrimán un día y conversa con Beatriz sobre su papel durante cierta época de la vida del activista. Ella ahora tiene nombre: Delia. Le pregunta a Beatriz si quiere que le dicte *su* página de este pasado. Las reacciones de las dos mujeres enfocan la luz hacia un tema importante en esta obra: ¿dónde empieza y termina la vida de uno y cuáles son sus límites?

DELIA. – ... *Mi página. ¿Se la dicto?*

BEATRIZ. – *¿Tiene...? ¿Tenemos derecho? Es su vida. Son sus memorias, ¿no?*

DELIA. – [...] *¿Derecho, dice? y él, ¿lo tiene?*

BEATRIZ. – *Es su vida.*

DELIA. – *¿Y puede dibujarnos a su antojo? ¿O borrarlos, si le ensuciamos el cuadro?* (Sanchis Sinisterra, 2012: 108).

Continúan su conversación, con Delia avisando tener cuidado porque Ahrimán es peligroso y escribir su vida es igual de peligroso. ¿Existen estas mujeres o son simplemente memorias escurridizas?

Al ponerse a leer, Ahrimán materializa —en su imaginación, memoria o pensamiento— al editor de su autobiografía, Colding, y a las dos mujeres. Una escena después, Beatriz se queja de lo caótico de las notas que le da Ahrimán, fruto de sus noches sin dormir. Son frases sueltas que no se enlazan para crear una historia, pero quizás son más

reales que una autobiografía dictada pulidamente. Beatriz le habla de un niño que ahora merodea su piso, que el público sospecha que sea el hijo muerto de Ahrimán, otra sombra. De nuevo, como en la obra de López Mozo, el protagonista se resiste a dar nombres: «¿Qué... qué importan los nombres? Los nombres no son la persona. Uno es... cada persona es... lo que ha vivido, la suma de todo lo que... El nombre es lo de menos. [...] Habría que ponerlo al final, según la vida de cada uno... O a la mitad del camino, por lo menos... Como hice yo» (Sanchis Sinisterra, 2012: 120-121). Se ve evidencia del baile de combate otra vez, en Sanchis como un combate interior, como indica su título.

Casi al final, hay un encuentro entre el editor, Colding, y la escritora, en el que Colding trata de espantar a Beatriz al decirle que está en peligro; predice un final violento para Ahrimán cuando el libro se publique. Beatriz contesta en su papel de guía relativa: «Entonces, según usted... o ustedes, no sé... yo tendría que dejarlo solo con su memoria, ¿no? Perdido ahí, en medio de sus recuerdos, como... como un náufrago» (Sanchis Sinisterra, 2012: 123). Esta guía puede ser la Historia, una fuerza más amigable que el biógrafo amanuense de López Mozo; la guía de Sanchis se define así: «Soy la que escucha y copia y luego pasa a limpio... estas palabras. Sus palabras» (Sanchis Sinisterra, 2012: 124). Quizás en la pieza de Sanchis Sinisterra, el baile de combate termina en paz.

4. A MANERA DE CONCLUSIÓN

Al final de las dos piezas, el autor de su autobiografía muere, por lo menos metafóricamente. Otro eco del *Quijote*. Su vida ya está escrita absolutamente, lo cual incluye un final definitivo. En los dos casos, el Escritor y Ahrimán proyectan, narran, un final ilusorio para sí mismos, un final glorioso (elección a la Academia y un nuevo día futuro), pero la realidad es otra. Lorenzo Posadas arranca las páginas de su biografía, descomponiendo así su vida en papel. Ahrimán Costas escribe su muerte que, en sus últimos instantes, consiste solamente en recuerdos insignificantes en vez del repaso de todos los momentos importantes. La construcción de la personalidad, o del trabajo de activista, termina en unos datos sobre papel; papel que se puede destruir muy fácilmente.

El baile de combate para establecer el poder de la autoficción tiene lugar en la rueda pública, pero finaliza en un cuarto solitario. ¿Ha dado voz al sujeto que trata de salir de las sombras? En términos dramáticos, sí. Los pasos mencionados por Larrier, sobre las novelas caribeñas, se pueden aplicar bastante bien aquí: narración, iniciación, desafío, confrontación, interacción, sorpresa, anticipaciones, improvisaciones, resistencia, posicionamiento, desplazamiento, balance y negociación (Larrier, 2006: 6). La acción o el baile en las obras teatrales pasa por la narración de la historia del protagonista, se inicia con las memorias posiblemente fraudulentas, el biógrafo desafía aspectos de la autobiografía construida, hay interacciones y sorpresas, y resistencia por parte del protagonista a dar hechos y nombres exactos. Al utilizar esta forma de discurso autobiográfico, se logra cierto balance final. Mediante un baile metafórico, los dramaturgos construyen una manera de indagar las memorias, la autobiografía y la imposibilidad de escribir una vida. Pero sus obras conquistan al enemigo y dejan voz a las memorias no completamente fiables.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Gabriele, J. P. (2009). «La identidad escindida en *El biógrafo amanuense*». En *Teatro español del siglo XXI: actos de identidad*, C. Leonard (ed.), 77-81. Winston-Salem, North Carolina: Editorial Teatro.
- Larrier, R. (2006). *Autofiction and advocacy in the francophone Caribbean*. Gainesville: UP of Florida.
- Leonard, C. (2012). «The Creative Process in *El biógrafo amanuense* by Jerónimo López Mozo». En *Acto Seguido: el personaje del teatro español contemporáneo a escena*, L. J. Bueno (ed.), *Estreno. Studies in Contemporary Spanish Theatre* (Wake Forest, NC: Editorial Teatro) 4, 147-153.
- López Mozo, J. (1990). *Yo, maldita india...* *Teatro-El Público*, 8. Suplemento *El Público* 77 (marzo-abril). Madrid: *El Público* / Centro de Documentación Teatral.
- (2008). *El biógrafo amanuense*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro y Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid.
- Nadel, I. B. (1984). *Biography: Fiction, Fact & Form*. New York: St. Martin's Press.
- Romera Castillo, J. (2000). «Prólogo». En *Combate de ciegos. Yo, maldita india...* (*Dos obras de teatro*), J. López Mozo, 9-24. Madrid: UNED (también en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/blmozo.pdf>[18/04/2019]).

- Romera Castillo, J. (ed.) (1993). *Escritura autobiográfica*. Madrid: Visor Libros.
- (2003). *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
- Romera Castillo, J. y Gutiérrez Carbajo, F. (eds.) (1998). *Biografías literarias (1975-1997)*. Madrid: Visor Libros.
- Sanchis Sinisterra, J. (2012). *Enemigo interior*. En *Deja el amor de lado. Enemigo interior. La raya del pelo de William Holden*, J. Sanchis Sinisterra, 79-128. Ciudad Real: Ñaque Editora.

El teatro (no) biográfico de Juan Mayorga

Juan Mayorga's (non) biographical theater

Jerelyn Johnson
Fairfield University
jjohnson@fairfield.edu

Resumen: En las obras *Cartas de amor a Stalin*, *Himmelweg*, *La lengua en pedazos*, *Reikiavik* y *El sueño de Ginebra*, Juan Mayorga escenifica las vidas de varias personas históricas: Mijail Bulgákov, Maurice Rossel, Santa Teresa, Bobby Fischer y Jackie Kennedy. Sin embargo, no son simple teatro biográfico que solo pretende informar al espectador de la vida de estas personas. Es más, a través de varias estrategias, que traen el pasado al presente, su obra usa la biografía de la persona conocida como un punto de partida para explorar cuestiones sobre el rol de la historia y el proceso de escribir teatro histórico. Un estudio en homenaje al profesor José Romera Castillo.

Palabras clave: Juan Mayorga. *Cartas de amor a Stalin*. *Himmelweg*. *La lengua en pedazos*. *Reikiavik*. Teatro histórico. Teatro biográfico.

Abstract: In *Cartas de amor a Stalin*, *Himmelweg*, *La lengua en pedazos*, *Reikiavik*, y *El sueño de Ginebra*, Juan Mayorga stages the lives of historical figures: Mijail Bulgákov, Maurice Rossel, Saint Teresa, Bobby Fisher, y Jackie Kennedy. However, they are not simple biographies that reconstruct the lives of these people to educate or inform the spectator. Through the use of various strategies that bring the past into our present, Mayorga's work uses the biography of the historical figure as a point of departure to explore questions about the role of history and the process of writing historic theater. A study in honour of professor José Romera.

Key Words: Juan Mayorga. *Cartas de amor a Stalin*. *Himmelweg*. *La lengua en pedazos*. *Reikiavik*. Historical theater. Biographical theater.

La biografía se entiende como la visión personal de una historia colectiva, una manera de reconocer y recordar la vida de alguien dentro de su ámbito histórico (Romera Castillo, ed., 1998)¹. Es redactada por otro, por un escritor que «no solo cuenta lo factual sino que lo interpreta, adorna, eleva, rebaja, deja pasar o afirma sucesos que no pasaron en la legítima realidad: la realidad-real» (López Lemus, 2011: 237). O, para decirlo de otra manera, es:

una mala lectura, una interpretación de vida que, al apartarse inevitablemente de lo estrictamente factual, al valorar o narrar con énfasis, al exaltar o denostar, se desvía la atención o se falsea de alguna manera la más legítima realidad de la personalidad biografiada... que no escapa al destino de la subjetividad del biógrafo, a la etapa histórica en que interprete el ayer (López Lemus, 2011: 243).

Y este escritor «usa todas estas posibles fuentes: historias de vida, testimonios, autobiografías, memorias, diarios, cartas, relatos de interés periodístico...» (243). Juan Mayorga escribe teatro basado en estas mismas fuentes, interpreta la vida de alguien conocido, narra, valora, e incluso falsea esta «realidad-real» para poner de relieve el hecho de que no estamos muy lejos de los eventos históricos donde encontramos sus personajes biografiados. En sus obras *Cartas de amor a Stalin*, *Himmelweg*, *La lengua en pedazos*, *Reikiavik*, y *El sueño de Ginebra*, Mayorga escenifica momentos de la vida de varias personas históricas: Mijail Bulgákov, Maurice Rossell (un Delegado de la Cruz Roja), Santa Teresa, Bobby Fisher y Jackie Kennedy. Sin embargo, no es un simple recorrido por la vida de estas personas históricas, es más: su obra usa la biografía de la persona conocida como un punto de partida para explorar cuestiones más profundas sobre el rol de la historia y el proceso de escribir teatro histórico. En su tesis doctoral, luego libro de crítica, *Revolución conservadora y conservación revolu-*

¹ En el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, bajo la dirección de José Romera Castillo, se han llevado a cabo diversas actividades relacionadas, en mayor o menor medida, sobre los discursos (auto)biográficos, en general, y en el teatro, en particular, como puede verse en http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/escritura_autobio.html [22/04/2018]. Cf. además Romera Castillo, ed. (1993, 1998, 1999, 2000, 2003).

cionaria: Política y memoria en Walter Benjamin, Mayorga menciona que Benjamín en algún momento empieza «por pensar la experiencia colectiva de la historia desde la experiencia que el individuo hace de su biografía» (Mayorga, 2003: 87). Y dada la influencia de Benjamin en su dramaturgia, es esta historia colectiva, desde la biografía del individuo, lo que veremos en las obras de Mayorga aquí estudiadas. En esta realidad binaria (colectiva / individual) se advierte lo que el dramaturgo ha comentado en su ensayo «El dramaturgo como historiador»:

Cabe decir que la misión del teatro histórico es superar la oposición entre lo particular y lo universal: buscar lo universal en lo particular. Esa búsqueda de lo universal puede exigir al poeta al renunciar a la fidelidad del documento, a la que el historiador está obligado. El poeta no ha de ser fiel al documento, sino a la Humanidad (Mayorga, 2007: 155).

Dado que los personajes nos son familiares, son los referentes a través de los cuales nos reconocemos. Su teatro biográfico es teatro histórico, con la distinción de basarse en la especificidad de una persona, en la interioridad o memoria de este fantasma del pasado, hecho vivo en el escenario, y no simplemente hechos históricos con personajes anónimos. Es la versión íntima de la historia, a la vez que se disocia completamente de la persona / personaje elegido, al no estar fijada a esta persona.

Al analizar sus obras (no) biográficas, he reconocido unos rasgos comunes: Mayorga se enfoca en la relación entre los opresores y los subyugados de la historia. Enfatiza el antagonismo ubicuo y la posibilidad de la barbaridad que un ser humano puede ejercer sobre el otro. La dialéctica entre víctima y verdugo en muchas de sus variantes existe en las obras arriba mencionadas: Mijail Bulgákov y Stalin; Presos judíos en Terezin y el delegado de la Cruz Roja *vs.* El comandante nazi; Santa Teresa y su Inquisidor; Bobby Fischer y su adversario Boris Spassky (y no solo él, sino también las maquinaciones de la guerra fría) y, por fin, la mirada de la sociedad con Jackie Kennedy. Mayorga usa el reconocimiento nuestro como punto de partida para un análisis que nos implica, que nos hace cómplices de la tiranía de la intolerancia del mundo.

A través de un análisis de esta relación y representación entre la víctima y el verdugo, este ensayo afirma que este tratamiento biográ-

fico contribuye al propósito del teatro histórico de Mayorga: invocar «un pasado que le haga incómodas preguntas» al presente (Mayorga, 2007: 183). Cobramos una complicidad ante los hechos de ayer y de hoy:

No hay conflicto más importante entre los que puede ofrecer el teatro que aquel que se da no dentro del escenario, sino entre el escenario y el público. El teatro convoca a la ciudad para desafiarla. Para poner ante ella un mapa de lo que la ciudad no ve porque no puede o no quiere ver (Mayorga, 2012: 87).

Al intentar unir el presente con el pasado, Juan Mayorga escribe obras de teatro histórico crítico. Al hablar del teatro histórico, Mayorga ha dicho:

Lo fundamental es si una obra consolida la imagen con que el presente domina al pasado o si la desestabiliza. Si confirma las convicciones del espectador o las pone en crisis. Si se adhiere al prejuicio o si lo desmonta. Si escoge la perspectiva hegemónica o aquella desde la que es visible lo hasta ahora olvidado. Si se dirige al espectador más perezoso o a aquel con mayor capacidad de asombro. Si consigue, sin incurrir a la arbitrariedad, presentar el pasado a contracorriente, asaltando al confiado espectador, poniéndolo en peligro (Mayorga, 2007: 182).

Como veremos en el caso de estas obras, Mayorga aspira a la segunda parte de cada una de estas relaciones binarias: desestabilizar la imagen que el presente da al pasado; poner las convicciones del espectador en crisis; desmontar prejuicios; escoger una versión del pasado no hegemónica; escribir para el espectador con mayor capacidad de asombro; y, a la vez, asaltarlo. Enfatiza el hecho de que tiene una responsabilidad de escribir obras históricas, sobre personas históricas, a las que considera sus contemporáneos:

ningún medio realiza la puesta en presente del pasado con la intensidad con que lo hace el teatro en que personas de otro tiempo son encarnadas —reencarnadas— por personas de este [...] Tal transfiguración, base mínima del teatro, es abisal en el teatro histórico, en que el representado no es criatura de la imaginación, sino una persona de otro tiempo. El actor desaparece para dejar ver a un hombre que fue y que durante la representación vuelve a ser (Mayorga, 2011c: 153).

De hecho, «esa anulación del tiempo y de la muerte representa una idea extrema: todos los hombres somos contemporáneos» (2011c:154). Afirma que «[e]l mejor teatro histórico abre el pasado. Y, abriendo el pasado, abre el presente» (Mayorga, 2011c: 164).

Entonces, la representación de la biografía de estas personas históricas durante su enfrentamiento con su antagonista intenta desafiar a este espectador contemporáneo y abrir el pasado al presente. Y, puesto que uno de los enfoques de este Seminario es el de la biografía, es beneficioso centrarnos en los personajes de estas obras y ver cómo son representados en el escenario, y cómo esta representación es una de las varias técnicas que utiliza Mayorga para crear este teatro histórico crítico. De hecho, esta relación víctima / verdugo se puede organizar en diferentes categorías de personajes, o maneras de representar la vida del pasado en las tablas: la primera, cuando la encarnación de la biografía se realiza por el mismo personaje, la persona histórica (Santa Teresa de Jesús, Mijail Bulgákov, Jackie Kennedy); y la segunda, y más prevalente, es cuando la persona histórica es encarnada por otra, su presencia en el escenario se hace a través de la «actuación» de otro personaje de la obra en una especie de biografía metateatral, distanciándolo aun más de los hechos reales o históricos (Stalin, Delegado, Bobby Fischer). Además, el personaje histórico puede aparecer como una aparición o elaboración imaginaria de otro. Todas estas estrategias sirven para alejar su obra dramática del documento histórico y estático aun más.

Por cuestiones de espacio, en este ensayo me centraré solo en cuatro de sus obras: *La lengua en pedazos*, *Cartas de amor a Stalin*, *Himmelweg* y *Reikiavik*. En dos de estas obras, reconocemos las personas históricas encarnadas por los mismos personajes: Santa Teresa en *La lengua en pedazos* y Mijail Bulgákov en *Cartas de amor a Stalin*². En estas piezas, la experiencia vivida por estos personajes se percibe de un modo directo, sin interferencia, que observamos de modo directo.

En *La lengua en pedazos*, Teresa mantiene una conversación con su Inquisidor en la cocina de su convento. Tanto Teresa como su Inquisidor, los únicos dos personajes de la obra, aparecen en el escenario tal

² Obra editada por el profesor Romera Castillo, en la prestigiosa revista *Signa* (Mayorga, 2000).

como son: los personajes no son mediados a través de ningún filtro (bueno, son actores interpretando en el presente a los dos personajes del pasado). Podemos observar la relación verdugo / víctima a través de la presencia física de los dos encima del escenario. Aunque son las personas mismas representadas en el escenario, Mayorga elude una representación estática al centrarse tanto y exclusivamente en los vaivenes del lenguaje, del duelo lingüístico que es esta obra. Al basar toda la pieza en un encuentro imaginado entre Teresa misma y su Inquisidor, un texto sumamente literario, a veces inspirado en / o tomado de la escritura de Teresa misma, Mayorga no cede mucho espacio para la información, para los detalles históricos o los eventos factuales que le pasaron a Teresa. Es decir, el Inquisidor le pregunta sobre su padre, su lectura de niña, y otros aspectos; o sea, su biografía, desde niña hasta este momento que presenciamos en el escenario: «Decidme quién sois, Teresa, si es que sabéis quién sois [...] quiero que esos labios me digan quién es Teresa. Quiero oírlos defender una vida...» (550)³. Le acusa de haber vivido una vida no virtuosa antes de ser monja, de vanidad por querer establecer su propio monasterio, y de ser infiel a la Iglesia. Sin embargo, no vemos estos momentos históricos escenificados, sino que los escuchamos narrados desde la voz de un Inquisidor anónimo, para luego escuchar a Teresa defendiéndose de las acusaciones de las malas interpretaciones de la vida de ella. Ahí mismo, tenemos una interpretación y análisis de la vida de ella, no una mera narración. De ser la obra más tradicionalmente *biográfica* de todas las que estudiamos aquí, todavía nos desafía de las expectativas de un pasado contenido y alejado: el hecho de tener la oportunidad de escuchar su propia biografía acusatoria y luego desafiarla nos hace cuestionar otros hechos históricos que hemos dado por cerrados y contenidos. Es más, reconocemos la dialéctica entre un representante del poder y una mujer inteligente, que no se apea de su visión y lucha. Al final de la obra, cuando el Inquisidor le amenaza con devolverla al convento de la Encarnación y luego ofrecerle que «lo hecho se olvide», Teresa responde: «Lo hecho nunca va a olvidarse. / Lo guardarán en su memoria mis hermanas más jóvenes

³ Todas las citas textuales de las obras teatrales se harán por las versiones en *Teatro: 1989-2014* (Mayorga, 2014).

y lo repetirán a las que entren, para que sepan lo que hizo Dios por medio de cosa tan baja como yo» (570). Esto es lo que hace un buen teatro histórico, hacer que los que leamos / veamos la obra nunca olvidemos o, por lo menos, no neguemos la presencia del pasado en nuestro presente.

Otra manera de experimentar el pasado en nuestro presente la encontramos en *Cartas de amor a Stalin*, en la que Mayorga se concentra en unas semanas de la vida de Mijail Bulgákov cuando escribe carta tras carta a Stalin, esperando una respuesta que solo llega a medias. Pide permiso para poder volver a su trabajo como escritor en la Unión Soviética, después de haber tenido varias obras suyas suspendidas y prohibidas, y si no, que le dé permiso para salir del país. En el escenario, igual que en *La lengua en pedazos*, observamos a los personajes histórico Bulgákov y su mujer en su casa, él escribiendo y ella ayudándole. Al principio, parece una obra simplemente naturalista de salón, con decorado e interpretaciones objetivas, por ejemplo al presentar a Bulgákov leyendo su carta a Stalin, donde delinea todas las prohibiciones de sus obras teatrales y sus novelas, indicando: «Me dirijo a usted para pedirle que se me devuelva mi libertad como escritor (*Pausa*) o se me expulse de la Unión Soviética junto con mi esposa» (222). Esta parte nos da información biográfica de la obra de Bulgákov y de su situación histórica en la que se encontraba en este momento escenificado, al leer la carta, no interpretada en el escenario. Sin embargo, pronto se convierte en algo distinto. Al observar la creciente obsesión de su marido por el silencio del dictador, ella le pregunta: «¿Cómo reaccionará Stalin ante estas palabras?» (223). Sigue diciendo que, aunque no lo conoce bien, «Si eso te ayuda, puedo... imaginar que soy Stalin y reaccionar como él reaccionaría ante tu carta. Puedo ponerme en su lugar» (223). En un episodio bastante metateatral, Bulgákov dice: «supongamos que eres Stalin. ([...] Ella intenta representar ante él las reacciones de Stalin) y luego al empezar de hacer la «escena», y decir ella «Camarada Bulgákov...» —se indica en la acotación— «Bulgákov niega, parodia la postura, el tono de su mujer: «Camarada Bulgákov». Le dirige hacia otra postura, otro tono» (224). Es decir, ahora es ella quien encarna el personaje de Stalin, en su actuación, dirigida al principio por su director / marido, para ayudarlo, a pesar de una crisis de espera en una escena metateatral. Continúan así hasta que, después de recibir una llamada

del dictador que se corta, crece la frustración. Unos días después, cuando la mujer está en medio de una actuación de su personaje de Stalin, de repente «Stalin entra en escena, observa cómo la mujer lo imita» (231). Resulta que no es Stalin, sino una visión imaginada por Bulgákov, quien toma más protagonismo para el escritor que la mujer de carne y hueso que sigue luchando para ayudarlo a escapar de su situación. Continúa hablando con su aparición. Luego «Stalin en escena. Se comporta ante Bulgákov como la hacía la mujer cuando ella representaba a Stalin» (236). Empieza a dialogar con este Stalin, pero es obvio que la mujer de Bulgákov no lo ve, es una «criatura de la imaginación». Entonces, el verdugo, en este caso, solo se ve en el escenario o por la interpretación de la mujer de Bulgákov o por la imaginación de él; pero no disminuye el control que tiene sobre su víctima. La opresión de la arbitrariedad de su atención y la sensación claustrofóbica que pervive en la obra se muestran a través de la parálisis de Bulgákov: no puede ni salir de su casa ni del país. Como ha señalado el dramaturgo, «mente y vida del artista acaban colonizadas por el tirano» (Mayorga, 2016a: 318). Aquí Mayorga juega con lo que antes había llamado «criatura de la imaginación»: el personaje no histórico. Ahora este Stalin encarna los dos tipos de personaje y, otra vez, Mayorga aleja su obra del documento testimonial y se acerca más hacia una experiencia para el espectador.

Otra obra, que se basa en unas personas y hechos históricos, es *Reikiavik*. Sin embargo, aquí, igual que hacía la mujer de Bulgákov en *Cartas de amor a Stalin*, tenemos a dos personajes interpretando a otras figuras históricas. La obra comienza cuando «[c]amino del colegio, el Muchacho se detiene ante un tablero de ajedrez sobre el que hay una partida abandonada» (729). Sentado en la mesa, Waterloo lo invita a jugar. Pronto, el adversario / amigo de Waterloo, Bailén, llega y empieza la obra. Mientras la presencia física de Waterloo, Bailén y el Muchacho se quedan dentro del parque, el mundo imaginado que estos personajes narran abarca desde Nueva York, a Moscú, a Reikiavik, y desde el tiempo presente a la Guerra Fría. Aquí no observamos a Bobby Fischer y Boris Spasski en el escenario, interactuando, sino a Waterloo y Bailén, interpretando a los ajedristas, quienes, mientras juegan al ajedrez en el parque, recrean los momentos claves del Campeonato Mundial del Ajedrez de 1972 en Reikiavik, Islandia, dando una lección histórica al Muchacho. Cuando Waterloo hace una

referencia a Bobby Fischer, y el Muchacho vacila, Waterloo le dice: «Ni puta idea de qué te estoy hablando, ¿eh? Bobby Fischer y Borís Spasski, ¿te dicen algo esos nombres? ¿Qué te enseñan en el cole? [...] En un ratito aprenderás más que en mil años en el colegio. Sobre Reikiavik y sobre cualquier lugar» (729-30). Con esta indicación educativa, llega Bailén, que dice: «me gustaría hacer de Spasski» y «Estoy en condiciones para presentar bajo una nueva luz lo sucedido en Reikiavik. Creo que al fin entendiendo quién fue Borís Spasski...» (732). Le instigan al Muchacho a interrogarlos y así vamos aprendiendo sobre los dos ajedristas y su contorno histórico. Conversan con el Muchacho y entre sí como si fueran Fischer y Spasski, juegan los mismos pasos de los partidos conocidos de Reikiavik, y comentan y discuten como si fueran estos hombres históricos. Sí, escenifican la historia, pero a través de varios filtros de distancia, que, de modo paradójico, nos la hace aun más presente. Mayorga escenifica aquí, de modo metateatral —lo que suelen hacer los actores en cada obra histórica—, por lo que, de alguna manera, la interpretación y recuento de la biografía de estos hombres es autoconsciente. Y mientras el verdugo, en este caso, no es simplemente su adversario, sino la familia de Bobby, la excesiva presión que le aprieta la sociedad y la situación histórica de la Guerra fría y todo lo que este campeonato simboliza para el mundo occidental, esta metateatralidad hace hincapié en la falsedad que esta obra manifiesta. El hecho de que estos hombres del presente, en frente de nuestros ojos, se conviertan en dos personas históricas ilustra la presencia fantasmagórica del pasado en el presente, por lo que la memoria de la biografía de estos dos hombres se hace presente en las tablas. Otra vez estamos ante el alejamiento del documento histórico, por lo que se borran las líneas ilusorias del pasado como algo incompatible con este teatro histórico «museístico que muestra el pasado en vitrinas; enjaulado, incapaz de saltar sobre nosotros, definitivamente conquistado y clausurado» (Mayorga, 2011c: 163).

Según antes expusimos —cómo la presencia del verdugo comunica la tiranía en *Cartas de amor a Stalin*—, hacemos algo parecido con la obra *Himmelweg*. En ella, nos encontramos con una situación parecida, puesto que se basa en una realidad histórica, y en un personaje también histórico, pero que Mayorga lo subvierte con el fin de distanciarnos de un puro documento histórico. La pieza se inspira en

un hecho real: la visita de Maurice Rossel, un Delegado de la Cruz Roja, al campo de concentración Theresienstadt, cerca de Praga, durante la Segunda Guerra Mundial. Allí los nazis habían creado un pueblo ficticio, con una sinagoga, una escuela, e incluso unos columpios para los niños, con el fin de esconder la naturaleza verdadera de la Solución Final. Montaron todo un espectáculo dentro de este pueblo falso para engañar a los visitantes que llegaron al campo, incluyendo al mismo delegado, quien, después de visitar el campo, volvió a casa y escribió un informe positivo, en el que indicó que no vio nada irregular. En la obra *Himmelweg*, llegaremos a conocer a un Delegado y también al Comandante del campo. Presenciamos al Comandante mientras realiza esfuerzos para crear la función o representación de una obra en esta aldea ideal. Con la ayuda de Gottfried, el Comandante escribe el guion, escoge a los actores y también desempeña un rol como un amable Comandante que admira este nuevo sistema de aldea judía. Mayorga sintetiza la obra al decir que «es una obra en cuyo centro está la memoria —¿atormentada?; ¿autoindulgente?— de un hombre», o sea, el delegado (Mayorga, 2011c: 186). Sin embargo, el Delegado que conocemos en el escenario no es el Delegado Maurice Rossel (el que visitó a Terezin), sino otro delegado ficticio, cuyo nombre no llegamos a conocer. Asimismo, el espacio representado es un lugar indeterminado y ambiguo (este campo de la obra no está en Terezin, cerca de Praga, sino de Berlín). Lugar, personaje y tiempo son intencionadamente ambiguos en *Himmelweg*, no son históricamente precisos, con el fin de alejar la obra aún más de lo que Mayorga supone como «teatro histórico ingenuo», que se considera una documentación objetiva del pasado, donde «la acumulación de referencias documentadas crea cierta ilusión de objetividad. La obra parece reconstruir un pasado» (Mayorga 2007: 153). Al contrario, Mayorga «[n]o quería hacer una reconstrucción historicista de aquella visita, sino una ficción libre sobre la invisibilidad del horror» (Aznar Soler, 2011: 27). El verdugo, que encarna el personaje del Comandante, tampoco se fija en un persona concreta de la historia. Entonces, la entrevista de Claude Lanzmann a Maurice Rossel, titulada *Un vivant qui passe*, que fue la inspiración para escribir *Himmelweg*, sirve, otra vez, como punto de partida para una elaboración única y magistral de una obra *biográfica* que se convierte en algo más que un documento

informativo: un teatro cuya misión es «construir una experiencia de la pérdida» (Mayorga, 2016c: 171).

Por lo tanto, esta técnica de crear una persona histórica encarnada por otra, su presencia en el escenario, a través de la «actuación» de otro personaje, en una especie de biografía metateatral, distanciándolo aun más de los hechos históricos que ocurrieron, es lo más interesante de la obra de Mayorga. La representación histórica se subvierte, no solo al «apartarse inevitablemente de lo estrictamente factual» (López, 2011: 243) como muchas biografías, sino a través de estratos de la interpretación que nos obligan a nosotros, los espectadores, a dialogar con el pasado desde nuestro presente.

Para concluir, incluso cuando el / la biografiado(a) encarna el personaje, el de sí mismo, Mayorga lo tuerce tanto para enfatizar su meta, que no es otra que la siguiente: «Una obra de teatro lograda no es aquella que consigue transmitir una información al espectador. Obra de teatro lograda es aquella de la que el espectador hace una experiencia» (Mayorga 2011c: 162). Especialmente en una época como la nuestra, donde la historia y la verdad se ponen a disposición de los tiranos, es muy importante tener un «teatro crítico que hace visibles heridas del pasado que la actualidad no ha sabido cerrar. Hace resonar el silencio de los vencidos, que han quedado al margen...» (Mayorga, 2011c: 163)⁴.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aznar Soler, M. (2011). «Estudio introductorio». En *Himmelweg*, 13-112. Ciudad Real: Ñaque Editora.
- López Lemus, V. (2011). «Biografía, historia de vida, testimonio...». En *La biographie en America Latine*, 237-243. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.
- Mayorga, J. (2000). *Cartas de amor a Stalin*. *Signa* 9 (2000), 211-255 [edición de José Romera Castillo] (también en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/emayorga.pdf> en http://bib.cervantes-virtual.com/servlet/SirveObras/13528399434915617422202/p0000003.htm#I_15_ [17/04/2018]).

⁴ La intervención de Jerelyn Johnson puede verse en <https://canal.uned.es/video/5b2ca150b1111f4d2b8b4567>.

- (2003). *Revolución conservadora y conservación revolucionaria: Política y memoria en Walter Benjamin*. Barcelona: Anthropos Editorial.
 - (2007). «El dramaturgo como historiador». En *Escribir para el teatro. Teatro español contemporáneo. Colección Laboratorio Teatral 2*, 141-155.
 - (2011a). «Himmelweg». En *Himmelweg*, 129-172. Ciudad Real: Ñaque Editora.
 - (2011b). «Entrevista de Manuel Aznar Soler a Juan Mayorga sobre *Himmelweg*». En *Himmelweg*, 267-276. Ciudad Real: Ñaque Editora.
 - (2011c). «El dramaturgo como historiador». En *Himmelweg*, 175-187. Ciudad Real: Ñaque Editora.
 - (2012). «Teatro y cartografía». *Boletín Hispánico Helvético: Historia, Teoría(s), Prácticas culturales* Spring 9, 85-88.
 - (2014). *Teatro: 1989-2014*. Segovia: Ediciones La uña RoTa.
 - (2016a). *Elipses*. Segovia: Ediciones La uña RoTa.
 - (2016b). «La representación teatral del Holocausto». En *Elipses*, 165-172. Segovia: Ediciones La uña RoTa.
 - (2016c). «Mi teatro histórico». En *Elipses*, 317-319. Segovia: Ediciones La uña RoTa.
- Romera Castillo, J. (ed.) (1993). *Escritura autobiográfica*. Madrid: Visor Libros.
- (1998). *Biografías literarias (1975-1997)*. Madrid: Visor Libros.
 - (1999). *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*. Madrid: Visor Libros.
 - (2000). *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Madrid: Visor Libros.
 - (2003). *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.

Una tirada de dados como mise en je:
Marcel Boradthaers / Mallarmé /
Machado / Jorge Meneses /
Israel Galván¹

Una tirada de dados *as* mise en je:
*Marcel Broadthaers / Mallarmé / Machado /
Jorge Meneses / Israel Galván*

Anxo Abuín González
Universidade de Santiago de Compostela
anxo.abuin@usc.es

Resumen: Israel Galván ofrece en *Una tirada de dados* una conferencia-*performance* (con la colaboración de Pedro G. Romero y Filiep Tacq), en la que se pone en juego una intertextualidad expandida que permite al bailarín reflexionar sobre su propia identidad, sobre el papel del público y sobre la importancia de ocupar los espacios públicos desde una perspectiva participativa. El resultado es un acontecimiento que plantea de forma crítica los valores reales de una cultura letrada en la sociedad actual. Un estudio en homenaje al profesor José Romera Castillo.

Palabras clave: *Performance*. Danza. Subjetividad. Intertextualidad. Site-specific. Israel Galván. *Una tirada de dados*.

¹ Este trabajo forma parte de las actividades del Proyecto *PERFORMA. El teatro fuera del teatro* (FFI2015-63746-P) (2016-2019), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y cofinanciado por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) en su marco plurianual 2014-2020.

Abstract: In *Una tirada de dados*, Israel Galván presents a conference-performance (with the collaboration of Pedro G. Romero and Filiep Tacq), where an expanded intertextuality is put into play, allowing the dancer to reflect on his own identity, on the role of the public and on the importance of occupying public spaces from a participatory perspective. The result is a performance that raises, critically, the real values of a literate culture today. Study in honour of professor José Romera.

Key Words: Performance. Dance. Subjectivity. Intertextuality. Site-specific. Israel Galván. *Una tirada de dados*.

Être danseur, c'est choisir le corps et le mouvement du corps comme champ de relation avec le monde, comme instrument de savoir, de pensée, et d'expression
(Loupe, 2004: 61)

Pocas veces en la historia del arte del flamenco un filósofo extranjero (e incluso un historiador del arte) se había atrevido a aventurar su pensamiento por los confines de las destrezas de un bailarín contemporáneo. Como ya se adivinará, porque es un caso único, me refiero ahora al trabajo de Georges Didi-Huberman, traducido en 2008 como *El bailaor de soledades* (*Le Danseur de solitudes*, 2006). En él se van desmenuzando con el estilo personal del francés algunos rasgos de una trayectoria que entonces acababa de explotar gracias al éxito de *Arena* (2004), un conjunto de seis espectáculos sobre el mundo de los toros, aún a la espera de su obra quizás mayor, *Lo Real-Le Réel-The Real*, estrenada en 2013, el tratamiento personal de Galván sobre el tema del exterminio en Europa de los gitanos durante el régimen nazi (1930-1940). En cierto modo, el interés de Didi-Huberman, un gran estudioso de la imagen y sus significados (los de las imágenes del Holocausto en un célebre libro de 2004), no resulta finalmente tan raro, pues Galván supone un intento de encauzar el arte flamenco en la tradición popular subversiva y vanguardista de principios del siglo XX, alejándose de folklorismos convenientes para el poder, de todo cliché y estereotipo (como, por otra parte, otros bailarines están haciendo al mismo tiempo que Galván: véase, en otros ámbitos, el trabajo de la libanesa Yalda Younes, Rocío Molina o Pilar Albarracín).

Didi-Huberman, que sitúa a Galván en la estela más atrevida de Carmen Amaya y, sobre todo, de la Argentinita o de Vicente

Escudero², ve en Galván la presencia de un *bailar-solo* en el que sin embargo surgen continuas apelaciones a lo múltiple y heterogéneo. Quizás por eso Galván suele dejar que otros elementos escénicos ocupen el espacio antes de que él *aparezca* (término fundamental en el razonar del filósofo) desde la humilde penumbra, desde el lugar marginal del que quizás solo sale para crear finalmente la *desmesura*, porque en sus espectáculos el artista es él mismo, con su «cuerpo modesto» (Didi-Huberman, 2008: 24), pero también su doble o su rizoma (es una metáfora del propio Didi-Huberman, 2008: 35-36) por el ansia de acentuar las rupturas, las conexiones infinitas, la fragmentación, y por instaurar la renuncia definitiva al relato. Galván se construye como una figura irónica y, casi diríamos, autoconscientemente cómica, al mismo tiempo que se muestra como un hombre que se metamorfosea, a veces manteniendo la sonrisa del distanciamiento (pero también del guiño al público), en otros seres que lo habitan. En cada transformación, la dependencia del *sitio* en el que desarrolla sus acciones es inmediata, ya sea el espacio vacío de *Arena*, el Patio de Honor del Palacio de los Papas de Aviñón en *La fiesta* (2017) o la biblioteca de la Universidad de Lovaina en *Una tirada de dados* (2018), el espectáculo que aquí abordamos. En todos los casos, no se trata solo de crear una realidad con su movimiento sino

² Coutinho analiza la figura de Escudero como artista vanguardista: «Conhecido por subverter as tradições do baile flamenco, não se continha com as regras de criação do flamenco tradicional, propondo o deslocamento e a contaminação com outros procedimentos. Além de dançarino, era, também, pintor e ator, e considerava Picasso um dos mestres de sua dança. Escreve e publica dois livros intitulados *Mi baile* (1947) e *Pintura que baila* (1950), onde explicita a aproximação entre a pintura e sua dança, sendo considerado um dos principais teóricos do baile flamenco. Interessado em aproximar-se das vanguardas artísticas, mudou-se para a França, desenvolvendo trabalhos ao lado de figuras como o fotógrafo Man Ray. Em uma de suas *performances* realizada em um concerto na sala Pleyel de Paris, o artista apresenta um baile flamenco-gitano, com o acompanhamento de dois dínamos de diferente intensidade. O som era produzido a partir de um motor industrial, onde o artista explorava a improvisação artística num diálogo entre o homem e a técnica mecânica da máquina. Remetia à rítmica como marca do tempo e referência principal para um sapateado. Interessado em quebrar a métrica que produzia o som elétrico, Escudero compôs uma obra que, segundo ele, tratava-se de uma combinação ritmo-plástica, numa referência à lógica do compasso flamenco» (2011: 92).

de hacerlo a través de la interacción de su movimiento con el lugar en el que se encuentra, también con los espectadores que lo acompañan o delimitan. No es tampoco Galván en los casos citados un artista de la continuidad; a él le va más la disyunción (Didi-Huberman, 2008: 89) o la yuxtaposición, una de las grandes figuras de lo posdramático: pararse, mirar al espectador, sonreír, recomenzar y luego interrumpir..., repetir, creando una sensación de *levedad de juego*: «microintervalos o, al contrario, ritmos desparramados, arrebatados, suspendidos, como perdidos —pero siempre reanudados, siempre recobrados» (Didi-Huberman, 2008: 90).

A Galván le apasiona asimismo *dramatizarse*, «actuar tan libremente como sea posible, romper cualquier servidumbre, bailar pese a todos los enunciados del dogma» (Didi-Huberman, 2008: 77). Así se presenta precisamente en *Una tirada de dados*, una pieza quizás menor en duración y alcance estético (sobre todo en relación a su espectáculo anterior, *La fiesta*, de gran formato) dentro de su quehacer artístico, en la que, sin embargo, se perciben muchos elementos coreográficos de extrema importancia: una intertextualidad desenfadada y una capacidad de jugar de forma más concreta con el espacio que la constituye, como veremos, en un ejercicio de *site-specific performance*.

Galván no está solo en este empeño. Al comenzar esta pieza de danza-teatro, el público asiste a dos conferencias sucesivas impartidas por Filiep Tacq y Pedro G. Romero³. El primero diserta sobre la figura irreductible de Marcel Broodthaers, uno de los artistas más singulares del siglo XX, heredero de René Magritte y Marcel Duchamp, autor de una veintena de libros de obra gráfica entre 1964 y 1975, también cineasta inclasificable. Su poemario más conocido es sin duda *Pense-bête* (1964), una manifestación más de su enfrentamiento, cargado de un indudable espíritu satírico-humorístico, con

³ *Una tirada de dados*, estrenada en el Festival Playground de Lovaina, se enmarca en el proyecto *El libro por venir*, realizado dentro de *Corpus, red* para la práctica de la *performance* (2015-2017). El punto de partida es convertir cinco libros de Marcel Broodthaers en arte vivo. Véase la página web de la productora Bulegoa Z/B para más información sobre el Proyecto: <http://bulegoa.org/el-libro-por-venir/una-tirada-de-dados-una-conversacion-a-tres-bandas-y-en-dos-partes-israel-galvan-con-pedro-g-romero-y-filiep-tacq/> [20/05/2018].

la comercialización del arte. Tacq nos explica que, entre sus libros, cobra gran importancia su edición manipulada, personalizada y única (hecha a mano) de *Un Coup de dées jamais n'abolira le hazard* (1969), de Stéphane Mallarmé. El poeta francés se nos presenta en esta conferencia como el poeta inventor del espacio, liberador de los márgenes de la página, iniciador de la obra abierta en un sentido casi protohipertextual. Para apropiarse del libro de Mallarmé, Broodthaers tapa las líneas del verso con tachaduras o con rectángulos negros, volviendo ilegible el texto, transformándolo en una imagen (el subtítulo ya no es «Poema» sino «Imagen») que pide movimiento, exacerbando una naturaleza compuesta de llenos y vacíos, en un conjunto que se ofrece como una partitura musical de rayas negras paralelas. Todo eso nos lo explica Tacq en su español lento, pero eficaz, antes de dar la palabra a Romero.

La intervención de Pedro G. Romero parece encaminarse igualmente por lo académico⁴: la importancia del arte flamenco en la poesía popular y culta⁵, el papel de Antonio Machado y sus heterónimos, las «Coplas mecánicas» de Jorge Meneses / Juan de Mairena... Meneses, el poeta que inventa una máquina de trovar y la pone a disposición de una poesía escrita para reflejar el sentimiento colectivo de las masas⁶. Pero la conferencia de Romero, pronto convertida en el

⁴ Pedro G. Romero es artista multidisciplinar, comisario / inspirador de diversos proyectos y promotor de la Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos. Estudiante de la relación entre vanguardias artísticas y flamenco, reivindicador de la figura de Val del Omar, Romero organizó en 2007 la exposición «Flamenco, vanguardia y cultura popular (1865-1936)», en el Museo Reina Sofía. Trabaja asimismo como director artístico de Israel Galván, Rocío Márquez o Tomás de Perrate.

⁵ Cf. algunas investigaciones del Centro de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, dirigido por el profesor José Romera que están relacionadas, aunque sea parcialmente con lo que aquí se propone (Romera Castillo, ed., 1998, 2000, 2003).

⁶ En un fragmento de la metafísica de Juan de Mairena, en el «Cancionero apócrifo» de Antonio Machado, se sostiene que las *Coplas mecánicas* no le pertenecían sino que son el resultado de la Máquina de trovar, de Jorge Meneses, poeta imaginado por el propio Mairena. También puede leerse el célebre «Diálogo entre Juan de Mairena y Jorge Meneses», en donde sobresale la conexión con Mallarmé: «Meneses.– Pronto el poeta no tendrá más recurso que enfundar su lira y dedicarse a otra cosa. [...] Me refiero al poeta lírico. El sentimiento individual, mejor diré: el polo individual del sentimiento, que está en el corazón de cada hombre,

último fragmento de un desconcertante preludio, se ve interrumpida súbitamente por un estruendo que proviene del exterior de la sala. El orador solicita continuar, pero los ruidos persisten y en seguida vemos a un Galván vestido como siempre de negro entrar por una puerta trasera golpeando un bombo / tambor mientras sonrío al público, pidiendo complicidad ante este evidente rechazo del logocentrismo académico. El orador abandona y el público es invitado a acompañar al bailarín al interior de la biblioteca. Entre libros tendrá lugar el final de esta conferencia-*performance*, en la que Galván ejecuta, como veremos, la partitura de *Una tirada de dados*, colocada encima de un atril de músico.

En sucesivas oleadas, Galván va combinando el silencio y el movimiento, reordenándolos de forma espontánea, en su estilo tartamudeante, como diría Didi-Huberman. En una primera secuencia saca un libro (el libro como raro accesorio) de debajo de su camiseta, coo en un parto, antes de manosearlo (lo táctil como código fundamental del flamenco, que, como la danza contemporánea, consiste en una exploración *que toca* todas las partes del bailarín), pisotearlo y convertirlo en un ridículo sombrero. Entre secuencias Galván bebe

empieza a no interesar, y cada día interesará menos. El poeta exhibe su corazón con la jactancia del burgués enriquecido que ostenta sus palacios, sus coches, sus caballos y sus queridas. [...] El corazón del poeta, tan rico en sonoridades, es casi un insulto a la afonía cordial de la masa, esclavizada por el trabajo mecánico. La poesía lírica se engendra siempre en la zona central de nuestra psique, que es la del sentimiento; no hay lírica que no sea sentimental. Pero el sentimiento ha de tener tanto de individual como de genérico, porque aunque no existe un corazón en general, que sienta por todos, sino que cada hombre lleva el suyo y siente con él, todo sentimiento se orienta hacia valores universales, o que pretenden serlo. Cuando el sentimiento acorta su radio y no trasciende del yo aislado, acotado, vedado al prójimo, acaba por empobrecerse y, al fin, canta de falsete. [...] Le parece a usted que sentir con todos es convertirse en multitud, en masa anónima. Es precisamente lo contrario. [...] No sé si esto lo comprende usted bien, amigo [...]. Tal vez sea esta la hazaña de los epígonos del simbolismo francés. Ya Mallarmé llevaba dentro el negro catedrático capaz de intentarla. Pero este camino no lleva a ninguna parte». La máquina de trovar, cuyo funcionamiento Meneses explica en detalle, pretende ser «canción de grupo humano», «registrar de una manera objetiva el estado emotivo, sentimental, de un grupo humano, más o menos nutrido, como un termómetro registra la temperatura o un barómetro la presión atmosférica» y dar la «expresión objetiva, completamente desindividualizada, en un soneto, madrigal, jácara o letrilla que el aparato compone y recita con asombro y aplauso de la concurrencia» (1983: 978-983).

tranquilamente un vaso de agua. En la segunda, el libro es ya una partitura, pero enseguida las páginas son arrancadas, introducidas en un barreño lleno de agua, pegadas luego a su cuerpo (Galván como *hombre-libro*) y desprendidas de él por la violencia de su zapateado, acompasado con sonidos vocales, casi musicales, hasta que una última página funciona como máscara. En un muy irónico epílogo, Galván tiende las tapas del libro en una cuerda negra que une dos estanterías, antes de abandonar el espacio entre los aplausos del público.

Mallarmé asoma en la intermedialidad del ejercicio y, por fin, en la plasmación física del movimiento de la página; Broadthaers, el «otro» flamenco, en la voluntad performativa de actualizar el texto con la participación del destinatario; Machado, en el juego con la identidad (la heterogeneidad esencial del ser) que implica ponerse encima de un tablado a disposición del espectador, pues Galván, disfrazado de papeles como un Hugo Ball coronado por las tapas de un libro finalmente vaciado de sus páginas, expone todas sus caras en gestos disonantes y fugitivos. La palabra se transforma en movimiento e Israel Galván se vuelve otro sin dejar de ser él mismo. En una apostilla sobre Shakespeare sostenía Mairena: «Pero, además, ¿pensáis que un hombre no puede llevar dentro de sí más de un poeta? Lo difícil sería lo contrario, que no llevase más que uno». Y más adelante: «El hombre quiere ser otro. He aquí lo específicamente humano» (Machado, 1989: 1995). Armando López Castro (2006: 46) ha analizado con gran pertinencia la idea de *proximidad* en Machado como búsqueda de equilibrio entre subjetividad y objetividad, de dialogismo original como vía de constitución del sujeto, y en ese punto el poeta sevillano y Mallarmé no andaban muy lejanos, como supo ver Maurice Blanchot: en *El libro por venir* (véase a este respecto la nota 3) el filósofo describe la obra del poeta francés como una arquitectura «premeditada» en la que se dispersan palabras como resultado de una experiencia colectiva y anónima en la que se incluye la presencia del Otro (de hecho, «Una tirada de *dados* es el libro por venir», Blanchot, 2005: 281).

Dice Laurence Louppe (2004: 108), recordando a las bailarinas Trisha Brown o Lucinda Childs, que la danza contemporánea ha autorizado al artista a crear su propia gestualidad, huyendo de los «vocabularios» reconocidos. Si algo ha caracterizado la trayectoria de Galván es su idea progresista del baile, en la defensa de que el acontecimiento artístico debe ser portador de nuevas significaciones,

provocar una mutación de códigos gestuales y no quedar anclado en un pasado anquilosador, aunque esa búsqueda implique la «subversión de estratégias e regras compositivas tradicionais», para desdicha de algunos flamencólogos (Coutinho, 2011: 78). Hay algo de «estética del rechazo» (un NO a la trascendencia, al virtuosismo, a los espacios teatrales, a la linealidad...), como en aquel célebre manifiesto de Yvonne Rainer en contra de todo pasado. Como ha señalado Michèle Fevre (1995: 66), la danza posmoderna pone en juego lo vivido, pues la mayor parte de los bailarines (y en especial los del flamenco) no interpretan un rol preestablecido, como en el teatro, sino que lo construyen en conversación con su experiencia coreográfica *in fieri*. Desde esta perspectiva, el lugar de la enunciación y el enunciado coinciden en el cuerpo del artista, en la dramaturgia de su ser, su cuerpo danzante, siempre recomenzando a partir de esa fuente única; sus acciones deben ser comprendidas como una concreción física y cultural de un acontecimiento performativo, pero también como la ilustración de lo que el artista quiere hacer decir a su cuerpo: ruidos (los chasquidos de la lengua, por ejemplo), movimientos (repetidos, en *ralenti* o excitados, como en una secuencia cinematográfica) o sensaciones no pretenden crear un personaje sino clarificar un estado de ánimo o una visión del mundo en un espacio fronterizo y efímero:

Galván revela-se como um sujeito propositor pensante de sua obra, e não um exímio executor técnico de passos já configurados por um outro coreógrafo que não seja ele mesmo, assumindo maior autonomia na criação. Como explica o próprio bailaror sobre o processo de Solo..., «a ideia é que um bailaror está sempre só em seu ensaio [...] É como um convite a um laboratório meu, ao meu ensaio que me deixo ver. Tem a ver com esse processo» (Coutinho, 2011: 88).

Todo en su *performance* remite a una *mise en je* (también *en jeu*), una expresión que sería muy del gusto del filósofo Jean-Luc Nancy, pero también la aparición de personajes (?heterónimos?) distintos, entre lo infantil y lo animal, contribuye a crear un efecto multiplicador en donde «un yo presenta a otro yo» (Diego, 2011: 38)⁷. Como supo explicar en una entrevista de Alfonso Armada (2015):

⁷ Nancy utiliza abundantemente la expresión *mise en jeu*, en obras como *La communauté désœuvrée* (2004a) o *58 indices sur le corps et extension de l'âme* (2004b).

—¿Quiere dejar el personaje ahí?

—Sí, quiero dejarlo y quiero también al Israel de la vida y ponerlo en el escenario. A veces creo que es más bonito y también más sano coger al Israel digamos normal, el de la calle, que habla, que está hablando con usted ahora, y ponerlo en el escenario, que el del escenario llevárselo para dar una vuelta.

En sus múltiples, inestables y flotantes presencias, Galván se personaliza o se desubica en la configuración de una acción «a saltos», imprevisible, de un hacer completamente híbrido, performativo y polifónico. De ahí que comencemos con un juego absolutamente intertextual (algo que por cierto caracteriza la danza posmoderna, según Janet Lansdale [1998: 161]), que obliga al espectador a preguntarse por la construcción del juego en cuanto artefacto, y terminemos en un ejercicio físico en donde esas referencias se ponen en práctica, entre lo *ancestral* (la alusión a un pasado) y lo *autorial*. Entre las referencias con las que juega *Una tirada de dados*, está por supuesto la propia biblioteca, en mi caso la Biblioteca de la Cidade de la Cultura, diseñada por Peter Eisenman. Tanto Galván como los espectadores están rodeados de libros de presencia palmaria, de estanterías que se convertirán también, como ellos, en accesorios. Los libros, parece concluir Galván, son para ser destruidos por el uso.

Pero no debemos pararnos aquí. En realidad, como decíamos anteriormente, el conjunto puede considerarse una *site-specific performance* que hace reflexionar sobre el espacio en el que se celebra. Como coreógrafo, Galván está interesado en conectar su cuerpo con el entorno (es sustancial su sentido proxémico respecto del espectador), en relacionar la danza y la arquitectura con la mediación de los asistentes al acontecimiento, de modo que los lugares no se queden en meros contenedores (Brown, 1998: 58-59). Este tipo de *performance* reubica las relaciones entre el espacio y el público, cuestionando su identidad individual y comunitaria a través de una percepción renovada de la idea de lugar. En palabras de Jean Cohen-Cruz: «space is always controlled by someone and exists somewhere, so it is inevitably marked by a particular class or race and not equally accessible to everyone» (1998: 2). La reflexión de Galván sobre el significado de la Biblioteca del Gaiás como espacio público plantea, inevitablemente, una discusión sobre su necesidad/utilidad como edificio, pero, en términos más generales, implica un «compromiso crítico» (Pearson,

2010: 4; Rugg, 2010: 169) y un reposicionamiento sobre temas como la exclusión o la memoria. La *performance* recontextualiza además los espacios a través de una ocupación artística. Nick Kaye afirma que «site-specific art frequently works to trouble the oppositions between the site and the work» (2000: 11), añadiendo que «the site functions as a text perpetually in the process of being written and being read, [... so] the site-specific work's very attempt to establish its place will be subject to the process of slippage, deferral and indeterminacy in which its signs are constituted» (Kaye, 2000: 183). Galván juega en una biblioteca para rescatarla de lo institucional y hegemónico. Galván quiere convertirla en un lugar habitado y vivido, en el que los libros sean parte del cuerpo y el cuerpo desee ser abrumado por los libros.

En *La invención de lo cotidiano*, Michel de Certeau ya nos advirtió de la diferencia entre *lugar* y *espacio*, entendiendo este último como «practicado» y en cierto modo subvertido por los habitantes de un lugar determinado:

El espacio es un cruzamiento de movilidades. Está de alguna manera animado por el conjunto de movimientos que ahí se despliegan. Espacio es el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstan, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente de programas conflictuales o de proximidades contractuales. El espacio es al lugar lo que se vuelve la palabra al ser articulada, es decir cuando queda atrapado en la ambigüedad de una realización, transformado en un término pertinente de múltiples convenciones, planteado como el acto de un presente (o de un tiempo), y modificado por las transformaciones debidas a contigüidades sucesivas. A diferencia del lugar, carece pues de la univocidad y de la estabilidad de un sitio «propio». En suma, el espacio es un lugar practicado (1996: 126).

El espacio se vuelve así impredecible, abierto, transformado, realizado por la intervención de Galván, que nos insta como espectadores a mirar de otra forma (me gusta aquí mencionar, por su carácter definidor, el título de la pieza de Erick Hawkins, *Here and Now with Watchers*, de 1957, para hablar de la experiencia performativa). Los espacios no son aquellos *no-lugares* de los que hablaba Augé (2000), «espacios del anonimato», de paso, donde las relaciones humanas se difuminan y el sentido de comunidad no existe. Galván propone en *Una tirada de dados* otra cosa: una apropiación crítica, la única posi-

ble, la única que puede salvar un edificio de la indiferencia ciudadana o del olvido colectivo⁸.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Armada, A. (2015). «Israel Galván: “La única manera de seguir bailando es bailar feliz, aunque muchas veces se sufra”». *ABC Cultural*, 14/08 (también puede leerse en <http://www.abc.es/cultura/20150809/abci-conversaciones-estio-israel-galvan-201508082150.html> [20/05/2018]).
- Augé, M. (2000). *Los no-lugares: espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Blanchot, M. (2005). *El libro por venir*. Barcelona: Trotta.
- Brown, C. (1998). «Making Space, Speaking Spaces». En *The Routledge Dance Studies*, Alexandra Carter & Janet O’Shea (eds.), 58-72. Londres: Routledge.
- Certeau, M. de (1996). *La invención de lo cotidiano, I. Artes de hacer*. México: Universidad Metropolitana.
- Cohen-Cruz, J. (1998). *Radical Street Performance*. Londres: Routledge.
- Coutinho, L. P. (2011). *Dança, performance e artes visuais: imagens e discursos do corpo*. Disertación presentada en la Universidade Federal da Bahia, Salvador, Brasil.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Images malgré tout*. París: Minuit.
- (2008). *El bailar de soles*. Valencia: Pre-Textos.
- Diego, E. de (2011). *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Madrid: Siruela.
- Febvre, M. (1995). *Danse contemporaine et théâtralité*. París: Chiron.
- Kaye, N. (2000). *Site-specific Art: Performance, Place and Documentation*. Londres: Routledge.
- Lansdale, J. (1998). «A Tapestry of Intertexts. Dance Analysis for the Twenty-first Century». En *The Routledge Dance Studies*, Alexandra Carter & Janet O’Shea (eds.), 158-167. Londres: Routledge.
- López Castro, A. (2006). «Antonio Machado y la búsqueda del otro». *Estudios humanísticos* 28, 27-48.
- Loupe, L. (2004). *Poétique de la danse contemporaine*. Bruselas: Contre-danse.

⁸ La intervención de Anxo Abuín puede verse en <https://canal.uned.es/video/5b2b491db1111fbc4c8b4567>.

- Machado, A. (1989). *Obras completas*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Machado, M. y A. (1984). *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Nancy, J.-L. (2004a). *La communauté désouvrée*. París: Christian Bourgois.
- (2004b). *58 indices sur le corps et extension de l'âme*. Québec: Nota Bene.
- Pearson, M. (2010). *Site-Specific Performance*. Londres: Palgrave MacMillan.
- Romera Castillo, J. (ed.) (1998). *Biografías literarias (1975-1997)*. Madrid: Visor Libros.
- (2000). *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Madrid: Visor Libros.
- (2003). *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
- Rugg, J. (2010). *Exploring Site-Specific Art. Issues of Space and Internationalism*. Londres: I. B. Tauris.
- Tompkins, J. (2012). «The "Place" and Practice of Site-Specific Theatre and Performance». En *Performing Site-Specific Theatre. Politics, Place, Practice*, Anna Birch & Joanne Tompkins (eds.), 1-17. Nueva York: Palgrave MacMillan.

*Lu eta Le (Ados Teatroa, 2016): vida a través de la muerte*¹

*Lu eta Le (Ados Teatroa, 2016):
vida a través de la muerte*

Nerea Aburto González
Grupo de investigación del SELITEN@T
nerea.aburto@gmail.com

Resumen: Bernardo Atxaga es el autor del texto que dio lugar a *Lu eta Le. Lourdes Iriondo eta Xabier Leteren aldia*, una producción de Ados Teatroa para el programa enmarcado en la capitalidad europea de la cultura que protagonizó la ciudad de San Sebastián en 2016, en la que se recoge la relación que Xabier Lete y Lourdes Iriondo mantuvieron con la muerte a lo largo de sus vidas. Estudio en homenaje al profesor José Romera Castillo.

Palabras clave: Teatro. Biografía. Ados Teatroa. Bernardo Atxaga. *Lu eta Le. Lourdes Iriondo eta Xabier Leteren aldia*. Ados Teatroa.

Abstract: Bernardo Atxaga's *Lu eta Le. Lourdes Iriondo eta Xabier Leteren aldia* was produced by Ados Teatroa and was part of the programme for Donostia Kultura when San Sebastian was the European Capital of Culture in 2016. The text addresses the relationship Xabier Lete and Lourdes Iriondo had with death throughout their lives. A study in honour of professor José Romera.

¹ Este trabajo se inserta dentro de las actividades llevadas a cabo en el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, dirigido por el profesor José Romera Castillo, en el que se ha trabajado sobre los discursos (auto) biográficos, en general, y la relación de estos con el teatro, en particular, como puede verse en http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/escritura_autobio.html [07/04/2018]. Cf. además Romera Castillo, ed. (1993, 1998, 2000, 2003).

Key Words: Theatre. Biography. Ados Teatroa. Bernardo Atxaga. *Lu eta Le. Lourdes Iriondo eta Xabier Leteren aldia*. Ados Teatroa.

1. LA MUERTE: CUANDO EL OTRO CUENTA LA VIDA

Bernardo Atxaga, en su obra *Obabakoak* (Premio Nacional de Narrativa en el año 1989 y en euskara la más traducida a otros idiomas), recogía la historia del criado del rico mercader de Bagdad de *Las mil y unas noches* y la versionaba dos veces. En ambas, la muerte establece un contacto aparentemente fortuito con el criado que, asustado por la lúgubre perspectiva del final inmediato de su vida, huye de la ciudad con la esperanza de poder esquivar tal cruel presagio. Sin embargo, las artimañas del criado no dan su fruto y termina encontrándose con la muerte, allí donde ninguno de los dos se esperaba.

Y al igual que la muerte encontraba al criado del mercader de Bagdad, es la muerte la que busca y persigue la vida de Xabier Lete y Lourdes Iriondo (pareja sentimental y artística, y símbolo cultural de la época de la dictadura en Euskadi) en este espectáculo producido por Ados Teatroa y dirigido por Garbi Losada a partir de un texto del mismo Atxaga.

La autobiografía no es un género común en la producción artística vasca. No lo es en el teatro ni tampoco en la narrativa ni en la poesía. La biografía, por su parte, cuenta con colecciones en algunas de las editoriales vascas como Elkar, en la que a las figuras de renombre internacional se les unen otras referencias vascas de la cultura como Jorge Oteiza y Miguel de Barandiaran o de la política como Pasionaria o Sabino Arana.

Y, en el teatro vasco, una mirada retrospectiva a lo que se ha estrenado en los últimos casi 20 años da como resultado una lista con unos pocos nombres propios detrás de los cuales no se percibe una voluntad biográfica evidente sino algo más cercano a una reconstrucción documental. Como es el caso de *Edith Piaf. Taxidermia de un gorrión* (2017) de Kulunka Teatro, *Rachel Corrie* (2008) de Traspasos, *Einstein* (2005) y *Einstein a la italiana* (2010) de Ados Teatroa o, la más similar a la obra que se presenta aquí, *Zazpi aldiz elur* (2014) de

Tanttaka, que trata sobre la figura artística de Mikel Laboa. En todas ellas, a partir de un personaje real, se ha configurado un espectáculo teatral que combina elementos biográficos con otros ficcionales, pero que, más allá de pretender ser fiel al devenir cronológico de sus vidas, busca la creación artística a partir del personaje.

No ocurre lo mismo en *Rámper. Vida y muerte de un payaso*, espectáculo escrito y dirigido por Imanol Ituiño, galardonado con el XIV Premio de Guiones de Teatro Breve «Café Bar Bilbao» y estrenado en 2017, en el que la vocación biográfica es mucho más evidente, pero cuyo estudio queda pendiente para otra ocasión.

Dentro de este panorama tan poco (auto)biográfico, se sitúa el espectáculo estrenado por Ados Teatroa, dentro del programa de la capitalidad europea que tuvo lugar en la ciudad de San Sebastián en 2016: *Lu eta Le. Lourdes Iriondo eta Xabier Leteren aldia*, en el que se recoge de manera retrospectiva la relación que estas dos figuras importantes de la cultura vasca tuvieron entre sí y con la muerte.

Siendo estrictos, el propio título del espectáculo no hace referencia tampoco a la vida, sino al tiempo o la era de los dos protagonistas, en lo que sería la traducción literal del término *aldia*. Atxaga, autor del texto, tampoco menciona, en el dossier del espectáculo, ninguna intención biográfica al tratar sobre el proceso de creación del mismo:

Poco a poco, mezclando la materia de Lete y la mía propia, comencé a escribir «Lu eta Le». Al principio tomó la forma de un texto de lectura. Después, un texto de lectura ilustrado, ilustraciones líricas a veces, y oníricas y realistas otras veces. Al terminar el trabajo, me resultaba difícil definir lo que acababa de escribir. ¿Es una obra dramática? ¿Es una obra de humor negro? (Ados Teatroa, e.l.: 2).

Pero no se puede dejar de pensar en el componente biográfico de *Lu eta Le* desde el momento en el que en el espectáculo se relata la vida de estos dos personajes a través de la visión del *otro*: Bernardo Atxaga, como artífice del texto, Ados Teatroa, responsable de la expresión teatral y, la muerte, antagonista absoluta de la vida, locutora en el espectáculo.

Bernardo Atxaga, el primero de los «biógrafos», conmovido por la lectura del último poemario de Lete y la muerte del mismo, empezó a dar forma a un texto en el que la vida del poeta y su compañera cobraba protagonismo. Pero la trascendencia de las figuras de Xabier

Lete y Lourdes Iriondo y el lugar especial que ocupan en el imaginario cultural vasco, como miembros del grupo Ez dok Amairu (artífice del resurgir y renovación de la canción vasca en el periodo de la dictadura), hizo que Atxaga optara por romper con el pacto biográfico que, entendía, el público realizaría de manera automática:

No quería provocar en el público un apego sentimental. Por esa parte, cuando hablé con Juan Carlos Pérez para pedirle la música de la obra, nos entendimos de inmediato: no iba a haber ninguna melodía conocida, no queríamos que el público se pusiera a canturrear en voz baja. Estaban bien los conciertos, cómo no; estaban bien los homenajes, el que yo mismo le ofrecí como último adiós; pero el teatro debía ser un formato para una experiencia diferente (Ados Teatroa, e.l.: 2).

Y el resultado fue *Lu eta Le*, «un caleidoscopio hecho de escenas y retazos de escenas alrededor de la figura de ambos» (Ados Teatroa: e.l.:5), en el que Atxaga reemplaza a la memoria propia de lo autobiográfico y se sitúa en el papel del otro, del que se convierte «en agente de la narración, ordenando y organizando los acontecimientos según criterios que, por lo general, son de carácter cronológico, pero que pueden responder a las más diversas motivaciones» (Puertas, 2004: 18) y cede, en el espectáculo, la voz del narrador a la muerte que, a su vez, centra su mirada en el pasado y «lo evalúa y lo conforma en función de sus intereses y perspectivas» (Puertas, 2004: 25).

La muerte, siempre acechante, pero tierna e incluso protectora, será, por lo tanto, la que relate en escena aquello que el autor recogió de la vida real de los protagonistas, pero será la voz interesada que ordene la vida de estos a su antojo y, finalmente, de la misma manera que ocurría en los relatos del criado de Bagdad, dará un sentido fatal y definitivo al viaje vital narrado.

Ados Teatroa, por su parte, vio en el texto de Atxaga la posibilidad de hacer un teatro postdramático al plantear «una estructura dramática y musical abstracta que huye de los planteamientos tradicionales y propone una búsqueda basada en la desnudez formal y textual» (Ados Teatroa, e.l.: 5), que rompe, a su vez, con las expectativas del público vasco, que, tal y como temía Atxaga, podría identificar rápidamente el componente biográfico con una expresión más folclórica y tradicional de la que el espectáculo propone.

Hay, por lo tanto, biografía en *Lu eta Le*, pero no se puede negar la presencia del yo, de Lete, puesto que sus documentos son la fuente de esta biografía: su poesía, sobre todo su poemario *Egunsentiaren esku izoztuak* y los textos recogidos de diferentes entrevistas y organizados por Inazio Mujika 2011, en *Xabier Lete. (Auto)biografía bat*, que es una suerte de testimonio vital hecho a partir de pequeñas teselas que configuran, como en el espectáculo teatral, el mosaico biográfico del poeta. Existe, por lo tanto, una reconstrucción de la vida a partir del testimonio artístico y vital de Xabier Lete que Atxaga recoge e interpreta (desde el prisma del admirador y también amigo) y convierte en biografía que Ados Teatroa convertirá en espectáculo.

2. LA VIDA: XABIER LETE Y LOURDES IRIONDO

Xabier Lete (Le), nació el 4 de abril de 1955, en la localidad guipuzcoana de Oiartzun y murió el 5 de diciembre de 2010 en San Sebastián. A pesar de sus estudios (inacabados) de peritaje en la Universidad Laboral de Tarragona y su inicio laboral en la industria en Pasajes, el joven Lete era un gran aficionado a la literatura, el cine, el teatro, la filosofía existencialista y el bertsolarismo. Colaboró en la revista *Zeruko Argia*² y empezó a escribir poesía, hasta que Julen Lekuona³ y Joxean Artze⁴ le invitaron a las reuniones que darían lugar, en 1965, al movimiento artístico *Ez dok Amairu*⁵ (nombre acuñado por Jorge Oteiza) que resultaría fundamental en la recuperación y desarrollo de la cultura vasca del momento, acosada por la represión franquista. Después de cumplir con el servicio militar, el propio Lete empezó también a cantar en los escenarios improvisados en frontones o plazas a los que acudían.

² Revista mensual, escrita completamente en euskera, que apareció el 1 de enero de 1919 en Pamplona. Es la antecesora de la publicación mensual actual *Argia*.

³ Músico y escritor vasco, nacido el 18 de julio de 1938 en Oiartzun (Gipuzkoa) y muerto el 19 de julio de 2003 en San Sebastián.

⁴ Figura fundamental de la cultura vasca, fue poeta y miembro de *Ez dok Amairu*. Nació el 6 de abril de 1939 y murió el 12 de enero de 2018 en Usurbil (Gipuzkoa).

⁵ *Ez dok Amairu* agrupaba, antes de la incorporación de Xabier Lete, a cantautores como Benito Lertxundi, Mikel Laboa y a la propia Lourdes Iriondo.

Lourdes Iriondo (Lu) nació en San Sebastián el 27 de marzo de 1937, estudió ópera durante ocho años (disciplina que tuvo que abandonar a causa de su enfermedad) y, para cuando conoció a Lete, ya era una cantante con éxito, a pesar de las críticas que también recibía por cantar en euskara acompañada de una guitarra española (tal y como comenta la muerte en unos de los momentos del espectáculo). Murió el 27 de diciembre de 2005 en San Sebastián y está considerada una de las artífices del renacimiento de la canción vasca en la década de los 60.

Estas coordenadas vitales, básicas en cualquier biografía, dan pie también al relato biográfico en el espectáculo de Ados Teatroa, pero es la enfermedad la que, sin duda, va a vertebrar el relato de sus vidas, condicionadas tantas veces por las operaciones, el dolor y las recaídas.

Y es que todos los textos referentes a Lete (Iriondo no ha sido estudiada con la misma profusión que el poeta) hablan de la enfermedad en primer lugar; de la enfermedad como eje vertebrador de una existencia que parece que, primero, convivió con la muerte y, luego, se dedicó al amor, la música y la poesía. La enfermedad hizo que Iriondo dejara la ópera, la enfermedad hizo que la pareja no tuviera hijos o que fueran a vivir a Navarra; pero fue el amor el que una y otra vez los mantuvo en vida y el que los ató al mundo, en lo que Atxaga considera la renovación del mito de Orfeo y Eurídice.

3. EL RELATO: *LU ETA LE*

Bernardo Atxaga escribió el texto para el espectáculo, a partir de un encargo de los programadores de Donostia Kultura 2016, que, en un inicio, quisieron que hiciera una versión de la obra teatral *Gabon Txirrita*, escrita por Lete. Sin embargo, Atxaga, mucho más conmovido por los poemas del último libro publicado por el poeta después de la muerte de Iriondo, *Egunsetiaren esku izoztuak*, terminó escribiendo *Lu eta Le (Lourdes Iriondo eta Xabier Leteren aldía)*:

En un principio la intención era otra. Por un encargo de los programadores de Donostia 2016, quería hacer una versión de la obra Gabon Txirrita. Pero me fue imposible y tuve que rechazar la posibilidad. Sin duda alguna, en la obra Gabon Txirrita también estaba el espíritu de

Xabier Lete, ya que él amó como pocos el mundo de los viejos bersolaris; pero lo que latía en el libro Egunsentiaren esku izoztuak era mucho más profundo, más universal, más verdadero; además sentía muy lejos de mí el estilo y la forma de Gabon Txirrita, ya que para mí la virtud del teatro ha sido siempre la vanguardia (Ados Teatroa, e.l.: 2).

Y el mismo Bernardo Atxaga, junto con Garbi Losada, directora teatral, y el compositor Juan Carlos Pérez, fueron los artífices finales del espectáculo: «una estructura dramática y musical abstracta que huye de los planteamientos tradicionales y propone una búsqueda basada en la desnudez formal y textual» (Ados Teatroa, e.l.: 4).

Las primeras palabras del texto son las fechas de nacimiento y muerte de Xabier Lete, repetidas tres veces, una por cada uno de los personajes en escena, que constituyen la primera de las coordenadas biográficas que se darán a lo largo de la obra. Y, a continuación, llega la mención expresa a la enfermedad intestinal de Le, explicada en términos científicos, al igual que la enfermedad cardiovascular de Lu, cuyas fechas de nacimiento y muerte se darán al final de esta introducción.

La enfermedad, tal y como se ha mencionado anteriormente, será el eje vertebrador de la relación que la muerte (los dos personajes masculinos en escena) establece y mantiene con los dos protagonistas de la biografía, hasta el punto de confesarse «amiga» de Iriondo desde el momento en el que esta se tuvo que someter en Francia a una intervención quirúrgica de vida o muerte. El personaje femenino, cantante de ópera como lo fue durante un tiempo la misma Lourdes Iriondo, recoge, en un momento, las palabras de la propia Iriondo en una entrevista acerca de su relación con la muerte: «Heriotzaren imajina ez da arrotza niretzat eta ez nau beldurtzen» (La imagen de la muerte no me es extraña y no me da miedo). Y ella misma declina la oferta de amistad de la muerte con las siguientes palabras: «Ez, alde egin etxetik. Le maite dut, Lek maite nau. Kantari nabil berarekin, zeru urdinean eguzkia dago eta jainkoa ez dakit non dagoen baina nonbait badago» (No, fuera de mi casa. Amo a Le y Le me ama. Canto con él, luce el sol en el cielo azul y dios no sé dónde está, pero en algún lugar está).

La muerte, perpleja por esta respuesta, hace repaso de las circunstancias de la vida de los protagonistas en aquel momento: cantaban

en frontones por todos los pueblos de Euskal Herria, junto con el resto de componentes de Ez dok amairu, y se mencionan las críticas que Iriondo recibía por cantar en euskara con una guitarra española.

El humor, que Atxaga encontró también en los textos de Lete, se abre paso con el recuento de enamorados de Lu (a la que Gabriel Aresti⁶ denominó «la novia de euskal herria»), pero el paso del tiempo y la vida hacen que el número de estos vaya decreciendo, lo que hace confesar a la muerte: «Bizitzak dena hondatzen du. (Gero eta gehiago kostatzen zait bizitzaren fama ulertzea)» (La vida lo estropea todo. Cada vez me cuesta más entender la fama que tiene la vida).

Lu, entonces, tiene que volver al quirófano y la muerte le reta con dejar ese mundo que parece solo lleno de siglas y de consignas políticas que enturbian la convivencia. Hasta que llegan las noticias de las muertes en la radio: ETA mata al guardia civil Antonio Ramírez y su mujer en Beasain; meses más tarde, Mikel Arregi, concejal de Herri Batasuna, muere en un control policial de la Guardia Civil. «Amets gaizto bat da» (Es una pesadilla) replica Lu. «No», se defiende la muerte, «esa es la Euskal Herria en la que vives y cantas. Si quieres te recogemos en este quirófano. Descansa de una vez, la vida no es importante». Pero ella, vuelve a alejarla de su lado, y la muerte se lamenta: «Es injusto. La culpa siempre es de la vida, pero la gente se enfada con nosotros».

A partir de esa operación, Lu no volvió a cantar y empezó a escribir cuentos para niños, al mismo tiempo que se dedicaba al cultivo de su jardín. La escena se llena entonces de proyecciones de flores que crecen al ritmo del canto lírico abstracto de la actriz, pero Lu buscaba y esperaba el sol, como esperaba a los niños y esperaba a Le.

La crisis parece llegar a la pareja cuando la enfermedad vuelve a tomar protagonismo y en 1989 ataca a Le, quien se sometió a una intervención en la que le extirparon el intestino grueso, lo que, en el espectáculo, se expresa como que «el silencio volvió a bajar de temperatura». La muerte acecha de nuevo, por lo tanto, y recurre a las viejas armas ya conocidas: «es hora del merecido descanso, Le. Lu ya no te quiere como entonces, no has sido leal con ella y el mundo sigue tan oscuro como antes. Tanta muerte, tanto sufrimiento».

⁶ Poeta y escritor vasco. Bilbao (14 de octubre de 1933-5 de junio de 1975).

Y es que no es solo la enfermedad la que hace sufrir a Le; la situación del país, cada vez más oscura, cada vez más penosa, hacen de la existencia algo difícil de afrontar:

*Gure aita, zeruetan eta herbestean zarena
zer esanen diegu buruan tirokatuei
zer esanen diegu labeetan erretakoei
zer esanen diegu ziegetan lurperatuei
zer esanen diegu torturatuei, ezabatuei
zer esanen diegu haien ondorengoei
[...]* (Lete, 2008: 117).

Contra todo pronóstico, Le parece recuperarse y, a pesar de las limitaciones que le acompañarían durante toda su vida, volvió a la misma. La muerte, por su parte, acostumbrada ya a la presencia de la pareja, decide acompañarlos de manera perpetua en forma de mariposa en el jardín, en su búsqueda del sol y del silencio ajeno a los gritos y consignas de los frontones, de los periódicos y la radio. Navarra sería su refugio, el reencuentro con la espiritualidad y con el sol.

Pero la muerte recuerda que existen dos tipos de fatalidad: «la primera se juega a los dados y no hay en ella posibilidad de réplica. La segunda se juega al ajedrez y en ella hay una confrontación en la que no se reconoce el destino», tal y como les ocurría a Lu y Le, por mucho que la muerte los provocara una y otra vez en busca del jaque mate. Hasta que pudieron con Lu y la llevaron con ellos: «Cuida mis flores, Le. Intenta vivir. Yo te estaré esperando».

Y, finalmente, Le, a pesar de su enfado con la muerte, termina llegando a ella, al mismo tiempo que el espectáculo termina con las mismas palabras con las que se iniciaba: «Xabier Lete, Le, estuvo en el mundo desde 1944 hasta 2010. 66 años». Y es que, «morir es la costumbre» tal y como decía Unamuno en palabras que el propio Lete hizo muchas veces suyas:

Eta egia da, «morir es la costumbre», denok hiltzen gara, hilko gara eta bizitzaren ordenamenduaren baitan dago heriotzaren ordenamendua ere. (...) Niri heriotzak ez dit beldurrik ematen. Nire bizitza galdu beharrak ematen dit pena, eta batez ere bizitza asko maite dudalako, bizitza benetan ederra delako, bere problema guztiekin eta bere samin guztiekin, baina gozamen askorekin ere, bizitza ederra delako, bizitza galdu beharrak pena ematen dit (Mujika, 2011: 203).

El espectáculo, en las palabras del mismo Atxaga y Ados Teatroa, es un caleidoscopio del mundo de Xabier Lete, en el que se «propone una puesta en escena no naturalista y un tipo de movimientos muy coreografiados, solemnes en ocasiones, casi ritualizados...» (Ados Teatroa, e.l.: 5), que recuerdan al teatro No japonés, porque «se trata de un teatro ceremonioso, abstracto e irreal, y su gracia austera trata de encontrar la belleza en la sutileza y la plástica cuidada. Y este espíritu, filtrado y depurado, es el que hemos dado a *Lu eta Le'*» (Ados Teatroa, e.l.: 4).

El color blanco es el predominante en la escena y en el vestuario y maquillaje de los tres personajes, en una puesta en escena que se aleja de las propuestas naturalistas y que opta por dotar de una atmósfera irreal al espectáculo, tratando, de esta manera, «de llegar al espectador no solo a través de la comprensión del texto, sino también de su musicalidad, de las repeticiones, cambios de ritmo, la interacción con la música en directo y la voz de la cantante...» (Ados Teatroa, e.l.: 5).

Y, durante todo el espectáculo, se proyectan imágenes en todas las superficies de la escena (paredes, suelos, ropa, cajones móviles) que potencian algunas de las escenas más representativas de la obra como son las intervenciones a vida y muerte de los protagonistas, el jardín de Lu, lleno de flores y mariposas, los campos de Navarra o el lago; imágenes que, en su conjunto, representan los cristales de color que dan sentido al caleidoscopio.

De la misma manera, se recurre también a las letras de las canciones de Iriondo o a los poemas de Lete y se da sentido biográfico a lo que ellos expresaron en sus composiciones artísticas.

4. LA MEMORIA

Si bien en los relatos autobiográficos la memoria es «el hilo conductor que articula y estructura el discurso» (Puertas, 2004: 27), en el caso de *Lu eta Le* son los testimonios dejados por su protagonista a lo largo de su vida en forma de entrevistas, principalmente, y sus últimos poemas publicados los que conforman la base para la creación del texto y el espectáculo. Por lo tanto, no se trata tanto de un ejercicio de memoria como de un ejercicio de reconstrucción, una «interpretación de los hechos narrados, que adquiere significado gra-

cias a la combinación que éstos han adoptado en el texto literario» (Puertas, 2004: 29).

Pero *Lu eta Le* supone un ejercicio retrospectivo no solo referido a la vida de sus protagonistas (se cumplía apenas un año de la muerte de Xabier Lete y seis de la de Iriondo), sino, también, a un pasado reciente vivido en el País Vasco al que, en 2016, ya se había empezado a mirar.

Cinco años más tarde del alto el fuego anunciado por ETA, Donostia Kultura 2016 contaba dentro de las líneas de trabajo para la capitalidad europea de la cultura con el proyecto Faro de la Paz, dentro del cual quisieron homenajear a Xabier Lete. Primero con la obra *Gabon Txirrita*, ya mencionada y que el propio Lete escribió en 1982 homenajeando al célebre *bertsolari* Txirrita y, luego, con *Lu eta Le*. Pero, siendo las dos obras una oportunidad excelente de recuperar a tres figuras claves de la cultura oral, musical y escrita del País Vasco ¿por qué introducir estos homenajes precisamente dentro de este programa Faro de la Paz?

Tal vez, porque su aportación cultural (innegable) era la oportunidad de reconciliar también a quien fue objeto de controversia durante muchos años por sus declaraciones acerca del conflicto político que se vivía en el país. Y, en este sentido, se puede entender este ejercicio de retrospectión como un ejercicio de concordia y reconciliación, puesto que esta mirada hacia el pasado y la lectura que hace Atxaga del mismo se hacen desde el punto de vista humano, el único punto de vista capaz de reconciliar los diferentes cristales que componen el caleidoscopio de la historia.

Xabier Lete y Lourdes Iriondo, desde su esencia más humana (la que nos conecta con la presencia permanente aunque ignorada de la muerte), representan en el espectáculo el trampolín para empezar a mirar con atención a la historia que todavía no se ha contado, la excusa para reconstruir, a partir de la memoria, lo que una vez fue la vida.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ados Teatroa (en línea). *Dossier. «Lu eta Le. (Lourdes Iriondo eta Xabier Leteren aldia)»*. En <http://www.adosteatroa.com/dossier/Lu-eta-Le-es-Ados-Teatroa.pdf>[20/05/2018].

- Lete, X. (2008). *Egunsentiaren esku izoztuak*. Iruña: Pamiela.
- Mujika, I. (2011). *Xabier Lete. (Auto)biografía bat*. Irun: Alberdania.
- Puertas, F.E. (2004). *Aproximación semiótica a los rasgos generales de la escritura autobiográfica*. Logroño: Universidad de La Rioja.
- Romera Castillo, J. (ed.) (1993). *Escritura autobiográfica*. Madrid: Visor Libros.
- (1998). *Biografías literarias (1975-1997)*. Madrid: Visor Libros.
- (2000). *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Madrid: Visor Libros,
- (2003). *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.

Dos modelos de autoficción en el teatro valenciano actual: el Pont Flotant y Javier Sahuquillo

Two uses of autofiction on the current valencian theater: El Pont Flotant and Javier Sahuquillo

José Vicente Peiró Barco
Universidad Jaime I
jupeiro@ono.com

Resumen: En el teatro valenciano actual representado en la segunda década del siglo XXI, la autoficción es un elemento sustancial de los trabajos de la compañía El Pont Flotant, que expande a lo largo de ellos rasgos biográficos personales de sus componentes, hasta romper el muro que separa al actor y al público. De la misma forma, la obra *La capilla de los niños*, de Javier Sahuquillo, presenta al propio autor como personaje, sin que sepamos distinguir los motivos autobiográficos y los que son una reinención ficticia del yo. El trabajo, en homenaje al profesor José Romera Castillo, describe esos usos como dos modelos distintos en el tratamiento de lo biográfico como parte del hecho teatral.

Palabras clave: Teatro valenciano. Autoficción. El Pont Flotant. Javier Sahuquillo. *La capilla de los niños*.

Abstract: In current Valencian theater staged in the second decade of the 21st Century, autofiction is a substantial component in the plays created by the company El Pont Flotant, as it uses personal biographical features to the point of breaking the wall that separates the actor from the audience. In Javier Sahuquillo's *The Chapel of the Children*, the author himself is one of the characters, without our being able to distinguish autobiographical elements and the the reinvention of the self. This article, in honour of

professor José Romera, describes two different models in the treatment of biography as part of the theatrical work.

Key Words: Valencian theater. Autofiction. El Pont Flotant. Javier Sahuquillo. *La capilla de los niños*.

1. PÓRTICO

Es posible que cuando el crítico y novelista Serge Doubrovsky creara el neologismo *autoficción* al hablar de su novela *Hijos*, en 1977, no fuera consciente de la repercusión que alcanzaría en el siglo XXI. Ni de que incluso las artes escénicas adoptaran este modelo de relato que mezcla la vida del autor y la experiencia ficticia como si fuera la vida real (Doubrovsky, 1977)¹.

Si en la autobiografía es necesario articular mundo, texto y yo, los *autos*, *bios* y *graphé*, según James Olney (1991: 33-47), en la autoficción se parte de la metaficción y la *metavida* hasta fundirlas en un todo. Lo inventado puede tener apariencia de realidad, y los datos reales introducidos en la ficción a veces no se pueden diferenciar. Los relatos autoficticios son ambiguos: no se someten ni a un pacto de lectura verdadero, al no existir correspondencia total entre el texto y la realidad como en el pacto referencial de la biografía, ni ficticio, al mantenerse en el espacio fronterizo e inestable que desdibuja las barreras entre realidad y ficción. La autoficción constituye un subgénero híbrido o intermedio que comparte características de la autobiografía y de la novela: se alteran las claves de los géneros autobiográfico y novelesco y el pacto se concibe como el soporte de un juego literario de posibilidades de lectura simultánea de un texto como ficción y como realidad autobiográfica.

En el teatro valenciano de la segunda década del siglo XXI, es frecuente observar elementos de la autoficción, con dos modelos sobre los que se puede establecer una teoría, un componente sustancial:

¹ El profesor José Romera Castillo y el grupo de investigación, que dirige, se han ocupado de esta y otras modalidades de la escritura autobiográfica, como puede verse en http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/escritura_autobio.html [20/04/2018]. Véase, además, Romera Castillo, ed. (1998, 2003).

las creaciones colectivas de la compañía El Pont Flotant y la obra *La capilla de los niños* (2016), de Javier Sahuquillo. Ambas no son simplemente un juego metateatral que difumina las fronteras de la realidad y la ficción: llevan elementos personales al plano figurativo, hasta diluirlos en ella, de tal forma que a veces la verdad puede parecer mentira y viceversa. El componente real presente establece un diálogo con el espectador, a veces ingenioso y divertido, y en otras reflexivo.

2. LA AUTOFICCIÓN EN EL PONT FLOTANT

Una de las compañías más atractivas del panorama teatral valenciano es El Pont Flotant, nacida en el año 2000. Sus componentes son Àlex Cantó, Joan Collado, Pau Pons y Jesús Muñoz, todos ellos nacidos en los años setenta. Sus trabajos son creaciones colectivas, alejadas de los parámetros comerciales, con procesos de investigación sobre la interpretación y la escritura que buscan la comunicación directa con el público. La interacción mental se ejecuta con técnicas expresivas contemporáneas, potenciando la experimentación —y también el experimentalismo—, el trabajo físico del autor, hasta la completa integración de teatro y vida, no solo en la creación o en la representación, sino sobre todo en un modo de pensamiento surgido de esta conjunción hilvanada desde la naturalidad en la disposición escénica, con un estilo peculiar definido. Sus trabajos son un juego que busca la reflexión por medio del humor en ocasiones y la ternura en otras, así como compartir experiencias. En el planteamiento no hay barreras: ni escénicas, la cuarta pared, ni impuestas por cualquier presupuesto que no sea la propia representación, casi siempre con apariencia de improvisación laboriosa. Suelen estar repletas de originalidad, por lo que han generado un público fiel y expectante ante cada una de sus nuevas producciones.

En año 2002 crearon la sala Flotant, en el barrio de Patraix de la ciudad de Valencia, donde estrenaron sus primeras piezas. Su primera obra fue *What a wonderful war!* (2002), un montaje basado en *Madre coraje y sus hijos*, de Brecht, donde los gestos sustituyen al texto, para mostrar los desastres de la guerra. Le siguió *Tránsit, el viaje de Juanillo Cabeza*, una metáfora que cuestiona la educación y la realidad, creando diferentes espacios con el cuerpo, voz y sombras.

Com a pedres, estrenada en 2006, consolidó a la compañía. Es una reflexión sobre el paso de los años y la memoria que juega con el pasado, el presente real y el tiempo de la representación. Los personajes son los propios actores y muchas escenas episodios de sus vidas. Le siguieron *Exercicis d'amor* (2009), una nueva exploración de la frontera que separa la ficción de la realidad, a juicio de Nel Diago (2009), *Algunes persones bones* (2011), que imagina el futuro hipotético de los miembros de la compañía, y la oda a la filosofía del perder el tiempo como forma de vivir en plenitud *Jo de major vull ser Fermín Jiménez* (2013). Sus últimos estrenos son: *El fill que vull tindre* (2016), sobre la educación, y *Les set diferències* (2018), un canto al ser humano y a sus ricas diferencias culturales.

Como expresa Ramon X. Roselló, una de las constantes de El Pont Flotant es la incorporación de la realidad a sus espectáculos y, por ello, sus obras toman carácter de autografía escénica, alejada formalmente del enmascaramiento ficcional (Roselló, 2013). Partiendo de ello, tenemos ejemplos de autoficción en las citadas producciones de la compañía. Nos centraremos sobre todo en las tres obras publicadas, porque contienen suficientes ejemplos de los modos de empleo y de su uso: *Com a pedres*, *Jo vull ser de major Fermín Jiménez* y *El fill que vull tindre*.

Comenzando por la primera de las tres, la mayor sorpresa del montaje y del texto es la aparición de padres o madres de los tres personajes-actores: Joan, Pau y Juan. Desde el comienzo, la autoficción está presente desde la memoria, con la frase: «se puede medir el volumen temporal de los recuerdos» o «el pasado no recordado no tiene tiempo». De ahí, los tres personajes van pasando páginas de unas cajas y en cada una de ellas aparecen fotografías reales desde niños hasta el presente. En la escena siguiente se proyecta un vídeo donde el padre y la madre de Jesús recuerdan que fue fallero y un niño muy nervioso, con muchas inquietudes, datos que son rigurosamente ciertos. La tía, en cambio, lo recuerda con simpatía como agradable y cariñoso. Así sucede con sendos vídeos de las familias de Pau, y su vocación de maestra, su profesión, y Joan, coleccionista de mocos. Cada proyección finaliza con el nombre y los apellidos completos de los tres actores, y en la escena quinta Joan presenta a Jesús citando los años, días, meses, horas y minutos desde su fecha de nacimiento, dato que varía en cada representación, como una manera estratégica de fundir teatro y vida.

Los recuerdos de los juegos infantiles, las películas vistas de niños como *Splash* o *Superman*, la celebración del cumpleaños de Joan con su edad exacta en el momento de la enunciación en escena, son motivos reales, no una incursión narrativa memorialística simplemente. El momento estelar de la obra llega con la aparición en escena de la madre de Pau, el padre de Joan y la madre de Jesús, caracterizados con sus propios nombres, después del baño de los «niños» en una piscina pequeña hinchable. Es entonces cuando surge el momento autoficticio más intenso de la obra. Actores y padres representándose a sí mismos y dibujando el pasado de sus hijos, mientras dos de ellos secan con una toalla a los actores como cuando eran pequeños. No se escapan otros detalles en la obra como el que Pau Pons y Joan Collado son pareja en la vida real, o la referencia al barrio valenciano de Torreïel como un sitio lejano, situado en las antípodas de Patraix, donde tiene su sede la compañía, y que también aparece citado en *Jo de major vull ser Fermín Jiménez*.

Precisamente esta obra es una oda al uso del tiempo para las relaciones personales o lo lúdico, poniendo como ejemplo de admiración a la vida placentera de Fermín Jiménez, artista plástico colaborador en los audiovisuales de los siguientes montajes de la compañía. Su intervención en vivo por teléfono es una manera de fusionar vida y teatro y el momento estelar del montaje, de la misma forma que suelen citarse en las representaciones la sala, el día y la hora.

En esta creación la autoironía refuerza su sentido, pero situada en el presente con la lectura de las agendas de los miembros de la compañía. La de Pau Pons, que no actúa en este trabajo, está completa hasta el día festivo de San José y los fines de semana con marchas al aire libre, mientras la de Joan Collado, tiene páginas en blanco y dibujos hechos por él. Las distintas formas de anotar en la agenda por parte de los miembros de la compañía, presentes y ausentes, reflejan sus distintas maneras de vivir. Pero con un lamento personal: la necesidad de aprovechar siempre el tiempo. Hay que vivir disfrutando de las amistades y del *dolce far niente* en lugar de estar obligado a trabajar incluso inventándoselo en momentos de ocio. Hasta Shakespeare habló de la abolición del trabajo, exclama Jesús.

Fluyen las ilustraciones del pasado, como los recuerdos juveniles del instituto o de la Facultad de Filología, las referencias a lecturas, realizadas o no realizadas, en ocasiones con cierto sentido del joven

inquieto o del aprobado justo. Jesús exclama haber leído solo la primera parte de *El Quijote* en clase. No es una manera de posicionarse contra la cultura o el pensamiento intelectual, sino una forma de ironizar sobre sí mismo con el objeto de subrayar los mensajes de canto a la vida despreocupada y a la recuperación de la mirada juvenil en nuestros tiempos donde todo se toma excesivamente en serio.

Preocupados por la educación, defienden el derecho a enseñar a los hijos a disfrutar del tiempo mirando la Albufera o los árboles del parque, comenta Jesús en esta obra, contra el utilitarismo y las prisas esclavizadoras. Pero será en *El fill que vull tindre* donde se plantee una reflexión profunda sobre la educación a nuestros hijos. Es en la educación donde está el germen de aprender a vivir en libertad y de esta idea nace el laboratorio del que partió posteriormente esta obra, con veintiséis participantes entre niños y gente mayor entre cuarenta y ochenta años, de los que se extrajeron ideas y testimonios para componer el espectáculo. Así se explica en la introducción de la edición:

Este taller se pensó como un laboratorio de investigación, como una especie de trabajo de cambio y de convivencia creativa de donde poder extraer ideas, testimonios o elementos audiovisuales que enriquecieran la dramaturgia del espectáculo.[...] Tres generaciones con dificultades para entenderse: yayos, padres e hijos (El Pont Flotant, 2017: 79).

De esta forma, se explica que «es una obra con un claro trasfondo, social, pedagógico y artístico a la vez, que necesita de la presencia, la aportación y la complicidad de otras generaciones diferentes a la de los miembros de la compañía» (2017: 81). Nos quedamos de esta afirmación con la combinación intencional social, pedagógica y artística, que podemos considerar los tres pilares básicos de los mensajes de las obras de la compañía, partiendo de las experiencias de la investigación escénica, extendidos a los participantes en el montaje. Y partiendo de las propias vivencias con los hijos.

El fill que vull tindre es la obra con un contenido autoficticio directo menor. Sin embargo, en la inspiración y en el contenido está la experiencia personal no solo de miembros de la compañía sino también de los colaboradores *amateurs*. Los componentes ya han tenido hijos por lo que la preocupación por su educación es patente y constituye la obra. Jesús exclama desear a su hijo como es, Toni, ante-

poniendo la libertad a la seguridad tan reclamada por Pau, siempre poniendo límites al libre albedrío del niño con su extremo sentido de la superprotección. Pero sobre todo se advierte en el soliloquio de Pau Pons en la escena séptima, titulada «Madre coraje», donde muestra su cansancio y «que no me despierte nadie pidiéndome agua, ni pipi, ni monstruos... ¡Que no! ¡Que los monstruos no existen! Que tengo sueño, quiero dormir, tengo mucho sueño... necesito descansar, dormir...» (2017: 111). La dureza de la experiencia materna inserta en la ficción.

Vemos en estas tres obras publicadas la transmisión de un conjunto de experiencias personales para romper con la división entre vida y ficción, pero también con la distinción entre actor y personaje, y entre argumento y detalles de la realidad. La autoficción se convierte en *El Pont Flotant* en un medio estilístico y, a su vez, en una estrategia temática y argumental: un espacio vivo y de fusión hacia la que transita la disolución de la persona y el personaje. Una estrategia destinada a conseguir los fines de un modelo teatral como juego particular de la compañía. Vivir en la escena sin prejuicios y con humor, lanzando una forma de poner en relieve aspectos concretos de la sociedad, algunos de ellos paradójicos, con un estilo propio imposible de imitar porque su arte escénico es su propia personalidad.

3. LA CAPILLA DE LOS NIÑOS, DE JAVIER SAHUQUILLO

Un segundo modelo de autoficción en el teatro valenciano reciente lo encontramos en la obra *La capilla de los niños*, de Javier Sahuquillo, autor nacido en Valencia en 1982, con más de tres decenas de obras escritas, como *Su turno*, *Acequia*, *La ronda del miedo*, *Pasaporte*, *La lavadora de Christoulas*, *Darwin 2.0*, *La caja de música*, *El mogadur*, *El origen de las especies 2.0*, *Fedra*, *Los últimos de Filipinas*, *#La mona*, *Verona*, además de *La capilla de los niños*, estrenada en 2017, primero en versión breve en el festival *Cabanyal Íntim* de Valencia y unas semanas después de forma amplia en el último festival *Tercera Setmana* que se celebra en junio en esta ciudad. Es, por tanto, uno de los creadores valencianos emergentes, de la generación con menos de cuarenta años de edad.

La capilla de los niños es una obra construida alrededor de dos planos conjuntados: la metateatralidad y el episodio real del asesinato de

las niñas de la población valenciana de Alcácer en 1992². Por tanto, parte de la mezcla de la reflexión del teatro dentro del teatro por un lado y de sucesos ocurridos por otro; de ficción y realidad³.

En el argumento, el autor es el personaje de su obra. Accede a una ayuda para la creación teatral a Palermo, una manera de denunciar la falta de oportunidades para el autor en España, y allí ha de componer una obra. Después de una visita a unas catacumbas donde se enterraba a niños hace siglos, le surge la inspiración de escribir sobre el episodio del asesinato de las niñas de Alcácer, por lo que tratará de documentarse para recrear lo ocurrido realmente por medio de la ficción. El proceso de gestación de la obra y su destino forman en sí mismos su estructura, sin caer en la intriga morbosa destinada a satisfacer teorías sobre los autores de la atrocidad, sino una reflexión sobre la muerte más cruel, la de los niños, y sobre el proceso de creación.

Los motivos biográficos se insertan con una finalidad en la obra: como parte del hecho teatral escenificado. Ficción y vida se fusionan y la experiencia real de Sahuquillo cimienta el argumento, e incluso no sabemos si sus datos personales son verdaderos o no (salvo que conozcamos personalmente al autor o nos lo atestigüe). No se emplea la forma tradicional de la autobiografía de detalles más un argumento inventado, sino una ficción salpicada de datos concretos de su vida y experiencias personales imbricadas en un argumento que puede no tener referentes autobiográficos, salvo en las reflexiones suscitadas al tratar temas como la preocupación por la muerte, la situación del teatro o la dicotomía del año 1992 entre la España vieja y la España

² El crimen de las tres niñas de Alcácer (Valencia) conmocionó a España cuando el 27 enero de 1993 aparecieron sus cadáveres cerca del pantano de Tous. En noviembre de 1992, las tres jóvenes de quince y catorce años acudían a una discoteca de Picassent, cuando fueron raptadas y posteriormente violadas, torturadas y asesinadas. El juicio generó bastante polémica puesto que pudo haber circunstancias sin resolver. Su conclusión fue que el crimen fue cometido por dos delincuentes, uno de ellos condenado, Miguel Ricart, y el otro aún en paradero desconocido, Antonio Inglés. Pero, a su vez, el tratamiento del caso por parte de algunos medios de comunicación se considera como el inicio de la telebasura en la televisión española.

³ Agradecemos la gentileza de Javier Sahuquillo por la cesión del texto definitivo de la obra, tal como se representó en el estreno de su versión larga durante el festival *Tercera Setmana*.

de la modernidad que trataba de acariciar como una coqueta provinciana (p. 25).

A diferencia de las obras de El Pont Flotant, *La capilla de los niños* no unifica teatro y vida en la representación. Busca construir una historia personal dentro de un argumento, sin que los actores sean el personaje, sino una representación de otros, como en cualquier obra, aunque uno de ellos sea el propio Sahuquillo, con el guiño de que su papel sea representado por una mujer, Laura Sanchis, su actriz de cámara de su compañía Los Perros Daneses.

Por ello, los motivos autobiográficos discurren por el argumento, no se fusionan en él. Valga como ejemplo la experiencia personal en Palermo. Sahuquillo no sitúa la génesis de su obra por casualidad en la capital de Sicilia, ciudad de la que despliega un profundo conocimiento. Vivió allí durante 2005 y 2006 cursando el programa Erasmus y se especializó en Historia, en las edades Media y Moderna de la corona de Aragón en Sicilia. Pero no solo aprendió sobre su disciplina sino también sobre leyendas y costumbres. Una que se repite en varias ocasiones en *La capilla de los niños* con un significado premonitorio son las alusiones al rey Federico II de Sicilia como anuncio de malos augurios, superstición existente en su sociedad prohibida porque quien pronuncie su nombre padecerá sucesos adversos y terribles. Y por eso aparece en la obra: el Escritor lo cita y es obvio que algo funesto le ha de ocurrir, y ello ocurrirá en el desenlace. Por ello, es símbolo de muerte y así lo emplea Sahuquillo.

La inspiración del argumento del suceso de Alcàsser, surgida del encuentro de los diminutos cuerpos de niños en esta capilla en el museo de Palermo, certifica el mensaje cioranesco sobre la marcha inextricable de la Historia y, que, en el fondo, cambian las estructuras superficiales del ser humano, pero no las profundas, como determina la antropología estructural de Levy-Strauss. Por ello, la duda ante la repetición de la barbarie sobre la infancia da pie a la metateatral gestación de la obra que ha de fijarse en el texto.

También hay detalles biográficos como su estancia en Madrid durante seis años, con vuelta a Valencia y pensar en convertirse en un docente funcionario porque «lo mejor sería sacarse una plaza en el instituto y torturar adolescentes». Es teatro como objeto de reflexión personal: la precariedad existente es una preocupación, como cuando Sahuquillo presenta al dramaturgo Emmanuele Aldrovandi, del que

destaca sus obras sobre la crisis, que lo invita a participar en un taller de dramaturgos donde se paga la estancia, pero no la creación del texto, aunque se supone que el autor tendrá reconocimiento internacional y muchos «me gusta» en la red social Facebook.

Todos conocemos el sentido crítico del autor y su inconformismo. Su personaje-(él) exclama que «ojalá el teatro fuera tan eficaz como una casa de mudanzas». Hay referencias al teatro público de la Generalitat Valenciana, con alusiones irónicas sobre sus cambios de denominación, aunque sus defectos pervivan y solo cambie el nombre para que todo siga igual, recordando sin citar a Lampedusa, precisamente autor de Palermo, el Expediente de Regulación de Empleo, aplicado en 2013, con el despido de una quinta parte de su personal laboral, la rigidez de los horarios de estos empleados, y la arbitrariedad de sus subvenciones. Tampoco escapan a la ironía las becas del INAEM.

El toque más alegórico es la muerte del Escritor, el propio autor, y el posterior viaje a Palermo de Laura Sanchis, la actriz real, para ocuparse de su cremación por encargo del Institut Valencià de Cultura, el nombre actual del organismo competente de los teatros públicos autonómicos valencianos. El Escritor se pregunta irónicamente ante tantos cambios de denominación del organismo: «¿Cómo se llamará mañana? ¿Qué obra de ingeniería civil se les ocurrirá a los que vengan con el próximo cambio de gobierno? (p. 19). El director es Abel Guarinos, «o Guarinós, nunca he sabido bien donde se acentúa», realmente el Director General actual, quien le comunica el fatal desenlace, puesto que es sabido que entre ambos hubo un enfrentamiento a causa de un posible incumplimiento de contrato. Y es que la ironía ácida y puntillosa impregna esta obra, incluso la autoironía con detalles físicos del autor («cantaremos canciones que envejecieron mal, como tu pelo», le dice su amante Natale), o de costumbres como la de permanecer al margen de la vida familiar.

Estos detalles personales abundan desde el comienzo de la obra. En el *dramatis personae* ya existe este juego de realidad transmutada a ficción. Entre los personajes figura Laura, la propia actriz protagonista, cuyo signo real es la edad indicada de 34 años, Abel Guarinós, director del Institut Valencià de Cultura y gente del teatro como Jéssica Martínez, Xavo Giménez, Laura Romero, Victoria Salvador o Ignacio García May, aunque a lo largo del texto descubriremos que todos son personajes citados ausentes.

En el juego para romper la barrera entre el actor y el espectador, la actriz comienza la obra con una aclaración:

Antes de empezar me gustaría aclarar una cosa: yo no soy Javier Sahuquillo. Yo soy Laura. Laura Sanchis. Es decir, que esto que está aquí no es Javier Sahuquillo, yo soy Laura Sanchis. Pero voy a hacer todo lo posible por parecerme a él. Para ser él. Su personaje. Así que os pido que hagáis el esfuerzo de creer que soy él y confiéis. / Este invierno recibo una llamada de Javier Sahuquillo. Desde Palermo, Sicilia. Tenía algo entre manos, un nuevo texto, un nuevo texto para mí, para Laura Sanchis, y para... ¿cómo era? Juan de... Verá⁴. Antes de colgar me dijo que me iba a mandar una carta en dónde me iba a dar más detalles. En ella me invitaba a participar en esta obra. Era imposible decir que no. Y fue así como comenzó esta historia (2017: 3).

De esta forma, actor-autor-personaje son una única figura de forma implícita, lo cual se confirma al comienzo de la primera secuencia cuando Laura Sanchis exclama: «Laura os acaba de aclarar una cosa y a mí, a Javier, me gustaría aclararos otra antes de empezar» (Sahuquillo, 2016: 4). A partir de ese instante, el autor será la actriz caracterizada con traje masculino y sombrero. Y será su voz, lo cual crea una distancia con el espectador gracias a la inverosimilitud. A cambio, el discurso adquiere más potencia y se constituye en el centro que exige mucha atención por la cantidad de detalles desplegados.

Un denominador común con *El Pont Flotant* es la referencia a la preparación de la obra, en el caso de Sahuquillo para el festival *Cabanyal Íntim*⁵. En ambos casos se hable de la génesis. Pero con una diferencia: la duda. ¿Serán verdaderos todos los detalles biográficos del autor narrados? ¿será su relación con Natale de inspiración real o simplemente un pretexto para el funesto desenlace? ¿será verdad que el hermano es guardia civil en Patraix, el barrio de Valencia curiosamente sede de *El Pont Flotant*? El autor quiere hacer dudar, pensar,

⁴ Juan de Vera es el segundo actor de la obra.

⁵ El estreno de su primera versión de sesenta minutos fue el día 20 de mayo de 2017, en la séptima edición de este festival urbano, cuya particularidad es que sus representaciones se realizan dentro de casas del barrio marítimo de El Cabanyal: <http://cabanyalintim.com/que-es-el-festival-cabanyal-intim/> [11/04/2018].

jugar, para buscar la perplejidad y la reflexión: la gran finalidad de la obra global de Javier Sahuquillo. Su discurso está lleno de pensamiento con frases como «¿es posible que toda la Historia Universal haya sido objeto de malentendido?» (p. 8).

El sentido de la autoficción en la obra llega a su culminación con la respuesta del Escritor a la pregunta de Natale sobre si es él en esta historia: «Sí y no. Siempre partes de una experiencia personal, sin duda, pero la clave de todo es lograr disfrazar lo real con lo imaginario, de tal modo que nadie pueda darse...» (p. 17). No hay mejor manera de definir el uso de lo biográfico dentro de una obra de ficción como *La capilla de los niños*, porque —añade— «cuando uno escribe se puede permitir todo. O casi todo» (p. 18).

4. CONCLUSIÓN TEÓRICA

¿Crisis de la ficción? ¿crisis de la autobiografía porque un autor omnisciente contando su vida le deja de interesar al público? Hoy en día se buscan fórmulas y signos donde lo personal se integre en un espectáculo hasta su fusión con la ficción. Por este motivo, los modelos de El Pont Flotant y de *La capilla de los niños*, de Javier Sahuquillo, son dos ejemplos significativos de estrategias narrativas de autoficción actuales aplicadas a las artes escénicas.

Las generaciones más jóvenes han dado un paso adelante en esta modalidad. La han adaptado a nuevos modelos, alejados de aquellos donde el *ego* se superponía al *ello* en una situación de superioridad: ahora se han mezclado entre diversos procedimientos de creación textual, e incluso entre la autoironía y el humor. Las referencias personales se introducen con naturalidad como si fuesen un elemento más de la ficción.

Partimos de la concepción de la autoficción actual como una creación donde los elementos autobiográficos se incrustan en el texto hasta conseguir la simbiosis entre el actor-autor y el personaje contemplado en escena. En estos dos ejemplos del teatro valenciano, las obras de El Pont Flotant corresponden a un modelo de *autoficción endógena*, caracterizada porque, una vez producida la fusión completa entre los actores y los personajes, los motivos biográficos no se incrustan por la mano omnisciente del autor, sino desde la propia construc-

ción de la obra, pudiéndose producir una permutación entre ambos. Existen unos mensajes y unos temas desde los que se parte, y que son los puntos esenciales de la reflexión destinada al espectador, pero la ficción se nutre de los ejemplos de la vida de cada actor-personaje, no solo para ilustrarlos y llegar a este destino, provocando efectos secundarios en el espectador, sino también como una función dentro del espectáculo, formando así parte intrínseca del mismo. El público, que desconoce la biografía de los miembros de la compañía, no lo sitúa en la vida del actor, pero sí intuye que están contándose detalles personales. Por ello, el receptor participa del juego de la integración de la vida en el teatro —o viceversa— y siente cada escena como si no existiesen elementos sustanciales de las artes escénicas, como el texto, hasta percibir el todo como un producto de un trabajo surgido de la improvisación y de los experimentos previos a la concepción formal dotada a los actores-personajes.

Por ello, en la *ficción endógena* la creación contiene ficción y vida sin hacer distinción entre ambas. Los núcleos de la invención y de la biografía están dentro de ella intrínseca e implícitamente. Nace de adentro hacia afuera, sin importarle nada más que la integración en el marco, independientemente de que en la representación parezca o no autobiografía. Hay una clara mezcla entre la fantasía y la realidad hasta su disolución. La suma de ficción inventada y elementos autobiográficos se une en la creación textual, que da como producto la representación.

En la *autoficción exógena*, en cambio, la realidad está fuera de la ficción. Penetra en ella desde la distancia hasta dar como resultado la creación inventada que dará lugar a la representación. Estos detalles biográficos son perceptibles, ya por la enunciación del personaje, ya por estar explicitados en el texto escrito, produciéndose una transmutación de los mismos en la ficción. Debe parecer autobiografía para lograr los efectos obtenidos, como hemos visto en la obra de Javier Sahuquillo. La biografía se impregna en la ficción que da como producto posterior la creación inventada para llegar a la representación.

Pero si hay un elemento de dependencia integradora de la autoficción en el hecho teatral es la privacidad. El autor o autores pueden jugar a diferentes grados de introducción de cuestiones personales. Desde la confesión profunda hasta el extremo de penetrar tanto en la ficción que se disuelvan los elementos privados en ella. Es el caso

de El Pont Flotant. El conjunto representado no distingue entre ambos y su fusión no se advierte más que como parte de él, expuesto de manera conjunta. ¿Y cuántos datos privados? Los que inspiren al autor y a su voluntad.

Nada que ver ambos con el otro extremo: la confesión voluntaria, sobre todo en el monólogo. En el lado contrario estaría *Com a pedres*, de El Pont Flotant, donde no es necesario separar el juego. Entre ambos, tendríamos un ejemplo con la obra de Javier Sahuquillo, donde lo privado, la vida personal, es incorporado a la ficción de una forma intencionada y se distingue, independientemente de que ello sea verdad o no. De esta forma, a diferencia del pacto autobiográfico del primero, donde se da por seguro la veracidad, al menos subjetiva, ambos ejemplos de autoficción se ven como un juego donde el espectador se deja llevar por lo representado, da como ciertos todos los detalles sin plantearse la veracidad porque lo importante es el juego establecido y contemplado, aunque es obvio que esto es más intenso en El Pont Flotant que en Sahuquillo, donde el público sí aprecia lo personal, incluso como crítica irónica.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Diago, N. (2009). «Oda a la paella». *Cartelera Turia* (Valencia) 2354, 13 de marzo, 47-48.
- Doubrovsky, S. (1977). *Fils*. Paris: Gallimard.
- El Pont Flotant (2008a). *Com a pedres / Como piedras*. Valencia: Teatres de la Generalitat.
- (2008b). *Jo de major vull ser Fermín Jiménez / Yo de mayor quiero ser Fermín Jiménez*. Valencia: El Pont Flotant.
- (2017). *El fill que vull tindre / El hijo que quiero tener / The child I wish to have*. Valencia: El Pont Flotant.
- Lejeune, P. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Málaga / Madrid: Megazul / Endymión.
- Olney, J. (1991). «Algunas versiones de la memoria / Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía». *Suplementos Anthropos* 29, 33-47.
- Romera Castillo, J. (ed.) (1998). *Biografías literarias (1975-1997)*. Madrid: Visor Libros.
- (2003). *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.

- Roselló, R. X. (2013). «Els creadors de ficcions damunt l'escena: del teatro autobiogràfic a l'autobiografia escènica». *Caplletra* (València) 55, 175-197 (disponible en línea: <https://ojs.uv.es/index.php/caplletra/article/view/6778/6548> [20/04/2018]).
- Sahuquillo, J. (2016). *La capilla de los niños*. Inédita (texto cedido por el autor).



Escritura de la memoria familiar
en *Tres poemas dramáticos*,
de Pablo Fidalgo Lareo

*Writing of family memory in Pablo Fidalgo
Lareo's Tres poemas dramáticos*

Francisco Javier Otero García
Universidad Complutense de Madrid
frotero@ucm.es

Resumen: El ciclo de las tres obras de Pablo Fidalgo, estudiadas aquí, aborda una re-escritura de la historia reciente de España, a través de la propia historia familiar, generando un relato social a través de la poesía escénica. Podemos estimarlo en cuanto ejercicio memorístico que atraviesa presente y pasado para adelantar posibles vías futuras, pero sobre todo es un proyecto escénico sobre los límites de la literatura, la *performance* y el teatro, y una reflexión sobre cómo utilizar favorablemente los recursos artísticos de cada género. Estudiamos la elaboración de este testimonio autobiográfico, de Pablo Fidalgo Lareo, en su puesta en escena, desde el uso de la voz coral y la confrontación del espectador sin cuarta pared, hasta la lectura epistolar y la interpretación privilegiada. Un estudio en homenaje al profesor José Romera Castillo.

Palabras clave: Teatro. Pablo Fidalgo Lareo. *Tres poemas dramáticos*. Autobiografía. Perdón. *Performance*. Poesía. Memoria.

Abstract: The three plays by Pablo Fidalgo Lareo studied here deal with a re-writing of the recent history of Spain, through the author's family history, thus generating a social history with the use of scenic poetry. This can be considered an exercise of memory that links present and past as a means to foresee the future, but it is mainly a scenic project on the limits

of literature, performance and theater, and a reflection on how to use the artistic resources of each genre. The article examines the elaboration of Pablo Fidalgo Lareo's autobiographical testimony, from the use of the choral voice and the confrontation of the spectator without the fourth wall, to the reading of letters and a privileged interpretation. A study in honour of professor José Romera.

Key Words: Theater. Pablo Fidalgo Lareo. *Tres poemas dramáticos*. Auto-biography. Forgiveness. Performance Poetry. Memory.

1. INTRODUCCIÓN

El ciclo de tres obras que va a ser estudiado aquí versa sobre la escritura de Pablo Fidalgo Lareo (1984): *O estado salvaxe. Espanha 1939* (estrenada en MARCO, Ciclo Material Memoria, Vigo, en 2013), *Solo hay una vida y en ella quiero tener tiempo de construirme y destruirme* (estrenada en el proyecto Panos, donde Institutos de secundaria de Portugal presentaron sus puestas en escena del texto, con un estreno previo a cargo de Ana Borralho y Joao Galante en Lagos, Portugal, en 2015) y *Habrás de ir a la guerra que empieza hoy* (estrenada en el festival TNT, Terrassa, en 2015). Estas tres obras fueron publicadas en una edición conjunta por Ediciones Liliputienses (Fidalgo Lareo, 2015).

Ante todo, haremos una breve, pero relevante inmersión, en la obra *Mis padres: Romeo y Julieta* (Fidalgo Lareo, 2013), poemario que podemos considerar epílogo detonante de todo el ciclo. Nos encontramos ante una laboriosa entidad creativa coherente y consecuente, donde las acciones artísticas emprendidas pueden ser situadas claramente en un camino vertebral que las compone y reúne. Artista comprometido y multidisciplinar, con una dramaturgia cercana y reconciliadora, su ejercicio apela a nuestra voluntad, buscando más casos y acciones con las que hermanarse. Este reconocimiento se enraíza al cuerpo, traspasándose en unas memorias rescatadas, con un esfuerzo parejo a las necesidades de la anagnórisis aristotélica, acercándose a la poesía antipoética y a la dramaturgia ritual, con un énfasis puesto en las preguntas, tal como indica en el prólogo Martín Rodríguez Baona (Fidalgo Lareo, 2015: 18-20), y que trataremos de

comprender lo que acontece en su voluntad de generar un cambio en el destino asumido en esta herencia familiar¹.

2. *O ESTADO SALVAXE. ESPANHA 1939*

En la primera de las obras se ponen en escena las memorias de la generación de los abuelos del autor, concretándose como un discurso entre la imagen y la presencia, entre la proyección de la voz como narración y la dicción de la palabra entregada como testimonio. Podemos ver en ello el vaivén entre el recuerdo y la re-escritura de la memoria, dialéctica recorrida con similar paso en la narrativa de la memoria individual a la colectiva, en el camino que se transita de M. Proust a W. Benjamin (Buck-Morss, 2001: 57), entre la activación de las potencialidades latentes en el pasado y la concreción de estas en la realidad presente, transmisión de experiencias que corren aquí principalmente de abuelos a nietos, de sueños a reconocimientos. Así, gran parte del ejercicio se mueve en la dirección que Clara Valverde (2014) marca para la posibilidad de justicia, abierta en la tercera generación² de una sociedad que ha vivido un trauma importante aún no resuelto.

La obra, escrita y dirigida por Pablo Fidalgo, y con su propia abuela como única persona en escena, queda dividida en dos partes claramente diferenciadas. En la primera, se da fe de la vida del abuelo, ya muerto, mas presentado a través de unas cintas de vídeo olvidadas

¹ Pueden verse algunas investigaciones, originadas en el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, dirigido por el profesor José Romera, relacionadas con lo que aquí se expone (Romera Castillo, ed., 1993, 1998, 2000, 2003).

² En este sentido, y para poder seguir la pista a la voluntad de recuperación de la experiencia sagrada que vamos a ir encontrando en adelante, es interesante tener en cuenta aquí el estudio de las referencias que recogeremos de C. Valverde a W. Benjamin, con las reminiscencias guardadas a tal asunto en partes de la Biblia: «(6) Luego el Señor pasó delante de Moisés, y proclamó: «¡EL SEÑOR! ¡EL SEÑOR! ¡Dios misericordioso y clemente! ¡Lento para la ira, y grande en misericordia y verdad! (7) ¡Es misericordioso por mil generaciones! ¡Perdona la maldad, la rebelión y el pecado, pero de ningún modo declara inocente al malvado! ¡Castiga la maldad de los padres en los hijos y en los hijos de los hijos, hasta la tercera y cuarta generación!» (Éxodo 34: 6-7, Reina Valera Contemporánea, RVC).

en un trastero, recuperadas y proyectadas con la voz del poeta desde la composición dramaturgica. En la segunda, ocupada plenamente por la presencia de la abuela, ella misma nos lee su testimonio, intervenido por el dramaturgo, acompañándose de una colección de fotos, cuyo uso nos puede conducir hacia un apoyo mnemotécnico y cognitivo, desde donde enuncia su historia y se pronuncia como protagonista y testigo directo de esta época pasada. En palabras del autor:

Yo manipulo los materiales, trato de reescribir la historia [...] la pieza es un ajuste de cuentas, un intento de reparación. [...] Creo que mi abuelo, por su historia familiar, trató de atar su vida, su futuro, su eje. De pronto, el discurso de mi abuela toma una forma contundente, ella se da cuenta de que en su forma de vivir hay una verdad que explica toda una serie de relaciones familiares enfermas. El acto de imponer a mi abuelo mi lenguaje, violento y descarnado (como siempre lo es la poesía) supone quitarle su autoridad y al mismo tiempo respetar la esencia del cine mudo que él filmó. De algún modo he dado libertad a esa mirada tan pesada, tan marcada. El acto de dejar que mi abuela hable con su lenguaje, pero con momentos de ficción, de juego, de ironía, es también una forma de posicionarme junto a ella, aunque no justificándola ni salvándola, si no es poniéndola junto a mí y exigiéndole esa verdad que yo siempre me exijo. Exigiéndole la gracia, la alegría, y el trabajo que la escena imponen (Olveira, 2014: 98-99).

La obra se posiciona pronto con una claridad política que no hace apología, pero sí genera una definida declaración de identidad que se vuelve consecuente con la posición adoptada y asume la vida que debió ser vivida por las generaciones anteriores del poeta, o cuanto menos apremia a una voluntad regenerativa sobre un abrupto corte:

Nuestra vida no se puede concebir sin esa guerra / Nunca reparada / Sin los muertos de las cunetas / Nunca enterrados nunca reconocidos nunca contados / Mi ejercicio de memoria / Ahora lo recuerdo / Es el ejercicio de un país que murió conmigo / (Fidalgo Lareo, 2015: 28).

Tal como vamos a ver entre apelaciones y reclamaciones, la obra deja espacio para una posible redención, un posible camino; son palabras que se pronuncian desde el silencio de una época, una época que se imagina rica en ideas, marcada por una guerra y sesgada después a golpes. Esta dulce trampa no exime de contradicciones conflictivas

al poeta para con la identificación de su legado y el cine se posiciona en ello como custodio de secretos, con el fin de que Fidalgo tome de estas imágenes la potencialidad de unos significados que guardan la posibilidad de una reconstrucción de la realidad histórica heredada, siguiendo en ello un giro de lo epistémico a lo ontológico, que podemos apreciar como rasgo extendido en muchas de las prácticas nacidas hoy día al resguardo de los nuevos medios digitales (Grande Rosales, 2015: 15). El abuelo ya advierte de ello:

Todo lo que grabé en mi vida es un acto de soledad extrema / Es la mirada de un hombre al que la historia / Ha dejado incompleto / Ese documento me inculpa para siempre / Y así es el nervio se convierte en ansia / La obsesión en adicción / La adicción enfermedad incurable que se asienta en la sangre / Y pasa a los hijos y a los nietos / De generación en generación / Por eso hace falta un corte en la historia / Y por eso con dolor digo que hace falta una nueva guerra / (Fidalgo Lareo, 2015: 35).

En un ejercicio de asunción, el poeta reúne su herencia, donde la potencialidad de la imagen de cine en nuestra época debiera ser inferida sobre esta voluntad de usar sus recursos para «hacer el mapa y no el calco», como Martínez-Collado y Panea (2017: 12) retoma de Guattari y Deleuze para su análisis del videoarte en España. Los nietos corrigiendo de los abuelos la culpa que ellos ya no sienten, la negación de una responsabilidad lastimera y la agencia de una determinación emancipada toman forma plena como veremos en la siguiente obra de este ciclo que estudiamos y se consume ya en la tercera. En la intermitencia familiar recae una querencia de salvaguarda, donde la familia pueda ser rescatada como vínculo sagrado, como espacio de creación al que la destrucción social no llegue, y donde el abuelo se manifiesta desde un ejercicio confidente y sigiloso. Existe en esta primera parte una amarga constitución: «Los nietos corrigen los errores de los abuelos / Para después volver a cometerlos / Porque también ellos pierden la memoria/» (Fidalgo Lareo, 2015: 37), que contrasta con la enérgica cordialidad protagonizada por la abuela. Es en ella donde se requiere la participación de la memoria, por lo que las imágenes son cruciales en este proceso, advirtiendo que hay una decadencia incipiente, que ya se consiguió sobrepasar y que torna ahora peligrosamente:

Acordaos siempre de que vuestra abuela / Nació en un país en el que los niños cuando se ponían enfermos / Se morían como animales / Nos ha costado mucho salir del pensamiento pobre / Y ahora quieren devolvernos a aquel tiempo de miseria / (Fidalgo Lareo, 2015: 55).

La forma que esta enunciación adopta, como aparato escénico elegido para esta segunda parte, se acerca al modelo de presentación generado en las conferencias performativas, tomada como mecanismo de pedagogía crítica que traslada a los oyentes, nietos lectores de estas cartas con voluntad emancipadora, unas lecciones que no deben ser olvidadas. En palabras de Pablo Fidalgo:

La conferencia performativa es un formato muy abierto. Mi trabajo siempre ha consistido en pensar cómo hay que decir la palabra en escena, qué tipo de presencia propongo, qué relación con la ficción se establece cuando trabajas desde ti mismo. Como ser creíbles, cómo inventar un decir distinto. Ese es el trabajo de la poesía, hacerse cuerpo, volverse real, pensar en las consecuencias de tomar la palabra (Oliveira, 2014: 105).

Este interés de los artistas actuales por el campo de las pedagogías críticas, puede entenderse como una manera de poner en entredicho a las instituciones establecidas, tanto académicas como artísticas y culturales, permitiendo revisar y desbordar el concepto de autoría, y difuminando las fronteras entre la figura del crítico o historiador y la del artista. Este juego de roles, con disociación de personalidades, constituye una metáfora instalada en la paradoja de poner en el centro al autor y a la vez descentrar su posición, al poner a prueba los distintos fragmentos de la historia de una persona y reconfigurar su espacio interior. Lo que genera esta práctica, así entendida, es una reflexión sobre la autenticidad del discurso del artista, sobre su originalidad y legitimidad, a través de la figura de autor, poniendo en duda que la genealogía del autor sea un «papel atribuido al origen como fuente de autoridad y legitimación, y más en particular, de legitimación de la figura autorial» (Mayayo, 2015: 67), pues se produce, a través del traspaso de situación y palabra, de lugar de enunciación, un descentramiento que remite a la toma de poder de esa voz. Con ello, las consideraciones recaen sobre la construcción del relato social y las herencias que acumulamos, como relatos de origen que puedan vincular las distintas generaciones, y donde la cuestión de la autoría y la genealogía son claves.

Vamos a ver cómo varían estas posiciones de enunciación en el discurso artístico, pues será quizás entonces ahí donde resida el verdadero conflicto de este ciclo, amén de unos seres a los que se les quiere dotar de una libertad social suficiente con la que puedan construir sus vidas y generar un discurso constituyente. Podemos ver cómo en la abuela se da, por tanto, una voluntad de legado, una conversación diferida con la interlocución de las mujeres de su familia, al marcar un punto desde el que trazar la regeneración o por lo menos una referencia clara sobre la que poder pensar la posición a adoptar. Abuelas, que llevaban la muerte con ellas, que cargaban con los nombres de los desaparecidos, de los proyectos vitales fracasados, quieren liberar así a sus nietas:

Esta es una carta para mis nietas Rahel María Ana y Clara / Para que sepan que la libertad de las mujeres se consiguió con dolor / Para que sepan quién fue su abuela lo que aguantó / Y conozcan la historia de su familia y de su país / Una carta para cuando sean jóvenes y en algún momento estén perdidas / Y así puedan agarrarse a su historia y puedan volver atrás / [...] Soy la única persona de vuestra familia / Que ha vivido de cerca la pobreza el dolor y la muerte desde que nací / Os he hablado como adultas y aún sois unas niñas / Pero algo quedará algo se comprenderá / Algo de todas nosotras ha de trascender / Rahel María Ana Clara / Cuando la historia está incompleta / Es misión de todos recibirla / Nadie puede quedar fuera del relato / Cada uno recuerda algo que nadie más recuerda / ¿Sabéis lo que eso significa? / Vosotras heredáis lo que fui / Es a vosotras adonde debe llegar el amor que di hace más de 60 años / Es en vosotras dónde todo tendrá sentido / (Fidalgo Lareo, 2015: 45-56).

Parece abrirse entonces en la llamada a los nietos un acto de esperanza, una forma distinta de asumir la carga llevada, y una tonalidad que afronta el paso al presente a sabiendas del legado que se está entregando. Paso de la expectación a la acción sobre la tensión que abre escuchar el sonido / silencio del conjunto que nos envuelve (Nancy, 2007: 18) y observar las incalculables vidas de las que estamos compuestos (Berger, 2005: 149). Podemos plantearnos, al hilo de esta reflexión, antes de pasar a la siguiente obra: ¿dónde se aloja así la acción y responsabilidad de los nietos? Pablo ya ha asumido su posición en el viaje, y como miembro de esta familia, lo primero que

hace al presentar a sus abuelos es nombrarlos, Manuel Lareo Costas y Mercedes Fernández Vázquez:

Creo que hay un momento en que los procesos familiares (que coinciden con los procesos históricos) ya están demasiado envenenados. Entonces hay que hacer saltar todo por los aires.[...] La familia solo es válida como institución si tenemos la fuerza de transformarla, si buscamos nuestra verdadera historia dentro de ella, que casi siempre es la que nos ocultan (Oliveira, 2014: 103).

3. SOLO HAY UNA VIDA Y EN ELLA QUIERO TENER TIEMPO DE CONSTRUIRME Y DESTRUIRME

La obra muestra a un grupo de adolescentes pronunciando un discurso directo al público con su propia voz como manifiesto individual y coral, sobre una dicción plana y una mínima gesticulación coreografiada, desde la dramaturgia de Pablo Fidalgo y bajo la dirección escénica de Ana Borralho y João Galante. La acción profesa un ejercicio de autonomía, en donde la frontalidad de la propuesta y la recreación sobre la constatación de que el público está presente para escuchar lo que estos protagonistas tienen que decir, genera una rápida necesidad de reconocimiento entre estos nietos / adolescentes y el resto de generaciones que van a ser puestas en cuestión. Si bien, lo primero que hacen estos jóvenes, al comenzar la obra, es nombrarse, ofreciéndonos su *nick* de Facebook y su contraseña. Apelación al diálogo que no llega a desatarse *in situ*, se genera una repetición en la obra que reflexiona sobre los derechos del encuentro, aquí teatral / escénico: «Has pagado tu entrada [...]» (Fidalgo Lareo, 2015:61), en una relación asimétrica de obligatoriedad y compromisos fiduciarios; vinculación, como veremos después, rota, necesitada de nuevas reglas de respeto. La autonomía, que los jóvenes de esta obra muestran, se aloja entre la presencia y la distancia en un paradigma que ensalza una sonrisa orgullosa y precavida:

Yo sé que tú crees saber quién soy yo / Pero mi misión es recordarte hasta que te mueras / Que no lo sabes / Que no me conoces como si me hubieras parido / [...] No hay relación posible entre tú y yo / Que no sea el mutuo deseo de matarnos / (Fidalgo Lareo, 2015: 61).

La contienda lanza este espacio crítico sobre una práctica que quiere generar posibilidades nuevas de construcción propia, algún tipo de cambio en la acción, en la organización, y sobre esta posición y declaración generacional una duda: ¿quién inició la guerra? ¿los *ni-nis* acusan posición o movilizan estrategias frente a la crisis galopante? Frente a la pérdida de esperanza generalizada mediáticamente, endosada a la juventud (Navarrete Moreno, 2011: 95), hay un paso adelante desde la exigencia sobre la culpa en la revelación de la memoria, con constante voluntad para cambiar el mundo, y a sabiendas de que les toca ahora a ellos tomar las riendas de la utopía, hacer historia:

Y ayer si tenía que pedir un deseo / Pedía ser perdonado / Pero ahora que estoy con vosotros / Que he entendido la naturaleza humana / Ahora que miro el cielo / Y que veo estrellas todos los días / Pido no ser perdonado / Pido ser recordado / Esa es la diferencia / Dejar de sentir la culpa / (Fidalgo Lareo, 2015: 70).

Existe aquí un cambio sustancial en la línea que Rancière reivindica para el aprendizaje desde el maestro ignorante y donde los alumnos inquietos comprenden la memoria recibida para superarla, cita interna que deambula entre la exaltación de la irreverencia y la ligazón de la causa compartida como emancipación, pues «no [da] la llave del saber, sino la conciencia de lo que puede una inteligencia cuando se considera igual a cualquier otra y considera cualquier otra como igual a la suya» (Rancière, 2003: 25). No piden perdón por ser quienes son, y en el giro que dan al sentido de la educación, el olvido juega un papel importante y la redención se antoja como un tesoro a la memoria; el joven maestro adolece de los excesos de la sociedad que ha de hacerle hueco y nos lo muestran desde una sobriedad que no cede un milímetro en su presentación escénica:

Te vamos a consentir que hagas lo que quieras / Te damos por perdido, no vas a crecer / Has causado daño en seres como nosotros y vienes a por tu perdón / Por supuesto lo tienes ¿cómo lo quieres? / ¿Quieres que lo firmemos todos? / ¿Quieres nuestras direcciones saber dónde puedes encontrarnos? / Es una broma no te perdonamos! (Fidalgo Lareo, 2015: 65).

Si entendemos esta provocación performativa como pedagogía crítica, será porque el perdón necesita de una claudicación que se

sume a las palabras y la terquedad para que la escena siga, «siendo un espacio sagrado y que en algún momento recuperará la potencia que tuvo» (Oliveira, 2014: 98). En el mismo sentido que antes la abuela del autor nos entregaba su legado en una epístola compartida con sus nietas, aquí la vuelta a la deuda se conjuga tal como recogemos entre la presencia de los *ni-nis* y la fábula que el dramaturgo y los directores recogen para dotarlos de autonomía como testimonio íntimo colectivo (Sarrazac, 2011: 44). No hay tiempo que perder, y, sabiendo esto, su acción es directa y trata de establecerse como inmediata, sin mediación excesiva cuanto menos, pues sabe que los procesos que se toman demasiado tiempo en muchas ocasiones se agotan o cancelan a sí mismos, tal como Amelia Valcárcel (2010: 133) recuerda, con la necesidad de generar actos de justicia en tiempo para poder perdonar efectivamente un daño acometido.

Lo cierto es que estos adolescentes saben muy bien dónde están y qué están haciendo. Saben, por ejemplo, que se les amenaza con una imposición que no merecen, que se les viene encima una carga que no generaron y que nunca disfrutarán, una pérdida que no asumen y que nunca podrán pagar, y saben bien el potencial que guardan y que su valor está en otro lugar: «Poder estar con un adolescente no tiene precio / Estar a nuestro lado es algo que no podrás pagar jamás / Es como si los vimos nosotros nos acercaremos a los muertos» (Fidalgo Lareo, 2015: 64). Las utopías de la acción se llevan al límite y se pone en vilo la veracidad depositada en la construcción de un mundo común; contraste que se genera aquí en la palabra y la emergencia de sentido depositada sobre el arte de la *performance*, reclamando una diferenciación en la intención de responsabilidades. ¿Es posible siquiera contagiar esta energía? Y de ser así, ¿cómo es posible conseguirlo? Verdad radical para nuestros protagonistas que trata de encontrarnos, y que:

no tiene que ver con un quitarse la máscara, sino con un negociar las máscaras que permiten la relación más intensa o la relación más justa o la relación más solidaria en cada momento. Y probablemente la ética tiene más que ver con el saber qué máscara ponerse que en quitarse la máscara (Sánchez, 2017: 44-45).

Desde el recuerdo de la violencia y habiendo salido de una ontología de la deuda de la que no se hacen cargo (Valcárcel, 2010: 44)

—«Esto es una gran oración para saber que nuestros padres / No piensen que hemos perdido lo sagrado /» (Fidalgo Lareo, 2015: 66)—, exclamando desde la voluntad de trascendencia en la búsqueda de un vínculo amoroso —«Esta es una obra sobre seres de distintas edades / Enamorándose para siempre sin darse cuenta /» (Fidalgo Lareo, 2015: 66,76)—, ganan y pierden afinidades para una nueva dramaturgia que purifique y dé sentido a la confusión social. Hay un reclamo de intervención —«Que levante la mano el que [...]»—, quizás como una primera muestra sobre la que poder confiar en el otro, sin quedar registrados y anulados en una era de la comunicación demasiado exigente. Un impulso que no deje rastro y quede marcado sin embargo profundamente en el cuerpo y en las estructuras del medio que lo sustentan. Sobre el valor de la palabra, del lenguaje cuidado y querido por el dramaturgo, se hace fe y oficio sagrado para recoger la fragilidad adolescente, conociendo la importancia de las decisiones que han sido elegidas a lo largo de la vida, a sabiendas que hay mucho por retribuir del estado inmóvil. Pese a la declaración de autonomía no hay una ruptura y se recupera la apuesta del sentido de la familia como seno de identidad, porque los padres reconozcan a sus hijos y los valoren por baremos que no son económicos ni productivos, sino más bien por el potencial, siempre prometedor y nunca erosionado ni quemado, de estas posibilidades insurgentes que han de ir encontrando su propio camino. Sobre la amarga distancia la reconstitución descansa en esta obra como decimos en la sabiduría compartida que, además de ofrecerse, se anuncia como la vuelta al hogar:

Un día quise que mis padres salieran a la calle a mirar el cielo / Para contarles quién era yo sin tener que mirarlos / Una noche quise que mis padres se parasen en el mundo conmigo / Para recordarles las consecuencias de su amor / [...] Soy la estrella de este fin de fiesta que nadie quiere organizar / Soy la estrella de todos aquellos / Que vivieron por encima de sus posibilidades / Soy la estrella de todos los hijos abandonados a su suerte / (Fidalgo Lareo, 2015: 67-72).

Es la muerte del progenitor y el nacimiento de la luz propia, con la responsabilidad asumida por los nietos, la redención de los padres, generando para sí un espacio propio. No se pierde, se gana una memoria familiar que ha sido reconstruida sobre las amenazas

que la podrían incapacitar, y la juventud de ahora, desde el deseo y desde el diálogo, levanta la mano como ejemplo sobre el que tomar su turno de acción. La cuestión entonces sería si esta apuesta por el diálogo intergeneracional desde la proyección incontestable de la propia voz, la voluntad de hablar a los padres y no dejar de preguntarles, puede suponer una renovación efectiva del relato social y quizás la posibilidad de recolocar la responsabilidad de las acciones pasadas y por venir:

Las cosas solo se rompen / Cuando hay un accidente, una enfermedad o una guerra / Nada se rompe con las ideas / Esta noche algo hecho con palabras / Cambiará tu idea del miedo / Me miras y te preguntas si sé lo que estoy haciendo / Si sé lo que estoy tocando / Si sé el riesgo que asumo / Porque sé que tú inocencia es el cáncer de hoy / Y no se puede curar / Piensa en todas las veces que durante esta obra / Has querido levantar la mano y no la has hecho / (Fidalgo Lareo, 2015: 89).

Retomamos aquí, ahora, la referencia al legado heredado sobre la primera obra analizada, «de algún modo vivimos en el mundo de nuestros abuelos, porque nuestro miedo y nuestra derrota es muy parecida a la suya» (Fidalgo Lareo, 2015: 103), para poder pensar en la siguiente pieza, tratando de generar un vínculo en el que vayamos mostrando cómo la intimidad, la verdad personal y el deseo propio son formas de violencia difíciles de anular. De las expectativas de la abuela para con sus nietas partimos hacia las intenciones de estos adolescentes para consigo mismos y el mundo que les rodea, apelaciones que no solo rompen la cuarta pared, sino que además la tratan de regenerar con un esfuerzo que clama por un ritual en favor de una posible participación, llamada a la acción y recuerdo de la inactividad reinante, como presente vinculado prósperamente a un renovador viaje.

4. *HABRÁS DE IR A LA GUERRA QUE EMPIEZA HOY*

La tercera de las obras, escrita y dirigida por Pablo Fidalgo Lareo, queda vertebrada sobre la figura del tío de su abuelo, Giordano Lareo Mallo, e interpretada por Cláudio Manuel do Santos Fernandes da Silva, que, como veremos, es una historia de exiliados. «En 1936 Giordano Lareo fue encarcelado en Vigo por el ejército fascista

sublevado contra el gobierno republicano. Una madrugada de 1936 Giordano Lareo escapa de la cárcel e inicia su viaje hacia el exilio» (Fidalgo Lareo, 2015: 93), así nos contextualiza el propio autor la obra según comienza, en su esfuerzo por recuperar su memoria, pues no queda en su casa más que la constancia de un libro de papiroflexia editado en Argentina:

Mi nombre es Pablo Fidalgo Lareo. Nací en Vigo, Galicia, en 1984. Tengo 31 años. Desde que tengo memoria este libro ha estado en casa de mis abuelos. Giordano Lareo era el tío de mi abuelo y esta dedicatoria es lo único que queda de él en mi familia directa (Fidalgo Lareo, 2015: 93).

Los nombres, las personas, la acción que se va a vivir para recuperar esta memoria y la capitalización de la actuación teatral siguen ocupando el primer plano en la importancia escénica. El camino emprendido es de nuevo en primera instancia real, lleva al autor a Argentina a seguir el rastro latente en su hogar y conocer por sí mismo a esos familiares perdidos para reconstruir esta figura progenitora, por lo que busca generar una dinámica capaz de llenar los espacios en blanco que habitan su propia historia personal, si bien primero antes de reconocer la existencia de estos espacios en blanco, se aleja de las guerras de veracidad entronadas por historiadores y juristas: «La página en blanco ha comenzado a escribirse y esta es la primera frase: / *De la nebulosa existencia de papel / Nace la venenosa ansiedad de las palabras*» (Fidalgo Lareo, 2015: 95). Entra entonces en acción el actor, aunque el autor no deja la escena como testigo privilegiado de la obra, en un acto de compañía que refleje que el suyo no es un caso aislado, y que hay muchos otros que podrían aparecer aquí de igual manera. Hay además, como referentes, claros ejemplos en nuestra literatura de los que podemos aprender, y el autor también asume como legado de estos límites sociales, gracias a la herencia culta que otros autores han llegado a establecer, por lo que la vida sentida en los otros en el curso de la existencia, desde prismas como los de W. Benjamin, S. Zweig, o un Giordano Bruno esta vez exculpado, pasan por su memoria en el exilio como pliegues de un mismo papel, en un confinamiento que aquí nunca es voluntario:

Si eres un exiliado se te ve en la cara / [...] Yo les digo que preguntar a alguien por qué dejó su casa su país su familia / Es una falta de educación / Preguntar a un español por su historia es un error / Porque el espa-

ñol solo tiene muertos y muertos a sus espaldas / La historia de España es la más triste porque siempre acaba mal / (Fidalgo Lareo, 2015: 97).

Con un Luis Cernuda también presente, quizás como una de las muchas pajaritas de papel que van a ir ocupando la escena, como acción esencial durante toda la obra. En búsqueda de estos hombres libres con los que se quiere hermanar, se genera también en la obra una cadencia al son de un retorno —«Después volveremos sobre este tema [...]» (Fidalgo Lareo, 2015: 100)—, repetitivo y prometedor *leitmotiv* que se sabe imposible, si bien Fidalgo ha aprendido que solo hay un camino posible, y que si los temas se quedan en el tintero, el tiempo es un constante avanzar y es precisamente en este esfuerzo donde puede alojar su memoria familiar.

En el estudio que venimos realizando podemos ver claramente, en varios puntos, una determinación con la propia vía adoptada, en la línea *autopoética* que marcan Maturana y Varela (2004), y la copresencia de distintos tiempos puede ser vista como suma de posibles. El conjunto de estas acciones hermanadas puede cobrar sentido si quisiéramos profundizar sobre lo que J. Claramonte ha determinado como *estética modal*, disponiendo formas y contenidos «en tanto tal modo de relación nos puede resultar apropiable, conveniente para armar nuestra propia inteligencia y nuestra sensibilidad» (2016: 253-254), ganando en posibles si estos modos de acción pudieran ser capaces además de organizarse en un impulso colectivo que no agotara sus individualidades; rasgos que estimamos en la línea de esta propuesta y que gozan del recorrido histórico que venimos exponiendo. Si hubiera resistencias a esta acción, el conflicto queda establecido como enmienda mítica, y la reparación toma el recorrido posible para la lucha, pudiendo ser rehabilitada desde la contingencia de estos retornos:

Fue ese exceso de vida que hay antes de las peores muertes / Lo importante de la República era cómo vivíamos el día a día / Era un arte de vivir, un arte de estar, de charlar de discutir de quedarse... / El que posee el tiempo de los otros es el que posee el poder / El arte de vivir es conseguir vivir conforme a tu tiempo / Conforme a tu naturaleza / El exilio consiste simplemente en despojarlo a uno de su casa / Y dejarlo a la intemperie con sus ideas / Hasta que el viento el agua el frío... el clima acabe contigo / Y te reduces a tu parte animal / Un animal que solo busca volver a casa / (Fidalgo Lareo, 2015: 101).

Sobre la acción poética y la unión de individuos en el colectivo, Cláudio da Silva irá colocando en escena uno a uno los *origamis* en una disposición bastante estructurada que puede recordar el trazado de las líneas maestras de un mapa, o quizás la coreografía de un llamamiento a filas para esa guerra que no les dejaron luchar. Hubo una guerra que puede seguir muy vigente, se nos advierte de nuevo, y el primer paso para sobrepasar la pasividad es quizás recoger la parte de la familia con la que no se cuenta, acogerlos en su escucha, y devolverles la memoria. Si retomamos aquí el tema del perdón, que se abre en las dos obras anteriores con distintos desarrollos, tal como hemos visto, podemos entender que en esta tercera obra se llega a un punto dulce sobre el que poder asumir las consecuencias y el legado en la generación de los padres. Las ideas buenas que no se han conseguido silenciar y que han vencido el miedo y la inmovilidad se recogen en este ejercicio sobre el papel, el *origami* que se pliega y que revela en ello quién lo ha plegado, entendiendo la acción como palabra auténtica y testimonio único, sobre la máscara escogida. Gana así la posibilidad de la hoja en blanco, entre la fiesta y el rigor, entre el rito y la alegría, cuestionando con qué fundamentos contar la propia experiencia. En estos otros materiales, cercanos y asequibles, se pueden hallar y recuperar expresiones en desuso y será en el encuentro donde se juegue la guerra y en los hijos donde se pueda reconocer lo mejor y lo peor de uno mismo:

La crianza es algo natural, orgánico, y finalmente se impone / La crianza no consiste en lo que les explicas a tus hijos / La crianza es lo que ellos viven de lo que tú eres / Tú completo sin nada que esconder / Por eso ellos muestran lo que no quieres ver / Lo peor de ti mismo como la guerra / ¿Ustedes se han ido alguna vez de lo que consideran su casa / Sin dejar ni una nota? ¿Conocen esa soledad? / La crianza es como el polo sur celeste / Necesita la intersección de dos caminos / Necesita dos personas que se encuentren, que se entiendan / (Fidalgo Lareo, 2015: 110).

Este ejercicio de aprendizaje, como encuentro de distintos tiempos, como un *entrelugares* en los que confrontar un momento de crisis, en resonancia con las *heterotopías* de M. Foucault, lejos de ser la mera exposición de las estructuras o de la *realidad propia*, es la manifestación adecuada que supone, además, un ejercicio de autocrítica que pueda ser traspasado, si se quiere conseguir cierta efectividad más

allá de uno mismo, como una duda compartida o la recuperación de una perplejidad motivadora que pueda cuestionar los modelos imperantes que ahogan los modos de hacer arte:

Entender el arte como ubicado en la inminencia lo proyecta hacia la reflexión y la experimentación de lo que está ahí pero no se ha dicho expresamente. La inminencia es aquello que está en suspenso, el acontecimiento que está a punto de llegar a ser, pero no es todavía. [...] La negación inmanente no significa el distanciamiento y la separación, sino el aprendizaje del habitar los límites que constituyen la apertura inminente a la multiplicidad de las voces, de las formas de conocer, de los pasados de silenciados. En el estado de inminencia todos somos al mismo tiempo todo y nadie es lo mismo, todo me toca, todo me afecta, todo me concierne, todo reclama la construcción de otros relatos y ficciones porque todo está a punto de decirse y nada está dicho todavía (Martínez Luna, 2017: 35-36).

Gestos mínimos quizás, grandes según desde donde se contemplan, en la escala del niño al adulto: «Quién regala una pajarita regala algo sin valor / Un trozo de papel / El valor reside en que esa persona / Te regala su tiempo/» (Fidalgo Lareo, 2015: 118), posibilidad abierta a cada uno como ofrenda, regalo que se resguarda en la concepción de esta educación para la vida como la búsqueda y generación del espacio propio:

Esto es solo el inicio de un plan / Para decir que el mayor error es el mayor acierto / La guerra está ahí ha habido muchos viajes, absurdas disputas / Muchas guerras de lenguaje de silencio / La guerra está ahí es el momento de ir hacia dentro / ¿Ven lo que estoy haciendo? / El plegar papel tiene que ver con la concentración de la energía / Es movimiento hacia dentro / Hacia dentro del papel / Y hacia dentro de uno mismo / (Fidalgo Lareo, 2015: 115-116).

Teatro y memoria (Romera Castillo, ed., 2003), la voz en discurso ético (Sánchez, 2017: 72), consumándose por una adecuada posesión de los mecanismos de representatividad en la posición del sujeto en la enunciación y en la representación, donde los distintos procesos de colonización y descolonización se hacen patentes, generando además una recuperación de la memoria familiar efectiva. Nietos que son víctimas y verdugos, creando aparatos escénicos desde su

exilio en Lisboa³, justificación de los fines y los medios que hacen resonar la herencia de la carga cristiana en su concepción de deudas y redenciones, tratando de salir del círculo vicioso del azar en el sistema capitalista que nos apremia, que puede quedar en la concepción dialéctica que Benjamin recoge en su exigencia de rememorar nuestros orígenes, pues si bien:

la reflexión de Benjamin en torno a la redención se vincula con los proyectos que han quedado trunco, que exigen no ser olvidados. En esta dirección hemos elucidado el estatus teológico del concepto de redención: la esfera divina se constituye en garante de la objetividad de la exigencia, a pesar de que esa exigencia no sea atendida; aquella que nos permite hablar de un instante inolvidable, aun si toda la humanidad lo ha olvidado (Abadi, 2014: 227).

Memoria y acción con la propia historia, dando voz a otros que pueden estar en similares situaciones y entregando la posición de enunciación sobre estos relatos tal como hiciera la abuela:

Habrás de asumir una responsabilidad aunque te sientas cobarde / Algunas noches pensarás no soy yo / No estoy preparada/ No estoy tan bien hecha como para aguantar algo así / Pero ese es nuestro patrimonio / Todo lo que nos permiten llevar en el barco / Habrás de cumplir la misión de los descendientes del héroe anónimo / Siempre con las maletas hechas / Siempre con la cabeza alta / Habrás de reconstruir la figura de tu padre / De trascender a tus padres / De amar a tus abuelos y su separación / Habrás de sentir cómo te olvidan, cómo te mandan callar / Habrás de crear una verdad única / De sentir la violencia cada vez más sutil / Cada vez más sabia y elaborada de tus enemigos / Pero no te confundirás / Llegarás donde yo no llegué / Entenderás que en algunos países / No se trata de educar sino de ser un fin de raza / Acabar con una herida transmitida de una generación a otra / Que ni siquiera la

³ Tal como nos aclara la obra, Cláudio da Silva es un refugiado de guerra, exiliado angoleño residente en Portugal desde su infancia. Pablo Fidalgo muestra la capacidad de esta postura del poeta desde el exilio permanente, tanto así que pone en palabras de su abuelo: «Estamos condenados a repetir la historia como exiliados interiores / [...] Se acerca la hora de abrir el vientre de mi madre / Para morirme en él /» (Fidalgo Lareo, 2015: 41).

educación puede curar / Habrás de ser una maestra de la vida y de la muerte / Habrás de ir a la guerra que empieza hoy / Esta carta debe ir con el resto de los papeles / Ustedes son mis testigos (Fidalgo Lareo, 2015: 113-114).

5. EPÍLOGO: DOS ENLACES

¿Por dónde empezar en todo este viaje? Entre todas las pistas que Pablo Fidalgo nos da queremos quedarnos con la excursión que supone adentrarse en su poemario *Mis padres: Romeo y Julieta*, con el amor de los padres como piedra angular sobre la que ir adelante y atrás en este ciclo:

A mis hijos les digo / Si al final la búsqueda de un hombre depende de saber / Si sus padres vivieron un amor verdadero o no / Sé que amé a una mujer todo lo que supe / Entonces nadie hablaba de amor / En el amor proyectábamos toda la energía / Que no podíamos sacar en la lucha / Y la rabia quedaba contenida y la vida se nos iba / Y nos estábamos muriendo por dentro pero fingíamos que no pasaba nada / (Fidalgo Lareo, 2015: 29).

Es justo en la generación que puede quedar omitida presencialmente en este ejercicio de recuperación de la memoria familiar donde el viaje de recuperación de Pablo Fidalgo Lareo comienza y del que parten el resto de las obras: «Nací del único amor grande, verdadero, loco, / que en esta casa se recuerda. / Nadie me lo puede perdonar. Fui pensado como un país /» (Fidalgo Lareo, 2013: 23). Salvando los riesgos y capitalizando los beneficios por confundir la acción, el arte y la vida, la construcción de un país posible asoma por cada hueco de este ciclo, que asume en su poesía escénica unos riesgos extraordinarios con sobriedad estética y aparente sencillez en su presentación, y que lejos de rehuir la complejidad de los dilemas que afronta los acoge y confronta con sinceridad y decidida voluntad de superación. Para este ejercicio artístico no se hace alarde de grandes máscaras, sino que se plantea una genealogía cercana y una vinculación reconstitutiva, empeño que agradece la propia historia y que al comprenderse deja espacio para nuevas formas de expresión que estén por venir. Podemos concluir con ello que el ciclo, aquí

estudiado, goza de una coherencia y una adecuada realización con la manifestación que requiere la propia vía de autor, sobre la virtud del exilio, más allá de la aceptación de las contingencias y desavenencias de la historia familiar, haciendo un uso adecuado de los géneros y recursos artísticos que recorre, desde la poesía al teatro pasando por la *performance*, y que sirve quizás con ello de caso notable para su tiempo, imaginando poder construir otros experimentos artísticos autobiográficos propios:

Un hombre es como un árbol / Que tiene las raíces al aire / Se puede retorcer hasta el infinito / Y todos pensarán que solo está despertando / (Fidalgo Lareo, 2015: 121).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abadi, F. (2014). *Conocimiento y redención en la filosofía de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Berger, J. (2005). *Aquí nos vemos*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Buck-Morss, S. (2001). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Claramonte, J. (2016). *Estética modal*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Fidalgo Lareo, P. (2013). *Mis padres: Romeo y Julieta*. Valencia: Pre-Textos.
- (2015). *Tres poemas dramáticos*. Cáceres: Liliptuenses.
- Grande Rosales, M.^a Á. (2015). «Mundos que se desvanecen. Tecnoteatros y performatividad». En *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital*, vol. 4, n.º 2, 8-17. Salamanca: Delirio.
- Martínez-Collado, A. y Panea, J. L. (2015). *Secuencias de la experiencia, estadios de lo visible: aproximaciones al videoarte español*. Madrid: Brumaria / Universidad de Castilla-La Mancha.
- Martínez Luna, S. (2017). «'Ni / ní': 'entrelugares' del arte y la educación». En *Ni arte ni educación. Una experiencia en la que lo pedagógico vertebraba lo artístico*, Grupo de educación de Matadero. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- Maturana, H. y Varela, F. J. (2004). *De máquinas y seres vivos. Autopoiesis: la organización de lo vivo*. Barcelona: Lumen.
- Mayayo, P. (2015). «El artista como ventrílocuo: la conferencia performativa y las paradojas de la figura autorial». En *Llámallo performance: historia, disciplina y recepción*, Juan Albarrán e Iñaki Estella (coords.), 49-70. Madrid: Brumaria.

- Nancy, J. L. (2007). *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Navarrete Moreno, L. (2011). *Desmontando a ni-ni: un estereotipo juvenil en tiempos de crisis*. Madrid: Instituto de la Juventud, Observatorio de la Juventud en España, Servicio de Documentación y Estudios.
- Olveira, M. (2014). *Conferencia performativa. Nuevos formatos, lugares, prácticas y comportamientos artísticos*. Madrid: Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC) / This Side Up.
- Rancièrre, J. (2003). *El maestro ignorante: cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Barcelona: Laertes.
- Romera Castillo, J. (ed.) (1993). *Escritura autobiográfica*. Madrid : Visor Libros.
- (1998). *Biografías literarias (1975-1997)*. Madrid: Visor Libros.
- (2000). *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Madrid : Visor Libros.
- (2003). *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
- Sánchez, J. A. (2017). *Cuerpos ajenos*. Segovia: La Uña Rota.
- Sarrazac, J. P. (2011). *Juegos de sueño y otros rodeos: alternativas a la fábula en la dramaturgia*. México DF: Paso de Gato.
- Valcárcel, A. (2010). *La memoria y el perdón*. Barcelona: Herder.
- Valverde Gefaell, C. (2014). *Desenterrar las palabras: Transmisión generacional del trauma de la violencia política del siglo XX*. Barcelona: Icaria.

Fractales biográficos en
Cuarteto. Un aire de familia,
de Enrique Mijares
Fractales biográficos en Cuarteto.
Un aire de familia, *de Enrique Mijares*

Susana Báez Ayala
Universidad Autónoma de Ciudad Juárez
sbaez@uacj.mx

Resumen: Biografiar constituye uno de los nodos en la dramaturgia de Enrique Mijares. Varios de sus protagonistas emergen de la virtualización de personajes sustantivos del México contemporáneo. Develar en este escenario escritural figuras emblemáticas, constituye identificarnos con una mirada crítica en la complejidad, polémica e incomodidad de estos personajes en el sistema político-cultural mexicano. Me refiero a figuras como los hermanos Revueltas: José, Silvestre, Fermín y Rosaura, originarios de Durango. En esta ponencia, en homenaje al profesor José Romera Castillo, interesa indagar desde la teoría del hipertexto las aristas que de las biografías de ellos identificamos en *Cuarteto. Un aire de familia* desde la estética del teatro hipertextual.

Palabras clave: Enrique Mijares. *Un aire de familia*. Biografía. Hermanos Revueltas. Teatro hipertextual.

Abstract: Biography is one of the key components in the theatre of Enrique Mijares. Several protagonists in his plays are based on the virtualization of relevant individuals in contemporary Mexico. To reveal emblematic figures in this scriptural setting is to identify ourselves with a critical look at the complexity, controversy and discomfort of these individuals in

the Mexican political-cultural system. Among these individuals, attention will be paid to the Revueltas brothers: José, Silvestre, Fermín and Rosaura, originally from Durango. This paper, in honour of professor José Romera, uses theory on the hypertext to examine the edges of their biographies that can be identified in *Cuarteto. Un aire de familia*.

Key Words: Enrique Mijares. *Cuarteto. Un aire de familia*. Biography. Hermanos Revueltas. Hypertext theater.

*Un instante es el fractal de la existencia toda,
un momento que contiene la recursividad del universo
(Enrique Mijares, El espectador conoce el futuro).*

1. BIOGRAFIAR, UN ACTO DE MEMORIA CULTURAL

La construcción oficialista de los héroes nacionales o locales suele ofrecer una sola arista de los personajes en aras de reforzar la identidad nacional del grupo político de turno. En la dramaturgia del duranguense Enrique Mijares¹ los lectores tenemos la oportunidad de visitar a figuras señeras que aportaron a la construcción del imaginario socio-político-cultural del México contemporáneo. La atenta mirada crítica, reflexiva, e incluso política, del dramaturgo nos permite hallar en sus obras las aristas de figuras claves en la historia regional y nacional que muestran la diversidad de un país como el nuestro².

¹ La trayectoria de Enrique Mijares (Durango, 1944) es de largo alcance. Entre otros reconocimientos podemos citar: Premio Internacional Tirso de Molina por *Enfermos de esperanza* (1997), en donde explora la complejidad del levantamiento zapatista en el México de 1994; recibió, por *Árbol de la esperanza*, el Premio Emilio Carballido (1995), en donde la protagonista es Frida Khalo; y, por *Le pusieron precio a su cabeza*, el Premio Manuel Acuña (1996), obra en la que el personaje central es Francisco Villa. Forma parte del Sistema Nacional de Creadores en México. Además de ser profesor-investigador en la Universidad Juárez del Estado de Durango. Director de la Compañía de teatro *Espacio vacío*. Ensayista, narrador, pintor, poeta.

² Como la del independentista Miguel Fernández Félix (Guadalupe Victoria, 1786-1842), primer Presidente de México, oriundo de Tamazula, Durango, protagonista de

Siendo una de las constantes de este autor su interés por interperlar las historias regionales como un acto dialógico con los discursos y praxis centralistas que desdibujan o borran las memorias locales, en este ensayo me interesa indagar las aristas de las biografías de los hermanos Revueltas en *Cuarteto. Un aire de familia* (2006) desde la estética del teatro hipertextual. El cuarteto da origen a las piezas tituladas: *Andamios interiores. Fermín (1901-1937)*; *Amiga que te vas. Silvestre (1899-1940)*; *Las condiciones requeridas. José (1914-1976)*; y *El círculo de gis³. Rosaura (1908-1996)*.

La familia Revueltas, oriunda del estado de Durango en México, forma parte de la historia contemporánea de un país que emerge de las contradicciones de la Revolución Mexicana. Los aportes en el ámbito cultural-político de estos cuatro personajes los distingue por su posicionamiento crítico ante las mentalidades y gobiernos totalitarios. Estos filones del pensamiento liberal que con acuciosidad silencian la hegemonía requieren ser revisitados desde lo que Lotman denomina la memoria cultural, la cual se organiza «de dos maneras: fija las reglas (las estructuras) y las violaciones de las reglas (los acontecimientos). Las primeras son abstractas como normas. Las segundas, concretas y tienen nombres de personas» (Lotman, 1995). Los hermanos Revueltas forman parte de este segundo grupo. La dramaturgia de Mijares elige rondar los límites, las fronteras, la duda existencial de sus personajes.

2. BIOGRAFEMAS-RIZOMAS DE LOS REVUELTAS

Adentrarse en la temática de la biografía suele vincularse de manera casi tautológica con el género narrativo (Romera Castillo, 1998, 2000). Aunque Romera Castillo anota: «La historia de la dramaturgia

la obra *La espada en prenda* (2010); la de Doroteo Arango, Pancho Villa, en *Herraduras al Centauro* (1996) —Premio Nacional de Dramaturgia de Nuevo León—; la de Nellie Campobello en *La no difunta* (2010); la figura de Ginés Mercado «El Rubio, conquistador de Durango, en *La montaña de plata* (2010).

³ Referencia al *Círculo de tiza caucásiano*, de Bertolt Brecht y del Berliner Ensemble, en donde Rosaura Revueltas participó como actriz (1957).

está llena de obras biográficas teatrales⁴» (Romera, 2010), a las que denomina intimistas, ya sea en su vertiente biográfica o autobiográfica (Romera, 2006); por otro lado, menciona que en esas obras se abordan «unas historias de individuos sobresalientes que, gracias a un pacto de lectura, el receptor puede re-crearlas como un manantial de información de la historia de un personaje» (Romera, 2006). Y hacia esos seres virtualizados, que encarnaron una vida, nos queremos adentrar en este trabajo.

Por su parte, Fabienne Bradu retoma la propuesta de Barthes en relación a su concepto de *biografemas*, entendidos como: «los pequeños detalles que pueden, por sí solos, pintar por entero a un individuo» (2018: 125). Bajo esta idea, considero que las obras de Enrique Mijares, dedicadas a cada uno de los Revueltas, configuran un biografema o, en palabras de Deleuze, un rizoma dramático, en donde las complicaciones en la construcción estética y ética de los personajes se torna central. Bradu señala que toda biografía plantea un dilema: «¿hasta dónde es preciso ahondar y detallar la parte íntima de una vida para, a un tiempo, decir la verdad [...] y respetar el reducto más privado de un ser humano?» (Bradu, 2018: 126-127).

Romera y Bradu tocan dos fibras sensibles en relación con el respeto a la dignidad humana, al tratamiento de la Otredad. Una, la parte ética, en donde el biógrafo debe elegir qué filones del personaje devela y cuáles deja de lado, a partir de su criterio de pertinencia ética; y otra, el aspecto estético: cómo abordar la figura del biografiado desde lo literario. Las respuestas son diversas y han dependido del contexto cultural, por ejemplo, las hagiografías en la Edad Media (Romera, 2010).

Si nos referimos a la dramaturgia del norte de México, destaca el interés de sus autores por enfatizar los acontecimientos y actores de la compleja realidad mexicana, sobre todo aquella desdeñada por los centros de poder cultural del país. En el caso de la dramaturgia de

⁴ De esto da cuenta en amplitud el artículo «La escritura (auto)biográfica y el SELITEN@T: Guía bibliográfica», de Romera Castillo (2010), una de las líneas básicas de trabajo del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, dirigido por el profesor José Romera Castillo, como puede verse en su web (http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/escritura_autobio.html [17/04/2018]). Cf. además Romera Castillo, ed. (1998, 2003).

Enrique Mijares es importante apuntar que sus reflexiones teóricas lo han llevado hacia la conceptualización del teatro hipertextual, en donde las ideas de la relatividad adquieren pertinencia al considera que «el hipertexto [integra]: el fragmento, nodo, rizoma o fractal, mínimo denominador común de la realidad virtualizada» (Mijares, 2015: 59). Por tanto, el interés no es llegar a *toda la verdad* de un acontecimiento o personaje, sino ofrecer los fractales de un todo para que los receptores exploren las aristas significativas para ellos; y, con esa información, decidan qué hacen al respecto. Bajo estas ideas, siguiendo a Deleuze y Guattari, agrega Mijares:

A despecho de la preceptiva tradicional que aconseja construirles una biografía exhaustiva [...] el quehacer escénico que virtualiza la realidad por medio de estructuras hipertextuales se ocupa de trabajar con personajes rizoma, esos que están en medio, que no tienen antecedentes ni consecuentes, esto es, que son múltiples y, por ende, susceptibles no únicamente de intercambiarse entre sí, sino con los propios espectadores (Mijares, 2015: 106).

Romera Castillo señala que «la biografía es siempre un discurso histórico sobre la vida y obra de un personaje singular que destacó, a lo largo de su existencia, en singulares empresas. Una de las ramificaciones del tronco biográfico se manifiesta en una modalidad teatral» (Romera, 2011: 159). Bajo estas ideas la propuesta estética que atraviesa las cuatro piezas a tratar aquí se adscribe a la idea de un texto abierto, polisémico, dialógico, en donde emerge: «el dilema humano como mínima anécdota o cifra fractal de desarrollo; múltiples opciones y personajes multifacéticos; irradiación estructural, fragmentación, discontinuidad, recursividad» (Mijares, 2015: 16).

3. PÓQUER DE HERMANOS, PÓQUER DE ARTISTAS

Rascón Banda señala que «*Un aire de familia*, es un retrato en cuatro tiempos. Cuatro hermanos y un solo compromiso verdadero: la pintura, la música, la palabra y la actuación [...] es la rebeldía, la inconformidad, la lucha, el compromiso social» (2006: 11). Actividades y rasgos que distinguen de manera rizomática a cada uno de los personajes de este *Cuarteto*. Mijares explica a sus lectores el periplo

lector, teatral y creativo que lo lleva a estudiar a fondo a los Revueltas, como resultado de la puesta en escena que realizó de *Pico Pérez en la hoguera* de José Revueltas en 1994. Año en el que asiste al curso: *José Revueltas: tragedia y revolución*, impartido por Evodio Escalante en Durango. Allí se percata de la similitud existente entre *¡Que viva Cristo rey!* (1992), de Jaime Chaboud y *Dios en la tierra* (1944), de José Revueltas. Esto lleva a Mijares a: «estudiar en serio no nada más a José, sino a los cuatro grandes Revueltas, con el propósito de escribir una obra de teatro para cada uno de ellos⁵» (2006: 51).

*Cuarteto. Un aire de familia*⁶ (2006) virtualiza, a través de cuatro estampas, la compleja relación de estos personajes con su entorno socio-cultural. Nos hallamos frente a una especie de calidoscopio que, según lo giremos, nos permite apreciar una reverberación de cada uno de ellos. Si bien el libro puede leerse como un todo, cada apartado posee su propia unidad semántica. Según Armando Partida, «este *Cuarteto* [...] ofrece personajes] contruidos a partir de los momentos más relevantes de su quehacer artístico, de los momentos más trascendentes de su vida, de su propia relación con el mundo» (Partida, 2010: 8). En palabras de Mijares, cada pieza se basa en explorar el dilema humano por el cual atraviesan los hermanos Revueltas.

⁵ Entre los textos consultados se hallan: «*Silvestre por él mismo; Cartas íntimas y escritos de Silvestre Revueltas y Los Revueltas* de Rosaura; los *Naranjos en flor (sic.)* de José Ángel Leyva; *Fermín Revueltas constructor de espacios* de Carla Zurán; *José Revueltas, una literatura del lado moridor* de Evodio Escalante; *Conversaciones con José Revueltas*, compiladas por Andrea Revueltas y Phillippe Cheron; *José Revueltas una biografía intelectual* de Jorge Fuentes Morúa; *José Revueltas, una poética de la disidencia* de Javier Durán; y, claro, casi toda la producción de José Revueltas, esta vez incluida en los 26 tomos de sus obras completas, publicadas por la editorial Era [...] sin falta ese entrañable guion cinematográfico *Tierra y Libertad* [...] con todas esas lecturas y redescubrimientos tiene una deuda mi cuarteto *Un aire de familia*» (Mijares, 2006: 51).

⁶ La familia Revueltas es originaria del estado de Durango, en el norte de México. Los padres de los hermanos Revueltas, José Revueltas Gutiérrez y Romana Sánchez Arias, se dedicaron al comercio de los abarrotes; en la década de los veinte migran a la Ciudad de México, en donde algunas de las hijas e hijos asisten a colegios privados, pero la muerte del padre en 1926 los obliga a cambiar su estilo de vida. No obstante, el interés por el arte, la cultura y la problemática social se mantiene.

3.1. José Revueltas: el lado moridor

«Un artista no viene al mundo nada más para ver, sino para transfigurarse. Un escritor es el crítico de la realidad» expresa el protagonista de *Las condiciones requeridas* (2006). Ese José Revueltas que se devela ante nosotros, enuncia su *filosofía moridora*, tal como ha señalado Evodio Escalante: «Este *lado moridor de la realidad*, en el que se la aprehende, en el que se la somete, no es otro que su lado dialéctico [...] en que los elementos contrarios se interpretan y la acumulación cuantitativa se transforma cualitativamente» (2015: *e-book*, las cursivas son mías). José Revueltas es un luchador del lado «moridor» de la realidad. Constituye un referente histórico, cultural y de las batallas sociales del siglo XX. En *Las condiciones requeridas* conocemos a un personaje dialéctico que no se casa con la realidad concreta, ni siquiera en sus múltiples arrestos carcelarios. En cuanto al personaje, si bien se parte de un modelo real, el receptor conoce a un José Revueltas virtual. En este sentido la poética de ambos autores se interseca, según leemos en Revueltas: «*Los muros de agua* [son] como una intención [...] de lo que considero realismo. No el realismo de los que se someten servilmente a los hechos como ante cosa sagrada [...] sino] Un realismo materialista y dialéctico» (Revueltas, 1992: 20).

Las condiciones requeridas colocan al personaje en una estructura en abismo, en la que Revueltas transita de un hipertexto a otro; es decir, dialoga con fragmentos autobiográficos, con los intertextos de sus novelas, con sus personajes, con sus obras de teatro, con sus ensayos políticos. De tal manera que los lectores *linkeamos* de un nodo a otro en la obra, vida y pensamiento de José. Aparece un personaje que acompaña al protagonista en la obra: el PERIODISTA, quien lanza dardos a los posicionamientos del protagonista, como este: «¿Hasta qué punto José Revueltas, o sea usted, es ese Gabriel, ese Cristóbal, ese Gregorio de sus novelas?» (Mijares, 2006: 59). De esta manera se inserta aquí la intertextualidad, otro rasgo del hipertexto. Recordemos, por ejemplo, que Gregorio es el protagonista de *El luto humano*. Otra obra referida es *Los muros de agua* (1940), novela en la que se «recogen algunas de mis impresiones durante dos forzadas estancias que debí pasar en las Islas Marías, la primera en 1932 y la segunda en 1934» (Revueltas, 1992: 10).

La obra de teatro se abre cuando José Revueltas es capturado por las fuerzas del Estado; se asume como preso político y cuestiona el violento tratamiento que se le da. Ante los golpes que recibe, el personaje más que quejarse por el dolor o la humillación recibida, se cuestiona el porqué de sus circunstancias: «Desde el momento de recibir el primer cintarazo me sucedió algo insólito (asumí que) era todo el horroroso sistema que lo permitía» (Mijares, 2006: 58). Hallamos en esta obra la voz del hombre, del activista político. Leemos: «Caí preso por primera vez cuando me faltaban unos días para cumplir quince años. [...] Desde entonces no he dejado de caer una y otra vez en la cárcel. Muros de piedra en la Penitenciaría, en la Cárcel de Belem; en la prisión de Santiago Tlatelolco. Muros de agua en las Islas Marías» (Mijares, 2006: 59), palabras tomadas de la introducción a la novela *Los muros de agua*⁷. Texto en el que Revueltas-autor insiste en su trabajo como creador: «*Los muros de agua* son un reflejo directo, inmediato de la realidad. Son una *realidad literaria*, una realidad imaginada» (Revueltas, 2013: 10). Si bien el biografiado declara los elementos vivenciales en sus obras, lo enfatiza con la finalidad de insistir en el aspecto ficcional y crítico de su mirada, en el *lado moridor* de la realidad:

Me puedo dar el lujo de ser personaje de mis novelas, porque las he vivido. Conozco al pueblo en su esencia (...) Como un espía de Dios. Un espía no viene al mundo nada más a ver, sino para transfigurarse. Pero esa crítica debe pasar inadvertida (...) Penetrar en la realidad depende de la pluralidad de posiciones individuales (Mijares, 2006: 59).

La obra, quizá, más difundida de Revueltas es *El apando*; el Periodista interpela al personaje respecto a la ideología que sustenta su narrativa, a lo que responde: «Escéptica. Y cuando digo escéptica hablo de algo muy distinto al pesimismo (...) El escéptico duda, pero cree. Qué importante es aprender a dudar» (Mijares, 2006: 63). En la obra de teatro se insertan los personajes de *El apando*⁸: el Carajo,

⁷ Publicada por primera vez el 10 de mayo de 1941.

⁸ Otras obras que aparecen a manera de nodos o rizomas en *Las condiciones requeridas: Pico Pérez en la hoguera* (obra de teatro), *Dios en la tierra* (novela) —donde se aborda la guerra de los cristeros—, así como el ensayo en torno al movimiento estudiantil, *México 68: juventud y revolución* (1982).

el Albino, la Meche y la Chata, la Madre del Carajo, el Comandante. Integran en sus diálogos fragmentos de la obra de Revueltas. El periodista acude al terreno de la poética del escritor, así integra el aspecto metateatral:

PERIODISTA. – ¿Por qué todos tus personajes son tan elementales, caídos, outsiders, disidentes, casi siempre reclusos...?

JOSÉ. – *El hombre en libertad está retenido por los convencionalismos. En la cárcel todo adquiere una significación mayor. La falta de libertad desenmascara al hombre, lo obliga a enseñar el cobre, animaliza a la sociedad* (Mijares, 2006: 65).

El periodista le inquiriere el por qué aceptó la responsabilidad de ser el líder del movimiento estudiantil de 1968 y con ello el ser tomado como preso político. José responde: «Jamás pretendí presentarme ante nadie en la grotesca actitud de jefe [...] Mis interrogadores necesitaban ese jefe y ante ellos, yo parecía reunir las condiciones requeridas» (Mijares, 2006: 67).

3.2. *Silvestre Revueltas: profunda sinfonía de muerte*

«La biografía de un hombre se reduce a veces al sentido de sus pasiones [...] en el caso de Silvestre Revueltas [...] la leyenda se ha erigido y es imposible detener su avance» (José Ángel Leyva, citado por Mijares, 2006: 40). Son las palabras del epígrafe con el que abre esta pieza teatral. El texto ofrece dos puntos de fuga en el tratamiento del personaje: Enamorado y Miliciano⁹, como se subtitulan las seis escenas que cual holograma nos muestran a Silvestre jaloneado por sus pasiones: la música, el amor, su experiencia como miliciano en la Guerra Civil española en 1937 y el alcohol. La propuesta escenográfica establece el dialogismo con el *Guernica* de Picasso, al proponer

⁹ Estas dos líneas biográficas de Silvestre Revueltas forman parte de la obra *Fanfarria y canto de guerra*, de Enrique Mijares, publicada en 2003, como parte del volumen *Espinazo del Diablo*. También aparece en el libro de Enrique Mijares, *Frontera abierta I. La espada en la piedra. Antología personal* (2010). Los otros apartados son: «El tambor de hojalata», «El diario de un loco» y «El apando».

que sea el fondo del que se desprenden los personajes, mostrando horror ante la violencia de la guerra, no solo la española, sino las luchas a las que se enfrenta el personaje en su vida.

Amiga que te vas. Silvestre 1899-1940, nos permite adentrarnos en la intimidad amorosa del músico y de sus agobios por el fracaso de la democracia en la primera mitad del siglo XX. El personaje escribe apasionadas misivas a la mujer amada (Jule-Aurora), mientras se encuentra en España; si bien, ella no participa en la obra, sí constituye un ideal, una utopía que guía la subjetividad de Silvestre. El intertexto con su quehacer como compositor define el título de la obra, que es una composición para voz y piano: *Amiga que te vas* (1936) se inspira en el poema de Ramón López Velarde. A la par, esta obra se intersecciona con otras composiciones claves en la trayectoria de Silvestre: *Homenaje a Federico García Lorca* (1936), *Sensemayá, canto para matar a una culebra* (1937).

La obra constituye un monólogo en dos partes: la del Enamorado y el Miliciano; en dos escenas intervienen de forma polifónica otros personajes: Rosaura y José Revueltas, Rafael Alberti, Juan Marinello, el Médico; ellos ofrecen su amorosa mirada crítica en relación al hermano, al amigo, al músico, al enamorado, al miliciano y al enfermo de alcoholismo. Las voces en primera persona tornan esta composición intimísima en su exposición pública. A Silvestre lo conocemos en los claroscuros de su atormentada y breve vida:

ENAMORADO. – Todos los días es lo mismo. Te hablo y no respondes [...] Yo siempre imagine que el amor era el amalgamamiento de dos vidas, como una especie de transfusión de ideas, sentimientos, sangre [...] Me gustan mucho las mujeres, ¡desesperadamente! [...] He creído encontrar en ti a la mujer ideal [...] No, no he bebido [...] He sentido tantas veces tu odio y tu amargura [...] ¡Quién pudiera tener una vida sin mancha! ¿Quién puede vanagloriarse de ello? (Mijares, 2016: 41-47).

Si la intensidad, el lirismo, la intimidad de las ideas de Silvestre respecto al amor resultan no solo emotivas, sino reveladoras de las pasiones que desata en el individuo sensible al ser amado la idealización de este, así como la imposibilidad de quien ama para resistir y evadir los pensamientos y praxis que muestran las bajas pasiones del ser humano y a pesar de ello, ser un enamorado fiel hasta la muerte de la idea del amor.

Digo, si esto ya nos permite a los lectores humanizar a la figura estigmatizada por su obsesión por las mujeres y el alcohol; su participación en la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios marcó el devenir de su arte comprometido y de corte comunista. Se alista como Brigadista Internacional en la Guerra Civil española en 1937. Sus diarios retratan a un intelectual imbuido en los ideales de la construcción de estados nación democráticos, en donde privase la justicia social; se pregunta con honda inquietud qué sentido posee el arte en un contexto bélico. Este pasaje muestra la capacidad del autor de colocar(nos) en el centro del escenario, atravesados por la duda cartesiana, en donde mediante la posibilidad de identificación con el personaje, cada uno nos planteamos preguntas semejantes ante los eventos de violencia social que nos atraviesan: en el caso de México, la violencia social e institucional que nos tiene en un estado de sitio no declarado:

MILICIANO. – ¿Estamos en guerra? ¿Qué significan estas palabras? [...] Siento mi dolor y mi impotencia estrujarse dentro de mí, sin luz, en desaliento. ¿Qué soy ante esta tragedia? ¿Qué puedo hacer? Me avergüenza ir tranquilamente por la calle. Siento envidia del más humilde de los combatientes. Me agobia el pensamiento de nuestra obra de artistas, llena de vanidad, de presunción. ¡Qué asco, qué tristeza! Cómo es posible no sentirse oprimido, dolorido, pequeño, inútil ante un hombre que muere, un niño, una mujer que lloran. Y de qué puede servirles a ellos, y qué les puede importar una serie de sonidos o líneas... (Mijares, 2006: 42-43).

El dolor por la tragedia española no evita que Silvestre deje constancia de su mirada crítica, en donde es capaz de apreciar la alegría de la vida cotidiana, aun en la estrechez de la guerra; pero, también interpela a los acaparadores que se enriquecen en un contexto de miseria. Se duele de Madrid acechada por los franquistas: «¡Amada ciudad! Mi corazón abraza tu dolor [...] La noche contempla la lucha sin nombre. ¡Qué austera y profunda sinfonía de muerte! (Mijares, 2006: 45). En otra obra del *Cuarteto* leemos: «Silvestre no se conformaba con su propio dolor, necesitaba sufrir por los demás, cargar con todo el dolor del mundo. Ya ves, jamás pudo sobreponerse a que los republicanos perdieran la Guerra Civil» (Mijares, 2006: 89).

3.3. *Rosaura Revueltas: la sal de la tierra*

La pieza dedicada a Rosaura la ubica en intersección con uno de los dramaturgos y directores más significativos en el siglo XX. Ella viajó a Alemania en donde actuó en *El círculo de tiza caucásico* y *La hija adoptiva*, bajo la dirección de Bertolt Brecht. Después se dirigió a Cuba en donde impartió cursos y conferencias. Ambas experiencias fueron resultado de su frustrada participación en la película *La sal de la tierra*, bajo la dirección de Herbert J. Biberman, en donde se aborda la problemática laboral de los mineros de origen mexicano-americanos. La paranoia hacia las actividades que oliesen a comunismo del senador Joseph McCarthy acabó prácticamente con su carrera artística. Mientras se filmaba la película en Silver City, la mandó detener, encarcelar y por último deportar. Esto determinó que la industria cinematográfica mexicana, el gobierno y algunas figuras como María Félix, Dolores del Río o Mario Moreno, Cantinflas, no tuvieran un acto de solidaridad hacia ella.

No obstante, Rosaura Revueltas constituye la *sal de la tierra*, en términos metafóricos, en la participación femenina (e incluso feminista) de las mujeres en el ámbito cultural y político en el que privaba una visión machista y patriarcal. Sus cualidades histriónicas y su compromiso social la colocan en la historia de las mujeres que logran romper con el techo de cristal de su época e incluso con el de la nuestra. Una mujer que le dio sabor y sentido a su existencia al confrontar el deber ser de la mujer e inmiscuirse en la vida pública mediante sus cualidades actorales.

Rosaura Revueltas, además, se distingue por la solidaridad irrestricta hacia sus hermanos; quienes tampoco tuvieron una vida profesional fácil al elegir el *lado moridor* de la vida, como diría José Revueltas. Rocío Galicia se pregunta: «¿No es Rosaura peligrosa por ser dueña de sí misma y tener la energía de nadar a contracorriente? ¿Por qué las referencias literarias o ensayísticas de Rosaura son escasas?» (2006, 74). No erramos al responder el papel que juega la cultura patriarcal en ello. La mujer, la creadora, la ciudadana que emerge en *El círculo de gis* se ve jaloneada por las circunstancias de su época, en donde las mujeres no ocupan un lugar destacado en la cultura; a la par, el aura oscura que la cubrió por las vicisitudes políticas en EUA generó que su entorno mirase hacia otro lado y la solidaridad y

sororidad que ella merecía fuesen nula. No obstante, su convicción de existencia, en aquellos momentos claves de su vida, nos ofrece a una mujer-paradigma de resiliencia ante la adversidad institucional y machista de sus tiempos:

ROSAURA. – Durante los primeros cinco años de mi matrimonio [...] solo éramos yo y mi vientre [...] La sal de la tierra ha recibido distinciones en los más importantes Festivales cinematográficos de Europa [...] Resulta irónico que Cuba me pida [...] poner en escena El círculo de tiza caucásico [...] Mi único pecado es ser mexicana en un país intolerante y racista [...] ¿Cuál es mi crimen? ¿Por qué necesito un abogado defensor? ¿Participar en una película que dignifica a los trabajadores México-americanos es un pecado? [...] Todos somos víctimas [...] La sal de la tierra ha sido el réquiem de mi carrera en el cine mexicano [...] yo no tenía ninguna posición política [...] yo simplemente soy la hermana de los Revueltas. Soy Rosaura. Rosaura Revueltas (Mijares, 2006: 79-91).

No hay espacio para ahondar en un tópico central en la biografía de Rosaura: la xenofobia y racismo del gobierno norteamericano, que hoy por hoy vive otra de sus facetas con Trump a la cabeza. Por último, el sensible diálogo entre ella y su nana, Mamaguita, en donde se alude a las historias amorosas transgresoras de su abuela, hablan de una feminidad mexicana poco explorada, en donde el mito de la mujer sumisa se impone sobre las mujeres de carne y hueso humanas, complejas, diversas.

3.4. Fermín Revueltas: andamios para la diversidad

El escenario de esta pieza reproduce el mural *Alegoría a la Virgen de Guadalupe*¹⁰, emulando una vecindad de dos pisos, de la cual emergen los personajes conforme son invocados. Al igual que en las otras piezas, priva el perspectivismo, el dialogismo, la intertextualidad con las artes de los otros Revueltas, ya sea mediante su participación o la inserción de composiciones musicales o fragmentos del arte de los hermanos. Este texto apuesta a la polifonía para dibujar el carácter contestatario, estridentista, lúdico, comprometido con las misiones

¹⁰ Escuela Nacional Preparatoria, en el antiguo Colegio de san Ildefonso.

culturales impulsadas por José Vasconcelos, irreverente, atrevido de uno de los muralistas más singulares del México posrevolucionario.

Las voces de José, Silvestre y Rosaura se entrelazan para dar cuenta del dolor por la muerte del pintor, a la vez que se conjuntan en una revisión sumaria de su vida privada y pública. Aluden al matrimonio con Ignacia, maestra de profesión, unos años mayor que él y con quien se casa al embarazarla, a los diecinueve años. Acto incomprensible para la mentalidad de la época, incluso para esta familia liberal. La referencia a su alcoholismo es otro tópico que no se escatima en la obra. Se muestran los andamios del personaje, se alude a su formación académica en los Estados Unidos y su negación a retornar a ese país por el racismo que vivió su hermano Silvestre allá, su inserción en el movimiento muralista no como aprendiz sino en calidad de colega de Diego Rivera y de Siqueiros; la participación de Maples Arce leyendo fragmentos del Manifiesto Estridentista, lo sitúa a la vanguardia de las ideas artísticas de su época. Su prematura muerte, por un paro cardíaco, trunca su carrera. Sus obras de caballete o los murales se perdieron o deterioraron, quedando una parte muy menor de su legado. Esta pieza-rizoma de un personaje-rizoma nos interpela ante el socavamiento que del legado cultural nos hace el estado mexicano a sus ciudadanos. Fermín Revueltas emerge con su humanidad a cuestras en ese escenario en proceso, inacabado. A decir de Partida, en esta obra: «se entrecruzan los planos espacio temporales de la historia al arbitrio del dramaturgo [...] al igual que la exposición de los diversos tópicos planteados por este, para plantearnos a su vez un fresco de la vida del protagonista» (Partida, 2006: 18):

FERMÍN. – Milito en el Grupo 30-30, colaboro en el periódico El Machete, en las revistas Crisol, Irradiador y Horizonte, e ilustro varios libros, El son del corazón, de Ramón López Velarde [...] Nos orilla a la clandestinidad o nos despacha a distintas regiones del país en calidad de misioneros culturales (Mijares, 2006: 26).

4. ¿QUIÉN ESCOGE A QUIÉN?

Bradú retoma a León Edel al preguntarse: «¿quién escoge a quién»; agrega: «el biógrafo (o el lector de biografías) debe preguntarse qué rasgos del carácter o de la vida de un personaje encuentran suficientes ecos en la vida del biógrafo para dedicarle años de trabajo y desvelos?»

(Bradú, 2018: 127-128). No puedo responder por el escritor, aunque arriba cito las motivaciones que él mismo nos comparte en el texto que precede a *Las condiciones requeridas*. Sin embargo, sí puedo hablar por mí, como investigadora y profesora. Abordar el tema de las biografías dramáticas de los Revueltas me lleva a recordar el curso que sobre la narrativa de José Revueltas me impartió Evodio Escalante en la licenciatura. Sus textos formaron un posicionamiento crítico, político, social, humanista en las carreras que abrazaba en ese momento: el magisterio y las letras. *Cuarteto. Un aire de familia* se torna fundamental, en mi opinión, en las aulas universitarias porque la educación centralista y hegemónica no difunde a estos pensadores y ciudadanos del mundo en su complejidad y riqueza. Por tanto, en el aspecto ético este es un aporte desde el norte de México y en la línea escritural las estrategias discursivas de Mijares consolidan a los personajes en su diversidad y polisemia. Cierro con la poética del teatro hipertextual de Mijares: «[surgen los textos] por los fluidos y fluyentes códigos digitales de lenguaje, abiertos por obra y gracia de la virtualidad, a una multifocalidad interpretativa [...] y da paso al respeto, la aceptación, la inclusión de toda diferencia, de toda diversidad, sin juzgarla ni enjuiciarla» (Mijares, 2015: 17).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bradú, F. (2018). «La biografía literaria en el México contemporáneo». *Secuencia* 100, 114-132.
- Escalante, E. (2015). *José Revueltas: una literatura del «lado moridor»*. México: FCE (*e-book*).
- Galicia, R. (2006). «Rosaura, la insurgencia en el círculo de la creación». En *Cuarteto: un aire de familia*, 73-75. Durango: IMAC.
- Lotman, I. (1995). «La biografía literaria en el contexto histórico-cultural (la correlación tipológica entre el texto y la personalidad del autor)». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 4, 9-26 (también en <http://cervantesvirtual.com/hemerotecas/signa> [12/02/2018]).
- Mijares, E. (2006). *Cuarteto. Un aire de familia*. Durango: Instituto Municipal del Arte y la Cultura.
- (2008). «Pancho Villa, un héroe multifacético que cuenta cuentos a los niños». En *Más allá del héroe. Antología crítica de teatro histórico hispanoamericano*, María Mercedes Jaramillo y Juanamaría Cordones-Cook (eds.), 321-342. Medellín, Colombia: Universidad de Antioquia.

- (2010). «Fanfarria y canto de guerra». En *Frontera abierta I. La espada en prenda. Antología personal*, 136-154. Durango: Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noreste.
- (2015). *El espectador conoce el futuro. Recepción / edición de la realidad teatral*. México: Libros de Godot.
- Partida Tayzán, A. (2006). «El drama testimonial transformado en drama profano». En *Cuarteto. Un aire de familia*, Enrique Mijares, 17-19. Durango: Instituto Municipal del Arte y la Cultura.
- (2010). «Mijares y su dramaturgia duranguense». En *Frontera abierta I. La espada en prenda. Antología personal*, Enrique Mijares, 3-12. Durango: Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noreste.
- Rascón Banda, V. H. (2006). «Presentación». En *Cuarteto. Un aire de familia*, Enrique Mijares, 9-14. Durango: Instituto Municipal del Arte y la Cultura.
- Revueltas, J. (1992). «A propósito de *Los muros de agua*». En *José Revueltas. Obras completas 1. Los Muros de agua*, 9-20. Décima reimpresión. México: Era.
- Romera Castillo, J. (1998). «Ante las biografías literarias». En *Biografías literarias (1975-1997)*, José Romera Castillo (ed.), 11-25. Madrid: Visor Libros.
- (2000). «Biografías literarias». En *Ensayos semióticos. Dominios, modelos y miradas desde el cruce de la naturaleza y la cultura (Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Estudios Semióticos: AISS/AIS)*, Adrián Gimete-Welsh (ed.), 467-475. México: Universidad Autónoma de Puebla / Asociación Mexicana de Semiótica (editado también en CD-ROM).
- (2006). «Biografías literarias en la España actual». En su obra, *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)*, 143-153. Madrid: Visor Libros.
- (2010). «La escritura auto(biográfica) y el SELITEN@T: guía bibliográfica». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 19, 333-369 (también en <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa> [16/03/2018]).
- (2011). *Teatro español entre dos siglos a examen*. Madrid: Verbum.
- Romera Castillo, J. (ed.) (1998). *Biografías literarias (1975-1997)*. Madrid: Visor Libros.
- (2003). *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.

OTROS ÁMBITOS



Confesionarios escénicos (Richter, El Khatib, Py)

Scenic confessionals (Richter, El Khatib, Py)

Isabelle Reck
Universidad de Estrasburgo
Isabelle.reck@wanadoo.fr

Resumen: Nos interesaremos aquí, en homenaje al profesor José Romera Castillo, en tres piezas creadas en el contexto teatral francés entre 1998 y 2014, tres voces personales que se presentan como tres variantes paradigmáticas del llamado «teatro autoficcional», en su versión introspectiva, confidencial y confesional: *Théâtres* (1998) de Olivier Py, *My secret garden* (2010) de Falk Richter, y *Finir en beauté. Pièce en un acte de décès* (2014) de Mohamed Khatib.

Palabras clave: Teatro. Autoficción. Olivier Py. *Théâtres*. Falk Richter. *My secret garden*. Mohamed El Khatib. *Finir en beauté. Pièce en un acte de décès*.

Abstract: This article, in honour to the professor José Romera, approaches three plays that were shaped in the French scene between 1998 and 2014—three distinctive voices that are taken as three paradigmatic variants of the so-called «autofiction theatre», respectively introspective, confidential and confessional: Olivier Py's *Théâtres* (1998), Falk Richter's *My secret garden* (2010) and Mohamed Khatib's *Finir en beauté. Pièce en un acte de décès* (2014).

Key Words: Theater. Autofiction. Olivier Py. *Théâtres*. Falk Richter. *My secret garden*. Mohamed El Khatib. *Finir en beauté. Pièce en un acte de décès*.

Nos interesamos en este trabajo en tres piezas creadas en el contexto teatral francés entre 1998 y 2014, tres voces personales que se presentan como tres variantes paradigmáticas del llamado «teatro autoficcional», en su versión introspectiva, confidencial y confesional: *Théâtres* (1998) de Olivier Py, *My secret garden* (2010) de Falk Richter, y *Finir en beauté. Pièce en un acte de décès* (2014) de Mohamed El Khatib¹. En las tres se entretajan la historia individual y la historia colectiva en los contextos, respectivamente, de una familia de la pequeña burguesía provinciana francesa, de una familia alemana con oscuro pasado nazi, y de la segunda generación de una familia magrebí inmigrada en Francia. El punto de partida de las tres obras es una lenta agonía: la propia, simbólica, fantaseada y halucinada (Py), la del padre en coma (Richter), y la de la madre en el pabellón de cuidados paliativos (El Khatib). Tres situaciones de crisis y de fractura autobiográfica, a partir de las cuales se reflexiona sobre nuestra sociedad actual, los temas de actualidad más candente, el mundo y la humanidad. Abordan asimismo el (su) lugar y la función del arte y del artista en la sociedad. Richter, por su parte, interroga también la cuestión, muy relacionada con el teatro autoficcional, de las fronteras entre lo público y lo privado, lo íntimo y lo «éxtimo»².

Si nos atenemos a la primera definición que dio Doubrovsky (1977), son claramente autoficciones ya que se da la coincidencia onomástica del personaje, el narrador y el autor. «En la autoficción hay que llamarse a sí mismo por su propio nombre, pagar, por así decirlo, con su *persona*, y no legarse a un personaje ficticio», puntualiza en una entrevista del 2005 (Doubrovsky, 2005: 205)³. La autoficción supone un pacto de referencialidad. La tenemos en estas tres piezas. Aunque, en el caso de Olivier Py, si en la lectura del texto impreso queda clara

¹ El Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, dirigido por el profesor José Romera Castillo, ha investigado sobre modalidades de escritura paralelas a la que aquí estudiamos (Romera Castillo, ed., 1998, 2003).

² Véase sobre esta cuestión en literatura, A. Mura-Brunel y F. Schuerewegen (textes réunis par), *L'Intime-l'Extime* (2002).

³ Reproducimos las cursivas empleadas por el autor. Para todas las citas se reproducirán las especificidades tipográficas, cursivas y mayúsculas que abundan en *My secret garden*, y ausencia de puntuación cuando la hay. Todas las traducciones del francés son nuestras.

la autorreferencialidad, ya que el personaje se llama Yo Mismo, no así en la representación. Fuera del paratexto, no hay ningún otro indicio, salvo, claro, el conocimiento que pueda tener el espectador de la biografía del autor, o las claves que pueda aportar el programa de mano. En *Finir en beauté*, no solamente el personaje se llama Mohamed El Khatib, sino que además es interpretado por el mismo autor. En cuanto a la obra de Falk Richter, la autorreferencialidad, en un juego de espejos, no solamente concierne el autor, sino también a su intérprete en el escenario, o sea Stanislas Nordey.

A diferencia de la autobiografía, la autoficción está escrita en presente y «se vive en presente», completa Doubrovsky (en la entrevista de 2005: 183). Lo que viene a ser truísmo en el caso del teatro, ya que el presente le es co-sustancial. Por lo que se ha podido discutir, entre otras razones, la existencia de un «teatro autobiográfico». Aunque queda rezagado el debate, como analiza el mismo Doubrovsky, si consideramos que la autoficción es una «variante postmoderna de la autobiografía» y que «lo que hace la ficción es la escritura», al transformarse «el lenguaje de una aventura en aventura del lenguaje» (Doubrovsky, 2004: 212, 214):

La autoficción es una variante postmoderna de la autobiografía en la medida en que no cree en una verdad literal, en una referencia indubitante, en un discurso histórico coherente, y sabe que es reconstrucción arbitraria y literaria de fragmentos dispersos de la memoria (Doubrovsky, 2004: 212).

Las definiciones que los dramaturgos de nuestro corpus dan, en sus propios textos —de cariz fuertemente metateatral—, de su quehacer teatral autoficcional(izante), suenan como unos ecos de las palabras escritas por Doubrovsky desde la narrativa:

Falk Richter (2010: 12):

AUTOFICCION

Sería un buen título porque entonces quedaría claro que, sí, he vivido todo esto pero no exactamente como lo describo soy AUTOR ¿no? de todas maneras lo percibo todo de un modo más dramático que el modo en que se ha dado en la realidad TODO ESTO ES FICCIÓN INVENTADA LIBREMENTE EN CUANTO ESCRIBO NADA HA OCURRIDO REALMENTE ASÍ

Olivier Py (1998: 12, 14, 19):

Esta es la virtud del escenario, trampa para lo real, trompeta para lo real en marcha, mi llaga no es de este mundo, es orgullo del mañana, bermellón exagerado y literatura excesiva [...] Empieza entonces mi agonía, la perfecta puesta en escena de mi agonía, y es primero un recuerdo que se impone, un recuerdo que regresa a mí, no sé... [...] con la palabra teatro, disimulo, digo sin decir la adoración por el acre y simulado de la palabra simulacro⁴.

Mohamed El Khatid (2014: 55) :

He reunido el conjunto de «material-vida» a mi disposición entre mayo del 2010 y agosto del 2013 [...] No me he interrogado sobre la cuestión del límite, de la decencia, del pudor. He juntado lo que he podido juntar y he reconstruido. Todo ha ido muy rápido, sin premeditación. Esta ficción documental viene restituida aquí arbitrariamente en forma de libro, de manera cronológica, más o menos lineal.

«Si intento rememorar me invento», expone Doubrovsky en *Le livre brisé*. «Escribo mi supervivencia», son las palabras con las que cierra *Laissé pour conte* (Doubrovsky, autocitándose en 2005: 212). ¿En qué medida pueden aplicarse estas palabras a las autoficciones escénicas de nuestro corpus? ¿No es la autoficción para nuestros tres autores el dispositivo dramaturgico para la expresión «de una crisis identitaria, seguida de una fractura autobiográfica»? como analiza Arnaud Genon a propósito de Hervé Guibert —en su caso la fractura que supuso la irrupción del Sida—. ¿Cuáles son esos puntos de fractura autobiográfica? ¿Qué impacto sobre la escritura en cada una de estas autoficciones? ¿O no habría que hablar más bien de autofabulaciones confesionales?

La sinopsis de estas piezas podría resumirse como la autoficcionalización de un sujeto escindido —muy postmoderno— que se plantea tres preguntas a través de la exploración, retrospectiva y prospectiva, de algunas de las imágenes traumáticas de sus recuerdos familiares —las figuras del padre y sobre todo de la madre son centrales—: «¿quién soy?, ¿de qué me acuerdo y ¿cómo me acuerdo?»

⁴ En francés, «simulacre». Por lo que resulta difícil en la traducción conservar el juego de palabras exacto. Reproducimos las cursivas empleadas por el autor.

(Richter, 2010: 26), y ¿cómo y por qué se llega al teatro desde un universo familiar y cultural tan alejado del primero? Sin embargo, en la evocación de las figuras de los padres, las tonalidades emocionales de las tres obras son bastante diferentes. En *Finir en beauté*, se mezclan el reconocimiento, el amor y el sentimiento de culpabilidad: «Los padres siempre se preguntan si han sido buenos padres. Pero nosotros, ¿hemos sido buenos hijos? ¿hemos estado a la altura, nosotros los hijos? ¿hemos sido hijos olímpicos, nosotros? (El Khatib, 2014: 56), se interroga al final de la obra el autor, pasando de la primera persona del singular a la primera del plural colectivo. Este «nosotros» es el de la segunda generación de la inmigración magrebí en Francia, a la que pertenece el autor; puntualiza, pues, desde dónde escribe la voz autoral. En *Théâtres*, la vergüenza y el rencor por la madre incestualmente fusional e intrusiva, como la de Falk Richter, y el padre «mataperros»⁵ se disuelven al final de la obra en un sentimiento de liberación marcado por el uso de la tercera persona distanciadora: «El hijo se mira en un espejo y sonrío, a lo lejos pasan esos pequeños veleros para niños que se designan con el lindo nombre de optimistas» (Py, 1998: 58). El proceso de elaboración sicoanalítica del «teatro íntimo» ha terminado con la neurosis paralizante y ha desembocado en la escritura misma de este texto teatral y en los escenarios reales: «Tu sueño se realiza, estás en un escenario de teatro», le dice, a Yo Mismo, el Macho Cabrío —que más remite a Dioniso que al macho cabrío del Aquelarre—. Este final tiene algo del gesto de Archibaldo de la Cruz en la película de Buñuel.

En *My secret garden*, la más violenta, se expresan al principio, sin contención, el odio radical y la vergüenza por el pasado nazi de los padres, y por la violencia psicológica sufrida en los años de la infancia y de la adolescencia de los años de plomo —madre alcohólica, intrusiva e incestual— y, ya, al final, emerge el deseo de poder perdonar: «en un momento dado esta pieza tendría que desembocar en algo que se parezca a la belleza, al perdón / PERO NO SÉ CÓMO HACERLO»

⁵ El padre, hombre respetable e irreprochable, de una pequeña ciudad de provincias, en un momento de arrebato, disparó contra el perro del vecino que rondaba a su perrita, y, como dice el refrán, «a quien mató un perro le llamaron mataperros», para mayor vergüenza del niño de 10 años que era entonces el autor.

(Richter, 2010: 70). La expresión autoficcional pasa, como en las otras dos —y de manera aún más enfatizada y variada—, por la inestabilidad del uso de los pronombres personal para marcar los cambios del lugar desde donde habla en cada momento el autor autoficcionalizado. Es de observar que, junto al «yo», se vale esencialmente de la tercera persona distanciadora y de la forma impersonal francesa «on» con todos sus matices. Utiliza el «nosotros» en dos tipos de situaciones: en su discurso directo y en los discursos referidos. O sea un «nosotros» individual, inclusivo, y un «nosotros» nacional —alemán— del que se mantiene a distancia, excluyéndose de él, parodiándolo y denunciándolo. El primero, lo utiliza privilegiadamente cuando pasa a hablar del proyecto teatral colaborativo —o sea la escritura y la puesta en escena de esta obra— que está llevando a cabo con Stanislas Nordey. Se trata de un «nosotros» que afirma una comunidad artística y unos valores comunes. En la obra, los nombres de los dos artistas se superponen como para dejar clara la relación de *alter ego* que les une. El efecto es tanto más impactante, desde el punto de vista de la recepción, cuanto que Stanislas Nordey es quien interpreta el papel de Falk Richter. «Lo que me gustaba en *My secret garden*, es que me transformaba en Falk hablando con sus padres y era más interesante para mí que hablar de mis propios padres o que pedirle a Falk que escribiera a partir de mi biografía. Hay un principio de identificación», comenta Stanislas Nordey (2018: 21). El largo monólogo de 40 minutos de duración de la primera parte de la obra lo interpreta Nordey frontalmente, sobre fondo de pared metálica, de un tirón, con su juego actoral habitual, o sea con el cuerpo tenso, rígido y retorcido a la vez, y con las manos crispadas por las palabras articuladas una por una para que no se pierda nada del peso de la palabra. Reproducimos a continuación un ejemplo de estos juegos de superposición de las dos identidades y de los cambios repentinos de pronombres personales sujetos:

Pero no es lo que queremos
No queremos llamar esta pieza HISTORIA ALEMANA
Vamos a llamarla mejor
HABITACIÓN DE HOTEL NOCHE
Un hombre de unos cuarenta años está ahí, en el 27° piso, en alguna
parte
 [...]

Y si esta pieza se llamara AGOTAMIENTO, se vería entonces a un hombre muy solo, por ejemplo el director de escena para ópera Stanislas Nordey, a quien se le ha hecho un encargo—poner en escena Lohengrin de Wagner, LA ÓPERA PREFERIDA DE HITLER

[...]

Y no se trata por supuesto del director de escena para ópera Stanislas Nordey sino del director de escena para ópera Falk Richter que está sentado ahí, escuchando esa música y pensando:

No, no quiero entrar en esa mierda nazi

Ese mundo de mi padre.

[...]

Es nuestra grande tradición alemana

Yo no lo soporto

Prepara su maleta

Sale para el aeropuerto

Se sube al avión con destino a Bangkok (Richter, 2010: 34, 44, 45).

El manejo de los pronombres personales da al monólogo una movilidad identitaria que, por intermitencia, hace pasar de una forma intradialógica —el yo escindido, el yo observador de sí mismo como otro, los juegos de la identidad difractada— a una forma polifónica —el carrusel acelerado de las voces y los discursos referidos, de las figuras del pasado o del presente convocadas—.

Los términos con los que Patrick Leroux describe el teatro autoficcional del montrealés Jean-Pierre Ronfard, o sea «autorepresentación» —como autocrítica— y «autoreflexividad», «pasando del diálogo socrático al ejercicio rapsódico» (2004: 78), nos parecen definir dos de los rasgos principales de las autoficciones teatrales actuales, y de las obras examinadas aquí en particular. La autoreflexividad se aplica tanto a los «escenarios» fantasmáticos íntimos como al proceso creador en una especie de *remake* hipermoderno del «*impromptu*» —inaugurado por Molière y retomado por Ionesco, por ejemplo, con *L'impromptu de l'Alma* (1956), o, reiteradamente, por Michel Tremblay— combinado con las confidencias y confesiones más íntimas —¿impúdicas?— para un teatro de obsesiones personales que no son sino «obsesiones históricas»:

Son sobre todo obsesiones históricas, como, por ejemplo, el traumatismo para mí de los años cuarenta [...] cada cual tiene unos traumatismos que reaparecen forzosamente en la escritura del yo ya que esta se relaciona directamente con la vida [...] La reiteración obsesiva concierne

también el hecho de que no se entiende nunca completamente porque se es lo que se es [...] La autoficción es otra manera de comprenderse (Leroux, 2004: 187, 193, 209).

Las tres obras de nuestro corpus están escritas desde un trauma(tismo) y desde la confianza en el gesto artístico como redención personal: «¿Podrías decir algo que no sea teatro de la culpabilidad, teatro de la herencia dolorosa, y teatro de venganza?», interroga El Macho Cabrío en *Théâtres* (Py, 1998: 54). En *My secret garden*, el autor concluye la segunda parte con un monólogo en forma de recolección selectiva de las palabras y obsesiones anteriormente enunciadas:

*Es tan solo el pequeño fantasma infantil de un autor sentado solitario
en la noche frente a su ordenador y que trabaja sobre una pieza para
la que sigue sin haber encontrado un título y que pretende hablar de él
de su vida del mundo exterior de la crisis del coma⁶ de los miedos y los
fantasmas de nuestra sociedad y
que piensa
en algún momento esta pieza tendrá que desembocar en algo que se
parezca a la belleza y el perdón
PERO NO SÉ COMO HACERLO* (Richter, 2010: 71).

La reiteración y las listas se dan de manera recurrente en esta obra, y la ausencia de puntuación participa del ritmo enumerativo, invitando a decir el texto casi sin respiración, de un tirón, de manera obsesiva, machacante —así interpreta el monólogo Stanislas Nordey— hasta las pausas y puestas de realce de algunas palabras que indican los saltos de línea.

Paradójicamente, estas tres piezas de la intimidad de su autor, son tres obras de encargo. *Théâtres*, puesta en escena por Michel Raskine, se estrenó el 3 de junio de 1998 en Lyon, en el Théâtre du point du Jour: «Un director de escena me aconsejó un día escribir una pieza llena de cosas irrepresentables. / No he sabido hacerlo», dice Yo Mismo en la obra (Py, 1998: 57).

My secret garden, estrenada en julio de 2010, en el Festival de Avignon, fue un encargo de Nordey, quien cuando se enteró de que

⁶ La obra empieza con la imagen del padre en el hospital, en estado de coma.

Richter llevaba puntualmente un diario íntimo, le incitó a su «extimación» escénica. La obra y su puesta en escena nacieron así de la colaboración estrecha del dramaturgo alemán con Stanislas Nordey, actual director del TNS de Strasbourg, con el que ha creado también, con ocasión de su residencia de artista en este teatro, un texto, *Je suis Fassbinder* (2015), que no solamente guarda muchos puntos comunes con *My secret garden*, sino que puede considerarse como su continuación y nos da la clave del modelo autoficcional de Falk Richter. Falk Richter se considera como un heredero de Fassbinder, toma de él su concepción de la autoficción en el teatro y el cine:

Hay en Fassbinder una ida y vuelta permanente entre su vida y su trabajo. Todo lo que le ocurre se encuentra, en cierto modo, en su trabajo. En mi caso es lo mismo: hasta me pasa a veces que ya no soy capaz de distinguir entre lo que vivo y lo que ocurre en mis obras. Por eso Fassbinder me ha inspirado tanto (Richter, 2017: 20).

Se trata en los dos casos de una co-dirección de ambos, con Stanislas Nordey, actor, en el papel de Falk Richter-Stanislas Nordey y de Richter-Nordey-Fassbinder, respectivamente. En *Je suis Fassbinder*, comenta Richter, hay «una figura de Fassbinder ficcionalizada, se po[ne] el acento sobre su manera de ser, de pensar», pero se tra[ta] también sobre todo de mí, de nosotros, del colectivo que monta esta pieza» (Richter, 2017: 25). Se multiplican en la obra los juegos de equivocaciones de nombres, que acaban creando una ambigüedad tal, que ya no se sabe si Nordey habla en su nombre propio o si está interpretando el *appel* de Fassbinder, tanto más cuanto que la puesta en escena —una tertulia alrededor de una mesa, todos fumando— favorece la confusión: «Laurent⁷.– No sé Stan / Stan.– Rainer / Laurent.– No sé Rainer, pero no puedes seguir así sin hacer nada [...]» (2016: 12). El punto de partida de esta obra y su modelo dramático lo encuentra en la película de Fassbinder, *Alemania en otoño* (1978). Tenemos el mismo tipo de ambigüedades y de juegos de ficcionalizaciones-desficcionalizaciones en *My secret garden*. La obra

⁷ Laurent y Stan, o sea por Stanislas Nordey y Laurent Sauvage, dos de los actores de la obra creada en el TNS (Strasbourg) el 4 de marzo del 2016. Co-dirección de Stanislas Nordey y Falk Richter.

se centra en la figura de Richter ficcionalizada, pero, como vimos, se pone el acento también sobre el colectivo que monta la obra. Por otra parte, el referente cinematográfico está muy presente. Su modelo dramático es el cinematográfico de Fassbinder ya citado, pero también una película como *Lost in translation*, con su atmósfera de soledad en la habitación impersonal de un rascacielos-hotel con vista panorámica sobre Tokio; sobre Shangai en la obra de Richter. Uno de los no-lugares de nuestra hipermodernidad.

Mohamed El Khatib escribió *Finir en beauté. Pièce en un acte de décès* en el marco de una residencia de autor en Bruselas, como expone en su mismo texto: «Mi madre está en espera de un trasplante de hígado. Voy al hospital con la idea de interrogarla sobre mi infancia para responder a un encargo de escritura» (El Khatib 2014: 13). La obra, que la interpretó y dirigió el mismo autor, se estrenó en Marsella, el 1 de octubre del 2014, en el marco del festival actOral. Como se dice en el mismo texto, el modelo de su «ficción documental», presentada en forma de diario, es, como en el caso de Richter, una película: *Pater*, de Alain Cavalier, donde se filman Alain Cavalier y Vincent Lindon. En *Finir en beauté* integra los intercambios con su madre, los médicos, sus hermanas y las enfermeras, grabados en el hospital y ensamblados según el modelo del montaje. La obra se construye por planos y secuencias, *cut* y fundidos en negro, analepsis y prolepsis. El «material-vida» integrado en la pieza y presentado cada uno con su fecha y hora es ecléctico: las entrevistas, las grabaciones, las conversaciones, los pésames recibidos y los sms y correos electrónicos. Hasta aparece un sms imaginario de Mohamed a Mohamed. La obra, como las de Py y Richter, se llena también de referencias intertextuales que introducen notas de humor en medio de la tragedia, pero que sobre todo nos hablan con mucho pudor de su relación con la madre. En el hospital, a la madre analfabeta que solo habla el árabe, le lee nada menos que a Proust, *La Légende des siècles* y *Livre de ma mère* de Albert Cohen. Incluye por otra parte varias referencias a sus propias obras anteriores: a su primer texto teatral, *A l'abri de rien* (2010), que también hablaba de la muerte y evocaba la muerte de la madre. Los silencios y las elipsis van dando toda su fuerza a las emociones ante la muerte y la incapacidad de nombrarla. Para la escritura de su texto, El Khatib retoma las grabaciones, y las transcribe con todos los fallos del lenguaje ante la imposibilidad de anunciar la

muerte o de hablar de ella: las palabras truncadas, los suspiros, las onomatopeyas, las frases sin acabar, las ecolalias.

Las tres obras se presentan como un ensamblaje, un montaje, un *zapping* de fragmentos de vida, de personas conocidas, amadas, olvidadas u odiadas —en *My garden* tenemos una variada y pintoresca galería de personajes-personas: las actrices Alexandra, Viviane, el skype-psicólogo, la prostituta, los banqueros y financieros que van a retomar fuerzas en un centro termal—, de imágenes, de recuerdos, de sueños y de fantasía, de deseos, de retazos de actualidad, de informaciones, de discursos, de citas, de títulos de obras literarias, cinematográficas, musicales, teatrales, de reflexiones sobre la propia escritura teatral, sobre la sociedad y la situación actual del mundo. Todo en un mismo plano, como un inmenso rompecabezas por (re)construir para encontrar el sentido de la vida propia, de la historia propia, interrelacionado con el de las crisis actuales, de la subida de los extremismos de todo tipo.

Esta tendencia autoficcional está muy presente en Francia con autores que ya son casi «clásicos» contemporáneos como Bernard-Marie Koltès, Jean-Luc Lagarce, Hervé Guibert, Philippe Caubère, Olivier Py, etc. Las primeras obras más significativas de esta tendencia surgen a raíz de los estragos del sida —«les années SIDA»—. Tres de los autores citados murieron del sida. En muchas, un hombre —el mismo autor o un *alter ego*, autor teatral y de mismas características biográficas— está muriéndose de sida o siente su muerte muy próxima, y repasa su vida. Es lo que tenemos en *Le pays lointain* de Jean-Luc Lagarce, en la trilogía del sida de Guibert (1990-1992) o en la última obra de Copi, *Une visite inopportune*. Si no se trata del Sida, se trata también de enfermedades y largas agonías en las obras de nuestro corpus. En *Théâtres*, Yo Mismo se sueña apuñalado y desangrándose, enfrentado a la muerte inminente.

El trauma del holocausto, su memoria reactivada por los genocidios que han recorrido nuestro mundo desde los años noventa, los secretos y silencios familiares destapados constituyen una segunda línea autoficcional recurrente, con la «recreación de un espacio-memoria» (Leroux, 2004: 82). *Vers toi terre promise*, de Jean-Claude Grumberg, es un buen ejemplo. En *My secret garden*, Falk Richter, destierra, desde la otra perspectiva, o sea desde la historia de una familia alemana, la suya, los secretos del pasado nazi de su abuela y de sus padres, y examina a la luz de este pasado la Alemania actual.

El trauma y su consecuencia, la fractura autobiográfica a raíz de la revelación o el descubrimiento de un secreto, o de una muerte, constituyen una de las orientaciones fuertes de este tipo de teatro autoficcional, desplazando el clásico conflicto dramático. Las tres obras de nuestro corpus participan de esta tendencia. Ofrecen tres autorretratos sin concesiones, tres recorridos por la memoria de la infancia y adolescencia en tres familias de orígenes socio-culturales muy distintos. En las tres obras se evocan los traumas y se revela un secreto íntimo marcado por la vergüenza y la culpabilidad: «¿Me muero por una puñalada? No, me muero por la vergüenza», resume Yo Mismo en la secuencia 10 de *Théâtres* (Py, 1998: 48). El escenario se transforma así en un confesionario, lugar de una expiación y su consiguiente redención —o aspiración a ella— por el arte. En su obra, Olivier Py despliega incluso toda la retórica católica para una confesión escénica, cuyos *dramatis personae* son: El Macho cabrío, Mi Verdugo, Mi Padre, Mi Madre, Yo Mismo. «Os apareceré pintando para mí mismo una llaga de teatro»: así empieza la obra (1998: 9). «Sangro lentamente mi último confiteor [...] sangro suavemente por esta llaga soñada, las palabras que me vengarían, seguramente me vengarían», dice Yo Mismo en la segunda réplica (1998: 10). En una entrevista, Mohamed Khatib (2014) evoca la reacción de una espectadora que le espetó: «Es demasiado íntimo, debería haberlo guardado para usted». Sin embargo, su obra, en forma de diario del día a día de la espera de la muerte de la madre, está llena de pudor y de humor. Quien lo lea no encontrará nada que pueda explicar tal reacción. El episodio revela más bien las diferencias culturales en la manera de abordar la cuestión de la muerte. «Sigo sin un título para esta obra / Para un autor, un título es como un encargo [...] Sí CRISIS sería un buen título / Entonces veríamos a un hombre de cuarenta años YO [...]», así empieza la de Falk Richter, como una especie de *work in progress*.

Las tres obras de nuestro corpus vienen a alimentar, en la era del «narcisismo» y del «presenteísmo» (Lipovetsky, Maffesoli), la tan ple-tórica e inextricable floresta de formas dramatúrgicas autobiográficas y autofccionales nuevas y menos nuevas, recicladas o revestidas de hipermodernidad, o sea el selvático campo de las «AA.GG.MM.» («autobiografías genéricamente modificadas», según Vilain, 2005: 163) que se han multiplicado —integrando los aportes de la *perfor-*

mance— desde los años ochenta y sobre todo los noventa del siglo pasado hasta esta fecha. La referencia a la *performance* se da en dos de las obras de nuestro corpus. Richter recurre a ella en uno de los momentos más políticos de denuncia de nuestro mundo en manos de los banqueros, al final de la segunda parte. En una última propuesta para la obra que está escribiendo y montando, sugiere que se llame «Ebrios de sangre» y que se anuncie como una «PERFORMANCE LIVE ACCIONISTA HARDCORE»:

Entonces se convocaría aquí a un grupo de banqueros que voluntariamente habrían mal aconsejado a unos jubilados y les habrían cogido todo su dinero para comprarse una piscina exterior en un dominio esquiabile, se les untaría de intestinos de cerdos se les colgaría desnudos y se les dejaría tirados ahí, se les mearía encima y entonces ESO SERÍA ARTE entonces esos cerdos inútiles estarían por fin obligados a SITUARSE EN UN CONTEXTO DE SENTIDO.

El Khatib convoca a Sophie Calle tras la muerte de su madre: «¿Y quién va a llorarme ahora? / Sophie Calle.» La generalización del teatro autoficcional se explica precisamente en parte por el influjo de la *performance*. Uno de los mejores ejemplos en el teatro español es el de Angélica Liddell que expone su cuerpo en el escenario como lo hicieron Marina Abramovic y Gina Pane en sus *performances*.

En el teatro, como vemos, el desarrollo exponencial de las formas teatrales autoficcionales, ha participado de las sucesivas estocadas de remate que se han ido dando a los componentes del drama —personaje, acción, fábula—, del uso generalizado de las estrategias metateatrales, de la *performance* y de formas como el *work in progress*, así como de la exacerbación de la figura singular del artista. Todo ello está presente en grados variables en las tres obras de nuestro corpus.

El eclecticismo de este teatro autobiográfico y autoficcional ha hecho, por otra parte, la miel de los entomólogos de la cosa genérica. Philippe Vilain, entre otros, en su ensayo *Défense de Narcisse* (2005), que incluye una entrevista a Doubrovsky (180-235), ofrece un recuento de los intentos taxonómicos en el campo de la narrativa, que bien pueden aplicarse, en parte, al campo teatral; tanto más cuanto que precisamente lo autoficcional y autobiográfico en el teatro proceden de estrategias de contaminaciones narrativas y de inclusión de personajes-rapsodas (Sarrazac). Además de los ya clásicos términos y conceptos de «autobiografía», «memoria», «diario», «con-

fesión», «autorretrato» y «autoficción» (cuya autoría se le reconoce a Doubrovsky, 1977), Vilain (2005: 163-177) evoca las fórmulas de la «factual ficción», la «noficción» (Kosinski, 1965), la «autoetnografía», la «auto-socio-etno-biografía», la «otobiografía» (Derrida), la «autobiocopia» (Lejeune, 1988), la «idiografía» (Compagnon), la «auto-hetero-biografía» (Robbe-Grillet), la «heterografía» (Forest, 2001), la «bi-auto-biografía» (Bellemin-Noël), la «autografía» y la «endografía»—a partir de la palabra «endoscopia»— (Noguez, 2000), la «actuficción», la «autorepresentación», la «autoreferencialidad», la «autofricción pacientemente onanista» (Doubrovsky, 1977), la «confesión impúdica».

Las tres obras de nuestro corpus ofrecen un muestrario significativo de hibridaciones genéricas en su versión confesional impúdica y «autofriccional», aunque no onanista, sino volcada en la tarea de enlazar lo individual y lo colectivo, de inscribir la historia propia y familiar en la historia colectiva y examinar esta historia colectiva y, ya en un nivel más universal, las derivas de la humanidad. La obra de Olivier Py, organizada en lo que podríamos definir como las doce estaciones de una confesión halucinatoria, con sus respectivos títulos, se presenta como una estructura dialógica onírica, en realidad monologal. Las otras dos son monólogos dialógicos y polifónicos. Mohamed El Khatib escoge la forma del diario íntimo de corte cinematográfico, con sus precisiones de fechas y de horas. Lo completa sin embargo con unos apartados más propios de un ensayo. Consta de un «Prólogo», un «Acto» único —como acto teatral, como acto de defunción de la madre—, un «Epílogo», una «Cronología indicativa», una «Nota del autor. Crónica de una muerte anunciada», y unas «Notas finales». Como en un ensayo teórico, maneja las notas a pie de página para definir ciertos términos: transplante, doctor, funerarium, luto, pésame, muerte, frágil, pérdida, unidad de cuidados paliativos. Funcionan como apartes autorales de fuerte carga socio-política crítica. Falk Richter escoge la forma del *work in progress* autoreflexivo, donde la forma prospectiva del condicional domina. La obra se organiza en cuatro «capítulos», siguiendo las pautas de la narrativa, con sus respectivos títulos, de extensión y naturaleza muy distintas, y juega además con algunos de los códigos narrativos como los discursos referidos o las descripciones narrativizadas. Echa mano, asimismo, de un ensamblaje de referencias musicales, literarias

y filmicas, tanto como lugar de la difracción del Yo en otras voces artísticas y material de elaboración de un palimpsesto autobiográfico, como para dibujar los contextos históricos y socio-culturales en que se inserta la propia historia individual y familiar de Falk Richter y enlazar así lo individual con lo colectivo.

Este corpus nos ha ofrecido lo siguiente: con *Théâtres*, una reinterpretación hipermoderna del *stationen drama*, con integración de imágenes propias de las *performances* más crísticas del repertorio de los años sesenta y setenta; con *Finir en beauté*, una auto-socio-biografía para la historia de la inmigración magrebí en Francia en la sucesión de sus generaciones; con *My secret garden*, un *work in progress* sobre la manera de escenificar una autoficción.

Como vemos, estas tres obras participan de la extensión del campo autobiográfico y autoficcional, de las mutaciones e hibridaciones formales, de los formatos genéricamente modificados que se dan en él, y de las «transumancias recientes» que, apunta Vilain, «inauguran lo que quizás se habría de llamar ‘la era de la desautobiografización’» (2005: 166).

¿Es esta multiplicación de los gestos autobiográficos y autoficcionales el síntoma de una época sobresaturada por las imágenes mediáticas en que las fronteras entre lo público y lo privado son cada vez más porosas, en que la «extimación» de la intimidad se vende bien, alimentando unas tendencias voyeuristas y exhibicionistas exacerbadas y satisfaciendo un ansia de «existir» que pasa por la exposición mediática? ¿Es la expresión de una época en que los proyectos colectivos y políticos, los grandes relatos históricos e ideológicos han sido sustituidos por una multiplicidad de voces individuales y micro-relatos, presentados en unos juegos de *zapping* acelerado, en el que todos los acontecimientos, importantes o insignificantes se nivelan y colocan en un mismo plano, transformando el mundo en un inmenso *collage* (John Cage), más que en un palimpsesto, en el que domina el «pensamiento presenteísta» y la «ética del instante» (Maffesoli, 1990 y 2000)? ¿Es la expresión y síntoma de una época en la que se da, a la vez, la mayor crispación identitaria y la mayor difracción del ser en una multiplicidad de identidades —identidades plurales, identidades fragmentarias—, en la que a la lógica de la identidad que ha prevalecido en la edad moderna sucede la lógica de la identificación como recuerda Maffesoli en *Aux creux des apparences* (1990: 18)? ¿Es la expresión de la esquizofrenia exacerbada

de nuestro mundo de la hipermodernidad que tiene atrapados a los individuos entre la tentación del «narcisismo de la intimidad revelada» y el vértigo de los juegos de simulacros más despersonalizadores (Lipovetsky, 1993: 135)? Se ha señalado reiteradamente la imposibilidad de «un teatro autobiográfico»: ¿no es al contrario: el escenario teatral, espacio, por una parte, del simulacro, la máscara y la ficción y, por otra, de la presencia, el instante y la posición frontal —que permiten la desficcionalización de los espectadores—, el espacio más idóneo para jugar con los personajes/personas, los trampantojos de la expresión de la autenticidad y sinceridad, para organizar unas liminalidades en que la realidad y la ficción, lo real y lo fantaseado, la presencia y la presencia mediatizada, lo «éxtimo» y lo íntimo, cohabitan, se superponen y confunden, haciéndose visible por intermitencia el sujeto «expuesto» (Nachtergaele, 2016: 334)⁸ y dándose a ver así los mecanismos mismos de la construcción-deconstrucción del sujeto? En definitiva, la práctica de lo autobiográfico y lo autoficcional, lejos de ser una práctica narcisista y onanista, es una de las vías que ha escogido toda una generación de autores y directores para hacer un teatro implicado y político. No un teatro de la exaltación de la singularidad del artista, sino un teatro que reflexiona sobre la función —disensual— y el poder —subversivo— que pueden y han de tener el arte y el artista en nuestro mundo de la hipermodernidad. Es el caso de las tres obras teatrales de nuestro corpus, que si bien han optado por tres fórmulas diferentes de AA. GG. MM. a las que ya apuntan los títulos, comparten estas dimensiones. Podemos decir de estas tres piezas lo que Stanislas Nordey comenta acerca de la práctica de la autoficción por Falk Richter: «no es un teatro de *agit-prop*; [...] no es un teatro documental, es un teatro muy personal y eso es lo que sigue siendo actualidad. [...] Es teatro implicado desde el instante mismo en que es autoficción» (Nordey, 2017: 28).

Estas tres obras autoficcionales se caracterizan por su escritura polifónica y sus hibrideces genéricas exacerbadas y se organizan como un montaje de materiales y discursos eclécticos: podríamos califi-

⁸ La autora de este estudio examina algunas de estas modalidades de exposición del sujeto, tales como se dan con Sophie Calle y los relatos ilustrados de sus rupturas amorosas (*Histoires vraies, Douleur exquise*) o con Christian Boltanski y sus experimentos e instalaciones con *webcams* sobre el modelo de la telerrealidad (*La vida de C.B. Storage memory*).

carlas de «monodramas», término que propone Joseph Danan para designar los monólogos fragmentarios y polifónicos «que obligan al espectador a constituir el único punto de unidad» (Danan, 2001: 72). Parecen inscribirse, a fin de cuentas, como apunta Mohamed El Khatib hablando de su teatro, «contra el teatro», y aspirar a formas «que sean lo menos teatrales posibles» (El Khatib). Richter parece reivindicar el modelo iniciado por Sarah Kane, quien, al analizar al dramaturgo alemán, indica que «ha destruido el teatro como lugar de pura ficción» (citado por Monfort, 2006: 129). Por su parte, otro aficionado a la autoficción teatral, Walid Mouawad, autor de la espléndida autoficción *Seuls*, apuntaba: «Lo hermoso con el teatro es que a veces no existe» (citado por Cambier, 2016: 269) ¿No es la vía que siguen, a través de unas formas, tonalidades y estrategias autoficcionales variadas de destrucción de todas las categorías del drama —ya iniciada por las vanguardias de principios del siglo pasado— las obras de nuestro corpus, que no son teatro más que por intermitencia (Cambier, 2016: 269)?

En el muestrario propuesto aquí, el gesto teatral autoficcional procede más de la confesión que de la autobiografía, más del confiteor laico que del relato cronológico de una vida o de fragmentos de vida, más de una actionficción como endoficción. En el confesionario escénico de autofabulaciones, tan solo por intermitencia se recuerda qué es ficción y qué es teatro⁹.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cambier, A. (2016). «Seul en scène? le sujet et ses doubles dans le solo théâtral». En *Les intermittences du sujet. Écritures de soi et discontinu*, S. Jouanny et E. Le Corre, J. Guerin y P. Weigel (dirs.), 259-269. Rennes: PUR.
- Danan, J. (2001). «Monodrame». *Études théâtrales* 22. *Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche*, J.P. Sarrazac (dir.).
- Doubrovsky, S. (2005). «L'autofiction selon Doubrovsky» (entrevista por P. Vilain). En *Défense de Narcisse*, P. Vilain, 169-235. Paris: Grasset.

⁹ La intervención de Isabelle Reck puede verse en <https://canal.uned.es/video/5b-2ca6c9b1111f93318b4567>.

- El Khatib, M. (2014). «*Finir en beauté*. Le contexte menant à l'écriture». Entrevista en YouTube: <https://www.theatre-contemporain.net/textes/Finir-en-beaute-Mohamed-El-Khatib/playlist/id/A-propos-de-Finir-en-beaute/playlist/Finir-en-beaute-de-Mohamed-El-Khatib-Le-contexte-menant-a-l-ecriture> [02/06/2018].
- (2015). *Finir en beauté. Pièce en un acte de décès*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs.
- Lipovestsky, G. (1993). *L'ère du vide*. Paris: Gallimard (Folio «Essais»).
- Léroux, Patrick (2005). «Théâtre autobiographique: quelques notions». *La tentation autobiographique* 111, 75-85.
- Maffesoli, M. (1990). *Aux creux des apparences*. Paris: Plon.
- (2000). *L'Instant éternel*. Paris: Denoël.
- Monfort, A. (2006). «Monologues chiffrés et acteur monologal dans les années 1990-2000». En *Le monologue au théâtre (1950-2000)*. *La parole solitaire*, F. Fix et F. Toudoire-Surlapierre (dirs.), 123-136. Dijon: Éditions Université de Dijon.
- Mura-Brunel, A. et Schuerewegen, F. (textes réunis par) (2002). *L'Intime-l'Extême*. Amsterdam: Rodopi.
- Nachtergael, M. (2016). «Le sujet exposé au miroir de l'art et des sciences humaines (Christina Boltanski, Roland Barthes, Jacques Derrida et Jean-Luc Nancy)». En *Les intermittences du sujet. Écritures de soi et discontinu*, S. Jouanny, E. Le Corre, J. Guerin et P. Weigel (dirs.), 333-351. Rennes: PUR.
- Nordey, S. (2017). Entrevista en «Stanislas Nordey. Falk Richter. Entretien croisé». En *Je suis Fassbinder*. Programa de mano de las representaciones del 18 al 22 de diciembre. Strasbourg: TNS.
- Py, O. (1998). *Théâtres*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs.
- Richter, F. (2010). *My secret garden*. Paris: L'Arche.
- (2017). Entrevista en «Stanislas Nordey. Falk Richter. Entretien croisé». En *Je suis Fassbinder*. Programa de mano de las representaciones del 18 al 22 de diciembre. Strasbourg: TNS.
- Romera Castillo, J. (ed.) (1998). *Biografías literarias (1975-1997)*. Madrid: Visor Libros.
- (2003). *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
- Vilain, P. (2005). *Défense de Narcisse*. Paris: Grasset.

Virginia Wolf a escena: teatro y ficción (auto)biográfica

Staging Virginia Woolf: theatre and (auto)biography

Ana Zamorano

Universidad Nacional de Educación a Distancia
anazamorano@flog.uned.es

Resumen: Partiendo de la puesta en escena del monólogo interpretado por Clara Sanchis y dirigido por María Ruiz *Una habitación propia* (2016) en diversas salas españolas, este trabajo, en homenaje al profesor José Romera Castillo, pretende explorar la intensa y, en ocasiones, paradójica relación de Virginia Woolf, autora del ensayo *A Room of One's Own* (1928), en el que está basada la obra, con el teatro y la dramaturgia. Así nos detendremos en la última novela de la autora británica *Between the Acts* (1941) donde el hecho teatral conforma la estructura narrativa y analizaremos diversas producciones de la única obra teatral que escribió Woolf, *Freshwater: A Comedy* (1935).

Palabras clave: *Una habitación propia*. Virginia Wolf. Teatro. *Freshwater: A Comedy*. Teoría de la recepción.

Abstract: Focusing on the staging of Clara Sanchis monologue's *Una habitación propia* (2016), directed by María Ruiz, in different Spanish venues, this essay, in honor of professor José Romera, aims to explore the intense and, sometimes, paradoxical relationship between Virginia Woolf, author of *A Room of One's Own* (1928), source text upon which the play is based, and the theatrical performance in all its different aspects. In order to do so, *Between the Acts* (1941) is brought to the argument as well as a discussion of different productions of Woolf's *Freshwater: A Comedy* (1935).

Key Words: *Una habitación propia*. Virginia Woolf. Theater. *Freshwater: A Comedy*. Reception Theory.

Del 1 al 24 de junio de 2018 se pudo ver, en el Teatro Galileo de Madrid, la obra *Una habitación propia*, dirigida por María Ruiz e interpretada por Clara Sanchis en el papel de Virginia Woolf. La obra es una adaptación que realizó la propia directora de uno de los ensayos imprescindibles de la literatura británica, *A Room of One's Own*, escrito por Virginia Woolf en 1928, el mismo año en que había publicado una de sus novelas más paradigmáticas: *Orlando, A Biography*. La obra de teatro, estrenada en el teatro Kamikaze de Madrid el 5 de diciembre de 2016 y programada para estar en cartelera hasta el 26 de diciembre, obtuvo una sorprendente gran acogida de crítica y de público en un contexto español donde la autora británica puede parecer ajena y, ciertamente, poco conocida por el público en general. Sin embargo, aparte de salir fuera de la capital, la obra ha pasado por varios teatros: en el Teatro Español (Sala Margarita Xirgu) del 27 de abril al 21 de mayo 2017 y del 11 al 29 de octubre 2017. También ha sido repuesta, posteriormente, en el Teatro Galileo del 13 de diciembre 2017 al 14 de enero 2018, además de la fecha con la que abríamos este ensayo.

La circunstancia de encontrar a Woolf en los escenarios españoles, encarnada por Clara Sanchis, es perfecta e inspiradora para desarrollar la relación de Woolf con el teatro contemporáneo dentro del tema general propuesto por el XXVII Seminario de SELITEN@T, que lleva por título *Teatro, (auto) biografía y autoficción (2000-2018). Homenaje al profesor José Romera Castillo*, pues la ocurrencia aún en líneas trigonométricas los tres vértices (teatro-autobiografía-autoficción), que, como veremos, son constituyentes esenciales y concomitantes en la relación que Virginia Woolf mantuvo con el teatro y que, sin duda, ha condicionado la adaptación y puesta en escena de su obra y de su vida.

Como acertadamente comenta Steven Putzler, en su interesante volumen *Virginia Woolf and the Theater* (2012), de los numerosos estudios dedicados a Virginia Woolf y su relación con otras expresiones artísticas que no sean la narrativa, muy pocos han fijado su aten-

ción en la relación de la autora británica con el teatro. Esto a pesar de que a principios de los 80 Jane Marcus, en su seminal *Virginia Woolf: A Feminist Slant* (1983), destacara la importancia del teatro para la narrativa woolfiana, en particular en sus últimas novelas *The Years* (1937) y la póstumamente publicada *Between the Acts* (1941).

La influencia del teatro y la dramaturgia en la narrativa woolfiana sería un apasionante tema de debate en este ensayo, sin embargo, este trabajo se plantea el objetivo de explorar la realidad del binomio Virginia Woolf y teatro, no solo en lo personal, sino en las adaptaciones que de su obra se han hecho posteriormente. Sí cabe mencionar, aunque sea brevemente, el uso que del hecho teatral se hace en la novela *Between the Acts*, donde, como su título indica, la narrativa transcurre entre los actos de una representación sobre la historia de Inglaterra dramatizada y dirigida por Miss La Trobe, personaje que nos muestra la frustración de tener que crear una obra teatral en Pointz Hall, un pequeño pueblo inglés donde tradicionalmente se celebran estas representaciones históricas en las que participan los propios habitantes, los que, sin ningún entusiasmo teatral, se suben a las tablas para representar el papel del personaje histórico o la alegoría que les ha tocado.

Aun cuando es indudable que las grandes dramaturgas de la primera mitad del siglo XX, Elizabeth Robins entre otras, son fuente de inspiración para la creación de Miss La Trobe, este personaje va un paso más allá para convertirse en el epitome de la frustración del artista que ha de estar sometido a un escaso, casi inexistente, presupuesto para la puesta en escena, unos actores y actrices no profesionales y un escenario al aire libre, tres elementos que no ofrecen posibilidades reales de puesta en escena. La luz, la escenografía o los requerimientos de un público, una audiencia en este caso poco interesada en el hecho teatral mismo y más interesada en el acto social y en los pequeños (y reales dentro de la narrativa) dramas que viven los habitantes de Pointz Hall, hacen que Miss La Trobe no se plantee un drama de realismo psicológico o naturalismo al uso en el periodo. Encontramos momentos en los que los espectadores cuestionan lo que se muestra en el escenario por comparación con aquello que no se muestra. Por ejemplo, el Coronel Mayhew, sin entrar a valorar el hecho de que la producción haya decidido aglutinar doscientos años de historia en unos quince minutos, lamenta que no se haya

incluido a la Armada británica en la representación: «Why leave out the British Army? What's history without the British Army, eh?» (Woolf, 1992: 157), sin tener en cuenta las dificultades técnicas y de producción que tal inclusión pudieran conllevar.

De este modo, en esta novela tardía (se publicó póstumamente) se expresa, tal y como ha argumentado Steven Ptuzel (2000), lo que constituyó el tema de indagación para Virginia Woolf en relación con el teatro: la distancia, en la puesta en escena, entre la audiencia y el escenario. En otras palabras —y aquí es donde comienza a tomar forma el porqué de este ensayo en un volumen homenaje al profesor José Romera Castillo—, Virginia Woolf hace explícita la diferencia entre el texto dramático y su puesta en escena —algo que tanto los alumnos y las alumnas del profesor Romera como los asistentes a los distintos encuentros científicos del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (<https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/index2.html> [19/06/2018], que dirige, saben muy bien—, ha constituido una de las aportaciones más importantes a los estudios de teatro en España del profesor Romera (2011 y Romera, ed., 1998, 2003), la indagación no solo del texto escrito sino de su producción en el escenario. Es por ello que, como se ve en esta novela, la preocupación woolfiana por aunar los elementos extra-textuales concomitantes al hecho teatral me pareció una forma adecuada de hacer patente mi admiración y respeto por el profesor Romera Castillo.

No es de extrañar, dentro de este contexto, que en este momento afirme que siendo novedad, la relación de Virginia Woolf con el teatro fue ambigua, y, por ello, dotada de gran significado. Tal y como demuestran numerosas cartas y entradas en los diarios que Woolf dedicó al teatro y a la dramaturgia, Virginia Woolf no fue ajena, por supuesto y como cabe esperar, al hecho teatral de su momento. Sin embargo, la mayoría de los textos explorados en relación a la narratología de Virginia Woolf se centran en las obras de teatro que leyó más que en su relación personal con el acto de ir al teatro y ver una representación. Si bien es verdad que Woolf fue una ávida lectora de teatro y estas lecturas marcarán inexorablemente sus juicios sobre la puesta en escena de las obras leídas, tal y como veremos más adelante, no es menos cierto, como hemos apuntado, que Woolf intentó indagar sobre el acto teatral atendiendo a todos sus constituyentes, hasta

el punto que el teórico Herbert Blau elije comenzar su seminal trabajo sobre teoría de la recepción en *The Audience* (1990), aludiendo a *Between the Acts*, como un texto que permite entender el papel que el espectador juega en la puesta en escena de una obra de teatro.

Por supuesto, Virginia Woolf es heredera del teatro shakesperiano y es importante la influencia del bardo inglés no solo en su apreciación y acercamiento al teatro de su época, sino en su escritura. No puede pasar desapercibido, en este sentido, la invención, en *Una habitación propia*, del personaje de Judith Shakespeare, melliza ficticia de William, la que poseyendo el mismo genio y facilidad de pluma dramática que su hermano, sin embargo nunca pudo desarrollar estas cualidades y no llegó a escribir ninguna obra de teatro, dadas las prohibiciones que el sistema patriarcal imponía a la mujer en relación con la creatividad artística.

Condiciones restrictivas estas, aún más severas en el ámbito teatral de la época isabelina, donde la mujer tenía prohibido tener relación alguna con lo teatral, ni como dramaturga ni como actriz; de ahí, entre otras muchas cuestiones, el gusto por la confusión de los géneros en muchas obras o las comparativamente escasas líneas y apariciones que los personajes femeninos en el teatro isabelino, aún cuando puedan ser fundamentales para el desarrollo de la trama, tienen en las obras de este periodo y periodos posteriores. Este particular se encarna en la figura de Judith Shakespeare, quien se transustancia, con su muerte ficticia en un ensayo, el que escribe Virginia Woolf, que, por otro lado, nada tiene de ficción —por ser ensayo— cuando denuncia la difícil situación de la mujer en el ámbito del teatro británico en particular y en la creación literaria y artística en general, una carencia que sin duda ha marcado el devenir de la escena anglosajona y su producción teatral.

Como bien ha señalado la crítica woolfiana, la escritora británica es también deudora del teatro escrito por dramaturgos como Chejov o Ibsen. Hoy en día esta afirmación pasa por ser de una obviedad casi insultante, sin embargo, tal y como argumenta ella misma, Virginia Woolf pasa por ser una de las primeras voces, junto con Katherine Mansfield, en reconocer en Chejov la cualidad de la literatura de reverberar significado nuevo más allá de la aparente simpleza de la obra (o de la historia). Esta cualidad es la que hace de Chejov un original innovador y lo aleja de sus predecesores realistas, Turgenev

o Tolstoi, al dramatizar, como Woolf argumentara, lo no tangible de la sociedad y el individuo, la ironía, el azar, el absurdo, lo patético son elementos concomitantes, haciendo, según nos dice la autora británica, que la aparente realidad mostrada en la obra nos deje un poso de reflexión que viene dado, en palabras de Woolf, por el espejo que encontramos en el fondo del decorado planteado por el aparente realismo de las obras chejovianas. Tal y como lo describe la propia autora, en una reseña sobre los cuentos de Chejov para el *Times Literary Supplement*, el 16 de mayo de 1918:

He is aware that modern life is full of nondescript melancholy, of discomfort, of queer relationships which beget emotions that are half-ludicrous and yet painful, and that an inconclusive ending for all these impulses is much more usual than anything extreme (Woolf, 1918: s.p.).

Es también muy significativa, en el tema que nos ocupa, la gran admiración que Woolf siente por George Bernard Shaw, tanto en lo personal como en lo literario, según expresa la autora, por ejemplo, en una carta que le envía el 15 de mayo de 1940, donde agradece a Bernard Shaw sus comentarios literarios y, no sin cierta ironía pero con sincera devoción, contesta Woolf: «You won't be surprised to hear that I promptly lifted some paragraphs and inserted them in my proofs. You may take what action you like» (Nicolson and Trautmann, 1982: 108).

Además de sus lecturas de textos dramáticos, Woolf, que comenzó a ir al teatro a una temprana edad, asistía con asiduidad a las representaciones teatrales del momento. Tal y como argumenta el libro de Putzler, ya aludido anteriormente (1999), el teatro y la *performance* conforman un subtexto que ha de ser desenterrado en la obra woolfiana, pues es una influencia constante en su arte y en su vida, desde las obras a las que fue de pequeña, a los papeles que actuó en la Play Reading Society, o su participación en las tardes teatrales del Grupo de Bloomsbury, donde en 1935 se estrenó, en versión revisada del texto original, una pequeña comedia basada en la vida de la victoriana tía abuela Margaret Julie Cameron, dramatizada por Woolf y titulada *Freshwater. A Comedy* (1923). La representación tuvo lugar en el estudio londinense de la pintora Vanessa Bell, hermana de Woolf, y en ella participaron miembros del Grupo de Bloomsbury tan eminentes como John Maynard

Keynes, Duncand Grant, Adrian Stephn o Leonard Woolf. La obra, como hemos comentado, dramatiza la más que original y bohemia vida de la fotógrafa Julia Margaret Cameron. Virginia Woolf admiró profundamente a su tía y en una interesante vuelta de tuerca utiliza su vida para tomar una instantánea del Grupo de Bloomsbury, que retrata de forma cómica, haciendo gala de un gran sentido del humor irreverente y mordaz marca de la casa.

Representada con ocasión del cumpleaños de su sobrina Angelica Garnett, el 18 de enero de 1935, en una versión revisada, *Freshwater* es una comedia que casi se antoja antecedente del teatro del absurdo, donde los personajes aparecen suspendidos en el tiempo. Inmersos en la poesía, la filosofía, la fotografía, los personajes pasan los días hasta que dos de ellos, el filósofo Charles Hay Cameron y la fotógrafa Julia Margaret Cameron, piensan viajar a la India, pues desean encontrar un lugar que les permita una vida más cercana a la naturaleza y a la verdad. Envueltos en la hipocresía de la sociedad británica y por diversas razones, entre otras la espera de sus ataúdes que han decidido llevar al viaje, demoran la partida.

Lord Alfred Tennyson y el pintor George Frederick Watts, que representan la tradición victoriana en estado puro, finalmente son los personajes que permanecen —a pesar de lo acontecido— con su obra y su perseverancia. La mujer de Watts, sin embargo, decide huir con su amante —un acto de autoafirmación que recuerda a la Nora de Ibsen y que, como el resto de las actitudes y los hecho de resistencia en la obra, es parodiado por Woolf para darle un toque carnavalesco propio de la disensión con el orden establecido—. Ellen Terry, la musa, decide huir con su amante, el capitán de navío John Craig. Lo hace vestida con un pantalón de cuadros. Esta acción es interpelada por Watts, quien le increpa duramente no por la huida, sino por ir vestida con los pantalones: «si hubieras vestido de blanco, hubiera sido distinto, ¡pero con unos pantalones a cuadros!» (Woolf, 2017)¹. La alusión al vestido trae a colación el poema de Tennyson «The Lady of Shallot» (1832) y la pintura (1888) con el mismo título del pintor prerrafaelita John William Waterhouse. De este modo, se critica cómo la tradición cultural permanece en un mundo ficticio e

¹ Esta traducción es de la autora de este artículo.

hipócrita que aliena al individuo y que abandonan tanto a los amantes como a los Cameron, haciendo de la pieza un lugar de resistencia y ruptura con el orden establecido y el canon estético tradicional que nada tiene que ver con la realidad de los cuatro personajes que lo abandonan para iniciar una nueva vida. El humor reivindicativo de la obra se convierte en un grito de liberación de las ataduras de un pasado que impide la «auténtica» creación artística.

Traducida al francés en 1980, por Elizabeth Janvier, la obra fue estrenada en el Centro Pompidou en 1982, con motivo de la celebración del nacimiento de Virginia Woolf, el 24 de enero de 1882. Dirigida por Simone Benmussa, directora francesa creadora del Espace Theatral Company, contó con un reparto extraordinario, no solo por la calidad, sino por la rareza de su participación misma, así como de la producción, con nombres tan singulares como Eugène Ionesco, su mujer Rodica Ionesco, el escritor y cineasta Alain Robbe-Grillet, o la escritora Nathalie Sarraute. La obra se volvió a representar el 20 y 21 de octubre de 1983, en Nueva York, en concreto en el Centre for French Civilization and Culture de la NYU. La reseña —de esta puesta en escena hecha por Eva Hoffman, en el *New York Times*, de 22 de octubre de 1983— da cuenta de la aparente improvisación de la producción, que desde luego refleja la atmósfera que debió vivirse en el estreno de la obra en 1935.

Según la crónica de Hoffman, en el escenario se pudo ver a un Ionesco en el papel de Alfred Tennyson, sin el papel aprendido, leyendo sus líneas sin que aparentemente le preocupara mucho atascarse a mitad de frase. También, según el artículo, una octogenaria Nathalie Sarraute comenta en tono jocoso que haría cualquier cosa con tal de ir a Nueva York y continúa: «I have a long time to wait to be an actress—it was a dream of mine when I was 10 years old» (Hoffman, 1983: ed. el.). Por supuesto, toda esta frivolidad tiene que ver con el original Grupo de Bloomsbury tal y como, según Hoffman, comentó en su introducción al espectáculo Nigel Nicolson, quien dijo que a pesar de ser unos esnobs los componentes del Grupo eran gente alegre y desenfadada que no pudiendo bailar, bailaban, y aunque no pudieran actuar, actuaban, por el frívolo purito de hacerlo.

Ciertamente es esta falta de profesionalidad, pero absoluta entrega de los componentes del Grupo, la que parece estar detrás del desen-

fado con que la directora de esta versión francesa se aproxima a la cuestión. En palabras de Ionesco en el *New York Times*: «Americans have been destroyed by realism—they seem to have forgotten the spirit of fantasy which began with Poe and reached one of its peaks with the Marx Brothers. Reality isn't realistic» (Hoffman 1983: ed. el.). No es de extrañar, que después de esta estrambótica pero sin duda interesante y rompedora producción de la traducción francesa *Freshwater: A Comedy*, la obra se hiciera de culto y haya visto otras producciones tanto en América como en Europa y en diferentes idiomas. De todas ellas destacamos aquí la producción de la SITI Company, la compañía neoyorkina que dirige Anne Bogart, siendo la primera producción profesional off-Broadway de *Freshwater* en el Women's Project de Nueva York, el 25 de enero de 2009, que tuvo lugar en el Julia Miles Theatre. En esta ocasión, Bogart abandona la absurda hilaridad creada por la versión francesa para presentar una versión que, en palabras de Charles Isherwood, en su crónica para el *The New York Times* de 25 de enero de 2009, indicaba:

Ms. Bogart either does not appreciate the play's gossamer charm or does not expect the audience to absorb it naturally. She does not have a delicate ear for text, to put it mildly, and the house acting style of the SITI Company favors movement over literate interpretation. The unfortunate result is a light comic lark played as if it were a laugh riot (Isherwood, 2009: ed. el.).

El estreno en español fue el 12 de septiembre de 2010, en el teatro Ciudad Cultural Konex de Buenos Aires: esta primicia en español fue traducida y dirigida por María Emilia Franchignoni, quien la publica, en 2012, en la editorial Cuenco de plata, con el título *Freshwater, una comedia y textos breves sobre teatro*. En la producción, Franchignoni pone el énfasis en los personajes femeninos, tal como comenta en una entrevista con Moira Soto, publicada *online* en *Página 12*:

Ella son las más amorales, por decirlo de alguna manera. El personaje de Mary, la criada —que al final dice muy fresca que se va a casar con un conde y se va a ir a vivir a un castillo— representa la otra mirada, que echa luz sobre la excentricidad del resto de los personajes [...] Julia [Cameron] [...] es la orquestadora, el personaje en torno del cual pivotea la obra. El marido es un satélite alrededor de ella. En realidad, las

mujeres son las que van tejiendo, estructurando el relato. Ellen es la que opera y se va, su huida arma el conflicto. Me interesó que la obra fuese una crítica muy concreta a ciertas convenciones victorianas con las que Virginia siempre se peleó. Pero, por otra parte, hay un rescate, un gesto amable hacia todos los personajes (Soto, 2010: ed. el.).

Esta cualidad humorística de Virginia Woolf contrasta, sin duda, con la imagen a la par bucólica y trágica más extendida en el imaginario colectivo. En realidad, esta Virginia Woolf que desenfadada escribe *Freshwater*, y que Franchignoni ha sabido leer de forma sublime en su producción de la obra, corresponde más con la Woolf de los diarios que con el mito de la escritora suicida. La puesta en escena, así como el texto resultante de la traducción, ha tenido en cuenta las dos versiones de *Freshwater*, la original de 1923 y la revisada del 35, así como las puestas en escena que aquí hemos referido y que nos pone sobre las tablas una dramaturgia que reverbera de metateatro y que es a un tiempo biografía, autobiografía y autoficción. Al escribir un texto que no solo se fija en el absurdo de la situación que se presenta en la obra, sino en los elementos teatrales del texto, Franchignoni nos muestra la intertextualidad teatral al «permitir que muchas de las referencias y de los juegos teatrales se volvieran visibles» (Soto, 2010: ed. el.), como, por ejemplo, ocurre con el monólogo de Ellen que la dramaturga argentina considera «inspirado en el texto de Nina de *La Gaviota*, de Chejov» (Soto, 2010: ed. el.). Así, esta versión en español pone de manifiesto la profunda y reverente aproximación al teatro que hasta ahora ha sido frivolidada por ser considerada *Freshwater* una obra menor de la autora.

En este sentido, es de gran interés también analizar, tal como hace Putzler (1999), el teatro victoriano y eduardiano desde un prisma woolfiano: las pantomimas navideñas, el teatro al aire libre (que forma la base de la trama de novelas como *Between de Acts* que ya hemos comentado), adaptaciones de Shakespeare, reposiciones y puesta en escena de dramaturgos contemporáneos, los ya mencionados Ibsen, Chekhov y Bernard Shaw pero también el teatro experimental de T.S. Eliot, Auden o Isherwood por mencionar algunos o los grupos de mujeres como el The Pioneer Players. No en vano Woolf escribió diversos ensayos, sobre todo a partir de los años 30, teorizando sobre el hecho teatral y la respuesta de la audiencia, así

como también ensayó con el diálogo dramático en sus diarios, cartas y, sobre todo, en novelas de gran importancia en el modernismo inglés como puedan ser la performatividad de *Orlando* (1929) o *The Waves* (1931). Si en *Between the Acts* los actores que cuentan la historia de Inglaterra en la obra que ha escrito y puesto en escena Miss LaTrobe solo hablan cuando salen del escenario, en este último libro mencionado es el diálogo y la palabra lo que constituye la escena, siendo de este modo cómo se hace patente esa preocupación de Virginia Woolf por la distancia en el hecho teatral al hacer explícita, a través de la narratología de esta novela dramatizada, la apreciación de la autora británica del diálogo dramático y la respuesta dada por la audiencia.

Por lo hasta aquí expuesto, podemos deducir que Virginia Woolf está interesada en una escritura experimental donde los géneros se entrecruzan y se superponen. Como comenta en el ensayo «Poetry, Fiction and the Future», publicado en el *New York Herald Tribune*, en 1927:

It may be possible, [...] in the future [...] that there will be among the so-called novels one which we shall scarcely know how to christen [...]. It will be dramatic, and yet not a play (Bradshaw, 2009: 79-80).

Woolf siente un profundo interés por el drama y todo lo que acontece en el hecho teatral, y, sin embargo, nunca pudo anticipar el potencial revolucionario que la traslación de su obra al teatro conlleva. Ni tan siquiera su personaje (quizá *alter ego*) que es a la vez dramaturga y directora en *Between the Acts* puede entrever este potencial y una vez terminada la representación, con amargura y sensación de fracaso, se lamenta irónicamente no del acto sino de la falta de la palabra para engrandecer el acto: «words without meaning!» Beautiful words» (Woolf, 1992: 227).

En realidad, esta ruptura de los géneros y la dislocación que surge de adaptar la narrativa de Virginia Woolf al teatro son altamente productivas desde el mismo proceso de la traslación. Sin embargo, el proceso de adaptación puede no llegar a ser el producto teatral que la narrativa pueda sugerir. Tal y como comenta la propia Woolf, el teatro es para ella fuente de placer y foco de decepción, pues al acudir a una representación teatral espera comprobar cuán cercana

es la representación con respecto a lo que ella ha imaginado cuando lee la obra teatral. La versión que Woolf se ha montado en la cabeza es la que *debería* ver en el escenario del teatro y cualquier desviación de esta expectativa ideal la siente como enrarecida y a menudo la rechaza críticamente. Como ha comentado Linsay Bell, en su ensayo «Transmitting the Bodies, Voices and Visions: An Adaptation for *To the Lighthouse* for the Radio», publicado en *Languages of Theatre Shaped by Women* (2003):

The dialectic between text as read and text as performed evolves into a polemic between the mind's ideal stage and the real stage. Between Woolf's acute imagination and the actual performance (Bell, 2003: 75).

Esta cuestión de la brecha entre el ideal imaginado y lo que vemos en el escenario es altamente significativa para las adaptaciones teatrales de las obras de Virginia Woolf, así como para las obras en las que la escritora británica parece como protagonista. Entre estas últimas destaca *Virginia. A Play* (1980). Escrita por la novelista, poeta y dramaturga irlandesa Edna O'Brian, la obra fue estrenada en el Festival de Stratford en Ontario, Canadá, en junio de 1981, para posteriormente estrenarse en el West End londinense y en Royal Haymarket, con Maggie Smith y dirigida por Robin Philips. Se trata de una biografía dramatizada de Virginia Woolf, en la que la dramaturga irlandesa trata de incorporar las innovaciones modernistas propias de la narrativa de Woolf por medio de una dislocación de tiempo y espacio que distorsiona la trama dramática y nos adentra a un tiempo en el dato de vida y en la manera subjetiva de aproximarse a la escritura propia de Virginia Woolf.

Quizás más interesante, dentro de este teatro biográfico donde Woolf aparece en escena, es la obra de Eileen Atkins, *Vita and Virginia*. Dirigida por Patrick Garland, se estrenó el 8 de septiembre de 1992, en el Chichester Festival Theatre en West Sussex, pasando por el West End londinense un año más tarde. El drama se construye alrededor de la relación que Woolf mantuvo con la también escritora británica Vita Sackville-West. Basada en la correspondencia que ambas mujeres mantuvieron, *Vita and Virginia* explora la interrelación que existe entre arte y vida. Estuvo interpretada por Eileen Atkinson en el papel de Virginia Woolf y Penelope Wilton como Vita

Sackville-West, quienes nos muestran en escena cómo la excelstitud literaria no es nada si no va acompañada por una vida plena. La obra ha sido adaptada al cine por la propia Atkins. Dirigida por Chaya Button con Elizabeth Debicki como Virginia Woolf y Gemma Atterton como Vita Sackville-West acaba de ser estrenada en el Festival de Cannes de 2018.

Por último, y sin adentrarnos en otras adaptaciones teatrales de novelas como *Orlando*, *The Waves* o *To the Lighthouse* que hemos ya mencionado², nos detenemos brevemente en la obra con que comenzábamos este ensayo, *Una habitación propia*, que pone sobre las tablas una nueva versión ficticia de Virginia Woolf, en este caso en el acto de impartir una conferencia, bien en el Girton bien en el Newman College, colegios femeninos entonces en la Universidad de Cambridge. Estas conferencias que constituyeron la base sobre la que se cimentó el famoso ensayo woolfiano *Una habitación propia* (1929). La obra fue estrenada en 1991, protagonizada también por Eileen Atkins, en una versión que la propia Atkins hace del ensayo de Virginia Woolf. Esta pieza, fue tan efímera en los escenarios británicos que Atkins se lanzó con la producción de *Vita y Virginia* que hemos mencionado.

Hubo versión española, dramatizada como también ya hemos comentado, por María Ruiz, con una impecable puesta en escena de Clara Sanchis, quien también compuso la música basada en Juan Sebastián Bach. Si bien es discutible esta elección de Bach, cuando Woolf fue amiga íntima de la compositora británica Ethel Smyth a quien hace referencia en su ensayo, lo cierto es que Sanchis pone al servicio de su monólogo su conocimiento musical, en la modulación de la voz que envuelve a una audiencia no siempre a priori entregada, pero que acaba por sentirse arropada por la palabra escrita que en escena parece improvisada. Del mismo modo, en un escenario minimalista donde tan solo se encuentra un escritorio con unos papeles y un piano, la actriz utiliza su cuerpo como soporte de la palabra y su gestualidad para indicarnos el estado emocional en que las palabras son dichas. En total coincidencia con Franchignoni, tanto Ruiz en

² alguna de estas adaptaciones han sido estrenadas recientemente en España, como, por ejemplo, la versión de *Orlando*, dirigida por Guy Cassiers, que se estrenó, en holandés, en los Teatros del Canal de Madrid, el 2 de febrero de 2017.

su dirección y adaptación como Sanchis en su interpretación hacen hincapié en el aspecto feminista de la obra y, tal como declaró Sanchis en una entrevista con Marina Marcos, aparecida en el diario *El Mundo*, el 2 de diciembre de 2017, ven su relevancia:

Hay un tabú en el sometimiento que ha sufrido la mujer durante siglos que hace que eso se haya resuelto de una manera amigable más o menos, veamos el horror ahora mismo que hay con las muertes causadas por la violencia machista. Aun así, las mujeres han conseguido equipararse a los hombres ante la ley hace tan solo unas décadas. Pero esto no se estudia en profundidad en la escuela, por eso creo que esta función ha tenido esta buena recepción, porque agradecemos que nos cuenten nuestro pasado para entender nuestro presente, es una obviedad pero es así (Marcus, 2017: ed. el.).

De este modo, en español, Virginia Woolf toma relevancia más como feminista que como transgresora cultural, algo que no ocurre tan insistentemente en otros ámbitos como pueda ser el anglosajón, donde la reivindicación feminista se aúna a la calidad literaria de Woolf. Sin embargo, y por terminar, hemos de recordar que Woolf escribe su ensayo diez años después de que se consiguiera el voto femenino para las mujeres mayores de 30 años. Por tanto, el ensayo woolfiano, sin duda, está enraizado en este importante e histórico momento para las mujeres y no es ajeno a la importancia del mismo (incluso no lo nombra explícitamente). Esta realidad, por tanto, añade interés al enfoque feminista que se encuentra presente en los escenarios españoles tal como lo plantea en escena Clara Sanchis en su monólogo bajo la dirección de María Ruiz.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bell, L. (2003). «Transmitting the Bodies, Voices and Visions: An Adaptation for *To the Lighthouse* for the Radio». En *Languages of Theatre Shaped by Women*, Jane de Gay & Lizbeth Goodman (eds.). Bristol: Intellect Books (*ebook*).
- Blau, H. (1990). *The Audience*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Bradshaw, D. (2009). *Virginia Woolf. Selected Essays*. Oxford: Oxford World's Classics.

- Franchignoni, M. E. (2012). *Freshwater, una comedia y textos breves sobre teatro*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Hoffman, E. (1983). «Rare Cast From France In A Rare Woolf Play». *The New York Times*, 22 de octubre. En <https://www.nytimes.com/1983/10/22/arts/rare-cast-from-france-in-a-rare-woolf-play.html> [11/05/2018].
- Isherwood, C. (2009). «Proof That Virginia Woolf Did Have a Light Side». *The New York Times*, 25 de enero. En <https://www.nytimes.com/2009/01/26/theater/reviews/26fres.html> [11/05/2018]
- Marcus, J. (1983). *Virginia Woolf: A Feminist Slant*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Nicolson, N. & Trautmann, J. (1982). *The Letters of Virginia Woolf: Volume Six: 1936-1941*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Putzler, S. (1999). «Virginia Woolf and 'The Distance of the Stage'». *Women's Studies* 28, 435-470.
- (2012). *Virginia Woolf and the Theater*. Madison, New Jersey: Fairleigh Dickinson University Press.
- Romera Castillo, J. (2011). *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena*. Madrid: UNED.
- Romera Castillo, J. (ed.) (1998). *Biografías literarias (1975-1997)*. Madrid: Visor Libros.
- (2003). *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
- Soto, M. (2010). «Tan fresca». *Página 12*, 10 de septiembre. En <https://www.pagina12.com.ar/diarios/suplementos/las12/13-5967-2010-09-13.html> [11/05/2018].
- Woolf, V. (1918). «Review of *The Wife and Other Stories*». *Times Literary Supplement*, 16 de mayo.
- (1977). *A Room of One's Own*. London: Grafton Books.
- (1992). *Between the Acts*. London: Vintange.
- (2017). *Freshwater: A Comedy*. Essex: Delphy Classics (*ebook*).



Primo Levi: autor de teatro y personaje teatral

Primo Levi: dramatist and drama character

Marina Sanfilippo

Universidad Nacional de Educación a Distancia / SELITEN@T
msanfilippo@flog.uned.es

Resumen: En los años sesenta Primo Levi escribe una versión teatral de *Se questo è un uomo*, en la que delega en el personaje de Aldo ese papel de testigo en primera persona que en cambio había asumido de lleno en la versión literaria de la obra. Sin embargo, en nuestro siglo algunos montajes han apostado por representar a Primo Levi como personaje teatral, utilizando bien entrevistas al autor bien sus textos literarios. En este trabajo, en homenaje al profesor José Romera Castillo, después de analizar brevemente el texto teatral de Levi, se estudian dos montajes de ese tipo: *Conversación con Primo Levi*, de Mercedes Lezcano (2005) y *Primo*, de Jacob Olesen (2015).

Palabras clave: Primo Levi. *Se questo è un uomo*. Mercedes Lezcano. *Conversación con Primo Levi*. Jacob Olesen. *Primo*.

Abstract: In the 1960s Primo Levi wrote a theatre version of *Se questo è un uomo*, where he impinges upon Aldo the role of the first-hand witness, a role fully assumed by Levi himself in the literary version. However, many staged versions of the play nowadays include Primo Levi as one of the characters, for which they use his literary texts and his interviews. This article, in honour of professor José Romera, will analyse Levi's theatrical text, as well as two other plays that have Primo Levi as a character: Mercedes Lezcano's *Conversación con Primo Levi* (2005) and Jacob Olesen's *Primo* (2015).

Key Words: Primo Levi. *If This is a Man*. Mercedes Lezcano. *Conversación con Primo Levi*. Jacob Olesen. *Primo*.

1. PRIMO LEVI Y EL TEATRO

Todo el mundo conoce *Se questo è un uomo*, la primera obra testimonial de Primo Levi, pero no todos saben que no solo el libro se publicó en dos versiones distintas, una en 1947 y otra, corregida y aumentada, en 1958¹, sino que en 1963 Levi adaptó el texto para que este fuera un radiodrama² y, finalmente, en colaboración con el actor Pieralberto Marché, elaboró una versión teatral que se representó en Turín en 1966 y fue publicada ese mismo año por la editorial Einaudi³.

Recordando que la mayoría de las obras leviaianas nacieron después de un largo rodaje oral (cf. por ejemplo Scarpa: «I suoi racconti li saggiava a voce su svariati interlocutori prima di metterli per iscritto», 1997: 41), no es de extrañar que este autor fuera especialmente sensible a expresiones artísticas que pusieran en juego una multimodalidad prohibida a la escritura, desde la radio al teatro, pasando por la televisión. Además, la lengua de su primer libro, gracias a su sintaxis y su peculiar uso de la puntuación, «è insieme ritmo e gesto, respiro e agitazione» (Belpoliti, 2015: 34), por lo que contiene *in nuce* su posible desarrollo teatral.

De todas formas, el escritor turinés fue protagonista de más de una aventura dramática⁴ y escribió tres actos únicos de carácter fan-

¹ Aparte de pequeñas correcciones, la segunda redacción —que es la que se ha traducido al español— comprende un capítulo y unas 20 páginas más con respecto a la primera. Para un análisis detallado de las diferencias entre las dos versiones, véase Belpoliti (2015: 43-54).

² La RAI lo emitió el 24 de abril de 1964.

³ Está claro que, en parte, esto tiene que ver con el hecho de que Primo Levi nunca dejó de escribir una y otra vez sobre el tema de sus experiencias en Auschwitz hasta configurar lo que se ha llamado el «macrotexto del Lager». El fenómeno responde a un mecanismo propio de la literatura del trauma y por lo tanto es común a muchos autores y autoras de literatura de la Shoah, baste pensar por ejemplo en Charlotte Delbo o Liana Millu (cf. Sanfilippo, 2016 y en prensa), pero es interesante también recordar una consideración de sabor bastante autobiográfico, que concluye un artículo de Levi sobre la lectura pormenorizada de un texto literario: según el autor, el escritor que vuelve a leer «con lente» sus escritos «si sente condannato a riscrivere senza fine ogni pagina, e ogni suo libro diventa un'opera aperta» (Levi, 1998: 80).

⁴ El problema es que Levi entendía el teatro como «una sequenza di voci» sin cuerpo, como afirma Luca Scarlini en una entrevista en la radio en

tástico (*La bella addormentata nel frigo, Il versificatore e Il sesto giorno*), de los que tenemos también versiones para la radio y la televisión⁵. A pesar de que Levi haya escrito que, por lo menos en los años sesenta, «avevo paura [...] del teatro stesso: conoscevo troppo poco il teatro, sia da spettatore, sia da lettore» (Levi, 1966: 8), Marco Belpoliti ha descrito la fascinación que Levi sentía por este arte⁶, sobre todo por sus aspectos más técnicos como la escenografía (2015: 68), sin olvidar, en cambio, las dificultades del autor, a causa de su timidez, para entrar en relación con los actores y las actrices.

2. LA VERSIÓN TEATRAL DE *SE QUESTO È UN UOMO*

En 1962, Levi recibió el guion y la grabación de una adaptación radiofónica de *Se questo è un uomo* realizada en Canadá por el canal CBC y se entusiasmó con la idea de crear su propia adaptación de la obra, manteniendo y desarrollando una intuición de los adaptadores canadienses: el hecho de poner en primer plano el problema de la comunicación en el Lager, a través de la técnica del diálogo multilingüe, apostando así por crear un efecto de distanciamiento en el público⁷. El resultado se transmitió en 1964, gracias a la Compagnia di prosa de Turín de la RAI, dirigida por Giorgio Bandini⁸.

El texto dramático nació a raíz de esta experiencia; de hecho, Levi lo escribió en colaboración con Pieralberto Marché, uno de los actores que habían participado en el radiodrama. Es curioso notar cómo

2017, por lo que sus escauceos teatrales no tuvieron una gran proyección (cf. <https://www.raiplayradio.it/audio/2017/03/Primo-Levi-alla-radio--puntata-del-04032017-891cd999-1bba-451b-aa22-6a6b0fca24c8.html>, 14/05/2018).

⁵ Las versiones televisadas pueden verse actualmente en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=7-7ANepy8m0>; <https://www.youtube.com/watch?v=vHjpYYm-vjs8&t=82s> y <https://www.youtube.com/watch?v=pZWTppFrZVM> [14/05/2018].

⁶ Recordemos que, además, uno de los últimos capítulos de *La tregua* se titula «Teatro» (Levi, 1989: 291-298) y habla de distintas representaciones teatrales, que culminan con la ansiada libertad y repatriación.

⁷ Para una descripción elaborada por el mismo Levi y referencias bibliográficas, cf. Belpoliti (2015: 65-66).

⁸ Todavía puede escucharse en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=A-5CxEVFrJ50> [14/05/2018].

Levi aprovechó la experiencia de la radio para mantener fuera de la escena a los nazis, que en la obra están representados solo a través de voces y gritos en alemán, y evitar así cualquier representación explícita de violencia.

El director Gianfranco De Bosio⁹ puso en escena la obra para el Teatro Stabile de Turín, en noviembre de 1966¹⁰, en la misma temporada en la que en el Piccolo de Milán se representó la versión italiana de *L'istruttoria (Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen)*, de Peter Weiss, como subraya Baldini (2015) hablando de una nueva «messa in forma della memoria dello sterminio». Según la misma estudiosa, el espectáculo tuvo una buena acogida entre el público, aunque los críticos profesionales se mantuvieron fríos, pero esto parece ser una constante en la recepción de cualquier obra de Primo Levi hasta muy entrados los años ochenta del siglo pasado.

En una carta a Giulio Einaudi de 1965, reproducida por Belpoliti (2015: 67), Levi habla de «una profunda elaborazione del testo, con soluzioni teatrali non sempre ovvie». En efecto, si comparamos el texto literario con el teatral, vemos, por ejemplo, que en el segundo Levi tuvo que encontrar cómo poner en escena esa alternancia entre la primera persona del singular y la primera persona del plural, que es una marca característica de la obra literaria¹¹, en un constante vaivén entre la autobiografía individual y la colectiva¹². En la versión dramática, la solución fue fragmentar el yo-nosotros entre tres identidades:

⁹ Con la colaboración de Giovanna Bruno e Marta Egri. Se puede consultar la ficha completa del espectáculo en la web del Centro Studi del Teatro Stabile de Turín: <http://archivio.teatrostabiletorino.it/collections/occurrence/detail/202/18/05/2018>.

¹⁰ Se trata de un año muy teatral para Primo Levi, ya que, en febrero del mismo año, en Turín, el pequeño *Teatro delle dieci* había puesto en escena por primera vez algo de Primo Levi, es decir, los tres actos únicos ya citados, como rememora Aldo Zargani en el programa de radio de la RAI «Primo Levi alla radio», emitido el 15 de abril de 2017: <http://www.rai.it/dl/portaleRadio/media/ContentItem-c022ac16-cb36-415c-b972-b2936b6af8fe.html> [18/05/2018].

¹¹ En el radiodrama solo tenemos el desdoble entre el personaje de Levi que participa en el juego dramático y el narrador que comenta la acción.

¹² En el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, dirigido por el profesor Romera —al que pertenezco—, se han realizado investigaciones al respecto (Romera Castillo, ed., 1998, 2003).

un coro de seis hombres y seis mujeres asume el «nosotros» del texto original y, frecuentemente, anuncia las acciones antes de que estas se representen en escena con un claro efecto antinaturalista. Al principio del texto teatral, aparece fugazmente en escena el personaje del «autore» que pronuncia una reflexión liminar sobre cómo la tendencia humana a considerar como enemigo a cualquier extranjero tiene como resultado último el Lager, «prodotto di una concezione del mondo portata alle sue conseguenze con rigorosa coerenza: finché la concezione sussiste, le conseguenze ci minacciano» (Levi, 1966: 13). Por último, las vivencias de Levi en el Lager se atribuyen a un personaje llamado Aldo: para citar solo algunos elementos, es Aldo quien acaba en el Ka-be por una herida en el pie; es Aldo quien supera el famoso examen para trabajar como químico en la fábrica y es en la chaqueta de Aldo donde el kapo Alex se limpia con indiferencia la mano sucia¹³ como si el prisionero fuera un trapo, etc. Es decir, Levi se niega a representar en primera persona ese papel de testigo¹⁴ que en cambio había asumido de lleno en la versión literaria de la obra, quizá por ese «senso di ritegno violato» (1966: 8), al que hace referencia en la introducción al texto dramático.

La obra dramática tiene poco menos de cien páginas —incluidas las larguísimas acotaciones, que pueden llegar a tener más de 35 líneas¹⁵—, mientras que el texto literario cuenta con 150 páginas. A pesar de que, por tanto, el contenido original tuvo que ser recortado, Levi encontró la forma de introducir algunas escenas que no existían en *Se questo è un uomo*, como la del *cantastorie* que llega al Ka-be y,

¹³ En el texto literario Alex se ensucia la mano porque agarra con ella «un cavo d'acciaio di un argano [que] taglia la strada» (Levi, 1989: 96), en medio de una plaza atestada de «travi e tralicci metallici accatastati», sin embargo en la versión teatral el autor prevé la dificultad escenográfica de la escena y la acotación describe cómo Alex simplemente tropieza en escena y se inclina para limpiarse una bota que se ha ensuciado, para después mirarse la mano sucia y limpiarla frotándola en el hombro de Aldo (1966: 58).

¹⁴ Para Levi en su papel de testigo, cf. Roscales Sánchez (2018).

¹⁵ Como ha subrayado Sophie Nezri-Duphour, las acotaciones contienen indicaciones para la introducción de una serie de elementos visuales de gran impacto, empezando por la ropita de niños-niñas, puesta a secar la noche antes de la deportación del campo de Fossoli (2008: 78-79).

a cambio de pequeñas ofrendas, canta en alemán *Die Moorsoldaten*¹⁶ (Los soldados del pantano). Menciono esta escena para subrayar cómo, en el texto dramático, Levi intentó crear un auténtico paisaje sonoro, que pusiera de manifiesto su voluntad de poner en escena una autobiografía colectiva y coral, a través de la inserción de canciones así como de las frases que los miembros del coro se turnan en pronunciar de forma rítmica y sincopada.

La obra dramática se cierra con el coro que recita la poesía *Shemá*, que en el texto literario tiene una posición radicalmente opuesta, ya que representa el epígrafe, es decir, la clave de lectura del texto. Considero que se trata de un claro indicio de hasta qué punto Levi se interrogó sobre los mecanismos del teatro y sobre cómo manejar la empatía del público, por lo que decidió no dirigir las emociones de los espectadores en los prolegómenos de la obra dramática, en la que era imposible jugar con ese triple portal de acceso al texto literario representado por la poesía, el prefacio de carácter ensayístico y la presentación del narrador en la primera página del capítulo «Il viaggio», tres elementos distintos y disonantes que, en su discordia, adelantan para quien lee la complejidad subterránea del libro.

3. EL PERSONAJE DE PRIMO LEVI Y PRIMO LEVI PERSONAJE TEATRAL

En mayo de 2018, la editorial Einaudi ha publicado una nueva edición del tercer volumen de las *Opere complete*, de Primo Levi, que tiene como subtítulo *Conversazioni, interviste e dichiarazioni*. En efecto, el autor concedió un número notable de entrevistas y apareció en innumerables reportajes, documentales y programas televisivos¹⁷, por lo que no es de extrañar que los textos puedan conformar un volumen, no precisamente de los pequeños, ya que cuenta con 1348 páginas. Gracias a la cantidad de producciones audiovisuales en las

¹⁶ De la que existía una versión italiana, traducida en el campo de concentración de Ravensbrück, que Levi debía conocer pero, consecuente con el multilingüismo de la obra, prefirió utilizar el original alemán

¹⁷ Cf. por ejemplo la selección de entrevistas televisadas contenidas en el DVD publicado por Sessi y Gawronski (Levi, 2016).

que aparece, Primo Levi se ha convertido en un personaje icónico en la cultura italiana¹⁸ y creo que cualquier persona medianamente culta identifica sin problemas su cara, su voz, su forma de expresarse y de pensar.

Por otra parte, *Se questo è un uomo* es lectura recomendada en la enseñanza secundaria en Italia y, con ocasión del Día de la Memoria, es costumbre que artistas más o menos conocidos¹⁹ ofrezcan su interpretación de la palabra de Primo Levi en lecturas dramatizadas. También fuera de Italia, por lo menos en Europa, Israel y Estados Unidos, este autor es sin duda el más conocido y estudiado de la literatura italiana contemporánea. Para dar un ejemplo paradójico de la difusión de Levi, baste pensar que su famoso concepto de «zona gris» aparece citado (y por supuesto desnaturalizado) en la revista *Dabiq*, una publicación propagandística del ISIS (Leogrande, 2018).

Quizá por esto y a pesar de que Levi evitó cualquier tono autobiográfico en su texto teatral, en nuestro siglo, montajes de distintos países europeos han apostado por representar a Primo Levi como personaje teatral, utilizando bien afirmaciones de entrevistas al autor turinés bien sus textos literarios o una mezcla de ambos. Es el caso, entre otros, de la adaptación teatral de *Se questo è un uomo, Primo*, de Anthony Sher²⁰ para el National Theatre de Londres (2004); de *Conversación con Primo Levi*, de Mercedes Lezcano (2005); de *Primo L. 174517*, de Giulio Cavalli y Fabio Francione²¹ (2007); de *Il segno del*

¹⁸ Sobre Levi como principal mediador de la conciencia del Holocausto en Italia, cf. Gordon (2013: 99-128). Por otra parte, encontramos a Levi representado como personaje en películas (en *La tregua*, de Rosi, 1997, interpretado por John Turturro) y en cómic (en Italia, por ejemplo, han aparecido recientemente dos *graphic novels* dedicadas al escritor turinés. Se trata de *Una stella tranquilla* (Scarnera, 2014) y *Primo Levi* (Mastragostino y Ranghiasi, 2017). Para un análisis de la representación de temas y figuras vinculadas a la Shoah en *graphic novels* y cómics italianos, véase Nappi (2018).

¹⁹ Entre los muy conocidos se pueden ver en Internet grabaciones, por ejemplo, de Gioele Dix, Arnoldo Foà, Gabriele Lavia, Marco Paolini, etc.

²⁰ Dirigido por Richard Wilson, se representó en distintos países. Existe una versión grabada en DVD. Para más noticias y una valoración del espectáculo, cf. Cheyette (2007: 68-69).

²¹ En este caso, el espectáculo está inspirado en la versión teatral de *Se questo è un uomo*.

chimico, de Valter Malosti y Domenico Scarpa (2010) o de *Primo*, de Jacob Olesen (2015). De los espectáculos citados voy a analizar solo *Conversación con Primo Levi*, de Lezcano, y *Primo*, de Oleson, porque representan dos casos paradigmáticos y antitéticos por su forma de actualizar la obra y el pensamiento de Primo Levi.

3.1. *Conversación con Primo Levi*

Se trata de un espectáculo para el que Mercedes Lezcano se basó en *Conversazione con Primo Levi. Se c'è Auschwitz, può esserci Dio?* (Camon, 2014), el texto de las entrevistas que el intelectual católico Ferdinando Camon realizó a Primo Levi poco antes de su muerte. En una escena muy minimalista coronada por una pantalla, los actores Manuel Galiana (Primo Levi) y Víctor Valverde (Ferdinando Camon) dan voz y cuerpo a las palabras de los dos intelectuales italianos. La obra se divide en 5 bloques²², precedido cada uno por imágenes filmadas y proyectadas en la pantalla, que de alguna forma introducen y preparan al público para los temas sobre los que van a hablar los dos actores en cada sección. Y está construida buscando unir y equiparar la destrucción de los judíos de Europa por parte de los nazis y el conflicto israelopalestino, apoyándose en la postura de condena que Levi mantuvo en los años ochenta contra las acciones militares del gobierno de Begin²³.

El espectáculo se estrenó el 28 de mayo de 2005, en el teatro Juan Bravo de Segovia y se representó después en otros lugares, entre los que se cuenta el Teatro Fernando de Rojas del Círculo de Bellas Artes de Madrid, donde se pudo ver en enero de 2006²⁴, en concomitancia

²² Y el libro en nueve capítulos.

²³ Es todavía cierta la afirmación de Belpoliti (2015: 636), según la cual todavía no existe un estudio pormenorizado de la compleja y a veces difícil relación que unió Levi con Israel; de todas formas para tener una idea de cuál fue la postura leviana en este tema, cf. el breve ensayo de Raimondi (2017) y, una vez más, Belpoliti (2015: 427-29).

²⁴ Para este trabajo he utilizado la grabación del espectáculo que se conserva en el Centro de Documentación Teatral y que fue grabada el 17 de enero de 2006 en Madrid. En YouTube, la productora del montaje, Metrópolis Teatro ha subido un vídeo con fragmentos del montaje: <https://www.youtube.com/watch?v=pTpt0AiNBE-Q&t=14s> [14/05/2018].

con el Día de la Memoria. Muchos periódicos hablaron del espectáculo antes de que fuera estrenado en su ciudad, utilizando entrevistas o afirmaciones de Lezcano; sin embargo el montaje mereció solo escasas reseñas y la mayoría, más que hablar de la posible calidad artística del montaje²⁵, se hicieron eco de la polémica levantada por la embajada de Israel, según la cual la obra deshonra y mancillaba el honor de su estado con fines antisemitas.

Según un artículo de Gloria Montero, «la directora Mercedes Lezcano admite que desde el principio fue consciente de que su adaptación de *Conversación con Primo Levi*, producida por Metrópolis Teatro, podría herir susceptibilidades» (2006: 133). Comparando la supuesta adaptación con el texto publicado por Camon, una se pregunta si esa conciencia guarda relación con ciertas libertades que la autora se ha tomado con respecto al texto y al pensamiento de Levi. Ella afirmó que «todo es suyo [de Primo Levi]; yo no he añadido nada» (Cruz, 2006: ed. el.), pero hay escenas en las que Galiana pronuncia frases que nada tienen que ver con las afirmaciones de Levi, como, para citar un ejemplo entre varios, el momento en el que se desnaturaliza completamente el discurso de Primo Levi con respecto al militarismo y al giro a la derecha de Israel bajo el mandato de Begin. En la obra escuchamos a Primo-Galiana que afirma literalmente que «[a Begin] quienes lo votaban eran los nuevos inmigrantes, aquellos judíos que venían de países donde ya se sentía un rechazo por los árabes. Veían en él al leader antiárabe» (minutos 1:12:40-1:12:50); sin embargo, según el texto de Camon, Levi dijo algo distinto y más acorde no solo con la realidad histórica, sino con el afán por entender el porqué de las conductas humanas que siempre caracterizó el escritor:

So benissimo che chi lo votava [a Begin] erano i nuovi immigrati, gli immigrati dei paesi arabi: giovani sradicati e profughi dall'Egitto, dalla Siria, dalla Libia. Sono stati privati dei loro beni e cacciati via. È comprensibile che vedessero in Begin, che era antiarabo, il loro leader (Camon, 2014: 73).

²⁵ Una de las pocas excepciones es la crítica demoledora de Manuel Sesmas (2005), que después de asistir al estreno en Segovia, firma sentencias tan duras como «en este montaje no hay nada que se parezca al teatro» o «el espectáculo acusa una significativa pobreza de todo tipo».

Es decir, Levi estaba poniendo el acento sobre el hecho de que los inmigrantes habían experimentado en sus carnes el rechazo de los árabes hacia los judíos, ya que los primeros les habían arrebatado sus bienes a los segundos y les habían expulsado de sus hogares, un dato diametralmente opuesto al que presenta Mercedes Lezcano²⁶ y que en cambio es crucial para entender ciertas actitudes de los políticos israelíes²⁷.

Parece que la autora quedó fascinada por el «uso ejemplar» (en sentido todoroviano) de la memoria —muy propio de Levi— y pensó aprovecharlo para una obra que transmitiera sus propias convicciones políticas. El problema es que en esta operación se perdieron las características más destacadas del discurso de Levi: en la monotonía asertiva del texto de Lezcano faltan esas interrogaciones, esas matizaciones, esos repentinos cambios de punto de vista que cuajan siempre las obras y las entrevistas de Levi, cuya complejidad está tejida con hilos distintos y múltiples (Barengi, 2013: 49).

Por último, la actuación de Galiana es bastante retórica y altisonante y carece de ese leve humorismo que siempre asoma en las entrevistas de Levi; puede que la culpa no sea suya. Giovanni Tesio escribió: «Avere conosciuto Primo Levi significa anche questo: riconoscere nel linguaggio scritto la stessa grana della sua voce parlante, antiretorica ma non inerte, domestica ma quasi festiva, monotonale ma dotata di

²⁶ Esto se repite en toda la parte del espectáculo en la que se habla de la relación de Levi con Israel, como puede comprobar cualquiera comparando las páginas 71-75 del libro de Camon y el fragmento correspondiente (minutos 1:03:35-1:14:30) de la grabación del espectáculo de Mercedes Lezcano, que se puede consultar en el Centro de Documentación Teatral. La parte sobre Israel, incluyendo la parte filmada, representa el 20% del espectáculo (y si consideramos el bloque entero más del 25%), mientras que las consideraciones sobre el mismo tema en el libro no llegan al 4%. No entro en el análisis de las imágenes proyectadas, porque no es el tema de este trabajo, pero las fotografías de cadáveres mutilados supuestamente de palestinos, a los que supuestos médicos israelíes habrían robado órganos, están tan cerca de las leyendas medievales sobre la perversidad de los judíos, que cuesta imaginar a Primo Levi contemplándolas sin inmutarse.

²⁷ Por otro lado, Lezcano suprime también la parte en la que, a propósito de la acción militar en Líbano, Levi afirma: «D'altra parte, che esista una componente di necessità in tutto questo è evidente, finché lo statuto dell'OLP non viene cambiato» (Camon, 1997: 74).

un suo scatto espressivo» (2016: VI) y es evidente que Lezcano no ha conocido a Primo Levi, sino solo al personaje de «santo laico», en el que ciertas corrientes, que oscilan entre la banalización y la sacralización de la Shoah (Pisanty, 2014), han convertido al escritor turinés.

3.2. *Primo*

Desde hace tres años, el autor y actor teatral Jacob Olesen, de origen sueco pero afincado en Italia desde hace décadas, propone el espectáculo *Primo*, calificándolo de «Recital letterario da *Se questo è un uomo* di Primo Levi». Se trata de una adaptación realizada por Olesen en colaboración con Giovanni Calò, el director del espectáculo, y en 2018 ha llegado a estar programada en el prestigioso Teatro Argentina, en Roma, con ocasión del Día de la Memoria.

En un espacio escenográfico que está firmado por Antonio Belardi y basado en obras de Eva Fischer²⁸ y que, sin imitarla, evoca la escenografía utilizada para la puesta en escena de 1966 de la versión dramática de *Se questo è un uomo*, Jacob Olesen, con el libro de Levi frecuentemente entre las manos, interpreta al autor y, sin solución de continuidad, a esa multitud de personajes que desfilan por la obra maestra leviana, utilizando de forma magistral su cuerpo y su voz que, en décimas de segundo, se multiplica entre idiomas y tonos diversos²⁹. Como afirma Reggio:

Olesen porta in scena il linguaggio della violenza e della sottomissione creando una gamma precisa e finita di timbri e intensità di voci che escono dalla sua gola e riducendo a poche, scarnite figure l'intera gamma dei gesti e posizioni mimiche appropriate ai personaggi del dramma, che sono [...] vittime (consapevoli e non) e carnefici (allenati, professionisti o per vocazione) (2016, ed. el.).

²⁸ Pintora croata perseguida por los nazis, amiga de Pablo Picasso y Marc Chagall.

²⁹ Véase también la reseña de Costanza: «Olesen entra in scena e colpisce, nella sua fisicità definita, nel suo linguaggio che ancora, qua e là, tradisce il patrio svedese, nella forza unica di passare dalla paura di Primo alla spietatezza di una SS» (2015: ed. el.).

Además, el actor aprovecha en escena su dominio de varios idiomas, retomando algunos pasajes multilingües sacados no del texto literario, sino de la versión teatral de *Se questo è un uomo*. Según Olesen, representar en escena a Primo Levi ha supuesto un auténtico desafío, para el que ha tenido muy en cuenta los errores cometidos por Anthony Sher en el montaje citado de 2004, evitando así construir un personaje demasiado dramático:

Abbiamo sentito diverse interviste con Primo Levi, e dopo abbiamo cercato la sua razionalità e stupore non sentimentale o pietista. È stato una lotta difficile, il contenuto è talmente duro e raccontarlo semplicemente senza emozione richiede una continua concentrazione. Nello stesso tempo, raccontarlo così, ci ha fatto capire che è lo spettatore che lo rivive, non il narratore, che è solo un tassello del grande insieme³⁰.

En efecto, el espectáculo rehúye el sentimentalismo y en la actuación de Olesen³¹ las emociones están contenidas, de una forma muy respetuosa a como Primo Levi intentó siempre que sus narraciones no fueran un grito de angustia o de dolor³². Olesen representa al personaje de Primo sin permitir que el público olvide durante mucho tiempo que las palabras que pronuncia pertenecen a un libro y a un escritor, recurriendo a soluciones sencillas, limpias y eficaces³³ como la que utiliza en la escena entre Primo y Steinlauf³⁴, en la que el segundo habla mirando al banquito de madera que está en el medio

³⁰ Mail de Jacob Olesen, del 16 de abril de 2018.

³¹ Es posible ver en YouTube un vídeo de 10 minutos con fragmentos del espectáculo subido por el Teatro di Roma: <https://www.youtube.com/watch?v=BCIU-mUyPMDQ> [18/05/2018].

³² Recuérdese cuando Levi afirma que no hay que escribir para liberarse de la angustia volcándola en la páginas ni «scagliarla così com'è, ruvida e greggia sulla faccia di chi legge: altrimenti rischia di contagiarla agli altri senza allontanarla da sé» (Levi, 1998: 34).

³³ Es muy interesante ver cómo Olesen puede narrar con extrema fidelidad la escena de Alex que se limpia la mano en la chaqueta de Primo, evocando el cable de acero que se interpone en la trayectoria del kapo, así como la plaza atestada de travesaños y andamios metálicos amontonados: la narración oral puede mostrar con claridad lo que el teatro tiene dificultad a poner en escena.

³⁴ Véase desde el minuto 02.46 del vídeo indicado en nota anteriormente. Corresponde al capítulo «Iniziazione».

de la escena y en el que, en esta escena, está apoyada una copia de *Se questo è un uomo*.

4. CONCLUSIONES

Como ha escrito Stefano Bartezzaghi:

L'opera di Primo Levi non conosce oggetto (argomento, questione, credenza popolare, verità scientifica, persino la propria stessa e incrollabile convinzione) che non sia problematico, di cui cioè Levi non individui e consideri almeno due lati differenti, e spesso opposti (2012: 183).

Quizá por esto Primo Levi quiso dar también una vida teatral a su obra testimonial, buscando nuevas perspectivas de representación del *Lager* e incluso nuevos problemas: ¿cómo representar escenas como la del kapo Alex? ¿cómo utilizar la primera persona del plural en escena? Además, el escritor era un autor muy atento a las capacidades y a la disponibilidad de recepción del público (cf. Barenghi, 2013: 31) y en este sentido la apuesta teatral tuvo que ser apasionante para él. Sin embargo, Levi no tuvo interés o valor para mantener el carácter autobiográfico de *Se questo è un uomo* en la versión dramática, aunque tampoco renunció completamente a ello, ya que en la apertura de la obra deslizó un recordatorio de sí mismo en el personaje del *autore*, aparte de que encontró en el coro una solución para ese «nosotros» tan típico de muchas obras autobiográficas de la literatura concentracionaria.

En el siglo XXI, Primo Levi no solo se ha convertido en un personaje icónico³⁵, sino que, desde hace años, la memoria de la *Shoah* da lugar a espectáculos teatrales de distinto tipo. No es extraño, por tanto, encontrar al escritor representado como personaje, pero, por desgracia, en algunos casos se cae en la banalización e incluso en la instrumentalización de su figura. Esto es lo que ha pasado en el caso

³⁵ Una muestra destacada de cómo este fenómeno afecta por igual a público de a pie y a importantes investigadores es la reciente publicación del *Album Primo Levi* (Mori y Scarpa, 2017), rico en material fotográfico inédito así como en noticias sobre la vida y la actividad del escritor.

del espectáculo de Lezcano, que, pretendiendo ser un homenaje al escritor, falsea su discurso y su pensamiento. El peligro de operaciones como esta ha sido evidenciado por Valentina Pisanty, que pone de manifiesto cómo en el caso de la memoria de la *Shoab*: «Banalizzazione, negazione e sacralizzazione sono tre dispositivi interconnessi e polemicamente solidali i quali, mentre si contendono la gestione della memoria, si incastrano come le ruote di un ingranaggio» (2014: 193). Sin embargo, es posible poner en escena al personaje de Primo Levi desde el respeto y la comprensión de sus ideas y sus vivencias, como ha logrado hacer Jacob Olesen con su poco pretencioso «recital letterario», que es en realidad un montaje teatral unipersonal en toda regla³⁶.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baldini, A. (2015). «Primo Levi e la memoria». *Le parole e le cose*, http://www.leparoleelecose.it/?p=17604#_ftn33 [14/05/2018].
- Barengi, M. (2013). *Perché crediamo a Primo Levi?* Torino: Einaudi.
- Bartezzaghi, S. (2012). *Una telefonata con Primo Levi*. Torino: Einaudi.
- Belpoliti, M. (2015). *Primo Levi di fronte e di profilo*. Milano: Guanda (ebook).
- Camon, F. (2014; ed. or. 1997). *Conversazione con Primo Levi. Se c'è Auschwitz, può esserci Dio?* Parma: Guanda.
- Cheyette, B. (2007). «Appropriating Primo Levi». En *The Cambridge Companion to Primo Levi*, de R. S. C. Gordon (ed.), 67-85. Cambridge: Cambridge University Press.
- Costanza, M. C. (2015). «Recensione Primo». *Filrouge Magazine*: <http://www.filrouge.it/spettacolo/recensione-primo-jacob-olesen.html> [14/05/2018].
- Cruz, J. (2006). «Mercedes Lezcano defiende sus *Conversaciones con Primo Levi*». *El País*, 11 de febrero, https://elpais.com/diario/2006/02/11/espectaculos/1139612401_850215.html. [14/05/2018].
- Gordon, R. S. C. (2013). *Scolpitelo nei cuori. L'Olocausto nella cultura italiana (1944-2010)*. Torino: Bollati Boringhieri (ed. or. *The Olocaust in Italian Culture, 1944-2010*, Stanford University Press, 2012).
- Levi, P. (1966). *Se questo è un uomo*. Versión dramática de Pieralberto Marché e Primo Levi. Torino: Einaudi.

³⁶ La intervención de Marina Sanfilippo puede verse en <https://canal.uned.es/video/5b2ca21db1111f272c8b4567>.

- (1989; ed. or. 1958 y 1963). *Se questo è un uomo. La tregua*. Torino: Einaudi.
- (1998; ed. or. 1985). *L'altrui mestiere*. Torino: Einaudi.
- (2016). *Il veleno di Auschwitz. Il volto e la voce: testimonianze in TV 1963-1986* (libro + CD), ed. al cuidado de F. Sessi y S. Gawronski. Venezia: Marsilio.
- Leogrande, A. (2018). «I teorici dello Stato Islamico e Primo Levi». *Minima & Moralia*. <http://www.minimaetmoralia.it/wp/i-teorici-dello-stato-islamico-e-primo-levi/> [14/05/2018].
- Mastragostino, M. y Ranghiasi, A. (2017). *Primo Levi*. Padova: BeccoGiallo.
- Montero, G. (2006). «Conversación con Primo Levi». *Assaig de teatre. Revista de l'associació d'investigació i experimentació teatral* 52/53, 133-34.
- Mori, R. y Scarpa, D. (2017). *Album Primo Levi*. Torino: Einaudi.
- Nezri-Duphour, S. (2008). «La versione teatrale di *Se questo è un uomo*». En *Memoria collettiva e memoria privata: il ricordo della Shoah come politica sociale*, Stefania Lucamante *et alii* (eds.), 78-84. Utrecht: Igitur Utrecht Publishing & Archiving Services.
- Pisanty, V. (2014). «Banalizzare e sacralizzare». En *Dopo i testimoni. Memorie, storiografie e narrazioni della deportazione razziale*, Marta Baiardi y Alberto Cavaglion (eds.), 185-194. Roma: Viella.
- Nappi, P. (2018). «Between memory, didacticism and the Jewish revival: the Holocaust in Italian comic books». *Journal of Modern Jewish Studies* 17/1, 51-63. Doi: [10.1080/14725886.2017.1382100](https://doi.org/10.1080/14725886.2017.1382100).
- Raimondi, A. (2017). «Israele». En *Primo Levi, Belpoliti et alii* (eds.), 299. Milano: Marcos y Marcos.
- Reggio, M. C. (2016). «Jacob Oleson, una porta girevole sulla storia d'Europa». *Alfabeta*, 13 de mayo, <https://www.alfabeta2.it/2016/05/13/jacob-oleson-porta-girevole-sulla-storia-deuropa/> [14/05/2018].
- Romera Castillo, J. (ed.) (1998). *Biografías literarias (1975-1997)*. Madrid: Visor Libros.
- (2003). *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
- Roscales Sánchez, M. (2018). *Primo Levi. La inextinguible memoria de las cenizas*. Santander: Universidad de Cantabria.
- Sanfilippo, M. (2016). «Liana Millu e Charlotte Delbo: scrivere e riscrivere la memoria». *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris XXI*, 173-189. Doi: [10.7203/qdfed.21.9341](https://doi.org/10.7203/qdfed.21.9341).
- (en prensa). «Entre el testimonio y la literatura en la construcción de la memoria de la Shoah: Primo Levi y Liana Millu». En *Los géneros de la memoria*, Carla Figueiras Catoiras *et alii* (eds.). Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

- Scarnera, P. (2013). *Una stella tranquilla. Ritratto sentimentale di Primo Levi*. Bologna: Comma 22.
- Scarpa, D. (1997). «Un Levi improbabile (recensione del libro di Miriam Anissimov)». *La rivista dei libri* VII/4, 41-43.
- Semas, M. (2005). «Un monólogo innecesario». *El Adelantado de Segovia*, 30 de mayo, 13.
- Tesio, G. (2016). «Ho conosciuto Primo Levi». En *Io che vi parlo*, Primo Levi, V-XI. Torino: Einaudi.

Subjetivación y autoficción. Figuras de la ausencia en *Moeder*, de Peeping Tom

*Subjectivation and autofiction,
figures of the absence in peeping Tom's Moeder*

José Ignacio Lorente Bilbao
Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea
eneko.lorente@ehu.eus

Resumen: Mientras la autoficción puede ser considerada como una forma de relato de sí mismo, sustentada por un pacto de lectura inestable y contradictorio, en el que el itinerario vital del autor se presenta entreverado por acontecimientos ficcionales que conducen hacia un punto de crisis en la factualidad del relato biográfico, la escena teatral confiere a la representación autoficcional un nuevo manto de ambigüedad, en la medida en que lo que se escenifica no es tanto el resultado de una afirmación de sí como la presencia de un cuerpo resiliente que encarna las huellas del proceso de subjetivación que lo constituye como sujeto. Un estudio en homenaje al profesor José Romera Castillo.

Palabras clave: *Moeder*. Peeping Tom. Subjetivación. Autoficción. Esce-nificación. Danza-teatro.

Abstract: While autofiction can be considered as a form of self-report supported by an unstable and contradictory reading pact, in which the author's vital itinerary is intersected by fictional events that lead to a crisis point in the factuality of the biographical story, the theatrical staging gives autofictional representation a new mantle of ambiguity, insofar as what accesses the scene is not the result of an affirmation of itself as the presence of a resilient body that embodies the traces of the process of subjectivation that constitutes it as a subject. A study in honour of professor José Romera.

Key Words: *Moeder*. Peeping Tom. Subjectivation. Autofiction. Staging. Dance-theater.

1. INTRODUCCIÓN

La compañía belga Peeping Tom, fundada en 2000 por Gabriela Carrizo y Franck Chartier, ha desarrollado un singular lenguaje escénico, frecuentemente calificado de hiperrealista, en el que sin embargo las coordenadas espacio-temporales son subvertidas para conducir al espectador hacia la experiencia de una inmersión en un dispositivo dramático perturbador, caracterizado por el encerramiento de los protagonistas en espacios singulares, como un vehículo (*Caravana*, 1999), una comunidad aislada en un entorno natural adverso (*32, Rue Vandenbranden*, 2009), lugares cotidianos aunque inquietantes, como los espacios domésticos de una vivienda semienterrada (*Le jardín*, 2002; *Le salón*, 2004; *Le sous sol*, 2007), las ruinas de un teatro incendiado (*A louer*, 2011), un asilo de ancianos (*Vader*, 2014) o un espacio familiar espectral, entretejido por una densa urdimbre de miedos, pesadillas y deseos, como ocurre en *Moeder* (*Mother*, 2017), la segunda pieza de la trilogía con la que la compañía procede a la exhumación de los restos de la memoria familiar.

En *Caravana*, la primera pieza de la compañía, ya afloran algunas de las señas de identidad del trabajo creativo de Peeping Tom, tales como la reclusión de los personajes en un universo psíquico perturbador, resultante de un tratamiento temporal fluctuante, semejante al de los sueños, y alejado de las convenciones narrativas debido a la ausencia de encadenamientos causales fiables o de una cronología que asegure el orden y la lógica de los acontecimientos. La deriva temporal, junto con el mencionado aislamiento, generan una configuración escénica distorsionada, en la que la *performance* actúa de operador simbólico entre la escena interior, subjetiva, de sus creadores y la experiencia del espectador, el cual es insistentemente interpelado para tomar parte en la misma.

2. FIGURAS DE LA AUSENCIA

La subjetivación, según Michel Foucault, designa el proceso por el cual nos construimos como sujetos y manifestamos nuestra sub-

jetividad (Foucault, 1996). Sin embargo, la subjetivación no es una cuestión meramente individual sino el proceso por el que las determinaciones y prácticas sociales son incorporadas como subjetividad, contribuyendo así a la construcción de la esfera pública (Dreyfus y Rabinow, 1982: 208). En el plano psíquico, la subjetivación se refiere al proceso por el que los movimientos del subconsciente son llevados a la consciencia y expresados gracias a la evaluación que el sujeto realiza acerca de sus propias pulsiones. En este sentido, las prácticas artísticas y escénicas, en tanto que encarnan la expresión de la subjetividad creadora, participan tanto de esa movilización pulsional como de la producción de un espacio público inédito, aquel que cada obra despliega con el propósito de producir e interpelar a la figura del espectador.

«*Moeder* no es una catarsis», afirma la directora, «pero es cierto que he proyectado, incluso inconscientemente, gran parte de mí misma en la obra»¹. En *Moeder*, lo biográfico da lugar a un discurso dramático que indaga los procesos por los que el sujeto se construye a través de una subjetividad lábil y escurridiza, en la que se dan cita, de forma entreverada, los movimientos del inconsciente con las estructuras conscientes del pensamiento y la acción. Las escenas de *Moeder* forman auténticos *tableaux vivants* de ese proceso, al mismo tiempo que un trabajo de introspección de los mecanismos que lo han puesto en movimiento. La pieza se aleja así de una mera representación de acontecimientos, entre ellos los que rodean al duelo por la desaparición de la madre, para adentrarse en un proceso introspectivo, mediante el cual se trata de traer a escena aquellos movimientos inconscientes que dicha desaparición moviliza. La autoficción no surge entonces de una ficcionalización de ciertos acontecimientos más o menos relacionados con el pretexto biográfico, sino de la activación y expresión de escenas interiores compuestas por imágenes oníricas, desarticuladas y carentes de un lenguaje inmediatamente reconocible, surgidas de movimientos de los cuales el sujeto todavía no es consciente o no llegado a dar razón de los mismos.

1 Esta y las siguientes citas atribuidas a la directora están disponibles en L. Mortha (2017), «Conversation with Gabriela Carrizo, Peeping Tom Company», en https://bachtrack.com/fr_FR/interview-gabriela-carizo-compagnie-peeping-tom-janvier-2017 [17/12/2017].

Moeder es un trabajo escénico dedicado a la desaparición y a la ausencia de la madre, pero pese a que esta es la temática explícita de la pieza, su laberíntica dramaturgia gira en torno a la maternidad y a los temores y conflictos que incorpora. Para ello, la construcción escenográfica se configura de forma ambivalente, recurriendo a la propuesta de espacios identificables, pero susceptibles de usos diversos e incluso contradictorios, como en el caso de la sala de velatorios de un tanatorio que se transforma en la sala de neonatos de una maternidad, siguiendo los movimientos y asociaciones caprichosas y azarosas del subconsciente. Otro tanto ocurre con el espacio doméstico transfigurado en un museo o galería de arte. A la ambivalencia de estos espacios se suman las fluctuaciones del tratamiento temporal que confieren a la escena una estructura episódica cuyas composiciones chocan unas con otras, se intersectan o se demoran hasta hacer provocar la disipación de los nexos lógicos que pudieran sustentarlas.

La disposición episódica pone en cuestión la progresión narrativa, dejando a los protagonistas suspendidos en sus propios pensamientos hasta que regresan al objeto de atención, o bien desplazan el foco de atención sobre otros objetos que emergen de forma aleatoria, como los vínculos que se establecen entre las imágenes de los sueños. Este procedimiento traslada a la escena los principios del propio proceso creativo durante el cual, según afirma la directora:

Mientras estamos conversando, el pensamiento puede escapar por unos segundos, antes de regresar al tema de la conversación. Es este tipo de tiempo el que tratamos de escenificar, estirándolo y permitiendo que la historia se bifurque para seguir a un personaje en sus pensamientos, y luego regresar a su objeto (Mortha, 2017: 3).

El universo onírico, junto con el recurso a tales bifurcaciones, proporcionan al relato una estructura lábil e inestable que caracteriza el discurso escénico de *Moeder* y su particular tratamiento de la ausencia. La pérdida de la madre desborda así el marco temático de la obra para alcanzar a la estructura dramática y al trabajo actoral, produciendo intersecciones con la mencionada ambigüedad espacial y la suspensión temporal para dar forma a la ausencia.

La suspensión, como procedimiento dramático, posibilita el surgimiento y creación de una escena elíptica en la que el tiempo suspen-

dido amplifica las sensaciones asociadas a los recuerdos y divagaciones acerca del objeto en cuestión, la madre desaparecida y su memoria, al mismo tiempo que deja resquicios para la participación del espectador y su implicación en el sostenimiento del alambicado juego de imágenes y digresiones gracias a su trabajo interpretativo, precisamente allí donde la arquitectura del drama desfallece. La suspensión temporal advierte al espectador acerca de la ausencia de una estructura dramática convencional a la que pudiera incorporarse mediante los mecanismos proyectivos clásicos, esto es, generando hipótesis teleológicas acerca del desarrollo futuro de los acontecimientos, gracias al conocimiento que el espectador dispone del carácter de los protagonistas o a través del archivo y la experiencia genérica de otros espectáculos. La suspensión crea una ausencia de referentes acerca de la conveniencia del tipo de relación que espectador debe establecer con los acontecimientos de la escena, poniendo en cuestión a su vez el pacto de lectura de los mismos.

La dilación, la elipsis y la digresión funcionan así como procedimientos dramáticos que utilizan la temporalidad como una forma de cortocircuito del hilo de pensamiento para abrir la escena interior del intérprete y del espectador a asociaciones arbitrarias e inéditas de ideas, imágenes y sonidos, los cuales pueden estar motivados tanto por la censura y desplazamiento de cuestiones insoportables, como por relaciones inesperadas suscitadas por la propia forma sensible de los materiales escénicos, conduciendo con ello la representación hacia la deriva y agotamiento de la prognosis argumental. Este trabajo de la forma temporal es precisamente el que sirve de sustento a la escenificación de aquello que de irrepresentable tiene la pérdida, tanto se trate de sonidos que irrumpen en escena de forma inmotivada creando espacios poéticos de la memoria, como imágenes cuya sensibilidad desborda su contenido referencial —un corazón sangrante, un movimiento imposible en el umbral de la acrobacia, un paisaje recurrente— hasta llegar a tocar la herida, el trauma y las respectivas sintomatologías inscritas por el duelo en el cuerpo resiliente del espectador.

3. IMPUGNAR LA MIRADA

Pero no son estas las únicas movilizaciones del dispositivo escénico y espectadorial. El propio nombre de la compañía, Peeping Tom,

alude a una forma particular de mirar, la del *voyeur* o *mirón*, quien establece una relación escópica con la intimidad de los demás con el fin de satisfacer el deseo y la excitación que el hecho de observar desde el anonimato le provoca. El voyerismo es un síntoma contemporáneo de la relación del sujeto con el mundo y una forma de subjetivación que se realiza a través de la búsqueda y fruición incesante de imágenes. En este sentido, Peeping Tom señala la mirada con el propósito de incorporar al proyecto escénico una problematización de la relación del espectador con la performance, poniendo el foco de atención en los actos de ver como resultado de la producción y circulación social de los objetos visibles (Appadurai, 1986), entre ellos la propia escena que el imaginario moderno ha institucionalizado como una máquina de producir espectáculos y espectadores. Si el teatro es el lugar de la mirada poner en cuestión el ejercicio de dicha mirada introduce una interrogación acerca de quien ejerce esa mirada, el espectador, en respuesta a cómo esa mirada ha sido diseñada como una estrategia visual, la escenificación, así como acerca de las determinaciones sociales y culturales del tipo de relación que el espectador establece con el objeto de la mirada y lo que acontece en escena.

Desde su primera obra, *Caravana*, hasta la actual *Moeder*, los creadores de la compañía Peeping Tom no han dejado de cuestionar esta relación del espectador con la escena, generando una segunda ausencia estructural en sus piezas, aquella referida al desplazamiento y problematización de la visión confortable y diáfana que el dispositivo escénico había institucionalizado como forma privilegiada de relación con el espectador y que este había subjetivado como forma de mirar en el teatro y como modo de construirse a sí mismo, reflexivamente, como sujeto de esa mirada. Esta forma de subjetivación a través de la mirada hace solidarios el dispositivo escénico y otros dispositivos escópicos de la modernidad, como el museo, la ciudad, la fotografía o el cine, los cuales también entran a formar parte de una u otra manera en el proceso de creación escénica de Peeping Tom: «En el escenario tratamos de reproducir lo que hace la cámara, acercarnos, ralentizar el tiempo, hacer un acercamiento a la historia de la madre», advierte la directora, haciendo explícitos en el mismo enunciado una forma de hacer, una *poiesis*, y una forma de pensar la escena de la ausencia como movilización y problematización de la mirada a través de los procedimientos de la experiencia fílmica.

En *Caravana*, el público asistía a la puesta en escena en su doble condición de *voyeur* y de espectador de la vida cotidiana de una pareja cuya intimidad era observada a través de las ventanas del vehículo. La *performance* se desarrollaba en espacios abiertos, fuera del edificio teatral, y comenzaba con la llegada de un vehículo, la mencionada caravana, al lugar donde se hallaba congregado el público, como si de un encuentro casual al aire libre se tratara. Los participantes en la *performance* no disponían de un lugar previamente determinado para observar los acontecimientos, por lo que debían buscar y conquistar, en concurrencia con otros espectadores, ese lugar privilegiado que le proporcionaría la satisfacción del deseo de ver la *performance*. Pero la forma de satisfacer ese deseo por parte de un espectador anónimo entre otros espectadores anónimos que dificultan su visión es precisamente lo que se halla en cuestión en la pieza, la obscenidad de esa mirada capaz de ir de la escena al espacio fuera-de-escena en el que se encuentra el propio espectador, y de esta forma poner en cuestión y transgredir las limitaciones que impone el dispositivo escénico clásico. La institucionalización del espectador por la convención escénica quedaba así impugnada por la contigüidad y la intimidad entre el observador y lo observado, la cual se vuelve incómoda y reflexiva a partir del momento en que ha de ser ejercida activamente, confrontándose con los demás participantes con los que el espectador se ve obligado a competir para ver y de esta forma satisfacer el deseo de ver que le convoca al evento.

Mediante esta impugnación de la mirada, la relación del espectador con la *performance* se desarrolla en una dimensión metateatral, en la medida en que es la mirada y el hecho mismo de mirar el que es puesto insistentemente en cuestión, obturando la mirada diáfana de la escena teatral e interpellando al espectador quien, al mismo tiempo que observa la escena, es insistentemente interrogado acerca de las condiciones y del deseo con el que realiza dicha observación. La observación se transforma así en un acto-de-ver y en una práctica escénica que sitúa al espectador en el interior de un dispositivo escénico, regulado por motivaciones pasionales y determinaciones sociales, al mismo tiempo que lo implica en un proceso autorreflexivo e introspectivo que cuestiona su condición misma de espectador. La confrontación del proceso de subjetivación del sujeto espectador con las limitaciones e inconvenientes de la mirada dispone a este para

una crítica del modo en que se han institucionalizado en torno al espectáculo escénico los marcos visuales, la distancia espectral y a través de esta la competencia misma del espectador resultante de la discriminación entre quien actúa en la escena y tiene la capacidad de enunciar y quien carece de la misma y es sujeto de enunciado.

Esta peculiar regulación de la relación del observador con lo observado, a través de la *performance*, caracteriza el universo poético y creativo de la compañía más allá del recurso formal empleado en la pieza, alcanzando en *Moeder* a la configuración misma del drama y comprometiendo el trabajo interpretativo donde se anudan la vida cotidiana de los bailarines, el proceso creativo y la carga íntima de temor y de deseo que identifica el delirante y a la vez familiar imaginario escénico de Peeping Tom. Este anudamiento interroga el proceso de constitución del sujeto a través de la subjetivación de la mirada, e interroga también el trabajo de la memoria en torno a las figuras de la ausencia.

La configuración del espacio escenográfico como un museo familiar acoge la puesta en escena de los síntomas del modo en que ejercemos la mirada, incluso en las situaciones más íntimas y dolorosas de la pérdida de seres queridos. En la escena de *Moeder* el trabajo de duelo se realiza a través del marco de una ventana que funciona como un caché visual, gracias al cual lo que se exhibe a la vista guarda estrecha relación con lo que esconde y resulta inaccesible a la mirada, anticipando con el mismo gesto toda una constelación de expectativas truncadas, deseos insatisfechos, impulsos inhibidos y sueños rotos.

Este trasfondo oscuro y oculto forma parte de una estética interdisciplinar que, en el caso de *32, Rue Vandenbranden*, daba continuidad al artefacto performativo de *Caravana*, pero urdiendo aquí un denso tejido intertextual que recurría al dispositivo visual de las fotografías de Gregory Crewdson. El imaginario de Crewdson se basa en la creación de escenas, cuya temática resulta en apariencia cotidiana y anodina, pero cuya resolución formal introduce elementos inquietantes ya sea por el punto de vista adoptado, por la luz y la composición, ya sea por el encuadre del tema fotografiado. La inquietud de estas imágenes está asociada a la presencia en las mismas de algo extraño que no termina por revelarse, bien porque acecha desde fuera de campo o desde la penumbra, o bien porque ubica al observador en una posición limitada en relación con el objeto de la representación.

«Nos gusta representar espacios inciertos, donde algo ha sucedido o está a punto de suceder», advierte la directora, acerca de *Vader*. Al parecer, el propio Crewdson relataba que de niño espiaba las sesiones que su padre, psicólogo de profesión, atendía en el sótano de la casa familiar, si bien no era capaz de comprender el significado de aquellas confesiones. La escucha incierta dio lugar, al parecer del propio Crewdson, a la producción de un imaginario infantil en el que siempre había algo oculto, difuso o inaccesible que luego trasladó a la escena fotográfica (Morrow, 1997) y que comparte con las escenas teatrales de Peeping Tom. Las ventanas y puertas, a través de las cuales las personas miran dentro o son excluidas, se convierten en una constante en la escenografía de la compañía (Dierckx, 2017), haciendo que la escena misma funcione a través de la misma tensión dialéctica que Roland Barthes apreciaba entre el *punctum* y el *studium* de la fotografía (Barthes, 1980). Esa tensión es introducida en la composición escénica mediante la creación de espacios de confusión entre el reconocimiento de la escena familiar que se representa en la escena y la conmoción que ciertos elementos extraños, incluso inadvertidos pero presentes en la misma producen en el espectador, afectando su mirada y en cierta medida *tocando* su sensibilidad a través de una escena latente que no termina de manifestarse de forma explícita en el escenario. Una tensión que sitúa la mirada del espectador al mismo tiempo en el exterior de la escena observada y en el interior de la misma, a partir del momento en el que la primera se prolonga y desborda hacia su espacio íntimo y sensible.

4. MOEDER, UNA POÉTICA DE LA AUSENCIA

Moeder propone una aproximación a la temática de la maternidad mediante un juego caleidoscópico de encuentros con las emociones y los temores, el sufrimiento y la violencia que la maternidad lleva asociados.

En *Moeder*, el dispositivo autoficcional resulta perturbador en la medida en que los acontecimientos de la maternidad son intensificados y distorsionados con el propósito de reconstruir no tanto un relato autobiográfico, como una escena interior que fluctúa entre la proyección sobre el escenario de los fantasmas que la maternidad

suscita y los laberínticos recorridos del trabajo de memoria acerca de la madre desaparecida, cuyas imágenes se refractan unas en otras como si todo ocurriera en el interior de un complejo juego de espejos: «al concebir una pieza sobre la madre, pensé contemplar con cierta frialdad esa figura tan importante y poliédrica, para que la emoción no me ofuscará [...], quise expresar el sentimiento de ausencia [...], así como la opresión y el miedo que siente una mujer ante la responsabilidad de tener un hijo». En esta escena emocional, las fronteras entre lo real y lo irreal, la vida y la muerte, lo público y lo privado, «terminan por mezclarse, como ocurre en nuestra mente». Aquí, lo real emerge de la ausencia como un desplazamiento de sentido que ya no se encuentra adherido a los acontecimientos escenificados, sino que resulta de la inquietante sensación de que algo devuelve la mirada y toca al espectador desde aquello que observa sobre la escena, recubierto por una luz al mismo tiempo extraña y familiar. La forma escénica adquiere así una relevancia particular, a partir del momento en que es de nuevo la propia mirada y no el objeto de la representación la que se coloca en el centro del dispositivo escénico.

Al igual que en las piezas precedentes, en *Moeder* la puesta en escena y la construcción del espacio escénico apuntan hacia la problematización del acto de mirar y de la visualidad de la escena. Pero, pese a que en la pieza también se recurre a diferentes formas de obstaculización de la mirada diáfana, en este caso, lo visual no se confunde con lo visible, ni con lo perceptible dentro de un campo de visión limitado, sino que se refiere a ciertas torsiones formales que sitúan la escena en el umbral de lo visible, donde la representación se confunde con lo irrepresentable e inefable.

Uno de estos elementos es el propio cuerpo. *Moeder* se inicia con la escena de un velatorio, una manifestación del duelo y de lo que este tiene de rito de paso entre la presencia y la ausencia, entre el cuerpo presente y el sujeto ausente, y las huellas del tránsito de ese sujeto por los escenarios de la vida.

Pero el recuerdo adquiere aquí un tratamiento escénico particular, desde el momento en que es presentado, a través de una galería de arte doméstica abierta al público, como un pequeño museo o itinerario expositivo dispuesto para la mirada, mientras en la parte posterior y lateral de la escenografía otros espacios presentan una disposición menos diáfana. Un amplio ventanal, un recurso habitual en las obras

de la compañía, separa el espacio museístico diáfano de un espacio polivalente que lo mismo sirve de sala de velatorio que de quirófano, sala de neonatos o sala de grabación musical.

Esta mirada regulada y restringida no puede evitar confrontarse con la estrategia visual que la ha diseñado en cuanto forma de relación entre el espectáculo escénico y el espectador, el cual, de manera similar a los anteriores dispositivos escénicos, se ve interpelado por el distanciamiento que ello incorpora respecto de la representación y también respecto del trabajo de memoria del que la representación es ambiguamente portadora. La ambigüedad resulta del entrecruzamiento de los acontecimientos biográficos² que, según explica la directora, «la idea de un museo es, en particular, una referencia al funeral de mi madre, donde habíamos expuesto pinturas», y de la ficcionalización de los mismos, toda vez que lo que accede a la escena no es tanto una galería de retratos familiares como la cancelación de los anclajes referenciales de dichas imágenes y de la escena misma, haciendo surgir en ella un imaginario de pasiones incorporadas, inscritas en el cuerpo de los intérpretes, bajo la forma de un repertorio de gestos perturbados que conectan el sentimiento de ausencia y de duelo en lo simbólico con la coreografía de un cuerpo extraño y distorsionado en lo prosaico.

La mirada obturada funciona como una metáfora de las dificultades para el intercambio afectivo, introduciendo una distancia preventiva entre la afectividad representada y la proyección afectiva del espectador. «He contemplado la figura de la madre desde la distancia», afirma la directora, para continuar: «de alguna manera un cristal marca la distancia entre nacer y morir». El cristal produce aquí un espacio liminar entre el espacio referencial, donde el propio espacio y los objetos que lo pueblan tienen un significado y una funcionalidad reconocibles, y la espaciación, la creación de un espacio imaginario en el que el cristal no solo es un medio transparente, sino un límite, una frontera en la que cada elemento presente se relaciona con otra

² A las biografías de tonalidad literaria y al papel de la memoria en el teatro, el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, dirigido por José Romera Castillo, ha dedicado dos de sus Seminarios internacionales (Romera Castillo, ed., 1998, 2003).

cosa y con el intervalo que los separa (Deleuze, 1989: 33). El cristal relaciona lo presente y lo ausente, los cuerpos y objetos que performan en la escena y los cuerpos que, como los espectros, hacen visibles fantasmagorías, apariencias que no les pertenecen pero que se hacen visibles a uno u otro lado al cristal que los convoca. Las figuras espectrales vuelven visibles, por momentos, cuerpos que no están presentes si no es a través de cierta forma de visibilidad de «la vida misma en lo que ésta tiene de irrepresentable» (Derrida, 1972: 40). El cuerpo de los intérpretes transforma en visible lo que pertenece a lo invisible, a la ausencia que *Moeder* trae a escena como un fenómeno tanto se refiera a un cuerpo u objeto real, como imaginable (Derrida y Stiegler, 1998: 45). En este sentido, *Moeder* propone una *fenomenología* de la ausencia en cuanto tiene de constante producción de visibilidades a partir de gestos sin un referente preciso que los motive. La gestualidad, a diferencia del gesto, produce extrañamientos que, según Bertolt Brecht, ponen en cuestión los anclajes del movimiento con el mundo referencial para llamar la atención acerca de la construcción arbitraria e histórica de la aparente naturalidad del gesto y traer a la escena teatral la artificialidad del mismo. A este respecto, el *gestus* brechtiano no se manifiesta en su dimensión meramente psicológica, como una expresión más o menos consciente de los movimientos del inconsciente, sino que lo que pone en escena son las relaciones sociales y de poder que lo motivan a través de una coreografía teatral en la que el intérprete adopta un punto de vista determinado sobre el personaje que expresa y comenta con el cuerpo (Brecht, 1983).

El hiperrealismo en *Moeder* no se refiere entonces a la profusión de signos y síntomas que componen la escena, sino a la paradójica condición de una representación cuya acumulación museística de signos e imágenes recubren la ausencia de la madre real, pero a costa de colapsar y obstaculizar el trabajo de la memoria. Como advierte Jean Baudrillard:

No se trata de representación [...], sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo, máquina de índole reproductiva, programática, impecable, que ofrece todos los signos de lo real y, en cortocircuito, todas sus peripecias. Lo real no tendrá nunca más ocasión de producirse, tal es la función vital del modelo en un sistema de muerte, o, mejor, de resurrección anticipada que no concede posibilidad alguna ni al fenómeno mismo de la muerte (Baudrillard, 1978: 8).

El museo, como lugar de simulacros de la memoria, no se comporta aquí como un mero contenedor inerte de objetos visuales en los que sustentar el ejercicio de la memoria, sino en un lugar de olvido en su doble condición de dispositivo disuasorio para el olvido y de olvido del olvido mismo, bajo la presión de la hipertrofia de signos de lo real. El museo es el lugar de la mirada y de la memoria, pero, como indica Tzvetan Todorov (2013), también es un lugar para el exceso de la memoria, como los memoriales o los monumentos que sugieren al espectador que puede olvidar, al presentarse como depositarios imperecederos de la memoria.

El museo familiar de *Moeder* se presenta como un dispositivo inestable en el que continuamente se están cambiando los cuadros y pinturas que componen el escenario de la memoria, hasta finalizar con una misma imagen, el retrato del padre distribuido por todos los cuadros que amueblan la escena. Esta transformación de la imaginaria de la memoria sugiere un relato en constante adaptación a las condiciones, contextos y pretextos de quien rememora y por tanto una reflexión acerca de la labilidad del recuerdo y del ejercicio de memoria mismo. El dispositivo museístico funciona en *Moeder* como un juego de cajas chinas, en el que los espacios anidados proporcionan la forma escénica al juego metateatral, como una *mise en abyme* que conecta la deriva del drama con las derivas del trabajo de anamnesis.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Appadurai, A. (1986). *La vida social de las cosas. Perspectiva social de las mercancías*. México: Grijalbo.
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Brecht, B. (1983). *Pequeño órgano para teatro*. Granada: Don Quijote (*Los libros del escrutinio*).
- Deleuze, G. (1989). *Repetición y diferencia*. Barcelona: Anagrama.
- Derrida, J. (1972). *El teatro de la crueldad y la clausura de la representación. Dos Ensayos*. Barcelona: Anagrama.
- Dierckx, L. (2017). *Gabriela Carrizo en Franck Chartier / Peeping Tom. Contemporary dance from Flanders*, Flanders Arts Institute. <http://dossiers.kunsten.be/dance/portrait/peeping-tom> [04/02/2018].
- Dreyfus, H. y Rabinow, P. (1982). *Michel Foucault. Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Chicago: University of Chicago Press.

- Foucault, M. (1996). *Historia de la sexualidad. Vol. I La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI Editores
- Morrow, B. (1997). «Gregory Crewdson by Bradford Morrow» *Bomb* 6. <https://bombmagazine.org/articles/gregory-crewdson/> [07/01/2018].
- Mortha, L. (2017). «Conversation with Gabriela Carrizo, Peeping Tom Company», *Bachtrack*. https://bachtrack.com/fr_FR/interview-gabriela-carrizo-compagnie-peeping-tom-janvier-2017 [17/12/2017].
- Romera Castillo, J. (ed.) (1998). *Biografías literarias (1975-1997)*. Madrid: Visor Libros.
- (2003). *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
- Todorov, T. (2013). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.

El *Tríptico*, de Mikołaj Mikołajczyk: una autobiografía danzada

*Mikołaj Mikołajczyk's Triptych,
as a dancing autobiography*

Julia Nawrot
Universidad de Granada
jnawrot@ugr.es

Resumen: El *Tríptico* es un espectáculo de teatro danza realizado por Mikołaj Mikołajczyk, coreógrafo y bailarín polaco. El ex solista del Teatro Wielki de Poznan, tras sufrir una grave lesión que le impidió seguir siendo bailarín de ballet clásico, decidió volver al escenario y en 2006 estrenó *Waiting*, un montaje muy personal. Le siguieron dos obras más: *Z Tobą chcę oglądać świat* (2008) y *Plaisir d'amour* que cerró el ciclo en 2011 completando el *Tríptico*. El presente artículo, en homenaje al profesor José Romera Castillo, analiza este espectáculo en el que el artista construye delante de los espectadores una autobiografía danzada.

Palabras clave: Teatro polaco. Mikołaj Mikołajczyk. *Tríptico*. Autobiografía danzada.

Abstract: The *Triptych* is a dance performance created by Mikołaj Mikołajczyk, a Polish dancer and choreographer. The former soloist of the Wielki Theater in Poznan, after a serious injury that prevented him from continuing to be a ballet dancer, decided to return to the stage and in 2006 he premiered *Waiting*, a very personal production. It was followed by two more works: *Z Tobą chcę oglądać świat* (2008) and *Plaisir d'amour* that closed the cycle in 2011 completing the *Triptych*. This article, in honour of professor José Romera, analyzes the show in which the artist constructs a dancing autobiography in front of the spectators.

Key Words: Polish Theatre. Mikołaj Mikołajczyk. *Triptych*. Dancing autobiography.

«Cuando se es tan terriblemente infeliz, se genera una colosal fuerza interior. Es preciso, parecería, cultivar ese estado lastimoso. Cultivar primero esa infelicidad y después esa fuerza», como se refirió a su propio arte Tadeusz Kantor en una entrevista realizada por Miklaszewski (2001: 203). Sus palabras se podrían aplicar también a la trayectoria de Mikołaj Mikołajczyk, un coreógrafo y bailarín polaco contemporáneo. Como solista del Teatro Wielki de Poznań, en el año 2003 sufrió una grave lesión que le impidió seguir siendo bailarín de ballet clásico. En ese momento, su vida profesional se quebró, y él se sumió en una profunda crisis personal. Pero contra todo pronóstico Mikołajczyk decidió volver a los escenarios y tan solo tres años después del accidente estrenó *Waiting* (Esperando), que se convertiría en la primera parte del espectáculo titulado *Triptico*. En 2008 surgió un nuevo montaje, *Z Tobą chcę oglądać świat* (Contigo quiero ver el mundo), y finalmente en 2011 *Plaisir d'amour* (Placer de amor) cerró la trilogía. Aunque cada una de estas piezas se puede ver de forma independiente, solo en su conjunto desvelan la historia del bailarín: el *Triptico* se basa íntegramente en las vivencias personales de Mikołajczyk, que es el autor, coreógrafo, director y el único actor de la obra.

El espectáculo empieza ya en el momento en que el público entra en la sala. Debido a la oscuridad reinante, los asistentes a la función tienen que atravesar casi a ciegas este amplio y vacío espacio, por lo que apenas nadie se percata del hecho de que en realidad están cruzando lo que pronto será el escenario de la primera parte. Todos intentan llegar lo antes posible a las sillas y sentarse en el mejor puesto posible. La necesidad de elegir el sitio, forzada por el hecho de que las plazas no están numeradas, absorbe con eficacia la atención de los espectadores. La mayoría ni siquiera se da cuenta de que están siendo observados por el actor que desde la apertura de puertas está sentado en la densa penumbra del fondo del espacio escénico, pero también por el ojo de una cámara que los está grabando en todo momento. Así comienza *Waiting*, a media luz y muy lentamente. La

espera titular se prolonga, roza los límites de aguante del público que empieza a impacientarse, pero es el momento del actor, es su vida y empezará a actuar tan solo cuando esté listo.

Tríptico es un monodrama en el que el autor-actor se representa a sí mismo y muestra al público su propia experiencia. En la primera parte, Mikołajczyk exterioriza el sufrimiento que le acompañó a lo largo de los meses que siguieron a la lesión. Para darle aún mayor veracidad a su actuación, a la vez que subrayar que no tiene nada que ocultar, decide aparecer en el escenario completamente desnudo. No obstante ello, tras la primera impresión de incomodidad que causa en los espectadores la proximidad de su cuerpo desnudo, la mirada del público se centra en los detalles de cada movimiento, la precisión de los gestos y la tensión de los músculos. En esta primera parte se observan todos los pormenores del trabajo de bailarín profesional: el gran sacrificio que requiere el entrenamiento cotidiano que precede la gloriosa interpretación de las conocidas piezas de ballet. En el *Waiting* se desgana el proceso de formación clásica que había recibido Mikołajczyk y que fueron su rutina durante muchos años. Pero sus éxitos se interrumpieron bruscamente con el accidente sufrido en el escenario por el que el artista tuvo que retirarse.

Para contar todo ello, el actor se prepara sin precipitarse en ningún momento: tras una larga espera ya en el escenario, no solo se queda completamente desnudo, sino que se rapa el pelo. Este gesto desgarrador, ejecutado en silencio absoluto mientras los mechones caen al suelo, parece ser un ritual de paso que fija la atención de los espectadores en la pura corporalidad presente en la escena. Se cumple de esta forma una de las principales características del teatro posdramático, en el que «el cuerpo se convierte en el tema exclusivo» (Lehmann, 2017: 167).

Waiting es un espectáculo que a través de la imperfección puesta en escena rompe con la pureza de la danza clásica, revelando el rigor de entrenamiento que normalmente está oculto bajo la belleza de los montajes. El magullado cuerpo del bailarín realiza una serie de ejercicios de barra para pasar luego a dar vueltas por el espacio escénico, utilizando diferentes maneras de caminar y probando piruetas. El creciente cansancio se nota no solo en el sudor que cubre su cuerpo, sino también en el fuerte sonido de la respiración que se convierte en jadeo conforme aumenta el ritmo del movimiento. Con el tiempo y

de forma casi imperceptible dada su fluidez, el ballet se transforma en la danza contemporánea: el obligado cambio del destino de Mikołaj Mikołajczyk se refleja en el visible cambio de la coreografía.

A diferencia de lo tangible del *Waiting*, la segunda parte es mucho más metafórica. *Z Tobą chcę oglądać świat* (Contigo quiero ver el mundo) muestra la vida como un viaje, a lo que contribuye la imagen proyectada en la pared del fondo del espacio escénico. Es una perspectiva que se abre desde los asientos delanteros de un coche que avanza por una carretera anónima. Esta parece no terminarse nunca y el camino del artista se presenta muy solitario. En este espectáculo, que abarca diferentes planos de su vida personal, Mikołajczyk quiere mostrar ante el público sus sentimientos. Por un lado, expresa el dolor tras la pérdida de su mascota, un caniche blanco, que en el montaje aparece hecho de madera y que se mueve gracias a la palanca que empuja el actor. Juntos recorren el escenario pisando de puntillas un sendero marcado de blanco por la iluminación. Pero este largo paseo, desde la izquierda hasta la derecha del espacio escénico, se acorta hasta llegar a lo ineludible. El sentimiento trágico ante la muerte de un ser querido toma su forma en la interpretación de la canción que da título a esta parte del *Tríptico*. Con una voz rota el bailarín canta su pena.

Pero *Z Tobą...* no es solo la expresión intimista de la soledad. La estética *kitsch* y la convención del sueño adoptadas en esta parte del *Tríptico* le permiten a Mikołajczyk presentar las referencias culturales que lo marcaron como bailarín. En un juego de sutiles intertextualidades destaca una influencia muy clara: la del gran maestro de la danza, Vaslav Nijinsky. En un momento de su *performance* el bailarín polaco interrumpe su coreografía para sentarse en una simple silla en el centro del espacio escénico para mirar fijamente a los espectadores desde una posición muy cercana a la primera fila. «No soy una máquina. Bailaré cuando tenga ganas»¹, fueron las palabras de Nijinsky dirigidas a su mujer que intentó alentarla para que empezara a actuar (Moore, 2014: 251). Y el comportamiento de Mikołajczyk parece ser una fiel reproducción de la última aparición escénica

¹ Las traducciones de todas las citas provenientes de las referencias bibliográficas en polaco son nuestras.

del gran revolucionario de ballet que tuvo lugar en el hotel Suvretta de Saint Moritz (Suiza). De esta forma el bailarín no solo se autodenomina heredero de Nijinsky, sino que subraya que volvió a bailar tan solo cuando estuvo listo para presentarse delante del público. Y lo hizo en sus propios términos.

El foco de atención siempre está puesto en su persona y la tercera parte del *Tríptico* se centra en su día a día. *Plaisir d'amour*, que surgió para cerrar la trilogía, se compone de una larga serie de ejercicios que Mikołajczyk realiza a diario para poder funcionar como profesional de danza. Las sesiones individuales de fisioterapia son, por un lado, consecuencia de su grave lesión, pero a la vez le permiten mantenerse en forma para seguir bailando. Sin duda asombra que cosas tan prosaicas como secuencias de estiramientos o sentadillas se conviertan en un tema principal de un espectáculo de danza. Además, Mikołajczyk mezcla aquí su vida privada con la profesional, intercalando en *Plaisir d'amour* otro proyecto en el que había participado años antes de realizar el *Tríptico*. El bailarín se había sumado a un montaje cuyo tema principal fue el folclore polaco. Durante los ensayos logró entablar amistad con las mujeres que conformaban el grupo folclórico y, por consiguiente, las invitó a una de las primeras funciones del *Waiting* en 2006. Sus comentarios, tras ver esta obra y las opiniones personales sobre el artista, fueron grabados para después ser proyectados durante la tercera parte del *Tríptico*, lo que le confirió al espectáculo una forma circular de autorreferencia.

Alicja Müller señala tres roles en los que se presenta Mikołajczyk en su espectáculo: el del bailarín que no debería bailar, el del amante rechazado y el del polaco, que se corresponden con las tres partes del *Tríptico* (2017: 67-68). No podemos coincidir con esta interpretación si no parcialmente. Sin duda, en el *Waiting* el artista se muestra como bailarín de ballet clásico que se recupera de su lesión, sin embargo en las partes siguientes el artista continúa centrado nada más que en su propia persona. Por un lado, expresa una profunda soledad tras ser abandonado (*Z Tobą...*) y por otro, revela su cotidianidad como bailarín que ha reinventado su vida profesional (*Plaisir d'amour*). Todo gira alrededor de la danza y del cuerpo que baila: su físico y su sensualidad, su belleza y sus imperfecciones. Mikołajczyk cuenta su historia a través de su corporalidad, lo que es propio del teatro posdramático (Lehmann, 2017: 352).

En el escenario el autobiógrafo no se cuestiona si la vida es teatro o si, por el contrario, el teatro es vida. Se representa a sí mismo porque sabe que la actuación —igual que la narración— forma parte de la existencia o incluso la constituye: hay tanta vida en nosotros, cuantos relatos para narrar, representar y bailar (Müller, 2017: 119).

Todo sucede en el cuerpo del bailarín, pero se completa gracias a la relación que este establece con el público, porque la autobiografía danzada necesita que alguien la mire, la acepte y finalmente la admire. La presencia física del autor del relato legitima su propia historia que no solo ha decidido compartir con los espectadores desde el escenario, sino también a través de un diálogo directo con ellos. Esta interacción personal empieza desde el comienzo del *Tríptico*, aunque al principio está camuflada por la oscuridad con la que empieza *Waiting*. La grabación de los asistentes a la función en el momento de acomodarse, que solo aparentemente es anterior al inicio de la obra, se incluye en los últimos momentos de la primera parte del espectáculo a través de las proyecciones en la pared de fondo. Este colofón lleva al público a tomar conciencia de su propia presencia física en este encuentro íntimo con el bailarín y sentirse identificado con él. Es un recurso muy hábil que Mikołajczyk utiliza para subrayar la realidad de los hechos presentados y también crear un fuerte vínculo entre el escenario y la platea. Esta proximidad física, pero también psíquica de auto-reconocimiento, aumenta aún más durante el primer intermedio, cuando el artista (ya vestido) interpela a las personas que están saliendo de la sala. La única pregunta que les hace delante de la cámara es si vale la pena esperar. Enlaza de esta forma con su montaje que acaba de representar, pero también trasciende el propio *Waiting* e invita a cada uno a profundizar en este tema. Así la autobiografía de bailarín se expande, y todos los presentes se unen en la contemplación del esfuerzo diario y de la imprescindible espera de los resultados.

Otro momento de cercanía casi familiar se produce en *Plaisir d'amour*, cuando el actor traspasa el límite entre el espacio escénico y el lugar reservado para el público, pidiendo ayuda a la hora de prepararse para las acciones que va a realizar. Entre los instrumentos de fisioterapia que Mikołajczyk usa en la tercera parte del *Tríptico* se encuentra una cama de clavos, en la que el artista se tumbará. Pero

para ello debe taparse con tiritas todos los lunares de la espalda. Y como no puede hacerlo él solo, se dirige a algún espectador para que le asista, saliendo de esta forma del frío papel del artista escénico. Este contacto físico, tan llano y directo, no es nada habitual en el teatro. Pero en este movimiento continuo de romper barreras, en *Plaisir d'amour* Miłojajczyk de nuevo se quita la máscara propia del escenario y muestra lo que normalmente permanece oculto.

Esta exhibición de lo privado se profundiza aún más fuera de la sala teatral, ya que durante los intermedios el público puede seguir observando a Miłojajczyk a través de la pantalla colocada en el pasillo del teatro, en la que se proyectan imágenes en directo. Gracias a esta transmisión, el artista quiere mantener la atención de los espectadores centrada en su persona durante todo el tiempo, desde la entrada al teatro hasta la salida varias horas más tarde. Lo hace, además, sin ningún tipo de autocensura, dado que la cámara le sigue hasta los camerinos, recoge sus comentarios e incluso lo acompaña cuando se cambia para la siguiente parte del *Tríptico*. Todos los que quieran mirar están invitados a entrar completamente en la vida de Miłojajczyk, lo que convierte al espectáculo (incluidos los descansos) en un fragmento de un diario íntimo que se va escribiendo a través de la presencia corporal continua:

En el diario se materializa lo que es personal, y lo que es el ámbito de las experiencias corporales, emocionales, intelectuales, que dejan una huella. Además, la persona está presente en el diario tanto a través de lo escrito, como a través de lo no escrito (Rodak, 2011: 121).

Como toda autobiografía es una auto-creación², también en caso del *Tríptico* es el autor quien elige con esmero los elementos que quiere incluir en la narración sobre sí mismo. Además, un espectáculo basado en la vida de una persona necesariamente muestra tan solo algunos fragmentos de algo tan inabarcable que se escapa a toda descripción. Miłojajczyk, en su montaje terminado en

² Pueden verse al respecto las investigaciones, realizadas en el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, bajo la dirección del profesor Romera, en diversos Seminarios internacionales (Romera Castillo, ed. 1993, 1998, 2000, 2003).

2011, decidió presentarse al mundo como un bailarín que no se rindió ante las dificultades. Ha puesto foco en su enorme determinación y la perseverancia en el duro trabajo físico y mental que le permitieron volver a subirse al escenario y continuar su carrera profesional. Porque para él la danza es la vida:

Bailaré incluso con los ochenta años cumplidos. En la danza cuenta no solo la agilidad técnica o física. De igual modo puedo bailar solo con los dedos, crear un concepto tal que toda la atención del espectador se concentrará en ellos. No hace falta despegarse medio metro de la tierra para bailar (Wodecka, 2009).

De ahí que el *Tríptico*, denominado por los críticos el *opus magnum* de Mikołajczyk (Kornaś, 2013; Seredyńska, 2015), sea su autobiografía danzada.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Lehmann, H.-T. (2017). *Teatro posdramático*. Murcia: CENDEAC.
- Kornaś, T. (2013). «Pierwsze KRoki tańca» (Los primeros pasos de la danza). *Teatr*. En línea: http://www.teatr-pismo.pl/przegląd/485/pierwsze_kroki_tanca/ [17/05/2018].
- Królica, A. (2013a). «Tryptyk Mikołajczyka — między rzeczywistością a fikcją» (El *Tríptico* de Mikołajczyk — entre la realidad y la ficción). En *Revolucje ciała. Nowy taniec*, Witold Mrozek (ed.), 30-36. Varsovia: Wydawnictwo Krytyka Polityczna.
- (2013b). «Nie tylko Barbara Niechcic nie wie, że jest kochana. Rozmowa z Mikołajem Mikołajczykiem» (No solo Barbara Niechcic sabe que la quieren. Una conversación con Mikołaj Mikołajczyk). En línea: <http://www.dwutygodnik.com/artykul/5037-nie-tylko-barbara-niechcic-nie-wie-ze-jest-kochana.html> [17/05/2018].
- Majewska, J. (2013). «Taniec po polsku?» (¿La danza en polaco?). *Teatr*. En línea: http://www.teatr-pismo.pl/przegląd/458/taniec_po_polsku/ [17/05/2018].
- Michalak, M. (2012). «Kilka małych tematów (Algunos pequeños temas). Una entrevista con Mikołaj Mikołajczyk. *Didaskalia* 108, 144-150.
- Miklaszewski, K. (2001). *Encuentros con Tadeusz Kantor*. Traducción, prólogo y notas: Elka Fediuk. México. D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

- Mikołajczyk, M. (web oficial). <http://www.mikolaj-mikolajczyk.pl/> [17/05/2018].
- Moore, L. (2014). *Niżynski. Bóg tańca. Legenda, geniusz, skandalista, biseksualista, schizofrenik* (Nijinsky. Dios de la danza. Leyenda, genio, escandaloso, bisexual, esquizofrénico). Traducción de Hanna Pawlikowska-Gannon. Varsovia: Marginesy.
- Müller, A. (2017). *Sobą tańczenie. Między choreografią, a narracją* (*Bailándose a sí mismo. Entre la coreografía y la narración). Cracovia: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Rodak, P. (2011). *Między zapisem a literaturą. Dziennik polskiego pisarza XX wieku* (Entre la escritura y la literatura. Diario del escritor polaco del siglo XX). Varsovia: Uniwersytet Warszawski.
- Romera Castillo, J. (ed.) (1993). *Escritura autobiográfica*. Madrid: Visor Libros.
- (1998). *Biografías literarias (1975-1997)*. Madrid: Visor Libros.
- (2000). *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Madrid: Visor Libros.
- (2003). *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
- Seredyńska, M. (2015). «Mikołaj Mikołajczyk — historia zapisana w ciele tancerza» (Mikołaj Mikołajczyk — la historia inscrita en el cuerpo del bailarín). *Szok Kulturowy* 2.2, 44-49.
- Wodecka, D. (2009). «Postawiłem na chorą nogę» (He apostado por el pie roto). Una entrevista con Mikołaj Mikołajczyk. *Gazeta Wyborcza*, 29 de septiembre. En línea: <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/postawilem-na-chora-noge.html> [17/05/2018].

FICHA TÉCNICA

Mikołaj Mikołajczyk

Tríptico: Waiting, Z tobą chcę oglądać świat, Plaisir d'amour

Estreno: 18.10.2011 en Maat Festival, Lublin (Polonia)

Waiting (Esperando)

Música: Mikołaj Górecki, Kronos Quartet, Henry Purcell, Bartłomiej Frank

Idea, coreografía y actuación: Mikołaj Mikołajczyk

Estreno: 26.06.2006 en Poznań (Polonia)

Z tobą chcę oglądać świat (Contigo quiero ver el mundo)

Idea, coreografía y actuación: Mikołaj Mikołajczyk

Música: Zbigniew Kozub, Zbigniew Wodecki

Pianoforte y sampler: Anna Kozub

Vídeo: Kacper Lipiński

Estreno: 17-18.12.2008 en Poznań (Polonia)

Plaisir d'amour (Placer de amor)

Idea y actuación: Mikołaj Mikołajczyk

Música: Zbigniew Kozub

Pianoforte: Anna Kozub

Vídeo: Patrycja Płanik

Estreno: 18.10.2011 en Maat Festival, Lublin (Polonia)

Duración: 4 horas, 2 intermedios.

OTROS FORMATOS ESCÉNICOS



La biografía y la autobiografía
en las óperas del siglo XXI:
Ainadamar y *La conquista de México*
en el Teatro Real

*Biography and autobiography in 21st Century
operas: Ainadamar and The Conquest of Mexico
in the Royal Theatre*

María Victoria Soriano García
Centro Universitario Santa Ana (Universidad de Extremadura)
masorianog@unex.es

Resumen: Dos óperas estrenadas en el Teatro Real de Madrid nos pueden servir como referencia ejemplar para explicar la importancia de la biografía y la autobiografía en las nuevas óperas que se componen durante el siglo XXI: *Ainadamar* de Osvlado Golijov y *La conquista de México* de Wolfgang Rihm. Un estudio en homenaje al profesor José Romera Castillo.

Palabras clave: Ópera. *Ainadamar*. Osvlado Golijov. *La conquista de México*. Wolfgang Rihm. Teatro Real. Madrid. Siglo XXI. Puestas en escena. Biografía. Autobiografía.

Abstract: Two operas premiered at the Royal Theatre in Madrid can serve as an exemplary reference to explain the importance of biography and autobiography in the new operas that are composed in the 21st Century: Osvlado Golijov's *Ainadamar* and Wolfgang Rihm's *The Conquest of Mexico*. A study in honour of professor José Romera.

Key Words: Opera. *Ainadamar*. Osvlado Golijov. *The conquest of Mexico*. Wolfgang Rihm. Teatro Real. Madrid. 21st Century. Stagings. Biography. Autobiography.

1. INTRODUCCIÓN: ANTECEDENTES HISTÓRICOS

La primera década del siglo XXI se ha caracterizado por aportar una mayor versatilidad en la escena operística. Del mismo modo, este siglo ha ayudado a nuevos compositores a crear óperas completamente novedosas porque no siguen patrones clásicos y se encuentran más cercanas a estilos propios del siglo XX, abandonando aquel auge estético que predominó en la ópera desde el siglo XVIII y perduró, con ciertas transformaciones wagnerianas, durante todo el siglo XIX. La ópera ha sido un género teatral lírico que ha dejado la puerta abierta a la reformulación, la innovación y a diversas temáticas que se puedan adecuar a nuestro presente. Un género abierto que acepta el estreno de una obra clásica y, simultáneamente, tolera el estreno de composiciones mal o bien llamadas modernas o contemporáneas. Así, con este panorama operístico, debemos entender que será fácil encontrar en la ópera del siglo XXI una diversidad temática consecuente y coherente.

La biografía y la autobiografía siempre han recibido un espacio sobresaliente cuando se realiza el texto lírico-dramático¹. Recordemos obras fundamentales decimonónicas como: *María Stuarda* (1835), con música de Gaetano Donizetti, formando parte de la denominada *Trilogía Tudor*, junto a *Anna Bolena* (1830), con libreto en italiano de Felice Romani y *Roberto Devereux* (1837), con libreto en italiano de Salvatore Cammarano, con el fin de preocuparse por la figura de Isabel I de Inglaterra; *Andrea Chénier* (1896), con música de Umberto Giordano y libreto escrito por Luigi Illica para Alberto Franchetti, basada en la vida de este poeta revolucionario francés, entre otras piezas.

La temporada 2017-2018 del Teatro Real de Madrid ha elegido la ópera en tres actos *Gloriana* (1953), del compositor Benjamin Britten, con libreto de William Plomer para su programación. Esta obra lírico-dramática se estrenó en Londres con motivo de los actos de celebración de la coronación de Isabel II. La reina, Isabel I, recibía

¹ El profesor José Romera Castillo y el grupo de investigación, que dirige, se han ocupado de esta y otras modalidades de la escritura autobiográfica, como puede verse en http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/escritura_autobio.html [20/04/2018]. Cf. además, Romera Castillo, ed. (1998, 2003 y 2005).

el nombre popular de «Gloriana» porque así aparecía mencionada en el poema épico incompleto *The Faerie Queen* (1590-1596), de Edmund Spenser. La ópera cuenta la relación que mantuvo con Robert Devereux, siendo, como podemos apreciar, un personaje que también había retratado Gaetano Donizetti.

Otras óperas con tintes biográficos se han servido de fuentes dramáticas que son joyas de la literatura universal, como los dramas shakespearianos, en sus libretos. Entre las numerosas piezas que se podrían traer a colación, citaremos solamente algunas. Como *Don Carlo* (1867), basada en *Dom Karlos, Infant von Spanien* de Schiller, ópera en cinco actos con música de Giuseppe Verdi y libreto en francés de François Joseph Méry y Camille du Locle. Considerada como la ópera de Verdi que ha estado sometida a un mayor número de cambios, el último tuvo lugar en 1886 con la «versión de Módena», en la que se reflejan los celos, la traición, los conflictos fraternales y un enredo amoroso con sabor verdiano que supo ser exponente del Romanticismo alemán, gracias al dramatismo depositado en la historia entre el rey Felipe II y su hijo Carlos, enamorado de su mujer, Isabel de Valois. En este sentido, igualmente tendríamos que detenernos en *Attila* (1846), ópera en un prólogo y tres actos, compuesta por Giuseppe Verdi, escrita en su juventud con rapidez, sobre la vida del rey de los hunos. Con libreto de Temistocle Solera, partió de la obra teatral *Attila, Köning der Hunnen*, de Zacharias Werner.

Esta breve introducción puede servir como leve marco para fijar la atención en nuevas óperas (Soriano, 2016: 379-388)², basadas en aspectos biográficos o autobiográficos, que han sido estrenadas en el siglo XXI. Fijémonos ahora en dos óperas, que reafirman el argumento de que la ópera en el siglo XXI ya no se limita a establecer su epicentro en Europa, sino que aparecen compositores americanos, como veremos en *Ainadamar*. Además, estas nuevas composiciones operísticas se caracterizan por:

- Haber sido galardonadas con premios musicales de diversa índole.

² Conviene ver el apartado dedicado a «Ópera y zarzuela» del volumen *Teatro y música en los inicios del siglo XXI* (Romera Castillo, ed., 2016).

- Estrenarse en festivales musicales.
- Mezclar estilos musicales contemporáneos y emplear instrumentos musicales inusuales en composiciones clásicas.
- Introducir la poesía en el texto lírico-dramático.
- Escribir libretos originales sin partir de una única fuente dramática.

2. *AINADAMAR*, DE OSVALDO GOLIJOV (2003)

En el año 2012, entre los días 8 y 12 de julio, se estrenó *Ainadamar*, en el Teatro Real de Madrid, bajo la dirección musical de Alejo Pérez y la dirección escénica de Peter Sellars. El reparto estaba encabezado por la mezzosoprano americana Kelley O' Connor sobre la que recaía el papel protagonista de Federico García Lorca. La ópera había ganado dos Grammys en 2007 por la mejor composición de música contemporánea y por la mejor grabación de música clásica a Deutsche Grammophon.

Ainadamar, ópera del compositor argentino de origen judío Osvaldo Golijov, significa en árabe «fuente de lágrimas» y alude a la acequia encauzada por los términos de localidades granadinas de Alfacar y Víznar, donde fue asesinado Federico García Lorca durante la Guerra Civil Española. La obra lírico-dramática presenta un paralelismo entre la vida y la muerte de Lorca y la heroína Mariana Pineda (sobre la que el poeta había escrito una pieza teatral), en la que se introducen diez poemas de *El diván de Tamarit* del poeta granadino, recitado exclusivamente por la actriz Nuria Espert, por lo que la partitura tuvo que adaptarse a este poemario adicional. La actriz catalana da vida a Margarita Xirgu, papel interpretado a su vez por la soprano Jessica Rivera, que recuerda antes de morir cómo fueron los años de pasión y esperanza que hicieron nacer la Segunda República Española.

La crítica de José M. Irurzun (2012) creyó que no fue un acierto plantear en la programación del Teatro Real una ópera regular y desconocida, como ocurrió con títulos como *Marina Abramovich* o *Poppea e Nerone*. *Ainadamar* se ha puesto en escena en festivales de música, comenzando por su estreno en el Festival de Tangelwood, en 2003. En el Festival de Santa Fe, en 2005, se estrenó la producción

que posteriormente se escenificó en Madrid, representándose en otros teatros importantes como en el Festival de Cincinnati o en el Carnegie Hall de Nueva York. Considera Irurzun que Osvaldo Golijov plantea una música un tanto irregular, a pesar de no ser una composición que produzca sensación de rechazo entre muchos aficionados. El libreto de David Henry Hwang mezcla recuerdos y homenajes, siendo el mayor acierto la selección de poemas lorquianos que, según el crítico, no cree que haya sido ideado por el libretista. Sea como fuere, la novedad para el Real ha sido incluir como personaje a Margarita Xirgu como recitadora de los versos lorquianos (personaje que ha sido encarnado por una soprano y una actriz).

Amón (2012) apoya esta teoría y opina que el mérito de *Ainadamar* está en la revisión que hicieron Hwang y Sellars del libreto para introducir los diez poemas de *El diván de Tamarit*, sin desmerecer en absoluto la gran labor interpretativa de Nuria Espert en su recitado. González Lapuente (2011) siente dificultades para entender dónde está la gracia de esta ópera, por muchas veces que intente escuchar su música y leer su libreto. En cambio, Vela del Campo (2012) escribe que en una temporada lírico-teatral como la del 2011-2012, con evidentes guiños a la ampliación de horizontes estéticos y conceptuales, la elección para la clausura de un título como *Ainadamar* es total-



Caracterización en *Ainadamar* en el Teatro Real. Foto: Javier del Real.

mente coherente. Admite que tiene en su conjunto una estructura más de oratorio que de ópera, por su apoyo en la estética expresionista y cubista del pintor mexicano Gronk. Y Reverter (2012) valora al compositor Golijov por su música hábil que capta la atención en un primer término, aunque luego piensa que provoca el cansancio del espectador por la repetición de efectos y efectismos. En esta producción no ve una continuidad narrativa y todo resulta abstracto o grandilocuente. Por ese motivo, hay que jugar con las ideas y barajar las imágenes poéticas que se nos ofrecen en un único escenario acondicionado como un espacio cerrado expresionista.

La acción comienza en el Teatro Solís de Montevideo, en abril de 1969. La escenografía, del cineasta Peter Sellars, consiste en un gran espacio desnudo con tres paredes pintadas y cercanas al Cubismo, evocando la obra pictórica de Pablo Picasso. En esta escena minimalista se sitúa un coro de doce mujeres ataviadas con ropajes negros, que simulan a las emblemáticas plañideras o a un coro de tragedia griega. Al finalizar la ópera, se levantan estas paredes pintadas y admiramos al fondo la Plaza de Isabel II de Madrid con paseantes. El vestuario de Gabriel Berry sigue esa línea oscura, es decir, completamente en negro, excepto los compañeros de ejecución de Lorca y la recitadora que va de blanco. Se evalúa de forma muy adecuada la iluminación de James F. Ingalls.

La dirección musical tuvo una lectura adecuada e interesante porque la percusión se convierte en el elemento fundamental de la composición. Irurzun (2012) admite que salió un cuidado volumen del foso gracias al buen trabajo de la Orquesta Sinfónica de Madrid. En cambio, no hace una valoración de la actuación vocal por ser inaceptable que todas las voces estuviesen amplificadas.

En lo que coinciden todas las críticas analizadas es que el Real contó con un aforo del 80%, lo nunca visto en el templo madrileño. Lo justifican mencionando el precio de las localidades, el calor sofocante de la capital o el título desconocido de la obra lírico-dramática. Al ser un día de estreno, el precio de la localidad oscilaba entre 337 y 309 euros, dependiendo de la altura y la ubicación. Algunos críticos no han visto una favorable relación precio-calidad.

Aun así, el público dedicó una buena acogida a los artistas, especialmente a Nuria Espert y a Jessica Rivera. Salió a saludar el compositor. La representación comenzó con 5 minutos de retraso y tuvo

una duración total de 1 hora y 31 minutos, sin haber intermedios. Los aplausos finales se prolongaron durante 5 minutos.

Ainadamar llegó a otros teatros españoles con anterioridad y posterioridad a la fecha de estreno del Teatro Real. En el Festival de Música y Danza de Granada, celebrado en el mes de junio de 2011, se estrenó *Ainadamar* en el Teatro del Generalife, en la Alhambra, con el fin de rememorar los setenta y cinco años de la muerte de Lorca. Posteriormente, la ópera estuvo presente en la programación del Festival de Santander y en la ópera de Oviedo en 2013.

Pero no debemos quedarnos exclusivamente con la temática biográfica de esta ópera, pues también tenemos que añadir la actitud autobiográfica del propio compositor y de los que decidieron reescribirla para la versión del Festival de Santa Fe, Hwang y Sellars. Osvaldo Golijov (Robinson, 2012) era hijo de judíos exiliados del nazismo, y testigo de la salida forzada de miles de sus compatriotas durante la dictadura. Acompañado por la música tensa y melancólica de Golijov, Xirgu canta con llanto desde Montevideo por la España perdida. Exilio en España y exilio en países hispanoamericanos. La vida de los compositores y de los que se encargaron del texto o de la escena está presente en esta obra dedicada a la figura de nuestro poeta español asesinado. Un doble calado biográfico.

3. *LA CONQUISTA DE MÉXICO*, DE WOLFGANG RIHM (1992)

En 2013, desde el 9 al 19 de octubre, se estrenó en el Teatro Real de Madrid *La conquista de México*, del compositor alemán Wolfgang Rihm, con libreto también del propio compositor, basado en textos de Antonin Artaud y en el poema «Raíz del hombre» de Octavio Paz, así como en poemas de varios indígenas extraídos de los cantares mexicanos. Narra el encuentro —y desencuentro— entre Hernán Cortés y Moctezuma, es decir, las desavenencias entre la civilización cristiano-europea y la precolombina. El texto lírico-dramático expone que nos enfrentamos a una «música teatral en cuatro partes», conducido musicalmente por Alejo Pérez y escénicamente por Pierre Audi, director de la Ópera de Amsterdam desde 1988 (uno de los nombres sugeridos por Gerard Mortier para sustituirle como director artístico

en el Real); mientras que la escenografía la firma el artista plástico alemán Alexander Polzin, a quien el coliseo madrileño dedicó una exposición en 2011, coincidiendo con su trabajo en la ópera *La página en blanco*, de Pilar Jurado. El estreno de *La conquista de México* (Gaviña, 2013) fue uno de los platos fuertes de esta temporada (que vino acompañado por varias actividades paralelas, como el concierto gratuito con obras de Rihm ofrecido en el Real; una conferencia sobre el compositor alemán a cargo del musicólogo Rainer Peters y a la que siguió otra sobre la obra). La reflexión que expone Braker (2013) en su crítica es muy acertada:

Si remontamos a otros tiempos, estaba claro que la música era el pretexto principal a la hora de construir una ópera, sin descuidar el libreto y la acción teatral; hoy en día, en la música contemporánea, teniendo en cuenta la importancia que tiene la dirección escénica sobre la dirección musical o de los cantantes, los propios compositores conciben sus obras, lógicamente, desde esta perspectiva teatral; es decir, como música para ser representada, sobre todo.

Por lo tanto, no debe extrañar al público escuchar sonidos inconexos, coros repetitivos, gritos, textos deslavazados, luchas y percusiones desaforadas porque todo este repertorio se contextualiza, teniendo en cuenta la labor de Pierre Audi. La escena se vuelve tridimensional, capaz de contar un significado para cada momento. Los músicos se encuentran detrás de los espectadores en el palco real, los figurantes se sitúan en medio del patio de butacas e inclusive los papeles de contralto y soprano se colocan a derecha y a izquierda de los espectadores. Todo ello con el propósito de que cada espectador fuese parte de la representación y no un mero observador de acciones.

La elección del papel femenino para Montezuma, interpretado por la soprano Nadja Michael, deja constancia de que el discurso sobre género está presente, ya que la intención del compositor alemán fue la de propugnar la igualdad entre hombres y mujeres como signo de nuestros tiempos. La percusión agresiva y los alaridos son huellas de la voluntad que tienen los seres humanos por ser iguales, ya sean civilizados o primarios.

Gaviña (2013) se sorprendió con la ejecución musical dirigida por Alejo Pérez, porque, afortunadamente, este repertorio contemporáneo logra cuidarlo e hizo una clara, concisa y fantástica dirección musical,



Nadja Michael caracterizada como Moctezuma.
Foto: Javier del Real / Teatro Real.

respetando los *tempos* marcados con facilidad y dando lugar a una percusión exuberante que en ningún momento resultó monótona.

La hora y cincuenta minutos que dura la representación, parte de un hecho histórico que cambió el mundo, ahondando en factores autobiográficos (Verdú, 2013). Ya sabemos que Moctezuma es una mujer; Hernán Cortés es un conquistador atormentado y la histórica masacre de los aztecas a manos de los españoles se produce en un plano psicológico.

4. CONCLUSIONES

La temática biográfica y la autobiográfica está presente en la ópera del siglo XXI, como hemos podido comprobar gracias al ejemplo de dos puestas en escena y sus críticas: *Ainadamar* y *La conquista de México*.

El interés que suscita el estreno de una ópera, compuesta y estrenada desde principios de la primera década del siglo, pasa por una revisión de temas tradicionales, entre los que se encuentran nuevos aspectos históricos y biográficos revisados, y también camina hacia el cuidado de la espectacularidad escénica fundamentada en la mezcla de capacidades artísticas: pintura, poesía, arquitectura, ciencia, política, sociedad, valores, economía. La ópera ha pasado de ser un tesoro europeo desde el siglo XVIII hasta finales del siglo XIX a extenderse a cualquier continente. Autores y compositores americanos, orientales y europeos presentan un panorama muy versátil y capaz de concebir el género lírico pensando en una premisa común: adecuarse al público actual.

Por este motivo, la ópera emplea en *Ainadamar* de Osvaldo Golijov, en *La conquista de México* de Wolfgang Rihm o en *El primer emperador* de Tan Dun (2006) la particular forma de enfocar la historia universal y establecer una línea paralela con la biografía de personajes de gran relevancia. Ya no son solamente reyes y personajes de las cortes como ocurría en la ópera clásica, ya que durante el siglo XXI comprobamos en escena la vida de Lorca, Mariana Pineda, María Moliner, el primer emperador de China Qin Shi Huang o Moctezuma. Se le practica un homenaje a la figura que se ha querido resaltar y, del mismo modo, el espectador ve una puesta en escena contemporánea y atemporal sin tener en cuenta el momento histórico en el que se enmarca la historia que sostiene el texto lírico-dramático³.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amón, R. (2012). «Peter Sellers, con a». *El Mundo*, 9/01. Disponible en: <http://www.elmundo.es/blogs/elmundo/blogdepecho/2012/01/09/peter-sellers-con-a.html> [20/04/2018].
- Baliñas, M. y Carreira, X. M. (2012). «*Ainadamar*: una ópera contemporánea». *Mundo clásico*. Disponible en: <https://www.mundoclasico.com/ed3/documentos/17377/Ainadamar-opera-contemporanea> [20/04/2018].

³ La intervención de María Victoria Soriano García puede verse en <https://canal.uned.es/video/5b2f52dab1111f46638b4567>.

- Braker, T. (2013). «*La conquista de México*. Rihm, Madrid». *Opera World*. Disponible en <http://www.operaworld.es/la-conquista-de-mexico-madrid/> [20/04/2018].
- Gabaldón, M. (2013). «*La conquista de México*». *Notodo*. Disponible en http://www.notodo.com/musical/operas/5173_la_conquista_de_teatro_real_madrid.html [20/04/2018].
- Gaviña, S. (2013). «Primeras imágenes de *La conquista de México* de Wolfgang Rihm, en el Teatro Real». *ABC*, 1/10. Disponible en <http://www.abc.es/cultural/musical/20130930/abci-primeras-imagenes-conquista-mxico-201309301727.html> [20/04/2018].
- González Lapuente, A. (2011). «*Ainadamar*, arte y espectáculo». *La Vanguardia*, 27/06. Disponible en <http://www.abc.es/20110627/cultura-musical/abci-ainadamar-arte-espectaculo-201106271900.html> [20/04/2018].
- Henry Hwang, D. (2003). *Ainadamar*. Disponible en <http://www.kareol.es/obras/ainadamar/ainadamar.htm> [20/04/2018].
- Iruzun, J. M. (2012). «Crítica de *Ainadamar*». *Opera World. Revista de Ópera Internacional*. Disponible en <http://www.operaworld.es/critica-de-ainadamar-o-golijov/> [20/04/2018].
- Núñez, B. (2012). «*Ainadamar*, con Nuria Espert, estrenada en el Teatro Real». RTVE. Disponible en <http://www.rtve.es/television/20120717/ainadamar-nuria-espert-estrenada-teatro-real/547642.shtml> [20/04/2018].
- Núñez, B. (2013). «El Teatro Real sorprende con *La conquista de México*, un musical físico y perturbador». RTVE. Disponible en <http://www.rtve.es/television/20131014/teatro-real-sorprende-conquista-mexico-musical-fisico-perturbador/764441.shtml> [20/04/2018].
- Reverter, A. (2012). «Tópico canto fúnebre». *La Razón*, 9/07. Disponible en https://www.larazon.es/historico/6211-topico-canto-funebre-MLLA_RAZON_472339 [20/04/2018].
- Rihm, W. (1992). *La conquista de México*. Madrid: Teatro Real.
- Robinson, A. (2012). «*Ainadamar*, la diferencia entre Lorca y el libreto lorquiano». *La Vanguardia*, 20/07. Disponible en <http://www.lavanguardia.com/cultural/20120719/54327101237/ainadamar-diferencia-lorca-libreto-lorquiano.html> [20/04/2018].
- Romera Castillo, J. (ed.) (1998). *Biografías literarias (1975-1997)*. Madrid: Visor Libros.
- (2003). *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
- (2005). *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
- (2016). *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum.
- S.P.R. (2012). «*Ainadamar* en prensa». *Beckmesser*. Disponible en <http://www.beckmesser.com/ainadamar-en-la-prensa/> [20/04/2018].

- Soriano García, M.^a V. (2016). «Estrenos mundiales de óperas en el Teatro Real de Madrid (2000-2015)». En *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 379-388. Madrid: Verbum.
- Vela del Campo, J. Á. (2012). «Ecos de la tragedia». *El País*, 9/07. Disponible en https://elpais.com/cultura/2012/07/09/actualidad/1341851769_977219.html [20/04/2018].
- Verdú, D. (2013). «Wolfgang Rihm revela algunas claves de *La conquista de México*». *El País*, 16/10. Disponible en <http://blogs.elpais.com/el-concertino/2013/10/conquista.html> [20/04/2018].
- Williams, B. (2010). *Sobre la ópera*. Madrid: Alianza Música.

Zarzuelas y musicales de inspiración biográfica: vidas en solfa a la escena (2000-2017)

*Zarzuelas and musicals of biographical
inspiration: lives with music to the scene
(2000-2017)*

Manuel Lagos Gismero
SELITEN@T / ICCMU
manuellagosg@gmail.com

Resumen: En este inicio de siglo se han repuesto, con honores de estreno, varios títulos de zarzuela que se habían servido de la biografía como fuente de inspiración: *El huésped del sevillano*, sobre Cervantes, *Polonesa*, sobre Chopin, y *La Marsellesa*, sobre Rouget de L'Isle. También la biografía ha producido, en estos años, nuevos títulos de teatro musical español, tales como *Gaudí*, sobre el arquitecto, y *Amadeu*, sobre el compositor Vives. Mientras que la cartelera nos ha deparado musicales anglosajones como *Sweeny Todd*, *Piaf*, *End of the rainbow*, *Thrill me the Leopold Loeb Story*, *The sound of music* o *Evita*, todos ellos de clara inspiración biográfica. Un estudio en homenaje al profesor José Romera Castillo.

Palabras clave: Zarzuela. Teatro musical. Musicales. Biografía.

Abstract: At the beginning of the 21st Century, a number of zarzuela titles that had used biography as a source of inspiration have been restaged with the fanfare of premiers: *El huésped del sevillano*, on Cervantes; *Polonesa*, on Chopin, and *La Marsellesa*, on Rouget de L'Isle. In these years, biography has also inspired new titles in Spanish musical theater, such as *Gaudí*, on the architect, and *Amadeu*, on the composer Vives. Similarly, the billboard has brought us musicals like *Sweeny Todd*, *Piaf*, *End of the rainbow*, *Thrill*

me the Leopold Loeb Story, The Sound of Music or *Evita*, all of them with clear biographical inspiration. A study in honour of professor José Romera.

Key Words: Zarzuela. Musicals. Theatre. Biography.

1. ZARZUELA EN EL SIGLO XXI

La unión de música y palabra, que ya estaba en el origen griego del teatro, ha provocado que el teatro musical sea una de las expresiones artísticas que más y mejor ha empatizado con el público. De ahí que en algunos países se considere una fuente de ingresos más, y de ahí que sociológicamente se haya convertido en uno de los fenómenos que mejores cifras de ocupación ofrece y que mejor capta a nuevos públicos, que seguramente de otra manera nunca acudirían a un patio de butacas (Romera, ed., 2006: 119-128). En nuestro país contamos con un nombre que ha abarcado diferentes formas de expresión a lo largo de la historia y que ha servido de epígrafe a géneros muy diversos entre sí, me refiero a la zarzuela. De amplio eco en Latinoamérica y con características próximas a la poética europea de la opereta, el cabaret, o el musical, se ha visto relegada como término aglutinador seguramente por su mal uso y por la carga semántica que el siglo XX le acarreó. Y si en siglos precedentes nadie dudó en denominar zarzuela, géneros tan dispares como una fiesta real barroca o una revista política decimonónica, en 2018, pocos nos atrevemos a designar como zarzuelas creaciones de autores como Antonio Gala, Jordi Galcerán o Albert Boadella. Pero independientemente de cómo denominen los nuevos creadores a sus producciones de teatro con música, destaca sobremanera que, en la mayor parte de las nuevas aportaciones al corpus del teatro musical español, pesa la inspiración biográfica sobre la obra de ficción.

En diferentes momentos de la poética de la zarzuela, la inspiración vino por distintas vías: Francia y sus bufos, la opereta vienesa, y es a partir de la segunda mitad del siglo XX cuando la zarzuela se fija en el modelo del musical anglosajón para renovar sus claves y acercarse a las nuevas generaciones, con mayor o menor éxito. Es aquí donde

prenden los recursos del *biopic*¹ en nuestros creadores y se producen antecedentes, al periodo aquí estudiado, como *El poeta*, ópera de José Méndez Herrera con música de Federico Moreno Torroba, estrenada en 1980, en el teatro de la Zarzuela, sobre la vida del poeta José de Espronceda; o *Cristóbal Colón*, ópera de Antonio Gala con música de Leonardo Balada, estrenada en 1989, en el Teatre del Liceu, cuyo texto editó el profesor José Romera, en Espasa Calpe, en 1990. Estas referencias tan concretas a biografías significativas están muy vinculadas a la celebración de centenarios o fechas especialmente relevantes donde las figuras elegidas ocupaban un espacio incuestionable (Romera Castillo, ed. 1998). Así en 1992, con las diversas celebraciones que se vivió en nuestro país, Manuel Vázquez Montalbán escribió *Flor de nit*, con música de Albert Guinovart y producción de Dagoll-Dagom², contando el devenir de la avenida del Paralelo³ durante el siglo XX, calle personificada en una mujer, «la Rosa», y su vida, como si de un personaje alegórico se tratara.

De la mano del último compositor citado entramos en el siglo XXI para recorrer las zarzuelas o los musicales escritos en español, pues en 2002 es Albert Guinovart el encargado de poner música a una biografía, la del arquitecto Antoni Gaudí, que en ese año conmemoraba el 150 aniversario de su nacimiento. *Gaudí* es un ambicioso proyecto que cuenta con texto teatral de Jordi Galcerán y Esteve Miralles, quienes construyen un recorrido biográfico desde el nacimiento hasta la muerte del genial arquitecto para una partitura que transita desde Carl Orff⁴ hasta

¹ No podemos obviar que el cinematógrafo influye claramente en la creación escénica desde su misma aparición y en el periodo a estudio es inevitable su paralelismo, y enriquecedora su aportación.

² Esta compañía es fundamental para entender la historia del teatro musical en nuestro país en el paso del siglo XX al XXI. En 2002 estrenaron un musical titulado *Poe*, con texto de Joan Lluís Bozzo y música de Óscar Roig, aunque lleva el nombre del famoso escritor no trata de su vida, sino de sus cuentos y poemas.

³ Avenida de la ciudad de Barcelona que da nombre a todo un barrio, famosa vía por sus teatros, dedicados a múltiples géneros escénicos y sobre todo a lo musical: zarzuela, revista, variedades, cabaret.

⁴ Compositor del siglo XX famoso sobre todo por su poema sinfónico, *Carmina Burana*.

Boublil and Schöberg⁵. El desvelo del arquitecto por aunar naturaleza y arte en la arquitectura civil, así como la espiritualidad que marca sus obras para la Iglesia, quedan plasmadas en la obra, que necesita volver a los escenarios para perpetuar su importancia y calidad, no del todo visible entre los fastos para los que fue creada.

Es también, gracias a las diversas actividades que se programaron para celebrar el IV Centenario de la publicación de la primera parte de *El Quijote*, cómo se recupera una zarzuela de las conocidas como «de tema cervantino» y que llevaba mucho tiempo sin reaparecer en los escenarios, nos referimos a *El huésped del sevillano*. El inicio de la citada conmemoración ocurre en los *Veranos de la Villa*⁶ de 2004, y devuelve a la luz la zarzuela estrenada en el teatro Apolo en 1926, con libreto de Juan Ignacio Luca de Tena y Enrique Reoyo, y música de Jacinto Guerrero. La obra, antes citada, seguía afincada en la mente de todos, aunque solo fuera por la célebre romanza del «Canto a la espada», habitualmente incluida en los conciertos de nuestros más relevantes tenores líricos. Tangencialmente, como eje del libreto, se utiliza la biografía de Cervantes, los autores le sitúan en la venta del sevillano y allí conoce a la moza del mesón, y con ella le llega la inspiración de una de las más célebres de sus *novelas ejemplares* (Prieto Marugán, 2005: 152):

CONSTANCICA. – *¿La historia de mi persona?*

HUÉSPED. – *Y el título tengo ya.*

CONSTANCICA. – *¿Pues cómo se llamará, señor?*

HUÉSPED. – *«La ilustre fregona».*

Es muy frecuente que los compositores ofrezcan, con sus vidas, un claro potencial creativo para la construcción de nuevos títulos de teatro musical. A veces estas obras se escriben con nueva música y mantienen un proceso de creación similar al de las volcadas hacia

⁵ Autores de *Les misérables*, partitura de trascendente influencia en el devenir del teatro musical posterior a su estreno, en 1985. *Who I am?* su célebre soliloquio, y el recorrido argumental de la obra siguen fielmente la biografía que Víctor Hugo construye para «Jean Valjean».

⁶ Festival madrileño que todos los veranos organiza el ayuntamiento de la ciudad.

la ficción. Y en otras ocasiones la vida del músico es el pretexto más adecuado para ofrecer los grandes éxitos compositivos del creador al que se tributa, es una derivada de lo que se conoce como musical jukebox⁷. En este sentido, dentro de la primera corriente creativa, la zarzuela ha ofrecido títulos como *Polonesa*, comedia lírica en tres actos de Jesús María de Arozamena y Adolfo Torrado, con música de Federico Moreno Torroba, estrenada en el teatro Fontalba, el 27 de enero de 1944 y repuesta en 2007 en el festival que La Solana dedica a la zarzuela (García-Cervigón, 2000).

Los autores denominan como comedia lírica a *Polonesa*, y en la obra hacen un recorrido, desde los inicios hasta su muerte, por la vida de Chopin, vinculada a las tres turbulentas pasiones que vivió. La obra transita por Polonia, Viena y París, y recuerda en sus coordenadas poéticas a *Les contes d'Hoffmann*⁸. El afamado autor de *Luisa Fernanda* aplica motivos musicales de Chopin: valeses, polonesas, minuetos, incluso la *marcha fúnebre*, sobre una inspirada partitura que vuela desde el casticismo de la zarzuela de los años 30, en el «Pregón del pan de Viena», hasta las nuevas coordenadas del musical anglosajón, donde sorprende cómo la gavota de presentación del personaje de «George Sand» se adelanta diez años a la gavota de *My fair lady* de Frederick Loewe. La inspiración biográfica de los autores del texto dramático (Arozamena y Torrado, 1944) es clara y en la obra destaca el cuadro dedicado a la Cartuja de Valldemossa, donde se hace patente la lectura del conocido libro de viaje y memorias de George Sand, *Un invierno en Mallorca*, título que años más tarde utilizaría Jaime Camino para uno de sus largometrajes más impor-

⁷ Se utiliza esta denominación para las obras de teatro musical que repasan la vida de un músico, cantante o grupo musical, o que agrupan sus canciones en un hilo argumental. En el cine era frecuente este tipo de creación y tanto Gershwin, como Porter, como Kern, como Berlin, tienen sus correspondientes películas musicales. Últimamente las grandes producciones de musicales como *Mamma Mía* o *We will Rock You* siguen este modelo de producción, pero generando una ficción para «incrustar» los temas musicales, no plasmando una biografía. En español su paralelismo lo encontramos claramente, entre otras obras, en *Hoy no me puedo levantar*.

⁸ Ópera en cuatro actos y epílogo de Jules Barbier y Michel Carré, con música de Jacques Offenbach, donde se cuenta la vida de E.T.A. Hoffmann, a través de tres de sus cuentos más famosos.

tantes, con mismo tema y personajes. Claro que si de cine hablamos puede que tanto Torrado como Arozamena conocieran *La canción del adiós*, film francés de 1934 y supieran de *La canción inolvidable* producción dirigida por Charles Vidor, estrenada el mismo año en que se estrena *Polonesa*; ya que ambas películas estaban centradas en la vida de Chopin. Aunque, sobre todo, hay que tener en cuenta que, en este momento, aparecen varias biografías sobre el compositor: una escrita por el polémico Antoni Gronowicz y otra por Annie Jausen, esta última bajo la aclaración de «Biografía novelada»; pero es seguramente la publicada por Miquel Raux Deledicque la que influya en nuestros autores, y en mayor medida la novela de la escritora británica Doris Leslie, publicada en 1942 con el mismo título que la comedia lírica: *Polonesa*.

En el año 2007 un grupo de artistas, muy vinculados a la zarzuela, como María Dolores Travesedo y Josefina Meneses, encabezadas por Federico Moreno Larregla, hijo del compositor Moreno Torroba, y también director de orquesta como su padre, deciden recuperar *Polonesa* para el Festival de La Solana, en concreto para su vigésimo cuarta edición. Así el 26 de octubre, en el auditorio Tomás Barrera, con acierto pleno, vuelve a la luz y al repertorio una de las últimas y más importante creación de zarzuela grande.

Un año después, en 2008, volvemos a la nueva creación y asistimos al estreno en Madrid de un musical basado en *El diario de Ana Frank*, en el que sus autores mantienen el título y añaden el subtítulo de *Un canto a la vida*. La idea parte de Rafael Alvero, el autor y compositor es José Luis Tierno, y cuenta con Jaime Azpilicueta en los diálogos y dramatización, quien ducho en estos menesteres, declara en el programa de mano:

Cuando Rafael Alvero me llama para hacer este ilusionante trabajo, yo parto de un primer tratamiento de José Luis Tierno, pero enseguida decido sumergirme en la versión completa de lo que escribió la propia Ana Frank. Por eso nada o casi nada de lo que este espectáculo cuenta es invención del autor. Utilizando las palabras de Ana y solamente amoldándolas a un texto dramático que lógicamente difiere de un texto para ser leído (Azpilicueta, 2008: 5).

La producción de la obra está próxima a las líneas estéticas por las que venía transitando el musical de pequeño formato que se estaba

produciendo en el Off del West End londinense o del neoyorquino Broadway. Y obtiene en el teatro Calderón de Madrid un discreto eco no exento de polémica⁹.

En 2011 el teatro Cervantes de Málaga recupera una zarzuela inscrita en las mismas coordenadas creativas que habíamos comprobado en *Polonesa*. Nos referimos a *La Marsellesa*, zarzuela grande de Miguel Ramos Carrión, con música de Manuel Fernández Caballero, en la que destaca el recorrido biográfico que se ofrece a Rouget de L'Isle, autor del famoso himno que da título a la obra. Detrás de esta vuelta a las tablas se encuentra la compañía lírica Ópera Cómica, dirigida por Francisco Matilla, y que en la noche del 3 de junio de 2011 vuelve a obtener el rotundo éxito que ya la obra había logrado en su estreno, el 1 de febrero de 1876 en el teatro de la Zarzuela, a cargo de la compañía de Elisa Zamacois. La obra enmarcada en la Revolución Francesa, reproduce las vicisitudes del poeta y compositor francés Rouget de L'Isle (Ramos Carrión, s.f.), la habilidad del autor nos presenta al poeta en la génesis del himno:

*El odio a la tiranía
guaba la pluma mía;
las ideas se agolpaban,
y en tropel, juntas brotaban
la música y la poesía.*

La crítica reseñó, tras el estreno, la romanza de soprano que plasma la facilidad de Ramos Carrión para mostrar las pasiones humanas: «Mas si otra vez su pecho yerto / se muestra duro a mi dolor, / seré leona del desierto / que ruge fiera por su amor». Curiosamente la obra presenta unas coincidencias más que notables en su argumento¹⁰ con la ópera *Andrea Chénier*, de Luigi Illica y Umberto Giordano. Aunque entre la ópera y la zarzuela casi siempre media una diferencia estilística, heredera del sentido tragicómico español, impronta que

⁹ Uno de los familiares vivos de Ana Frank hizo declaraciones en contra de que el *diario* acabara convertido en un producto de entretenimiento.

¹⁰ Un estudio comparado de las dos obras sería afortunado, máxime si tenemos en cuenta que *La Marsellesa* se estrenó en Roma, traducida al italiano, diez años antes que la citada ópera.

nuestro teatro recibe desde «Celestina»: el humor. Y bajo esta premisa oímos decir al «Ciudadano Nerón» unas deliciosas coplas:

*Yo quiero ver cien nobles
colgados de un farol,
racimos que en un día
vendimie la nación.
Yo soy descamisado,
yo quiero la igualdad;
sí yo no tengo nada,
que nadie tenga más.
Muerte y exterminio
haya por doquier;
sangre y degollina,
ese es mi placer.*

Los bufos y su epidemia están detrás de este texto, en un Ramos Carrión que siempre le dio grandes éxitos al género importado por Arderíus. Fernández Caballero aprovecha la partitura de Rouget de L'Isle, y tal y como después haría Moreno Torroba con Chopin, la creación musical de los autores biografiados escénicamente transita por las nuevas composiciones, apareciendo y desapareciendo en claro homenaje y cita estética.

Estas dos obras, *La Marsellesa* y *Polonesa*, se diferencian estilísticamente del siguiente título que relacionamos: *Amadeu*, en que, si para aquellas se construye una partitura nueva, para esta última es la obra del propio compositor, seleccionada bajo los criterios del autor dramático, la que construye una partitura antológica de la que se sirve Albert Boadella para contarnos los infortunios vitales del compositor catalán Amadeo Vives¹¹. Impagable como ejemplo de una zarzuela en los parámetros puros del teatro musical *jukebox*, dentro de una estética próxima a la «antología»¹², su estreno se produce, también en

¹¹ Amadeo Vives, compositor catalán, autor de zarzuelas tan significativas para la historia del género como son *Doña Francisquita*, *La generala*, *La villana* o *Bohemios*, entre otros conocidos títulos.

¹² Esta palabra en el mundo de la zarzuela está vinculada a la grandiosa creación de José Tamayo: *Antología de la Zarzuela*, que difundió el género fuera de nuestras fronteras, pero que dentro de ellas desacostumbró al público a escuchar el texto que sujetaba tanta y tan brillante música.

2011. *Amadeu*, de Albert Boadella, con música del compositor Amadeo Vives, ya desde su título pone en claro guiño a la figura del compositor de zarzuelas con el compositor Wolfgang Amadeus Mozart, que ya se había quedado en *Amadeus*, tras el éxito de la celeberrima obra de teatro escrita por Peter Shaffer y después convertida en exitosa película por Milos Forman. La circunstancia biográfica de que un catalán dote a Madrid de su música más representativa¹³ le sirve a Boadella, en ese momento director de los Teatros del Canal, para plasmar sus ideas y su mirada a la actualidad, sin perder de vista la biografía del compositor. Esta interesante poética ya venía desarrollada en títulos como *Ara*, *Pla*, *Daaalí* y *Ubu president*, que había construido para Els Joglars, su propia compañía de creación escénica.

En 2013 Madrid acoge un estreno significativo y trascendente, nos referimos a *Por los ojos de Raquel Meller*, un fascinante espectáculo creado por Hugo Pérez, que, en el programa de mano de la producción de Juanjo Seoane, para el teatro Reina Victoria de Madrid, declaraba:

Me gustaría acercarme a la figura de Raquel, perseguir sus modos, encrucijada de la contención y el expresionismo, la bravura y el sentimentalismo hechos onda expansiva y desatada. Sublime cultivadora de esencias contradictorias (Pérez, 2013).

La obra recorría sin carga nostálgica el repertorio de grandes canciones compuestas para la tonadillera y actriz del primer momento del cine, así como tampoco olvidaba sus reivindicaciones sobre la libertad de la mujer, sin que ella misma fuera consciente. Sin embargo, el artífice de esta magistral biografía musical nos espeta en el mismo programa antes citado:

El espectáculo no es una biografía exacta, es un deambular poético por los hechos. Raquel Meller recibió en vida todos los laureles y conoció el rechazo como todos los grandes del tablado. No pretendemos hacer justicia más que con nosotros y encontrar a nuestra Raquel por un instante gracias a la bendita magia del engaño teatral (Pérez, 2013).

¹³ Si hay un título lírico que represente lo madrileño ese es sin duda *Doña Francisquita*.

Podemos entender que Hugo Pérez entona una *excusatio non petita* que le honra, pero que tendría que figurar en todos los programas de mano de todos los títulos mencionados en este artículo. Los creadores de teatro musical no buscan nunca una biografía exacta, todos hacen un «deambular poético por los hechos».

En los mismos teatros del Canal, donde se había ofrecido *Amadeu*, se estrena también un musical de las mismas características: *La Celia*, en octubre de 2015, pero hilvanado en esta ocasión sobre una figura emblemática del género de la revista: Celia Gámez. Para la construcción del texto se recurrió a Santiago Castelo¹⁴ y el musical *jukebox* o antológico repasaba, bajo la dirección de Emilio Sagi, las principales creaciones de compositores que estuvieron al servicio de la castiza diva, tales como Francisco Alonso, José Padilla, Fernando Moraleda y Arturo Rigel (Montijano, 2010).

Un brillante panorama creativo, que se nos ha deparado en estos años, de 2000 a 2017, con la recuperación de títulos como *El huésped del sevillano*, *Polonesa* o *La Marsellesa*, alternando con nuevas miradas sobre el repertorio musical del pasado como *Amadeo*, *Por los ojos de Raquel Meller* o *La Celia*. Y junto a ellos, la nueva creación que nos ha ofrecido *El diario de Ana Frank* y *Gaudí*, como nuevo teatro musical de inspiración biográfica, en las coordenadas de una renovada poética de lo que llamábamos zarzuela.

2. EL MUSICAL BIOGRÁFICO QUE NOS HA VENIDO

De 2000 a 2017 la escena española ha vivido el gran boom de la inclusión del musical anglosajón (Romera Castillo, 2011: 333 y 2016: 511-532), algo que nos nace a mediados del siglo XX y que podemos marcar con el estreno de *El hombre de la Mancha*¹⁵, una

¹⁴ Escritor y periodista, realizó toda su carrera vinculada al diario *ABC*. Obtuvo numerosos premios por sus artículos de opinión y por su poesía.

¹⁵ *Man of La Mancha*, obra maestra de Dale Wasserman y Mitch Leigh, con estreno en 1965. Este musical, que en cine tuvo a Sofía Loren y a Peter O'Toole como sus protagonistas, ha seguido encarnándose en nuestros escenarios en figuras como Nati Mistral y Luis Sagi Vela, o Paloma San Basilio y José Sacristán, para mayor gloria de sus melodías, entre las que destaca sobremanera «El sueño

ficción biográfica cervantina en teatro musical ni más ni menos, como inicio de un periodo de influencia solo comparable a la vivida a finales del siglo XIX con los bufos parisinos. Entre los grandes títulos que han desembarcado en nuestro país, entre 2000 y 2017, destacan por su clara connotación biográfica: *Sweeney Todd*, *Piaf*, *End of the rainbow*, *Jesus Christ Superstar*, *Thrill me: the Leopold & Loeb Story*, *The sound of music*, *Evita* o *Merrily we roll along*, entre otros.

Para el compositor Andrew Lloyd Weber, España es un buen país receptor de musicales: «Digamos que aquí no viven un retraso, sino un periodo de adaptación [...]» (Bravo, 2002: 83). Sea como fuere, el caso es que también en 2004 se repone *El hombre de la Mancha*, en esta ocasión en el teatro Calderón de Madrid, dentro de la conmemoración con la que iniciábamos este estudio. En nuestro país los musicales anglosajones que gozan de éxito son repuestos con cierta frecuencia, no es de extrañar si consideramos que el género vive absolutamente pendiente de la recaudación de la taquilla, y que su mucha inversión no le permite correr a la empresa privada grandes riesgos. Así, *Jesus Christ Superstar*, obra maestra de Tim Rice y Lloyd Weber, se reestrenó en 2007 en el madrileño teatro Lope de Vega. Teniendo en cuenta las palabras de su compositor: «Primero, la historia debe contener algo que mantenga cautivo al público [...]» (Bravo, 2002), está claro que sus autores consideran la biografía como uno de los recursos argumentales más eficaces, como sabemos lo volverán a utilizar, y de manera más clara aún, en otro de sus grandes éxitos: *Evita*.

El uso de la biografía (Romera Castillo, ed., 1998) en los musicales de procedencia anglosajona es abundante como vemos. De hecho, otro de los grandes maestros musicales, Stephen Sondheim, recurre al tiempo de la vida y su transcurrir en dos emblemáticos musicales que nos visitan en el periodo elegido¹⁶: *Sweeney Todd* y *Merrily we roll along*.

El barbero diabólico de la calle Fleet, también así titulado *Sweeney*, fue estrenado en Barcelona en 1997 y visitó el desaparecido teatro Albéniz de Madrid, bajo la propuesta escénica de Mario Gas, con

imposible». El musical en cuestión alterna el proceso creativo de Cervantes con el desarrollo de su inmortal novela.

¹⁶ Sondheim y George Furth también utilizan el recurso biográfico en *Company*, pero este musical estrenado en el siglo XX, en Barcelona en 1996, no ha tenido nueva producción en nuestro país en los años aquí estudiados.

Constantino Romero y Vicky Peña al frente del reparto. Desde el coro inicial, «¿Sabéis quién era Sweeney Todd?», se nos deja claro que vamos a asistir a la narración de la vida de un hombre, en este caso de un diabólico asesino, legendario personaje del Londres victoriano, que ha conocido todo tipo de recreaciones artísticas y que tiene investigaciones¹⁷ nada certeras sobre su existencia y libros que vuelcan datos sobre lugares reales donde se desarrollaba la acción que Hugh Wheeler volcó en texto dramático para musical, siguiendo la obra de Christopher Bond. El teatro Español de Madrid repone el musical en el año 2008, al amparo del gran éxito obtenido por la película de Tim Burton.

Pero donde sorprende más el uso del tiempo biográfico es en *Merrily we roll along*, musical de los años ochenta, que es estrenado en Barcelona, en la sala Villarroel en septiembre de 2006. El musical hace un extraño uso de la técnica del *flash-back* y desde que empieza la obra, George Furth, su autor, nos lleva, como Scott Fitzgerald en *El curioso caso de Benjamín Button*, desde la madurez hasta la adolescencia de sus protagonistas en nueve cuadros, que van desde 1976 hasta 1957, pasando por 1973, 1968, 1967, 1964, 1962, 1960 y 1959, como si las manecillas del reloj fueran al revés. Curiosamente la obra traslada la vida de un compositor de musicales y su mejor amigo, escritor de textos dramáticos, una especie de autoficción, donde tanto Furth como Sondheim deberían reconocerse. Este musical se repone con frecuencia en las carteleras del West End y de Broadway. La compañía catalana «El musical més petit», que tantos esfuerzos lleva hechos en pos del estreno en nuestro país de musicales de cámara, nos acercó en 2006, bajo la dirección y adaptación de Daniel Anglès, a una obra maestra para celebrar sus diez años de vida. Obra que todavía tiene pendiente la cartelera madrileña, una gran deuda si tenemos en cuenta la gran calidad del musical citado, lo sorprendente de la acción dramática y su sublime partitura que incluye temas tan célebres como «Old friends» y «Not a day goes by».

Pero los grandes éxitos que se consigue con el musical de tipo *juke-box* provoca la entrada de este tipo de obras con mayor facilidad. Así, *Piaf* se estrena en 2010 en el teatro Nuevo Alcalá de Madrid, su autora

¹⁷ El periodista Peter Haining asegura tener pruebas fiables que confirman su existencia real.

es Pam Gems y los compositores, que engarzan con nueva música los inolvidables temas de Edith Piaf, son Ben & Max Ringham. En Madrid se ve la producción del Donmar Warehouse londinense que presentaba al público español a la ya célebre Elena Roger, ganadora del prestigioso *Olivier award* de ese mismo año, a las órdenes de Jamie Lloyd. La francesa Edith Piaf había ya echo correr ríos de tinta y de celuloide con su vida, en la que se fijó la Royal Company Shakespeare en 1979 para encargarse de este musical, dirigido entonces por Howard Davis y que no llegó a Broadway hasta 1981. El texto de Pam Gems es traducido al español por Mariano Detry, el hecho de que una escritora como Pam Gems esté detrás de este musical pone de manifiesto la calidad que ya desde su origen le habían concedido sus productores. La obra repasa el origen, los éxitos y las desavenencias amorosas de una de las voces más carismáticas de la historia musical del mundo. Curiosamente al año siguiente coinciden en la cartelera madrileña los estrenos de dos musicales, dedicados también a recordar las vidas de dos voces, bien diferentes, desde luego en el recuerdo y en la impronta artística; nos referimos a *End of the rainbow*, sobre la vida de Judy Garland, y a *Glorious!*, sobre Florence Foster Jenkins; las dos obras coinciden en la cartelera y en que su autor es el mismo: Peter Quilter.

En 2012 Madrid vuelve a reponer *The sound of music*, musical que en nuestro país se conoce como *Sonrisas y lágrimas*, en reconocimiento al popular título con el que tradujo José López Rubio la película dirigida por Robert Wise sobre la famosa obra de Rodgers and Hammerstein. Este musical es un claro ejemplo de cómo un libro de memorias y reflexión biográfica llega a la escena para quedarse en la retina universal a fuerza de sus populares melodías. Con motivo de esta nueva producción se reedita la traducción del libro, *The trapp family singers*, de María Augusta von Kustchera, más conocida como María von Trapp.

En 2014, en el Teatro Fernán Gómez, asistimos al estreno de *Thrill me: the Leopold & Loeb Story*, en versión de Pedro Vllora, quien traslada el texto de Stephen Dolginoff, basado en un crimen real y en el recuerdo biográfico de sus protagonistas, hechos que habían inspirado el film *La soga* de Hitchcock.

En 2016, en el Nuevo Teatro Alcalá, se repone *Evita*, recorrido biográfico por la vida de Eva Perón, según su libro *La razón de mi vida*, con texto dramático escrito por Tim Rice, con música de Lloyd Weber, y en versión y dirección de Jaime Azpilicueta, donde se cuenta

la vida de Eva Duarte a través de un personaje antagónico: el Che Guevara. Es curioso que nuestros autores de zarzuela se fijaran en un personaje vinculado a la política argentina, la hija del dictador Juan Manuel de Rosas, nos referimos a *Manuelita Rosas*, zarzuela en tres actos de Luis Fernández Ardavín, con música de Francisco Alonso, estrenada en el teatro Calderón, el 21 de enero de 1941. De hecho «Manuelita» tuvo que ejercer, desde bien joven, de primera dama tras el prematuro fallecimiento de su madre. En *Evita*, con su «No llores por mí Argentina», se produce como en las grandes obras maestras del teatro musical, que una melodía se convierte en el himno de un pueblo¹⁸. Y en el final de esta pieza maestra la protagonista nos dice: «¿Qué más podré deciros para convenceros de mi verdad?». Es la confesión biográfica absoluta, la persuasión al espectador de que está ante la vida desnuda de una mujer.

Todo lo apuntado y revisado transita obligatoriamente por la capacidad creativa de nuestros artistas y sin la existencia de los títulos citados sería imposible pensar en los últimos grandes éxitos de teatro musical español que hemos vivido. El fenómeno provocado con el estreno del musical español (o zarzuela) *La llamada*, bebe directamente en la duda biográfica de María von Trapp, conjugado con el sainete fílmico sesentero¹⁹ y la comedia *Melocotón en almibar* de Miguel Mihura.

Para terminar, sentimos mucho llevar la contraria a un personaje tan emblemático en la historia de la cultura escénica como *Hamlet*, pero «el resto» no «es silencio». Hay mucha música biográfica llamando a la puerta de los escenarios españoles y pronto, sin duda, viviremos el estreno de *Hamilton*²⁰, un monumental musical de inspiración biográfica²¹.

¹⁸ Quién duda de que «Los Nardos» son el himno del pueblo de Madrid o que «El canto a Murcia» lo es del murciano o que «Valencia» del valenciano, todos incluidos en sendas zarzuelas.

¹⁹ Pensamos en títulos como *Sor Citroen*, y con referencias literarias y musicales notorias en *La hermana san Sulpicio*, *Madre Alegría* y en *La novicia rebelde*, interpretados por Imperio Argentina, Lola Flores y Rocío Dúrcal, respectivamente.

²⁰ *Hamilton*, musical de Lin Manuel Miranda, estrenado en 2015, ganador de once premios Tony, un Grammy y el Pulitzer al mejor drama, está basado en la biografía de Alexander Hamilton, escrita por el historiador Ron Chernow, en el año 2004.

²¹ La intervención de Manuel Lagos Gimeno puede verse en <https://canal.uned.es/video/5b2f544fb1111fd5648b4567>.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arozamena, J. M. y Torrado, A. (1944). *Polonesa*. Madrid: Sociedad General de Autores.
- Azpilicueta, J. (2008). *El diario de Ana Frank. Un canto a la vida*. Madrid: Producciones Artísticas Gestalt.
- Bravo, J. (2002). «El teatro musical necesita sangre nueva». *ABC de Madrid* (5 de septiembre), 83.
- Deledicque, M. R. (1942). *La vida romántica de Federico Chopin*. Buenos Aires: Suma.
- García-Cervigón Torres, A. (2000). *La Solana y la zarzuela*. Ciudad Real: Angama.
- Martínez, X. y Santamaría, Í. (2016). *Desde «Al sur del Pacífico» hasta «Más allá de la luna»*. Madrid: Eujoa S.A.
- Montijano Ruiz, J. J. (2010). *Historia del teatro frívolo español (1864-2010)*. Madrid: Fundamentos.
- Munsó Cabús, J. (2006). *El cine musical. Diccionario de películas*. Barcelona: T&B Editores.
- Pérez, H. (2013). *Por los ojos de Raquel Meller*. Madrid: Producciones Seoane.
- Pérez, L. (2017). «El género musical, de la A a la Z». *El Duende*, 165. Madrid.
- Prieto Marugán, J. (2005). *El huésped del sevillano*. Toledo: Ledoria.
- Ramos Carrión, M. (s.f.). *La Marsellesa*. Barcelona: Editorial Cisne.
- Romera Castillo, J. (2011). *Teatro español entre dos siglos a examen*. Madrid: Verbum.
- (2016). «Musicales en España en la actualidad: la fiebre del oro». En *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 511-532. Madrid: Verbum.
- Romera Castillo, J. (ed.) (1998). *Biografías literarias (1975-1997)*. Madrid: Visor Libros.
- (2006). *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
- (2016). *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum. [Ver especialmente los apartados «Ópera y zarzuela» y «Musicales», 379-484 y 485-556, respectivamente.]
- Vázquez Montalbán, M. (2001). *Flor de nit*. Barcelona: Educació 62.



Frivolidad, copla y sicalipsis en los espectáculos teatrales biográficos del siglo XXI: las plumas de una pulga con ojos verdes

*Frivolidad, copla and eroticism in the biographical
theater shows of the 21st Century: the feathers
of a fleece with green eyes*

Juan José Montijano Ruiz
Universidad de Granada
juanjose.montijano.edu@juntadeandalucia.es

Resumen: Nos proponemos analizar a lo largo del presente trabajo, en homenaje al profesor José Romera Castillo, los distintos espectáculos teatrales de índole biográfica que han surgido en España entre 2000 y 2018 amparados en tres grandes «géneros»: el de la revista musical española, pese a que esta se encuentra como tal en un latente estado de pseudohibernación; la copla, con todo un arsenal de obras-homenaje a algunos de sus grandes artífices y, finalmente, el mal denominado género sicalíptico, que vuelve a tener un fuerte resurgir en espacios minoritarios e intelectuales.

Palabras clave: Espectáculo. Biografía. Revista musical. Cuplé.

Abstract: This article, in honour of professor José Romera, will analyze different theatrical shows of a biographical nature that have been staged in Spain between 2000 and 2018, covering three major «genres»: the Spanish musical magazine, despite being currently latent in a state of pseudohibernation; the copla, with a whole arsenal of tributes to some of its great architects, and, finally, the so-called sicalíptico genre (eroticism), which again has a strong resurgence in minority and intellectual spaces.

Key Words: Show. Biography. Musical revue. Couplet.

Después de todo, el interés de la biografía consiste en mostrar cómo un hombre realizó hechos notables y fue respetado por sus contemporáneos (Contreras, 1983: 129).

De entre la multiplicidad de temáticas existentes en las obras (declamadas y líricas) que se han representado en nuestro país entre 2000 y 2018, es, quizás, el que nos va a ocupar durante las próximas páginas, uno de los más llamativos por cuanto supone el reflejo de la vida real o ficticia de distintos personajes (Montijano Ruiz, 2016).

Anécdotas, pasajes vitales de su existencia, recuerdos e imágenes de toda una vida, insertos en el ámbito de lo (auto)biográfico, ampliamente estudiado en el centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, dirigido por el profesor José Romera Castillo, maestro y amigo (como puede verse en http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/escritura_autobio.html [03/05/2018])¹, todo ello plasmado mediante la interpretación de actores / actrices que los han encarnado en escena, mediante narraciones en *off*, proyecciones de ellos mismos en algunas de sus intervenciones fílmicas (cinematográficas, televisivas o testimonios personales) y aderezados con algunos de los números musicales que compusieron para ellos y los encumbraron al Olimpo de las plateas españolas en tiempos en donde el auténtico *star-system* español era, por excelencia, el teatro, en general, y el teatro musical en particular (Romera Castillo, ed., 2016).

1. ESPECTÁCULOS BIOGRÁFICOS DE CARÁCTER ARREVISTADO

Pese a que la revista española como tal adolece de nuevos textos que la rescaten del ostracismo a que es sometida y, frente a la

¹ Cf. al respecto Roemra Castillo, ed. (1998, 2016).

constante reposición de títulos clásicos dentro del género como *Las Leandras*, es el género «antológico» el que prevalece en la actualidad, dando a conocer al espectador algún aspecto generalizado en la vida de artistas como Celia Gámez, Lita Claver «la Maña», Fernando Esteso, Manolita Chen o el maestro Francisco Alonso.

Sus composiciones más celebradas, sus números y *sketches* clásicos van a ser, prácticamente, los ejes vertebradores de estos espectáculos, en donde tan solo los artistas maños Lita Claver y Fernando Esteso se han sabido «reinventar» interpretándose a ellos en distintos instantes de su propia existencia artística y vital. Repasemos, pues, de forma más pormenorizada los espectáculos de carácter biográfico y autobiográfico con ciertos elementos frívolos y arrevistados.

Zarzuelas y Revistas del maestro Alonso (2009). Con dirección de Ángel Fernández Montesinos y dirección musical de Montserrat Font Marco, este espectáculo, más cercano a la antología musical, ofrecía un amplio recorrido por la amplísima producción musical del maestro granadino Francisco Alonso, especialmente en lo relativo a las zarzuelas (*La pantalonera*, *La linda tapada*, *La calesera*, *Me llaman la presumida*, *La castañuela*, *La parranda*, *Cayetana la rumbosa*) y revistas (*Las Leandras*, *Mujeres de fuego*, *¡Róbame esta noche!*, *Las de Villadiego*, *Las corsarias*, *Las castigadoras*, *24 horas mintiendo*, *Doña Mariquita de mi corazón*, *Luna de miel en El Cairo*) más aclamadas del mismo. Entre número y número, un maestro de ceremonias aderezaba las inserciones, proyecciones y actuaciones con datos biográficos acerca de la producción del maestro y su trayectoria dentro del teatro lírico español.

El Teatro Chino de Manolita Chen llega a Don Benito (2013). Basado en el libro *El Teatro Chino de Manolita Chen: «¡Piernas, mujeres y cómicos para todos ustedes, respetable público!»* (Montijano Ruiz, 2011), la obra, producida por Microteatro por dinero, tenía como *leit-motiv* la llegada de la extinta vedette madrileña al citado pueblo extremeño, contando algunos episodios que marcaron su vida y la convirtieron en la reina del teatro portátil en España. El texto y dirección correspondieron al dramaturgo Macelo Soto, mientras que la interpretación fue llevada a cabo de forma extraordinaria por Amalia Hornero como la citada artista, contando, además, con la colaboración de los actores José Antonio Moreno y Marcos García Barrero.

La Celia (2015). Coincidente con el 110 aniversario del nacimiento de la mítica supervedette Celia Gámez, Santiago Castelo escribió el libreto para esta obra, basándose en las propias memorias que la mencionada artista había dictado a Hebrero San Martín para la revista *Semana* en 1984. Dirigido por Emilio Sagi y protagonizado por la actriz argentina Ivanna Rossi, el espectáculo nos mostraba cómo una jovencita Celia Gámez triunfaba en Buenos Aires y, a causa de una herencia en el malagueño pueblo de Casaragonela, partía hacia España, donde alcanzaría las mieles del triunfo durante casi medio siglo. Sus éxitos teatrales, sus canciones más importantes y sus amores fueron los tres vértices en los que se articulaba un espectáculo con una pequeña orquesta en directo y un cuerpo de cuatro bailarinas, alcanzando enorme éxito y siendo representado en dos coliseos de la capital española: la Sala Verde de los Teatros del Canal y el Teatro Marquina.

Recordando a Lina Morgan (2016). Estrenado el 8 de junio, en el Teatro Principal de Zaragoza, con la única intención de recaudar fondos para la construcción de un nuevo refugio para animales. El espectáculo pretendía rendir homenaje a la desaparecida actriz y cómica mediante sus clásicos *sketches* y populares canciones, teniendo como hilo conductor del mismo a Corita Viamonte, cabecera de cartel, acompañada, además, por el cómico madrileño Pedro Javier, como maestro de ceremonias, la vedette Olaya Prada, y el Ballet Universo Dancers. El montaje, auspiciado por Espectáculos Universo, no pretendía ser una imitación de Lina Morgan, sino un reconocimiento a una mujer «todoterreno» que destacó no solo en su faceta de actriz sino de empresaria. A pesar de que tan solo iba a ser representado en una ocasión, el éxito del mismo propició una amplísima gira por todo el territorio aragonés cosechando notables aplausos.

La Maña y Estesó, un reencuentro inolvidable (2017). Producido por el conocido empresario de revista Luis Pardos, el presente espectáculo llegó a las ferias del Pilar de mencionado año con una formidable campaña publicitaria; no obstante era anunciado como la despedida definitiva de los escenarios de la vedette y cómica Lita Claver «la Maña». La estructura del espectáculo se articulaba en torno al reencuentro de los principales cabezas de cartel, quienes, entre canciones y *sketches*, daban un repaso autobiográfico a los momentos más

importantes de toda su trayectoria vital y artística, centrados, especialmente, en los años en que, desde jóvenes, coincidieron trabajando por los distintos pueblos aragoneses. Acompañados por un cuerpo de ballet y una atracción acrobática, la obra obtuvo tanto éxito entre el público maño, que, del 22 de diciembre de 2017 al 14 de enero de 2018, viajó hasta el Teatro Apolo de Barcelona con un gran reconocimiento y acogida por parte de los espectadores.

Historias de una star (2015). Un nuevo espectáculo que, producido por el empresario aragonés Luis Pardos, fue estrenado para las fiestas del Pilar del mencionado año como un nuevo vehículo de lucimiento para su principal baluarte femenina, la vedette cómica Lita Claver «la Maña». A través de sus canciones más populares y algunos *sketches*, Lita Claver salpimentaba la obra haciendo un extenso recorrido por las anécdotas más divertidas de toda su trayectoria como artista, haciendo hincapié en su etapa como supervedette de El Molino o en sus inicios en Zaragoza. Y, junto a ella, un equipo formado por bailarines, humoristas y malabaristas.

La revista que «Bibí» (2017). Una clásica revista de variedades que contaba con la participación de la Simpar Kokito, «el transformista más elegante»; la grandiosa voz de Nati Ortega con sus boleros, rancheras y coplas y el mago Merlín, conductor del espectáculo, quien intercalaba sus presentaciones con números de ilusionismo y humor. Pero el verdadero aliciente de la revista estribaba en la presencia de la vedette Bibi Malone, quien realizaba un recorrido por sus inicios en el mundo de la revista musical cuando, ya de jovencita, espetó a sus padres aquello de «¡Quiero ser artista!» y las múltiples trabas que tuvo que atravesar por ello, para lo cual complementaba sus intervenciones dialógicas con algunos de los números más importantes de toda la historia de la revista musical española.

2. ESPECTÁCULOS BIOGRÁFICOS DE CARÁCTER SICALÍPTICO

Frente a lo que pudiera parecer como un género denostado y arcaico, la revitalización del cuplé pasa por dos fases: la de recuperación de sus distintos números mediante antologías de auténticas cupletistas como Olga María Ramos, Lilián de Celis o Corita del

Monte y espectáculos-homenaje con lo más destacado de algunas de sus extintas artífices como Sara Montiel, Raquel Meller o el anteriormente enunciado trío de artistas con obras en las que salpimentan sus creaciones conversando con el público y haciéndoles participe de algunos instantes, fundamentalmente anecdóticos, de su larga trayectoria.

A saber: *Olga Ramos. De Olga a Olga María* (2006); *Olga María Ramos. La hija del cuplé* (2008); *Olga María Ramos. Puro cuplé* (2009); *Olga María Ramos. Del cuplé a la revista* (2012); *Una noche con Olga María Ramos* (2014); *Evocación a Olga Ramos* (2015); *Olga María Ramos en concierto* (2018)... La nómina de los anteriormente enunciados espectáculos, todos ellos protagonizados por la considerada «cupletóloga» Olga María Ramos, se articulaban en torno a las intervenciones musicales de la citada artista madrileña acompañada al piano por Alberto Lebrato o Alberto Jiménez. En los mismos, todos ellos con una cuidada, evocadora y nostálgica puesta en escena, se rendía homenaje al cuplé y a una de las representantes más autóctonas del mismo: su madre, Olga Ramos. Sus inicios como violinista en el Café Universal, sus anécdotas o el paroxismo y posterior declive de su local «Las noches del cuplé», complementan estos espectáculos salpicados de episodios vitales y artísticos, vividos por madre e hija durante sus trayectorias artísticas, además de hacer cantar y evocar en el público recuerdos de un pasado más vivo que nunca, gracias a imperecederas canciones que han pasado a engrosar parte del acervo popular más castizo y español.

Raquel Meller, una mujer, una artista (2007); *Mi recuerdo a Raquel Meller* (2008) y *Raquel Meller. Del cuplé a la canción* (2010). Fueron estos tres espectáculos un auténtico homenaje a la mítica artista de Tarazona por parte de una de las últimas cupletistas que aún poseemos en nuestro país, la aragonesa Corita del Monte. En los mismos y, acompañada por un pianista, salpimentaba sus intervenciones musicales con lo más granado de la artista turiasonense («Nena», «La violetera», «Sus pícaros ojos», «Ven y ven»...) y parlamentos unipersonales donde esbozada algunos rasgos biográficos de la artista homenajeada.

Por los ojos de Raquel (2012). Con la dirección musical de Mikhail Studyonov y la autoría y dirección de Hugo Pérez, este espectáculo musical nos invitaba a realizar un recorrido por los escenarios donde Raquel Meller empezó su carrera artística: de los cafés cantan-

tes, pasando por las variedades hasta llegar a la Revista Internacional. La obra, sin pretender hacer una biografía exacta de la artista, ofrecía el ambiente, el aliento femenino y el deambular poético de la vida de la cupletista española de mayor éxito internacional de los años 20 y 30, haciendo un recorrido por los espectáculos que representaba en los distintos coliseos del momento. Estrenada en el Teatro Tribueña, la obra contaba con las interpretaciones de Maribel Per, Irina Kouberskaya, Rocío Osuna, Badia Albayati, Carmen Rodríguez de la Pica, Chelo Vivares e Iván Oriola.

Esencia de artista (2016). «Un paseo por la vida de la estrella internacional Lilián de Celis», ofrecía al espectador, protagonizada por la ya octogenaria cupletista, una antología musical acerca de sus números más señeros con la presencia de la misma en el escenario, actuando como hilo conductor de su propia trayectoria vital y artística. El espectáculo contaba, además de con la citada artista, con la presencia del tenor barakaldés Iker Freire, la cantante de copla Feli Naveiras y el barítono Javier Mejuto, quien dirigía la puesta en escena del mismo. Todos ellos acompañados por la pianista Mónica G. Arzuaga, directora del Orfeón Baracaldés. El programa incluía cuplés, boleros, zarzuela, corridos mexicanos y canción latinoamericana.

Corita Viamonte, la última violetera (2014). Espectáculo protagonizado por la citada artista maña, quien presentaba, junto al pianista José María Tallada, un recorrido por su trayectoria sobre los escenarios españoles. Sus intervenciones musicales, además de hacer participar al público bajándose al patio de butacas o haciéndoles cantar los números más conocidos del género sicalíptico, estaban aderezadas por la complicidad que emanaba de las anécdotas vitales que compartía con el espectador al tiempo que narraba algunos episodios de su vida.

Mi última noche con Sara (2016). Evita Teatro producía este espectáculo musical que se erigía como el primer y, hasta la fecha de escribir las presentes líneas, único homenaje teatral a la inigualable artista manchega Sara Montiel. Dirigido por David Planell e interpretado por Eva Manjón, Rodrigo Poisón y Jesús Lara, el espectáculo, que contaba con la dirección de Juanjo Molina, hacía un recorrido por algunas de las vivencias de la propia Sara Montiel. La obra partía de una noche concreta en la vida de la artista, donde debía tomar una

importante decisión que le librara de sus obligaciones con una gran casa discográfica para poder gestionar su carrera ella misma. Así, el espectador, podía deleitarse con algunas de sus creaciones más significativas de cuplés, canciones y boleros, descubriendo algunos aspectos de la vida de Sara Montiel jamás antes revelados, otorgando una visión fuerte y moderna de la propia artista.

3. ESPECTÁCULOS BIOGRÁFICOS RELACIONADOS CON LA COPLA

En los últimos años, los espectáculos musicales de copla han visto su revitalización, gracias a distintos formatos televisivos, que han granjeado toda una nueva legión de admiradores de este celebrado género músico-teatral.

Podemos dividir este tipo de espectáculos en dos formatos: el musical-homenaje, dedicado a estrellas ya desaparecidas (Miguel de Molina, Rocío Jurado, Imperio Argentina, Juanita Reina y Marifé de Triana son, sin lugar a dudas los más versionados) con proyecciones o voces en *off* encargados de narrar las vidas de sus máximos protagonistas (quienes, con motivo de su desaparición o aniversario, vuelven a «estar de moda», si bien nunca dejaron de estarlo) y aquellos espectáculos dialogados que gozan de auténtica carpintería escénica y en los que las propias estrellas a las que rinden homenaje se transmutan en la piel de intérpretes que los encarnan en algún instante de su trayectoria para hacer partícipe al espectador de la misma. Todos ellos, por supuesto, con algunos de sus números musicales más representativos. He aquí, pues, los más destacados a este respecto.

Miguel de Molina. Espectáculo biográfico (2008). Original de Jacinto Esteban, con música de J.J. Soto y otros, la obra, estrenada en el Teatro Alameda de Málaga por la compañía local Teatro Ensayo Popular, supuso uno de los múltiples actos llevados a cabo para conmemorar el centenario del mítico artista. La pieza, realizaba un recorrido por la vida y obra del insigne artista desde su nacimiento, en abril de 1908, hasta su muerte en Argentina en 1923. El espectáculo, con la coreografía de Mati Díaz, protagonizado por Rafael Acejo y Pepe Salas, llevaba doce años ininterrumpidos siendo representado por diferentes escenarios de toda España.

Miguel de Molina, la copla quebrada (2008). Coincidente con el centenario del artista malagueño, el dramaturgo Borja Ortiz de Gandra compuso este espectáculo auspiciado por la propia Fundación Miguel de Molina. En ella, un periodista acude a realizar una entrevista a Miguel en su exilio en la Ciudad de Buenos Aires, con motivo de la concesión de la medalla de Isabel La Católica en nombre del Rey de España, en la embajada de esta ciudad. En ella, el malagueño recuerda hechos y acontecimientos de su vida, y rememora noches de teatro a través de sus famosas canciones en la personalísima interpretación del actor Ángel Ruiz.

Ojos verdes. Miguel de Molina in memoriam (2011). Un nuevo espectáculo musical que, escrito, dirigido e interpretado por Marc Vilavella junto a Gracia Fernández, Anaís López y Nacho Melús, ofrecía una retrospectiva sobre este controvertido genio de la copla, que vivió su máximo esplendor artístico durante la República y su ocaso al acabar la Guerra Civil Española. La copla, la fiesta gitana, el cafetal árabe, Lorca, el sentir, el coraje, el duende, la guerra, la libertad, los artistas, los exiliados, los rojos, los nacionales, la radio y las principales canciones del genio malagueño ponían el argumento a este nuevo espectáculo biográfico.

Miguel de Molina, la copla de tu vida (2012). Estrenada el 19 de mayo por la compañía Zorongo Teatro, el espectáculo dramatizaba, en su hora y media de duración, la vida del llamado «Rey de la copla», siguiendo un itinerario que partía del entorno libertario de la República, atravesaba el calvario de la guerra civil y posterior régimen para desembocar en un destierro duro, aunque exitoso, de un andaluz universal que nunca dejó de amar su tierra. Miguel de Molina, ya viejo, revive en la obra, mediante sus recuerdos, las experiencias y canciones que llenaron su vida. Estuvo protagonizada por Salvador Arroyo y Didac Moreno según la obra de Jacinto Esteban Suárez.

Eterno Miguel de Molina (2015). Escrita, dirigida y protagonizada por Miguel Caiceo y Chiky Álvarez, este espectáculo biográfico narra cómo un desconocido se colaba en la casa de un avejentado Miguel de Molina. El cantante se desconcierta ante la presencia del Intruso en su casa, porque no sabe cómo ha podido entrar, dado que él es muy celoso de su intimidad y en su hogar no entra nadie desde hace años. Sin embargo, el cancionista, lejos de enfadarse y echarlo de su casa, como es habitual en él, se deja seducir por su sonrisa y

comienza a hablar con el Intruso, como si se tratara de un familiar cercano. Aunque *a priori* Miguel no sabe quién es el extraño, cree haberlo visto antes, pero no una vez, sino muchas veces, ya que su cara le resulta muy conocida. El cantante revive con el visitante los momentos más importantes de su vida, sin dejar de escudriñar en su pasado, para intentar averiguar dónde ha coincidido con el Intruso. Miguel de Molina hace un recorrido de toda su vida, sin saber que en breves momentos va a morir.

Miguel de Molina, la copla al desnudo (2017). Miguel de Molina es la mejor encarnación que ha dado España de la sugerente mezcla entre vanguardia y tradición. Ponía pasión y amor sobre el escenario, pero resultó molesto para muchos por ser un fenómeno de masas, de izquierdas y abiertamente homosexual. Artista de raza, se vio obligado a emigrar a Argentina. En esta obra el personaje volvía, encarnado en la figura del actor Ángel Ruiz, acompañado por un único elemento musical, el pianista César Belda, para contar su verdad, desde su infancia hasta los fugaces encuentros con Lorca y la tortura que sufrió ya terminada la Guerra. El espectáculo fue múltiplemente galardonado y contó con la dramaturgia de Juan Carlos Rubio, basándose en la propia autobiografía del artista, *Botín de guerra*.

Miguel de Molina e Imperio Argentina: dos estrellas. Un firmamento (2015). La obra musical relataba un episodio real y documentado, pero desconocido por el público, de la historia de Miguel de Molina e Imperio Argentina. Miguel de Molina, exiliado en 1942, desde México le envía una carta a Imperio (la cual está en posesión de una compañía de copla) pidiéndole ayuda para reunirse con ella en Argentina y hacerse un hueco entre su público. Ésta acepta y montan juntos un espectáculo que estrenan el día 5 de agosto de 1951 con gran éxito. En agradecimiento, Miguel le regala a Malena (Imperio) un mantón de Manila (dicho mantón original es utilizado en la obra). Tras la gira, Imperio regresa a España, mientras que Miguel se queda en Argentina para siempre. Parte del atrezzo y vestuario de la obra, pertenecieron a los protagonistas originales, contando en su interpretación con Mayka Romero, Nacha «la Macha», Eduardo Bandera, Javier Valverde y la colaboración de Fernando Luis Aisa, secretario de Imperio Argentina.

Tú no te has ido. Recordando a Marifé (2013). Espectáculo que, a modo de homenaje tras su reciente fallecimiento el 16 de febrero del

mencionado año se celebró en el Teatro Maestranza de Sevilla unos meses más tarde. Antonio Cortés, Joana Jiménez y Erika Leiva prestaron su talento en este homenaje organizado por Girasol Producciones y que después de Sevilla pudo verse en escenarios de Córdoba, Almería, Granada o Madrid, entre otras ciudades españolas. Además, en el mes de noviembre el espectáculo visitó Argentina, Chile y Uruguay, países donde la diva de la copla tuvo un gran éxito durante su trayectoria artística. Entre canciones como «La loba», «Torre de arena» o «María de la O», proyecciones que hacían un recorrido por su vida y la presentación de su biografía por parte de un presentador, configuró un espectáculo grandioso que hacía honor a la homenajeada.

La copla. Homenaje a Marifé de Triana (2013). Con dirección escénica, libreto y presentación del autor del presente trabajo, la citada obra, configurada en torno a la puesta en escena de distintos números musicales de la mencionada artista y de un pormenorizado repaso a su trayectoria vital desde sus inicios en el mítico Teatro Chino de Manolita Chen, su encumbramiento o su retirada de los escenarios, fue representada en la Sala Borja de Valladolid en mayo del mencionado año. Consolidados artistas locales y nacionales como Emi Bonilla, Sarabel Medina, Cristina Lázaro, Soledad Luna, Juan Carlos y Nati Ortega, pusieron voz a algunos de los temas fundamentales de la desaparecida artista, mientras el presentador, entre número y número, realizaba un viaje en el tiempo por la vida y obra de la homenajeada.

De grana y oro. Homenaje a Juanita Reina (2016). A través de la voz de su sobrina, Lola Reina, acompañada por la Banda de Música del Maestro Tejera, este espectáculo-concierto se configuraba como un homenaje a la que fuera reina indiscutible de la copla española con algunos de sus números musicales más significativos, entre los que sonaron títulos como «Madrina», «Francisco Alegre», «Y sin embargo, te quiero» o «Silencio por un torero», acompañados por un amplio recorrido por toda su trayectoria artística, su cinematografía y sus espectáculos. Fue estrenado en el Teatro Lope de Vega de Sevilla el 29 de noviembre de 2016 con un gran éxito de público y crítica. Posteriormente realizó una pequeña gira añadiendo al espectáculo otro pequeño homenaje a la figura artística del gran torero Manolete. El espectáculo contó también con la participación de la artista invitada Toñi Ronquillo, bailenense y joven participante del concurso

de Canal Sur Televisión *Se Llama Copla*. El espectáculo musical al más puro estilo clásico dentro del género de la copla, tuvo, además, la colaboración del Centro de la Danza de Ángel Solana y Marcos Cruz, quienes coreografiaron tres de los temas que se interpretaron en el espectáculo.

La niña de la venta. Homenaje a Lola Flores (2017). Dedicado a una de las figuras más destacadas de España, dirigido y protagonizado por el artista Fernando Soto, el espectáculo estaba compuesto por algunos de los grandes temas de la artista jerezana como «Pena, penita, pena», «Limosna de amores», «Torbellino de colores» o «Pan y chocolate», entre otros. El espectáculo comenzaba con un formato minimalista, recordando los orígenes de Lola, e iba progresando en tiempo y forma desde la intimidad hasta la inmensidad que representó esta inmortal jerezana, de quien se recuerdan sus más importantes composiciones y los episodios más importantes que jalonaron su vida artística.

Punto de partida. Un homenaje musical a Rocío Jurado (2017). Interpretado alternativamente por Anabel Dueñas e Inés León y con la dirección de Cristina Sánchez, el espectáculo ofrecía un recorrido por la historia de la extinta artista chipionera a través de sus canciones donde el espectador podía revivir algunos de los grandes momentos que la misma dejó a su público, reflejo de la admiración que entre aquel despertaba. A través de los ojos de una de sus admiradoras, la protagonista de la historia, la también artista Candela, el espectador conocía de primera mano algunos datos sobre su trayectoria vital y artística, enfrentándose aquella a la denominada «actuación de su vida», puesto que había de interpretar, por vez primera uno de los temas fundamentales de Rocío Jurado, el que daba título al propio espectáculo.

La más grande (2017). Las artistas Rocío Alcalá y Charo López homenajearon con este espectáculo a la chipionera Rocío Jurado, en la Sala Compañía de Jerez, con motivo del undécimo aniversario de su fallecimiento, combinando la música, las imágenes y la locución para recordar a la citada artista y toda su trayectoria artística. Organizado por el Ayuntamiento de Jerez y Music RC Studio, intervinieron en el mismo el acompañamiento a la guitarra de Didier Macho y la percusión de Israel Garri junto a los coros de Olga Úbeda y Tamara Calle.

Por siempre Rocío (2017). Espectáculo homenaje, que, coincidiendo con motivo del décimo aniversario del programa de Canal Sur Televisión *Se llama copla*, giró por Andalucía, realizando un amplio

recorrido por la vida artística de Rocío Jurado, desde sus comienzos, pasando por las grabaciones de sus primeros discos, sus éxitos musicales, su aportación al flamenco y sus canciones americanas a modo de recuerdo, con una voz en *off* encargada de narrarla. Cuatro artistas, surgidos en el mencionado programa televisivo (María Lozano, Sandra Arco, Cintia Merino y Álvaro Montes), eran las encargadas de realizar el homenaje cantando sus temas más populares: «Un clavel», «Algo se me fue contigo madre», «Déjala Correr», «Que no daría yo», «Viva el pasodoble español», «Como una ola», «Como yo te amo»...

Un botón de muestra final: *Antonio Amaya, un musical homenaje* (2016). El espectáculo pretendía rendir homenaje a un artista singular, que no dejó indiferente a nadie. Antonio Amaya fue considerado uno de los mejores intérpretes de la canción española en la segunda mitad del siglo XX. Excelente bailarín y cantante de copla fue, después de Miguel de Molina, pionero del estilo «cancionero español» o «estilista de la canción española». Llenó teatros por toda España y América, en un momento en el que copaban la escena nacional artistas como Raquel Meller, Josephine Baker, Bella Dorita, Carmen de Lirio, Estrellita Castro o nuestra inefable Lola Flores. De la mano del joven artista Adrián Amaya, la obra realizaba un recorrido por la vida y la trayectoria artística de Antonio Amaya desde sus comienzos hasta el final de sus días, a través de sus anécdotas, sus vivencias y emociones, y sus canciones más famosas.

4. FINAL

A modo de conclusión podemos denotar que, en la actualidad, mediante estas tres formas diferentes de concebir el espectáculo lírico y declamado, los productores se arriesgan fuertemente por tres grandes géneros denostados, pero tan fructíferos y actuales, y que nunca pasan de moda, especialmente porque están convirtiéndose en toda una fuente de inspiración para nuevos espectáculos y nuevos espectadores².

² La intervención de Juan José Montijano Ruiz puede verse en <https://canal.uned.es/video/5b2f54f1b1111f35658b4567>.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Contreras, A. de (1983). *Discurso de mi vida*. Barcelona: Bruguera.
- Montijano Ruiz, J. J. (2011). *El Teatro Chino de Manolita Chen: «¡Piernas, mujeres y cómicos para todos ustedes, respetable público!»*. Almería: Círculo Rojo.
- (2016). «El teatro frívolo español en el siglo XXI: de las variedades a los espectáculos 'frívolo-didácticos'». En *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 214-225. Madrid: Verbum.
- Romera Castillo, J. (ed.) (1998). *Biografías literarias (1975-1997)*. Madrid: Visor Libros.
- (2016). *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum.

CIERRE DEL HOMENAJE



Ut sementem feceris, ita metes
(«lo que siembres recogerás»).

Gratias semper

José Romera Castillo
Homenajeadó
jromera@flog.uned.es

1. PALABRAS DEL PROFESOR FRANCISCO
GUTIÉRREZ CARBAJO

Muy bien, voy a no a cerrar el acto, sino, simplemente, a comentar de nuevo que las exposiciones de nuestros compañeros de las *laudationes* [que se publican al inicio de este volumen] son magníficas y lo que ya de alguna forma anuncié el primer día: la labor investigadora, docente, difusora del profesor Romera es oceánica. Oceánica por su extensión y oceánica por su profundidad. Yo creo que no se puede abarcar más. A mí me gustaría, pues yo creo que le falta desde mi punto de vista, escribir unas memorias. Unas memorias que serían muy sustanciosas. Simplemente, decir que si todos somos contingentes, alguno como el profesor Romera es necesario. Muchas gracias.

Tiene la palabra el profesor Romera para clausurar este magnífico XXVII Seminario —mundialmente conocido, que ya ha salido en la prensa internacional—, en homenaje al profesor Romera Castillo, que es lo mejor que he visto en todos mis años de vida académica. Muchas gracias.

2. PALABRAS DE CLAUSURA DEL SEMINARIO-HOMENAJE
DEL PROFESOR JOSÉ ROMERA CASTILLO

Es lo mejor porque él es muy amigo mío, por lo que, en consecuencia, un buen amigo no puede hacer otra cosa que loar y alabar a

sus amigos. Yo, después de estos tres días del Seminario que llevamos con tanto elogio, es que me vais a «explotar» con tanta loa. Yo lo tomo por la consideración a este equipo de trabajo, no a mi persona, que quizás también, pero creo que eso es secundario, sino aquí lo que se ha hecho en esta segunda fase del homenaje es un resumen de lo que estamos haciendo en realidad entre todos. Y que a mí me ha tocado ser el director de orquesta, como decía nuestro amigo Paco, en el asunto. Pues bien, realmente todo esto no se ha podido llevar a cabo sin la colaboración de todos. Y de todos [es decir] de muchísima gente: desde los que están más directamente relacionados con el Centro de Investigación, desde los que cada año, y ya son veintisiete, en cada Seminario internacional anual que celebramos habéis contribuido, los que llevan a cabo la prestigiosa revista *Signa*, y los de fuera (que son ya muchos). Se contaba ayer que ya se superan los mil quinientos participantes en todos los volúmenes de los Seminarios que hemos ido publicando [27], por no contar los que han publicado en los 28 números de la revista. Esto es una labor titánica y la labor titánica la hacen los titanes, y los titanes no soy yo, sino son todos los que han colaborado, partiendo desde los aquí presentes, que todos son de nuestro equipo, de nuestro centro y además son, como habéis visto, discípulos muchos, pero amigos todos y eso también es muy importante: trabajar en amistad y no trabajar con imposiciones.

Nuestro Centro de Investigación es un centro que, desde el año 1991, tiene ya una larga trayectoria y ha realizado una gran labor con la que estamos muy ufanos y muy satisfechos (como puede verse en su web: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T> [18/06/2018]). Nuestra revista *Signa*, altamente indexada, como ahora se dice con esa palabra tan horrorosa, está en la A de las clasificaciones. Se recordaba que en ella, al principio, se publicaba una media de quince participantes en cada número, y vamos ya por cincuenta —y más—, por lo que ya no podemos ampliar más cada entrega, porque de seguir así, la revista, además de poder ser un ladrillo enorme cuando se hace impresa, se hace difícil trabajar en su rigurosa realización, sobre todo, para los que están confeccionándola y colaborando en ella por problemas de revisión, de edición, etc. Pero es un modo muy importante de difundir, no lo que estamos haciendo nosotros solamente, sino que todo hay que verlo en función de colaborar en el servicio de difundir la investigación que se hace en

España, y fuera de ella, puesto que muchos pertenecen a otros países de Europa y de América. Tenemos el continente de África un poco..., pero tenemos que decir que por nuestro centro han pasado quince doctorandos, ya doctores, de Camerún y de Guinea, fundamentalmente. Es decir, que nuestra labor se ha extendido también a África, que, aunque ellos no puedan estar presentes aquí hoy, por diversas razones, algunos han mandado sus adhesiones.

También quisiera añadir, en esta parte de mi intervención, que además de los Seminarios internacionales, que además de las numerosas investigaciones y publicaciones, que además de la revista, hay una labor importante también que nos corresponde a nosotros realizar: el buen paño no se vende en el arca o metido en el arca, ¿verdad? como dice el célebre dicho. El paño, hoy en día, en la sociedad de hoy, es necesario que se vea. De ahí entonces la labor esta mía que estoy llevando a cabo en Televisión Española. El viernes me tenéis a la diez de la mañana. Porque lo que interesa es que la gente vea no solamente lo que estamos haciendo aquí, sino sobrepasarlo. Hay ya un panorama de entrevistas con los escritores más importantes de este país, que he ido haciendo, y que, a través de estos veinticinco minutos de duración de cada programa, hacemos que se vayan conociendo mejor y, sobre todo, que se lean sus obras. Sí, en este mundo donde se lee poco puede ser buena la utilización de los medios audiovisuales, porque ¿sabéis cuánta gente ve ese programa a las diez de la mañana un viernes? Más o menos unas doscientas mil, me dicen, y eso parece increíble; porque ¿cuántos lectores hay de un texto determinado? No llegan a tres mil. Aquí, al menos, lo oyen y nos ven una gran cantidad de receptores (una serie de estos programas puede verse en Canal UNED: <https://canal.uned.es/series/5b964548b1111fc7048b456d> [18/06/2018]).

Por ello, como también es una labor nuestra, creo, la Universidad no solo debe dedicarse a enseñar y a investigar, sino que también debe cultivar la de difundir. Difundir la literatura y el teatro para un público no especializado, pero que tiene interés por conocer aspectos de ambas áreas. Por ello, indico la labor que estoy haciendo en el canal de la televisión, en este caso en la TVE-2, junto con el Canal Internacional —para todos lo que estáis aquí de Puerto Rico, de Francia, de Estados Unidos...— o en RNE-3, a través de una ya larga serie de programas, insertos en una labor que yo creo es impor-

tante. Lo que vamos a hacer ahora es unir, no las noticias que sobre mis ocho academias ha dado la Televisión Española o quien sea, lo que yo quiero es unir todo lo relacionado con escritores y escritoras, por un lado, con lo que estamos haciendo también sobre la labor de todos los teatros nacionales, que están pasando por la televisión porque la gente a veces no conoce la realidad interna de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, del Teatro de la Zarzuela, del Teatro Real, del Centro Dramático Nacional —que grabamos hace poco y que se va a emitir dentro de nada—. De los Teatros del Canal, del Teatro Español, de Festivales (como el de Mérida, etc.). Es decir, que vamos a tener un panorama de todos los teatros públicos, que son los que se sirven de nuestros impuestos. De los empresariales, los comerciales, os prometo que, de momento, no haré ninguno porque ya bastante tienen ellos con lo suyo. Pero sí es bueno que la gente, que no es especialista, conozca y tenga en cuenta cuál es la realidad de las instituciones nacionales, autonómicas y municipales que apoyan al teatro y cómo lo realizan, ya que el teatro es una manifestación cultural que merece ser atendida.

Y ya termino, que estaremos cansados ya de tantos días. Yo quiero expresar mi satisfacción por esta larga trayectoria, la mía y la del SELITEN@T, que espero que no sea la final, sino que dure un tanto más, y que, con motivo de mi emeritez, haya servido —y de eso sí que soy muy contento—, no para ver lo que yo he hecho —que yo he hecho lo que he podido y habrá cosas buenas, regulares, y menos buenas—, sino sobre todo lo que hemos hecho en un centro de investigación, en equipo, que es lo importante, porque en España hemos trabajado poco en equipo. Fijaos, en nuestro equipo han intervenido más de ochenta investigadores, y no solamente de España, sino de Europa, de América, de África... , sin contar los que lo han hecho en nuestros 27 Seminarios internacionales y en nuestra prestigiosa revista *Signa*. Con ello, estamos también colaborando, no solamente nosotros, al conocimiento mejor de la cultura, el teatro, la literatura, etc. Con lo cual, esa satisfacción se convierte en agradecimiento y eso quiero que lo veáis como agradecimiento a todos los que han trabajado con nosotros, unos están aquí, otros están por ahí, porque ya son muchos años, desde el año 91 trabajando y yo quiero, pues eso, manifestar mi agradecimiento y satisfacción.

Y para ya terminar —ahora sí— este Seminario, como en todos, tengo que agradecer la colaboración que hemos tenido para llevarlo

a cabo, que, como sabéis, es una tarea siempre muy compleja su organización, pero que realmente se ha llevado y se ha hecho posible gracias a la colaboración de nuestro vicedirector del centro, el profesor Gutiérrez Carbajo, nuestra coordinadora Raquel García-Pascual —que llevan ya muchos años con nosotros—, así como a los que han colaborado como Olivia Nieto, Miguel Ángel Jiménez Aguilar, Rocío Santiago y Alejandro de Marzo. Por lo cual, ahora sí que os pido un gran aplauso para ellos, no para mí.

Para cerrar queda fijar el tema del Seminario del año que viene. Hay dos propuestas, a ver cuál de las dos os parece mejor. Una más seria, más rigurosa, que es la *Teatro y Filosofía en los inicios del siglo XXI*, que es, digamos, de menor difusión fuera del círculo —es de inmensa minoría, como diría Juan Ramón—. Y otra, que esa sí que podría tener una mayor difusión, más popular, que es el *Teatro y deportes en los inicios del siglo XXI*. Yo, que soy poco o nada deportista, veo que es un tema que no está tratado. Entonces, yo no sé qué hacer y como ahora está de moda hacer primarias en todo, pues yo os voy a pedir que los que estén a favor de *Teatro y Filosofía en el siglo XXI* levanten la mano primero y luego los otros, los del *Teatro y deportes*. Digo esto para así limitar la responsabilidad, la nuestra.

Bueno, pues vamos a proceder. [Se realiza la votación.] Por muy poco ha ganado la propuesta sobre *Teatro y filosofía en los inicios del siglo XXI*, que será el tema del XXVIII Seminario Internacional del SELITEN@T), que tendrá lugar en la sede madrileña de la UNED, del 20 al 22 de junio de 2019. La otra propuesta, la de *Teatro y deportes en los inicios del siglo XXI* podemos dejarla, si os parece bien, para el siguiente año.

Y nada más, agradeciendo vuestra colaboración, vuestro entusiasmo y vuestras loas —que voy a terminar pensando que no soy yo, que es otro, un doble mío autoficcional—, vamos a cerrar el Seminario con un aplauso para todos vosotros. Gracias, muchísimas gracias y hasta el próximo. En palabras de Cicerón: *Ut sementem feceris, ita metes* —«lo que siembres recogerás»—, *gratias semper*. Las mías, las nuestras¹.

¹ Transcripción de la clausura del Seminario-homenaje al profesor José Romera Castillo (que puede verse en <https://canal.uned.es/video/5b2f5c6bb1111f-436d8b456c>), el 22 de junio de 2018, por Rocío Santiago Nogales.



Tabula gratulatoria

Debido al gran número de adhesiones a la *Tabula gratulatoria* (40 instituciones / publicaciones y 232 colegas y amigos), la hemos fraccionado en tres sectores. En este tercer volumen del homenaje, en el que se publican las actas del XXVII Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T), en homenaje al profesor José Romera, se constatan 102 adhesiones de colegas y amigos. En el primer volumen, *Cartografía literaria en homenaje al profesor José Romera Castillo* (Madrid: Visor Libros, 2018), aparecen 28 instituciones / publicaciones y 62 colegas y amigos. En el segundo volumen, *Cartografía teatral en homenaje al profesor José romera Castillo* (Madrid: Visor Libros, 2019), aparecen 12 instituciones / publicaciones y 68 colegas y amigos. A continuación, se publica la tercera entrega.

COLEGAS Y AMIGOS	
Orlando Alba (USA)	Matías Barchino Pérez (ESP)
Laura Alba Juez (ESP)	Salvatore Bartolotta (ESP)
Manuel Alberca Serrano (ESP)	Túa Blesa (ESP)
Luis Alburquerque García (ESP)	Celia Casado Fresnillo (ESP)
Manuel Alvar Ezquerro (ESP)	Wenceslao Castañares Burcio (ESP)
Fernando Andacht (URY)	Rubén Chacón Beltrán (ESP)
María Antonieta Andión Herrero (ESP)	José Checa Beltrán (ESP)
Rosa María Aradra Sánchez (ESP)	Gloria Chicote (ARG)
Yolanda Arencibia (ESP)	Giulia Colaizzi (ESP)
Concepción Argente del Castillo (ESP)	Eliseo Colón Zayas (PRI)
Mariano Artés Gómez (ESP)	Concepción Company Company (MEX)
Virtudes Atero Burgos (ESP)	José Cosano Mellado (ESP)
Nieves Baranda Leturio (ESP)	Jenaro Costas Rodríguez (ESP)
	Adolfo Elizaincín (URY)

COLEGAS Y AMIGOS (*cont.*)

Ángeles Encinar (ESP)	María Clementa Millán Jiménez (ESP)
M. ^a Ángeles Escobar Álvarez (ESP)	Mónica Molanes Rial (ESP)
Lucrecia Escudero Chauvel (FRA)	M. ^a Antonia Martín Zorraquino (ESP)
Pilar Espín Templado (ESP)	Alfredo Martínez-Expósito (AUS)
Ángeles Estévez Rodríguez (ESP)	Alfredo Matus Olivier (CHL)
José Luis Fernández (ARG)	Jaime Montalvo Correa (ESP)
José Enrique Finol (VEN)	Jorge Montes Salguero (ESP)
Eduardo Forastieri-Braschi (PRI)	Francisco Moreno Fernández (USA)
Raquel García Pascual (ESP)	Antonio Moreno Hernández (ESP)
Claudio García Turza (ESP)	Rosana Murias Carracedo (RUS)
Adrián Sergio Gimete-Welsh (MEX)	Ana Isabel Navarro Carrasco (ESP)
Francisco Gimeno Menéndez (ESP)	Julio F. Neira Jiménez (ESP)
Juan Gimeno Ullastres (ESP)	Rafael Núñez Ramos (ESP)
Antonio Gómez Yebra (ESP)	Rocío Oviedo Pérez de Tudela (ESP)
Manuel González de Ávila (ESP)	Ana Padilla Mangas (ESP)
Dinda L. Gorlée (NLD)	Rosa Pedrero Sancho (ESP)
Vicente Granados Palomares (ESP)	Ermitas Penas Varela (ESP)
María Luz Gutiérrez Araus (ESP)	José Antonio Pérez Tapias (ESP)
M. ^a Ángeles Hermosilla Álvarez (ESP)	Elisa Pérez Vera (ESP)
Clara Hernández Cabrera (ESP)	Nuria Pérez Vicente (ESP)
Beatriz Hernanz Angulo (ITA)	Susan Petrilli (ITA)
Araceli Iravedra Valea (ESP)	Gerardo Piña-Rosales (USA)
Milagro Laín (ESP)	Pol Popovic Karic (MEX)
Mirko Lampis (SVK)	María José Porro Herrera (ESP)
Ángel López García-Molins (ESP)	Alberto Ramos Santana (ESP)
Wenceslao-Carlos Lozano González (ESP)	Ines Ravasini (ITA)
Jorge Lozano Hernández (ESP)	Orlando Rodríguez Sardiñas (USA)
Araceli Maciá Antón (ESP)	Melchora Romanos (ARG)
Ricardo Mairal Usón (ESP)	Germán Ruipérez (ESP)
Alicia Mariño Espuelas (ESP)	Carmen Ruiz Barrionuevo (ESP)
Victoria Marrero Aguiar (ESP)	José A. Samper Padilla (ESP)
José Luis Martínez-Dueñas Espejo (ESP)	José Leopoldo Sánchez Torre (ESP)

COLEGAS Y AMIGOS (cont.)	
Lucía Santaella Braga (BRA)	Teresa Velázquez García-Talavera (ESP)
Rocío Santiago Nogales (ESP)	Agustín Vera Luján (ESP)
Laura Scarano (ARG)	Sultana Wahnón Bensusán (ESP)
Yolanda Soler Onís (MAR)	Lauro Zavala (MEX)
Andrés Soria Olmedo (ESP)	Santos Zunzunegui (ESP)
Alejandro Tiana Ferrer (ESP)	

Total del tomo 3: 102

España: 74

Europa: Eslovaquia (1), Francia (1), Holanda (1), Italia (4), Rusia (1) Suiza.

Total: 8

Latinoamérica: Argentina (4), Brasil (1), Chile (1), México (4), Puerto Rico (2), Uruguay (2), Venezuela (1). Total: 14

Otros países: Australia (1), Estados Unidos (4), Marruecos (1). Total: 6

Cómputo total de los 3 tomos

España: 164

Europa: Eslovaquia (1), Francia (5), Holanda (2), Italia (14), Polonia (1), Portugal (3), Rusia (1), Suiza (2). Total: 29.

Latinoamérica: Argentina (4), Brasil (2), Chile (1), México (5), Puerto Rico (7), Uruguay (2), Venezuela (1). Total: 22

Otros países: Australia (1), Canadá (1), Estados Unidos (10), Israel (1), Marruecos (3). Total: 17

Total: España (164) + Otros países (68): 232 adhesiones



Publicaciones del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías

Director: José Romera Castillo
Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura (UNED)
jromera@flog.uned.es

Una mayor información sobre las actividades del Centro puede verse en su página web: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SE-LITEN@T>.

I. ACTAS DE CONGRESOS

1. José Romera Castillo *et alii*, eds. (1992). *Ch. S. Peirce y la literatura. Signa 1*.
2. José Romera Castillo *et alii*, eds. (1993). *Escritura autobiográfica*. Madrid: Visor Libros.
3. José Romera Castillo *et alii*, eds. (1994). *Semiótica(s). Homenaje a Greimas*. Madrid: Visor Libros.
4. José Romera Castillo *et alii*, eds. (1995). *Bajtín y la literatura*. Madrid: Visor Libros.
5. José Romera Castillo *et alii*, eds. (1996). *La novela histórica a finales del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
6. José Romera Castillo *et alii*, eds. (1997). *Literatura y multimedia*. Madrid: Visor Libros.
7. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds. (1998). *Biografías literarias (1975-1997)*. Madrid: Visor Libros.

8. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds. (1999). *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*. Madrid: Visor Libros.
9. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds. (2000). *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Madrid: Visor Libros.
10. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds. (2001). *El cuento en la década de los noventa*. Madrid: Visor Libros.
11. José Romera Castillo, ed. (2002). *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
12. José Romera Castillo, ed. (2003). *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
13. José Romera Castillo, ed. (2004). *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*. Madrid: Visor Libros.
14. José Romera Castillo, ed. (2005). *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*. Madrid: Visor Libros.
15. José Romera Castillo, ed. (2006). *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
16. José Romera Castillo, ed. (2007). *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006)*. Madrid: Visor Libros.
17. José Romera Castillo, ed. (2008). *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
18. José Romera Castillo, ed. (2009). *El personaje teatral: la mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
19. José Romera Castillo, ed. (2010). *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
20. José Romera Castillo, ed. (2011). *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
21. José Romera Castillo, ed. (2012). *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
22. José Romera Castillo, ed. (2013). *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI*. Madrid: Verbum.
23. José Romera Castillo, ed. (2014). *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20 + 13 = 33)*. Madrid: Verbum.

24. José Romera Castillo, ed. (2016). *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum.
25. José Romera Castillo, ed. (2017). *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum.
26. José Romera Castillo, ed. (2017). *Teatro y marginalismo(s) por sexo, raza e ideología en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum.
27. Urszula Aszyk, José Romera Castillo *et alii*, eds. (2017). *Teatro como espejo del teatro*. Madrid: Verbum.
28. Guillermo Laín Corona y Rocío Santiago Nogales, eds. (2019). *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018) en homenaje al profesor José Romera Castillo*. Madrid (se publica en este volumen).

II. REVISTA SIGNA

Asimismo, el Centro de investigación edita, anualmente, bajo la dirección de José Romera Castillo, *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*. Hasta el momento han aparecido los siguientes números: 1 (1992), 2 (1993), 3 (1994), 4 (1995), 5 (1996), 6 (1997), 7 (1998), 8 (1999), 9 (2000), 10 (2001), 11 (2002), 12 (2003), 13 (2004), 14 (2005), 15 (2006), 16 (2007), 17 (2008), 18 (2009), 19 (2010), 20 (2011), 21 (2012), 22 (2013), 23 (2014), 24 (2015), 25 (2016), 26 (2017), 27 (2018) y 28 (2019). La revista, altamente indexada, se edita en formato impreso (Madrid: Ediciones de la UNED) y electrónico:

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=1349>

<http://www.cervantesvirtual.com/portales/signa/>

<http://e-spacio.uned.es/revistasuned/index.php/signa/issue/archive>
(desde el número 13 y siguientes).



ÍNDICE DEL TOMO I

G. Laín Corona y R. Santiago Nogales (eds.)

Cartografía literaria en homenaje al profesor José Romera Castillo

(Madrid: Visor Libros, 2018, 1.234 págs.)

Preámbulo	15
-----------------	----

PRIMERA PARTE

HOMENAJE AL PROFESOR JOSÉ ROMERA CASTILLO.

LAUDATIONES

<i>Curriculum vitae</i> general del profesor José Romera Castillo	35
Evangelina Rodríguez Cuadros. <i>Amicitia vera illuminat. Laudatio</i> del profesor José Romera Castillo	67

De amicitia

José Luis Alonso de Santos (dramaturgo)	79
Luis García Montero (poeta)	81
Clara Sánchez (novelista)	84
Jesús García Sánchez, <i>Chus Visor</i> (editor)	87
Isabelle Reck (universidades)	90
Miguel Ángel Pérez Priego (UNED)	91
Agradecimiento del profesor José Romera Castillo	93
Testimonios de adhesión al homenaje	94

Testimonios institucionales

Directora del Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura, Nieves Baranda Leturio	97
Decano de la Facultad de Filología, Julio Neira Jiménez	99
Vicerrector Primero, Ricardo Mairal Usón	101

Rector Magnífico, Alejandro Tiana Ferrer	103
José Romera Castillo. <i>Meus esse gratias semper</i>	107

SEGUNDA PARTE CARTOGRAFÍA LITERARIA

Pórtico

Antonio Carvajal. Famosísimo romance que el autor dedica al profesor don José Romera	115
Jenaro Talens. <i>Continuidad de los parques</i> (poema dedicado a José Romera)	126
Javier Huerta Calvo. Ovillejo en honor de José Romera Castillo	127

Laudationes

<i>Curriculum vitae</i> (publicaciones) del profesor José Romera Castillo sobre semiótica y escritura autobiográfica	131
José María Pozuelo Yvancos. José Romera Castillo: la Semiótica y los estudios autobiográficos en España	165
<i>Curriculum vitae</i> (publicaciones) del profesor José Romera Castillo sobre literatura	181
Francisco Gutiérrez Carbajo. <i>A bene placito</i> : sobre aportaciones del profesor José Romera a los estudios literarios	221
<i>Curriculum vitae</i> (publicaciones) del profesor José Romera Castillo sobre la enseñanza de la lengua y la literatura	237
José Rienda Polo. <i>Si parva licet componere magnis</i> : aportaciones del prof. José Romera Castillo a la enseñanza de la lengua y la literatura	243

Escritura (auto)biográfica

Trevor J. Dadson. El mecenazgo en el siglo xvii: la familia Bocángel y Unzueta y la casa ducal de Sessa	225
Ana María Freire López. El pensamiento religioso de Armando Palacio Valdés (a propósito de una larga carta inédita)	277
Francisco Javier Díez de Revenga. Gerardo Diego en México con sus amigos de España	293
José Teruel Benavente. Luis Cernuda en Los Ángeles	315

Adolfo Sotelo Vázquez. Camilo José Cela y la pintura gallega	329
Aurora Egido. Cartas de María Moliner a María Brey	343
Blas Sánchez Dueñas. El epistolario de Concha Lagos: una fuente para el estudio de las poetas del medio siglo	359
Enric Bou. Teorías del diario: a propósito de Iñaki Uriarte y Pere Rovira	375
Juan José Lanz. Biografía e historia en la poesía última de Félix Grande	391
Francisco Díaz de Castro. Antonio Martínez Sarrión, <i>Jazz y días de lluvia</i>	405
María Payeras Grau. <i>Voci femminili della lirica spagnola del '900</i> , de María Romano Colangeli, a través de la correspondencia con las autoras	421
Fernando Romera Galán. Poesía pixelada: la autobiografía en la poesía ultimísima	437
Fernando Durán López. <i>Memorias del recluso Figueroa</i> : la autobiografía extrema de Agustín de Figueroa	451
Enrique Serrano Asenjo. Microrretratos eminentes: los «Artistas perfectos» de Javier Marías	469
Carmen Valcárcel. <i>Escenas de cine mudo</i> de Julio Llamazares: la reconstrucción imaginaria de la memoria	485
Marcela Romano. Valente y Borges: memorias y signos a dos tiempos	499
Teodosio Fernández. Sobre la correspondencia juvenil de Jorge Luis Borges	513
Jesús Rubio Jiménez. <i>Paso del unicornio</i> , de Daniel Devoto: el libro gemelo de <i>Bestiario</i> , de Julio Cortázar	529
Rosa Pellicer. Biografías ficticias: vidas breves de artistas en el siglo XXI (Daniel Guebel, Patricio Pron, Álvaro Bisama)	549
Francisco Abad Nebot. De Filología	565

Literatura Española

Alicia Yllera. <i>Signa pro loquela</i> : un encuentro entre el Arcipreste de Hita y Rabelais	579
Rosa Navarro Durán. El complejo entramado de la Égloga II de Garcilaso de la Vega: literatura y vida	597
Julián Bravo Vega. Bajtín, la retórica y el folclore en el episodio del pintor de panderos del <i>Lazarillo</i> : notas para una interpretación ...	613
Juan Varo Zafra. Tratados de cortesía y teoría de la novela: <i>Galateo español</i> de Lucas Gracián Dantisco	633
Jacques Joset. Dos notas cervantinas	645
Antonio Chicharro. «En esta nuestra edad de hierro»: notas sobre el fracaso y la gloria de Don Quijote, un héroe inverso	651

Richard A. Cardwell. <i>Tristeza andaluza</i> , de Nicolás María López: ¿libro precursor del Modernismo?	669
Alicia de Gregorio Cabellos. «La corrección» y «Dimòni»: la deshumanización del ser humano en dos cuentos de Vicente Blasco Ibáñez	691
Ángela Ena Bordonada. Un relato lésbico de 1907: <i>Carnestoltes</i> de Caterina Albert- <i>Victor Català</i>	707
José María Balcells. Miguel Hernández: referencias chinas	723
Epicteto Díaz Navarro. El presente en la novela histórica: subjetividad y control social en <i>Extramuros</i> y <i>Cabrera</i> , de Jesús Fernández Santos ...	735
José Enrique Martínez. La ciudad difusa de Luis Mateo Díez (de <i>El paraíso de los mortales</i> a <i>Vicisitudes</i>)	753
Julio Neira. Anotaciones propedéuticas para una ecdótica de la poesía española contemporánea	773
María Pilar Celma Valero. Naturaleza viva y naturaleza muerta en la poesía de Antonio Carvajal	793
María Caterina Ruta. Una nueva etapa del viaje poético de José Manuel Lucía Mejías	811

Literatura Hispanoamericana

Blanca López de Mariscal. Los soportes de la narración en los relatos de viaje al Nuevo Mundo	829
Antonio Lorente Medina. Historia y ficción en <i>Los de abajo</i>	849
José R. Valles Calatrava. La idealización subjetiva y fantástica del personaje como procedimiento constructivo de los poemas de José María Eguren	865
Jaime Siles Ruiz. Fuentes latinas de la primera estrofa del <i>Poema de los dones</i> de Borges	877
Raquel Graciela Gutiérrez Estupiñán. Lectura analítica de «Manuscrito hallado junto a una mano», de Julio Cortázar	887
Rafael del Villar Muñoz. Descripción semiótica de las lecturas posibles de «Continuidad en los parques» de Julio Cortázar: consideraciones teórico-metodológicas	903
Francisco Javier Pérez. Ideas lingüísticas en la obra del escritor venezolano Arturo Uslar Pietri	919
Jaime José Martínez Martín. <i>El espejo y la ventana</i> de Adalberto Ortiz en el contexto de la novela ecuatoriana de los años 50	935
Domenico Antonio Cusato. El padre Mier y Reinaldo Arenas: destinos comunes en espacios y tiempos diferentes	949
Fernando Valls. Los microrrelatos de Raúl Brasca o el revés de la nada ...	961
Genara Pulido Tirado. El ensayo latinoamericano: el otro ensayo ...	975

Otros ámbitos

José María Micó. El último canto del <i>Paráiso</i> de Dante. Una traducción	991
Perfecto E. Cuadrado. Tiempo y lugar en la utopía surrealista	999
Manuel Asensi Pérez. Silogismo y modelo de mundo en <i>Everyman</i> , de Philip Roth	1011

Literatura y Cine

Carlos Alvar. Cardenio y Lusinda en el cine mudo: algunas reflexiones a partir del <i>Quijote</i> (I, XXIII-XXXVII)	1031
Enrique Rubio Cremades. La novela decimonónica como texto y pretexto ideológico en el cine español de posguerra: José L. Sáenz de Heredia y la novela <i>El escándalo</i> de Alarcón	1053
José Manuel González Herrán. El guion de <i>Fortunata y Jacinta</i> , de Mario Camus (1980)	1073
José Luis Castro de Paz. Un espejo ligeramente curvado (<i>Calabuch</i> , Luis García Berlanga, 1956)	1087

Aspectos teóricos

Leonardo Romero Tobar. Geografía y literaturas peninsulares	1111
Luis Beltrán Almería. El grotesco, categoría estética	1125
Virgilio Tortosa. En las lindes del discurso: Literatura comparada vs. globalización	1141
Manuel Ángel Vázquez Medel. La semiótica en el tercer entorno	1159
Miguel Ángel Garrido Gallardo. Diccionario español de términos literarios internacionales. Fin del proyecto	1177
José Manuel Lucía Mejías. Editar en el siglo XXI: la filología más allá del texto	1195
José Domínguez Caparrós. Claudio Rodríguez, «Voz sin pérdida». Análisis métrico	1211

<i>Tabula gratulatoria</i>	1221
----------------------------------	------

Publicaciones del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías	1223
--	------

Índice del tomo II	1227
Índice del tomo III	1231



ÍNDICE DEL TOMO II

G. Laín Corona y R. Santiago Nogales (eds.)

Cartografía teatral en homenaje al profesor José Romera Castillo

(Madrid: Visor Libros, 2019, 864 págs.)

Preámbulo	13
-----------------	----

PRIMERA PARTE

HOMENAJE AL PROFESOR JOSÉ ROMERA CASTILLO. *LAUDATIO*

<i>Curriculum vitae</i> (publicaciones) del profesor José Romera Castillo sobre teatro	33
César Oliva. José Romera en los escenarios	97
José Romera Castillo. <i>Meus esse gratias semper</i>	105

SEGUNDA PARTE

CARTOGRAFÍA TEATRAL

De la Edad Media al siglo XIX

Miguel Ángel Pérez Priego. El uso del verso en los orígenes del teatro castellano	115
Dorothy Sherman Severin. El humor en el auto de los pastores: Fray Íñigo de Mendoza y sus seguidores, Juan del Encina y Lucas Fer- nández, en la edad de la imprenta	129
Joseph T. Snow. Tres países, tres idiomas, tres <i>Celestinas</i>	139
Javier Blasco. Atribuciones cervantinas desde la estilometría: el entre- més de <i>Los mirones</i>	151

Joan Oleza. El Lope de Vega de la calle de Francos	169
Abraham Madroñal. Dos comedias para un palacio: <i>El hijo por engaño y toma de Toledo</i> y <i>Los palacios de Galiana</i> , de Lope de Vega	187
Frederick A. de Armas. <i>La dama duende</i> como metateatro: dioses, semidioses y la cuarta pared	203
Enrique Rull. La despedida en las comedias mitológicas de Calderón	223
Saiko Yoshida. ¿En qué consiste el honor áureo? El caso de <i>El alcalde de Zalamea</i> (traducción japonesa)	235
Ana Suárez Miramón. La dramatización de las tres edades del mundo	253
Piedad Bolaños Donoso. El Hospital de la Misericordia y el teatro gaditano en el siglo xvii. Aportaciones documentales (I)	267
Jesús Cañas Murillo. La recepción decimonónica de Leandro Fernández de Moratín: las reivindicaciones de Inarco Cortejano	283
Jean-François Botrel. La Revolución de 1868 en aleluyas o el teatrillo de la historia	303
Miguel Ángel Muro. Bretón de los Herreros, Rodríguez Rubí y Ventura de la Vega en el comienzo de la «alta comedia» con asuntos de libertinaje	317
Marieta Cantos Casenave. La mitificación de la reina María de Molina en el drama de Mariano Roca de Togores. Una reina para una nación liberal	331

Siglos xx y xxi

Antonio Castro Jiménez. Del teatro por horas al microteatro	355
Urszula Aszyk. La Danza de la Muerte en el arte y el teatro del siglo xx: casos de recreación y transformación de la tradición medieval	373
Julio Huélamo Kosma. Alcance epistemológico del teatro filmado: un esbozo de análisis sobre algunas puestas en escena de <i>La casa de Bernarda Alba</i>	391
Emilio Peral Vega. <i>El público</i> según Àlex Rigola: Lorca en el abismo (escénico) de su deseo	409
Manuel Aznar Soler. La literatura dramática de Luis Araquistáin	421
Mariano de Paco. «En la infancia está todo...». El <i>Álbum de dibujos (1925-1931)</i> , de Antonio Buero Vallejo	439
Cerstin Bauer-Funke. Memoria y rebelión: homenaje a José Martín Recuerda y su drama <i>La llanura</i> (1947-1948)	455

Françoise Dubosquet Layris. Antonio Gala, literatura y compromiso	473
Virtudes Serrano García. Sobre <i>La mano en el cajón</i> , texto inédito de Jerónimo López Mozo	489
Fernando Doménech Rico. Retorno a Mauthausen (estrategias para representar lo irrepresentable)	505
Diana M. de Paco Serrano. La conciencia del mito trágico en las obras de Raúl Hernández Garrido (<i>Los restos. Agamenón vuelve a casa</i>) y Rodrigo García (<i>Martillo</i>)	521
Manuel F. Vieites. Historia literaria y creación dramática. Tres textos de Laura Rubio Galletero	537
Álvaro Salvador. El teatro de Gracia Morales: un lugar de paso	553
Félix J. Ríos. Nuevas dramaturgias. El teatro de José Padilla	571
María José Sánchez Montes. El festival del actor. El II Festival Internacional de Teatro de Granada	587
Eduardo Pérez-Rasilla. Trayectoria y directrices estéticas de Luz Arcas con la compañía La fármaco	601
Dolores Romero López. <i>Beyond the Fence</i> , de Pablo Gervás: el teatro musical entre el mito de Prometeo y el cíborg	617
Alberto Romero Ferrer. Otra historia del teatro español de posguerra: las fantasías líricas de Quintero, León y Quiroga	635
Gracia Morales Ortiz. «Nada que hacer»: una aproximación a la noción de conflicto estático	653
Monique Martínez Thomas y Raimundo Villalba Labrador. Dramaturgia(s) de visita(s) turística(s): un ejemplo de <i>Teatro Aplicado</i>	667
Berta Muñoz Cáliz. Teatro, censura y cintas de vídeo: el archivo fílmico y sonoro del Centro de Documentación Teatral como fuente para la investigación sobre la dramaturgia española durante la transición política	683
José María Paz Gago. De actor teatral a mito del cine internacional: Fernando Rey en su centenario (1917-2017)	701

Teatro hispanoamericano y de otros ámbitos

Wilfried Floeck. El mundo de la inmigración visto desde la perspectiva de un inmigrante. <i>Patera</i> , de Juan Pablo Vallejo	719
Carmen Márquez Montes. La Electra caribeña de Virgilio Piñera	739
Paola Bellomi. De Sefarad a Safed: el hebraísmo en el teatro de Jacobo Kaufmann	753
Paloma Díaz-Mas. Una fiesta teatral sefardí (Sarajevo, 1895) en la revista <i>Alrededor del mundo</i> (Madrid, 1915)	769

Silvia Betti. La frontera según Carlos Morton, «constructor de puentes entre dos países distantes»	785
Domingo Sánchez-Mesa Martínez. Magris en el Hades: figuración del yo en <i>Así que usted comprenderá</i>	797
Rosa de Diego. El yo teatral en el teatro de Quebec	817
Helena Guzmán y José María Lucas. <i>L'offendere per amare, ovvero La Telesilla</i> (Cupeda / Fux. Viena, 1702): un ejemplo notable de recepción clásica en el ámbito operístico	831
<i>Tabula gratulatoria</i>	849
Publicaciones del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías	851
Índice del tomo I	855
Índice del tomo III	861

Relación de las actividades en homenaje al profesor José Romera Castillo

En la web del Centro de investigación hay un apartado con todas las fases del «Homenaje al profesor José Romera Castillo»: https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/h'20/0omenaje_jose_romera.html.

Asimismo, en Canal UNED puede verse la serie dedicada al profesor José Romera Castillo: <https://canal.uned.es/series/5b964548b-1111fc7048b456d>.

a) *Laudationes*

1. Evangelina Rodríguez Cuadros (Universidad de Valencia): «*Amicitia vera illuminat. Laudatio* del profesor José Romera Castillo» (<https://canal.uned.es/video/5b31f4e8b1111f9d6f8b4573>). Publicado en el vol. I del homenaje: G. Laín Corona y R. Santiago Nogales (eds.), *Cartografía literaria en homenaje al profesor José Romera Castillo* (Madrid: Visor Libros, 2018, págs. 67-78).
2. César Oliva (Universidad de Murcia), «José Romera en los escenarios» (<https://canal.uned.es/video/5b2b3c72b1111f513c8b4567>). Publicado en vol. II del homenaje: G. Laín Corona y R. Santiago Nogales (eds.), *Cartografía teatral en homenaje al profesor José Romera Castillo* (Madrid: Visor Libros, 2019, págs. 97-104).
3. Francisco Gutiérrez Carbajo (UNED / SELITEN@T), «*A bene placito*: sobre aportaciones del profesor José Romera a los estudios literarios» (<https://canal.uned.es/video/5b3207b2b-1111f86078b4567>). Publicado en el vol. I del homenaje, págs. 221-235.

4. José María Pozuelo Yvancos (Universidad de Murcia), «José Romera Castillo: la Semiótica y los estudios autobiográficos en España» (<https://canal.uned.es/video/5b2b3e4cb1111fd43f8b4567>). Publicado en el vol. I del homenaje, págs. 165-180.
5. José Rienda Polo (Universidad de Granada), «*Si parva licet componere magnis*: aportaciones del profesor José Romera Castillo a la enseñanza de la lengua y la literatura» (<https://canal.uned.es/video/5b2b3f05b1111f6f408b4567>). Publicado en el vol. I del homenaje, págs. 243-252.
6. Olivia Nieto Yusta (SELITEN@T), «El profesor José Romera Castillo y el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías» (<https://canal.uned.es/video/5b2f5b36b1111fb36c8b4569>). Publicado en este vol. III del homenaje.
7. Equipo del SELITEN@T, «Los Seminarios internacionales del Centro de investigación (SELITEN@T), dirigidos por el prof. José Romera» (<https://canal.uned.es/video/5b2f5b36b1111fb36c8b4569>). Publicado en este vol. III del homenaje.
8. Clara Martínez Cantón y Guillermo Laín Corona (secretarios de la revista *Signa* / SELITEN@T), «Una revista SIGNAficativa para los estudios de Semiótica en España» (<https://canal.uned.es/video/5b2f5babb1111f1f6d8b4569>). Publicado en este vol. III del homenaje.
9. Miguel Ángel Jiménez Aguilar (SELITEN@T), «La labor del profesor José Romera en los *media* (prensa, radio, televisión e Internet)» (<https://canal.uned.es/video/5b2f5c16b1111f436d8b4568>). Publicado en este vol. III del homenaje.

b) *De amicitia*

1. José Luis Alonso de Santos (dramaturgo): <https://canal.uned.es/video/5b2b40aab1111f8a428b4567>. Publicado en el vol. I del homenaje, págs. 79-80.
2. Luis García Montero (poeta): <https://canal.uned.es/video/5b2b415fb1111fff428b4567>. Publicado en el vol. I del homenaje, págs. 81-84.
3. Clara Sánchez (novelista): <https://canal.uned.es/video/5b2b41beb1111f81438b4567>. Publicado en el vol. I del homenaje, págs. 84-87.

4. Jesús García Sánchez, Chus Visor (editor): <https://canal.uned.es/video/5b2b4272b1111f53448b4567>. Publicado en el vol. I del homenaje, págs. 87-90.
5. Isabelle Reck (Université de Strasbourg): <https://canal.uned.es/video/5b2b4309b1111f6e458b4568>. Publicado en el vol. I del homenaje, págs. 90-91.
6. Miguel Ángel Pérez Priego (UNED): <https://canal.uned.es/video/5b2b3fc4b1111fe7408b4567>. Publicado en el vol. I del homenaje, págs. 91-92.
7. «Agradecimiento del profesor José Romera Castillo». Publicado en el vol. I del homenaje, págs. 93-94.
8. «Testimonios de adhesión al homenaje. Testimonio de don Darío Villanueva (director de la RAE)». Publicado en el vol. I del homenaje, págs. 94-95.

c) *Poemas dedicados*

1. Antonio Carvajal, «Famosísimo romance que el autor dedica al profesor don José Romera». Publicado en el vol. I del homenaje, págs. 115-125.
2. Jenaro Talens, «Continuidad de los parques». Publicado en el vol. I del homenaje, pág. 126.
3. Javier Huerta Calvo, «Ovillejo en honor de José Romera Castillo». Publicado en el vol. I del homenaje, pág. 127.

d) *Testimonios institucionales*

1. Alejandro Tiana (Rector de la UNED): <https://canal.uned.es/video/5b31f4f7b1111f9d6f8b457c>. Publicado en el vol. I del homenaje, págs. 103-105.
2. Ricardo Mairal Tusón (Vicerrector primero y actualmente rector de la UNED): <https://canal.uned.es/video/5b31f4ddb1111f9d6f8b456d>. Publicado en el vol. I del homenaje, págs. 101-102.
3. Julio Neira (Decano de la Facultad de Filología) -y en su nombre la secretaria de la Facultad, María Martos Pérez-: <https://>

canal.uned.es/video/5b31f4e2b1111f9d6f8b4570. Publicado en el vol. I del homenaje, págs. 99-100.

4. Nieves Baranda Leturio (Directora del Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura): *https://canal.uned.es/video/5b31f4d4b1111f9d6f8b4567*. Publicado en el vol. I del homenaje, págs.97-98.

e) *Agradecimientos de José Romera Castillo*

1. «*Meus esse gratias semper*»: *https://canal.uned.es/video/5b31f4d7b1111f9d6f8b456a*. Publicado en el vol. I del homenaje, págs.107-110.
2. «*Ut sementem feceris, ita metes* («lo que siembres recogerás»). *Gratias semper*»: *https://canal.uned.es/video/5b2f5c6bb1111f436d8b456c*. Publicado en este vol. III del homenaje.

f) *Videos y audios sobre los homenajes*

1. (2018). Homenaje en la 77 Feria del Libro de Madrid, en el acto de Fallo del XXIX Premio de Narración Breve de la UNED, por ser el creador del galardón en 1989 (8 de junio). Noticia en *http://clubdecultura.uned.es/2018/06/09/fallo-del-xxix-premio-de-narracion-breve/*.
2. (2018). Vídeo. «José Romera Castillo: una larga y fructífera trayectoria docente e investigadora», en Canal UNED (20 de junio): *https://canal.uned.es/video/5b322e09b1111fa8378b4567*.
3. (2018). Vídeo. «Homenaje al profesor José Romera Castillo», en Canal UNED (22 de junio): *https://canal.uned.es/video/5b50cc54b1111fee098b4567* y YouTube: *https://youtu.be/D_7j_Wtsnok*.
4. (2018). Vídeo. «XXIX Edición Premio de Narración Breve». Homenaje al prof. José Romera, en TVE-2 (26 de junio): *http://www.rtve.es/alacarta/videos/uned/uned-4-22062018-noticia-xxix-premio-narracion/4639576/*; Canal UNED: *https://canal.uned.es/video/5b1fcfc2b1111fe76b8b4569* y YouTube: *https://www.youtube.com/watch?v=vdHMnybD7KQ*.

5. (2018). Vídeo. XXVII Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías sobre *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018). Homenaje al profesor José Romera Castillo*. En colaboración con la Academia de las Artes Escénicas de España, la Asociación Internacional de Teatro del siglo XXI, la Asociación Española de Semiótica, el Proyecto de investigación TEAMAD y el Instituto del Teatro de Madrid (UNED, Madrid, 20-22 de junio). Grabación en Canal UNED: <https://canal.uned.es/series/5b2a5c2eb1111f937b8b4569>. Ver además: http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN%40T/homenaje_jose_romera.html; http://portal.uned.es/portall/page?_pageid=93,63183288&_dad=portal&_schema=PORTAL y https://www.youtube.com/watch?v=D_7j_Wtsnok&feature=youtu.be.
6. (2018). Vídeo. «Homenaje al profesor Romera Castillo», en TVE-2 (28 y 30 de septiembre): <http://www.rtve.es/alacarta/videos/uned/uned-2-28092018-noticia-homenaje-romera/4765504/>; Canal UNED: <https://canal.uned.es/video/5ba261d6b1111fec038b4567> y YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=FOI0nVKGMfk>.
7. (2018). Audio. «Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018). Homenaje al profesor José Romera Castillo», en RNE-3 (10 de octubre): Canal UNED: <https://canal.uned.es/video/5bb70d47b1111fdc218b456a>.

g) *Volúmenes impresos*

1. G. Laín Corona y R. Santiago Nogales (eds.) (2018). *Cartografía literaria en homenaje al profesor José Romera Castillo*. Madrid: Visor Libros, vol. I (*Biblioteca Filológica Hispana*, n.º 208). 1234 págs. ISBN: 978-84-9895-7. <http://www.visor-libros.com/tiendalcartografia-literaria.html>.
2. G. Laín Corona y R. Santiago Nogales (eds.) (2019). *Cartografía teatral en homenaje al profesor José Romera Castillo*. Madrid: Visor Libros, vol. II (*Biblioteca Filológica Hispana*, n.º 209), 864 págs. ISBN: 978-84-9895-209-4.
3. G. Laín Corona y R. Santiago Nogales (eds.) (en este volumen). *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018) en ho-*

menaje al profesor José Romera Castillo. Madrid: Visor Libros, vol. III (*Biblioteca Filológica Hispana*, n.º 210), que se publica en este volumen.

4. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n.º 29 (2019). Dedicado todo el número en homenaje a José Romera Castillo.

h) Premio de investigación

1. (2018). *Premio de investigación filológica José Romera Castillo*. Creado en su honor por la Facultad de Filología de la UNED (en junio).

i) Biografías

1. (1996). «Romera Castillo, José». En *Quién es quién en Europa*, 708. Madrid: Mateos López Editores.
2. (2014). *Biografía*. En *Diccionario de autores granadinos (Academia de Buenas Letras de Granada)*: <http://www.academiadebuenasletrasdegranada.org/ROMERA%20CASTILLO.pdf>.
3. (2018). *Laudationes* en el Seminario-homenaje: José Luis Alonso de Santos, Luis García Montero, Clara Sánchez, Chus Visor, Evangelina Rodríguez Cuadros, César Oliva, José M.^a Pozuelo Yvancos, Francisco Gutiérrez Carbajo, José Rienda y otros: <https://canal.uned.es/series/5b2a5c2eb1111f937b8b4569>.