

**JOSÉ ROMERA
CASTILLO (ED.)**

**TEATRO, ECOLOGÍA Y GASTRONOMÍA EN
LAS DOS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XXI**



JOSÉ ROMERA CASTILLO (ED.)

Teatro, ecología y gastronomía en las dos primeras décadas del siglo XXI



TEATRO, ECOLOGÍA Y GASTRONOMÍA EN LAS
DOS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XXI



Textos dramáticos de autores universales, hispanoamericanos y españoles, así como estudios sobre el teatro como género. Entre las figuras más significativas que se han publicado en la colección, destacan: Tirso de Molina, Miguel de Cervantes, Pedro Calderón de la Barca, Félix Lope de Vega, José Triana, León Febres-Cordero, José Abreu Felipe, Ricardo Lobato, José Rodríguez Richart, Elba Andrade, Hilde Cramsie, Jesús González Maestro, Choi In-Hun, Federico García Lorca, Enrique Jardiel Poncela, entre otros.

JOSÉ ROMERA CASTILLO (ED.)

Teatro, ecología y gastronomía en las dos primeras décadas del siglo XXI

ESTE VOLUMEN SE HA PUBLICADO CON AYUDAS DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA Y
TEORÍA DE LA LITERATURA DE LA UNED Y DEL LEGADO DEL PROFESOR JOSÉ ROMERA CASTILLO.

© @ Seliten@t / Legado del profesor José Romera Castillo
Imagen de portada: *La historia de Nastagio degli Onesti (tercer episodio)*, de Sandro Botticelli (1483). Museo Nacional del Prado.
© Editorial Verbum, S. L., 2023
Tr.ª Sierra de Gata, 5
La Poveda (Arganda del Rey)
28500 - Madrid
Teléf.: (+34) 910 46 54 33
e-mail: info@editorialverbum.es
https://editorialverbum.es
I.S.B.N.: 978-84-1136-055-5
Depósito legal: M-31692-2023
Diseño de colección: Origen Gráfico, S. L.
Preimpresión: Adrians Esquivel Romero
Printed in Spain / Impreso en España



Este libro ha sido
impreso con papel
ecológico procedente
de bosques sostenibles.

Fotocopiar este libro o ponerlo en red libremente sin la autorización de los editores
está penado por la ley.

Todos los derechos reservados. 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.
Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org)
si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

ÍNDICE

JOSÉ ROMERA CASTILLO (ACADEMIA DE LAS ARTES ESCÉNICAS DE ESPAÑA /
DIRECTOR DEL SELITEN@T): *NATURA ET MENSA* EN LA ESCENA ESPAÑOLA
ACTUAL 9

I. TEATRO Y ECOLOGÍA

GRACIA MORALES: DE LA CEGUERA INDIVIDUAL A LA CONCIENCIA COLECTIVA:
ESTRATEGIAS PARA UNA DRAMATURGIA DEL DETERIORO MEDIOAMBIENTAL ... 73
JULIO FERNÁNDEZ PELÁEZ: EL TEATRO FRENTE A LA CRISIS ECOSOCIAL. 89
PEDRO HERRERO NAVAMUEL: ECOLOGÍA DE LO COTIDIANO. EL TEATRO
COMO REFLEJO DE LO COMÚN..... 107
NIEVES RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ: CUIDAR LA TIERRA O LA PALABRA
COMO ALIMENTO. ALGUNAS INTUICIONES PARA UN TEATRO DE LA MEMORIA... 123
SEBASTIÁN MORENO: TEATRO ECOLOGISTA: ENTRE EL DIDACTISMO Y EL
LAMENTO..... 135
MARTÍN B. FONS SASTRE: ECOLOGÍA, INTERPRETACIÓN ESCÉNICA
Y CIENCIAS COGNITIVAS: NUEVAS PERSPECTIVAS DE ESTUDIO..... 151
ITZIAR PASCUAL ORTIZ: ¿ES POSIBLE UNA ESCRITURA TEATRAL
ECOFEMINISTA PARA LA INFANCIA Y LA JUVENTUD?..... 169
LUIS FERNANDO DE JULIÁN: EL ROSTRO DE LA DESTRUCCIÓN COMO PUNTO
DE PARTIDA. DRAMATURGIA Y FOTOGRAFÍA ECOLÓGICA..... 181
JOSÉ ROMERA CASTILLO: TEATRO Y ECOLOGÍA: EL PROYECTO *PLANETA*
VULNERABLE 193
ENRIQUE TORRES INFANTES: PEQUEÑOS ACTOS PARA SALVAR EL MUNDO 213
ZIQI JIANG: DOS DISTOPIAS ECOLÓGICAS EN EL NUEVO TEATRO FRONTERIZO:
ÉXODO, DE PEDRO HERRERO NAVAMUEL Y *CUENTOS PARA FUTUROS*
MORIBUNDOS, DE CARLOS MOLINERO 229
MANUEL F. VIEITES: *SON D'ALDEA*: TEATRO COMUNITARIO, ECOLOGÍA Y
SOSTENIBILIDAD..... 245

PILAR JÓDAR PEINADO: APOCALIPSIS, TRAGEDIA Y SARCASMO EN TRES OBRAS ACTUALES SOBRE LA DESTRUCCIÓN MEDIOAMBIENTAL POR EL SER HUMANO (<i>A VECES VEO VOCES</i> , <i>BLANCO SOBRE BLANCO</i> Y <i>LE ES FÁCIL FLOTAR</i>).....	265
HELEN FREEAR-PAPIO: ECOSISTEMAS DISFUNCIONALES EN EL TEATRO DE DIANA M. DE PACO SERRANO	289
MARIA ANGELICA GIORDANO PAREDES: ECOLOGÍA Y SÍMBOLO EN EL TEATRO EDUCATIVO DE MIRIAM DUBINI: DEL RELATO A LA ESCENA	309
JOSÉ LEONARDO ONTIVEROS: ECOCIDIO PETROLERO EN <i>TRES NOCHES PARA CINCO PERROS</i> , DE GUSTAVO OTT.....	327
SERGIO CAMACHO FERNÁNDEZ Y TAN ELYNN: ÓPERA EN TEATROS DE BAMBÚ: LA SOSTENIBILIDAD DE LAS ARTES ESCÉNICAS TRADICIONALES DENTRO DE LOS ECOSISTEMAS CULTURALES	345

II. TEATRO Y GASTRONOMÍA

EDUARDO PÉREZ-RASILLA: SERVIR LA ESCENA. NOTAS SOBRE GASTRONOMÍA Y TEATRO EN LA ESCENA ESPAÑOLA ÚLTIMA (1994-2023).....	363
IGNACIO AMESTOY EGUIGUREN: PARA EMPEZAR, UNOS PIMIENTOS FRITOS. SOBRE <i>LA ÚLTIMA CENA</i>	387
JAVIER DE DIOS: <i>COMIDA PARA PECES</i> (2005) Y <i>PRAGA</i> (2013): VIOLENCIA LABORAL Y RECONSTRUCCIÓN ÍNTIMA A TRAVÉS DE RITUALES GASTRONÓMICOS....	401
MIGUEL ÁNGEL MURO: LA CENA MACABRA EN LA VERSIÓN DE <i>EL BURLADOR DE SEVILLA</i> Y <i>CONVIDADO DE PIEDRA</i> DE XAVIER ALBERTÍ / CNTC (2022)....	417
MANUEL LAGOS GISMERO: ALONSO DE SANTOS EN EL SIGLO XXI: COCINAS, GENERALES Y JAMONES.....	435
BEATRICE BOTTIN: LAS <i>CARNICERÍAS</i> FRANCESAS DE RODRIGO GARCÍA...	455
MARIO DE LA TORRE-ESPINOSA: LA COMIDA EN DOS ESPECTÁCULOS AUTOFICCIONALES ARGENTINOS: <i>200 GOLPES DE JAMÓN SERRANO</i> , DE MARINA OTERO Y <i>LOS AMIGOS</i> , DE VIVI TELLAS	473
CARLOS GARCÍA RUIZ: <i>TRATADO DE CULINARIA PARA MUJERES TRISTES</i> , UN RECETARIO ATÍPICO ENTRE LA NARRACIÓN, EL TEATRO Y LA MUJER ..	489
PUBLICACIONES DEL CENTRO DE INVESTIGACIÓN DE SEMIÓTICA LITERARIA, TEATRAL Y NUEVAS TECNOLOGÍAS	509

NATURA ET MENSA EN LA ESCENA ESPAÑOLA ACTUAL

NATURA ET MENSA ON THE CURRENT SPANISH SCENE

José ROMERA CASTILLO

Academia de las Artes Escénicas de España / UNED /

SELITEN@T

jromera@flog.uned.es

Resumen: Dos son los ámbitos en relación con el teatro que se examinan en este estudio, relacionados con el tema central del 32 Seminario internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías. De un lado, el ecológico, que tanta preocupación conlleva en nuestros días para la conservación de la naturaleza y del medio ambiente, y que el teatro, como otras artes, ha tomado en consideración, con un fin claramente concienciador de los espectadores. Y de otro, el gastronómico, al que ha recurrido el teatro, como una manifestación cultural importante, para dar mayor realismo a las tramas de las historias tratadas o para caracterizar a los personajes, de manera más o menos explícita o simbólica.

Palabras clave: Teatro. Ecología. Gastronomía. España. Siglo XXI. 32 Seminario. SELITEN@T.

Abstract: The are two areas in relation to theater that are examined in this study, related to the central theme of the 32nd International seminar of the Research Center for Literary, Theatrical Semiotics and New Technologies. On the one hand, the ecological aspects, which entails so much concern today for the conservation of nature and the environment, and which theater, like others arts, has taken into considerations, with a clear goal of raising aware-

ness among spectators. And on the other, the gastronomic, to which the theater has resorted, as an important cultural manifestation, to give greater realism to the plots of the stories discussed or to define the characters, in a more less explicit or symbolic way.

Keywords: Theater. Ecology. Gastronomy. Spain. XXI century. 32 Seminar. SELITENAT.

I. NATURA

1. APOSTILLAS PREVIAS

En mis lecturas juveniles, uno de los libros que más me cautivó fue la lectura de *El libro de la selva*, del británico Rudyard Kipling (1865-1936), publicado en 1894. La historia del niño Mowgli (la rana) perdido en medio de la jungla y adoptado por una familia de lobos me resultaba conmovedora y atrayente. Entonces no sabía -como sé hoy- que, en realidad, el resultado de los cuentos era un canto a la ecología y al mundo animal. Luego, las aventuras de Tarzán en el cine, junto a las de Mowgli, gozaron de mi atención y gusto. La semilla -creo- estaba plantada¹.

Por otra parte, hace unos días, fui a comer a uno de los restaurantes cercanos a mi domicilio, que frecuento, y me encontré un mantelito de papel “100% ecológico, *All Natural*”, en el que, tras desear “buen provecho” (en cuatro idiomas), se consignaba lo siguiente: “Dar la mano a la naturaleza vale mucho y cuesta poco”. Consideración muy adecuada para nuestro Seminario.

Pero dejando a un lado consideraciones personales, me parece necesario, en primer lugar, realizar unas breves anotaciones

¹ Todos los enlaces consignados en este trabajo han sido (re)consultados el 25/06/2023.

referidas a las relaciones del teatro con la ecología. Si recurrimos, entre otras fuentes, a la entrada “Ecología”, en el diccionario de RAE, el término se define como “Ciencia que estudia los seres vivos como habitantes de un medio, y las relaciones que mantienen entre sí y con el propio medio”. Por su parte, en la *Enciclopedia Británica*, nos encontramos con una primera definición que señala que estamos ante un “estudio de las relaciones entre los organismos y su entorno”. Si seguimos el desarrollo de la entrada, se constata que el término *oekologie* proviene del griego *oikos* (que significa “hogar”, “lugar para vivir”) y de *logos* (tratado, estudio). Definiciones, en general, muy genéricas, a las que convendría añadir algo más, aunque sea muy brevemente.

Sabemos que la palabra *ecología* fue acuñada por el zoólogo alemán Ernst Haeckel, en 1869, quien aplicó, en principio, el término *oekologie* a la ciencia que estudia las relaciones de los seres vivos con su ambiente. Pero el examen de la materia tiene unas raíces lejanas, como ha estudiado, entre otros, en *Breve historia de la ecología: vicisitudes y pretensiones de una nueva ciencia*, el ecólogo José María Blanco Martín (2006-2007), en seis entregas, publicadas en *Encuentros en la biología*. Desde los clásicos filósofos griegos (como Aristóteles, Teofrasto, Hipócrates) que se preocuparon por la historia natural, pasando por los estudios más científicos del alemán Alexander von Humboldt (1769-1859) -pionero en su estudio a través de sus viajes por América-, del naturalista escocés John Muir (1838-1904) -uno de los primeros exponentes del conservacionismo de la naturaleza-, de Darwin (1809-1882) y tantos otros, es cuando se inicia una serie de nuevas líneas de investigación, que culminarán en el siglo XX cuando la ecología adquiere pleno estatus científico y ético (Velayos Castelo, 2008)².

² Puede verse también la *Historia de la ecología*, de Acot (1990).

Por ello, se ha establecido que la ecología es una ciencia, siguiendo a Humboldt, que “bebe de la biología, la geología, las matemáticas o la física”, que examina las dinámicas que rigen nuestro planeta, buscando el encaje del ser humano en todo ello, frente al ecologismo, en la línea de Muir, nacido más recientemente, que se configura como un movimiento social y político en defensa de la naturaleza, con el fin de proteger la biodiversidad y luchar contra el cambio climático, del que surgieron los ecologistas (con Greenpeace a la cabeza), los partidos políticos *verdes*, o, por poner un ejemplo más, el movimiento liderado por la famosa Greta Thunberg (una creación más mediática que otra cosa)³.

Problemas como el calentamiento global, el efecto invernadero, el cambio climático, la disminución de la capa de ozono y tantos otros en las diversas ramificaciones de la ecología, es decir, la sostenibilidad del medio ambiente, se han convertido, además de su examen en los ámbitos científicos, en temas claves de la cultura, en general, y de las artes, en particular⁴.

Se ha creado una nueva era, con una nueva denominación al respecto, acuñada, en el año 2000, en Alemania, por el premio Nobel, Paul J. Crutzen y Eugene F. Stoermer, como Antropoceno (del griego “anthropos”, humano, y “kainos”, nuevo o reciente), una época geológica sobre el impacto que las actividades humanas han tenido y tienen sobre los ecosistemas terrestres (cf. Trischler, 2017).

Así como, consecuencia de tal situación, ha nacido la ecocrítica una escuela de crítica literaria, creada a principios de los años noventa en los Estados Unidos, que se centra en los estudios de la literatura y del medio ambiente, es decir, de la representación de la

³ Sobre los primeros pasos de la ecología en España, remito al estudio de Casado de Otaola (1996). Para Latinoamérica, al de W. Flores (2025).

⁴ Vid. entre otros estudios los de Rachel Carson (2016), *Primavera silenciosa* -uno de los libros pioneros sobre el tema, con gran influencia posterior-; Varios Autores (1979), *Ecología y medioambiente*, etc.

naturaleza en las obras literarias. De esta semilla plantada por jóvenes investigadores surgió, en 1992, la Asociación para el Estudio de la Literatura y el Medio Ambiente (con las siglas ASLE, en inglés), así como un año después aparecía su revista *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment / Estudios Interdisciplinarios de Literatura y Medio Ambiente* (ISLE).

La ecocrítica, muy cultivada en Estados Unidos y Reino Unido, especialmente (cf. Glotfelty & Fromm, eds., 1996), con sus etapas (Oppermann, 2010) y sus diferentes ramas (Pedrosa, 2010; Murphy, 1995; Puleo, 2019), ha ido lentamente implantándose en otros países. La escuela, con amplia bibliografía en el ámbito internacional, también ha sido tratada en España e Hispanoamérica, aunque en menor medida.

La ecoficción, reflejada en el impacto del ser humano en el medioambiente, se da en la literatura (especialmente en la novela y en la poesía), en el cine, en las series televisivas y en otras artes (pintura, música, etc.) con el fin de generar conciencia ambiental para la conservación del planeta.

Por lo que respecta al ámbito literario en España, traeré a colación, en primer lugar, una pionera y señera aportación. Andaba yo de estudiante en la universidad de Granada, a finales de la década de los sesenta, y uno de mis profesores trataba en sus clases una serie de consideraciones sobre el tema que luego publicaría en libro. Me refiero a don Emilio Orozco Díaz (1968), en *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*. El eje central, aunque era sobre la naturaleza -y no lo ecológico, como lo consideraríamos hoy-, sin embargo, para mí fue una semilla que caló en mi formación e inclinación.

Pero dejando a un lado las numerosas investigaciones sobre las relaciones de la literatura y la conservación de la naturaleza (Zapf, 2000), daré un paso más para acercarnos a unas consideraciones (unas pocas) de hoy.

En efecto, fruto de un proyecto de investigación (UAH-P12005/065) de la Universidad de Alcalá, que permitió formar el grupo de investigación GIECO y que ha generado el volumen colectivo, editado por Carmen Flys Junquera, José Manuel Marrero Henríquez y Julia Barella Vigal (2010), *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*, en el que, tras el prefacio de Patrick D. Murphy y la introducción de los tres autores, “Ecocríticas: el lugar y la naturaleza como categorías de análisis literario”, se dedican cinco apartados a “Ecocrítica: teorías y debates”⁵, “Ecofeminismo”, “Ecocrítica y literaturas nacionales”⁶, “La ecocrítica en las leyendas y en la literatura infantil” y “Apéndices”⁷.

Así como puede verse, entre otros estudios, los resultados de dos congresos (Delhi, 2019 y Pamplona, 2020) sobre *Ecología y medioambiente en la literatura y la cultura hispánicas*, editadas por Ignacio D. Arellano-Torres y Mariela Insúa (2021), una amplia variedad de enfoques (a través de 20 trabajos) -según se describe el volumen- “que van desde el análisis filológico de aspectos puntuales de la naturaleza presentes en textos literarios hasta la aplicación de teorías ecocríticas a obras y autores, en concreto del ámbito hispánico de las dos orillas”.

⁵ Por su interés, copio los trabajos que integran este apartado: “Entrevista con Scott Slovic: reflexiones sobre literatura y medio ambiente”, con traducción y entrevista de Diana Villanueva Romero (29-47); “Los estudios literarios en la era de la crisis medioambiental”, de Cheryl Glotfelty, con traducción de Diana Villanueva Romero (49-65); “Un repaso al presente de la ecocrítica”, de Terry Gifford, con traducción de Imelda Martín Junquera (67-83); “Literatura, crítica y justicia medioambiental”, de Carmen Flys Junquera (85-119) y “Reflexiones en torno a ecocrítica, traducción y terminología”, de Carmen Valero Garcés (121-132).

⁶ Con dos interesantes trabajos: el de José Manuel Marrero Henríquez (2010), “Ecocrítica e hispanismo” (193-217) y el de Julia Barella Vigal, “Naturaleza y paisaje en la literatura española” (219-238). Cf. además el artículo de Marrero Henríquez (2014), “Pertinencia de la ecocrítica”; así como de N. Binns (2010), “Ecocrítica en España e Hispanoamérica”.

⁷ Pueden añadirse al respecto, por ejemplo y entre otros, los trabajos de Paredes y Mclean (2000), Luis Iñaki Prádanos (2016 y 2019); Edwin Camasca (2020) -basado en el volumen mencionado-, etc.

La novela ha cultivado el género. Unas listas de obras, entre otras, pueden verse en <https://join.clickoala.com/novelas-ecologicas-anticipando-el-desastre/>; <https://prosostenible.es/diez-novelas-sobre-el-desastre-climatico-y-el-futuro-del-planeta/> y <http://www.eraseunavezqueseera.com/2013/11/13/novelas-ecologicas/>⁸.

La ecocrítica en la poesía⁹ está teniendo cultivo como da buena muestra, entre otros, el trabajo del profesor de la universidad de Costa Rica, Ronald Campos López (2018), en “Estudios sobre la ecopoesía hispánica contemporánea: Hacia un estado de la cuestión”. Así como en la creación poética, como pueden verse, entre otros ejemplos, en el volumen, editado por Miguel Ángel Vázquez (2022), *Naturaleza poética. Antología de ecopoesía y poemas de naturaleza*, en el que se recogen muestras de 75 autores y autoras de España e Hispanoamérica; así como en White (2014), *El consumo de lo que somos. Muestra de poesía ecológica hispánica contemporánea*.

De entre las ramas de la ecocrítica¹⁰, una de ellas es la de la ciencia-ecoficción que se basa, por una parte, en la ciencia, en general, y, por otra, en la ficcionalidad. De ahí, que podamos afirmar que la ciencia ficción entra de lleno en este tipo de manifestaciones, especialmente en las artísticas, cuyo fin, en general -ya lo anticipo-, es crear utopías ficcionales para conseguir, la mayoría de las veces, conciencia conservadora del medio ambiente y de nuestra naturaleza, hasta tal punto que para la ecoficción que trata de las catás-

⁸ El cuento sobre diversos temas ecológicos ha sido también utilizado muy especialmente como herramienta educativa en la literatura infantil y juvenil.

⁹ Que es preciso diferenciarla de la ecopoesía muy practicada, por ejemplo, en las églogas pastoriles, donde las palabras o las quejas de un personaje aislado en plena naturaleza son repetidas por el eco.

¹⁰ Otra de sus ramas, muy en auge, es la del ecofeminismo, como se puede ver en M.^a Xosé Agra Romero (ed.), *Ecología y feminismo* (1998); en *Las claves ecofeministas*, de A. H. Puleo (2019), Mita Valvassori (2020), etc. Por su parte, la dramaturga Itziar Pascual se ocupa también de ello en su aportación en este volumen, “¿Es posible una escritura ecofeminista para la infancia y la juventud?”.

trofes del cambio climático -por poner un ejemplo- se ha creado la nomenclatura *climate fiction*. Lo que me lleva a apuntar que las modalidades ecológicas no son uniformes, sino que son de diverso matiz y cariz (aspecto sobre el que no me puedo detener en examinar). Este tipo de *narraciones* distópicas tienen que ver con especulaciones -a veces apocalípticas- no alejadas de la ideología del capitalismo socioeconómico feroz, que, con contradicción manifiesta, se pasa del conservadurismo ideológico al de la destrucción manifiesta. Distopías imaginadas -ya lo anuncio también- cuyo fin principal es torcer el rumbo de caminos destructivos para activar cambios sostenibles en nuestro presente.

La crisis climática ha calado hondo tanto en la literatura -como hemos visto- o en el cine -como ha estudiado recientemente Asun[ción] Bernárdez (2023), *Ecoficciones: cine para sentipensar la crisis climática*-. Pero ¿qué ha sucedido en el teatro? Veamos algo al respecto.

2. SOBRE ECOLOGÍA Y TEATRO

El teatro no iba a ser ajeno al estudio de las relaciones de estos dos ámbitos, aunque en menor medida que la literatura y el cine. Pero antes, quisiera, en primer lugar, traer a colación una pertinente advertencia de Shakespeare a los actores, a través de Hamlet:

Que la acción responda a la palabra y la palabra a la acción, poniendo un especial cuidado en no traspasar los límites de la Naturaleza, porque todo lo que a ella se opone se aparta igualmente del propio fin del arte dramático, cuyo objeto, tanto en su origen como en los tiempos que corren, ha sido y es presentar, por decirlo así, un espejo a la Humanidad; mostrar a la virtud sus propios rasgos, al vicio su verdadera imagen, y a cada edad y generación su fisonomía y sello característico (*Hamlet*, acto III, escena 2, <https://www.milenio.com/cultura/shakespeare-a-traves-del-espejo>).

La indicada advertencia a los actores de que no deben faltarles naturalidad al interpretar a los personajes, imitando siempre lo natural, se puede reconvertir en el aserto de que la humanidad no vaya contra la Naturaleza, que es el fin que pretendemos examinar en este 32 seminario.

No pretendo hacer un exhaustivo estado de la cuestión sobre las relaciones del teatro con la ecología en dos espacios: el de la investigación y el de las puestas en escena, llevados a cabo en España, sino dar algunas referencias al respecto.

2.1. Algunos estudios: senda personal

Como saben quiénes nos conocen, en el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, que fundé y dirijo desde 1991, se llevan a cabo una serie de actividades relacionadas con el contenido del sintagma de su nombre (como puede verse en su web: <https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/index2.html>). Una línea muy especial la constituyen las investigaciones referidas al ámbito teatral (tanto textualmente como en sus puestas en escena), según puede verse en Romera Castillo (2023a).

Pues bien, al preparar para la imprenta las actas del seminario internacional anterior, el 31, *Teatro, ciencias y ciencia ficción en las dos primeras décadas del siglo XXI* (Romera Castillo, ed., 2023), al revisar la bibliografía encontré unas referencias sobre teatro y ecología. Referencias que no eran otras que las publicadas en *ADE-Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, que fue pionera en estudiar las relaciones de estos dos ámbitos, aunque fuese de un modo muy genérico, al dedicarle una sección del número 47, con tres trabajos: el de Juan Antonio Hormigón (1995), “Teatro y ecología”; el de José Ramón Fernández (1995), “El sonido de los álamos” y el de Rosa Briones (1995),

“Ecología y teatro infantil”. Muy poco, pero se iniciaba un camino, al menos para mí en aquel momento.

Sembrada la semilla, intenté adentrarme en ese ámbito, y al constatar que, si bien en la literatura y en el cine el tema había fructificado en estos últimos años con fuerza, sin embargo, en el teatro, por otra parte, el asunto iba un tanto más rezagado. Por lo que decidí que el XXXII Seminario del SELITEN@T, celebrado en Madrid, del 28 al 30 de junio de 2023, bajo mi dirección, se dedicase al examen del *Teatro, ecología y gastronomía en las dos primeras décadas del siglo XXI*, cuyos resultados se publican en este volumen.

A continuación no se sigue un estado exhaustivo de la cuestión sobre las investigaciones centradas en las relaciones del teatro con la ecología, sino que quisiera poner de manifiesto un recorrido estrictamente personal que podría servir (no sé en qué medida) a quienes se interesen por el tema. Lector, quedas advertido.

Ante todo, haré una anotación sobre dos títulos de sendos volúmenes. El primero, el del volumen del zoólogo, ecólogo y botánico inglés-estadounidense George Evelyn Hutchinson (1903-1991), *El teatro ecológico y el drama evolutivo* (1979), donde no se estudia el teatro, como pudiera parecer, sino que se compara la relación entre los organismos y el medio que los rodea como el lugar condicionante (“el teatro ecológico”) y el proceso que tiene lugar en el tiempo (“el drama evolutivo”). Otro tanto ocurre con el estudio de José Antonio Pascual Trillo (2000), *El teatro de la ciencia y el drama ambiental. Una aproximación a las ciencias ambientales*, donde se comparan ambos espacios, pero no hay referencias específicamente al ámbito teatral en el que se haya tratado el tema.

Por su parte, se han realizado algunas calas diacrónicas como las de David Johnsonston y Lisha X (2021), que estudian las “Ecologías de la traducción: La ópera clásica china y el tea-

tro español del Siglo de Oro” y la de Helena Buffery (2008), que hace lo propio en “Ecologías del exilio: paisaje y representación en el teatro del exilio republicano”.

Sobre la presencia de lo ecológico en obras teatrales distópicas en España, pueden verse los estudios, entre otros, de López Pellisa (2018), en el capítulo “Teatro 1990-2015”, de *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*; así como la tesis de doctorado de Ziqi Jiang (2023), *Distopías en la escena española actual*, defendida en la Universidad Carlos III de Madrid, cuyo tribunal presidí. Por otra parte, Elena F. Sánchez-Vizcaíno (2015), examina el “Eco-teatro y concienciación medioambiental de la comunidad: la aplicación del teatro para la prevención de incendios forestales”. Además de *Blanco sobre blanco*, de Luis Fernando de Julián (2018), a la que me referiré en mi trabajo “Teatro y ecología: el proyecto *Planeta Vulnerable*”, publicado en este volumen.

No quisiera terminar este apartado con unas cuantas referencias a algunos trabajos realizados desde la perspectiva pedagógica como los de Peter Godé (1996), “Teatro y educación ambiental: la aventura de la carpa del alamillo”; Pablo Ramos Ramos (2017), “*El árbol que no se quería morir*. Un teatro musical de títeres sobre la ecología”; Aurora Martínez Ezquerro (2018), “De la lectura y escritura al juego teatral: educación, valores y ecología”; Alfredo Blanco Martínez y Mercedes González Sanmamed (2021), “Aprender desde la perspectiva de las ecologías: una experiencia en Secundaria a través del teatro y de Tiktok”.

2.2. Sobre algunas puestas en escena

El tema ecológico en los escenarios tanto de España como fuera de ella se ha ido incrementando en estos últimos años. Como en el apartado anterior, no se hará a continuación un exhaustivo estado de la cuestión al respecto, sino que traeré a colación un ra-

millete de puestas en escena, especialmente en Madrid -ciudad en la que vivo-, que, sin duda, el lector puede incrementar.

La Redacción de la Agencia EFE:VERDE, el 18 de febrero de 2020, publicaba, con firma de Amaya Quincoces Riesco, un reportaje sobre “La emergencia climática halla su hueco en el teatro para concienciar al mundo” (<https://efeverde.com/la-emergencia-climatica-halla-hueco-teatro-concienciar-al-mundo/>), en el que se constataban puestas en escena sobre la crisis climática, alrededor de la fecha indicada, que a continuación sintetizo, sigo y completo, añadiendo algunos espectáculos y algunos datos más. Me referiré a algunas puestas en escena en dos apartados diferenciados.

2.2.1. Algunos espectáculos españoles

El primero, se centra en algunas producciones netamente españolas. Me referiré a unas pocas. En La Casa Encendida y en otros ámbitos se llevó a cabo un proyecto de gran interés, el de *Planeta vulnerable*, con lecturas dramatizadas de los textos y con publicación de sus resultados (VV. AA., 2019), sobre diversos ámbitos del medio ambiente, al que me referiré en mi trabajo “Teatro y ecología: el proyecto *Planeta vulnerable*”, publicado en este volumen.

Deshielo, una historia sobre el cambio climático, puesta en escena por la compañía valenciana La Coja Dansa, con coreografía e interpretación de Santiago de la Fuente y Olga Clavel, el 28 y 29 de septiembre de 2019, en la Sala Cuarta Pared, para un público infantil y familiar, que versa sobre “las soluciones personales ante el cambio climático y el deterioro de nuestro ecosistema” (<https://www.tomaticket.es/es-es/entradas-deshielo-en-madrid>, más trailer: <https://vimeo.com/266509066>).

Contra.Natura, de la Agrupación Señor Serrano, estrenada el 22 de noviembre de 2008 en L’Estruch de Sabadell, es un proyecto escénico que plantea “una reflexión sobre la esencia dramática de

la relación entre la creación cultural -efímera, caduca, frágil- y la acción de la naturaleza -infinita, perenne, omnipresente-”, así como examina “el carácter vulnerable y fútil de la condición humana y la ubicuidad de la naturaleza entendida como un todo” (<https://www.srserrano.com/es/contra-natural/>).

La miel no caduca, de la compañía gallega Ibuprofeno, un espectáculo, estrenado el 31 de enero de 2020, creado a partir de una investigación colectiva sobre el cambio climático y ambientado en el universo de las abejas, sobre “la relación del ser humano con los objetos, la degradación ecológica del planeta por culpa de la perversa lógica consumista del capitalismo y la obsolescencia programada, tanto de los productos como de las personas”, donde “dos científicos / apicultores, en 2173, llevan a cabo sofisticados y absurdos experimentos, en un futuro distópico en el que el planeta está arrasado” (<https://www.feriadeteatro.com/feria2021/ibuprofeno-teatro-la-miel-no-caduca/> y trailer-vídeo en <https://www.youtube.com/watch?v=gCzwpkbbF0>).

En Galicia, por poner un ejemplo más, en las jornadas *Pontevedra utópica*, el Grupo Chévere, puso en escena, en gallego, *As fillas bravas e o mito de Casandra*, en la que tres mujeres mayores: “tratan de entender o cambio climático e facerlle fronte aplicando os saberes e a experiencia dunha vida longa no rural”, así como al mismo tiempo “é unha obra con perspectiva de xénero á procura de personaxes femininas empoderadas, colocando o foco nunha muller afirmativa, autónoma, creativa e implicada na colectividade” (según L.Penide, en *La voz de Galicia*, 29/04/2023).

La Realidad, un espectáculo de Dario Facal, que estaba previsto estrenarla en Matadero, en marzo de 2020, pero por el Covid-19 hubo que hacerlo un año después, poniéndose en escena en las Naves del Español (Matadero), en marzo de 2020, que constituye, según el autor, “un gran viaje intelectual y poético acerca del presente”, en el que el cambio climático está presente (<https://imjoying.com/>

events/9359d40f-bbe5-4bfb-b5a3-d57f3ac70adf y trailer-video en <https://www.youtube.com/watch?v=xmKsImxmAzA>).

Mi mundo limpio, un musical, de Varela Producciones (de Blanca Marsillach y Elise Varela), producido en 2016, con el patrocinio de Iberdrola, sobre el cuidado del medio ambiente, dirigido a un público familiar (<https://www.miteco.gob.es/eu/ceneam/carpeta-informativa-del-ceneam/novedades/mi-mundo-limpio.html>).

Blanco sobre blanco, del dramaturgo y fotógrafo Luis Fernando de Julián (2018)¹¹, una historia sobre un investigador, el deshielo y una osa que trata de sobrevivir en mitad de Ártico, a la que me refiero en mi trabajo sobre *Planeta vulnerable*, publicado en este volumen¹².

No han faltado piezas que, desde el humorismo, han tratado del tema. Por ejemplo, *Greenpiss. Un desmadre eco-ilógico*, de Yllana (producido en 2020), cuyo fin es concienciar de la gravedad del tema desde este punto de vista: “Una divertidísima sátira sobre la ecología, el futuro de nuestro planeta y la supervivencia de nuestra propia especie”, fijada en “el calentamiento global, el uso abusivo de los plásticos, el consumismo desenfrenado, la desaparición de miles de especies de animales y la posible extinción de nuestra propia especie”, donde “cuatro actores en estado de gracia se desdoblan en infinidad de personajes, desde políticos a pingüinos, para tratar un tema que está en boca de todos y al que Yllana ofrece una receta clara para combatirlo: humor ácido y sin barreras que no dejará a nadie indiferente” (<https://yllana.com/espectaculo/greenpiss/>).

Guillem Clua escribió en catalán, en 2010, *La terra promesa*, luego traducida al español como *La tierra prometida*¹³, aunque finalmente le cambió el título por el de *Kepler-438b / La tierra prometida* -recurriendo al exoplaneta descubierto en 2015, bajo

¹¹ Estudiada por Pilar Jódar en este volumen.

¹² Según Amaya Quincoces (2020), “El Teatro del Barrio ha lanzado una comisión para su evaluación ecológica y se propone transformar la sala en sostenible, con la idea de generar una corriente de Teatros por el clima”.

¹³ Que puede leerse en Ediciones Antígona (2020), en el vol. 2 de *Teatro en llamas*, con prólogo de Sergi Belbel, junto a *Marbourg*.

la denominación de la figura del científico alemán Johannes Kepler (1571-1630)-, en su estreno en el Teatrul Odeon de Bucarest, en 2016, en el que en tono de farsa, desde un punto de vista distópico, se adentra “en el tema del cambio climático y, sobre todo, en la ineficacia de las organizaciones internacionales para detener sus terribles consecuencias” (<https://guillemclua.com/kepler438b/>).

Así como el espectáculo de La Calórica, *De què parlem mentre no parlem de tota aquesta merda*, puesto en escena en la sala Poliorama de Barcelona, en 2021, “una hilarante ‘comedia seria’ sobre el cambio climático que entre risa y risa” pone “al espectador delante del espejo y lo incomoda, presentándole al micronegacionista que todos y todas llevamos dentro” (<https://www.climatica.lamarea.com/teatro-de-que-hablamos-mierda-climatica/>)¹⁴.

En el ámbito de la coreografía, la granadina Blanca Li -Blanca María Gutiérrez Ortiz-, en *Solsticio*, estrenada en París en septiembre de 2017, aunque repuesta en España¹⁵, reflexiona sobre cómo frenar el cambio climático con el fin de respetar el medio ambiente (https://saraesteller.com/2021/02/04/solstice_blanca_li/)¹⁶.

Es preciso constatar que este tipo de obras en el teatro infantil y juvenil, por haberse creado y editado, así como puesto en escena, es muy numeroso y de varias modalidades, que ahora no tengo en cuenta¹⁷.

¹⁴ A través de los títeres, en un espectáculo, destinado a los niños a partir de los cuatro años, Berta Hiriart, escribe y dirige *Ojos de nube*, puesta en escena en el teatro Helénico de Ciudad de México, en febrero de 2022, donde se cuenta la historia de Yari, una niña albina defensora de la naturaleza (*Ojos de nube, una obra para niños escrita y dirigida por Berta Hiriart* (timeoutmexico.mx)).

¹⁵ Un breve trailer puede verse en https://www.youtube.com/watch?v=Q-4_YMHjxBQ.

¹⁶ Sobre la adaptación reciente de la ópera *El cazador furtivo*, por La Fura dels Baus, donde lo ecológico está presente, puede verse <https://www.infobae.com/cultura/2022/07/30/pacto-con-el-diablo-covid-y-ecologia-la-fura-dels-baus-muestra-una-nueva-opera-para-el-siglo-xxi/>.

¹⁷ Pueden verse además los dos artículos de Raquel García-Pascual (2021,

2.2.2. Algunos espectáculos del extranjero en los escenarios españoles

Reseñaré, a continuación, algunas producciones de autores extranjeros, traducido y puestos en escena en España. Veamos algo al respecto.

Antropoceno, del actor y director estadounidense Thaddeus Phillips, realizada por encargo del teatro de La Abadía en su 25 aniversario, el 6 de febrero hasta el 29 de marzo de 2020, luego repuesta desde el 25 marzo al 11 de abril de 2021, “sobre nuestro actual estado de emergencia climática y la fragilidad en la que nos encontramos frente a las necesidades que requiere esta crisis planetaria (más datos en <https://www.teatroabadia.com/antropoceno-una-fabula-visual-sobre-la-emergencia-climatica/> y <https://www.teatroabadia.com/espectaculo/antropoceno/>).

Pulmones, del dramaturgo y director inglés Duncan Macmillan, con versión y dirección de José María Esbec, se escenificó en la sala Mirlo Blanco del teatro Valle-Inclán, el 19 de noviembre de 2019, sobre “el drama de una pareja que se desestabiliza al plantearse el impacto ambiental al traer un hijo al mundo”, reflexionando “sobre el amor, el ecologismo y la revolución social” (<https://eldiadezamora.es/art/21914/jose-maria-esbec-estrena-pulmones-en-el-teatro-valle-inclan-de-madrid> y trailer vídeo: https://www.rtve.es/play/videos/tele-diario/td1_pulmones_021219/5457857/).

Los hijos, de la dramaturga británica Luxy Kirkwood, puesta en escena en el Pavón-Teatro Kamikaze, en noviembre de 2019, que versa sobre las consecuencias de una catástrofe en una central nuclear (<https://www.todosalteatro.com/obra/los-hijos/>).

Fuera de España, según Amaya Quincoces (2020), figura la dramaturga canadiense Chantal Bilodeau, con *Greenland*, puesta en escena en el Teatro Nacional de Londres, “uno de los primeros in-

2022), a los que me referiré después.

tentos de una gran compañía teatral en el Reino Unido para ofrecer al unísono ciencia y temas de actualidad al gran público”. Así como se destaca al director alemán Christoph Baumann por su obra *Punto de quiebra* “sobre la crisis del clima” y también al Teatro Marabú, de Bonn, “que ha realizado varias piezas sobre el clima en un contexto global”. A este respecto, añadiría que Teatro Marabú es una compañía teatral de Bonn que está trabajando con jóvenes artistas para crear conciencia ambiental en niños y adolescentes con dos espectáculos (*Hay un globo atorado en mi garganta* y *Noé, nadie y el cormorán de pecho amarillo*) que versan, “de manera accesible, sobre aspectos complejos del cambio climático y la sostenibilidad”, ya que “los niños pueden entender cualquier problema que afecta al mundo”, como aseguraba Claus Overkamp, uno de los fundadores y director artístico del Teatro Marabú (<https://unfccc.int/es/news/art4climate-teatro-para-inspirar-a-una-nueva-generacion-de-activistas>).

Hasta aquí, unas (pocas) muestras de espectáculos teatrales al respecto del tema que nos ocupa.

3. EL SELITEN@T Y EL TEMA

El Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, que dirijo, desde 1991, como es bien sabido ha prestado atención a los estudios de la literatura y del teatro, especialmente, en sus diversas acciones, como he examinado en algunos de mis trabajos (Romera Castillo, 2023a). Pues bien, como preámbulo del 32 seminario internacional he de indicar que la coordinadora del Centro, la profesora Raquel García-Pascual ha publicado dos interesantes artículos sobre “El teatro español ante el actual cambio climático” (2021) y “Crisis climática y teatro actual: concienciación a través de referentes mitológicos” (2022). Los dos trabajos se interactúan y se complementan, por lo que remito a ellos, al proponer una serie de espectáculos sobre el teatro ac-

tual y el medio ambiente, en los que de una manera clara y rigurosa se puede encontrar un selecto panorama de interés (que no voy a pormenorizar), cuyas conclusiones sintetizo (García-Pascual, 2021):

1. Este tipo de teatro utiliza variados registros que van “desde el trágico y el documental, hasta el satírico y el humorístico, con un lugar central para el género de la ciencia ficción sobre esta temática, aunque en él parece que hay menor número de visiones distópicas y uno mayor de mensajes de cierto optimismo”.
2. Como técnicas utilizadas en esta tipo de teatro es preciso señalar: “elencos de personajes fantásticos y ambientación legendaria para discursos de actualidad, saltos espaciotemporales para mostrar el perspectivismo de las voces, fabulación histórica combinada con secuencias documentales, inclusión de noticias recientes sobre fenómenos climáticos, discurso autoficcional para oponer a la versión oficial otra lectura diferente, registro farsesco para los sectores no comprometidos, humanización de animales para atender a la otredad de la mirada ajena, etc.”.
3. “Es muy frecuente que se establezcan analogías con paradigmas de la cultura grecolatina, combinados en ocasiones con representantes de otras mitologías, como la celta, oriental, africana o nórdica”, poniendo el foco en tres aspectos concretos: “las figuras mitológicas que aluden al colectivo de los jóvenes, las heroínas míticas en conflicto con un entorno que no las escucha y diversas divinidades femeninas vegetales y fluviales [...] que denuncian que se han superado los límites del abuso a bosques, ríos, mares, pero también al entorno animal y humano”.
4. Sobre las obras presentadas, “unas son versiones de títulos de éxito en otros países (Reino Unido, Alemania)”; otras “son funciones creadas por grupos de tanta solera como La Fura dels Baus para eventos masivos de gran despliegue escenográfico”; así como otras, “son encargos de efemérides

(Día Mundial del Clima, de la Tierra, del Medio ambiente y Cumbre del Clima de Madrid)”.

5. En cuanto a los lugares de exhibición, la mayoría se presentan en teatros alternativos, sin subvención pública.
6. Con una conclusión final (García-Pascual, 2022): todas estas realizaciones “llaman a la concienciación de los auditores sobre el consumismo propia del sistema capitalista y los invitan a sumarse al compromiso ecológico”.

Así como yo mismo, en un trabajo sobre “Teselas de teatro breve actual”, publicado en *Las Puertas del Drama*, dediqué la tercera tesela a “Lo ecológico a escena” (Romera Castillo, 2023b), además del artículo periodístico, “Ecología y teatro actual”, en *Ideal. Diario Regional de Andalucía- Granada* (Romera Castillo, 2023c). Un aperitivo para nuestro XXXII seminario, que invito a degustar¹⁸. Ampliado en este trabajo, “*Natura et mensa* en la escena española actual”¹⁹.

4. NUESTRO XXXII SEMINARIO

Tras este artículo mío inicial, a continuación reseñaré los estudios que configuran este volumen, resultado del XXXII seminario internacional del SELITEN@T. En esta relación, sigo un orden diferente del que aparece editado. En la publicación del volumen, como se verá, se

¹⁸ Una grabación completa del seminario puede verse en <https://canal.uned.es/series/63cfa63961d0d278bf2e7455>. El acto de inauguración puede verse en <https://canal.uned.es/video/649d3dd832e2ca0d8679f142> y el de clausura en <https://canal.uned.es/video/64a3caa732e2ca4b3114b1b2>. Además del vídeo “XXXII Seminario del SELITEN@T. Teatro, ecología y gastronomía”, emitido en TVE-2 (21 y 23 de julio de 2023): UNED - 21/07/23 (rtve.es) (21:14 a 27:45 m.); Canal UNED: <https://canal.uned.es/video/64ae702d32e2ca05f1593e23> y Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=LzUJpGSMQc>.

¹⁹ Intervención que puede verse en <https://canal.uned.es/video/649d3e7232e2ca0d882f72c4>.

ordenan los trabajos temáticamente, mientras que en este trabajo las referencias se hacen desde otra perspectiva, como se puede comprobar.

4.1. Creadore/as

Varios son los autores que intervienen en el Seminario, sobre el teatro y la ecología, antologados en el volumen *Planeta vulnerable. Teatro ecológico del siglo XXI* (VV. AA., 2019). Pero antes de referirme a ellos, quiero destacar la labor pionera y señera que Ediciones Invasores, asentada en Vigo, ha llevado a cabo, de la mano de su director, Julio Fernández Peláez, un hombre de teatro en sus diversas facetas, que encontró en Galicia acomodo, con Anómico Teatro, escribiendo también novela y poesía. Por ello, tanto en mi nombre como en el de los intervinientes en el seminario, quisiera rendir homenaje a Julio y agradecerle su trabajo por su generosa, admirable y fructífera labor en pro del teatro.

Volviendo a la antología citada, con un esclarecedor prólogo de José Sanchis Sinisterra (2019: 9-11), “Mapa incompleto para explorar un planeta vulnerable”, he de decir que todos los nueve creadores participantes (5 dramaturgos y 4 dramaturgas) fueron invitados a intervenir en este 32 seminario internacional, aunque algunos, por diferentes motivos, excusaron su ausencia. Pues bien, los que por fin participan en nuestro encuentro fueron los siguientes, con los resúmenes de sus intervenciones enviados por ellos que reproduzco.

Dos fueron los dramaturgos intervinientes: Pedro Herrero Navamuel (dramaturgo y músico), con “Ecología de lo cotidiano. El teatro como reflejo de lo común”²⁰:

En ecología, el aquí y el ahora tienen reflejo directo en un futuro, que se presume desolador en términos medioambientales.

²⁰ Intervención que puede verse en <https://canal.uned.es/video/649e92d232e2ca21a834cd72>.

Una visión distópica de todo ello, se refleja en mi obra teatral *Éxodo*. Un tratado de deshumanización y desarraigo vital que comenzó cuando se decidió desatender lo próximo, lo humano, y dejamos nuestras vidas en manos de otros. Esta ponencia trata sobre las posibilidades de fortalecer nuestros lazos sociales y culturales a través del teatro y las artes, el arraigo a la tierra y la formación de la conciencia, como tabla de salvación ante la constante degradación medioambiental²¹.

Y Enrique Torres Infantes (dramaturgo y pedagogo), con “Pequeños actos para salvar el mundo”²²:

Dos libros, *Planeta vulnerable. Teatro ecológico del siglo XXI* (2019), sobre la contaminación química y *La escena de Anaximandro. Encuentros de Teatro y Ciencia* (2021), sobre biodiversidad, fueron la conclusión de dos proyectos sobre Teatro, Ciencia y Ecología, impulsados por José Sanchis Sinisterra. Este artículo describe momentos clave de ambos procesos. Desde la investigación inicial, a la escritura. Los encuentros con científicos y ecologistas. Los materiales documentales y los testimonios reales que aportaron forma y contenido a las obras. El trabajo dramático sobre el espacio, el texto, los personajes para convertir lo abstracto en concreto. El teatro es una gran herramienta de divulgación. El artículo trata diferentes momentos de una experiencia individual, en un contexto de creación colectiva, a través de mis obras *Silencios que matan* y *El jardín de Beagle*.

Por su parte, otras dos credoras participaron en el seminario. De un lado, la dramaturga y profesora de la universidad de

²¹ Puede verse el estudio de Ziqi Jiang sobre *Éxodo*, publicado en este volumen.

²² Intervención que puede verse en <https://canal.uned.es/video/649d5d5232e2ca120a2867a4>.

Granada, Gracia Morales, con “De la ceguera individual a la conciencia colectiva: estrategias para una dramaturgia del deterioro medioambiental”²³, en cuyo resumen indica:

El presente trabajo promueve un acercamiento a algunas estrategias discursivas para generar una dramaturgia que aborde, de forma responsable, la temática del deterioro medioambiental. En una primera parte, me centro en la experiencia del proyecto *Planeta Vulnerable*, en el que participé como autora, diagnosticando las dificultades que enfrentamos y las diversas soluciones que se propusieron. Posteriormente, reflexiono sobre dos piezas de mi autoría en las que he desarrollado específicamente esta temática: *Lavinia* (2019) y *El vuelo de los estorninos* (2023). Si en la primera, primaba una visión más pesimista, a partir de unos personajes pasivos, que no asumen su realidad, en la segunda, gracias a la conciencia colectiva, se llega a una mirada más esperanzada sobre el futuro.

Y de otro, la dramaturga y profesora de la RESAD, Itziar Pascual, con “¿Es posible una escritura teatral ecofeminista para la infancia y la juventud?”²⁴:

¿Pueden ser la dramaturgia contemporánea y la literatura infantil y juvenil un campo fértil para el debate, la reflexión y la crítica frente al inmovilismo institucional ante las crisis medioambientales? ¿Puede el ecofeminismo encontrar un ámbito de aplicación práctica y de diálogo con las generaciones más jóvenes en la expresión artística? Para contestar a estas preguntas, vamos a tomar diversos ejemplos prácticos de la escena española para edades tempranas.

²³ Intervención que puede verse en <https://canal.uned.es/video/649d402e32e2ca0dc432bb04>.

²⁴ Intervención que puede verse en <https://canal.uned.es/video/649d5e1c32e2ca12417d4e52>.

Asimismo, intervinieron otros creadores (2 dramaturgos más una dramaturga) que no participaron en la mencionada antología. Me refiero a Luis Fernando de Julián (dramaturgo / director escénico) -*Nani de Julián*- con “El rostro de la destrucción como punto de partida. Dramaturgia y fotografía ecológica”²⁵:

En este trabajo sobre la dramaturgia del siglo XXI y la ecología, se explora la relación entre tomar fotografías de desastres ecológicos como punto de partida para escribir obras teatrales. Las imágenes impactantes tienen el poder de anular la explicación y generan un impacto visual directo en el espectador. En la sociedad contemporánea, las imágenes se convierten en sustitutos ansiados de las experiencias reales y desempeñan un papel fundamental en la economía, la política y la búsqueda de la felicidad privada. Las fotografías de desastres ecológicos son secretos que revelan menos a medida que se les examina más. El acto de fotografiar implica seleccionar y encuadrar, lo que a su vez implica excluir. Es importante reflexionar antes y después de capturar una imagen, evitando distracciones en el momento mismo de la toma. La belleza convulsiva de las fotografías de desastres ecológicos despierta una respuesta emocional y visceral en el espectador. El teatro, utilizando la representación escénica, puede transmitir esta belleza convulsiva y generar una conexión emocional con la audiencia. Además, el teatro puede documentar y dar voz a todas las perspectivas involucradas en los desastres ecológicos. En la dramaturgia del siglo XXI, el teatro utiliza las fotografías de desastres ecológicos como punto de partida para explorar la complejidad de la problemática ecológica, generando conciencia y promoviendo un compromiso más profundo con la protección y preservación del medio ambiente. El teatro se convierte en un

²⁵ Intervención que puede verse en <https://canal.uned.es/video/649e8ad232e2ca20781c9824>.

medio poderoso para capturar la atención del público y generar un impacto visual y emocional que impulsa el cambio positivo en relación con la ecología. [Punto de partida desde el que escribió *Blanco sobre blanco* y *El estómago de la ballena*.]

Sebastián Moreno (dramaturgo), con “Teatro ecologista: entre el didactismo y el lamento”²⁶:

Si el teatro es, como afirman muchos, el género predilecto para lanzar preguntas al lector / espectador, cabe preguntarse qué preguntas -que no devengan ya trágicas respuestas- podría lanzar un teatro de temática ecologista. Si el ánimo de algunas propuestas de teatro ecologista es, en cambio, reforzar determinadas respuestas, caeríamos en la cuenta de que éste se erige, pues, como un subgénero eminentemente didáctico. Si, por el contrario, las respuestas a los dilemas y problemas ecológicos son tan hondas como advertimos, encontramos un teatro que solo puede ocuparse ya de la fragilidad, de la finitud... Un teatro que se transforma en rapsodia, lamento, elegía.

Y Nieves Rodríguez Rodríguez (dramaturga / Universidad de Alcalá), con “Cuidar la tierra o la palabra como alimento: Algunas intuiciones para un teatro de la memoria”²⁷:

Este escrito pretende ahondar en las intuiciones de un teatro de la memoria desde la perspectiva de un teatro ecológico asentado en los conceptos de tierra y alimento. Al hacerlo, la palabra se presenta como territorio de interrogación ética para la memoria colectiva.

²⁶ Intervención que puede verse en <https://canal.uned.es/video/649d5cda32e2ca11fd053c82>.

²⁷ Pilar Jódar ha estudiado en este volumen *A veces veo voces (palabra quemada)*, obra conjunta de Mar Gómez Glez y Nieves Rodríguez Rodríguez. Su intervención puede verse en <https://canal.uned.es/video/649e846932e2ca1f7c2222>.

4.2. Estudios

4.2.1. Estudios generales

Como estudios panorámicos figuran los de Julio Fer -como suele firmar Julio Fernández Peláez-, con “El teatro frente a la crisis ecosocial”²⁸:

La crisis climática y también la acuciante pérdida de biodiversidad que se está produciendo a lo largo y ancho del planeta está generando todo tipo de discursos en el conjunto de las artes, también en las escénicas. La pregunta es si es posible hablar ya de una incipiente tendencia con unos rasgos determinados y si, de existir esta tendencia, podría derivar en los años venideros hacia una *estética de lo ecosocial*, capaz de trascender a la clásica separación de los géneros y que apuntaría a un nexo común de fondo íntimamente relacionado con el momento crítico que vivimos.

Martín Bienvenido Fons Sastre (Universidad Loyola), con “Ecología, interpretación escénica y ciencias cognitivas: nuevas perspectivas de estudio”²⁹:

El presente estudio se centra en el análisis del trabajo del intérprete escénico desde la innovadora perspectiva que nos aporta la ecología cognitiva del comportamiento, que tiene como base las tesis poscognitivistas que abogan por una cognición corporizada (*Embodied Cognition*), entendiendo la actuación como un sistema no lineal en continua retroalimentación con el entorno a

²⁸ Intervención que puede verse en <https://canal.uned.es/video/649e8a5e32e2ca20735bde84>.

²⁹ Intervención que puede verse en <https://canal.uned.es/video/649d40d132e2ca0de52c6982>.

partir de cartografías sensoriomotoras que activan al actor desde la interacción de su cuerpo-mente en acción. Las aportaciones neurocientíficas en conexión con las tesis ecológicas abogan por una nueva orientación del entrenamiento y la técnica actoral, abriendo interesantes horizontes para el estudio de su creatividad.

Y Sergio Camacho Fernández (Universidade de Santiago de Compostela y Tan Elyun (University of Nottingham Malaysia), con “Ópera en teatros de bambú: la sostenibilidad de las artes escénicas tradicionales dentro de los ecosistemas culturales”³⁰:

Desde la década de 1970, los investigadores preocupados por la pervivencia de las manifestaciones tradicionales dentro de la música y las artes escénicas han establecido una analogía recurrente con la ecología, en la que las tradiciones amenazadas se comparan con las especies en peligro de extinción, abogando por la protección de los ecosistemas culturales para asegurar su sostenibilidad. Las disciplinas que asumieron dicho análisis, como la ecomusicología o la ecología cultural, conceptualizaron el paralelismo a partir de una construcción ecológica de la naturaleza basada en una epistemología relacional de interconexión, copresencia y diversidad. Confrontando las nociones de preservación y sostenibilidad, este estudio examina la prevalencia actual de las artes escénicas tradicionales, evaluando las distintas maneras en las que las artes tienen la capacidad de modificar la naturaleza y, consecuentemente, a ellas mismas. Para ello se analiza el entorno cultural de la ópera cantonesa como estudio de caso, investigando la implantación de los teatros de bambú como modelo sostenible dentro de su ecosistema cultural, con el objetivo de establecer líneas de acción que consoliden la vigencia, viabilidad y pertinencia de las prácticas escénicas tradicionales en el contexto contemporáneo.

³⁰ La intervención solamente de Sergio Camacho puede verse en <https://canal.uned.es/video/649d415032e2ca0dfd034452>.

4.2.2. Sobre dramaturgas

Helen Freear-Papio (editora de *Estreno* / College of the Holy Cross, USA), con “Ecosistemas disfuncionales en el teatro de Diana M. de Paco Serrano”³¹:

La ecología puede entenderse como el estudio de las relaciones entre grupos de seres humanos y su ambiente físico y social. Como marco teórico y de análisis, la ecología ofrece amplias posibilidades para un acercamiento crítico a los mundos sociales artificiales creados en una obra de teatro. En este estudio, investigaré cómo Diana M. de Paco Serrano presenta unos ecosistemas teatrales disfuncionales. En *Obsession Street* (2011), por ejemplo, existe un caos lingüístico engendrado por un lenguaje opaco que impide la existencia de verdadera comunicación entre los habitantes de la calle homónima, mientras que en *PCP* (2010) la autora crea un ecosistema falso, un mundo de telerrealidad simulado e inventado por gente malintencionada. Cada ecosistema revela la incomunicación y la violencia inquietantes presentes en la vida moderna.

Pilar Jódar Peinado (Academia de las Artes Escénicas de España / Profa. de Enseñanza Secundaria de Cantabria), con “Apocalipsis, tragedia y sarcasmos en tres obras actuales sobre la destrucción medioambiental por el ser humano (*A veces veo voces, Blanco sobre blanco y Le es fácil flotar*)”³²:

Es evidente que en el teatro y en el ambiente cultural de principios del siglo XXI está tomando mucha presencia el asunto del colapso climático y medioambiental por la acción del ser humano. A la luz

³¹ Intervención que puede verse en <https://canal.uned.es/video/649e82b232e2ca1fa47ab7e2>.

³² Intervención que puede verse en <https://canal.uned.es/video/649e858c32e2ca1fe01f1072>.

de la ecocrítica, podemos establecer aspectos comunes en el tratamiento de esta preocupación contemporánea en tres textos teatrales actuales: *A veces veo voces (palabra quemada)*, de Mar Gómez Glez y Nieves Rodríguez Rodríguez, *Blanco sobre blanco*, de Luis Fernando de Julián y *Le es fácil flotar*, de Eva Redondo.

Maria Angelica Giordano Paredes (UNED / SELITEN@T), con “Ecología y símbolo en el teatro educativo de Miriam Dubini: del relato a la escena”³³:

El teatro educativo es una creación de la escritora italiana del siglo XIX, Ida Baccini, que ha trascendido muy poco así como el reconocimiento de su obra. Sin embargo, en los dos primeros decenios del siglo XXI vemos que esa terminología encuentra cabida y desarrollo en la obra de Miriam Dubini quien convierte sus relatos en escenografías para los más pequeños con una intención claramente educativa. Es así como en sus obras encontramos el objetivo de esta investigación que pretende analizar, de manera diacrónica, el significado de este tipo de literatura, interpretar la simbología de sus personajes y contextos; además de estudiar su explícita preocupación por preservar el ambiente y transmitir el equilibrio natural que hay entre la naturaleza y los seres humanos, respetando además los objetivos para el desarrollo sostenible de la agenda 2030. Para ello analizaremos una de sus obras más representativa, *Il viaggio di Salma e Timo*.

4.2.3. Sobre dramaturgos

Ziqi Jiang (Investigador de China en la universidad Carlos III de Madrid), con “Dos distopías ecológicas en el Nuevo Teatro

³³ Intervención que puede verse en <https://canal.uned.es/video/649d41cb32e2ca0e060d2402>.

Fronterizo: *Éxodo* de Pedro Herrero Navamuel y *Cuentos para futuros moribundos* de Carlos Molinero”³⁴:

Durante mucho tiempo, la escena teatral española ignoró la tradición de la distopía ecológica. Sin embargo, las diversas ediciones del proyecto *Planeta vulnerable* del Nuevo Teatro Fronterizo han rellenado este vacío. En esta comunicación se analizan *Éxodo*, de Pedro Herrero Navamuel, y *Cuentos para futuros moribundos*, de Carlos Molinero, dos piezas estrenadas durante la primera edición de la iniciativa en 2017. Con este estudio, buscamos aumentar la visibilidad de las distopías ecológicas españolas actuales. Observamos que ambas obras comparten tres similitudes generales: la pertenencia al paradigma de las dramaturgias inducidas, el enfoque en los aspectos éticos del problema de la devastación medioambiental y la abundancia de referencias intertextuales. Estos rasgos favorecen una escritura distópica verdaderamente pertinente que evita la ideologización y la banalización.

4.2.4. Proyecto Planeta vulnerable

José Romera Castillo (Academia de las Artes Escénicas de España / UNED / director del SELITEN@T), con “Teatro y ecología: el proyecto *Planeta vulnerable*”³⁵:

En este trabajo se estudian las cuatro ediciones que ha tenido el proyecto *Planeta vulnerable* -teatro ecológico del siglo XXI-, relacionadas con lo teatral, tanto en textos como en lecturas dramatizadas, impulsado por la Asociación Cultural Lanzambiental, con la colaboración del Nuevo Teatro Fron-

³⁴ Intervención que puede verse en <https://canal.uned.es/video/649e939732e2ca21d65f6bc2>.

³⁵ Intervención que puede verse en <https://canal.uned.es/video/649d3e7232e2ca0d882f72c4>.

rizo y el asesoramiento dramaturgico de su promotor, José San-
chis Sinisterra, dentro de lo que él llama las *dramaturgias indu-*
cidas. Una iniciativa que parte de la creencia de que el teatro,
a través de sus textos y puestas en escena, se constituye en una
varilla más de concienciación en los ciudadanos de la necesidad
de la conservación de la naturaleza y del medio ambiente.

4.2.5. Teatro comunitario en Galicia

Manuel Francisco Vieites García (ADE-Teatro / Investigador
independiente), con “*Son d’aldea*: Teatro comunitario, ecología y
sostenibilidad”³⁶:

En un momento en que pueblos, aldeas, comarcas o provincias
enteras incorporan a su denominación el adjetivo “vaciada/o”,
parece razonable considerar causas y efectos, que remiten a
formas múltiples de pérdida, y proponer alternativas plausi-
bles y viables. En ellas, es posible que diferentes modalidades
de animación, como complemento a otras iniciativas, resulten
relevantes en tanto promuevan formas de creación, recupera-
ción y desarrollo de conciencia comunitaria, principio fun-
damental para la ideación y puesta en marcha de proyectos
comunes y compartidos. Esta comunicación, asentada en el
estudio de una experiencia denominada *Son d’Aldea* y en la
reflexión teórica y metodológica que provoca en torno a las
potencialidades de la Animación Teatral, y en ella de la crea-
ción teatral, tiene como finalidad mostrar algunas líneas de
acción que pueden contribuir a imaginar un modelo de desa-
rrollo que asuma y promueva principios que informan docu-
mentos trascendentales como la Agenda 2030, tan olvidada en
la acción de gobierno, sin excepciones.

³⁶ Intervención que puede verse en [https://canal.uned.es/
video/649e831232e2ca1fa90b1602](https://canal.uned.es/video/649e831232e2ca1fa90b1602).

4.2.6. Sobre teatro hispanoamericano³⁷

José Leonardo Ontiveros (Universidad Central de Venezuela /
UNIR), con “*Ecocidio petrolero en tres noches para cinco Perros*,
de Gustavo Ott”³⁸:

En este trabajo se analiza la obra *Tres noches para cinco pe-
rros*, de Gustavo Ott. Pieza que cuestiona y denuncia el daño
al ecosistema producido por la explosión de la plataforma pe-
trolera llamada “Deepwater Horizon” operada por la British
Petroleum. Este hecho ocurrió en el año 2010 en el Golfo de
México y se convirtió en el más devastador ecocidio perpetra-
do por transnacional alguna. Hemos identificado aspectos de la
realidad que son transpuestos en la obra por parte del autor e
incardinado la obra dentro de lo que se denomina ecoteatro. Ott
busca -a través de la obra- crear concienciación y sensibiliza-
ción medioambiental.

4.2.7. En resumen

En este volumen aparecen publicadas diecisiete contribucio-
nes sobre teatro y ecología. Siete de ellas corresponden a creadores
(cuatro dramaturgos y tres dramaturgas) y diez a diferentes estudios
con diversas temáticas. Un ramillete, sin duda alguna, que, unido a
lo investigado en España anteriormente, realiza unas novedosas e
interesantes teselas sobre el tema. Una vez más, el SELITEN@T se
convierte en pionero en los estudios teatrales actuales³⁹.

³⁷ Carmen Márquez Montes (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria) in-
tervino en el seminario, con la comunicación “Pensamiento ecológico en la escena
hispanoamericana”, que no se publica en este volumen, aunque puede verse su inter-
vención en <https://canal.uned.es/video/649e93fc32e2ca21f404c4a2>.

³⁸ Intervención que puede verse en [https://canal.uned.es/
video/64a3c5a832e2ca4ae12157c5](https://canal.uned.es/video/64a3c5a832e2ca4ae12157c5).

³⁹ Siguiendo la tradición se presentó en el seminario el volumen de VV.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACOT, PASCAL (1990). *Historia de la ecología*. Versión española de Lourdes Prieto del Pozo y Prefacio de Michel Godron. Madrid: Taurus.

AGRA ROMERO, M.^a XOSÉ, ED. (1998). *Ecología y feminismo*. Granada: Editorial Comares.

ARELLANO-TORRES, IGNACIO D. E INSÚA, MARIELA, EDS. (2021). *Ecología y medioambiente en la literatura y la cultura hispánicas*. New York: Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA).

BERNÁRDEZ, ASUN (2023). *Ecoficciones: cine para sentipensar la crisis climática*. Valencia: Tirant lo Blanch.

BINNNS, NIALL (2010). “Ecocrítica en España e Hispanoamérica”. *Ecozon@ I.1*, 132-135.

BLANCO MARTÍN, JOSÉ MARÍA (2006-2007). *Breve historia de la ecología: vicisitudes y pretensiones de una nueva ciencia. Encuentros en la Biología* 113 al 120.

BLANCO MARTÍNEZ, ALFREDO Y GONZÁLEZ SANMAMED, MERCEDES (2021). “Aprender desde la perspectiva de las ecologías: una experiencia en Secundaria a través del teatro y de Tiktok”. *Educatio siglo XXI: Revista de la Facultad de Educación* (Universidad de Murcia) 39.2, 169-190 (Ejemplar dedicado a *Ecologías de aprendizaje: oportunidades para la formación en la sociedad en red*). Disponible en línea: https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/111261/1/14_Educatio_Siglo_XXI_V39_N2_2021_Aprender%20desde%20la%20perspectiva%20de%20las%20ecolog%cc3%adas.pdf [20/05/2023].

BRIONES, ROSA (1995). “Ecología y teatro infantil”. *ADE-Teatro* 47, 40-41. Disponible en línea: https://prensahistorica.mcu.es/arce/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=2000645872&interno=S&posicion=1®istrardownload=0 [20/05/2023].

AA., *La escritura para la escena, hoy*, publicado por Academia de las Artes Escénicas de España, en 2023. Presentación que puede verse en <https://canal.uned.es/video/649e8bb732e2ca20973d1192>.

BUFFERY, HELENA (2008). “Ecologías del exilio: paisaje y representación en el teatro del exilio republicano”. En *El exilio: debate para la historia y la cultura*, José Ángel Ascunza (ed.), 135-148. Donostia: Saturraran.

CAMASCA, EDWIN (2020). “La literatura en la perspectiva de la ecocrítica”. *Tesis* (Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú) 13.16, 97-110. Disponible en línea: <https://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/tesis/article/view/18895/15857> [23/06/2023].

CAMPOS LÓPEZ, RONALD (2028), “Estudios sobre la ecopoesía hispánica contemporánea: Hacia un estado de la cuestión”. *Artifara: Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas* 18, 169-204. Disponible en línea: <https://ojs.unito.it/index.php/artifara/article/view/2518/2596> [23/06/2023].

CARSON, RACHEL (2016). *Primavera silenciosa*. Barcelona: Crítica.

CASADO DE OTAOLA, SANTOS (1996). *Los primeros pasos de la ecología en España*. Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación / Residencia de Estudiantes. Disponible en línea: https://www.mapa.gob.es/ministerio/pags/biblioteca/fondo/pdf/15850_all.pdf [20/06/2023].

FERNÁNDEZ, JOSÉ RAMÓN (1995). “El sonido de los álamos”. *ADE-Teatro* 47, 39. Disponible en línea: https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=2000646307&interno=S&posicion=1®istrardownload=0 [20/05/2023].

FLORES, WILLIAM (2015). *Ecocrítica poscolonial y literatura moderna latinoamericana*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

FLYS JUNQUERA, CARMEN; MARRERO HENRÍQUEZ, JOSÉ MANUEL Y JULIA BARELLA VIGAL, EDS. (2010). *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert.

GARCÍA-PASCUAL, RAQUEL (2021). “El teatro español ante el actual cambio climático”. *Estreno. Cuadernos de teatro español contemporáneo* XLVII. 2, 117-139.

_____. (2022). “Crisis climática y teatro actual: concienciación a través de referentes mitológicos”. En *Contingencia y moral: el extranjero visto a través de la ficción*, Susanne Hartwig (coord.), 429-447. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.

GODÉ, PETER (1996). “Teatro y educación ambiental: la aventura de la carpa del alamillo”. *Aula verde: revista de educación ambiental* 13, Disponible todo el número en línea: http://www.juntadeandalucia.es/medioambiente/portal_web/servicios_generales/doc_tecnicos/aula_verde/av13.pdf [20/05/2023].

GLOTFELTY, CHERRYLL & FROMM, HAROLD, EDS. (1996). *The Ecocriticism Reader: Landmark in Literary Ecology*. Athens, Georgia: University of Georgia Press.

HORMIGÓN, J. A. (1995). “Teatro y ecología”. *ADE-Teatro* 47, 34-39. Disponible en línea: https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=2000646307&interno=S&posicion=1®istrardownload=0 [20/05/2023].

HUTCHINSON, GEORGE EVELYN (1979). *El teatro ecológico y el drama evolutivo*. Traducción de Ramón Navarro. Barcelona: Blume.

JIANG, ZIQI (2023). *Distopías en la escena española actual* [Tesis doctoral, Universidad Carlos III de Madrid]. Madrid: e-Archivo Principal de la Universidad Carlos III de Madrid. Disponible en línea: <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/37106> [20/04/2023].

JOHNSONSTON, DAVID Y X, LISHA (2021). “Ecologías de la traducción: La ópera clásica china y el teatro español del Siglo de Oro”. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 97.1, 167-196.

JULIÁN, LUIS FERNANDO DE (2018). *Blanco sobre blanco*. Vigo: Ediciones Invasoras.

LÓPEZ-PELLISA, TERESA (2018). “Teatro 1990-2015”. En *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*, T. López-Pellisa (ed.), 251-278. Frankfurt / Madrid: Iberoamericana / Vervuert.

MARRERO HENRÍQUEZ, JOSÉ MANUEL (2010). “Ecocrítica e hispanismo”. En *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*, Carmen Flys Junquera, José Manuel Marrero Henríquez y Julia Barella Vigal (eds.), 193-217. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 193-217.

_____. (2014). “Pertinencia de la ecocrítica”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* XL.79, 57-77.

MARTÍNEZ EZQUERRO, AURORA (2018). “De la lectura y escritura al juego teatral: educación, valores y ecología”. *Hecho Teatral: Revista de teoría y práctica del teatro hispánico* 18. Ejemplar dedicado a “Propuestas didácticas de textos escénicos hispánicos”, disponible un resumen en <http://www.hechoteatral.com/index.php/hteatral/article/view/169> [20/05/2023].

MURPHY, PATRICK (1995). *Literature, Nature, and Other. Ecofeminist Critiques*. Albany, Nueva York: State University of New York.

OPPERMANN, SERPIL (2010). “The Rhizomatic Trajectory of Ecocriticism”. *Ecozon@* 1.1, 17-21.

OROZCO DÍAZ, EMILIO (1968). *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*. Madrid: Prensa Española.

PAREDES, JORGE Y MCLEAN, BENJAMÍN (2000). “Hacia una tipología de la literatura ecológica en español”. *Ixquic* II, 1-37.

PASCUAL TRILLO, JOSÉ ANTONIO (2000). *El teatro de la ciencia y el drama ambiental. Una aproximación a las ciencias ambientales*. Madrid: Miraguano Ediciones.

PEDROSA, JOSÉ MANUEL (2010). “Ecocrítica y ecoantropología”. *Ecozon@* 1.1, 174-177.

PRÁDANOS, LUIS IÑAKI (2016). “Ecocrítica en los estudios literarios y culturales españoles contemporáneos: una tendencia emergente desesperadamente necesaria”. *La nueva literatura hispánica* 20, 281-298.

_____. (2019). “Ecocrítica: hacia una ecología política y poética (lenguaje poético, pluriversos y extinción)”. *Paraíso. Revista de Poesía* 15, 27-34. Disponible en línea: <https://www.dipujaen.es/export/files/dipujaen/revista-paraíso/revista-paraíso-15.pdf> [22/05/23].

PULEO, ALICIA H. (2019). *Claves ecofeministas: para rebeldes que aman a la tierra y a los animales*. Madrid: Plaza y Valdés.

QUINCOCES RIESCO, AMAYA (2020). “La emergencia climática halla su hueco en el teatro para concienciar al mundo”. Agencia EFE:VERDE, 18 de febrero. Disponible en línea: <https://efeverde.com/la-emergencia-climatica-halla-hueco-teatro-concienciar-al-mundo/> [24/06/2023].

RAMOS RAMOS, PABLO (2017). “El árbol que no se quería morir. Un teatro musical de títeres sobre la ecología”. *Aula de secundaria* 22, 34-37.

ROMERA CASTILLO, JOSÉ (2023a). “Líneas teatrales de investigación en el SELITEN@T: teatro y ciencia (+ficción)”. En *Teatro, ciencias y ciencia ficción en las dos primeras décadas del siglo XXI*, J. Romera Castillo (ed.), 7-54. Madrid: Verbum.

____ (2023b). “Teselas de teatro breve actual”. *Las Puertas del Drama* 59 (junio). Disponible en línea: <https://aat.es/las-puertas-del-drama/teselas-de-teatro-breve-actual/> [22/08/2023].

____ (2023c). “Ecología y teatro actual”. *Ideal. Diario Regional de Andalucía*, 3 de agosto, 23. Disponible en línea: <https://academiadebuenasletrasdegranada.org/wp-content/uploads/2023/08/de-buenas-letras-23-08-03.pdf> [22/08/2023].

ROMERA CASTILLO, JOSÉ, ED. (2023). *Teatro, ciencias y ciencia ficción en las dos primeras décadas del siglo XXI*. Madrid: Verbum.

SÁNCHEZ-VIZCAÍNO, Elena F. (2015). “Eco-teatro y concienciación medioambiental de la comunidad: la aplicación del teatro para la prevención de incendios forestales”. *Ecozon@. Revista europea de Literatura, Cultura y Medioambiente* 6.1, 151-166. Disponible en línea: <https://ecozona.eu/article/view/644> [20/06/2023].

SANCHIS SINISTERRA, JOSÉ (2019). “Mapa incompleto para explorar un planeta vulnerable”. En *Planeta vulnerable. Teatro ecológico del siglo XXI*, VV. AA., 9-11. Vigo: Ediciones Invasoras.

____ (2020). “Dramaturgias inducidas y narraturgias”. *Ar-*

gentores, 6 de noviembre. Disponible en línea: <https://argentores.org.ar/dramaturgias-inducidas-y-narraturgias/> [20/04/2023].

TRISCHLER, HELMUTH (2017)- “El Antropoceno, ¿un concepto geológico o cultural, o ambos?”. *Desacatos* 54 (mayo-agosto), 40-57.

VALVASSORI, MITA (2020). “Leer para un futuro mejor: distopías ecológicas y ecofeministas”. *Alpha: revista de artes, letras y filosofía* 51, 191-198. Disponible en línea: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8273211> [20/06/2023].

VARIOS AUTORES (1979). *Ecología y medioambiente*. Madrid: Centro de Estudios Sociales del Valle de los Caídos.

____ (2019). *Planeta vulnerable. Teatro ecológico del siglo XXI*. Prólogo de José Sanchis Sinisterra. Vigo: Ediciones Invasoras.

VÁZQUEZ, MIGUEL ÁNGEL, ED. (2022). *Naturaleza poética. Antología de ecopoesía y poemas de naturaleza*. Madrid: La Imprenta.

VELAYOS CASTELO, MARÍA CARMEN (2008). *Ética y cambio climático*. Bilbao: Desclée de Brouwer.

WHITE, STEVEN (2014). *El consumo de lo que somos. Muestra de poesía ecológica hispánica contemporánea*. Madrid: Amargord.

ZAPF, HUBERT (2010). “Ecocriticism, Cultural Ecology, and Literary Studies”. *Ecozon@* I.1, 136-147.

II. MENSA

1. ANOTACIONES PREVIAS

El segundo eje temático del seminario versa sobre las relaciones del teatro con la gastronomía, por otra parte, tan ligada últimamente a la ecología: la alimentación con productos ecológicos cada vez adquiere mayor relevancia y consumo en las sociedades occidentales (porque en las otras, las del tercer mundo, lo que impera, tristemente, es más bien el hambre).

Según la etimología, en griego, “gastro” significa “estómago” y “nomos”, “ley”, es decir, “la ley del estómago”, ya que fueron los habitantes de Grecia los primeros en utilizar el término como una disciplina pedagógica en el siglo IV a. C. con Marco Gavio Apicio a la cabeza. El *Diccionario* de la RAE, en su tercera acepción, define el término del modo siguiente: “Conjunto de los platos y usos culinarios propios de un determinado lugar”, entendiéndose por ella todo lo que tiene relación con la alimentación. Se ha constituido en una disciplina que examina las relaciones entre las personas, la comida y la cultura en general. E incluso se ha creado en Madrid una Real Academia de Gastronomía (<https://realacademiadegastronomia.com/>)⁴⁰ con una serie de Academias Autonómicas diseminadas por toda España, en nuestro caso.

Dejando a un lado disquisiciones más o menos científicas, lo que nos trae ahora la atención en este seminario es la relación entre el teatro y la gastronomía en lo que llevamos de siglo, partiendo de la base de que el teatro es una actividad fundamental de la cultura, por lo que en él se podrán ver numerosas apreciaciones en torno a la cocina y a la alimentación de un modo directo, unas veces, o simbólico, la mayoría de ellas.

El tema en el cine, como en otras manifestaciones artísticas, ha sido tratado con amplitud. Por lo que respecta al cine, recordaré como un caso paradigmático, entre tantos otros, la película franco-italiana de Marco Ferreri, de 1973, *La Grand Bouffe*, en la que cuatro amigos se reúnen para realizar un suicidio gastronómico. O por poner un ejemplo peculiar más, *El último tango en París*, de Bernardo Bertolucci, de 1972, donde un producto alimenticio, como la mantequilla, es usado en una escena de alto contenido erótico de sodomía, para una “violación”, la de la actriz, en pantalla,

⁴⁰ Todos los enlaces de este apartado han sido (re)consultados el 20/06/2023.

Maria Scheneider por Marlon Brando, como símbolo de la violencia en general y de la sexual, en particular. Película –o mejor escena (<https://www.eitb.eus/es/cultural/cine/videos/detalle/4528772/polemica-escena-violacion-el-ultimo-tango-paris/>)– que tuvo un valor añadido en España, cual fue que, al estar prohibida hasta 1979, hubo grandes peregrinaciones a Perpiñán para presenciar, no el contenido y valor artístico del film, sino, sobre todo, la famosa escena erótica con la mantequilla.

Y no digamos en la televisión, con un programa señero *MasterChef* de TVE de largo recorrido temporal con audiencias millonarias.

2. TEATRO Y GASTRONOMÍA

Es cierto que, desde tiempos ancestrales, las relaciones del teatro con la comida y la bebida han sido muy intensas, no sólo en el ámbito argumental, sino también en determinadas costumbres sociales, porque en los espectáculos teatrales, además de contemplar puestas en escena, también se comía y bebía durante las mismas y que los comportamientos de los asistentes no eran siempre ejemplares, al utilizar la comida como medio arrojadizo para manifestar el desagrado ante las actuaciones o emplearla en las riñas entre los asistentes. Actividades que hoy se han cambiado al sustituir la comida por las palomitas.

La gastronomía en general, se ha usado claramente a través de la historia teatral, con dos finalidades: por una parte, dar mayor realismo a las tramas de las historias tratadas y, de otra, ha sido utilizada para caracterizar a los personajes (por sus niveles sociales, glotones, hambrientos, etc.). En suma, la gastronomía identifica a una cultura.

En Grecia, en Atenas, por ejemplo, las largas horas de las representaciones se interrumpían para comer (habas, almendras, alu-

bias, nueces y garbanzos) actores y público, como en el caso de la *La Orestíada*, de Esquilo, que duraba unas nueve horas. Así como en la comedia de Aristófanes, *Pluto*, los ruegos a los dioses se entremezclaban con vino, carne, pan y aceite, al presentar la queja de la injusta repartición de la riqueza. Por su parte, los romanos se servían de mimos, bailes, etc. en sus bacanales.

Algo igual sucedió en la Edad Media (Ladero, 1984), donde las comidas eran amenizadas por bufones, juglares y trovadores. Desde entonces, por otra parte, la expresión “fueron felices y comieron perdices” (animales que sirvieron en la época metafóricamente como símbolo de erotismo) pasó a los finales de diversos cuentos infantiles para manifestar la felicidad perenne de los protagonistas, que nunca después tuvieron problemas para vivir y comer.

Pero cuando la comida y la bebida adquieren un mayor relieve es en el Siglo de Oro. Así, por ejemplo, en la literatura áurea el comer y el beber han sido muy tratados en general (Chamorro, 2022), como también en el teatro áureo, en particular. Al ser este un tema de amplio espectro, me fijaré solamente en uno de sus creadores más significativos, Miguel de Cervantes, que proporciona referencias a la comida en toda su obra y que puede servir de referencia para el periodo y resto de creadores. Para ello, también seleccionaré los trabajos de uno de los hispanistas más reconocidos, el querido colega y amigo, Aurelio González (El Colegio de México), recientemente fallecido, que ha tratado con amplitud y buen criterio el tema. Dejando a un lado sus trabajos en diferentes obras cervantinas, por lo que respecta al teatro, traeré a colación algunos de sus trabajos: “Comer y beber en el teatro Cervantino” (2005); “Digestivos y entremeses: la comida cervantina” (2017) y ““El pintado camarón / con el partido limón / y bien molida pimienta”. Comidas y bebidas del Nuevo Mundo en la comedia del Siglo de Oro” (2004).

Pero frente al pecado de la gula, tan practicado por reyes, no-

bles y clérigos, estaba la otra cara: la de la falta de comida, la del hambre (Montanari, 1993; González, 2007). La literatura áurea -llamada por Quevedo “literatura del hambre”-, especialmente la de la novela picaresca, está poblada de personajes hambrientos, ya que, como postulaba Cervantes -que en la *Numancia* la trata claramente-: “no hay mejor salsa que el hambre, y como esta no les falta a los pobres, siempre comen con gusto” (<https://www.dream-alcala.com/la-gastronomia-cervantina/>). Pero es otro asunto que dejo en suspenso ahora...

Asimismo, la gastronomía en la época áurea (y después), no sólo se valoraba por el placer de su sabor, sino también por lo visual, el de su presentación, como sostenía Giacomo Casanova (1725-1798): “Quiero un ragú y soy un conocedor, pero si no está bien presentado, me parecerá mal” (2014: 8: IX).

No voy a hacer una pormenorización de obras teatrales en las que la gastronomía haya tenido una relevancia en mayor o menor medida, en siglos posteriores. Daré un salto temporal para acercarnos a realidades teatrales más cercanas en el tiempo. Sin duda, todos estamos pensando en el egregio repostero y cocinero británico, Arnold Wesker, que, debido a su experiencia, escribió la famosa y eminente obra, *La cocina* (*The Kitchen*), en 1957, ambientada en el restaurante Marango's de Londres, en 1953, durante un día de trabajo, en los servicios de comida y cena, donde no hay una trama argumental al uso, sino que a través de ella se nos ofrece un retrato de la vida de los personajes. La obra, una metáfora del mundo deshumanizado en el que vivimos, con gran éxito mundial, se estrenó en España, por Miguel Narros, en el teatro Goya de Madrid, en septiembre de 1973 (con examen en *Reseña* 69, 1973: 25-26: <https://www.madridteatro.eu/teatr/teatro/teatro077.htm>)⁴¹.

⁴¹ Antonio Castro, realiza una trayectoria de las puestas en escena de la pieza: en “el año 1992 José Luis Alonso de Santos realizó su versión particular -*Nuestra co-*

Por otra parte, algún dramaturgo español de hoy ha llegado a titular a su teatro con el rótulo de *Teatro caníbal*. En efecto, se acaba de publicar por la editorial malagueña Carena, la sexta entrega del *Teatro Caníbal completo*, de Francisco Morales Lomas (2023), “una variante del teatro del absurdo, muy cercano al teatro de lo pobre”, que tiene como “tema básico, con tintes críticos y humorísticos, el del poder como forma moderna de canibalismo”, como lo califica el autor. Así como alguna dramaturga, como Angélica Liddell (2005) ha puesto de manifiesto su relación con la comida⁴².

La gastronomía está realmente presente en espectáculos como el puesto en escena en el teatro El Pavón Kamikaze de Madrid, en marzo de 2017, *El amante*, de Harold Pinter, dirigido por Nacho Aldeguer, que “arranca con una fiesta de la que el mismo público forma parte y en la que los anfitriones ofrecen cerveza, un cóctel diseñado por Adriana Chía -mejor bartender de España en 2016- y hasta un *mochi* creado por Diego Guerrero, chef del restaurante DSTAgE (https://cadenaser.com/ser/2017/03/23/gastro/1490252076_548117.html). Como también la compañía italiana Teatro delle Artiette ha puesto en escena en España y en diversos países de Europa, desde el 2000, el espectáculo *¿Teatro*

cina- en el teatro Infanta Isabel como trabajo de fin de curso de la RESAD. Allí brilló especialmente el hoy famoso Javier Cámara. Sergio Peris-Mencheta ya hizo una primera aproximación a este texto en el año 2003 con un montaje que se vio fugazmente en el Centro Cultural La Meseta. Un año después Fermín Cabal también presentó su versión en la sala Triángulo. Ahora solo con los medios del Centro Dramático Nacional se le puede poner en pie a lo grande, con dirección de Peris-Mencheta” (<https://www.madridiario.es/438814/la-cocina-cuarenta-anos-despues>). Cf. además sobre esta puesta en escena última, en el Teatro Valle-Inclán, en noviembre y diciembre de 2016: <https://madridteatro.com/la-cocina-de-arnold-wesker/>. Puede verse además *Nuestra cocina*, con versión de Jaroslaw Bielski, en Réplika Teatro (2014): <https://alfayomega.es/nuestra-cocina-en-la-fragilidad-del-ser-humano-tambien-reside-su-grandeza/>.

⁴² Vid. <https://teatrodelbarrio.com/mi-relacion-con-la-comida/>; <https://madrides-teatro.com/mi-relacion-con-la-comida/> y https://www.ub.edu/lletradedona/mi-relacion-con-la-comida_liddell-angelica.

para comer? -Teatro de la mangiare?-, que tiene lugar en una gran mesa como si se estuviera en un restaurante y en el que se invita en cada sesión a 26 espectadores a compartir con los actores un menú cocinado y servido por el resto de actores (<https://gastronomiaycia.republica.com/2008/06/04/%C2%BFteatro-para-comer/>). De esta opción teatral da extensa cuenta Eduardo Pérez-Rasilla en su trabajo publicado en este volumen.

El teatro se ha servido del humor en algunos espectáculos como, por ejemplo, el de la compañía Yllana, *Chefs*, una “comedia para toda la familia sobre el mundo de la gastronomía”, como la han definido sus creadores, al centrarse “en un chef de gran prestigio que ha perdido la inspiración y que tiene que confiar en un disparatado equipo de cocineros para crear una receta espectacular y novedosa y así mantener las estrellas de su restaurante», además de hacer «un recorrido por distintas facetas del mundo de la cocina, como nuestra relación con los alimentos que ingerimos, los animales que nos alimentan, las diferentes cocinas y sabores del mundo” (<https://www.tapasmagazine.es/asi-es-chefs-la-obra-de-teatro-sobre-el-sector-de-la-gastronomia/>).

Por otra parte, el género del monólogo se ha servido de lo gastronómico, como, por ejemplo, en *El chef*, puesto en escena en los Teatros del Canal, el 29 de septiembre de 2018, interpretado por Gorka Mínguez y dirigido por David Caiña, “una masterclass de cocina que se convierte en una ‘provocadora’ comedia dramática que aborda las penas, las ilusiones y la búsqueda de la felicidad” (<https://www.lavanguardia.com/vida/20180926/452042173641/el-chef-una-provocadora-obra-de-teatro-entre-la-comedia-y-la-gastronomia.html>).

Pero es preciso destacar que, dentro del gastroteatro, la última comida del día, la cena, ha tenido y tiene una destacada presencia. Según el dicho popular, “De grandes cenas están las sepulturas llenas”, por lo que, aplicado a nuestro tema, se podría afirmar “de cenas está la escena llena”. Si bien el primer dicho recrimina los abusos alimenticios, tan

dañinos para la salud; el segundo, no hace otra cosa que destacar la importancia que esta marca alimenticia tiene en la plasmación teatral.

La historia del teatro está plagada de cenas. Haciendo el relato corto, desde el auto sacramental de Calderón de la Barca, *La cena del rey Baltasar* -prolongada en *La cena de Baltasar*, comedia en dos actos y en prosa, adaptación de *Le festin de Balthazar*, de Eugène Cormon y Eugène Grangé, por Antonio Zamora en 1872-, pasando por las cenas macabras de *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra* (sea de Tirso o Claramonte) -alargada en la del Tenorio de Zorrilla- hasta llegar a nuestros días en *La cena de los generales*, de J. L. Alonso de Santos, donde, con un tono cómico, se sitúa la acción a finales de 1939, en la organización de una cena en el hotel Palace de Madrid, pero que no va muy bien debido a que los cocineros están en la cárcel por comunistas; y *La última cena*, de Ignacio Amestoy, que tiene como fondo el ámbito etarra. Tres de ellas, como se verá, se examinan en este volumen⁴³.

Entre las diversas obras que se podrían añadir, en el espacio del humor destacaré, por ejemplo, el espectáculo del director argentino Daniel Veronese, *Cena con amigos*, de Donald Margulies, puesto en escena en diversos lugares españoles, con el que obtuvo el premio Pulitzer 2000, que versa sobre “el mundo de la pareja y su desgaste a través de la relación entre dos matrimonios amigos”, dando lugar a “una comedia ácida en la que todo lo que parece inquebrantable, se tambalea y que llevará al espectador a plantearse preguntas sobre el amor, la amistad, la vida en común o el anhelo de que todo permanezca igual cuando ya no es posible” (<https://www.ayto-torrejon.es/noticia/nota-de-prensa/el-preestreno-de-la-comedia-cena-con->

⁴³ En el teatro Amaya de Madrid se ponía en escena, el 19 de enero de 2023, una nueva versión de *La cena de los idiotas*, del dramaturgo francés Francis Veber, dirigida por Josema Yuste, “una crítica a la sociedad actual, donde reírse de los demás antes de mirarse a uno mismo parece algo lógico y habitual” (https://www.capgross.com/es/enjoy/que-hacemos/comedia-cena-idiotas-vuelve-escenarios_809316_102.html).

amigos-y-el-concierto-de-esmeralda-grao). Desde esta óptica también se puso en escena la comedia *La cena*, con autoría y dirección de Eli Navarro, en la madrileña Sala Nueve Norte, del 3 de julio al 1 de julio de 2016, que versa sobre “una historia cotidiana para unos, desconocida para otros, criticada por algunos y vivida desde la naturalidad por muchos” (<https://www.teatroateatro.com/la-cena/>).

Asimismo, se ha utilizado para hacer crítica política. Por ejemplo, en el Teatro Bellas Artes de Madrid, bajo la dirección de Josep María Flotats, el 16 de septiembre de 2004, se estrenaba *La cena*, del dramaturgo francés Jean Claude Brisville, en la que se escenifica una copiosa mesa con exquisitas viandas, con el fin de tratar el tema de la “maquinación del poder por parte de los políticos” (<https://www.madridteatro.eu/teatr/teatro/teatro023.htm>).

En la actualidad, en Madrid, hay una serie de espacios en los que la gastronomía está presente. Por ejemplo, el Teatro de La Abadía, tras asistir a alguna de sus funciones, ofrecía descuentos en restaurantes de la zona presentando la entrada del espectáculo (<https://www.teatroabadia.com/es/noticias/388/cenas-de-teatro-en-la-abadia/>). Por su parte, el Teatro Real, proporcionaba una oferta gastronómica con una cuidada selección de aperitivos para degustarlos durante el entreacto de cada función (<https://www.teatroreal.es/es/oferta-gastronomica>).

Pero hay otro ámbito muy comercial que quisiera mencionar. Me refiero a los denominados *dinner shows*, un teatro con cena que se ofrece en Madrid en los tablaos flamencos y en otros espacios como restaurantes, cafés, bares de copas, etc. Una relación de los 12 locales madrileños que ofrecen este “menú” puede verse en <https://www.timeout.es/madrid/es/restaurantes/los-mejores-restaurantes-con-cena-espectaculo-de-madrid>. Asimismo, hay Paradores Nacionales que ofrecen cenas teatralizadas (<https://paradores.es/es/blog/gastronomia-y-teatro-barrocos-astroturismo-cenas-maridadas-y-menu-ludico-en-la-agenda-de>). Hay compañías, como, por ejemplo, Saborearte, que “presenta un concepto innovador de espacio escénico y gastronómico que acerca el teatro al público ha-

ciéndole vivir experiencias únicas, mágicas e inolvidables”, con espectáculos como *La cena de las emociones*, *Cena a ciegas*, entre otros (<https://www.saborearteatro.es/>). O empresas, como *La factoría del show* que ofrece grupos de teatro para cenas (<https://www.lafactoriadelsow.com/grupo-de-teatro/cenas/>). El negocio, como se deduce, no falta.

Incluso RTVE Play tuvo un programa, *Escena y cena*, emitido en la web los miércoles, solo en podcast, en el que Paloma Zuriaga dialogaba con diversas gentes de teatro, con el fin de conocer sus trabajos (la relación de participantes puede oírse en <https://www.rtve.es/play/audios/escena-y-cena/>).

Para terminar con estas sintéticas e incompletas referencias, así como el epígrafe, para más puestas en escena en nuestro siglo, que tratan del tema que nos ocupa, remito a los resultados obtenidos en nuestro XXXII seminario internacional, al que dedico el apartado siguiente.

3. NUESTRO XXXII SEMINARIO

Como hice en el apartado anterior, sobre las relaciones del teatro con la gastronomía⁴⁴, haré otro tanto con las aportaciones de nuestro XXXII seminario internacional a la estrecha relación entre ambas parcelas⁴⁵, tras mi intervención, “*Natura et mensa* en la escena española actual”⁴⁶.

⁴⁴ Remito a mi artículo “Gastronomía y teatro” (Romera Castillo, 2023).

⁴⁵ Una grabación completa del seminario puede verse en <https://canal.uned.es/series/63cfa63961d0d278bf2e7455>. El acto de inauguración puede verse en <https://canal.uned.es/video/649d3dd832e2ca0d8679f142> y el de clausura en <https://canal.uned.es/video/64a3caa732e2ca4b3114b1b2>. Además del vídeo “XXXII Seminario del SELITEN@T. Teatro, ecología y gastronomía”, emitido en TVE-2 (21 y 23 de julio de 2023): UNED - 21/07/23 (rtve.es) (21:14 a 27:45 m.); Canal UNED: <https://canal.uned.es/video/64ae702d32e2ca05f1593e23> y Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=LzUjPGsMQc>.

⁴⁶ Intervención que puede verse en <https://canal.uned.es/video/649d3e7232e2ca0d882f72c4>.

3.1. Un panorama

En primer lugar, me referiré al panorama de gran interés, realizado por Eduardo Pérez-Rasilla (Universidad Carlos III de Madrid), “Servir la escena. Notas sobre gastronomía y teatro en la escena española última (1994-2023)”⁴⁷, en el que proporciona una serie de puestas en escena de nuestro siglo en los escenarios españoles (especialmente en los madrileños), a través de varias modalidades, según constata en su resumen:

Las relaciones entre la comida y la escena se han manifestado desde los orígenes del teatro. En el presente trabajo nos proponemos examinar estas relaciones tal como se verifican en la escena española reciente. Tras reflexionar acerca de la naturaleza de estas relaciones en nuestro teatro actual, a partir de un artículo de Beatriz Trastoy, sugerimos la hipótesis de tres paradigmas, con sus correspondientes subdivisiones, tomando como referencia espectáculos exhibidos durante los últimos treinta años, en función del tratamiento que la comida recibe escénicamente. El más relevante pasa por la práctica de la cocina en la escena, con o sin degustación por los espectadores, pero cabe explorar también la posibilidad de manipulación y uso de la comida sin que se realice propiamente un proceso de preparación culinaria sobre las tablas o la ausencia material de la comida en la escena, evocada sin embargo mediante un tratamiento verbal particularmente intenso.

En efecto, Pérez-Rasilla, tras unas anotaciones previas sobre la comida y la escena, y partiendo del trabajo de Beatriz Trastoy (2010), “Los otros sentidos en la práctica artística y en la investigación teatral”, expone una selección de espectáculos en tres modalidades, con varias ramificaciones, ejemplificando-

⁴⁷ Intervención que puede verse en <https://canal.uned.es/video/649e866132e2ca1ff11c3864>.

las con numerosas puestas en escena: 1) “Práctica de la cocina en la escena (a la vista, olfato y oído del espectador”); 2) “Manipulación y uso de la comida sin que se realice propiamente un proceso de preparación culinaria en escena” y 3) “Sin presencia material de la comida en escena”. Se recomienda su lectura por ser un panorama, aunque no exhaustivo, sin embargo muy rentable para los interesados en conocer y tener en cuenta una serie de espectáculos sobre el ámbito que aquí se estudia.

3.2. Creadores

Fueron tres los dramaturgos invitados en este XXXII seminario internacional del SELITEN@T: José Luis Alonso de Santos, autor de obras como *La cena de los generales*, *Los jamones de Stalin*, especialmente -una vez más colaboró con nosotros-, con “Mis personajes también comen”, pero que, como quedamos, solo se comprometió a realizar su intervención presencialmente, como puede verse en la grabación del encuentro: <https://canal.uned.es/video/649d3f0732e2ca0da42a8ec2>.

Ignacio Amestoy, en “Para empezar, unos pimientos fritos. Sobre *La última cena*”⁴⁸, realiza un interesante trabajo como puede verse en el siguiente resumen que nos envió:

Ignacio Amestoy (Bilbao, 1947) ha tratado en su dramaturgia, en una docena de obras, el tema de la violencia en el País Vasco. Como colofón, en 2010, antes de que la organización ETA anunciara el “cese definitivo de su actividad armada”, estrenó *La última cena*. Es el reencuentro, tras doce años, de un padre, escritor constitucionalista, y su hijo, terrorista, con un banquete gastronómico-ecológico, como celebración última, festiva y trágica.

⁴⁸ Intervención que puede verse en <https://canal.uned.es/video/64a3ca4c32e2ca4b300b5a02>.

Y el tercero, Javier de Dios López, en “*Comida para peces* (2005) y *Praga* (2013): violencia laboral y reconstrucción íntima a través de rituales gastronómicos”⁴⁹, hace un examen de dos de sus obras, como indica en la síntesis enviada:

En *Comida para peces* (2005) y *Praga* (2013), la gastronomía está ligada a ritos sociales en los que comida y bebida funcionan como detonantes de conflictos y contribuyen a la construcción del sentido de las obras. En *Comida para peces*, la celebración navideña en la oficina desvela la violencia de las relaciones laborales tóxicas en un entorno de acoso. En *Praga*, una cena íntima pondrá a prueba las relaciones de los tres protagonistas y les conducirá a necesarias reconstrucciones emocionales acerca del amor y la amistad. Añadimos *Una canción italiana* para concluir que las tres obras emplean la comida, la bebida y la celebración con un sentido irónico; para estructurar internamente las tramas; y para definir a los personajes y sus relaciones. Pero, además, todas estas celebraciones gastronómicas se asocian a un sacrificio simbólico relacionado con el autoconocimiento, el crecimiento personal y la necesidad de afrontar el futuro.

3.3. Estudios sobre autore/as

Miguel Ángel Muro Munilla (Universidad de la Rioja), en “La cena macabra en la versión de *El burlador de Sevilla* y *Convidado de piedra* de Xavier Albertí / CNTC (2022)”⁵⁰, se fija en una puesta escena reciente:

⁴⁹ Intervención que puede verse en <https://canal.uned.es/video/649d5ef232e2ca126e446aa2>.

⁵⁰ Intervención que puede verse en <https://canal.uned.es/video/64a3c92e32e2ca4b25059b92>.

En esta comunicación pretendo reflexionar sobre la puesta en escena de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* llevada a cabo por Xavier Albertí con la Compañía Nacional de Teatro Clásico y vista por mí en el Teatro de la Comedia de Madrid el 5 de noviembre de 2022. Más en particular, me interesa en ella lo relativo a la cena macabra, componente sustancial de la obra, vinculado al prodigio de la estatua mortuoria afrentada que cobra vida, bien sea para vengarse en nombre propio, bien para actuar de verdugo en nombre de un Dios vengativo contra un pecador indiferente y jactancioso. La puesta en escena de este componente se resiente en la adaptación que Albertí hace de la obra atribuida a Tirso / Claramonte, por estar sesgada hacia el componente de la burla sexual a las mujeres (que, además, se pretende liberadora para estas), rebajando y debilitando el del convidado de piedra (porque el director no cree en fantasmas), y por decisiones escénicas consecuentes con esta interpretación, poco acertadas (o discutibles), que rebajan la importancia semántica y la espectacularidad debidas a esta parte del drama (mantener la misma figura del actor que hace del Comendador vivo y del muerto, subirlo a la mesa del banquete, efectos especiales infantiles para la comida macabra...), lo que desactiva en buena parte el valor de este componente y, en consecuencia, desestabiliza la obra. De este naufragio podría salvarse la decisión de acabar la representación con un Don Juan desnudo y muerto, encima de una mesa-ara de sacrificios, como si se tratara de una ofrenda a un Dios enojado.

Manuel Lagos Gismero (Instituto Complutense de Ciencias Musicales), en “Alonso de Santos en el siglo XXI: cocina, generales y jamones”⁵¹, trata el tema en algunas obras del dramaturgo y director de escena:

⁵¹ Intervención que puede verse en <https://canal.uned.es/video/649d3f7c32e2ca0db977eb02>.

El dramaturgo y director de escena José Luis Alonso de Santos ha entrado en diversas ocasiones en la célebre *Cocina* de Arnold Wesker, con el título de *Nuestra cocina* el director de escena Jaroslaw Bielski ha estrenado una producción en 2014, una nueva mirada al mundo que circunda la preparación gastronómica nos servirá de punto de partida para analizar coincidencias e inspiración del autor en sus obras *La cena de los generales*, estrenada en 2008, y en *Los jamones de Stalin*, última obra del autor hasta el momento, ganadora del VI premio de creación literaria Villa del Libro, publicada en 2022 y aún sin estrenar. La influencia del sainete, del teatro musical español, la perspectiva de memoria histórica son elementos, entre otros, que estudiaremos para entender la conexión del autor con el público, su recepción y vigencia en este siglo XXI.

Por su parte, Beatrice Bottin (Université de Pau et des Pays de l'Adour, Francia), en “Las *carnicerías* francesas de Rodrigo García”⁵², estudia obras de este dramaturgo hispano-argentino e indica:

Este artículo no pretende ser un análisis exhaustivo del tema culinario en las obras de Rodrigo García. Se trata más bien de estudiar la presencia de la comida y de analizarla en algunas de “las carnicerías” imaginadas y montadas en Francia con su compañía, cuando dirigía el hTh de Montpellier y en la obra de teatro filmado *Hamlet Kebab*. El teatro-carnicería de Rodrigo García se caracteriza por el inconformismo y ha ido construyendo un universo dramático singular rompiendo con los códigos teatrales y dramáticos habituales, resaltando la estética de lo feo y mórbido para representar a la sociedad actual.

⁵² Intervención que puede verse en <https://canal.uned.es/video/64a3c89732e2ca4b18074cc2>.

3.4. Sobre Hispanoamérica

Mario de la Torre Espinosa (Universidad de Granada), en “La comida en dos espectáculos autoficcionales argentinos: *200 golpes de jamón serrano*, de Marina Otero, y *Los amigos*, de Vivi Tellas”⁵³:

Uno de los aspectos más destacables de la autoficción es su forma de desestabilizar las fronteras entre lo real y la ficción. Las estrategias para ello en el teatro son variadas, como la metalepsis, la *mise en abyme*, la ruptura de la cuarta pared o la inclusión de elementos participativos que hacen que la separación entre el espacio ficcional y el del espectador se diluya. *200 golpes de jamón serrano*, de Marina Otero, y *Los amigos*, de Vivi Tellas, son dos obras que usan la autoficción de diferentes formas, pero que comparten, entre otras cuestiones, la comida como acto participativo y como elemento de ruptura de la delimitación convencional entre escena y platea al invitar al público a comer y beber con los intérpretes. El presente trabajo reflexiona sobre los efectos que se producen en el público y las estrategias discursivas asociadas a ello.

Carlos García Ruiz (director del Programa de Arte Dramático, de la Universidad El Bosque de Bogotá, Colombia), en “*Tratado de culinaria para mujeres tristes*, un recetario atípico entre la narración, el teatro y la mujer”⁵⁴, examina este curioso texto del siguiente modo:

Tratado de culinaria para mujeres tristes, es un texto escrito por Héctor Abad Faciolince, publicado en 1996. Posteriormente, en agosto de 2017, el dramaturgo y director colombiano Johan Velandia estrenó en Bogotá una adaptación teatral

⁵³ Intervención que puede verse en <https://canal.uned.es/video/64a3c79d32e2ca4b0303aa12>.

⁵⁴ Intervención que puede verse en <https://canal.uned.es/video/64a3c50a32e2ca4ae072abea>.

donde intervenían cinco actrices que se centraba en varios textos extraídos del texto original junto a diversos añadidos propios. El artículo pretende analizar la historia y los hechos que llevaron a la puesta en escena de la obra, junto a la comicidad que subyace en ella. El objetivo es explicar las relaciones entre el texto original y su montaje escénico en un contexto sociopolítico y cultural muy complejo al que libremente denominamos la *cocina colombiana*.

3.5. En resumen

En la parte dedicada a las relaciones del teatro con la gastronomía se publican ocho contribuciones: una panorámica; dos, de dramaturgos (Ignacio Amestoy y Javier de Dios)⁵⁵ y cinco sobre dramaturgos y dramaturgas de España (tres) y de Hispanoamérica (dos). De nuevo, el SELITEN@T contribuye, sin duda alguna, al estudio del tema en el teatro del siglo XXI de una manera rigurosa dentro del hispanismo internacional. Buen provecho...

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CASANOVA, GIACOMO (2014). *Histoire de ma vie*. París: Le Livre de Poche.

CHAMORRO FERNÁNDEZ, MARÍA INÉS (2002). *Gastronomía del Siglo de Oro español*. Barcelona: Herder.

GONZÁLEZ, AURELIO (2004). ““El pintado camarón / con el partido limón / y bien molida pimienta”. Comidas y bebidas del Nuevo Mundo en la comedia del Siglo de Oro”. *En gustos se comen géneros*, Sara Poot (ed.), t. III, 157-168. Mérida (México): Instituto de Cultura de Yucatán.

⁵⁵ Más la intervención de José Luis Alonso de Santos, según se indicó anteriormente.

_____. (2005). “Comer y beber en el teatro cervantino”. En *Estudios de Teatro Español y Novohispano*. Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, Melchora Romanos, Ximena González y Florencia Calvo (eds.), 85-99. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires / Facultad de Filología y Literaturas Hispánicas / AITENSO. Hay edición digital en <https://www.cervantesvirtual.com/obra/comida-y-bebida-en-el-teatro-cervantino/> [20/06/2023].

_____. (2007). “Comer y beber en la literatura del Siglo de Oro: vino y olla (visión barroca del hambre y el comer)”. En *Injerto peregrino de bienes y grandezas admirables. Literatura y cultura áurea y virreinal*, Lillian von der Walde et al. (eds.), 729-743. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.

_____. (2017). “Digestivos y entremeses: la comida cervantina”. En *Transcendencia de Cervantes en las artes. XXVI Coloquio Cervantino Internacional*, Juan Octavio Torija (ed.), 155-188. Guanajuato: Universidad de Guanajuato / Fundación Cervantina / Museo Iconológico del Quijote.

LADERO QUESADA, MIGUEL ÁNGEL (1984). “La alimentación en la España medieval. Estado de las investigaciones”. *Hispania. Revista Española de Historia* 45.159, 211-220.

LIDDELL, ANGÉLICA (2005). *Mi relación con la comida*. Madrid: SGAE.

MONTANARI, MASSIMO (1993). *El hambre y la abundancia. Historia y cultura de la alimentación en Europa*. Barcelona: Crítica.

MORALES LOMAS, FRANCISCO (2023). *Teatro caníbal completo. VI entrega*. Málaga: Editorial Carena.

ROMERA CASTILLO, JOSÉ (2023). “Gastronomía y teatro”. *Ideal. Diario Regional de Andalucía*, 28 de septiembre, 17. Disponible en línea: <https://academiadebuenasletrasdegranada.org/wp-content/uploads/2023/09/de-buenas-letras-23-09-28.pdf> [28/09/2023].

TRASTOY, BEATRIZ (2010). “Los otros sentidos en la práctica artística y en la investigación teatral”. *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral* 12 (diciembre). Disponible en línea: <https://doi.org/10.34096/tdf.n12.9227> [20/06/2023].

III. APÉNDICE

1. EL XXXII SEMINARIO INTERNACIONAL

El encuentro, sobre *Teatro, ecología y gastronomía en las dos primeras décadas del siglo XXI*, tuvo lugar en la UNED de Madrid, del 28 al 30 de junio de 2023, en colaboración con la Asociación Internacional de Teatro del Siglo XXI, la Academia de las Artes Escénicas de España, el Instituto del Teatro de Madrid y la Asociación Española de Semiótica, con el objetivo de estudiar lo publicado/representado en el ámbito teatral desde el año 2000 al 2023 (no antes), tanto en España (en sus diferentes lenguas) como en Iberoamérica y otros ámbitos internacionales. El encuentro contó además con el patrocinio del Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literaria y la Facultad de Filología de la UNED. Se llevó a cabo, bajo la dirección de José Romera Castillo, con la ayuda de Francisco Gutiérrez Carbajo (vicedirector), Raquel García-Pascual (coordinadora) y las colaboradoras Carmen López López, Maria Angelica Giordano Paredes, Rocío Santiago Nogales y Ana Peñas Ruiz, a quienes agradezco su colaboración.

2. SEMINARIOS INTERNACIONALES

A continuación, se ofrece una relación de los seminarios internacionales del Centro de Investigación de Semiótica Literaria,

Teatral y Nuevas Tecnologías, sobre el ámbito del teatro (textos y representaciones)⁵⁶.

2.1. Siglo XX (segunda mitad)

Cuatro de ellos han tratado sobre la segunda mitad del siglo XX:

- El octavo, *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones* (Madrid: Visor Libros, 1999).
- El undécimo, *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX* (Madrid: Visor Libros, 2002).
- El duodécimo, *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX* (Madrid: Visor Libros, 2003).
- Y el decimocuarto, *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo* (Madrid: Visor Libros, 2005.) -como primera actividad de un proyecto europeo conjunto con la Université de Toulouse-Le Mirail y la Universidad de Giessen (Alemania), constituido por iniciativa mía-.

2.2. Entre siglos (XX-XXI)

Un encuentro se dedicó al teatro entre el siglo XX y el XXI:

Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003) (Madrid: Visor Libros, 2004).

2.3. Siglo XXI

El teatro en este siglo ha ocupado la atención prioritaria del centro de investigación, en los últimos años, a través de numero-

⁵⁶ Para más datos, puede verse de José Romera Castillo (2023a), “Líneas teatrales de investigación en el SELITEN@T: teatro y ciencia (+ficción)”. Los índices de todos los seminarios pueden verse en <https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/publiact.html>.

sos seminarios internacionales, convirtiéndose el SELITEN@T en el mayor centro, en el hispanismo internacional, que ha dedicado su atención al estudio del teatro en estos años que llevamos de centuria:

- El decimoquinto, *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2006).
- El decimosexto, *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006)* (Madrid: Visor Libros, 2007).
- El decimoséptimo, *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2008).
- El decimoctavo, *El personaje teatral: la mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2009).
- El decimonoveno, *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2010).
- El vigésimo, *El teatro breve en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2011).
- El vigésimo primero, *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2012).
- El vigésimo segundo, *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI* (Madrid: Verbum, 2013). Puede verse una grabación en <http://teleuned.uned.es/teleuned2001/directo.asp?ID=6116&Tipo=C> y <http://teleuned.uned.es/teleuned2001/directo.asp?ID=6117&Tipo=C>.
- El vigésimo tercero, *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)* (Madrid: Verbum, 2014). Puede verse una grabación en <http://www.canal.uned.es/serial/index/id/664>.
- El vigésimo cuarto, *Teatro y música en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Verbum, 2015). Puede verse una grabación en <https://canal.uned.es/serial/index/id/2041>.

- El vigésimo quinto, *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Verbum, 2016). Puede verse una grabación en <https://canal.uned.es/serial/index/id/4695> y un resumen en el programa de TVE-2: <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>.
- El vigésimo sexto, *Teatro y marginalismo(s) por sexo, raza e ideología en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Verbum, 2017). Puede verse una grabación en <https://canal.uned.es/serial/index/id/5812> y <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/58115>, así como unos resúmenes: <https://canal.uned.es/video/5a6f5f2bb111f930c8b4572> y <https://canal.uned.es/video/5aab88eeb111f5a318b4568>.
- El vigésimo séptimo, *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018) en homenaje al profesor José Romera Castillo* (Madrid: Visor Libros, 2019). Editado por Guillermo Laín Corona y Rocío Santiago Nogales. Puede verse una grabación en <https://canal.uned.es/series/5b2a5c2eb111f937b8b4569> y un resumen en el audio, emitido en RNE-3: <https://canal.uned.es/video/5bb70d47b111f9dc218b456a>.
- El vigésimo octavo, *Teatro y filosofía en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Verbum, 2019). Puede verse una grabación en <https://canal.uned.es/series/5cc828b1a3eeb0027b8b4569>.
- El vigésimo noveno, *Teatro y deportes en los inicios del siglo XXI* (cuyos resultados se recogen en este volumen). Puede verse una grabación completa del seminario en <https://canal.uned.es/series/5fd1f9620c651a6bc2054213>.
- El trigésimo, *Teatro y poesía en los inicios del siglo XXI. En reconocimiento a la labor del profesor José Romera Castillo* (Madrid: Verbum, 2022). Puede verse una grabación

completa del seminario en <https://canal.uned.es/series/magic/9jtr922yox8o0sw44ww088swkgws00s> y un resumen en <https://canal.uned.es/video/61716654b6092303fb7ed694>.

- El trigésimo primero, *Teatro, ciencias y ciencia ficción en las dos primeras décadas del siglo XX* (Madrid: Verbum, 2023). Puede verse una grabación completa del seminario en <https://canal.uned.es/series/6285d80a6f3c004dd63e59a1>.
- El trigésimo segundo, *Teatro, ecología y gastronomía en las dos primeras décadas del siglo XXI*, tuvo lugar del 28 al 30 de junio de 2023 (y se publica en este volumen). Puede verse una grabación completa del seminario en <https://canal.uned.es/series/63cfa63961d0d278bf2e7455>.

3. PUBLICACIONES SOBRE TEATRO DE JOSÉ ROMERA CASTILLO (DIRECTOR)

3.1. Libros

(1981). *Notas a tres obras de Lope, Tirso y Calderón*. Madrid: UNED.

(1988). *Semiótica literaria y teatral en España*. Kassel (Alemania): Reichenberger.

(1993). *Frutos del mejor árbol. Estudios sobre teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: UNED.

(1996). *Con Antonio Gala (Estudios sobre su obra)*. Madrid: UNED.

(1998). *Literatura, teatro y semiótica: Método, prácticas y bibliografía*. Madrid: UNED.

(1998). *Calas en la literatura española del Siglo de Oro*. Madrid: UNED [con una parte dedicada al teatro].

(2005). *Historia y técnicas de la representación teatral. Guía didáctica*. Madrid: UNED.

(2011). *Teatro español entre dos siglos a examen*. Madrid: Verbum.

(2011). *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena*. Madrid: UNED.

(2013). *Teatro español: siglos XVIII-XXI*. Madrid: UNED.

(2020). *Teatro de ayer y de hoy a escena*. Madrid: Verbum.

(2020). *Calas en el teatro español del siglo XXI*. Salobreña, Granada: Alhulia / Academia de Buenas Letras de Granada.

(2024). *Teselas teatrales actuales*. Madrid: Verbum (en prensa).

3.2. Ediciones y prólogos

(1982). *El segundo David* (Auto sacramental supuesto e inédito atribuido a Calderón). Suplemento de la revista *Número (Verso y prosa)* (Madrid), 2 (mayo-junio), s. p. [Por el ms. autógrafo, encontrado después, se supo que era de Lope de Vega.]

(1984). Pedro Calderón de la Barca: *Casa con dos puertas, mala es de guardar* y *El galán fantasma*. Barcelona: Plaza & Janés (*Biblioteca Crítica de Autores Españoles*, n.º 19). Nueva edición en Madrid: Libertarias-Prodhufi, 1999 (*Clásicos Libertarias*, n.º 17).

(1986). Antonio Gala: *Los verdes campos del Edén* y *El cementerio de los pájaros*. Barcelona: Plaza & Janés (*Biblioteca Crítica de Autores Españoles*, n.º 52).

(1988). Antonio Gala: *Carmen Carmen*. Madrid: Espasa-Calpe (*Colección Austral*, n.º 65).

(1990). Antonio Gala: *Cristóbal Colón*. Madrid: Espasa-Calpe (*Colección Austral*, n.º 138).

(1999). Antonio Gala: *Las manzanas del viernes*. Madrid: Espasa Calpe (*Colección Austral*, n.º 486).

(1999). José María Rodríguez Méndez: *Reconquista (Guiñol histórico)* y *La Chispa (Aguafuerte dramático madrileño)*. Madrid: UNED.

(2000). Jerónimo López Mozo: *Combate de ciegos. Yo, maldita india...* (*Dos obras de teatro*). Madrid: UNED.

(2000). Fernando Almena: *Discretamente muerto y otros textos breves*. Madrid: Fundamentos (*Espiral / Teatro*).

(2002). José Luis Alonso de Santos: *Mis versiones de Plauto. Anfitrión, La dulce Cásina y Miles gloriosus*. Madrid: UNED.

(2005). Íñigo Ramírez de Haro: *Tu arma contra la celulitis rebelde, Historia de un triunfador, Negro contra blanca (Tres obras de teatro)*. Madrid: UNED.

3.3. Artículos

Al ser tan numerosos, se remite a su *curriculum vitae*:

http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/CurriculumVitae/CV_extenso_Jose_Romera.pdf.

Ver además “*Curriculum vitae* (publicaciones) del profesor José Romera Castillo sobre teatro”. En G. Laín Corona y R. Santiago Nogales (eds.), *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018) en homenaje al profesor José Romera Castillo*. Madrid: Visor Libros, vol. III, 2019, págs. 33-96. Disponible también en línea: https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/cv_romera_fragmentado/cv_jose_romera_publ_teatro.pdf.

I. TEATRO Y ECOLOGÍA

DE LA CEGUERA INDIVIDUAL A LA CONCIENCIA
COLECTIVA: ESTRATEGIAS PARA UNA DRAMATURGIA
DEL DETERIORO MEDIOAMBIENTAL

FROM INDIVIDUAL BLINDNESS TO COLLECTIVE
RESPONSE: STRATEGIES FOR A DRAMATURGY OF
ENVIRONMENTAL DETERATION

Gracia MORALES

Dramaturga / Universidad de Granada
graciam@ugr.es

Resumen: El presente trabajo promueve un acercamiento a algunas estrategias discursivas para generar una dramaturgia que aborde, de forma responsable, la temática del deterioro medioambiental. En una primera parte, me centro en la experiencia del proyecto “Planeta Vulnerable”, en el que participé como autora, diagnosticando las dificultades que enfrentamos y las diversas soluciones que se propusieron. Posteriormente, reflexiono sobre dos piezas de mi autoría en las que he desarrollado específicamente esta temática: “Lavinia” (2019) y “El vuelo de los estorninos” (2023). Si en la primera, primaba una visión más pesimista, a partir de unos personajes pasivos, que no asumen su realidad, en la segunda, gracias a la conciencia colectiva, se llega a una mirada más esperanzada sobre el futuro.

Palabras clave: Dramaturgia actual. Teatro ecológico. “Planeta vulnerable”. “Lavinia”. “El vuelo de los estorninos”.

Abstract: This work proposes an approach to some discursive strategies to create a dramaturgy about the environmental

deterioration. The first part is focused on the “Vulnerable Planet” project, in which I participated as an author, looking at the difficulties we faced and the various solutions that were proposed. Subsequently, I reflect on two short plays in which I have developed this theme: “Lavinia” (2019) and “The Flight of the Starlings” (2023b). In the first one, a pessimistic vision prevailed, based on three characters who don’t want to see their reality; in the second one, a more hopeful ending appears, thanks to the emergence of a collective consciousness.

Keywords: Current dramaturgy. Ecological theater. “Vulnerable Planet”. “Lavinia”. “The Flight of the Starlings”.

1. INTRODUCCIÓN: PARA UN TEATRO DEL “DETERIORO”

Al reflexionar sobre cómo aparece en mi obra teatral la preocupación medioambiental, me he percatado de que esta cuestión específica forma parte de una temática más amplia y abstracta, que llevo abordando hace más de una década, usando distintas perspectivas: me refiero al proceso de deterioro en el que siento que estamos inmersos actualmente. Dicho “deterioro” latente se visibiliza y deja su impronta en algunos momentos concretos que hemos ido llamando colapso financiero, estancamiento económico, crisis sanitaria, descrédito informativo, inestabilidad política y, por supuesto, emergencia climática. En mi acercamiento a estas cuestiones, me ha ido nutriendo de teorías filosóficas y sociológicas recientes que considero que nos describen de forma muy lúcida: por ejemplo, las nociones de modernidad líquida o de ceguera moral de Zygmunt Bauman, el diagnóstico sobre la sociedad del cansancio que nos ofrece Byung Chul-Han, el concepto de post-verdad, etc...

Como autora teatral, desde mis primeras piezas empecé a gestar determinados entornos distópicos –ya presentes en *Papel*

(2000), en *Quince peldaños* (2001), *Un horizonte amarillo en los ojos* (2007, aunque estrenada en 2004) y más recientemente en *El caso Garay* (2014)–, pero sé que cuando me propuse preguntarme más específicamente sobre esta noción del deterioro fue con el proyecto de *La grieta*: una webserie primero, que llevaba ese mismo título, y una obra teatral posterior, *La grieta, entre animales salvajes* (Morales y Salvatierra, 2017), desarrolladas entre 2013 y 2017 en complicidad con el dramaturgo (y buen amigo mío) Juan Alberto Salvatierra. Esta misma categoría, la de deterioro, abordada desde una perspectiva radicalmente metafórica, está en la base de mi última obra publicada: *Mal olor* (2023a, aunque terminada de escribir en 2019).

2. SOBRE EL PROYECTO “PLANETA VULNERABLE”

Partiendo, pues, de este marco más general voy a centrarme ahora en la temática medioambiental, como un elemento transversal y acuciante en el marco de nuestra sociedad presente. Esta cuestión lleva un tiempo generando, en distintos géneros literarios, lo que puede llamarse una “ecoficción”, donde, según Romera Castillo es posible diagnosticar la conjunción de un componente científico y otro ficcional (Romera Castillo, 2023: e. 1.).

Mi primer acercamiento explícito a esta cuestión se produce en 2017, cuando fui invitada por el Nuevo Teatro Fronterizo, con José Sanchis Sinisterra al frente, a integrarme en el proyecto que se tituló “Planeta Vulnerable. Teatro ecológico del siglo XXI” (donde colaboraban también varios/as de las dramaturgas y dramaturgos que participan en este libro)¹. Una de las ideas clave que impulsaron esta iniciativa aparece explicitada en el prólogo que el propio Sanchis

¹ El profesor José Romera Castillo, en su trabajo “Teatro y ecología: el proyecto *Planeta vulnerable*”, publicado en este volumen, se refiere más ampliamente a esta iniciativa en sus diferentes fases.

Sinisterra redactó para la edición de los textos (publicados por Ediciones Invasoras):

Ya nadie (o casi nadie...) se atreve a negar que la humanidad ha generado un sistema económico, social, político y ético que amenaza –quizás ya de modo irreversible– la futura habitabilidad del planeta. [...] ¿Podríamos urdir una serie de textos dramáticos susceptibles de *organizar el pesimismo* que la devastación de nuestro vulnerable planeta está sembrando en un número cada vez mayor de sus habitantes? (Sanchis, 2019: 9. Las cursivas son originales del texto).

Organizar el pesimismo: me interesa mucho esta cuestión como estrategia para habitar una realidad deteriorada.

Debo empezar confesando que la creación de las piezas teatrales para Planeta Vulnerable supuso un proceso preñado de dificultades, tanto para mí como para los compañeros y compañeras con quienes compartí más de cerca la experiencia (Eva Redondo, Fernando Epelde, Xavier Puchades, Ruth Vilar y Pedro Herrero). Uno de los obstáculos venía motivado por la actitud que dibujan las preguntas que he citado anteriormente: partíamos de ahí, del pesimismo, de la conciencia de la devastación. Si el mal está ya hecho, si es irreversible, ¿cómo escribir sin limitarnos a la queja estéril, a la frustración o al anuncio alarmante del apocalipsis? Y lo que es más importante, entonces: ¿para qué?, ¿para qué escribir?, ¿qué finalidad tiene alertar sobre lo inevitable?

En mi caso, al menos, en la búsqueda y lectura de referencias que realicé, creo que me ayudó a contestar a esta pregunta el acercamiento a algunos trabajos de Jorge Riechmann, que fue uno de nuestros asesores en el proyecto (junto con la imprescindible Elvira Heras). En uno de sus artículos, este poeta, profesor y filósofo utili-

za la imagen del Titanic como ejemplo de la situación que llevamos viviendo desde hace décadas.

Creo que ésa es nuestra situación ahora: aún no hemos visto del todo el iceberg, desde luego la mayoría de la tripulación y el pasaje no lo han visto, y sin embargo ya no podremos evitar el naufragio. Ahora bien, ¡eso no quiere decir que no podamos hacer nada! Cabe todavía maniobrar para que, por ejemplo, el choque sea algo menos dañino y eso nos deje más tiempo para desalojar el barco. Y cabe emplear ese tiempo para organizar mejor el salvamento (Riechmann, 2016: 40).

Esta idea me resultó muy estimulante por dos razones: en primer lugar, porque usa una referencia metafórica (o una analogía, como propone Riechmann) que es una fórmula a través de la cual yo pienso muy bien la realidad, y, por otra parte, porque incorpora un elemento que es fundamental en el teatro: la acción. Allí, en ese impulso para organizar lo mejor posible esa necesaria tarea de salvamento encontraba, si no una solución al desastre, al menos sí una voluntad de hacer algo útil todavía, una responsabilidad concreta, realizable, hacia lo colectivo.

Otra de las dificultades fundamentales que creo que encontramos al abordar esta temática era su abstracción: ¿cómo “representar” (es decir, volver cuerpo, voz, movimiento) una noción tan amplia, tan inasible, tan transversal como la emergencia ecológica? Porque incluso parcelándola en subtemas más específicos, estos seguían manteniendo un nivel de abstracción muy alto: así, por ejemplo, la contaminación del aire y los océanos, el calentamiento del planeta y su deforestación, los pesticidas, la destrucción de la biodiversidad, las manipulaciones genéticas y la acumulación de residuos. Todas estas cuestiones son abordables en un ensayo, incluso en una novela o en poema pueden estar, pero, ¿cómo ha-

cerlo desde la materialidad que implica lo teatral, sin caer en la pura narración, lo alegórico o el simplismo? ¿Cómo concretar, con respecto a lo ecológico, las fuerzas en conflicto que, tradicionalmente, actúan como eje de la dramaticidad?

Un poco más adelante exploraré algunas de las posibles vías que se pusieron en marcha para enfrentar este interrogante.

Fijémonos antes en otro de los problemas que nos surgieron durante el proceso de creación: en todos esos aspectos citados, ¿dónde está presente lo humano (que es para mí el elemento radicalmente esencial del teatro)? La acción de la humanidad es claramente responsable de la situación medioambiental actual; de ahí que la comunidad científica haya propuesto que estamos en una nueva era geológica que han nombrado como Antropoceno, para evidenciar, así, el impacto del ser humano sobre el comportamiento de la Tierra.

Pero al hablar de “humanidad” seguimos usando un concepto abstracto, inmaterial. ¿Cómo hacer para concentrar esa noción tan inasible mediante la presencia real, específica, de algunos pocos personajes, con una psicología propia? Y aquí aparece otra cuestión de gran importancia: a quién otorgar la responsabilidad del deterioro ecológico. En términos abstractos, estamos de acuerdo en retratar las razones científicas que nos han llevado a la emergencia climática actual: en la página de la ONU, por ejemplo, en la sección titulada “Acción por el clima” se especifican dichas causas: la generación de energía usando combustibles fósiles; las emisiones provocadas por la industria; la tala de los bosques, el uso de transportes que funcionan con combustibles fósiles, la producción de alimentos, la energía consumida en los edificios (especialmente los sistemas de calefacción y climatización) y el consumo excesivo².

² Esta nómina de causas puede consultarse en <https://www.un.org/es/climate-change/science/causes-effects-climate-change> [15/09/2023].

Como vemos, se trata de acciones donde es difícil discernir el comportamiento individual (¿qué productos usamos en el día a día y cómo los adquirimos?, ¿qué tipo de transporte usamos?, ¿cuánta energía o cuánta agua, por ejemplo, consumimos?, etc.) de lo sistémico, lo global (los procesos industriales, la tala de árboles, etc.). Según apunta Sanchis Sinisterra en el mismo prólogo citado anteriormente:

No se trata de una catástrofe apocalíptica producida por incontables procesos naturales ni por oscuros designios sobrenaturales. Es la consecuencia de un modelo de sociedad basado en el progreso ilimitado, el crecimiento sin freno, el expansionismo global, el consumo inducido, la idolatría de la productividad y el culto del beneficio económico a toda costa. Tal modelo tiene un nombre: capitalismo (Sanchis, 2019: 9).

Si el problema es un modelo interiorizado, ¿sería legítimo centrar, entonces, el foco en la responsabilidad personal y generar un personaje específico como “culpable” de esta situación o habría que tratar de ir a lo sistémico, aun cuando sea más abstracto y, por tanto, con el riesgo de caer en lo excesivamente simbólico? ¿Podemos crear un teatro para nuestros ciudadanos y ciudadanas, sin generarles, entonces, mayor frustración, mayor impotencia, mayor angustia, al asumir que dejamos a nuestros hijos un mundo inhabitable? ¿Cómo mantener una cierta esperanza para que la posible conmoción que provoque un texto teatral no resulte paralizante ni culpabilizadora?

Según creo, todas estas incertidumbres estuvieron latentes en nuestro acercamiento a esta temática. Y cada quien las fue abordando como consideró más pertinente, tratando además de que nuestras opciones dramáticas tuvieran también ese grado de indagación, complejidad y capacidad para conmover que debe sustentar toda ex-

presión artística. Se optó en algunos casos por el humor negro (véase Eva Redondo o también, en ciertos momentos, Fernando Epelde o Pedro Herrero), por las visiones distópicas (Pedro Herrero o Xavier Puchades), por la mezcla de lo real y lo maravilloso u onírico, con la presencia de animales que hablan (Itziar Pascual, Eva Redondo, Fernando Epelde), por lo metateatral (Enrique Torres), lo narratúrgico y fragmentario (Xavier Puchades) (VV.AA., 2019). En varias ocasiones, de un modo u otro, se buscó aportar datos específicos, con una base científica, usando recursos cercanos a lo documental, desde la necesidad de visibilizar la situación real que estamos viviendo. Y también, en algunos momentos, se decidió apelar de forma directa al público, rompiendo la cuarta pared y generando momentos en que se llama, de algún modo, a una conciencia colectiva: esta función la cumple el personaje del Periodista en la pieza “La niña y la ballena” de Itziar, que en un momento determinado, después de haber diagnosticado la presencia de los plásticos en la alimentación de los peces que comemos, le pregunta al público “Por cierto. Cuando salgan de aquí, ¿saben lo que van a cenar?” (Pascual, 2019: 122). O el Analista de “Kiruna” de Ruth Villar, que ficcionaliza al público convirtiéndoles en los accionistas de la empresa para la que trabajo y les dice: “confío en que también ustedes vean en este mina de cobre una oportunidad de oro” (Vilar, 2019: 214). O en las intervenciones finales de “Silencios que matan” de Enrique Torres:

Actriz 1: ¿Ustedes qué piensan?

Actriz 2: ¿Ustedes qué van a hacer?

Actriz 1: ¿Podemos confiar nuestro futuro a un cuento de superhéroes?

Actriz 2: Los más brillantes cerebros vendrán a salvarnos del desastre.

Actor: ¿Ustedes qué dicen? Tal vez tengamos que luchar contra nosotros mismos (Torres Infantes, 2019: 190).

3. “LAVINIA” Y “EL VUELO DE LOS ESTORNINOS”: DESDE LA CEGUERA INDIVIDUAL A LA CONCIENCIA COLECTIVA

Tras este breve acercamiento a algunas problemáticas que he observado en la temática que nos reúne y en cómo se abordaron por los compañeros y compañeras del proyecto Planeta Vulnerable, me voy a centrar ya en mi propia aportación a dicha iniciativa: me refiero al breve texto titulado “Lavinia” (Morales, 2019a). Debo empezar comentando que lo compuse a partir de un ejercicio de escritura que llevamos a cabo en una de las sesiones de trabajo con Sanchis Sinisterra. Partíamos de un esquema suyo de interrelaciones entre personajes, titulado, si la memoria no me falla, “Decídete”³. Además de este estímulo que sirvió para estructurar en buena medida la pieza (si bien posteriormente introduje los cambios que consideré oportunos para dejarla cerrada), sospecho que hubo un segundo elemento desencadenante, menos obvio para mí misma, pero igualmente decisivo. Cuando tuvimos ese encuentro presencial en Madrid, yo acababa de regresar de un viaje por Islandia. Los paisajes naturales de esa isla me conmovieron profundamente: me parecieron de una belleza desaforada y me hicieron entender, de una forma muy acuciante, el tremendo privilegio de habitar este planeta. Entendí entonces que no es él el “vulnerable”: él está cambiando, por la intervención humana en este “Antropoceno”, pero seguramente no desaparecerá. Lo que está en peligro de extinción es nuestra vida, la vida que conocemos, la vida humana sobre la Tierra. Además de miedo o culpa, esa certeza me produjo dolor, el dolor de que hayamos renunciado, de forma tan gratuita, a este prodigioso mundo que nos rodea. Intuyo que, de

³ Quienes hemos asistido a talleres con Sanchis Sinisterra, nos hemos acostumbrado a este tipo de ejercicios tan suyos, donde la escritura se va dando a partir de ciertas premisas que él va marcando. Personalmente, estas propuestas de José Sanchis Sinisterra siempre me han resultado muy estimulantes. Los lectores que quieran acercarse a algunas de ellas, pueden consultar su libro *Prohibido escribir obras maestras* (2017).

algún modo, estos sentimientos estuvieron latentes durante todo el proceso de escritura de “Lavinia”.

En cuanto a las estrategias que me propuse utilizar para el abordaje de una temática que, como ya he indicado, resultaba tan abstracta y poliédrica, opté por dos recursos que son muy característicos de la poesía (y que suelen estar bastante presentes en mi obra, porque me sirven para pensar, como apunté anteriormente): la metáfora y la sinécdoque. Por una parte, la tendencia metafórica me lleva a buscar elementos con gran resonancia simbólica, generando mundos ficticios —o alter-topías, como propuse en otro trabajo reflexivo sobre mi obra (Morales (2019b))—, con capacidad para hacernos reflexionar sobre nuestra realidad. En segundo lugar, la sinécdoque, en tanto aspiración a aludir a una realidad amplia a partir de alguna de sus partes, implica seleccionar una fábula concreta y humilde que resulte significativa de un ámbito más abarcador. Mi voluntad fue, así, que la pequeña escena que sucede entre los tres personajes de “Lavinia”, representantes de tres generaciones (la abuela, la madre y la hija), con su conflicto de dilema, se sostuviera sobre determinados elementos metafóricos —el huracán que se acerca, el intento infructuoso de proteger la casa con tablores de madera, el televisor de fondo, la presencia de los objetos a los que no se quiere renunciar, el vecindario alrededor, vaciándose paulatinamente...—; en cuanto a la sinécdoque, buscaba que esta situación resultara el ejemplo parcial de una actitud social bastante generalizada: la falta de reacción, la pasividad y la ceguera, es decir, esa respuesta humana tan habitual de esconder la cabeza y negarse a afrontar el problema que se viene encima. Es especialmente el personaje de la madre, la que se halla en medio y tiene que liderar, finalmente, la situación, quien permanece en este estado de indeterminación, sin llegar a tomar una decisión sobre si huir (dejando la casa abandonada) o no (arriesgándose a quedar atrapadas) ante ese huracán cuya cercanía anuncia un angustiado reportero en

televisión. Me interesaba mucho, además, que estuvieran representadas otras dos generaciones: la de los jóvenes (Brenda) y la de los ancianos (Celia). Rompiendo, hasta cierto punto, con un tópico, quise que fuera precisamente la chica joven la menos osada durante la pieza, la más reacia a salir. Para mí tenía especial resonancia este monólogo interior suyo que les cito brevemente:

BREN: Mi abuela cree que fuera estará mejor. No se fía de estas paredes; para ella ésta es como la casita de paja del cuento de los cerditos, porque es moderna y todo lo moderno le resulta sospechoso. Por eso, cuando ese lobo llamado Lavinia llegue y nos sople, toda la casa saldrá volando y quedaremos indefensas y a la intemperie. Eso cree ella. Y es posible, yo no lo sé. Pero prefiero estas paredes, aunque sean de paja a lo que hay fuera. Esta casa es lo que yo conozco. Estoy hecha a su imagen y semejanza. Mi edredón, mi equipo de música, el sofá, el lavavajillas, la conexión wifi, la ducha cuya temperatura puedo graduar, el papel higiénico extralargo y extrasuave: esto es lo que yo conozco. Lo que yo soy. ¿En serio quieren que ahora salga ahí, a enfrentarme a ese lobo terrible que sopla y arranca casas a su paso? ¿Quieren que aprenda a correr, a luchar por mi supervivencia? Nadie me ha preparado para ser fuerte. No sé qué esperan ahora de mí (Morales, 2019a: 94).

Finalmente, a nivel estructural, fue una consigna sugerida por Sanchis Sinisterra durante la realización del ejercicio de escritura la que se convirtió en la pieza clave del desarrollo: el hecho de que se incluyeran, como parte del discurso de los personajes, tanto sus pensamientos íntimos (como el monólogo citado anteriormente) como las descripciones de las acciones que realizan (lo que sustituye, en buena medida, la necesidad de usar acotaciones).

Entiendo entonces que en “Lavinia”, junto con las otras propuestas que compusieron el proyecto “Planeta vulnerable”, se pre-

senta una visión parcial, humilde, provisional, pero también eficaz y honesta sobre esta temática ecológica tan compleja y urgente.

Posteriormente, he vuelto de forma explícita sobre la cuestión del deterioro medioambiental en una pieza, escrita con otras pretensiones y para otro tipo de receptor. Me refiero “El vuelo de los estorninos (O por qué mueren nuestros pájaros)”, que forma parte de un libro muy reciente, publicado en Ediciones Antígona (Morales, 2023b), en él se recogen un grupo de textos pensados para la infancia y la juventud, de dramaturgas chilenas y españolas, que se ha encargado de recopilar y editar Lucía Rojas, bajo el título ¿Qué hay al otro lado del charco?

Para esta iniciativa, me propuse, como dramaturga, una serie de motores o de retos que expongo brevemente. Por una parte, quería que estuviera dirigida a los y las adolescentes, no solo como lectores y lectoras, sino también como posibles intérpretes de la pieza. En segundo lugar, desde el principio de su composición decidí que tuviera una estructura coral, que es un recurso que me está interesando mucho en estos últimos años. Considero que, en un teatro que tiene la vocación de usarse como material de reflexión y/o puesta en escena en el aula, la fórmula de la coralidad resulta muy eficaz por su versatilidad, es decir, por su capacidad para adaptarse al elenco del que se disponga en cada ocasión. Por último, frente a la desesperanza que latía en el fondo de “Lavinia”, necesitaba encontrar, para esta obra pieza, un final algo más luminoso, aunque no se cayera en un optimismo vacío e inoperante.

Finalmente, estas tres premisas se conjugan en una nueva metáfora, muy sencilla: la del vuelo de los estorninos. Los estorninos son aves grupales, que se mueven por el aire conformando bandadas según un movimiento coral propio; también los adolescentes tienen muy enfatizada esa necesidad de integrarse con sus iguales. Esto ya implica un cambio importante con respecto a “Lavinia”: allí los personajes estaban aislados, incomunicados de algún modo entre ellas,

cada una queriendo imponer su voluntad sobre las otras, mientras que en “El vuelo de los estorninos” los chicos y chicas protagonistas conforman una verdadera colectividad. Y su voz es plural y, a la vez, es una: quieren saber por qué un grupo de pájaros se desplomó repentinamente desde el cielo de su ciudad. El impacto de ver los cuerpos de esas aves estrellándose contra el suelo funciona como la señal de que es necesario hacer algo, siquiera parezca insignificante, para cambiar el mundo que habitan. Al principio su reacción es de indignación y de una impotencia autodañina, pero paulatinamente sus preguntas y sus posibles respuestas les llevarán hacia la acción comunitaria; es de esa conciencia colectiva de donde obtendrán las fuerzas para sentirse útiles, para no dejarse llevar solo por la rabia, el dolor o la frustración, hasta generar una rebeldía realmente fértil.

Puedo aceptar que el desenlace de esta pieza tiene algo de naïf y que la alternativa que elige este grupo de adolescentes busca, conscientemente, promover una sensación de aliento, restando de algún modo complejidad al conflicto planteado. Soy consciente de ello. Pero considero que las nuevas generaciones necesitan, también, su dosis de esperanza, aun cuando sea frágil. Según pude ver en el programa del congreso “Teatro, ecología y gastronomía en las dos primeras décadas del siglo XXI”, que es el eje de esta publicación, Itziar Pascual partía en su ponencia de una interrogación: “¿Es posible una escritura ecofeminista para la infancia y la juventud?” Yo también me cuestionaba esto. Y la respuesta debe ser sí, claro está (la propia Itziar lo viene demostrando en sus piezas), pero ya el hecho de que nos lo preguntemos es significativo de la dificultad y la responsabilidad latente: ¿cómo hacer ese teatro sin caer en la ingenuidad?, ¿cómo no dejar simplemente un legado que anuncia la catástrofe, pero no ayuda a enfrentarla?

Creo que ahí es donde tenemos la responsabilidad de afilar nuestras propuestas como creadores y creadoras. Seguir buscando, desde la ficción, desde la poesía, desde la belleza, fórmulas artísti-

cas que se desarrollen en ese espacio tan frágil y estrecho entre la denuncia de este sistema deteriorado que nos conduce al ecocidio y la apertura de opciones que sigan alimentando la rebeldía, el inconformismo y la esperanza.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- MORALES, G. (2000). “Papel”. *Extramuros* 17, 47-53.
- ____ (2001). *Quince peldaños*. Ciudad Real: Ñaque.
- ____ (2007). “Un horizonte amarillo en los ojos”. *Signa* 16, 195-219. Disponible en línea: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/un-horizonte-amarillo-en-los-ojos-0/> [14/09/2023].
- ____ (2015). *El caso Garay*. Murcia: Universidad de Murcia.
- ____ (2019a). “Lavinia”. En *Planeta vulnerable. Teatro ecológico del siglo XXI*, VV. AA., 87-100. Vigo: Ediciones Invasoras.
- ____ (2019b). “El tiempo y el espacio en mis obras. Estrategias discursivas para la construcción de ‘alter-topías’”. En *Escenarios de utopía, distopía y miopía en el teatro contemporáneo de España del siglo XXI*, A. D. Hitchcock y Leonard C. Crew (eds.), 71-84. Evansville: Editorial Puentes Dramatúrgicos, LLC.
- ____ (2023a). *Mal olor*. Ciudad Real: Ñaque.
- ____ (2023b). “El vuelo de los estorninos (O por qué mueren nuestros pájaros)”. En *¿Qué hay al otro lado del charco?* L. Rojas (ed.), 13-30. Madrid: Ediciones Antígona.
- MORALES, G. Y SALVATIERRA, J.A. (2017). “La grieta, entre animales salvajes”. *Primer Acto* 352, 274-304.
- PASCUAL, I. (2019). “La niña y la ballena (Neska et balea)”. En *Planeta vulnerable. Teatro ecológico del siglo XXI*, VV. AA., 101-130. Vigo: Ediciones Invasoras.
- RIECHMANN, J. (2016). *¿Derrotó el smartphone al movimiento ecologista? Para una crítica del mesianismo tecnológico*. Madrid: Los libros de la catarata.

ROMERA CASTILLO, J. (2023). “Teselas de teatro breve actual”. *Las puertas del drama* 59. Disponible en línea: <https://aat.es/las-puertas-del-drama/teselas-de-teatro-breve-actual/> [14/09/2023].

SANCHIS SINISTERRA, J. (2017). *Prohibido escribir obras maestras*. Ciudad Real: Ñaque.

____ (2019). “Mapa incompleto para explorar un planeta vulnerable”. En *Planeta vulnerable. Teatro ecológico del siglo XXI*, VV. AA., 9-11. Vigo: Ediciones Invasoras.

TORRES INFANTES, E. (2019). “Silencios que matan”. En *Planeta vulnerable. Teatro ecológico del siglo XXI*, VV. AA., 165-190. Vigo: Ediciones Invasoras.

VILAR, R. (2019). “Kiruna”. En *Planeta vulnerable. Teatro ecológico del siglo XXI*, 191-214. Vigo: Ediciones Invasoras.

VV. AA. (2019). *Planeta vulnerable. Teatro ecológico del siglo XXI*. Vigo: Ediciones Invasoras.

EL TEATRO FRENTE A LA CRISIS ECOSOCIAL

THE THEATER IN THE FACE OF THE ECOSOCIAL CRISIS

Julio FERNÁNDEZ PELÁEZ

Dramaturgo

inauditos@gmail.com

Resumen: La crisis climática, y también la acuciante pérdida de biodiversidad que se está produciendo a lo largo y ancho del planeta, está generando todo tipo de discursos en el conjunto de las artes, también en las escénicas. La pregunta es si es posible hablar ya de una incipiente tendencia con unos rasgos determinados y si, de existir esta tendencia, podría derivar en los años venideros hacia una *estética de lo ecosocial*, capaz de trascender a la clásica separación de los géneros y que apuntaría a un nexo común de fondo íntimamente relacionado con el momento crítico que vivimos.

Palabras clave: Teatro. Español. Siglo XXI. Autores. Obras. Crisis. Ecosocial.

Abstract: The climate crisis, and also the pressing loss of biodiversity that is taking place throughout the planet, is generating all kinds of discourses in the arts as a whole, including in the performing arts. The question is whether it is possible to speak of an incipient trend with certain features and if, if this trend exists, it could lead in the coming years towards an ecosocial aesthetic, capable of transcending the classic separation of genres and which would aim to a common underlying link intimately related to the critical moment in which we live.

Keywords: Theater. Spanish. XXI century. Authors. Plays. Crisis. Ecosocial.

1. LA CRISIS ECOSOCIAL COMO CONCEPTO GLOBAL

Es un hecho evidente que, a medida que se hacen más palpables los efectos de la crisis climática, surgen también cada vez más voces críticas hacia un modelo estructural de crecimiento económico sin límites y que de manera ciega empuja al planeta hacia la destrucción. Estas voces no solo tienen lugar en ámbitos relacionados con la propia ciencia encargada de estudiar los fenómenos que han desencadenado la crisis, sino que abarcan un amplio espectro en el que se incluye el ecologismo, el cine, la filosofía, la literatura, el arte, etc.

Si en el último tercio del siglo XX la percepción de un futuro catastrófico era esencialmente distópica, en la actualidad¹, e inmersos en un presente que no somos capaces de asimilar ni de observar con claridad —como parte del experimento que acontece—, es la propia realidad la que nos devuelve una visión exenta de ficción: el mundo en el que vivimos ya sufre, a tiempo real, los efectos indeseables de un cambio de era provocado por nuestra especie. Y lo que es peor, de seguir así, habremos sobrepasado la barrera del no retorno, viviremos una extinción de vida jamás conocida en una Tierra donde será cada vez más difícil habitar.

La crisis ecosocial que podría desencadenarse por lo que hasta ahora era solo un cambio climático está, queramos admitirlo, en marcha, y viene acompañada por otros factores extremos como es la escasez de determinadas materias primas o la propia expansión

¹ Sobre distopías en el teatro actual, pueden verse los resultados del 31 Seminario internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T), publicado por su director, José Romera Castillo (ed.), *Teatro, ciencias y ciencia ficción en las dos primeras décadas del siglo XXI* (2023).

del capitalismo verde —como parte del problema que dice querer solucionar—. Veremos, o estamos viendo, una feroz lucha por el control especulativo de los recursos; veremos, o estamos viendo, enormes flujos migratorios que tienen su origen en la destrucción de territorios y la pérdida de suelo agrícola; veremos, o estamos viendo, una tensión cada vez más irrespirable en las capas sociales que en mayor medida sufren los efectos de esta crisis ecosocial que ahora mismo está ya en fase larvaria, con el peligro añadido de que todo esto pueda ser fácilmente aprovechado para la instauración de sistemas de gobiernos totalitarios a la sombra del ecofascismo.

Ante esta nueva situación de *lo real* cabe mirar hacia otro lado, e incluso dejar de mirar, tal y como acontece en la ficción cinematográfica de *No mires arriba* (*Don't Look Up*), pero es difícil que la negación sirva para algo, con una generación nacida en el siglo XXI y que va a ser heredera no solo de nuestras malas decisiones sino también de nuestro silencio.

¿Pero qué función tiene el teatro en este orden de acontecimientos?

Para empezar a responder a esta pregunta tendríamos que admitir que no todo el teatro en la actualidad pretende tener una función política de intermediación entre los problemas que se presentan y la sociedad que los sufre, en la línea de lo que decía en su día Eduardo Haro Teglen (2002: 455), quien a menudo se lamentaba de la pérdida de esa antigua definición de teatro como “crítica de la sociedad”. Es un hecho visible que, aunque en los últimos tiempos no son pocas las propuestas que abordan desde un escenario diferentes temáticas sociales y de actualidad, los temas relacionados con el medio natural no son abundantes, más allá del ámbito pedagógico.

También cabe advertir que lo que llamamos teatro ambientalista, un concepto bien acotado por Richard Schechner (1988), incluye manifestaciones en las que lo importante es la conexión del ser humano con la naturaleza, comprender la vida como un todo e

involucrar al público en el acontecimiento teatral, entendido este como una manifestación que tiene lugar en un determinado medio ambiente. En este sentido, juega un papel muy importante la ritualidad, la conexión con lo profundo animal, esa manera de estar en el mundo como seres que se rigen por leyes naturales más allá de las convenciones, donde la naturaleza no empieza más allá de nuestro cuerpo, sino que se hunde en él a través de la piel. Una visión que para la coreógrafa e investigadora Julie Barnsley está muy presente en la danza postmoderna, a partir de los precursores trabajos de Laban, Anna Halprin, Erick Hawkins y Cunningham, donde el cuerpo entra a formar parte de una manera holística en el entorno y “el cuerpo en movimiento ya no solamente representa ideas, sino que es la idea” (Barnsley, 2013: 89).

2. PANORAMA CRÍTICO EN ESPAÑA

En el contexto español y en especial en la década de los 90 del XX, y aunque es aventurado decir que existió una tendencia en este sentido, encontramos algunos ejemplos que bien desde una perspectiva temática, o bien desde lo formal, se lanzaron a descubrir las posibilidades de un teatro sensible con el medio natural. Un texto en la primera dirección es la obra de Euloxio Rodríguez Ruibal (1997), *Maremia*, donde el desencadenante es una tragedia ecológica, motivo que le sirve al autor para realizar una llamada de atención sobre el futuro que nos espera. Y desde el discurso plástico o performativo, y aunque podrían ser abundantes los ejemplos a citar, con obras de Mónica Valenciano, Rodrigo García o Fernando Renjifo, entre otros, es interesante destacar una temprana pieza de La Tartana teatro estrenada en mayo de 1990 en la sala Pradillo, por la capacidad de aunar diferentes discursos artísticos en un acontecimiento teatral. Hablamos de *Paisaje y voz (Historia de un árbol)* (Fernández Lera, 2005), un espectáculo de objetos que era a su vez una instalación,

una propuesta musical y videográfica, y una pieza de teatro, todo ello ideado por Carlos Marquerie, con textos de Antonio Fernández Lera, para quien la obra era “una invitación a mirar, a escuchar, a sentir el mundo que no es otra cosa que un paisaje que se crea, se destruye o permanece” (Fernández Lera, 1991: 9).

Ya entrado el siglo XXI, y a pesar de la alarma que despierta la crisis climática, no resulta sencillo encontrar piezas que aborden directamente la problemática ecosocial. Y habrá que esperar a finales de la primera década para comprobar que existen evidencias de una tendencia al respecto. Esto no quiere decir que temática o formalmente esta cuestión esté ausente durante este lapso de tiempo, sino que no constituye el eje central de los discursos. Nombrar, como excepción, el caso de la compañía El Canto de la Cabra, conformada por Elisa Gálvez y Juan Úbeda (2015), donde la relación mimética con la naturaleza, en las variables de tiempo y espacio, es una constante en todos sus trabajos, apareciendo con mucha fuerza en alguno de ellos, como es el caso de *El quinto invierno* (2015). También habría que citar cómo en la compañía La Zaranda la destrucción de la naturaleza es uno de los temas que con frecuencia aparecen en toda su trayectoria, si bien no llega a ser nunca el principal. Así como el trabajo de diferentes compañías dedicadas al teatro familiar con textos con trasfondo ecologista, entre los que cabe destacar *El árbol de Julia*, de Luis Matilla (2003), Premio SGAE de Teatro Infantil y Juvenil en el año 2000.

Quizá, como punto de inflexión dentro de lo que podríamos llamar el surgimiento de un teatro ecologista propiamente dicho, hemos de situarnos en octubre de 2017 cuando bajo la premisa de “¿Puede el teatro contribuir a organizar el pesimismo que la devastación de nuestro vulnerable planeta está sembrando en un número cada vez mayor de sus habitantes?” se realizan en la Casa Encendida de Madrid una serie de lecturas teatrales de textos elaborados durante el transcurso del taller “Planeta vulnerable: hacia un teatro ambientalista del

siglo XXI”, coordinado por el dramaturgo José Sanchis Sinisterra, con la colaboración de Elvira Heras, directora del Festival Internacional del Medio Ambiente (Lanzarote) y con el asesoramiento del poeta, filósofo y militante ecologista Jorge Riechmann.

Uno año y medio más tarde, ya en 2019, la editorial Invasoras recogerá el encargo de la publicación del libro (Varios Autores, 2019)², que reúne estos textos, y que por orden de publicación fueron: *Animales drogados* de Fernando Epelde, *Éxodo* de Pedro Herrero Navamuel, *Cuentos para futuros moribundos* de Carlos Molinero, *Lavinia* de Gracia Morales, *La niña y la ballena (Neska eta balea)* de Itziar Pascual, *Hasta que el infierno se congele* de Xavier Puchades, *Las velas* de Eva Redondo, *Silencios que matan* de Enrique Torres Infantes, y *Kiruna* de Ruth Vilar. En todos ellos queda patente tanto la descripción de la destrucción del entorno natural como la apelación directa o indirecta al lector-espectador sobre qué camino tomar ante las evidencias de que esa destrucción es real y está pasando. “¿A qué tanta avidez? ¿Qué van a hacer cuando hayan arrancado todo el cobre del mundo y no quede más?” –se pregunta de forma inocente el personaje Narciso en *Kiruna* de Ruth Vilar (2019: 2011)³.

En la misma editorial, y desde su fundación, podemos encontrar otros títulos dentro de esta misma línea. Así, y recogiendo un texto publicado anteriormente en 2014, merece hablar de *Lingua de lata* de Francisco Oti y Julio Fer (2015), una fábula para objetos, con referencias a Saint-Expeury, ambientada en un lugar de África –allí donde van a parar todos los residuos de nuestro primer mundo–. En 2018 se publica *Blanco sobre blanco*, una denuncia sobre el calen-

² Cuyo contenido ha sido estudiado por el profesor José Romera Castillo (2023b), en la tesela tercera, “Lo ecológico a escena”.

³ Algunos de estos autores participaron en el 32 seminario de la UNED y sus aportaciones se recogen en estas actas. Asimismo, puede verse el trabajo de José Romera Castillo, “*Natura et mensa* en la escena de hoy”, donde estudia las cuatro convocatorias del proyecto *Planeta vulnerable*, que se publica en este volumen.

tamiento global, del autor Luis Fernando de Julián, quien en 2020 ganaría el Premio ASSITEJ con *El estómago de la ballena*, también de corte ambientalista. Y en la misma editorial, Invasoras, en 2020 se convoca el Premio Dramaturgia Invasora, que en esa edición estaba dedicado a obras con temática ambiental, resultando ganador el texto *Nana de la desaparición*, de Sebastián Moreno (2021), que también vio la luz de la imprenta. Una obra que explora la condición de seres protectores del mundo en el que vivimos como requisito fundamental para no perder la sensibilidad humana, y en la que se mezclan dos visiones dramáticas de muy diferente textura: por una parte, la fuente documental de los hechos –la obra se inspira en la vida como activista de Biruté Galdikas, científica primatóloga–, y por otra la capacidad de componer un universo sonoro y poético que nos conecte con lo natural desde nuestro yo más profundo.

Un año antes, en 2019, y también a raíz de la propuesta inserta en *Planeta vulnerable*, Eva Redondo estrenaría *Le es fácil flotar* (2022), una comedia ecologista que se propone, en palabras de la compañía Nuevenovenos, caricaturizar una sociedad miope, histriónica y voraz.

Además, desde un punto de vista más escénico que literario, y ya con la llegada de la segunda década del siglo XXI, comienzan a vislumbrarse experiencias estéticas abiertamente políticas dentro del panorama teatral, y que vienen a confirmar que la preocupación ecosocial ha llegado al teatro, quizá para quedarse de modo indefinido. Una de las más reseñables es *Juicio por el clima*, producida por la organización ecologista Greenpeace en 2021, con dirección de Raquel Camacho, a partir de un guion de Ignacio del Moral y en la que el argumento es una sentencia al Gobierno de España como “culpable por su inacción ante el cambio climático”. Ese mismo año, y en colaboración con Ecologistas en Acción, la compañía Anómico presenta la obra *Cartas de amor a los árboles*, un texto de Julio Fernández (2021) publicado en la revista *Primer Acto*. Ya

Anómico, y desde 2016 venía indagando en el interés ecologista de sus montajes con obras de corte autobiográfico tales como *Ensayo sobre la lejanía* (2016) o *Paisajes de extinción* (2017).

3. LA NECESIDAD DE UNA RESPUESTA DESDE EL TEATRO

Es probable que, en años venideros, nuevos textos, nuevos montajes, comiencen a poblar el mapa teatral español, no ajeno a una preocupación por el futuro de nuestro planeta. Una preocupación que, en realidad, podríamos decir que arranca desde el momento mismo que es percibida la desconexión del ser humano con la naturaleza, y que podríamos situar en los inicios de la Revolución Industrial.

Ya en 1882, con la publicación de *Un enemigo del pueblo*, de Henrik Ibsen (2016), quedaría desvelado el conflicto que implica aceptar un desarrollo económico irreflexivo sin tener en cuenta las consecuencias sobre el medio ambiente tanto en presente como en futuro. Una cuestión que también advertimos como trasfondo en la obra de Chejov (2007), *Tío Vania*, publicada en 1890 pero cuya escritura se remonta a una década anterior, al tratarse de una revisión de la obra *El espíritu del bosque*. En *Tío Vania*, nos encontramos dos tipologías de personajes arquetípicos antagónicos: por una parte, Ástrov, médico rural, idealista, enamorado de la naturaleza y plantador de árboles; y por otra Iván Petróvich (tío Vania) que desprecia esta pasión de Ástrov y la califica de retrógrada frente al necesario progreso de espaldas al medio natural.

Es importante situarnos en el realismo socio-crítico de Ibsen o de Chejov para comprender que no estamos ante un problema totalmente nuevo ni ante una ausencia de reflexión o de respuestas. El propio movimiento simbolista que sigue al realismo puede ser considerado en sí mismo una respuesta. Es en el simbolismo donde cobra por primera vez importancia lo que podríamos llamar “el alma del mundo”, es decir: aquello que reside en lo más hondo de

la realidad y más allá de lo visible; y que de alguna u otra manera nos comunica con el mundo natural.

La aparición del simbolismo a finales del XIX no es casualidad, y tiene una correspondencia con el momento presente bastante llamativa, tanto por comparación como por el hecho de cerrar un ciclo. Si el simbolismo responde a un claro rechazo hacia los fulgurantes cambios que, a través de un incipiente capitalismo, se intuyen capaces de deshumanizar al propio ser humano, en el ahora de finales de una era que vivimos, el rechazo se produce en modo de resiliencia: mediante una negativa a que el capitalismo siga ejerciendo como demoledora maquinaria al servicio del enriquecimiento y en contra del bien común, destruyendo a su paso el propio planeta en términos cuantitativos: cada vez hay menos vida.

Si en su día, y frente a los dictados de la realidad impuesta, el automatismo, la falta de empatía y el empirismo científico, el simbolismo se declara “enemigo de la enseñanza, la declamación, la falsa sensibilidad y la descripción objetiva” (Moréas, *Manifiesto simbolista*, 1885; ahora en línea 2011), en la actualidad habrá que re-pensar de qué modo la subjetividad individual, que tiene su reflejo en el arte, se pone a funcionar como motor de acción colectivo.

Ha pasado más de un siglo y aquello que en un principio fue el principal detonante de todos los cambios socio-políticos, pero también de las vanguardias, la Revolución Industrial, parece anunciar su propio fin, aunque dando el salto a otra revolución tecnológica, la de la inteligencia artificial, que aún no sabemos qué consecuencias deparará en el futuro. La Revolución Industrial, entendida como la era de los fósiles como inagotables fuentes de energía, ha entrado en declive, no solo a causa de un próximo agotamiento sino, principalmente, por las palpables consecuencias nocivas que en el clima estamos padeciendo.

Si el desarrollo industrial y tecnológico trajo consigo una consciente desconexión con lo natural, a pesar de los esfuerzos

románticos de frenar este alejamiento, en el presente urge frenar la furia del extractivismo y la esquilma de los recursos para regresar a un orden natural con el que volver a integrarnos en Gaia.

El teatro nos debe urgir a reflexionar sobre nuestra propia posición como seres vivos frágiles dentro del todo, de ese todo que, a pesar de la acelerada extinción de las especies, configura un mundo vivo capaz de sobrevivir a la especie dominante: nosotros mismos.

Alrededor de esta cultura del *decrecer* se ha de mover el teatro también, no pretendiendo otra cosa que poner freno a la destrucción que provocó y sigue provocando la extenuante industrialización, y siempre con una atenta *mirada ecologista* hacia nuestro alrededor, con una forma de ver el mundo en la que se restablezcan las relaciones perdidas con la naturaleza, buscando la armonía y una posibilidad de subsistencia para la biodiversidad, frente al vigente dominio antropocéntrico.

Es muy probable que los movimientos artísticos que arrancan al filo de esta Sexta Extinción no puedan alejarse de esta *mirada ecologista*, dentro de una tendencia donde se revela como urgente el desvelamiento de una conciencia ecosocial encaminada a la desmaterialización de la economía y a la autodefensa de los territorios desde un punto de vista biológico. Es muy probable, a nuestro juicio, que el *teatro ecologista* no necesite constituirse como género, y tampoco como vanguardia, pero necesitará, sin duda, la autoafirmación de esa *mirada ecologista* de la que hablábamos. De lo contrario, el teatro podría seguir con pereza en su aislamiento endémico, en lo que se refiere a un posicionamiento en relación al medio ambiente, quizá acorde con lo que podríamos llamar *industria* de la cultura, pero alejado de la propia realidad.

Dentro de ese autoafirmarse, no solo es urgente optar por posicionamientos beligerantes, o abiertamente políticos; sobre todo es urgente dar vida, y de forma dialéctica a la ficción que dibuja *lo real* desde puntos de vista antagónicos, tomando de alguna forma

el relevo de *Un enemigo del pueblo* y *Tío Vania*, pero dentro de una estética, de un modo de hacer contemporáneos. Lo que está en juego es que el teatro pueda recuperar su capacidad transformadora y dinamizadora de la sociedad, precisamente en un momento clave de la historia del planeta.

4. EL FONDO DE LA CUESTIÓN

Llegar ahí, al fondo del problema, es tan importante para una buena construcción dramática como para que exista una coherencia entre lo que se quiere comunicar, el cómo y el porqué. Con frecuencia, los discursos críticos con la crisis ecosocial se detienen en el concepto de *inacción*. No hacemos nada, por lo tanto, somos cómplices. Este parece ser el mensaje de *Solo tú sabrás si lo hicimos*, de Manuel Olivares (2020), donde los personajes se enfrentan a la metáfora de que solo quedan catorce horas para que el planeta tierra desaparezca como consecuencia del cambio climático, y aun así no toman ninguna decisión importante. Pero la inacción tiene unas causas, y una de ellas, la que parece más evidente es la imposibilidad real de abandonar un sistema económico llamado capitalismo. Es cierto que desde un nivel individual hay cierta capacidad de margen en la transformación del mundo, pero esta capacidad no tiene una traslación global —y va a ser muy complicado que la tenga— por una razón: no genera acciones colectivas. En *La buena persona de Sezuán*, de 1943, de Bertolt Brecht (1968), la bondad se manifiesta como un atributo contradictorio, útil e inútil al mismo tiempo, positivo pero incapaz de cumplir una negación (una acción en negativo) y en consecuencia, iniciar una revolución, una revuelta, ni en uno mismo ni en el entorno; una revuelta que arranque activamente desde la negación, tal y como la describe Albert Camus (2013) en su obra *El hombre rebelde*, aparecida en 1951.

De alguna manera, intuimos que anticapitalismo y ecologismo han comenzado a caminar de la mano, pues lo primero pone el foco en el problema y lo segundo, aceptando la tesis de que es el sistema capitalista la principal causa de la destrucción de la biodiversidad, trata de poner remedio desde una reconciliación con el planeta herido. Sin embargo, no todo el *movimiento ecologista* coincide con esta visión y las derivas de ciertos partidos verdes o grandes ONG ecologistas dan fe de esta contradicción. La confusión reina en torno, incluso, al concepto ecologismo. Y sería preciso afinar, o refundar este término, para comenzar a enfocar con claridad el fondo de la cuestión.

A nuestro juicio, la deriva pertinente consiste en avanzar desde un antropocentrismo (en la actualidad el ecologismo sigue poniendo al ser humano en el centro) hacia una empatía global ecosistémica que no margine ningún lugar, ninguna especie, ninguna esperanza para los seres vivos. No son solo las personas ecologistas (pertenecientes a asociaciones ecologistas) quienes participan en la defensa del medio ambiente. En la actualidad, y debido a la ingente y desproporcionada industrialización de los territorios, ya sea para la producción de energía o para la extracción de recursos, son las comunidades indígenas, las asociaciones vecinales o comunitarias, y las plataformas en defensa del territorio, las que con mayor ahínco y determinación luchan en contra de un sistema extractivo y productivo que amenaza con acabar destruyendo la vida en el planeta Tierra tratando de tumbar cualquier proyecto de futuro que tenga como fin el bienestar colectivo.

Ha llegado el momento de exigir a la Humanidad en su conjunto un sacrificio para conservar y mejorar el mundo en el que vive, un sacrificio que atañe especialmente las clases dominantes que son las que con mayor voracidad consumen los recursos. Pero a sabiendas de que esto no va a suceder en un futuro próximo y que solo determinadas personas “buenas” van a asumir este deber como

suyo, tal y como acontece en la obra de Brecht; el teatro, al igual que el resto de las artes, tiene la responsabilidad de desvelar el origen del fracaso y la responsabilidad también de aportar esperanza, de abrir ventanas al cambio.

5. EL QUÉ Y EL CÓMO

A modo de conclusión, podemos decir que la urgencia que se observa en el teatro frente a la crisis ecosocial es de toma de conciencia, más que de apertura de líneas temáticas. El gran impacto de la trilogía de Georg Kaiser (1963a, 1963b, 1963c): *Corral, Gas y Gas (segunda parte)*, aparecidos entre 1916 y 1919, consiste en señalar a un ser humano mutilado por su propio desarrollo técnico y científico, y donde el gas juega un papel simbólico al tratarse del elemento que respiramos y que, al mismo tiempo, nos impide respirar.

Es cierto que cualquier línea temática puede ejercer un poder simbólico, pero solo si lo que acontece tiene una traslación importante en lo real. Para no caer en el didactismo y en la pedagogía fácil, o que nuestro mensaje no se hunda en el mar de la confusión de la información, un mar en el que parecen tener el mismo valor las verdades, las falsedades y todo lo trivial, es preciso que, de alguna manera, logremos trascender los límites impuestos. Hablar, por ejemplo, del “lavado verde” con el que se presentan tendencias y proyectos de carácter falsamente ecologista, puede ser interesante, pero el problema es cómo llegar a un discurso estético que sea capaz de desnudar la falsedad, de ponerla evidencia y ponerla a secar en la arena de una playa de ese mar del que hablábamos.

Sin audacia, pero, sobre todo, sin la valentía de acometer con radicalidad las cuestiones que mayor daño hacen a este planeta, es posible que cualquier inicio de cambio quede en un mero intento, en una exposición puntual, con mayor o menor

fortuna artística. Y esta radicalidad consiste, en esencia, en implicar implícita o explícitamente del público, dentro de un espacio de responsabilidad común llamado teatro que a su vez es la representación metonímica del mundo que vivimos. Pero pedir esta audacia y valentía en determinados contextos, puede a su vez ser complicado. No nos olvidemos que es un hecho normalizado en muchos países el uso del terror, hasta llegar al asesinato, contra indígenas, activistas, ecologistas, etc. Eso que, en algún momento podríamos llegar a llamar *teatro ecologista*, se desarrolla, en general, dentro de usos y costumbres convencionales a menudo hostiles para el ecologismo.

Debemos aspirar a meter el mundo en el teatro, de alguna manera simbólica, pero también real, para que actores y asistentes participen del mismo acto comunitario, para que la reunión física de las personas en forma de encuentro se pueda convertir en germen de un sentimiento colectivo. El teatro debe expandir sus límites teóricos y prácticos, para tratar de meter el cielo en el teatro. “En el teatro de nuestros días, parece que no hubiera existido el cielo. Tal vez tenemos miedo a que la realidad nos estalle en las manos. Tal vez el primer gesto de respeto a la Naturaleza sea mencionarla”, decía José Ramón Fernández (1995: 40). Y hoy en día, quizá, esta máxima siga vigente, solo que al mencionarla tengamos la obligación de llenar esta palabra de significado.

6. PARA CONCLUIR

A modo de resumen, consideramos que hagamos lo que hagamos, siempre hay que tener en cuenta que habrá que dar un paso más, porque la respuesta a la crisis ecosocial no va a terminar nunca con un acto teatral, ni con cientos de ellos repartidos por el territorio si en estos actos no hay, también, una crítica a los modos de producción teatrales que impiden precisamente que esas nuevas

miradas de las que hablamos sean posibles, espontáneas, y que puedan nacer desde abajo, es decir, desde la población en general. De nada servirá defender la revuelta en un escenario si esta revuelta no tiene visos de ser llevada a cabo con libertad en el plano social. Hacer teatro, sí, pero, sobre todo, que lo pueda hacer libremente y que lo haga quien quiera estar dispuesto a cambiar su entorno, o a cambiar el mundo. El teatro, si de verdad tiene un espíritu transformador, ha de convertirse también en activismo, en parte del activismo como motor de cambio social y bio-transformación del medio.

Si el hecho diferencial del teatro no es el propio “teatro” (como edificio), sino la posibilidad de una comunicación artística entre emisor y receptor bajo el paradigma del “aquí y ahora”, el nuevo *teatro ecologista* debe aprovechar esta circunstancia como recurso de acción y activación para democratizar los espacios públicos y también para aumentar el grado de conciencia ecosocial a través del *convivio*, de la experiencia compartida en un lugar de encuentro. En contra de estas arcaicas maneras de relación entre las personas, no lo olvidemos, juega todo un universo de redes sociales, medios de comunicación de masas, plataformas de streaming, canales de vídeo, metaversos..., que con su surtido de diferentes maneras de entretenimiento y de intercambio de mensajes está transformando (y deformando) las miradas con las que somos capaces, o no, de asimilar el mundo (la realidad).

Estas nuevas (pronto viejas) formas, todas ellas dependientes de una *conexión* –en no pocos casos manejada por gobiernos, corporaciones económicas o grupos de opinión–, tienen en común la simplificación y al mismo tiempo el desborde en la información. Mensajes simples y sesgados pero que se extienden hasta el infinito con el único objetivo de inclinar la balanza hacia unos propósitos determinados, esta es la característica principal de una realidad comunicacional que navega con soltura entre la confusión, pero que ejerce su poder sobre los individuos como jamás antes se había visto.

Frente a esta alineación mediática que día a día deforma la realidad hasta hacerla casi inaccesible, la dramaturgia contemporánea tiene el reto (si quiere asumir una mirada ecologista) de hacerse salvaje, de tratar de ganar terreno desde una reacción al orden impuesto convirtiéndose en ingobernable. Es quizá una utopía, lo sabemos, pero si hay alguna esperanza de transformación desde el teatro, esta será o no será dependiendo de su capacidad de autonomía y rebelión.

A nuestro juicio, basta una conexión sincera entre el medio natural y la escritura dramática para llegar, con mayor o menor fortuna, a ese universo de la dramaturgia salvaje en la que no hacen falta medios para ser puesta en escena, tan solo ideas, emociones, voluntades, sueños, sitios, comunidades, luchas... Basta un renacer del amor auténtico hacia la naturaleza para darse cuenta de que transformar el mundo es cuestión de una cadena imparable de intenciones compartidas. “Pienso como ecologista. Pero siento como parte de una gran familia; una que incluye al elefante y a la espiga de trigo tanto como al maestro de escuela y al industrial. No es un estado mental, sino un estado espiritual”, decía Mary Oliver (2021: 105) en su ensayo *La escritura indómita*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARNESLEY, JULIE (2013). *El cuerpo como repertorio de la rebeldía*. Caracas: Universidad Nacional Experimental de las Artes (UNEARTE), 2.^a edición.

BRECHT, BERTOLT (1968), *La buena persona de Sezuán*. Madrid: Editorial Escelicer.

CAMUS, ALBERT (2013). *El hombre rebelde*. Madrid: Alianza Editorial.

CHEJOV, ANTON (2007). *Tío Vania*. Madrid: Ministerio de Cultura.

DE JULIÁN, LUIS F. (2018). *Blanco sobre blanco*. Vigo: Invasoras.

_____ (2020). *El estómago de la ballena*. Madrid: ASSITEJ.

FERNÁNDEZ, JOSÉ RAMÓN (1995). “El sonido de los álamos”. En *Teatro y Ecología, ADE-TEATRO* 47, 39-40.

FERNÁNDEZ LERA, ANTONIO (1991). “Paisaje y voz (*Historia de un árbol*)”. En *Fases* 3, 9.

_____ (2005). *Paisaje y voz*. En *Mátame, abrázame. Pliegos de teatro y danza*, n. 62, 5-12. Madrid: Aflera.

FERNÁNDEZ PELÁEZ, JULIO (2021). *Cartas de amor a los árboles. Primer Acto* 361, 180-210.

GÁLVEZ, ELISA & ÚBEDA, JUAN (2015). *El quinto invierno. Pliegos de teatro y danza* n. 62, Madrid: Aflera.

HARO TEGLEN, EDUARDO (2002). “El teatro ha dejado de ser crítico”. En *El teatro español en el siglo XXI*, César Oliva (ed.), 455-458. Madrid: Editorial AM3.

IBSEN, HENRIK (2016). *Un enemigo del pueblo*. Madrid: Losada.

KAISER, GEORG (1963a). *The Coral*. New York: Ungar.

_____ *Gas* (1963b). New York: Ungar.

_____ *Gas (Second Part)* (1963c). New York: Ungar.

MATILLA, LUIS (2003). *El árbol de Julia*. Madrid: Anaya.

MORÉAS, JEAN (2011). *Manifeste du Symbolisme*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en línea: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/manifeste-du-symbolisme/> [20/05/2023].

MORENO, SEBASTIÁN (2020). *Nana de la desaparición*. Vigo: Invasoras.

OLIVARES, MANUEL (2020). *Solo tú sabrás si lo hicimos*. Vigo: Invasoras.

OLIVER, MARY (2021). *La escritura indómita*. Madrid: Errata Naturae.

OTI, FRANCISCO & FER, JULIO (2015). *Lingua de lata*. Vigo: Invasoras.

REDONDO, EVA (2022). *Le es fácil flotar*. Madrid: Uvedebé.

RODRÍGUEZ RUIBAL, EULOXIO (1997). *Maremia*. En *A nosa literatura* 45, 75-128. Vigo: A Nosa Terra.

ROMERA CASTILLO, JOSÉ (2023). "Teselas de teatro breve actual". *Las Puertas del Drama* 59 (junio). Disponible en línea: <https://aat.es/las-puertas-del-drama/teselas-de-teatro-breve-actual/> [15/06/2023].

ROMERA CASTILLO, JOSÉ, ED. (2023). *Teatro, ciencias y ciencia ficción en las dos primeras décadas del siglo XXI*. Madrid: Verbum.

SCHECHNER, RICHARD (1988). *Teatro ambientalista*. Traducción de Alejandro Bracho. México: Árbol Editorial.

VARIOS AUTORES (2019). *Planeta vulnerable. Teatro ecológico del siglo XXI*. Vigo: Invasoras.

VILAR, RUTH (2019). *Kiruna*. En *Planeta Vulnerable. Teatro ecológico del siglo XXI*, 191-214. Vigo: Invasoras.

ECOLOGÍA DE LO COTIDIANO. EL TEATRO COMO REFLEJO DE LO COMÚN

DAILY ECOLOGY THEATRE AS THE REFLECTION OF US ALL

Pedro HERRERO NAVAMUEL

Dramaturgo

pedroherrero@yahoo.es

Resumen: En ecología, el aquí y el ahora tienen reflejo directo en un futuro, que se presume desolador en términos medioambientales. Una visión distópica de todo ello, se refleja en mi obra teatral *Éxodo*. Un tratado de deshumanización y desarraigo vital que comenzó cuando se decidió desatender lo próximo, lo humano, y dejamos nuestras vidas en manos de otros. Esta ponencia trata sobre las posibilidades de fortalecer nuestros lazos sociales y culturales a través del teatro y las artes, el arraigo a la tierra y la formación de la conciencia, como tabla de salvación ante la constante degradación medioambiental.

Palabras clave: Teatro medioambiental. *Éxodo*. Cambio climático. Desarraigo. Festival Langaia. Campo de Cebada. Conciencia climática. Arte. Ciencia.

Abstract: When it comes to ecology, right here, right now, our present has a huge effect on the future. A future that is presumed desolating when talking about the environment. My theatre play, *Éxodo (Exodus)* concerns a dystopian vision on this

matter. A treaty on dehumanization and our vital alienation, that started in the moment we stopped caring about what's right next to us, what we can see every day, everything that makes us human, and we gave up our own lives at the mercy of others. This presentation is about the possibilities there are to strengthen our social and cultural interaction and contribution through theatre and arts. Allowing the earth to take root, building our own consciousness, is the only way we have to face environmental deterioration and save ourselves.

Keywords: Environmental theatre. Exodus. Climate change. Uprooting. Langaia Festival. Campo de Cebada. Climate consciousness. Art. Science.

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Presentación del tema y su relevancia

Entre 2008 y 2022 he tenido la suerte de ser colaborador del Festival Internacional de Medio Ambiente Langaia, realizado por Elvira Heras y desarrollado fundamentalmente en la isla de Lanzarote, con la finalidad de concienciar aunando ciencia y arte durante casi 14 años en ediciones bianuales. Durante este tiempo he podido conocer, asistir a sus ponencias y entablar largas conversaciones con grandes eminencias científicas en materia medioambiental, como es el caso del científico y periodista Carlos de Prada, el naturalista Joaquín Araujo, o el filósofo y profesor Jorge Rietzmann, entre otros, e incluso la Premio Nobel alternativo Vandana Shiva, promotora del ecofeminismo y su desarrollo en la India. Y otras tantas, en el plano dramático, con José Sanchis Sinisterra como principal referente.

A raíz de estas experiencias, pude verificar las muchas formas en que se ha puesto cara a eso que llamamos “Cambio climático”, aborda-

do desde múltiples perspectivas por innumerables actores, estudiando la forma de poder llevarlo al teatro, el cual, por fin, se ha convertido, además, en una poderosa arma de concienciación medioambiental.

Tras todos estos años de Festival no albergo duda de la relevante incidencia de la acción del ser humano en el cambio climático. Sin embargo, esta exposición no quiere hacer una defensa cerrada del fruto de mis investigaciones y conclusiones al respecto, sino más bien trasladar mi visión sobre las posibles consecuencias para el ser humano como verdaderos represaliados de este “cambio climático” contra el que parece nada es posible hacer, utilizando el teatro, la creación artística por lo que tiene de elemento cuestionador, como principal arma.

1.2. *Éxodo* y su visión distópica

Fruto de la participación en el Festival medioambiental Langaia, desde la Asociación Cultural Lanzambiental, quisimos en su momento dar un paso más en nuestro esfuerzo de aunar ciencia y arte, y propusimos la realización de un proyecto denominado “Planeta Vulnerable”, basado en la escritura de obras teatrales breves con apoyo de grandes dramaturgos como José Sanchis Sinisterra, y con la colaboración de eminentes científicos que arrojaran luz sobre la problemática medioambiental a nivel global.

Éxodo fue la obra que yo escribí, la cual lleva al paroxismo datos actuales sobre calentamiento global, procesos de desertificación y éxodos humanos por causa del clima hasta el extremo del caos en un futuro en el que ciertas zonas del planeta resulten inhabitables y se produzca un éxodo masivo de sus habitantes, reprimidos por el poder de grandes corporaciones que controlen los procesos migratorios y la información.

Una distopía nada original, que, sin embargo, lleva ya tiempo avanzando por todo el mundo inexorablemente, en un modelo global

que trasluce ciertas semejanzas con la distopia descrita. Dos mujeres se encuentran a flote en una pequeño bote recogiendo restos humanos de naufragios recurrentes, acaecidos tras la subida del nivel del mar en todo el mundo, sumado a las condiciones de vida extremas a las que han de enfrentarse los habitantes de países pobres y empobrecidos por causa de la aceleración de los efectos del cambio climático.

1.3. Propósito de este trabajo

A través de este trabajo pretendo explorar las posibilidades de fortalecer nuestros lazos sociales y culturales como respuesta a la degradación medioambiental. Tras medio siglo de lucha ecologista, hemos llegado a un punto en que sólo podremos salvarnos como sociedad global a través de nosotros mismos y nuestra relación con aquellos que hayan vivido el mismo proceso de exploración interior para poder reconocerse en el otro. Extender nuestros lazos e identificar la causa común que nos hace iguales ante el desastre ecológico al que debemos hacer frente, sin presiones, sin cantos de sirena, a través de nuestra propia toma de conciencia.

2. LA IMPORTANCIA DE LA CONCIENCIA Y EL ARRAIGO

2.1. Exploración del impacto de nuestras acciones en el medio ambiente

Una conciencia social ecológica predispone a la conservación de nuestro entorno. Han sido muchos los intentos y los proyectos de educación medioambiental impulsados por gobiernos e instituciones de todo el mundo. No cabe duda de que la educación medioambiental es de vital importancia para la concienciación de las nuevas generaciones frente a este problema. Sin embargo, a menudo esta educación no se sale de lo formal, o de lo genérico y no propone experiencias inmersivas desde donde poder tomar conciencia de

la problemática medioambiental en carne propia, exponiéndonos a realidades que vayan más allá de lo que aparece en los manuales de “salvación del planeta”

Jorge Rietchmann expone en su libro *Autoconstrucción* algunas claves sobre todo esto cuando comienza su capítulo 5, enunciando la frase “Somos lo que hacemos para cambiar lo que somos.” “¿Qué perspectivas se abren ante nosotros para cambiar lo que somos, desde la conciencia de nuestras inadecuaciones e insuficiencias?”. En otro de los párrafos alude a “...como ha ido cambiando el ahormamiento de las subjetividades humanas por las relaciones sociales capitalistas...”.

Eludir la responsabilidad personal en este contexto, aún a sabiendas del avance inexorable del cambio climático, es algo socialmente aceptado y en lo que muchas veces no nos paramos a pensar, salvo si la utilización política de algún problema medioambiental sacude transitoriamente nuestros parámetros ideológicos. Seguir las reglas ya no sirve. No vale sólo con estar a bien con lo que nos dicen que hagamos. Hay que conocer, investigar y sobre todo crear comunidad, en los barrios, en las ciudades. Impulsar la inteligencia colectiva y la conciencia común. Crear nuevos vínculos desde los que aportar soluciones comunes, desde lo concreto.

2.2. Conexión entre la deshumanización y el desarraigo vital

En términos globales, parece que cada vez importan menos cosas. Las tragedias medioambientales, nos suenan como algo lejano, aunque esté a las puertas, como un nuevo capítulo de una serie televisiva distópica. Asumimos la realidad de los hechos como ajena, como algo guionizado, que, mientras no nos afecte directamente, pasa como una leve tormenta entre el incesante borbotón de información que nos invade cada día como un ciclón permanente.

Todo ocurre lejos y a otros, aunque en los medios, no se nos muestran como personas a las víctimas. Sin duda no soportaríamos los dramas individuales de personas sufriendo a miles de kilómetros de distancia. Manejamos datos, estadísticas, los miles de víctimas, no las personas concretas que se parecen a nosotros. Encajamos mejor lo que se nos presenta como dato. Es más asumible hablar del sufrimiento humano en abstracto, como idea genérica de una situación que afecta a un grupo poblacional que no somos nosotros. Se nos roba la empatía, y con ello la capacidad de humanizar los conflictos, de ponerles cara, de acercarlos a nuestras realidades, de empatizar.

2.3. El papel de la conciencia en la protección del entorno

Crear conciencia climática empieza por lo pequeño, por lo próximo, por lo que podemos manejar. Por lo que podemos poner en comparación respecto a nuestra propia experiencia vital. Conviene huir de lo genérico y ponerle nombre a lo que ocurre a nuestro alrededor. Lo que le ocurre al arbolito frente a nuestro portal, las plantas que dejó de regar el ayuntamiento de turno, el pequeño huerto urbano vecinal, etc... En el caso de muchos, la conciencia se genera viendo crecer cosas a las que les hemos aportado una regadera, un azadón. Una acción física, unida a una acción intelectual, compartida con nuestros semejantes.

En este sentido me quiero referir como ejemplo reciente al huerto urbano vecinal bautizado como huerta “Gloria Fuertes”. Una iniciativa vecinal por la que varias personas decidieron replantar una pequeña porción de tierra, en su momento destinada a ser jardín, en plena plaza de Lavapiés. Plantaron tomates, lechugas, calabacines y bajaban agua de sus casas para ir regando la zona. Con el tiempo, cada vez más vecinos y vecinas participaban de la manera que mejor podían, algunos sembraban nuevas hortalizas, otros bajaban sus propias plantas, hasta crear una pequeña comuni-

dad de horticultores urbanos improvisados que comenzaban a estrechar lazos, a organizarse, a poner turnos de riego y cuidado de esas plantas, que comenzaban a convertir la zona en un vergel de ensueño, en comparación con las expectativas primeras.

Y en un barrio tan eminentemente multicultural como Lavapiés se empezaron a tejer redes, algo inestables, pero francas, entre pobladores que jamás habían cruzado palabra. Y así la abuela que bajaba con sus aloeveras se encontraba jugando con el hazadón a la niña paquistaní, el frutero argelino enseñaba a tratar la tierra a la señora ucraniana, en fin... se tejían redes a través del contacto con la tierra.

El final de esta historia, que duró apenas unos meses, fue el desmantelamiento por parte del ayuntamiento del huerto urbano improvisado y la plantación inmediata de toda suerte de flores con riego por goteo. De ahí en más, la gente volvió a sus quehaceres cotidianos y no pasó de ahí. Siguió con la rutina de reciclaje diario de papel, vidrio y envases para que Ecoembes hiciera lo propio.

Por cierto, hay un informe de Greenpeace respecto al destino final del plástico que reciclamos. Según este informe “Aunque aseguran que su tasa de reciclaje es del 75%, la realidad es que solo se recicla el 25% de los envases de plástico. El resto acaba enterrado en vertederos, exportado a otros países con menos recursos, arrojado a nuestros campos y mares o incinerado, generando grandes cantidades de CO₂”. Un dato este que debería hacernos pensar sobre la eficiencia real de nuestro trabajo individual, pensando que aportamos una gran labor al respecto.

3. EL TEATRO Y LAS ARTES COMO HERRAMIENTAS DE FORTALECIMIENTO

3.1. El poder del teatro para generar empatía y conciencia social

Cuando Tespis salió con su carro por la Antigua Gracia quizá nunca imaginó que su peregrinaje seguiría teniendo hoy en día el

impacto de entonces. El que se dice que fue padre de la tragedia en el teatro, generó tal vez el impulso necesario al que hoy cientos de compañías de teatro sucumben al poderoso magnetismo de expresarse sobre unas tablas. Sobre todo cuando se trata del pequeño teatro de barrio en el que la esencia de lo que se hace adquiere mayor relevancia, ya que la dimensión comercial de la obra suele ser bastante menor que en las grandes producciones y permite expresar afectaciones menos genéricas. Por tanto, el teatro de barrio ha sido históricamente sinónimo de cuestionamiento y de impulso social. Supone un esfuerzo de adaptación a las circunstancias de creación, dirección y puesta en escena que no sufren del mismo modo las grandes producciones, y que a menudo se ve desposeído de ayudas institucionales.

El teatro social, muchas veces, es el único vínculo de la ciudadanía con la actualidad social a través del arte. Mi obra *Éxodo* está pensada para poder ser representada en teatros de barrio en los que público y artistas puedan estar vinculados de algún modo desde lo intelectual. Gran fuente de inspiración fue Augusto Boal y su teatro del oprimido: “El Teatro del Oprimido podría ser llamado “teatro del diálogo”, pues promueve el intercambio de experiencias entre actores y espectadores, a través de la intervención directa en la acción teatral, para conducir a un análisis de la estructura de los conflictos que se abordan o se intentan representar”.

Éxodo lleva al extremo la sumisión del individuo frente a lo inevitable, convirtiendo a este en ejecutor de dictámenes de una corporación que crea estados de conciencia alterados por el miedo y la sumisión, desposeyendo de cualquier atisbo de humanidad en la extinción de la propia vida humana.

3.2. Cómo las artes pueden promover el arraigo y la conexión con la tierra

La dramaturgia de *Éxodo* pone en tesitura la desconexión absoluta del ser humano con su propia especie. El conflicto se genera

al rechazar lo que uno mismo representa como ser vivo, reduciendo nuestra condición humana a meros despojos, a residuos que hay que esconder de la vista del mundo para que la sociedad no tome conciencia de los acontecimientos.

En cualquier obra de corte crítico, se trata de poner al espectador frente al espejo. Señalarle como coautor, de alguna manera, de la evolución de una obra. Que cuestione, que evalúe, que confronte y que salga de ese letargo a la que la propia cotidianidad nos predispone. Exige un pararse y reflexionar. Y sobre todo poner un pie en la tierra. Ahora necesitamos más dramaturgias que incidan en un enfoque más transgresor respecto a la complacencia a que se nos tiene acostumbrados

3.3. Ejemplos de proyectos artísticos enfocados en la sostenibilidad y la conciencia ambiental

La principal referencia para mí y sobre la que pivota la creación de *Éxodo* es el Festival Langaia al que antes aludía. Langaia es un Festival Internacional de Medio Ambiente, en el que se aúnan cultura, arte, naturaleza y ciencia, mediante un recorrido por diferentes zonas con especial peculiaridad dentro del ámbito natural de la isla de Lanzarote.

Buena parte de quienes nos dedicamos al arte en sus diferentes vertientes, hemos encontrado en la naturaleza una fuente de inspiración. Innumerables manifestaciones artísticas evocan, de una manera u otra, un espíritu de pertenencia al todo, al medio, a lo natural. Y lo natural es lo que somos, lo que nos rodea y finalmente aquello que somos capaces de asimilar como parte de nosotros mismos, y por ende, proteger.

Este es el punto de partida que ha servido a un grupo de artistas y científicos conscientes de las problemáticas medioambientales, para poner en marcha en 2007 la Asociación Cultural Lanzambiental. A lo largo de estos quince años hemos creado todo tipo de actividades

y eventos multidisciplinares como instrumentos de concienciación, fusionando la ciencia y la cultura para estos fines, desde la que se propone un amplio abanico de proyectos en los cuales traducimos en hechos nuestras inquietudes respecto a la conservación del medio natural, la cultura de paz y derechos humanos, la igualdad desde la perspectiva del artista, pero rescatando los principios científicos y los estudios más recientes para incorporarlos en la esencia misma de esta Asociación. Más referencias en www.langaia.org.

Otro de los proyectos artísticos en que me he visto involucrado y que mayor impacto causaron en mí fue el Proyecto “Campo de Cebada”. Un movimiento cultural surgido de la cesión de un solar en el centro de Madrid, fruto de la demolición de un polideportivo municipal y cedido por el Ayuntamiento de Madrid a los vecinos, que pronto realizaron infinidad de actividades culturales y un hermoso huerto urbano vecinal con participación

En este espacio pudimos experimentar, durante siete años, cómo la fusión entre arte y naturaleza estimulaba directamente el tejido asociativo y la participación de la vecindad, creando una suerte de vergel en medio del Madrid de las grandes obras urbanísticas y en el que, gracias a una crisis, se permitió a los vecinos colarse por una grieta en el sistema, en el que se puso de manifiesto que con las herramientas adecuadas, el ciudadano trasciende más allá de la individualidad y genera vínculos creativos.

Así, el teatro y las artes escénicas no tardaron mucho en hacer su aparición, vinculados a un entorno presidido por grandes bancales levantados sobre el cemento, en el que el propio público asistente a las obras de teatro programadas y otros eventos, realizaba labores de horticultura y se integraba en el espacio, como protagonista anónimo de una suerte de acciones ciudadanas en las que todos encontraban su acomodo. Fruto de esta experiencia surgió el documental sobre el Campo de Cebada denominado *El Emperador desnudo* (2021), realizado por la Asociación Cultural Lanzambiental.

4. LA FORMACIÓN DE LA CONCIENCIA COMO TABLA DE SALVACIÓN

4.1. La educación y sensibilización como clave para un cambio positivo

En términos medioambientales y a futuro, la educación lo es todo. La toma de conciencia respecto a la problemática global medioambiental requiere empezar a llamar las cosas por su nombre, con serenidad y rigor, y trasladarlas a las aulas para su análisis y puesta en conocimiento. Y que surjan de ahí corrientes de acción y pensamiento que obliguen a tomar medidas reales a nivel global. Todo un reto para una sociedad tan atomizada en la que nos encontramos.

4.2. La importancia de incluir la temática medioambiental en el currículo educativo

La educación medioambiental exige de un esfuerzo político y honesto en el que todos los partidos políticos se pongan de acuerdo en un plan educativo común, al menos en este punto, que afecta a toda la ciudadanía por igual, y que tuviera incidencia en la educación medioambiental y la sostenibilidad como eje transversal. Parece lógico pensar que en medio de un cambio climático que acompañará a las próximas generaciones durante toda su vida, debería consignarse al menos una asignatura sobre educación medioambiental y sostenibilidad, que insista en procesos de cambio y transformación en un futuro próximo.

5. CONCLUSIONES

5.1. Recapitulación de los puntos clave tratados

- Cuestionamiento y análisis de los datos sobre el cambio climático. Festival Langaia como motor inspirador para unir arte y ciencia al servicio del cambio de paradigma climático.

- *Éxodo*. Una obra teatral distópica que cada vez lo es menos. Avance paulatino del cambio climático.

- Conciencia frente al cambio climático. Una conciencia social ecológica predispone a la conservación de nuestro entorno.

- Seguir las reglas ya no sirve. No vale sólo con estar a bien con lo que nos dicen que hagamos. Hay que conocer, investigar y sobre todo crear comunidad, en los barrios, en las ciudades. Impulsar la inteligencia colectiva. La conciencia común. Llevar el arte a la calle y empararlo de los problemas reales de la gente.

- Deshumanización y desarraigo vital. Nos desconectamos de la vida en mayúsculas, como parte del desarraigo vital, de nihilismo por fascículos al que nos hemos abonado, para soportar el raudal permanente de hiperinformación a la que nos vemos sometidos.

- El papel de la conciencia en la protección del entorno. La implicación en procesos colectivos de mejora de nuestro entorno natural, por pequeña que sea, genera conciencia medio ambiental. La toma de decisiones colectiva respecto al medio que nos rodea es un poderoso generador de conciencia social y medio ambiental.

- Ejemplos de proyectos artísticos enfocados en la sostenibilidad y la conciencia ambiental.

- Festival Langaia, El Campo de Cebada, la experiencia ciudadana en un solar en medio del Madrid del 2010 en que se fusionó el arte y la horticultura como parte de un mismo elemento.

- El poder del teatro para generar empatía y conciencia social: El teatro de barrio es sinónimo de cuestionamiento y de impulso social. Supone un esfuerzo de adaptación a las circunstancias de creación, dirección y puesta en marcha que no sufren las grandes producciones, y a menudo se ve desposeído de ayudas institucionales.

- Cómo las artes pueden promover el arraigo y la conexión con la tierra. De ahora en más necesitamos dramaturgias que incidan en un enfoque más transgresor respecto a la complacencia a que se nos tiene acostumbrados

- La importancia de incluir la temática medioambiental en el currículo educativo. Como la educación en valores medioambientales es la única manera de crear a medio plazo un conocimiento real sobre el cambio climático y que pueda arrojar pistas sobre acciones a desarrollar.

5.2. Llamado a la acción: cómo cada individuo puede contribuir al fortalecimiento de los lazos sociales y culturales en respuesta a la degradación medioambiental

La historia del cambio climático es la historia de la responsabilidad colectiva como seres humanos frente al desastre. Nadie, sino nosotros mismos, podemos hacer frente a este cambio climático que avanza inexorable por encima de opiniones y credos. La asunción de una responsabilidad individual ya es impecable. Consiste en saber, investigar, buscar datos, responder ante la ciencia. Y a partir de ahí tomar partido. Tomar conciencia.

En mi caso, y en el de muchos dramaturgos, compositores y artistas, hemos encontrado en el arte un vehículo de expresión que también sirve para concienciar, o al menos para cuestionar, para ponerlo todo en duda. Para no dar por hechas realidades argüidas por diversos grupos de interés y formarse una opinión. Algo que tiene que hacer cada cual para obrar en consecuencia y a partir de ahí unirse a colectivos más amplios de gente informada, y entrar en acción. La forma de hacerlo es responsabilidad de cada cual.

La acción contra el cambio climático no es muy distinta que la acción contra cualquier otro aspecto de la vida. El futuro de nuestros hijos, el aire que respiramos, la comida que comemos... Todo está conectado y forma parte de lo mismo. No se trata de hacer más altos los muros para contener las avalanchas de lodo, sino de introducir en nuestro día a día formulaciones vitales que nos permitan armonizar la vida con el planeta que la alberga. Así de simple, y así de complicado.

Incluso no hacer nada también es una opción. De hecho, simplemente con parar máquinas, dejar de desplazarnos por carretera, meter aviones en los hangares, en definitiva, dejar de emitir CO₂ a la atmósfera, el medio ambiente saldría muy beneficiado a corto plazo.

En este sentido La BBC londinense publicó un artículo el 2 de junio de 2021, en el que se ponía de manifiesto cómo la pandemia reveló lo rápido que se reduce la contaminación una vez se dejan de hacer tantos viajes en auto. Quizá podríamos haber aprendido algo de ello.

Hemos perdido la dimensión humana de las cosas y eso pasa inexorablemente por recuperar la identidad de lo que realmente somos como especie. con enormes capacidades para la transformación de nuestro entorno a través del pensamiento y la inteligencia colectiva. Por eso conviene dar un paso a un lado y desintoxicarse de esta huida hacia delante permanente a la que nos vemos abocados, mientras vemos como a nuestro alrededor el cambio climático avanza, agravado por la presión humana sin que seamos capaces de ponerle freno.

Debemos empezar por lo cotidiano, por lo que tenemos cerca. Darnos la oportunidad de parar un momento y pensarnos como especie. Cultivar las mentes para cultivar las tierras. Salir momentáneamente de este sistema que requiere enormes rendimientos para resultados inmediatos y pensar a medio plazo qué queremos ser. Sabemos que, en 20 años, quizá menos, habrá lugares de la tierra que serán prácticamente inhabitables, según las predicciones de prestigiosos científicos independientes.

En este sentido, el teatro al servicio del medio ambiente abre una puerta a la sensibilización y toma de conciencia a través del debate, de la contraposición de ideas y la investigación. Desde esta perspectiva no perdamos la esperanza de modificar esa realidad que se nos presenta hoy en día como algo “inmodificable” y hagamos causa común. Arte y Ciencia, en favor de un cambio de paradigma. Ya estamos tardando.

Termino con una cita que el profesor Carlos Taibo suele utilizar en sus ponencias, que pertenece al dramaturgo francés Georges Bernanos y que dice “La realidad es la buena conciencia de los hijos de puta”.

CUIDAR LA TIERRA O LA PALABRA COMO ALIMENTO.
ALGUNAS INTUICIONES PARA UN TEATRO DE LA
MEMORIA

CARING FOR THE EARTH OR THE WORD AS FOOD.
-SOME INTUITIONS FOR A THEATER OF MEMORY-

Nieves RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ

Dramaturga

iroldelazaera@hotmail.com

Resumen: Este escrito pretende ahondar en las intuiciones de un teatro de la memoria desde la perspectiva de un teatro ecológico asentado en los conceptos de tierra y alimento. Al hacerlo, la palabra se presenta como territorio de interrogación ética para la memoria colectiva.

Palabras clave: Teatro. Nieves Rodríguez Rodríguez. Memoria. Filosofía. Infancia.

Abstract: This paper aims to delve into the intuitions of a theater of memory from the perspective of an ecological theater based on the concepts of land and food. By doing so, the word is presented as a territory of ethical interrogation for collective memory.

Keywords: Theater. Nieves Rodríguez Rodríguez. Memory. Philosophy. Childhood.

I

Cuando Ortega y Gasset profiere la célebre frase “yo soy yo y mi circunstancia” entre todos sus discípulos, María Zambrano, la más brillante, ante la pérdida de la guerra civil española, se pregunta “¿y si pierdo la circunstancia?”. En verdad, la frase del filósofo dice: “yo soy y mi circunstancia, y si no la salvo a ella tampoco me salvo yo” (Ortega, 2014: 34). Circunstancia en la respuesta de Zambrano quiere decir tierra a lo que cabría preguntarse: ¿si se pierde la tierra se pierde el yo? A esta pregunta, que sitúa la noción de tierra en un contexto político, hemos recalado en diversas ocasiones para intentar hallar alguna solución, bien desde la perspectiva ecológica con tintes filosóficos como es el caso de *A veces veo voces (palabra quemada)*, coescrita con Mar Gómez Glez y publicada en *Primer Acto* (2021), pero también desde la perspectiva de la memoria en *Por toda la hermosura – cartografía textual para un jueves–* (2017) y *La tumba de María Zambrano –pieza poética en un sueño–* (2018), ambas estrenadas y publicadas en el Centro Dramático Nacional.

No serán las únicas piezas que aborden el tema que nos convoca, pues cabría citar todo el teatro infantil que hemos venido escribiendo, donde la tierra como alimento es siempre aludida en un ejercicio de memoria por la infancia y, muy concretamente, por las niñas, –véase la perspectiva de género–. Pero las piezas citadas guardan, a nuestro juicio, un mismo hilo que aúna las nociones de tierra, palabra, alimento y memoria. Si esta comunicación se subtitula *algunas intuiciones para un teatro de la memoria* es por dos únicas razones; la primera, porque no guardamos certezas sobre el trabajo hecho, ni siquiera guardamos certezas sobre estas mismas palabras, pero intuimos con fervor, al modo de San Agustín cuando dice “si nadie me pregunta qué es el tiempo, lo sé, pero si me lo preguntan y quiero explicarlo, ya no lo sé” (2015: 124). Después, como decimos,

intuimos que la memoria es la raíz matriz de cuanto acercamiento a un denominado teatro ecológico hayamos podido hacer¹.

II

En *Por toda la hermosura –cartografía textual para un jueves–* indagamos la pérdida de la tierra en un contexto bélico. Propusimos, a propósito, no nombrar el lugar de procedencia de los personajes, ni nombrar el no-lugar en el que se encuentran en el transcurso de la acción. En verdad, exiliarse es eso, habitar un no-lugar y, por ende, una utopía o, al menos, su posibilidad, pues que sin ser ningún lugar puede ser el lugar donde el ser enraíce la existencia. Y a esa dicotomía se enfrentan los personajes –una familia compuesta por miembros de diferentes generaciones– cuando escuchan por la radio el anuncio de paz. Y se preguntan por el volver, pero ¿volver a dónde?, ¿a qué tierra?, ¿volver siendo quiénes? Estas cuestiones, que ya tejen la relación entre la tierra y el yo, entendida ésta como el espacio en que el sujeto ha podido construirse, vienen a incidir en otras que impiden dicha construcción porque lo que se ha perdido es el yo. Este aparente trabalenguas pretende establecer una correlación entre tierra e identidad. Pero aquí acotamos identidad –una palabra que excede el marco de esta comunicación– en uno de sus sentidos, es decir, *circunstancia de ser alguien o el mismo que se supone*. Lo fascinante de estas cuestiones –y que por supuesto no supimos resolver en el marco de la pieza dramática– es ver cuánto de territorialidad –entendida como campo de acción– le pertenece al yo para poder decirse él mismo. En un momento de la pieza, el único personaje ajeno a la familia da cuenta de ese “decirse de sí”:

UN OTRO. – Abrieron la frontera por la mañana, todavía era de noche cuando supe que volvería a este lugar. Hice el camino in-

¹ Sobre el teatro breve ecológico actual, puede verse la tesela tercera del trabajo del profesor José Romera Castillo (2023), “Lo ecológico a escena”.

verso al resto de la gente. Algunos me gritaban creyendo que andaba equivocado, pero yo sabía que no. Algo en mí sabía que no. En los bajos del camión repasé frase por frase qué iba a decir cuando estuviera aquí. Pero debajo de un camión las palabras se agitan, se liberan y echan a volar. Y te quedas sin palabras. ¿Qué iba a decir cuándo estuviera aquí? Perdí a mi padre en esta casa. Pensaba en vengar su muerte. Tuve esa necesidad durante años. Vengar: un verbo estúpido. Lo sé ahora. He llegado a ese lugar. Estoy en él. La misma casa, las mismas miradas. [...] Yo no sabía qué iba a decir cuando estuviera aquí. No sabía cómo iba a regresar. Pero... Qué más da. Qué más da si todos somos prisioneros de guerra, si de un modo u otro, todos los somos (Rodríguez, 2017: 80-81).

Esta alusión a la pérdida de la palabra a la que hace referencia el personaje de *Por toda la hermosura* entronca con la pérdida radical de la tierra y con el resto de las incertidumbres antes nombradas, y fueron objeto de investigación en la obra posterior *La tumba de María Zambrano –pieza poética en un sueño–*, donde la infancia tiene un lugar esencial en el transcurso de la acción dramática. Aquí entendemos infancia como el espacio del primer abono que ofrece los primeros alimentos para ser. La forma de regar esta etapa de la vida –y aquí no podemos olvidar que la guerra y la pobreza son ejes temáticos de la obra– es la palabra, aquella palabra que desde el exilio teje la propia María Zambrano para ofrecerla como se ofrece el pan. Esta defensa del verbo como alimento aparece ya en su ensayo *España, sueño y verdad* (publicada en 1965) en el que regresa a la ciudad de su infancia, Segovia, en un artículo titulado así “Un lugar de la palabra: Segovia”:

Como la palabra, el pan alcanza la plenitud de su ser dándose. Símbolo y realidad de un don que, en principio, en su esencia, no puede ser concedido a uno solo. Y sin embargo la palabra se le ha dado al hombre porque está solo como individuo; porque no es parte, pro-

piamente hablando, de la humanidad, trozo de ella, sino ejemplar de ella. Mas esa soledad se enraíza en lo incommunicable para luego volver a comunidad esencial [...] (Zambrano, 2011: 793).

Porque si esa palabra no pudiera ofrecerse, entonces, la persona, nos dice, quedaría enajenada, desligada de la comunidad como en un desierto o como en el destierro. Esta alusión a la palabra que para ser necesita ser dada hace referencia al teatro, también, como acto creador, como palabra poética que necesita ser compartida en asamblea política. Aquí aparece entonces un nuevo concepto ligado a la tierra –tal y como decíamos al inicio–, la palabra como alimento. Pero en el transcurso de *La tumba de María Zambrano –pieza poética en un sueño–* el alimento o la palabra adquieren formas simbólicas: un cuaderno de escritura, una cuchara, una flor; frente a formas simples: una sopa, un bocadillo, un limón. Este juego de imaginaciones simbólicas, como en la infancia, no es sino expresión de una total libertad capaz de desplazar el mundo real. Y al hacerlo, de algún modo, es también capaz de instaurar un terreno para el vivir, uno que pueda abrazar al nuevo yo que nace tras la experiencia del destierro mismo. El propio personaje de María Zambrano dice en un momento de la pieza:

MARÍA ZAMBRANO. – Al modo de la semilla se esconde la palabra.

(Pausa.) Estoy en el lugar donde se nace del todo.

Tierra adentro mascando palabras sin sentido, todavía.

¿Que encuentre mi maldita palabra?

¿Cómo hacerlo si la tierra es negra y tiene en sus adentros, en sus entrañas luz?

¿Cómo hacerlo si tiene entrañas de luz la tierra?

(Pausa larga.) Una semilla por brotar.

La tierra me dará la última palabra.

(Pausa.) Nunca he inventado nada.

Todo me lo fueron dando, me lo dieron ya desde el principio.
No he venido aquí, ni fui por los caminos, de tierra en tierra
inventado historias.

¿Lo oyes? (Rodríguez, 2018: 62-63).

Esta idea, que está recogida de su obra *La tumba de Antígona* (publicada en 1967) viene a alumbrar la idea de la palabra como alimento, semilla por brotar. Pero también la idea de que ese alimento *viene dado desde el principio*, luego la tarea es cuidarlo, regarlo y esperar. A esta espera imposible se enfrentará el personaje protagonista de *A veces veo voces (palabra quemada)*, la pieza que aborda la temática ecológica de manera directa y clara, aunque, a nuestro juicio, es también un teatro de la memoria por lo que diremos a continuación.

III

El profesor Jorge Dubatti (2021: 13 y ss.) denomina territorialidad a las unidades dinámicas que anclan lo geográfico, lo histórico y lo cultural en contextos de geografía humana y, al hacerlo, alude a un constante movimiento de des-territorialización y re-territorialización. A este movimiento, —que como veremos supondrá para el personaje principal de *A veces veo voces (palabra quemada)* la búsqueda de un no-lugar, su u-topos, o su *territorio subjetivado* siguiendo la nomenclatura de Dubatti—, está supeditada la pieza que se escribió gracias a la Beca Carlota Soldevilla para Textos Dramáticos que concedió en 2020 el Teatre Lliure de Barcelona. Con este ejercicio nos propusimos acercarnos a ese bien común y, por tanto, bien político, que se erigió como uno de los elementos esenciales de la pieza: el agua. Es conocida la metáfora del agua de Teresa de Ávila —véase también el movimiento en ella al que aludíamos en el inicio de este párrafo— sobre las formas de regar un huerto: sacar agua del pozo, con su alusión

al agua estancada; hacerlo con una noria, cuyo trabajo lo hace el torno; sacar agua del río o del arroyo, el agua libre que riega por sí misma y el agua de la lluvia, siendo el Señor quien riega sin dar trabajo alguno. Esta lluvia, como don divino, que llena a su vez pozos y ríos y arroyos, es hoy un bien privatizado. Sobre esta sinrazón es que se escribió un texto complejo, rapsódico en tanto que el lenguaje es portado por un yo múltiple y errante y, sobre todo, una pieza que bajo su forma—imposible por momentos, repleta de citas, diálogos, narraciones en segunda persona, recortes de periódico, poemas, etc., —pretende denunciar con firme voluntad ética la importancia del nosotros cuando lo que está en juego es un bien común y esencial. Es difícil hablar de una obra de la que no se puede hablar, pero por ella pasa un matrimonio inmigrante, procedente de Rumanía, Confucio, Lao-Tse, una niña, una monja, Pedro Casaldáliga y, en el centro, la filósofa alemana Edith Stein y su obra fundamental *Sobre el problema de la empatía*, la tesis doctoral que escribió en 1917 y sobre la que la voz protagonista de esta pieza experimenta su momento místico o su revelación mientras imparte una clase de filosofía:

La empatía es fundamento cognoscitivo desde el cual es posible un conocimiento afectivo de la otra persona. Empatizar no es consentir, nos alerta la filósofa. Uno puede consentir la alegría de otro o su partida, pero no empatizar con ella. [...] Antes de entrar aquí no he sabido empatizar con una amiga. Se marcha. Dice que se marcha y lo he consentido, solo eso. [...] La empatía será conocimiento si el yo puro ha podido constatar su mismidad propia y sus propias vivencias. Es lo que nos permite llegar a “realidades más profundas del ser del otro”, cito. Y nos sigue diciendo: “La diferencia es que el sujeto de la vivencia empatizada no es el mismo que realiza la empatía, sino otro”. Pero si soy otra, si soy otra cómo puedo saberlo si ya no estoy ahí. Si mi yo se ha disuelto, si soy otra otredad. He ahí la mística. ¿Será eso? (Gómez y Rodríguez, 2021: 130-131).

A esa disolución del yo llegará la voz protagonista cuando, tras ver cómo el campo de Golf de la ciudad deja sin agua a sus habitantes, se reitre a la montaña en soledad y silencio. Solo volverá a bajar a la ciudad una vez más, la última, cuando decida quemarse a lo bonzo en las inmediaciones del campo de Golf ante la mirada de una única testigo: la niña. Aquí aparece otro término del profesor Dubatti (2021: 55), nos referimos al personaje que necesita saberse *expectado*, aquel que articula su comportamiento final en la mirada de su observadora:

¿Qué significa testigo?
 Que has de presenciar.
 No sé si estoy preparada.
 No tengas miedo.
 ¿Esta es la gasolina?
 Sí, pero tú quedarás lejos. Lo verás de lejos.
 Tengo miedo.
 Tranquila. El fuego no te dejará ver.
 He traído un móvil. Si quieres hago un video.
 Mejor haz fotos todo el rato.
 [...]
 Clic, clic
 ...
 Te colocas para meditar.
 ...
 Clic, clic
 ...
 No rocíes más el campo. Todo huele a gasolina.
 ...
 Clic, clic
 ...
 La cerilla se prende.
 ...
 Clic, clic

...
 Una nube de carne quemada.
 ...
 Clic, clic
 ...
 Te empiezas a deformar
 ...
 Clic, clic
 ...
 Ya vienen.
 ...
 Clic, clic
 ...
 Eres una lengua de fuego.
 ...
 Clic, clic
 ...
 Me lloran los ojos. Dejo de verte. ¿Sigues ahí?
 ...
 Clic, clic
 ...
 Dejadme. ¿Dónde me lleváis? Soy la testigo. Lo hace por nosotros.
 ...
 Clic, clic
 ...
 ¡Tengo todas las fotos! ¡Nadie te olvidará! (Gómez y Rodríguez, 2021: 148-149).

Unas escenas anteriores, la voz protagonista, escribe a la niña una nota personal que se convierte, al final, en nota colectiva:

Ha llegado el momento del sacrificio. Y me gustaría que fueras mi testigo. Te buscaré en los barracones. Saca tú misma las fotos y cuando todo pase haz pública esta nota. Te lo ruego.

A quienes si se movilizaran podrían cambiar el mundo: Antes de cerrar los ojos quisiera preguntaros. ¿Qué es el progreso? ¿Cuándo dejamos de cuidar la vida? ¿Quién se responsabiliza de la muerte? Con mi sacrificio os suplico respetuosamente que paréis y os respondáis, sin miedo, qué puede un cuerpo (Gómez Glez y Rodríguez, 2021: 137).

Como puede verse en esta acción final de *A veces veo voces* (palabra quemada), la palabra aquí también es alimento, ofrenda para la conciencia que es porque se comparte en asamblea, necesidad de hacer memoria colectiva sobre los asuntos públicos, defender la tierra como aquello único que nos permite construirnos y llegar a ser, la única manera de salir del destierro, de no enajenarnos en la mismidad, de ofrecer un teatro de la memoria que no olvida las memorias subterráneas de las que también estamos hechos... En definitiva, una larga intuición.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DUBATTI, JORGE (2021). *Teatro y territorialidad. Perspectivas de filosofía del teatro y teatro comparado*. Barcelona: Gedisa.

GÓMEZ GLEZ, MAR Y RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, NIEVES (2021). *A veces veo voces* (palabra quemada). *Primer Acto* 360, 107-150.

ORTEGA Y GASSET, José (2014). *Meditaciones del Quijote y otros ensayos*. Madrid: Alianza Editorial.

RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, NIEVES (2017). *Por toda la hermosura –cartografía textual para un jueves–*. Madrid: Autores en el Centro Dramático Nacional / INAEM.

____ (2018). *La tumba de María Zambrano –pieza poética en un sueño–*. Madrid: Autores en el Centro Dramático Nacional / INAEM.

ROMERA CASTILLO, JOSÉ (2023). “Teselas de teatro breve actual”. *Las Puertas del Drama* 59 (junio), en línea: <https://aat.es/las-puertas-del-drama/teselas-de-teatro-breve-actual/> [16/06/2023].

SAN AGUSTÍN (2015). *Confesiones*. Madrid: Verbum.

ZAMBRANO, MARÍA (2011). “Un lugar de la palabra: Segovia”. En *España, sueño y verdad*, vol. III de sus *Obras completas*, 787-802. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

TEATRO ECOLOGISTA: ENTRE EL DIDACTISMO
Y EL LAMENTO

ECOLOGISTIC THEATER: ¿DIDACTISM OR PLAINT?

Sebastián MORENO

Dramaturgo

sebastianmorenosambruno@gmail.com

Resumen: Si el teatro es, como afirman muchos, el género predilecto para lanzar preguntas al lector / espectador, cabe preguntarse qué preguntas -que no devengan ya trágicas respuestas-, podría lanzar un teatro de temática ecologista. Si el ánimo de algunas propuestas de teatro ecologista es, en cambio, reforzar determinadas respuestas, caeríamos en la cuenta de que éste se erige pues, como un subgénero eminentemente didáctico. Si por el contrario, las respuestas a los dilemas y problemas ecológicos son tan hondas como advertimos, encontramos un teatro que solo puede ocuparse ya de la fragilidad, de la finitud... Un teatro que se transforma en rapsodia, lamento, elegía.

Palabras clave: Teatro ecologista. Dramaturgia. Didáctica. Preguntas. Filosofía.

Abstract: If, as many claim, theatre is the genre of choice for raising questions to the reader/spectator, it is worth asking what questions - that do not already lead to tragic answers - could be asked by a theatre with an environmentalist theme. On the other hand, if the aim of some ecological theatre proposals is to reinforce certain answers, we would realize that this is an essentially didactic sub-genre. However, if the replies to ecological issues and problems are as deep

as we see, we find a theatre that can only deal with fragility, with finitude... A theatre that becomes a rhapsody, a lament, an elegy.

Keywords: Ecologistic theater. Dramaturgy. Didacticism. Questions. Philosophy,

1. INTRODUCCIÓN

“Ya nadie (o casi nadie...) se atreve a negar que la humanidad ha generado un sistema económico, social, político y ético que amenaza -quizás ya de modo irreversible- la futura habitabilidad del planeta”, advierte José Sanchis Sinisterra en el prólogo de la edición del volumen de teatro ecológico “Planeta Vulnerable” (VV. AA., 2019)¹ y prosigue “ante procesos de tan gigantesca escala, es legítimo preguntarse: ¿puede el arte medirse con ellos? O, dicho de otro modo: ¿cabe imaginar una confrontación artística con fenómenos de tal magnitud y complejidad? El teatro, por ejemplo, que ha intentado desde sus inicios dar cuenta de los avatares de la condición humana, de sus conflictos, de sus temores, de sus locuras y de sus anhelos, ¿podría hoy activar la conciencia y la sensibilidad de los ciudadanos?”.

Se nos hace necesario, pues, en términos de rigor y perspectiva, intentar explorar los diferentes enfoques desde los que el teatro y la literatura dramática se están asomando a mirar y tratar las temáticas relacionadas con las problemáticas ambientales y ecosociales.

2. TEATRO: EL ARTE DE HACER PREGUNTAS

Tal vez porque el teatro es concebido para el convivio, para el rito, con lo implícito de político que subyace en esto, y con el afán

¹ Cuyo contenido ha sido estudiado por el profesor José Romera Castillo (2023), en la tesela tercera, “Lo ecológico a escena”. Puede verse también su trabajo, “*Natura et mensa* en la escena de hoy”, que se publica en este volumen.

de continuidad que exige al lector / espectador, que acabará de completar lo recibido en un diálogo que se estira durante siglos, lleva consigo la sombra del enigma a descifrar. Tal vez porque una de sus máximas radica en la acción y el conflicto, arrastra consigo el salvavidas del dilema. En su ADN convergen pues filosofía, poética y ética, diluyendo así algunas voluntades de hallar sólidas certezas. Por todo de esto, se ha venido hablando de la dramaturgia como el arte de hacer preguntas, el género literario más cercano a ello.

Marco Antonio de la Parra (1995), en su ensayo *Cartas a un joven dramaturgo*, nos dice entre otros magníficos consejos: “Hay temas que toqué tanto que de pronto ya no me dolieron más. Me importaban, claro, pero no me dolían. En el momento que sobre algo tengo una opinión ya casi no puedo escribir (teatro) sobre ello. Sí, crónicas, ensayos, un artículo de prensa. Pero no puedo hacer teatro. No se sueña lo que no se sabe o lo que no se dice. Trae a la escena lo obscuro (etimológicamente: de mal augurio, presagio) lo que está fuera de escena. [...] Soy de los que creen que solo se puede escribir sobre aquello acerca de lo cual se tiene dudas”, sentencia.

Chejov le escribió a su amigo Suvorin en una de sus cartas (aproximadamente): “el artista no tiene por qué saber esto o aquello para responder tal o cual pregunta. El artista *solo* debería saber plantear bien las preguntas...”.

Más recientemente, Paco Bezerra (2018), en su conferencia, “En contra de la opinión, ¿qué importa lo que yo piense?” (expuesta en el IV Encuentro Iberoamericano de Experimentación Dramatúrgica y Creación Escénica (TRANSDRAMA), defendía así la importancia de la pregunta en el seno de la riqueza de la literatura dramática: “En la actualidad todo el mundo opina. Hoy la opinión se encuentra en todas partes, incluso en la crítica especializada que en vez de analizar, opina. Y opinamos todos tanto, que a mi parecer, el mundo está saturado de tanta opinión. Porque la opinión es como ese pesado que se te acerca en un antro y te empieza a contar

su vida sin que tú le hayas preguntado nada o como ese político de la oposición que empieza a echar por tierra sistemáticamente todo lo que el opositor propone. Y es que opinar es algo innato y lo puede hacer cualquiera. ¿En qué se debe diferenciar un dramaturgo de un político, un youtuber, o el pesado de turno que te da la chapa en la cantina? A mí como espectador de un espectáculo, no me interesa lo que piensa el dramaturgo. Y sobretodo no me interesa cuando comparto su opinión. Cuando esto sucede, ¿sucede el teatro o un meeting donde la gente va a escuchar lo que quiere escuchar? ¿dónde queda el peligro entonces? ¿debería ser el teatro peligroso o condescendiente? ¿qué hacer para escribir un teatro que no caiga en todo esto? Como dramaturgo me interesa plantear conflictos acerca de temas de los que no tenga una opinión cerrada, e incluso ir en contra de mi opinión personal, disparar contra mí, contra mis certezas. ¿Por qué no dudamos más? ¿No debería un dramaturgo dudar de todo lo que le rodea? ¿No es la muerte de un dramaturgo tener certezas sobre las cosas? No es aconsejable para un dramaturgo ser monolítico. Me interesa el teatro que nos toque y señale a todos. Lo verdaderamente transgresor es tener una buena pregunta. De lo contrario el teatro será previsible y no será irreverente y provocador. La búsqueda debería hallar el conflicto que nos haga entender lo que nos horroriza y, por el contrario, horrorizarnos de lo que siempre hemos pensado. La gran consigna es en definitiva, ¿cómo olvidarme de mí para escribir un teatro mejor?”.

Detengámonos un poco más sobre este supuesto nuevo aburguesamiento del público teatral que muchas voces han venido señalando. Este teatro que parece hecho para denunciar aquello que comparten discursos reconfortantes para el público que va a verlos. Me parece interesante compartir la reflexión del uruguayo Gabriel Calderón (Batlle y Calderón, 2019), sobre esta cuestión. Dice, también haciéndose eco de reflexiones del también dramaturgo Javier Daulte: “El teatro se volvió un lugar para escuchar y decir lo impor-

tante, porque afuera no se podía decir. Daulte se pregunta “Hay algo de esto que sigue, hay cierta gente que todavía va al teatro buscando algo importante, y hay ciertos hacedores que se creen que están diciendo lo importante y que el teatro es el lugar para ir a decirlo”. Daulte dice que si tienes algo importante que decir o escuchar no te recomiendo que lo vayas a decir o escuchar en un teatro. Ahí toma la idea de *Hamlet*. Hamlet conoce el crimen de Claudio y para despertarle la conciencia le hace una obra de teatro. Representa el crimen para que Claudio sepa que él conoce el crimen. En *Hamlet* esto funciona, Claudio para la representación y se va. Daulte dice, muy atinadamente, que esta funcionalidad de despertar conciencias necesita algo muy importante, que es que el criminal esté en la platea. Básicamente lo que pasaba en los teatros es que Claudio no estaba en la platea. Los militares no iban al teatro. En general en la platea hay Hamlets. Hay un Hamlet representando crímenes para Hamlets que festejan que alguien lo diga. Entonces, dice Daulte, en vez de despertar conciencias, las tranquiliza: voy al teatro, oigo algo importante —»¿Qué bien, alguien dice lo que hay que decir!»—, participo de un acto cultural que nos vuelve superiores, me voy... y la revolución duerme. Entonces Daulte hace todo un trabajo sobre el teatro como ilusión y no como trampa. Yo pensaba que no hay que abandonar tan deprisa el teatro como trampa...».

¿Existe una mayoría de público sensibilizado ya con la problemática ambiental asistiendo a funciones o leyendo textos dramáticos que abordan el tema? ¿Que les da la razón? ¿Que les tranquiliza? ¿Les interpelan entonces, las preguntas que formula este tipo de teatro –vengamos a llamar teatro denuncia-? ¿Está cargado acaso de preguntas o de respuestas? ¿Entonces se produce la catarsis teatral? O como diría Bezerra, ¿dónde está entonces el peligro?

Si el teatro es, como afirman muchos, el género predilecto para lanzar preguntas al lector / espectador, cabe preguntarse qué preguntas -que no devengan ya trágicas respuestas-, podría lanzar

un teatro de temática ecologista. Si el ánimo de algunas propuestas de teatro ecologista es, en cambio, reforzar determinadas respuestas, caeríamos en la cuenta de que éste se erige pues, como un subgénero eminentemente didáctico.

3. TEATRO ECOLOGISTA: TRADICIÓN PEDAGÓGICA. ALGUNAS EXPERIENCIAS

Será fácilmente reconocible una tradición didáctica de teatro, que aborda temáticas medioambientales especialmente, ligada al ámbito de la dramaturgia para la infancia y la juventud; no en vano, la definición de la RAE de lo didáctico recae sobre aquello que tiene como finalidad fundamental enseñar o instruir. A esto contribuirán los planes educativos que incluirán materias transversales en el currículo, y la exploración del teatro-fórum o los coloquios postfunción en las campañas escolares, atisbando un teatro que parece nacer más con una necesidad de clarificar y ser entendido que para convocar a la emoción. Se acuñarán las manidas preguntas -"niños, ¿qué habéis entendido?"- tras funciones que versarán sobre el reciclaje, la deforestación, la marea de plásticos, la contaminación de las costas o la lucha contra el fuego tras los incendios estivales (es referencial el trabajo de la compañía Zascandil al respecto), constituyendo experiencias que entienden el teatro para edades tempranas más como un fin que como un medio.

Algunos de los presentes habrán experimentado también esta sensación al salir de alguna representación para adultos. Lo cual parece bastante perturbador volviendo a la idea de Gabriel Calderón. ¿Acaso hay *Claudios* entre nosotros? ¿y entre los niños? ¿Se puede potenciar el espíritu crítico que necesita una sociedad para sensibilizarse cuando se arrojan respuestas y no preguntas? El teatro político siempre fue acusado de didactista, en cualquier caso. Brecht hablaba sin tapujos de teatro pedagógico y en la concepción marxista, el teatro no es tratado realmente como un arte separado

de la sociedad. ¿Cuál es en nuestros días la relación entre pensamiento, conciencia social, paradigma político y arte? En poesía no parece haber tanta distancia. La poesía de la conciencia lleva décadas instalada y es prácticamente académica. ¿Desde la vertiente didáctica del teatro se genera un público crítico que pueda pensar por sí mismo? ¿Quién iba al teatro al principio de siglo y quién va ahora? ¿Qué pretendían con su teatro las Misiones pedagógicas de la Institución Libre de Enseñanza, por ejemplo? ¿Qué pretenden ahora las campañas escolares, o la producción de los Centros de Producción nacionales? ¿Y las salas alternativas? ¿Se radicaliza, al menos en sus ideas, el teatro ante la magnitud de las amenazas? ¿Qué puede aportarnos el teatro comunitario? ¿Es la comunidad la verdadera portadora de las claves de la ecología? ¿Es la ecología, en el fondo, la construcción y la protección de la seguridad al próximo? ¿Por qué parece que cuando se habla de teatro como instrumento político-social parece que se esté hablando de grandes gestas? El mundo conectado y la consecuencia de romper esa conexión nos ha enseñado a pensar que todo tiene mucha importancia, también lo que ocurre a niveles pequeños. Es conciliador volver a algunos de los preceptos de la pedagogía teatral de Augusto Boal (2013): "El teatro nace cuando el ser humano descubre que puede observarse a sí mismo y, a partir de ese descubrimiento, empieza a inventar otras maneras de obrar".

Si, según Jacques Rancière (2010), el teatro se propone "enseñar a sus espectadores los medios para dejar de ser espectadores y convertirse en agentes de una práctica colectiva", ¿podríamos urdir una serie de textos dramáticos susceptibles de *organizar el pesimismo* que la devastación de nuestro vulnerable planeta está sembrando en un número cada vez mayor de sus habitantes? ¿O debemos resignarnos a aceptar el sombrío diagnóstico de Fredric Jameson, según el cual es "más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo"? proyecta Sanchez Sinisterra en el lúcido prólogo antes citado.

Si por el contrario, las respuestas a los dilemas y problemas ecológicos son tan hondas como advertimos, encontramos un teatro que solo puede ocuparse ya de la fragilidad, de la finitud... Un teatro que se transforma en rapsodia, lamento, elegía.

4. ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA ESCRITURA DE *NANA DE LA DESAPARICIÓN*. REVISIÓN Y ESTUDIO

El dramaturgo siempre está con el cazamariposas preparado a la búsqueda de personajes, historias, imágenes, temas. Aunque, cuando de verdad cristaliza un proceso y empieza a materializarse, a menudo, parece que fue el tema quien eligió al dramaturgo y no viceversa.

Cuando escribí *Nana de la desaparición* (2021) sobre la futura extinción de los orangutanes en la selva de Borneo, siempre tuve presente que partía de la imagen de una triple desaparición: la deforestación de la selva a causa de la tala masiva y de la acción de los madereros, (prevista para los próximos 100 años), la desaparición de los orangutanes en esas condiciones, (prevista entre 60 y 70 años), y el fin de la obra de Biruté Galdikas, científica primatóloga dedicada al estudio de esta especie, (que en el momento de la escritura de la obra tenía ya 74 años). Esta triple desaparición me resultó lo suficientemente evocadora y desalentadora como para motivar la posterior partitura dramática.

“*Nana de la desaparición* –dice Alberto de Casso en el prólogo – es un título de por sí ya inquietante y paradójico, pues la nana es un género musical destinado más a cantar la conservación de lo nuevo, lo naciente, lo promisorio y en todo caso lo frágil y vulnerable, más que lo viejo, lo acabado y condenado a la extinción. Para eso tenemos reservado el término de elegía. Nos encontramos por tanto ante una nana elegíaca, sobre la difícil supervivencia y conservación de los orangutanes en la selva de Borneo y la lucha de una mujer anciana que se siente ya al límite de sus fuerzas...”.

El enfoque traía a la mesa de trabajo demasiadas respuestas solemnes y difíciles y pocas preguntas, por lo que parecía instalarse el tono de lamento a través de las páginas; sin embargo, encontré un camino incorporando a la ecuación los pulsos de la naturaleza.

Sigue diciendo Casso: “Y gracias a la varita mágica, tan poética como teatral de Sebastián Moreno, esta pieza dramática se halla lejos del alegato ecológico apocalíptico, del teatro documento y del panfleto tremendista, y lo más importante, la lejana selva de Borneo se nos antoja más cerca, más presente y más al alcance de nuestra mano”.

Encontré un camino a explorar; por un lado, dándole voz a la naturaleza, y por otro, experimentando con una disposición tipográfica no normativa de los textos. Sobre lo primero continúa barruntando Casso: “Es de agradecer que el autor otorgue voz al verdadero protagonista de la historia. Un orangután macho llamado Muk. (Fueron precisamente estas primatólogas las primeras en poner un nombre a las especies que investigaban, singularizándolas, sin seguir las normas científicas del momento que desaconsejaban tal práctica por ajustarse a patrones antropomórficos.) [...] sus monólogos melancólicos y pesarosos nos ametrallan a preguntas. [...] Podemos insertar este personaje dentro de la reciente tendencia de autores españoles que dan viva voz poética a los animales y que sin duda viene desde la lejana tradición esópica, la corriente ilustrada con las *Fábulas* de Iriarte (2016) y Samaniego y antecedida con *El coloquio de los perros* de Cervantes, novela ejemplar teatralizada varias veces en la escena actual”.

Destaquemos como casos recientes el personaje de Nanúa, el oso polar solitario de *Blanco sobre blanco*, de Luis Fernando de Julián (2018) o la trilogía animal de Juan Mayorga (2014) *La tortuga de Darwin*, *La paz perpetua* o *Últimas palabras de Copito de nieve*, que se emparenta con *Nana de la desaparición* en el tono elegíaco del célebre Gorila del Zoo de Barcelona, enfermo de cán-

cer y que se consuela con las máximas y apotegmas de las cartas de Montaigne para afrontar la muerte sin temor ni angustia.”

Sobre lo segundo, en correspondencia epistolar, Sergi Belbel me decía: “Como tanta gente debe haberte comentado, es un texto precioso, valiente, muy personal y de escritura hermosa, elegante y sugerente. Grandes aciertos: el texto entre corchetes, el texto tachado, los pensamientos, los juegos visuales con las palabras... A veces me hacían pensar en el poeta catalán Joan Brossa y su poesía escénica. Imposible imaginar una puesta en escena en que tus palabras no tengan una visualización... Un teatro de la palabra y al mismo tiempo un teatro comprometido. Buena fusión. [...] Por otro lado, aun con muchas diferencias, tanto estilísticas como temáticas, el texto me ha recordado poderosamente a una obra de un autor canadiense, del Québec, que monté hace muchos años en la Sala Beckett de Barcelona, *Fragmentos de una carta de despedida leídos por geólogos*, de Normand Chaurette, por trasladar el punto de vista de nuestro pequeño, aburrido, previsible y tan manido mundo occidental al mundo de la selva, de la jungla, de la (gran) naturaleza, de las grandes cuestiones esenciales de la vida, y también al oscuro e imprevisible mundo de lo desconocido, y en particular, de lo oprimido, de lo explotado y darle voz (Muk)”.

Así, a través de la forma intenté dar cabida en el contenedor de fábula caligrámica a este lamento entorno a la extinción, donde a pesar de no poder sortear respuestas inevitables sobre la destrucción a la que nos vemos abocados, la reflexión parecía caer del lado del tejado del lector a través de cuánto en forma y fondo era verdaderamente interpelado por la selva, la lluvia, y los orangutanes. Todo esto lo cuenta mucho mejor Nieves Rodríguez Rodríguez (2021) diciendo: “La triple mirada [de los personajes] nos muestra una realidad donde la lluvia, persistente deja el eco constante y cadente de las nanas, esas canciones de cuna que sirven para adentrarse en el mundo de los sueños. ¿Querrá el autor que nos adentremos en

el sueño de la selva, de los manglares, de los orangutanes? ¿Que al mismo tiempo nos adentremos en el sueño de los hombres con hachas, los motores que echan humo y las raíces secas? ¿Querrá el autor que nuestro sueño nos despierte la conciencia? ¿Se puede despertar de un sueño así? Si bien es cierto, que como dice Alberto de Casso en el prólogo, esta nana es elegíaca, también lo es que se aleja de la desaparición para que, de algún modo, quien escucha abra una grieta de esperanza hacia el futuro aludido”.

Esa podría ser la gran incógnita detrás de este enfoque nihilista de la dramaturgia ecologista: ¿Se puede despertar de un sueño así?

5. OTROS ENFOQUES PARA EL TEATRO ECOLOGISTA: EL AMOR A LA ESCRITURA Y A LA NATURALEZA

Existe un interés creciente en la dramaturgia contemporánea de explorar la problemática ambiental desde los textos y montajes, y tal vez exista un sesgo de atracción por la fragilidad de la misma, y por la necesidad de habitar presente que tenga que ver con la naturaleza de la literatura dramática. Vuelvo en ocasiones sobre las huellas del discurso: “El teatro es el arte del vínculo” de Alberto Conejero (2022), que arrojaba luz intentando desmenuzar la naturaleza híbrida y camaleónica de la misma: “Hay que señalar la naturaleza fronteriza de la literatura dramática. Es una escritura que nace con un deseo inevitable: el de convertirse en algún momento en teatro, en materia viva. De ahí que la escritura para el teatro (parafraseando a Enzo Corman) tenga el ardor de los amantes no correspondidos. Es escritura anhelante, desterrada, nómada. Es, ante todo ocasión, posibilidad. La escritura para el teatro podría apropiarse de este grito de Antígona: ‘Mi casa no es la de los vivos, ni la de los muertos’. La escritura para el teatro no puede ni debe esconder su condición monstruosa, bastarda, maravillosa. Es una caja de Pandora, un depósito de pólvora que

en cualquier momento puede estallar, porque, existe en el papel, sí, pero siempre hacia el encuentro con la carne, con el tiempo y con el espacio. Necesita habitar presente. Necesita suceder en los sentidos porque el teatro en su étimo griego es “un lugar para la mirada” para poder mirarnos, y al mirarnos, descubrírnos. Es, el teatro, un espejo turbio colocado en el costado de la polis, y cuando nos sucede plenamente el teatro es una experiencia abrumadora para los sentidos, una sacudida de nuestras ideas por la emoción. Es una celebración de nuestra fragilidad, de nuestro asombro de estar vivos”.

Ahora bien, ¿cabría encontrar una tercera vía o paradigma para abordar tal temática, alejándonos o de la tradición pedagógica, o del lamento elegíaco, cualquiera de ellas críticas, pero poco generadoras de interrogantes y dilemas?

Me gustaría traer hasta aquí la experiencia de Julio Fernández Peláez (que ha indagado en los últimos años en esta línea, y ha promovido como editor iniciativas entorno a la temática) respecto a la escritura de su texto *Cartas de amor a los árboles* (2021), texto que nace a partir de la tala de algunos árboles en la sierra zamorana, donde parece atisbar una esperanza desde el amor a la escritura y a la naturaleza. Él lo cuenta así: “Ciertas personas me escribieron para solidarizarse, contándome sus experiencias de duelo con la tala de algún que otro árbol. Con ellas abro, entonces, una especie de diario: “El libro de los árboles derribados”, y comienzo yo también a escribirme a mi mismo, pero no ya a través del duelo sino sobre todo mediante la expresión de un amor a los árboles que siempre ha estado ahí, desde niño. Creo que es en la segunda o tercera carta cuando me doy cuenta de que los árboles son, en realidad, el corazón del mundo, y que su extirpación es un reflejo de la crueldad y ausencia de empatía, en la que sin saberlo, colaboramos”.

¿Cuál sería entonces en este enfoque el papel del dramaturgo? ¿El de iluminar? Julio lo explica así: “La luz de las luciérnagas es

una luz interna que surge de una necesidad de comunicación y encuentro con otras luciérnagas. Es una luz que sale de dentro gracias a una reacción química que en los humanos podría ser el amor, ese sentimiento que nos permite empatizar con lo que nos rodea. Por supuesto que escribir es iluminar [...] hay una entrega corporal en la escritura que produce una luz interior que los demás pueden ver. Una luz tenue y pequeña con frecuencia, pero tan sincera y auténtica que es capaz de llamar la atención de otras luciérnagas, de otras personas sensibles, de otros seres que aún no cerraron sus ojos del todo. Escribir es siempre un acto de amor. Escribir es reafirmar nuestra humanidad”.

6. CONCLUSIONES

¿Es la naturaleza -el corazón del mundo, según Fernández Peláez- quién debe marcar los pasos de la dramaturgia ecologista? ¿Se podría hacer una literatura dramática sobre ella sin ella? ¿Qué respondería la naturaleza al dilema que abre esta disertación? ¿Didactismo o lamento?

Probablemente la naturaleza nos recordaría que “la naturaleza no hace tipos, hace grados”, y que cualquier totalitarismo al contestar esta pregunta debería ser evitado. Como ante cualquier otra temática, enfoque y estilo el proceso deberá ir alumbrando la exploración y definiendo la propuesta con dosis de denuncia pedagógica, elegía rapsódica, declaración de amor medioambiental y cualquier otra cualidad que pueda incorporarse. La vida, los personajes, el teatro... son un espejo turbio y complejo, como debe ser.

Cierro estas líneas y apago la luz y se encienden sobre los folios, como luciérnagas, todas las preguntas -prometo que algunas son más inocentes de lo que parecen- que he derramado sobre ellas. Lamento no poder aportar mayores certezas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BATLLE I JORDÀ, CARLES Y CALDERÓN, GABRIEL (2019). “El dramaturgo es un traductor inverso. Una xerrada amb Gabriel Calderón”. *Pausa. Quadern de teatre contemporani* 41. Disponible en línea: <https://www.revistapausa.cat/xerrada-amb-gabriel-calderon/> [15/06/2023].

BEZERRA, PACO (2018). “En contra de la opinión, ¿qué importa lo que yo piense?”. Conferencia en el IV Encuentro Iberoamericano de Experimentación dramática y Creación Escénica (Transdrama).

BOAL, AGUSTO (2013). *Teatro del oprimido*. Madrid: Editorial Alba.

CONEJERO, ALBERTO (2022). “El teatro es el arte del vínculo”. Fundación Juan March. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=TIu0FfpSMME&t=179s> [17/06/2023].

DE JULIÁN, LUIS FERNANDO (2018). *Negro sobre blanco*. Vigo: Ediciones Invasoras.

DE LA PARRA, MARCO ANTONIO (1995). *Cartas a un joven dramaturgo*. Santiago de Chile: Dolmen.

FERNÁNDEZ PELÁEZ, JULIO (2021). *Cartas de amor a los árboles. Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral* 361, 180-210.

IRIARTE, TOMÁS DE (2016). *Fábulas literarias*. Barcelona: Penguin Clásicos.

MAYORGA, JUAN (2014). *Teatro completo 1989-2014*. Segovia: La Uña Rota.

MORENO, SEBASTIÁN (2021). *Nana de la desaparición*. Vigo: Ediciones Invasoras.

RANCIÈRE, JACQUES (2010). *El espectador emancipado*. Pontevedra. Editorial Ellago.

RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, NIEVES (2021). Reseña de “Nana de la desaparición”. *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral* 361, 311-312.

ROMERA CASTILLO, JOSÉ (2023). “Teselas de teatro breve actual”. *Las Puertas del Drama* 59 (junio). Disponible en <https://aat.es/las-puertas-del-drama/teselas-de-teatro-breve-actual/> [15/06/2023].

VV. AA. (2019). *Planeta vulnerable. Teatro ecológico del siglo XXI*. Vigo: Ediciones Invasoras.

ECOLOGÍA, INTERPRETACIÓN ESCÉNICA Y CIENCIAS
COGNITIVAS: NUEVAS PERSPECTIVAS DE ESTUDIO

ECOLOGY, ACTING AND COGNITIVE SCIENCES:
NEW STUDY PERSPECTIVES

Martín B. FONS SASTRE
Universidad Loyola Andalucía
mbfons@uloyola.es

Resumen: El presente estudio se centra en el análisis del trabajo del intérprete escénico desde la innovadora perspectiva que nos aporta la ecología cognitiva del comportamiento, que tiene como base las tesis poscognitivistas que abogan por una cognición corporizada (*Embodied Cognition*), entendiendo la actuación como un sistema no lineal en continua retroalimentación con el entorno a partir de cartografías sensoriomotoras que activan al actor desde la interacción de su cuerpo-mente en acción. Las aportaciones neurocientíficas en conexión con las tesis ecológicas abogan por una nueva orientación del entrenamiento y la técnica actoral, abriendo interesantes horizontes para el estudio de su creatividad.

Palabras clave: Ecología. Actuación. Neurociencias. Artes escénicas. Creatividad.

Abstract: This study focuses on the analysis of the stage performer's work from the innovative perspective provided by the cognitive ecology of behavior, which is based on the postcognitivist thesis that advocates an embodied cognition, understanding

performance as a non-linear system in continuous feedback with the environment from sensorimotor cartographies that activate the actor from the interaction of his body-mind in action. The neuroscientific contributions in connection with the ecological theses advocate a new orientation of acting training and technique, opening interesting horizons for the study of their creativity.

Keywords: Ecology. Acting. Neurosciences. Performing arts. Creativity.

1. INTERPRETACIÓN ESCÉNICA Y NEUROCIENCIAS: LA COGNICIÓN CORPORIZADA

En las primeras décadas del siglo XXI podemos observar cómo los avances y descubrimientos que se dan en el campo neurocientífico están proporcionando nuevas maneras de entender el funcionamiento del ser humano a partir de su cuerpo-mente en acción con el entorno y también cómo estos descubrimientos se están aplicando satisfactoriamente a la hora de comprender mejor los fenómenos artísticos, más concretamente, las artes escénicas¹. Las investigaciones sobre neurociencia son hoy en día un apasionante camino para recorrer, ramificado en diferentes áreas de conocimiento, que suponen para muchos autores una auténtica revolución científica o cambio de paradigma². Desde

¹ El profesor José Romera Castillo (2023: 40-45) destaca la importancia de la interacción entre ciencia y teatro en la escena actual, señalando los estudios neurocientíficos respecto al hecho escénico como una línea emergente en el panorama actual de los estudios teatrales. Ver además otros estudios de Romera Castillo (2023b y 2023c); así como “*Natura et mensa* en la escena de hoy”, que se publica en este volumen.

² Para una visión más amplia sobre la relación entre teatro y ciencias pueden verse al respecto los resultados del 31 Seminario internacional del Centro de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, publicados por su director, el profesor José Romera Castillo (ed.), *Teatro, ciencias y ciencia ficción en las dos primeras décadas del siglo XXI* (2023).

nuestro punto de vista consideramos que estamos ante un *giro*³, un giro neurocientífico en los estudios teatrales, que nos permite plantear nuevas perspectivas metodológicas para la comprensión del arte dramático y sus componentes. En este caso nos centraremos en la actuación y su proceso creativo.

El actor trabaja su partitura de acciones a partir de la situación dramática creada y la implicación de su cuerpo-mente para que así se produzca el *efecto de organicidad* dentro de la escena. Por este motivo, en su entrenamiento tiene que poner el cuerpo en la mente y la mente en el cuerpo. Esta idea de cómo el ser humano es capaz de *poner el cuerpo en la mente* la expuso el científico Mark Johnson (1991) en la obra del mismo título, donde explicaba cómo el cuerpo estaba presente en la formación del sentido y la razón.

Las ideas de Johnson junto con los trabajos del filósofo Maurice Merleau-Ponty (1975) sobre la experiencia humana desde la vertiente fenomenológica sirvieron al biólogo Humberto Maturana (Maturana, Poerksen, 2007) y al neurobiólogo chileno Francisco Varela para elaborar su teoría de la *enacción*. La teoría enactiva se presentaba como alternativa a las teorías cognitivas más destacadas hasta entonces, como eran la teoría cognitiva de modelo computacional, presentando el cerebro y la cognición humana como un sistema que computa representaciones simbólicas del medio circundante, o la del modelo emergente, basada en estrategias conexionistas (Varela, 1988; Varela, Thompson, Rosch, 2005: 161-250).

³ La noción de *giro*, también sería aplicable y extensible a la evolución de los estudios teatrales desde principios del siglo XX hasta nuestros días: desde el *giro lingüístico* que se dio con la irrupción de los estudios estructuralistas y semióticos para el análisis de las artes escénicas desde una perspectiva espectacular, pasando por el *giro performativo* a partir de los años 70 del siglo XX con los enfoques antropológicos y sociológicos, hasta el tercer giro, el *giro neurocientífico* que abordamos en el presente estudio, que empezó a principios del siglo XXI gracias a los avances en el ámbito de las ciencias cognitivas y neurociencias.

La vía enactiva, como perspectiva de estudio, plantea la cognición como *acción corpórea* consistente en dos cosas, según Varela: “que la percepción es acción guiada perceptivamente y que las estructuras cognitivas emergen de los modelos sensoriomotores recurrentes que permiten que la acción sea guiada perceptivamente” (Varela, Thompson, Rosch, 2005: 203). Este nuevo modelo sustituye la noción de *representación* del medio circundante propuesta por los modelos cognitivos anteriores, por la noción de *acción corporizada*, *Embodied Action*, superando la contraposición existente entre percepción y acción⁴. Desde esta perspectiva, la percepción y la acción, lo sensorial y lo motriz, están en conexión recíproca permanentemente. Según Varela: “utilizando el término *acción* intentamos poner el acento una vez más sobre el hecho de que los procesos sensoriales y motores, la percepción y la acción, son fundamentalmente inseparable en la cognición que se vive” (Sofía, 2015: 44).

En consecuencia, dicha perspectiva presenta una actuación desligada de la separación cuerpo y mente dando una importancia a la parte motora del ser humano y su condición relacional con el entorno como fuente de los procesos cognitivos y conecta perfectamente con el trabajo psicofísico que hace el actor como núcleo para su formación y creación. Este modelo se enmarca en una nueva corriente actual de las ciencias cognitivas denominada *cognición corporizada* o *Embodied Cognition* (Bryon, Bishop, McLaughlin, Kaufman, 2018), que constituye una nueva vía para el estudio de la cognición humana, más allá de los modelos anteriores.

Esta tercera vía se integra en las teorías de la denominada como nueva ciencia cognitiva o ciencia cognitiva post-cognitivista, que

⁴ Las tesis enactiva expuesta por Varela y Maturana también destaca la noción de *autopoesis*, definida como un sistema operacional cerrado y estructuralmente acoplado a su entorno, encontrando su mejor ejemplo en la estructura celular. El teatro y el *bios* escénico del actor, desde esta perspectiva, se entenderían como una estructura cerrada basada en estrategias de autoorganización y autorregulación que crece y decrece basándose en la comunicación intraescénica y extraescénica que la soporta.

propone una alternativa al cognitivismo clásico. Las investigaciones llevadas a cabo por autores como Alva Noë (2004, 2010) sobre relación entre percepción y acción, George Lakoff y Mark Johnson (1999, 2018) sobre la experiencia lingüística y las estructuras cognitivas relacionadas con la configuración de las metáforas desde el conocimiento sensoriomotor, Tim Ingold (2000) desde la perspectiva ecológica de la cognición, Shaun Gallagher sobre la mente fenomenológica (Gallagher, Zahavi, 2013) o Antonio Damasio (2006, 2018) desde el pensamiento neurocientífico respecto a las emociones, abren nuevos horizontes para la comprensión del ser humano como cuerpo-mente en acción a partir de esquemas sensoriomotores.

Dicha perspectiva de estudio aplicada a la interpretación escénica es tenida en cuenta desde la práctica artística por Phillip Zarrilli (2009, 2020), entendiendo el actor desde su integridad psicofísica como base de su proceso creativo, y por Gabriele Sofia (2015, 2010) y Miguel Ribagorda (2022) desde la dimensión relacional de la estructura performativa que se produce entre actor y espectador a partir del espacio de acción compartida que presenta una *co-constitución* del espectáculo y del espacio escénico creado (Sofía, 2015: 152-164).

El entrenamiento del actor debe ir enfocado a la activación del cuerpo y la mente a la vez, en simbiosis, para poder trabajar la acción real sobre la escena desde la integridad psicofísica, es decir, la implicación del cuerpo-mente en la ejecución de la partitura. Los maestros de la escena como Stanislavski (Knébel, 1996), Stela Adler (2022), Michael Chéjov (2002), Eugenio Barba (2010) o Jerzy Grotowski (Richards, 2005) destacan la acción como componente básico para la construcción dramática actoral, pero para que esta acción sea real debe estar compuesta por dos elementos que deben actuar conjuntamente: una coherencia o precisión externa y una coherencia interna u organicidad (De Marinis, 2005: 43-57). El actor necesita entrenar a la vez las dos dimensiones expuestas para llegar a la acción conjunta desde su trabajo psicofísico. Lo que ca-

racteriza el trabajo creativo del intérprete es la utilización unificada de las energías tanto físicas como mentales.

La teoría enactiva se encuentra inmersa en lo que diferentes estudiosos de la interacción entre teatro y neurociencias, como John Lutterbie (2020: 13-43), denominan *4-E Theory of Cognition*. Dicha teoría cognitiva englobaría e interaccionaría cuatro perspectivas, desarrolladas desde las posiciones post-cognitivistas o dinamicistas antes expuestas, como marco conceptual: *Embodied Cognition*, *Enacted Cognition*, *Extended Cognition* y *Embedded Cognition*. Las dos primeras las hemos comentado anteriormente, la tercera y la cuarta serían una consecuencia de las anteriores.

La tercera respondería a aplicar una visión de campo “extendido” o “expandido” en conexión con las tendencias ecológicas, destacando que los procesos cognitivos no se limitan a procesos cerebrales, sino que están íntimamente ligados a la interacción con el entorno y el mundo que nos rodea, teniendo en cuenta las tesis fenomenológicas de Merleau-Ponty respecto a la percepción corporal y el entorno que da lugar a la experiencia subjetiva y las ideas desarrolladas por el profesor Tim Ingold (2000) sobre ecología, antropología y cognición. Dicha vertiente conectaría con la cuarta perspectiva, que podríamos traducir como “cognición incrustada”, donde se enfatizaría la noción de que siempre formamos parte del mundo en el que vivimos, desarrollando acciones sensoriomotoras con el entorno y dando lugar a multiplicidad de posibilidades de accionar.

2. LA PERSPECTIVA ECOLÓGICA: PERCEPCIÓN, CUERPO Y ENTORNO

La perspectiva ecológica de la cognición defendida desde las tesis enactivas o corporizadas plantea, como hemos señalado, los procesos cognitivos a partir de la interacción del cuerpo-mente con el entorno. Pensemos que el proceso de creación actoral, desde la

perspectiva de la cognición corporizada descrita anteriormente, se define como un proceso dinámico destacando su dimensión sensoriomotora, porque crea a partir de la acción y también desde una dimensión relacional, tanto intraescénica como extraescénica, con el medio que le envuelve. Ello nos obliga a concentrar nuestro estudio a partir de los parámetros que componen y definen dichos actos: las nociones de cuerpo (o cuerpo-mente), entorno y percepción. La percepción se presenta, de esta manera, como el primer peldaño para la construcción del *bios* escénico del actor.

La neurocientífica española Nazareth Castellanos (2022: 32-33) sentencia muy claramente: percibir es interpretar. La percepción se basa en la dicotomía segregación e integración, en consecuencia, cuando nosotros percibimos seleccionamos e interpretamos la información que recibimos de todos los sentidos externos e internos de nuestro cuerpo.

Desde los parámetros de la neurociencia cognitiva el objetivo de la percepción es obtener información sobre el entorno y darle sentido. Por su parte, el proceso de atención se centra en la orientación hacia determinados sucesos sensoriales, detección de señales para un procesamiento selectivo y mantenimiento de un “estado de vigilancia o alerta”. Este “estado de alerta” es el reflejo de un estado tónico-muscular determinado, como primer estadio para el actor.

Desde la óptica neurofenomenológica y ecológica desarrollada por autores como Alva Noë (2004), la percepción se presenta como un proceso motor. “It is something we do” (Zarrilli, 2020: 115), según palabras del filósofo y neurocientífico. Los procesos perceptivos están profundamente condicionados por patrones motores, por nuestras modalidades de interacción con el ambiente circundante, pudiendo hablar de *potencialidades de acción* implicadas en el proceso perceptivo (Sofia, 2015: 81-83). Dicho concepto fue acuñado por James J. Gibson quien formuló la teoría de los *affordances* a finales de los 70.

Dicha teoría propugnaba que cada proceso perceptivo implicaba potencialidades ligadas a los modos en que podemos interactuar con los objetos del entorno, son *potencialidades de acción* que el objeto tiene en relación con el ser humano que interactúa con él. Ello nos mostraría la estrecha relación entre percepción y acción, conectando con el pensamiento enactivo de Varela y Maturana, alejado de la noción de representación mental, para explorar el conocimiento desde las interacciones sensoriomotoras pasadas y presentes de nuestro cuerpo con el entorno. Noë lo presenta desde la concepción ecológica de la maquinaria de la *mente extendida*: “debemos ampliar nuestra concepción de la maquinaria de la consciencia más allá del cerebro para incluir no solo el cerebro, sino también nuestras vidas activas en el contexto de nuestros mundos.” (Noë, 2010: 92)

Zarrilli (2020: 114-134) en su último libro planteó una teoría fenomenológica de la actuación, donde relacionaba las tesis perceptivas de Gibson y Noë con el trabajo del actor, destacando que la percepción humana es enactiva, relacional y específica con el entorno a partir de la partitura de acciones corporizadas (*Embodied Action*) que el actor construye para su representación y considerando la actuación en términos dinámicos, psicofísicos y corporizados desde el conocimiento sensoriomotor creado por la interacción del cuerpo-mente con el ambiente a partir de las potencialidades perceptivas.

En consecuencia y partiendo de la definición del actor como *maestro de la acción* destacada por los pedagogos de la interpretación del siglo XX, podemos concretar que el ciclo de la acción física no comenzaría en la atención sino en la percepción, pues dicho acto perceptivo tiene una clara dimensión motora. Por tanto, el primer escalón del proceso de creación actoral se encuentra en el mismo proceso de percepción.

Como hemos visto, todo acto de percepción se basa en seleccionar e interpretar la información sensorial que recibimos desde

los exteroceptores, es decir, desde los sentidos corporales externos, pero también tenemos unos sentidos internos que realizan el mismo circuito: la *interocepción* y la *propiocepción*.

La *interocepción* es la percepción del propio organismo. Es el proceso por el cual: “el sistema nervioso detecta, interpreta e integra las señales que se originan en el organismo con el fin de generar un mapa interno constante y dinámico, consciente e inconsciente, que no es exclusivo del cuerpo humano.” (Castellanos, 2022: 58). De allí que neurólogos como Antonio Damasio las denomine *imágenes de la carne*, imágenes del interior del cuerpo a partir de patrones neurales que cartografían la estructura y el estado corporal (Damasio, 2006: 186-190).

En cambio, la *propiocepción* se ocupa de la posición corporal a partir de la información de los receptores cinestésicos que informan del movimiento, esta información que recibimos del cuerpo y sobre nuestra postura influye en nuestro cerebro. Este sentido también actúa en la percepción del entorno y nos permite comprender la actitud de los demás observando su movimiento. La postura mental y la postura corporal se fusionan en el cerebro, concretamente en la *ínsula* (Castellanos, 2021: 55-63). El cerebro interpreta la postura y el movimiento para dar lugar a la conducta y un cambio de postura también puede contribuir a reinterpretar una situación y a un cambio de conducta. Ello conecta con otro concepto fundamental como es el *esquema corporal*.

Como nos comenta Gabriele Sofia, el neurocientífico Alain Berthoz describió el *esquema corporal* como otro “uno mismo”, desconocido para nuestro “uno mismo” consciente, destacando su carácter no completamente consciente y responsable de nuestro equilibrio, nuestra postura y nuestra interacción con el entorno. Shaun Gallagher, uno de los mayores estudiosos sobre esta noción, apunta que el *esquema corporal* es: “un sistema no consciente de procesos que regulan constantemente nuestra postura y movimien-

to, un sistema de capacidades sensoriomotoras que funcionan por debajo del umbral de la consciencia y sin necesidad de monitorización perceptiva” (Sofia, 2015: 64).

Ese proceso altamente dinámico de nuestro cuerpo-mente llevó al propio Gallaguer a actualizar su denominación y pasar a llamarlo *proceso esquemático corporal*, lo que comprendería una consciencia pre-reflexiva y propioceptiva de la acción. Gallaguer llega a plantear que nuestras actividades perceptivas más comunes están sostenidas por toda una serie de esquemas corporales jerarquizados que condicionarían nuestras actividades cognitivas (Gallaguer, Zahavi, 2013: 199-228). Un multiestratificado proceso de esquemas que se retroalimentan. Ello redundaría en la idea de que no es posible distinguir entre los mecanismos dedicados a la percepción y aquellos dedicados a la acción, llegando a las mismas conclusiones que Varela desde la vía enactiva.

La noción de *esquema corporal* conecta con la de *intención corporal* que implica toda una reorganización del cuerpo-mente orientada hacia un objetivo concreto, una coherencia con la que el cuerpo entero se dirige hacia un objetivo. Desde la praxis escénica, este proceso nos permite pensar en el trabajo que sobre la acción realiza el actor recreando la realidad, creando desde el rehacer. Este hecho ha llevado a investigadores como Gabriele Sofia a proponer un nuevo concepto como es el de *esquema corporal artificial* (Sofia, 2015: 113-120), que podríamos relacionar con el estado pre-expresivo del actor o primer nivel de su *bios* escénico, expresado por Barba. Sería un esquema corporal entrenado a partir de experiencias extra-cotidianas que perseguiría establecer un juego continuo con el espectador, provocando la captación de su atención mediante un comportamiento eficaz por parte del actor.

Para Rick Kemp (2012: 136-142), el juego con la *propiocepción* es muy importante dentro del proceso de creación actoral, pues ayuda a la construcción del personaje desde la alteración de

las cartografías corporales cotidianas que conllevarían, a partir de la modificación de las posturas y gestos, la progresiva transformación del *self*. Asimismo, la *propiocepción* puede ser entrenada y trabajada desde la consciencia corporal y las técnicas de autoconocimiento corporal, ello permitirá un mayor control y autorregulación de nuestro cuerpo que nos conducirá hacia la configuración de un cuerpo extra-cotidiano y poético para la actuación.

3. ESCUCHA Y ATENCIÓN

A partir de la percepción del cuerpo-mente del intérprete en conexión con el medio circundante, la perspectiva ecológica cognitiva nos conduce a otro tema fundamental de la pedagogía actoral: el estado de *escucha activa*.

El neurocientífico Michel Le Van Quyen (2019: 145-163), especialista en el estudio del cerebro y su relación con el silencio, resalta que el silencio forma parte de la comunicación humana. La palabra y el silencio se refuerzan y complementan mutuamente. Pero aparte de hablar, hay que saber escuchar. Los silencios más importantes son los de la persona que escucha realmente. La escucha es un *proceso activo*, al contrario del hecho de oír sería una actividad pasiva. Por tanto, dicha actividad exige esfuerzo y una actitud psicofísica que nos predispone a escuchar. En consecuencia, para escuchar debe haber silencio, pero no solo el silencio exterior o ambiental, sino que lo más importante para tener una actitud de escucha es el silencio interior.

Escuchar requiere no dejarse invadir por los propios pensamientos, recuerdos o emociones. Ese estado de silencio interior es difícil de lograr, pues exige una disponibilidad a recibir, es decir, una atención particular. Como señala Le Van Quyen: “La escucha consiste en que yo no sé lo que voy a decir hasta que el otro haya terminado por completo de hablar” (2019: 151).

La escucha no es algo automático ni sencillo, ni siquiera es algo natural, según los neurocientíficos. En consecuencia, hay que entrenarla. Hay que aprender a hacerlo progresivamente. Hemos de conseguir un estado de silencio interior, lo que nos permitirá estar en *escucha activa*. Para ello hemos de acallar nuestros discursos interiores, nuestra rumiación mental que se produce constantemente.

Las denominadas como *rumias mentales* están en nuestra mente y para escuchar al otro hay que saber acallarlas y buscar un estado de silencio interior, ello nos conducirá también a un estado de presencia y presente ante el otro. Si traspasamos este esquema a la situación de representación observaremos como dicho estado se relacionará con el que denominamos *presencia escénica* y representará el nivel cero del trabajo actoral. La escucha es un proceso psicofísico que conlleva una reordenación cuerpo-mente para apartarnos de estados cotidianos de rumiación mental y entrar en un *estado atencional* básico para llevar a cabo la acción.

La mayoría de los métodos de interpretación parten del estado de escucha como estado básico para la actuación. Recordemos, a modo de ejemplo, los ejercicios de ping-pong desarrollados por Sanford Meisner buscando el núcleo de la actuación a partir de la interacción entre dos personas, donde una dice y la otra escucha; los ejercicios de dar y recibir dentro de la técnica de Michael Chéjov; el entrenamiento actoral a través de la *vía negativa* de Jerzy Grotowski; las técnicas psicofísicas orientales desarrolladas por Phillip Zarrilli; el estado de neutralidad en la pedagogía de Jacques Lecoq y en el entrenamiento biomecánico de Meyerhold o la *pre-expresividad* trabajada por Eugenio Barba. Todos ellos tienen como base el *saber estar* en la escena a partir de un estado de escucha que también es un estado de atención e irradiación energética.

Según las actuales investigaciones neurocientíficas, las técnicas de meditación nos ayudan a refocalizar nuestra atención y a acallar la rumia mental. Ello también ha dado lugar al desarrollo

de las técnicas de control consciente de nuestra atención, más allá de su dimensión espiritual originaria, como es el caso de las técnicas de *mindfulness* o *atención plena*, que conectan nuestro cuerpo-mente con la presencia y el presente.

Si trasladamos lo expuesto al mundo de la interpretación escénica, podemos observar como las técnicas de meditación o de control consciente de nuestra atención pueden ser buenas técnicas pre-expresivas para el actor, pues permiten alcanzar un estado atencional básico de conexión del cuerpo-mente con el entorno, pudiendo alcanzar el estado de *escucha activa* óptimo para empezar a trabajar, a hacer. De hecho, ya se están dando trabajos de investigación (Page, 2018) sobre cómo dichas técnicas pueden enriquecer el entrenamiento actoral ayudando a conformar el núcleo de la *presencia escénica*.

En consecuencia, el estado de *escucha activa* conlleva la activación de un proceso atencional. Si conseguimos un silencio interior apartando la rumiación mental, los estados de vagabundeo, alcanzamos una quietud neural que nos permite estar en el mundo en presencia, en presente y en un estado de atención, pues, a partir de diferentes mediciones del proceso de reordenación o refocalización durante los estados de meditación se ha podido observar la importancia de los lóbulos prefrontales en dicho circuito que ayuda al control consciente de nuestra atención.

4. ECOLOGÍA Y BIOS ESCÉNICO

Los procesos de percepción, escucha y atención descritos se presentan como procesos fundamentales para la configuración del *bios* escénico del actor, pues conforman los pilares que construyen su estado pre-expresivo a la hora de trabajar la *presencia escénica*, el cuerpo-mente dilatado, para ejecutar la partitura de acciones durante la representación escénica. En consecuencia, podemos señalar que las tesis que nos aporta la perspectiva cognitiva ecológica

presentan el proceso de creación actoral como un proceso dinámico, no lineal que se da momento a momento.

Esta perspectiva encuentra su sustrato teórico en los modelos de los llamados sistemas complejos, que suponen un importante giro en el campo científico. Las teorías cognitivas, hasta hace poco, asumían la idea de causalidad simple y lineal predominando los constructos monolíticos al igual que las teorías computacionales, pero, como hemos destacado en este estudio, diferentes autores (Varela, 1998; Varela, Thompson, Rosch, 2005), han empezado a hablar de otras perspectivas, enmarcadas dentro de las denominadas teorías post-cognitivistas, para estudiar las relaciones de las diferentes partes para poder estudiar el todo desde un marco procesual. La exposición que las diferentes relaciones y conexiones de las partes provocan que emerja un evento sin que se pueda reducir a ellas, hace que hablemos de sistemas emergentes y de perspectivas corporizadas o enactivas que nos llevan hacia el tratamiento del proceso creativo del actor desde las ciencias de la complejidad.

El profesor John Lutterbie (2011) analiza la actuación como un sistema dinámico conformado por múltiples componentes que entran en juego y el investigador Victor Jacono habla de la pedagogía y el proceso creativo del actor como sistema complejo por manifestar una propiedad emergente, ser un sistema abierto y holístico, tener una capacidad de autoorganización y estar dotado de un mecanismo circular y no lineal (Jacono, 2009: 143-153).

El trabajo del actor como sistema complejo debe entenderse teniendo en cuenta que su dimensión procesual se encuentra íntimamente ligada a la continuidad temporal y el dinamismo, pero también debemos destacar desde el marco ecológico que nos propone la noción de la *mente extendida* su estrecha y fundamental relación con el entorno que le envuelve y la importancia de los procesos de enculturación para el aprendizaje del intérprete a partir del *hábito*.

Los estudios neurobiológicos señalan que el comportamiento del niño al nacer presenta múltiples aptitudes que va perdiendo a medida que crece, aunque puede recuperarlas posteriormente si el medio ofrece los estímulos que permitan desarrollarlas de nuevo. Esa pérdida se conoce desde el ámbito neurológico como *poda sináptica*. Por otro lado, es importante el aprendizaje continuo para seguir desarrollando un determinado comportamiento. Toda técnica del cuerpo o, mejor dicho, del cuerpo-mente, es producto de un aprendizaje.

Desde la perspectiva ecológica, todo aprendizaje no obedece únicamente al determinismo genético sino en mayor medida a la integración con el exterior, al aumento de la interacción con el medio que nos rodea. La plasticidad sináptica del cerebro del hombre resulta un mecanismo fundamental de adaptación al medio. Autores como Roger Bartra (2006) hablan de esta plasticidad en términos de *exocerebro*. Por eso, el actor no solo responde a un genotipo determinado, sino que su interacción con el entorno mediante los procesos psicofísicos de enculturación determina la calidad de su práctica. Las señales orgánicas o estímulos físicos propios de cada ser son modificados o alterados por los marcos socioculturales que los envuelven, pues todos sufrimos procesos de enculturación que dan lugar a técnicas del cuerpo-mente fruto del aprendizaje.

El *hábito* como reiteración de acciones o de ejercicios nos destaca un elemento importante como es el *control* o dominio de los recursos para ser utilizados a voluntad y conseguir un determinado efecto: una acción eficaz ante el espectador.

Como hemos podido observar a lo largo de nuestro estudio los avances actuales desde la perspectiva de las ciencias cognitivas, en concreto, de la denominada como ecología cognitiva, nos permiten reinterpretar los fundamentos técnicos y pedagógicos que sustentan el proceso de creación actoral, aportando perspectivas innovadoras que abren nuevos caminos para la

compresión de la interpretación escénico como un sistema dinámico, vivo y creativo que evoluciona a través de una constante retroalimentación con el entorno.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADLER, S. (2022). *El arte de actuar*. Barcelona: Alba Editorial.

BARBA, E. (2010). *Quemar la casa. Orígenes de un director*. Bilbao: Artezblai.

BARTRA, R. (2006). *Antropología del cerebro. La conciencia y los sistemas simbólicos*. Valencia: Pre-Textos.

BRYON, E.; BISHOP, J. M.; McLAUGHLIN, D. & KAUFMAN, J. (2018). *Embodied Cognition, Acting and Performance*. London/ New York: Routledge.

CASTELLANOS, N. (2021). *El espejo del cerebro*. Madrid: La Huerta Grande Editorial.

_____. (2022). *La neurociencia del cuerpo. Cómo el organismo esculpe el cerebro*. Barcelona: Editorial Kairós.

CHÉJOV, M. (2002). *Sobre la técnica de actuación*. Barcelona: Alba Editorial.

DAMASIO, A. (2006). *En busca de Spinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos*. Barcelona: Crítica.

_____. (2018). *Y el cerebro creó al hombre. ¿Cómo puede el cerebro generar emociones, sentimientos, ideas y el yo?* Barcelona: Ediciones Destino, Booket.

DE MARINIS, M. (2005). *En busca del actor y del espectador*. Buenos Aires: Galerna.

GALLAGHER, SH. & ZAHAVI, D. (2013). *La mente fenomenológica*. Madrid: Alianza Editorial.

INGOLD, T. (2000). *The Perception of the Environment*. London: Routledge.

JACONO, V. (2009). “La scienza dell’attore nel teatro della complessità”. En *Dialoghi tra teatro e neuroscienze*, G. Sofia (ed.), 143-153. Roma: Edizione Alegre.

JOHNSON, M. (1991). *El cuerpo en la mente*. Madrid: Debate.

KEMP, R. (2012). *Embodied Acting. What Neuroscience tells us about Performance*. London / New York: Routledge.

KNÉBEL, M. O. (1996). *El último Stanislavski*. Madrid: Fundamentos.

LAKOFF, G. & JOHNSON, M. (1999). *Philosophy in the Flesh*. New York: Basics Books.

_____. (2018). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra, Teorema.

LE VAN QUYEN, M. (2019). *Cerebro y silencio. Las claves de la creatividad y la serenidad*. Barcelona: Plataforma Editorial.

LUTTERBIE, J. (2011). *Toward a General Theory of Acting. Cognitive Science and Performance*. New York/ London: Palgrave Macmillan.

_____. (2020). *An Introduction to Theatre, Performance and the Cognitive Sciences*. London / New York: Bloomsbury, Methuen Drama.

MATURANA, H. Y POERKSEN, B. (2007). *Del ser al hacer: los orígenes de la Biología del conocer*. Santiago de Chile: Comunicaciones Noreste.

MERLEAU-PONTY, M. (1975). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Ediciones Península, Serie Universitaria Historia / Ciencia/Sociedad, Ediciones 62.

NOË, A. (2004). *Action in Perception*. Cambridge: MIT Press.

_____. (2010). *Fuera de la cabeza. Por qué no somos el cerebro y otras lecciones de la biología de la consciencia*. Barcelona: Kairós.

PAGE, K. (2018). *Advanced Consciousness Training for Actors: Meditation Training for Actors*. New York/London: Routledge.

RIBAGORDA, M. (2022). *Un encuentro feliz. Teatro y neurociencia*. Bilbao: Artezblai.

RICHARDS, TH. (2005). *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Barcelona: Alba Editorial.

ROMERA CASTILLO, J. (2023a). “Líneas teatrales de investigación en el SELITEN@T: teatro y ciencia (+ficción)”. En *Teatro, ciencias y ciencia ficción en las dos primeras décadas del siglo XXI* (Actas del XXXI Seminario Internacional del SELITEN@T), J. Romera Castillo (ed.), 7-54. Madrid: Verbum.

____ (2023b). “El Nuevo Teatro Fronterizo y la ciencia”. En *Teatro, ciencias y ciencia ficción en las dos primeras décadas del siglo XXI*, J. Romera Castillo (ed.), 169-187. Madrid: Verbum.

____ (2023c). “Teselas de teatro breve actual”. *Las Puertas del Drama* 59 (junio), en línea: <https://aat.es/las-puertas-del-drama/teselas-de-teatro-breve-actual/> [15/06/2023].

SOFIA, G., COORD. (2010). *Diálogos entre teatro y neurociencias*. Bilbao: Artezblai.

____ (2015). *Las acrobacias del espectador. Neurociencias y teatro, y viceversa*. Bilbao / México: Artezblai / Paso de Gato.

VARELA, F. J. (1998). *Conocer. Las ciencias cognitivas: tendencias y perspectivas*. Cartografía de las ideas actuales. Barcelona: Gedisa.

VARELA, F. J.; THOMPSON, E. Y ROSCH, E. (2005). *De cuerpo presente. Las ciencias cognitivas y la experiencia humana*. Barcelona: Gedisa.

ZARRILLI, PH. (2009). *Psychophysical Acting. An Intercultural Approach After Stanislavsky*. London / New York: Routledge.

____ (2020). *Toward a Phenomenology of Acting*. London / New York: Routledge.

¿ES POSIBLE UNA ESCRITURA TEATRAL ECOFEMINISTA PARA LA INFANCIA Y LA JUVENTUD?

IS AN ECOFEMINIST WRITING FOR CHILDHOOD AND YOUTH POSSIBLE?

Itziar PASCUAL ORTIZ
RESAD / INSTIFEM/ RESAD
itziar.pascual@educamadrid.org

Resumen: ¿Pueden ser la dramaturgia contemporánea y la literatura infantil y juvenil un campo fértil para el debate, la reflexión y la crítica frente al inmovilismo institucional ante las crisis medioambientales? ¿Puede el ecofeminismo encontrar un ámbito de aplicación práctica y de diálogo con las generaciones más jóvenes en la expresión artística? Para contestar a estas preguntas, vamos a tomar diversos ejemplos prácticos de la escena española para edades tempranas.

Palabras clave: Ecofeminismo. Dramaturgia para la infancia y la juventud. Teatro español contemporáneo. Literatura para niños.

Abstract: Can contemporary playwriting for young audiences and children's literature be a fertile field for discussion, reflection and criticism of institutional immobility in the face of environmental crises? Can ecofeminism find a space of practical development and dialogue with the next generations in artistic expression? To answer these questions, we are going to give different examples from the Spanish theater for early years.

Keywords: Ecofeminism. Playwriting for young audiences. Contemporary spanish theater. Children's literature.

1. INTRODUCCIÓN

Querría iniciar estas palabras agradeciendo profundamente a José Romera Castillo, como director de esta trigésimo segunda edición del *Seliten@t*, dedicada a la ecología y la gastronomía en las dos primeras décadas del siglo XXI, la invitación que me brinda para abordar una cuestión que me importa. Y lo agradezco sinceramente porque, como señalaba recientemente Ana de Miguel (2003) en la clausura del Curso *Historia de las Teorías Feministas: Herramientas para incorporar los principios de Igualdad en los distintos itinerarios formativos*, en la Universidad Complutense de Madrid, “intervemos desde la universidad, desde la razón y el conocimiento, desde la libertad y el debate, por tanto. Estamos en una casa, la universidad, en la que, estando aquí, mostramos respeto al conocimiento. Y donde podemos decir que el feminismo es lo contrario de la ignorancia. (...) Y siendo la casa del conocimiento, la universidad es la casa de la verdad”. Es reconfortante el abrigo de la verdad.

Permitidme, pues, que para hablar de la aplicación práctica del ecofeminismo en la escena española contemporánea, haga una pequeña, pero imprescindible introducción. El feminismo es una ideología emancipadora, un instrumento de análisis científico de la realidad y un movimiento social transformador, que ha permitido, gracias a nociones como sororidad y empoderamiento, aspirar a un mundo mejor y dotar de autoconciencia a los seres humanos. El feminismo concierne a la Humanidad entera, a su bienestar y justicia, a la felicidad y realización de todas las personas. Victoria Sendón de León (1994) trata del concepto de feminismo holístico, y me parece un término muy pertinente, porque hablamos de una perspectiva holística, completa e integradora del mundo.

Ese persistente depósito de más de la mitad de la población planetaria en el cautiverio, la explotación, la opresión, la vigilancia y el control, entre otras formas de dominación, sin menospreciar la invisibilidad y la desvalorización de sus contribuciones, es viejo y se resiste a morir. Tenemos ejemplos, algunos extraordinariamente cercanos en nuestra vida social y política. Pero hago mías también, las reflexiones de Chimamanda Ngozi, autora de *Todos deberíamos ser feministas*: “El feminismo no debería ser solo cosa de las mujeres, sino de todos. Los hombres y las mujeres viviríamos mucho mejor si la igualdad existiera” (*apud* Fernández (2017)).

Y recuerdo de nuevo, que feminista no es un adjetivo, no es una calificación, o una denominación reciente con propósito comercial. Cito de nuevo a Ana de Miguel (2023): “el feminismo es el sustantivo, porque es la sustancia misma de las cosas”.

En el proceso de desarrollo histórico del feminismo, éste ha ido abrazando y comprendiendo otras causas que persiguen propósitos comunes. Esto explica que el feminismo haya ido tomando conciencia de sus limitaciones históricas, aliándose en la lucha contra el racismo, la homofobia y el colonialismo y postcolonialismo. No me parece casual que algunas contribuciones excelentes de los feminismos contemporáneos procedan en las dos últimas generaciones de Marruecos, Egipto, Nigeria, India o México y que pensadoras como Fatima Mernissi, Nawal El Saadawi, Chimamanda Ngozi Adichie, Vandana Shiva o Marcela Lagarde, entre otras muchas, hayan ampliado y nutrido la fuerza de este movimiento.

Cito de nuevo a Chimamanda Ngozi (*apud* Fernández, 2017):

No sé, mi abuela era muy feminista y no sabía que lo era, luchaba contra cualquier planteamiento del patriarcado, y no se preguntaba por qué, simplemente lo hacía. Tendemos a pensar que nuestra situación es la mejor, pero el mundo occidental debería mirarse a sí mismo y ser un poco más crítico con su situación. Las mujeres

africanas son sumamente emprendedoras, lo que no tienen es capital, eso es lo que necesitan, eso y educación, no que vayamos a enseñarles cómo ser feministas, porque ya lo son. E ir a un lugar a dar lecciones de desigualdad proviniendo de un lugar en el que esta desigualdad existe, no deja de ser peculiar.

La cita de Chimamanda es muy valiosa, porque nos recuerda que feminismo y conciencia feminista son categorías distintas; porque nos muestra que muchas personas -como ha evidenciado lúcidamente Celia Amorós (2005)- actúan en el feminismo de un modo concreto e intuitivo, antes de desarrollar una conciencia feminista. Es lo que la filósofa española denomina en su ensayo *La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias... Para las luchas de las mujeres* “la fase olfativa”, porque la desigualdad huele mal.

El feminismo transita así a un rico plural -feminismos- donde los ejes de actuación se multiplican. Es muy comprensible este desarrollo si tenemos presente que tres de las ideologías emancipadoras más importantes del siglo XX y XXI -la cultura de paz, la ecología y el feminismo- tienen empeños comunes. Porque la sostenibilidad planetaria no es posible en un escenario bélico y violento -acabamos de comprobarlo, con la destrucción de la presa de Nova Kajovka en Ucrania, que suministraba el agua potable a miles de personas, además de la a central nuclear de Zaporíyia- porque la defensa de los derechos de mujeres y niños no es sostenible en un entorno devaluado y deforestado, como demostró Wangari Maathai, Premio Nobel de la Paz y fundadora del Cinturón verde. UNICEF ya ha advertido, expresamente, que “la crisis climática es una crisis de los derechos de la infancia” (Varios Autores, 2023). Los 17 objetivos de la *Agenda 2030* reconocen esta naturaleza holística y multifactorial, en la que la acción política debe estar dirigida si queremos hablar de futuro. El desarrollo sostenible será posible reduciendo las desigualda-

des, con igualdad de género, hambre cero, educación de calidad, trabajo decente y protección al medio ambiente.

Paz, ecología y feminismo son términos que están congregados en un propósito esencial: el de proteger, cuidar y sostener la vida del planeta. Por eso el ecofeminismo es, en expresión de Alicia H. Puleo (2011), “la nueva Ariadna del siglo XXI, hija del feminismo y de la ecología. Ya no se limita a esperar que actúe el héroe, colaborando discretamente en un segundo plano. Es también una protagonista del cambio”¹.

Por eso no debe sorprendernos que, en las ficciones para niños y jóvenes el ecofeminismo esté presente, y lo esté como herramienta de cambio, como instrumento contra el inmovilismo y la pesadumbre. Niños y jóvenes no solo son testigos de la devaluación planetaria y sus primeras víctimas, son fuerzas esenciales del cambio. Greta Thunberg escuchó hablar del cambio climático con apenas ocho años. Poco después, tras superar una fase depresiva y de mutismo, emprendió un proceso de activismo medioambiental, que hoy continúa.

Por tanto, y cerrando esta fase introductoria, podemos concretar que la literatura infantil y juvenil sí puede ser un campo fértil de reflexión y acción crítica contra el inmovilismo institucional ante el cambio climático. Porque niños y jóvenes desean impacientemente, ser fuerzas activas de una transformación. Para ello es importante vencer el desánimo y la parálisis -sí, esta generación se enfrenta también a la defensa de la salud mental, a su bienestar emocional y espiritual en un mundo devaluado, en guerra, en un mundo de incertidumbres- y hacer partícipes a niños y jóvenes de una parte de la Historia que refiere ejemplos concretos de cambio, por un bien común y colectivo. O lo que es lo mismo, aportando una escena que sea rica en experiencias; que haga visibles personajes femeninos dinámicos, transformadores y rebeldes

¹ Entre otra bibliografía al respecto, puede verse de M.^a Xosé Agra Romero, *Ecología y feminismo* (1998).

con el mundo; que cuestione ese estado de consumo y explotación que está afectando, sin negación posible, al planeta que habitamos. Una escena en la que las niñas sean portadoras de cambio².

Nos parece fundamental contestar positivamente a la pregunta que da título a esta intervención. Sí es posible una escritura ecofeminista para la infancia y la juventud, como ya existe en España una narrativa centrada en la defensa y protección de nuestro entorno y de las culturas y modelos sociales diversos que lo habitan³.

El reciente trabajo del profesor Romera Castillo (2023), publicado en la revista *Las puertas del drama*, titulado “Teselas de teatro actual”, donde dedica un apartado significativo a “Lo ecológico a escena”, refiere el nacimiento de un nuevo género:

[...] Problemas como el calentamiento global, el efecto invernadero, el cambio climático, la disminución de la capa de ozono y tantos otros en las diversas ramificaciones de la ecología, es decir, la sostenibilidad del medio ambiente, se han convertido,

² Puede verse, entre otros estudios, el de Esther Laso y León, “La literatura infantil y juvenil: el nacimiento de una conciencia ambiental” (2010).

³ No hablamos de panfletos ni de escritos menores y demagógicos: hablamos de una excelente literatura infantil y juvenil. Quiero señalar como ejemplo *Música entre ramas*, la novela de Ricardo Gómez, Premio Ala Delta 2021 de Literatura Infantil. Gómez, ganador entre otros galardones de prestigio del Cervantes Chico, da cuenta de la vida de un poblado bakaya, a través de la mirada y de la experiencia de Emeka, un niño de doce años miembro de esta comunidad, cuando la selva se habita del ruido ensordecedor de las talas indiscriminadas de los madereros. Es muy interesante constatar cómo se refleja la conducta de estos, pues cazan mucho más de lo que necesitan, hacen hogueras peligrosas y dejan basura por doquier: “Parecían comportarse como una horda de hipopótamos jóvenes” (2022; 14). La obra refleja dos mentalidades y dos mundos contrastados: la posición comunitaria, colaborativa y sostenible de los bakaya frente a la voracidad ilimitada de los madereros, que talan de forma indiscriminada. Ese deseo de protección del mundo animal y vegetal, dotado de un fuerte sentido espiritual, puede sentirse igualmente en *Alma de elefante*, de Andrea Maceiras, XIX Premio Anaya de Literatura Infantil y Juvenil, y que retrata la vida de Suy, en Sat Naapa, el sudeste asiático.

además de su examen en los ámbitos científicos, en temas claves de la cultura, en general, y de las artes, en particular. Ha nacido la ecoficción.

De este nuevo género da cuenta también Asunción Bernárdez Rodal (2023) en su trabajo *Ecoficciones. Cine para sentipensar la crisis climática*, donde se compendia el análisis de un conjunto de largometrajes y series de televisión en los que el cuidado de nuestro mundo está en el centro. Bernárdez Rodal nos recuerda que aún estamos a tiempo de pensar y actuar de una manera positiva, con soluciones colectivas. Obras como *El olivo*, *Alcarrás*, *Ojka* o *La mujer en la montaña*, entre otras, son objeto de este prolijo trabajo, presentado recientemente en Madrid.

El profesor Romera Castillo (2023) hace en su trabajo, mencionado anteriormente, un aporte detallado del proyecto *Planeta Vulnerable*, promovido por el Teatro Fronterizo, en el que he tenido la suerte de colaborar en dos ediciones sucesivas. La primera con *La niña y la ballena (Neska eta balea)* (Pascual, 2019) creación dirigida a público familiar, la segunda con *Mal de muchas*, pieza inédita, que se inspira en una de las estrategias de supervivencia, que refiere el ambientalista Jorge Vangersberg, como es el cambio de entorno, y que destaca como tema el menosprecio a las mujeres en el cambio climático y como subtema el menosprecio a la cultura de los cuidados. La pieza cuenta con cuatro personajes femeninos: La errante; la Dama Blanca, la Hija y la Cría. Aparentemente, pertenecen a mundos en total disociación: La Errante es una mujer entre 40 y 45 años, es madre y resiliente y su contexto es urbano y contemporáneo. La Dama Blanca es mamífera de mirada azul y suave pelaje y su contexto es glaciario, en los tiempos del deshielo. El silencio helado ha dado paso al rumor de los glaciares resquebrajándose.

Sin embargo, entre esos dos mundos, entre esas vidas, hay conexiones sutiles. La errante y la Dama Blanca son madres; las

dos tienen al cuidado a la Hija y a la Cría; las dos se enfrentan a un cambio de entorno; las dos, con responsabilidades en los cuidados –y no podemos olvidar aquí la relevancia que los feminismos han dado a los cuidados– luchan por la supervivencia. Una supervivencia doliente, pero aún posible.

2. EJEMPLOS

En el ámbito específico de la dramaturgia para edades tempranas de las dos últimas décadas, que es el que nos ocupa, tenemos ejemplos muy pertinentes de creación ecofeminista. Querría referir ejemplos como el de Rosa Díaz, *La Rous*, Premio Nacional de Artes Escénicas para la Infancia y la Juventud, con una obra tan valiosa como *Una niña*.

Una niña es una obra dirigida a espectadores de más de cinco años, interpretada por la propia Rosa Díaz, con dirección escénica de Fanny Giraud y artística de la propia Rosa Díaz. El mundo que refleja esta creación, en la que los objetos tienen naturaleza poética, está definido por el desecho, la contaminación del mar y el abandono. Una mujer vive en un muelle oxidado, alejado de la ciudad. Allí su tarea consiste en recoger cada día todos los desechos que ofrecen las mareas. Y el mar es pródigo en desechos, en plásticos, en objetos despreciados, que esta mujer recicla. Hasta que, un día, entre lo despreciado, lo abandonado, las mareas traen a una niña.

La primera reacción de la mujer, atravesada por el pavor de abandonar esa soledad en la que se ha curtido, es rechazar a esa niña que llega dentro de una botella. Vuelve a lanzarla al mar. Tiene miedo, no quiere verla: se siente reflejada en el cristal de esa botella, que acaba siendo espejo. Después, decide salir a buscarla, pero ya es tarde. El mar se ha llevado a la niña. Su lucha será entonces salir en busca de su niña y atravesar el mar para intentar encontrarla...

Una niña es una creación que habla intensamente del abandono, en un sentido profundo y pleno: de un mundo hecho de desechos, materiales y afectivos, y también de la oportunidad de reconstruirnos en los cuidados. En *Una niña*, Premio FETEN 2014 a la mejor interpretación femenina, al mejor espacio escénico y a la mejor música original, se une la protección a la infancia y la conciencia ecológica.

Otra creación que nos parece reseñable en este campo nos lo aporta la compañía catalana La Pera Llimonera, un colectivo con tres décadas de trayectoria en la escena para edades tempranas, con la obra *Baobab*, Premio al Mejor Espectáculo de la Mostra d'Igualada 2019 y Premio Xarxa Alcover 2019. En *Baobab*, de Sergi Casanovas, Toni Albá y Pere Romagosa, con dirección escénica de Toni Albá, la guerra y la huida migratoria están ligados a la pérdida del propio hogar y a la búsqueda de un hogar nuevo, de un baobab que proteja y reconforte. Esta es una historia contada durante la tormenta, por dos vendedores ambulantes de zapatos, que van construyendo y habitando la historia de una ardilla y una seta, que necesitan un nuevo árbol para sobrevivir. Y ese Baobab, que es esperanza y supervivencia, es construido ante el público.

Si hay algo que une estas y otras ficciones ecofeministas en la escena contemporánea es la esperanza. El pensar sintiendo, el sentir pensando, nos permite abrigar nuevas oportunidades. Y para que esas oportunidades sean posibles, es decir, para que de la hipótesis transitemos a la realización material del cambio, es imprescindible un cambio de mentalidad. En un reciente trabajo del Ministerio de Defensa español (2019), *Entorno Operativo 2035*, donde se reflexiona sobre el modelo y características de las guerras en un plazo cercano, se refiere la nueva amplitud del concepto de campo de batalla, que se manifiesta en cinco espacios distintos: el terrestre, marítimo, aeroespacial, ciberespacial

y cognitivo (2019: 23). Es decir, que la mentalidad, individual y colectiva, la percepción que las personas tienen de la realidad, amenazadas por las falsas noticias o el sesgo cognitivo, podrán ser campos de batalla de las guerras futuras. ¿Por qué no, entonces, espacios para el cambio y la transformación individual y colectiva?

Decía María Zambrano que la esperanza es la flor de los escombros. “La esperanza nos define más que el pensamiento y más que el sentir” (2023: 47), reiteraba Zambrano, porque surge cuando nos adentramos en nuestra verdadera esencia. Que niñas, niños y jóvenes accedan a una literatura que les aporta posibilidades, estrategias, ejemplos y oportunidades de auto cuidado y cuidado de su entorno es una oportunidad de futuro. Pero para ello, añade Zambrano, debemos contestar a la historia sacrificial de Occidente, que requiere víctimas e ídolos.

Ojalá esta dramaturgia para la infancia dotada de una intención y una elección ecofeminista sea capaz de atesorar menos víctimas e ídolos, y más oportunidades de esperanza, sostenibilidad y resistencia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGRA ROMERO, M.^a XOSÉ (ED.) (1998). *Ecología y Feminismo*. Granada: Editorial Comares.

AMORÓS, CELIA (2005). *La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias para la lucha de las mujeres*. Madrid: Cátedra.

BERNÁRDEZ RODAL, ASUNCIÓN (2023). *Ecoficciones. Cine para sentipensar la crisis climática*. Valencia: Editorial Tirant Humanidades.

DE MIGUEL, ANA (2023). Clausura del Curso *Historia de las Teorías Feministas*. En <https://www.youtube.com/watch?v=RU4QLhQn-y0&t=1561s> [15/06/2023].

FERNÁNDEZ, LAURA (2017). “Chimamanda Ngozi Adichie: “Que el feminismo esté en boca de todos no hace que pierda fuerza, al contrario”. *El Cultural*. 4 de octubre. Disponible en línea: www.elespanol.com/el-cultural/letras/20171004/chimamanda-ngozi-adichie-feminismo-no-pierda-contrario/251726282_0.html#:~:text=Chimamanda%20Ngozi%20Adichie%20es%20autora%20del%20revolucionario%20ensayo,tambi%C3%A9n%20como%20alguien%20perteneciente%20a%20una%20raza%20distinta [15/06/2023].

GÓMEZ, RICARDO (2023). *Música entre las ramas*. Zaragoza: Edelvives.

LASO Y LEÓN, ESTHER (2010). “La literatura infantil y juvenil: el nacimiento de una conciencia ambiental”. En *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*, Carmen Flys Junquera, José Manuel Marrero Henríquez y Julia Barella Vigal (eds.), 339-367. Madrid: Iberoamericana / Vervuert. En <https://doi.org/10.31819/9783964566317-017> [20/06/2023].

MACEIRAS, ANDREA (2022). *Alma de elefante*. Madrid: Anaya.

PASCUAL, ITZIAR (2019). *La niña y la ballena (Neska eta ballena)*. En *Planeta vulnerable. Teatro ecológico del siglo XXI*, Varios Autores, 101-130. Vigo: Ediciones Invasoras.

PULEO, ALICIA H. (2011). *Ecofeminismo para otro mundo posible*. Madrid: Cátedra.

ROMERA CASTILLO, JOSÉ (2023). “Teselas de teatro breve actual”. *Las Puertas del Drama* 59, junio. Disponible en línea: www.aat.es/las-puertas-del-drama/teselas-de-teatro-.breve-actual/ [27/06/2023].

SENDÓN DE LEÓN, VICTORIA (1994). *Feminismo holístico*. Barcelona. Icaria Editorial.

VV. AA. (2019). *Entorno operativo 2035*. Madrid: Ministerio de Defensa. En www.publicaciones.defensa.gob.es/ [15/06/2023].

_____. (2023). “La infancia, la gran olvidada en la crisis climática”. *Ethic*. 27 de junio. Disponible en línea: <https://ethic.>

es/2023/06/la-infancia-la-gran-olvidada-en-las-inversiones-contra-el-cambio-climatico/ [15/06/2023].

ZAMBRANO, MARÍA (2023). *Libro de Antígona*. Madrid: Primer Acto.

EL ROSTRO DE LA DESTRUCCIÓN COMO PUNTO DE PARTIDA. DRAMATURGIA Y FOTOGRAFÍA ECOLÓGICA

THE FACE OF DESTRUCTION AS A STARTING POINT. DRAMATURGY AND ECOLOGICAL PHOTOGRAPHY

Luis Fernando de JULIÁN

Dramaturgo

fdejuliang@gmail.com

Resumen: En este trabajo sobre la dramaturgia del siglo XXI y la ecología, se explora la relación entre tomar fotografías de desastres ecológicos como punto de partida para escribir obras teatrales. Las imágenes impactantes tienen el poder de anular la explicación y generan un impacto visual directo en el espectador. En la sociedad contemporánea, las imágenes se convierten en sustitutos ansiados de las experiencias reales y desempeñan un papel fundamental en la economía, la política y la búsqueda de la felicidad privada. Las fotografías de desastres ecológicos son secretos que revelan menos a medida que se les examina más. El acto de fotografiar implica seleccionar y encuadrar, lo que a su vez implica excluir. Es importante reflexionar antes y después de capturar una imagen, evitando distracciones en el momento mismo de la toma. La belleza convulsiva de las fotografías de desastres ecológicos despierta una respuesta emocional y visceral en el espectador. El teatro, utilizando la representación escénica, puede transmitir esta belleza convulsiva y generar una conexión emocional con la audiencia. Además, el teatro puede documentar y dar voz a todas las perspectivas involucradas en los desastres ecológicos. En la dra-

maturgia del siglo XXI, el teatro utiliza las fotografías de desastres ecológicos como punto de partida para explorar la complejidad de la problemática ecológica, generando conciencia y promoviendo un compromiso más profundo con la protección y preservación del medio ambiente. El teatro se convierte en un medio poderoso para capturar la atención del público y generar un impacto visual y emocional que impulsa el cambio positivo en relación con la ecología.

Palabras clave: Dramaturgia. Ecología. Fotografías. Teatro. Impacto visual. Sociedad contemporánea. Exclusión. Reflexión. Belleza convulsiva. Conexión emocional. Perspectivas. Desastres ecológicos. Conciencia. Protección ambiental.

Abstract: In this work on 21st-century dramaturgy and ecology, the relationship between using photographs of ecological disasters as a starting point for writing theatrical works is explored. The impactful visual nature of these images has the power to override explanation and directly affect viewers. In contemporary society, images have become desired substitutes for firsthand experiences, playing crucial roles in the economy, politics, and personal pursuit of happiness. Photographs of ecological disasters hold secrets that reveal less the more we examine them. The act of photography involves selecting and framing, which also implies exclusion. It is important to reflect before and after capturing an image, avoiding distractions in the moment of taking it. The convulsive beauty found in photographs of ecological disasters evokes an emotional and visceral response in the audience. Theatre, through its use of stage representation, can convey this convulsive beauty and establish an emotional connection with the viewers. Additionally, theatre can document and give voice to all perspectives involved in ecological disasters. In 21st-century dramaturgy, theatre employs photographs of ecological disasters

as a starting point to explore the complexity of ecological issues, raising awareness and fostering a deeper commitment to environmental protection and preservation. Theatre becomes a powerful medium to capture audience attention and create a visual and emotional impact that drives positive change regarding ecology.

Keywords: Dramaturgy. Ecology. Photographs. Theater. Visual impact. Contemporary society. Exclusion. Reflection. Convulsive beauty. Emotional connection. Perspectives. Ecological disasters. Complexity. Awareness. Environmental protection.

Nos encontramos en este XXXII seminario internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T) para explorar un fascinante y relevante tema que fusiona dos aspectos fundamentales de nuestra realidad contemporánea: la dramaturgia del siglo XXI y la ecología. En un mundo cada vez más consciente de los problemas ambientales que enfrentamos, el teatro se erige como un medio de expresión artística capaz de abordar y cuestionar nuestra relación con la naturaleza, así como de provocar una reflexión profunda en la audiencia.

En este contexto, he sido invitado como dramaturgo, por el profesor José Romera Castillo, para volcar y compartir aquí siquiera algo de lo que he podido experimentar. Propongo explorar una interesante aproximación a la creación teatral: el uso de fotografías de desastres ecológicos como punto de partida para la escritura de textos teatrales. El hecho de haber elegido esta fórmula de conexión entre fotografía y escritura se debe a que es la que he llegado de forma natural porque, aunque no lo he mencionado, también soy fotógrafo. He experimentado esta simbiosis fotografía-texto con muchas de mis creaciones dramáticas, y en concreto con fotografías que mostrasen el rostro de la destrucción ecológica en

la creación de los textos *Blanco sobre blanco*, galardonado con la III Residencia de Autoría en Ultramar, y *El estómago de la ballena*, ganador del XX Premio ASSITEJ-España.

En las últimas décadas, hemos sido testigos de una serie de catástrofes ambientales que han impactado dramáticamente nuestras vidas y nuestro entorno. Imágenes impactantes de incendios forestales, derrames de petróleo, inundaciones y la devastación de ecosistemas han inundado nuestros medios de comunicación y nuestras redes sociales. Estas fotografías, en su crudeza y poder evocador, han capturado la atención del mundo y han sido una fuente inagotable de inspiración para artistas en todas las disciplinas.

Ahora, ¿cómo podemos aprovechar el poder transformador del teatro para abordar estas problemáticas y generar conciencia en nuestra sociedad? La respuesta yace en la capacidad de las fotografías de desastres ecológicos para evocar emociones y generar empatía en el espectador. Estas imágenes nos confrontan con la realidad de la degradación ambiental y nos obligan a enfrentar las consecuencias de nuestras acciones. Al tomar estas fotografías como punto de partida para la creación teatral, los dramaturgos tienen la oportunidad de amplificar su impacto emocional, traducíéndolas en narrativas poderosas que nos interpelen y nos inviten a reflexionar sobre nuestro papel en la protección y preservación del medio ambiente.

A lo largo de este trabajo utilizaré citas de fotógrafos y fotografías del siglo XX como eje vertebrador de mi intervención, sin olvidar que la fotografía nos permite mirar lo que está sucediendo en el mundo, pero el teatro nos permite sentirlo en carne propia.

Para producir un auténtico documento contemporáneo el impacto visual tendría que ser tan fuerte como para anular la explicación.
(Robert Frank)

Al tomar como punto de partida una fotografía impactante de un desastre ecológico, los dramaturgos tenemos la oportunidad de aprovechar el impacto visual de la imagen para evocar una respuesta emocional inmediata en el espectador. La imagen en sí misma, sin necesidad de explicación adicional, puede transmitir la gravedad de la situación y la urgencia de abordar la problemática ambiental. El teatro, al ser una forma de arte que involucra a los espectadores de manera directa y personal, puede potenciar aún más ese impacto visual al traducir la imagen en una experiencia sensorial y emocional. Los textos teatrales que se derivan de estas fotografías pueden capturar la esencia de la imagen, transmitiendo no solo la información objetiva, sino también las emociones y las implicaciones más profundas del desastre ecológico representado.

De esta manera, el teatro se convierte en un vehículo para “anular la explicación” y permitir que el impacto visual de la imagen hable por sí mismo. Al presenciar una obra teatral basada en una fotografía de un desastre ecológico, el espectador se sumerge en la experiencia sensorial y emocional más allá de la visualización, lo que le permite sentir y comprender la magnitud de la situación de una manera más profunda y personal, y, sobre todo, distinta.

*Una fotografía es un secreto acerca de un secreto,
cuanto más te dice menos sabes.*
(Diane Arbus)

Con sus palabras Diane Arbus nos invita a reflexionar sobre la naturaleza enigmática y evocadora de las fotografías. En el contexto de la dramaturgia del siglo XXI y la ecología, esta cita nos invita a considerar las fotografías de desastres ecológicos como oportunidad de contar con lo intrigante y lo enigmático en la creación teatral.

Una fotografía de un desastre ecológico encapsula una realidad compleja y a menudo desconcertante. Por un lado, la imagen puede revelar una parte del secreto, ofreciéndonos una visión tangible y concreta de la destrucción y el impacto ambiental. Sin embargo, al mismo tiempo, nos presenta un enigma más profundo, ya que una sola fotografía no puede capturar la totalidad de las causas y consecuencias de dicho desastre. La imagen nos muestra un fragmento, una instantánea congelada en el tiempo, pero no nos proporciona la historia completa ni todas las respuestas.

A través de la creación dramática tenemos la oportunidad de explorar y desvelar esos secretos dentro de los secretos. Y tal vez descubrir o sumar secretos nuevos. Nuestros diálogos, acotaciones, acciones escénicas... pueden ir más allá de lo que la imagen revela inicialmente y profundizar en las capas ocultas de la historia. Al hacerlo, pueden llenar los vacíos y las incertidumbres inherentes a la fotografía y ofrecer una narrativa teatral más completa y reveladora.

El teatro, como forma de arte, tiene la capacidad de llenar esos espacios en blanco y explorar las implicaciones más amplias de los desastres ecológicos. Puede dar voz a los personajes y las comunidades afectadas, revelando las historias detrás de las imágenes y mostrando la complejidad de los problemas ambientales. A través del diálogo, la acción escénica y las emociones transmitidas por los actores, el teatro puede llevarnos más allá de la superficie visual y sumergirnos en la experiencia humana detrás de la fotografía.

En última instancia, la cita de Diane Arbus nos recuerda que una fotografía puede ser un punto de partida intrigante, pero nunca nos proporciona todas las respuestas. Al utilizar estas imágenes en la creación teatral, podemos desafiar al público a cuestionar, explorar y profundizar en los secretos ocultos detrás de los desastres ecológicos, generando así una mayor conciencia y comprensión de la relación entre el ser humano y el entorno natural.

*Siempre es la imagen que eligió alguien;
fotografiar es encuadrar,
y encuadrar es excluir.*
(Susan Sontag)

Al fotografiar un desastre ecológico, el fotógrafo selecciona cuidadosamente qué incluir dentro del encuadre y qué excluir. Esta elección puede estar influenciada por diversos factores, como la intención artística, el mensaje que se desea transmitir o incluso las limitaciones técnicas. Sin embargo, al hacerlo, también se está determinando cómo se presentará esa realidad al público. Esto nos lleva a cuestionar cómo el teatro puede abordar esta noción de selección y exclusión inherente a la representación de los desastres ecológicos. Si bien una fotografía puede capturar un momento y ofrecer una visión limitada de la realidad, el teatro tiene la capacidad de expandir y enriquecer esa representación.

El texto teatral, al basarse en una fotografía de un desastre ecológico, puede trascender los límites del encuadre y explorar las consecuencias y las implicaciones más amplias de esa situación. Podemos utilizar el poder de la palabra y la representación escénica para dar voz a los diversos actores involucrados, desde los seres humanos afectados hasta las especies animales y ecosistemas que sufren las consecuencias de la degradación ambiental. A este respecto, en mi texto teatral *"Blanco sobre blanco"* doté de voz, acción y protagonismo a Nanua, una osa polar al borde de la inanición causada por el rápido y adelantado deshielo en el Ártico.

Además, el teatro puede abordar la exclusión inherente a la fotografía al desafiar las perspectivas dominantes y dar voz a aquellos que a menudo quedan marginados en la narrativa de los desastres ecológicos. Puede explorar las causas subyacentes, los sistemas sociales y económicos que perpetúan la destrucción del medio

ambiente y las posibles soluciones para lograr una convivencia más armoniosa con la naturaleza.

*Hay que ser como el arquero Zen,
el cual debe transformarse en el blanco para poder alcanzarlo.
Hay que pensar antes y después,
jamás mientras se hace la fotografía.*
(Cartier-Bresson)

Al comparar al fotógrafo con un arquero Zen, Cartier-Bresson destaca la necesidad de una conexión profunda entre el sujeto y el objeto de la fotografía. Del mismo modo, en la dramaturgia, es esencial que el dramaturgo se sumerja en la imagen y se transforme en ella para captar su esencia y transmitir su mensaje de manera efectiva.

La preparación previa y la reflexión profunda permiten al dramaturgo ir más allá de una simple representación superficial de la imagen. Al pensar antes y después de la escritura del texto teatral, se pueden explorar las diversas capas de significado, las implicaciones emocionales y las conexiones más amplias con la problemática ecológica.

Sin nombrarla, esta cita destaca la importancia de la conciencia plena y la atención total al acto de crear. Al dejar de lado las distracciones y las interferencias externas, el dramaturgo puede sumergirse por completo en la imagen y captar su esencia más profunda. Al hacerlo, se puede lograr una mayor autenticidad y una conexión más poderosa con el público, ya que la obra teatral estará impregnada de una atención y una sensibilidad genuina y en cierto modo impregnada de una corriente capaz de mezclar lo que movemos en el plano cognitivo y lo que movemos en el plano emocional cuando nos enfrentamos a los desastres ecológicos representados.

Además, el dramaturgo puede aprovechar el poder de la retrospectiva para analizar y comprender más plenamente las implicaciones y los mensajes que se desprenden de la imagen. Esta

reflexión posterior puede enriquecer aún más el proceso de escritura y permitir que la obra teatral transmita una comprensión más profunda y una llamada a la acción más significativa.

La belleza será convulsiva o no será.
(André Bretón)

En el contexto de la relación entre la dramaturgia y la ecología, esta cita nos lleva a considerar cómo la representación de desastres ecológicos a través del teatro puede desencadenar, como ya hemos dicho, una respuesta emocional y visceral en la audiencia. La belleza convulsiva mencionada por Breton sugiere que, para que algo sea verdaderamente impactante y significativo, debe sacudirnos, despertar nuestras emociones y crear una conexión profunda con lo representado.

No es que sólo tengamos la oportunidad, sino que además tenemos la herramienta, la metodología, la forma de hacer sobre un escenario, la convicción de transmitir la belleza convulsiva a través de la representación escénica. Podemos capturar la devastación y la degradación del medio ambiente de una manera que conmueva y conmocione al público. A través de imágenes poéticas, metáforas y el poder del lenguaje, el teatro puede hacer que los desastres ecológicos sean visibles y tangibles, y despertar una respuesta visceral y emocional en el espectador a la vez que la imagen se convierte en imagen dentro de sí misma, se carga de valor y significado y pasa a convertirse en símbolo.

En un mundo donde la atención se centra cada vez más en las imágenes impactantes de los desastres ecológicos, el reto es transformar la visión morbosa que se utiliza para acaparar minutos de audiencia, en una belleza convulsiva que pueda servir como herramienta poderosa para generar empatía y motivar un cambio. Además, al presentar la belleza y la fragilidad de la naturaleza de una manera conmovedora y poética, el teatro puede inspirar un mayor respeto y compromiso con la protección del medio ambiente.

En el mundo todo existe para culminar en un libro.
Mallarmé.

Confieso que me gusta recurrir a esta cita y cambiar el sustantivo final por teatro o fotografía según el contexto en el que estoy inscrito.

Cuando se aplica esta afirmación al tema principal, se sugiere que los desastres ecológicos y las consecuencias de la degradación ambiental tienen el potencial de ser representados y explorados a través del teatro. El teatro, como forma literaria y escénica, ofrece un espacio donde las realidades pueden ser documentadas y transformadas en obras que capturan la complejidad y la urgencia de la situación ecológica actual.

Al considerar que “todo existe para culminar en un libro”, podemos interpretarlo como una invitación a dar voz a los desastres ecológicos a través de la dramaturgia, a utilizar el poder del lenguaje y la representación escénica para plasmar las narrativas de los desastres, las luchas ambientales y las consecuencias sociales y emocionales que surgen de ellos. Además, esta cita también nos lleva a reflexionar sobre la importancia de la documentación y la conciencia en la escritura teatral relacionada con la ecología. El teatro puede servir como un medio para registrar y transmitir las experiencias y los conocimientos adquiridos de los desastres ecológicos, con el propósito de generar conciencia y promover un cambio en la sociedad.

Al crear textos teatrales desde una mirada frontal al rostro de la destrucción, podemos sintetizar y transmitir la complejidad de estos eventos, así como de explorar las perspectivas humanas y las implicaciones más amplias de la degradación ambiental. A través del teatro, se puede amplificar la voz de aquellos que se ven afectados por los desastres ecológicos y se puede instigar un diálogo crítico y reflexivo en torno a la relación entre la humanidad y el entorno natural.

En conclusión, la relación entre la dramaturgia del siglo XXI y la ecología, utilizando fotografías de desastres ecológicos como punto de partida, revela un potencial significativo. A través del tea-

tro, se puede capturar el impacto visual y emocional de estas imágenes, generando conciencia y promoviendo un cambio positivo en relación con la protección y preservación del medio ambiente.

Las fotografías de desastres ecológicos se convierten en poderosos documentos contemporáneos que desafían la explicación verbal y transmiten un mensaje directo a través de su visualidad. Estas imágenes, como sustitutos ansiados de experiencias reales, desempeñan un papel crucial en la sociedad moderna y ejercen un poder extraordinario en la forma en que percibimos la realidad.

La escritura teatral basada en fotografías de desastres ecológicos nos permite explorar más allá de la superficie y sumergirnos en las múltiples capas de significado. El teatro no solo da voz a las perspectivas afectadas por los desastres, sino que también fomenta una reflexión profunda sobre nuestra relación con el entorno natural y la urgencia de abordar los desafíos ecológicos.

Además, el teatro nos invita a experimentar la belleza convulsiva de estas imágenes, despertando una respuesta emocional y generando una conexión profunda con el público. Mediante la representación escénica, se puede transmitir la complejidad y la gravedad de los desastres ecológicos, movilizándolo a la audiencia hacia una mayor conciencia y acción.

En última instancia, la dramaturgia del siglo XXI y la ecología nos recuerdan que tenemos la responsabilidad de utilizar el arte para documentar, sensibilizar y abogar por un cambio positivo en relación con la protección del medio ambiente. El teatro, con su capacidad de dar vida a las imágenes y las historias, se convierte en un catalizador para despertar conciencias y promover un futuro sostenible para nuestro planeta.

En este trabajo sobre la dramaturgia del siglo XXI y la ecología, hemos explorado el poder de las fotografías de desastres ecológicos como inspiración para la escritura teatral. A través de estas reflexiones, espero haber despertado su conciencia sobre la impor-

tancia de abordar los desafíos ambientales y la capacidad del teatro para generar un impacto significativo. Les animo a seguir utilizando el teatro y el arte, en cualquiera de sus expresiones, como medio de expresión y cambio en la lucha por la protección y preservación del medio ambiente.

TEATRO Y ECOLOGÍA: EL PROYECTO
PLANETA VULNERABLE

THEATER AND ECOLOGY: THE *VULNERABLE*
PLANET PROJECT

José ROMERA CASTILLO

Academia de las Artes Escénicas de España / UNED /
SELITEN@T
jromera@flog.uned.es

Resumen: En este trabajo se estudian las cuatro ediciones que ha tenido el proyecto *Planeta vulnerable* -teatro ecológico del siglo XXI-, relacionadas con lo teatral, tanto en textos como en lecturas dramatizadas, impulsado por la Asociación Cultural Lanzambiental, con la colaboración del Nuevo Teatro Fronterizo y el asesoramiento dramático de su promotor, José Sanchis Sinisterra, dentro de lo que él llama las *dramaturgias inducidas*. Una iniciativa que parte de la creencia de que el teatro, a través de sus textos y puestas en escena, se constituye en una varilla más de concienciación en los ciudadanos de la necesidad de la conservación de la naturaleza y del medio ambiente.

Palabras clave: Teatro. Ecología. Nuevo Teatro Fronterizo. *Planeta vulnerable*.

Abstract: In this work, the four editions of the *Planeta vulnerable* project -ecological theater of the 21st century- are studied, related to the theatrical, both in texts and in dramatized readings, promoted

by the Lanzambiental Cultural Association, with the collaboration of the Nuevo Teatro Fronterizo and the dramaturgical advice of its promoter, José Sanchis Sinisterra, within what he calls *induced dramaturgies*. An initiative that is based on the belief that theater, through its texts and staging, constitutes another means of raising awareness among citizens of the need to conserve nature and the environment.

Keywords. Theater. Ecology. Nuevo Teatro Fronterizo (New Border Theater). *Vulnerable planet*.

1. UN RECORDATORIO SOBRE EL NUEVO TEATRO FRONTERIZO

Antes de entrar en el ámbito específico del teatro y la ecología, dos palabras sobre uno de los centros que se ha detenido en su creación y en su estudio. Como es bien conocido y sabido el Nuevo Teatro Fronterizo es un centro independiente de investigación, formación y creación teatral, creado por el dramaturgo José Sanchis Sinisterra, cuyos objetivos son “la experimentación, investigación y promoción de la dramaturgia contemporánea siendo lugar de encuentro de profesionales de las Artes Escénicas y otros de diversas disciplinas”.

Como escribí en su día (Romera Castillo, 2023b), el proyecto Teatro Fronterizo, fue creado por el dramaturgo José Sanchis Sinisterra en Barcelona (1988-1997), en la sala Beckett de Barcelona. ¿Por qué eligió este nombre relacionado con la frontera? A lo que él mismo responde: “Los territorios fronterizos no conocen de centralidad. Lo fronterizo justamente no conoce fronteras. En la frontera se cultiva la heterodoxia y el desarraigo. Desde la frontera se ven las distancias y la transgresión este tema inevitable” (<https://www.elmundo.es/elmundo/2009/01/17/cultura/1232202547.html>)¹.

¹ Vid. el estudio de Monique Martinez (2004), *José Sanchis Sinisterra. Una dramaturgia de las fronteras*. Todos los enlaces consignados en este trabajo han sido (re)consultados el 25/06/2023.

De Barcelona pasa a Madrid, en 2010, donde funda el Nuevo Teatro Fronterizo, “un centro de investigación, formación y creación teatral profesional cuyo objetivo es la experimentación y promoción de la dramaturgia contemporánea, así como el intercambio y encuentro entre profesionales de las artes escénicas con otros de diversas disciplinas”. Para proseguir: “Como lugar de encuentro, Nuevo Teatro Fronterizo pretende convertir el teatro en un espacio de participación y reflexión ciudadana: el teatro como dinamizador de la vida cultural de nuestro entorno, el teatro como foro ciudadano y el teatro como herramienta social. Un espacio para la investigación, la reflexión y la creación”, terminando: “Por nuestra casa han pasado gran cantidad de artistas y profesionales que han colaborado en el desarrollo de diferentes proyectos, impartido talleres de formación o presentado sus trabajos” (<http://nuevoteatrofronterizo.es/>).

El NTF se instala en La Corsetería, una sala alternativa inaugurada en 2010, en el castizo barrio madrileño de Lavapiés, como continuación del teatro fronterizo llevado a cabo en la sala barcelonesa². Entre sus objetivos, además de lo señalado anteriormente, “se encuentra el de hacer que los nuevos profesionales de la escena se enfrenten a la dramaturgia contemporánea y a las nuevas vías del teatro, con una programación que incluye ciclos de creación sobre distintos temas monográficos”, como veremos más adelante (<https://www.esmadrid.com/informacion-turistica/corseteria-ntf>).

Pero el martes 12 de julio de 2022 recibíamos un twitter en el que se comunicaba una mala noticia:

Con tristeza os comunicamos el cese de todas las actividades del Nuevo Teatro Fronterizo. La pandemia, el cierre del local y las sucesivas crisis sanitarias y económicas nos obligan a poner punto final a doce años de talle-

² Sobre La Corsetería puede verse el interesante artículo de Pérez-Rasilla (2022).

res, encuentros, intercambio e investigación teatral. Gracias a todos los que nos habéis acompañado en este camino. José Sanchis Sinisterra y el equipo de Nuevo Teatro Fronterizo.

Lamento al que nos unimos todos los que amamos el teatro. Pero lo hecho, ahí queda. Eterno agradecimiento.

2. EL PROYECTO *PLANETA VULNERABLE*

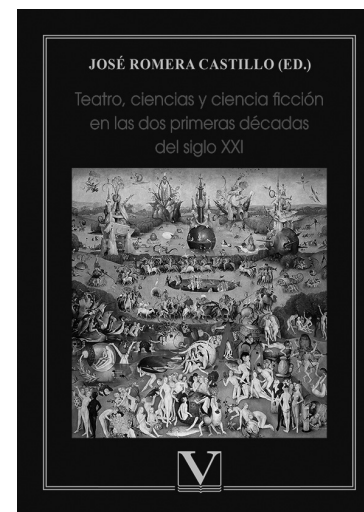
Planeta vulnerable. Teatro ecológico del siglo XXI es un proyecto impulsado por la Asociación Cultural Lanzambiental, fundada por Elvira Heras, directora del Festival Internacional de Medio Ambiente de Lanzarote, “Langaia”. Sus fines son los siguientes:

Buena parte de quienes nos dedicamos al Arte en sus diferentes vertientes hemos encontrado en la naturaleza una fuente de inspiración. Innumerables manifestaciones artísticas evocan de una manera u otra un espíritu de pertenencia al todo, al medio, a lo natural. Y lo natural es lo que somos, lo que nos rodea y finalmente aquello que somos capaces de proteger. Este es el punto de partida y el denominador común que ha servido a un grupo de artistas para poner en marcha la Asociación Cultural Lanzambiental, desde la que proponemos este Festival Langaia, a través del cual traducimos en hechos nuestras inquietudes respecto a la conservación del medio natural desde la perspectiva del artista, pero rescatando los principios científicos y los estudios más recientes para incorporarlos en la esencia misma de esta Asociación (*Lanzambiental | Langaia*).

Esta iniciativa parte de la creencia de que el teatro, a través de sus textos y puestas en escena, se constituye en una varilla más de concienciación en los ciudadanos de la necesidad de la conservación de la naturaleza y el medio ambiente (<https://www.casamerica.es/literatura/planeta-vulnerable-iii-teatro-ecologico-del-siglo-xxi>).

El proyecto ha tenido la colaboración del Nuevo Teatro Fronterizo, con el asesoramiento dramaturgico de su promotor, José Sanchis Sinisterra. Al respecto diré que un encomiable empeño, que se llevó a cabo en su seno, ha sido el de las *Dramaturgias inducidas* (como las denomina Sanchis Sinisterra, 2020), en las que se trataba “de poner a los autores a escribir sobre temáticas y ámbitos que no aparecen frecuentemente en el teatro: los inmigrantes, los refugiados, la ciencia, la ecología”.

En el SELITEN@T hemos atendido a dos de ellas. Una, primera, ha sido el examen de las relaciones del teatro con la ciencia, a las que el NTF, entre las ricas, variadas y novedosas actividades, le dedicó una de ellas, y que estudiamos en nuestro XXXI seminario internacional del SELITEN@T, cuyos resultados fueron publicados por el director del encuentro, José Romera Castillo (ed.), *Teatro, ciencias y ciencia ficción en las dos primeras décadas del siglo XXI* (2023)³.



³ Una grabación completa del seminario puede verse en <https://canal.uned.es/series/6285d80a6f3c004dd63e59a1>.

Más concreta y ampliamente me referí a la actividad del NTF en mis dos contribuciones: “Líneas teatrales de investigación en el SELITEN@T: teatro y ciencia (+ficción)” y “El Nuevo Teatro Fronterizo y la ciencia”, en *Teatro, ciencias y ciencia ficción en las dos primeras décadas del siglo XXI* (Romera Castillo, 2023a y 2023b, respectivamente)⁴.

Y otra, segunda, se hace ahora, al examinar otra de las actividades del NTF, la del teatro ecológico, que estudiamos ahora en este XXXII seminario sobre *Teatro, ecología y gastronomía en las dos primeras décadas del siglo XXI*, celebrado en la UNED, bajo mi dirección del 28 al 30 de junio de 2023, cuyos resultados se publican en este volumen⁵.

Dejando a un lado las relaciones del teatro con la ecología, como he indicado en el pórtico de este volumen, “*Natura et mensa* en la escena española actual”⁶, examinemos a continuación las diversas ediciones (cuatro) que ha tenido el proyecto *Planeta vulnerable*, relacionadas con lo teatral, tanto en textos como en lecturas dramatizadas.

2.1. *Planeta vulnerable I*

La primera convocatoria, impulsada por la Asociación Cultural Lanzambiental -Lanzarote, generador de iniciativas ecológicas como la obra de César Manrique pone claramente de manifiesto- al

⁴ Resumidas en la intervención <https://canal.uned.es/video/62bbff596f3c0039ad0da213>.

⁵ Una grabación completa del seminario puede verse en <https://canal.uned.es/series/63cfa63961d0d278bf2e7455>. El acto de inauguración, en <https://canal.uned.es/video/649d3dd832e2ca0d8679f142> y el de clausura en <https://canal.uned.es/video/64a3caa732e2ca4b3114b1b2>. Además del video “XXXII Seminario del SELITEN@T. Teatro, ecología y gastronomía”, emitido en TVE-2 (21 y 23 de julio de 2023): UNED - 21/07/23 (rtve.es) (21:14 a 27:45 m.); Canal UNED: <https://canal.uned.es/video/64ae702d32e2ca05f1593e23> y Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=LzUJpPGsMQc>.

⁶ Intervención que puede verse en <https://canal.uned.es/video/649d3e7232e2ca0d882f72c4>.

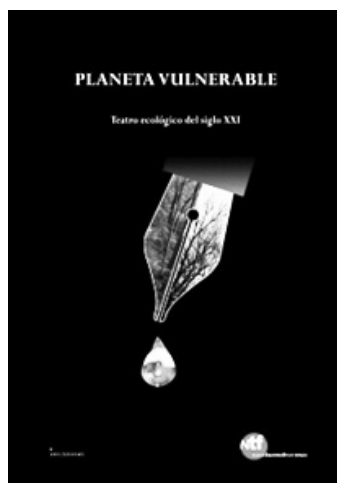
postular que “el teatro puede y debe fomentar un espíritu crítico y de reflexión en el espectador ante las amenazas ambientales a las que nos enfrentamos actualmente (cambio climático, desertización, contaminación del aire y agua, residuos tóxicos)”.

Más concretamente, en el taller “Planeta vulnerable: hacia un teatro ambientalista del siglo XXI”, dirigido por el dramaturgo José Sanchis Sinisterra, dentro del NTF, un grupo de dramaturgos y dramaturgas crearon textos teatrales con “temática medio ambiental socio-ecológicos, una temática ausente en el panorama teatral, asesorados por un equipo de expertos y expertas en la materia. Los textos se centran en temas como la contaminación del aire y los océanos, el calentamiento del planeta y su deforestación, los pesticidas, la destrucción de la biodiversidad, las manipulaciones genéticas y la acumulación de residuos”. El equipo dramaturgístico estuvo compuesto por Carlos Molinero, Eva Redondo, Enrique Torres, Itziar Pascual, Xavi Puchades, Ruth Vilar, Fernando Epelde, Gracia Morales y Pedro Herrero; así como el equipo asesor lo formaron Jorge Riechmann (2005), Elvira Heras, Adrián Almazán, Carmen Madorrán y Emilio Santiago Muíño. Las dramaturgias creadas, que “abordan temas que afectan a la sostenibilidad ambiental del planeta y a su impacto sobre la vida humana, animal y vegetal”, fueron presentadas en un ciclo de varias sesiones de lecturas dramatizadas: tres en La Casa Encendida (31 de octubre, 14 de noviembre y 12 de diciembre de 2017) -<https://lamirador.com/funcion-historica?nombre=planeta-vulnerable>- y dos en la Sala Mirador (13 y 20 de diciembre del mencionado año) -<https://www.lacasaencendida.es/ciclo/planeta-vulnerable->, como veremos a continuación (<https://revistagodot.com/planeta-vulnerable-teatro-ecologico-del-s-xxi/>).

Asimismo, como resultado de estas lecturas dramatizadas, se ha publicado una antología de textos teatrales breves de Varios Autores (2019), *Planeta vulnerable. Teatro ecológico del siglo XXI*⁷, con prólo-

⁷ Ediciones Invasoras ha publicado textos teatrales más extensos sobre el tema como los de Francisco Oti y Julio Fer, *Lingua de lata* (2015) -ambientada en África

go de José Sanchis Sinisterra (págs. 9-11). En efecto, como señala el dramaturgo, el proyecto de esta modalidad teatral se inserta dentro de otro mayor, el de las *Dramaturgias inducidas* (Sanchis Sinisterra, 2020), del Nuevo Teatro Fronterizo, realizado en colaboración con otras entidades: *Le Monde Diplomatique* en español, La Casa Encendida, con la colaboración de Elvira Heras, directora de LANGAIA, del Festival Internacional del Medio Ambiente (Lanzarote), así como contó con el asesoramiento de expertos en medio ambiente (como Jorge Riechmann, Adrián Almazán, Carlos de Prada, Vidal Martín, etc.).



donde van a parar los residuos del primer mundo-; Luis Fernando de Julián, *Blanco sobre blanco* (2018) -sobre la destrucción causada por el cambio climático-; Manuel Olivares, *Solo tú sabrás si lo hicimos* (2020); Sebastián Moreno, *Nana de la desaparición* (2021) -un alegato lírico contra la destrucción del planeta, ganadora del premio Dramaturgia Invasora en 2020, de temáticas ambiental-; Julio Fer [Julio Fernández Peláez], *Rapsofá* (2022) -"una propuesta escénica que explora, a través de la poesía, la capacidad de un sofá para ser el centro de atención justo cuando la *Sexta Extinción* comienza"-; Eva Redondo, *Le es fácil flotar* (2022) -una comedia ecológica- y otros. Puede verse al respecto el trabajo del responsable de la editorial, Julio Fernández Peláez, "El teatro frente a la crisis ecosocial", publicado en este volumen.

Los nueve textos que integran esta antología teatral son los siguientes⁸.

Animales drogados (págs. 13-40), del gallego Fernando Epelde (<http://www.resad.es/eventos1819/drama-anfibial/Fernando-Epelde-Cv2019.pdf>), un diálogo en la India entre María y una Serpiente drogodependiente, como símbolo de otros animales drogados y su utilización en la sociedad de hoy. La sesión de la lectura dramatizada de la pieza (junto con las de Pedro Herrero y Ruth Vilar) tuvo lugar en la Sala Mirador de Madrid, el 20 de diciembre de 2017, bajo la dirección de Daniela Féjerman, con los actores Elvira Heras, Eva Redondo, Antonio Sansano e Ignacio Yuste. Al término de la lectura hubo un coloquio con Jorge Riechmann (doctor en Ciencias Políticas, matemático, filósofo, poeta y ecologista).

Éxodo (págs. 41-56), del dramaturgo y músico Pedro Herrero Navamuel (<https://www.pedroherrero.net/>), definida por el autor, en su intervención en nuestro 32 seminario del SELITEN@T (junio, 2023), "Ecología de lo cotidiano. El teatro como reflejo de lo común"⁹, del modo siguiente:

En ecología, el aquí y el ahora tienen reflejo directo en un futuro, que se presume desolador en términos medioambientales. Una visión distópica de todo ello, se refleja en mi obra teatral *Éxodo*. Un tratado de deshumanización y desarraigo vital que comenzó cuando se decidió desatender lo próximo, lo humano, y dejamos nuestras vidas en manos de otros. Mi ponencia trata sobre las posibilidades de fortalecer nuestros lazos sociales y

⁸ Me he ocupado de esta antología, en la tercera tesela, "Lo ecológico a escena", en mi artículo "Teselas de teatro breve actual" (Romera Castillo, 2023c). *Vid.* además "Ecología y teatro actual" (Romera Castillo, 2023d) y "Gastronomía y teatro" (Romera Castillo, 2023e).

⁹ Intervención que puede verse en <https://canal.uned.es/video/649e92d232e2ca21a834cd72>.

culturales a través del teatro y las artes, el arraigo a la tierra y la formación de la conciencia, como tabla de salvación ante la constante degradación medioambiental.

La sesión de la lectura dramatizada de la obra (junto a las de Fernando Epelde y Ruth Vilar) se celebró en la Sala Mirador de Madrid, el 20 de diciembre de 2017, bajo la dirección de Daniela Féjerman, con los actores Elvira Heras, Eva Redondo, Antonio Sansano e Ignacio Yuste. Al término hubo un coloquio con Jorge Riechmann¹⁰.

Cuentos para futuros moribundos (págs. 57-84), del guionista madrileño Carlos Molinero -[https://es.wikipedia.org/wiki/Carlos_Molinero_\(guionista\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Carlos_Molinero_(guionista))-, sobre el problema de la contaminación ambiental. La lectura dramatizada de la obra tuvo lugar en La Casa Encendida de Madrid, el 31 de octubre de 2017, bajo la dirección de Silvia de Pé, con los actores Anahi Beholi, Jorge Monge y Tania Watson.

Lavinia (págs. 87-100), de la granadina Gracia Morales (https://es.wikipedia.org/wiki/Gracia_Morales), quien, en la propuesta en nuestro 32 seminario, “De la ceguera individual a la conciencia colectiva: estrategias para una dramaturgia del deterioro medioambiental”¹¹, en cuyo resumen indica:

El presente trabajo promueve un acercamiento a algunas estrategias discursivas para generar una dramaturgia que aborde, de forma responsable, la temática del deterioro medioambiental. En una primera parte, me centro en la experiencia del proyecto *Planeta Vulnerable*, en el que participé como autora, diagnosticando las dificultades que enfrentamos y las diversas soluciones

¹⁰ La obra la estudia Ziqi Jiang, en “Dos distopías ecológicas en el Nuevo Teatro Fronterizo: *Éxodo*, de Pedro Herrero Navamuel y *Cuentos para futuros moribundos*, de Carlos Molinero”, que se publica en este volumen. *Vid.* además su tesis de doctorado (Jiang, 2023).

¹¹ Intervención que puede verse en <https://canal.uned.es/video/649d402e32e2ca0dc432bb04>.

que se propusieron. Posteriormente, reflexiono sobre dos piezas de mi autoría en las que he desarrollado específicamente esta temática: *Lavinia* (2019) y *El vuelo de los estorninos* (2023). Si en la primera, primaba una visión más pesimista, a partir de unos personajes pasivos, que no asumen su realidad, en la segunda, gracias a la conciencia colectiva, se llega a una mirada más esperanzada sobre el futuro.

La sesión de la lectura dramatizada de la pieza (junto a las de Xavier Puchades y Eva Redondo) tuvo lugar en la Sala Mirador de Madrid, el 13 de diciembre de 2017, bajo la dirección de Arturo Bernal, con los actores Lucía Bravo, Elvira Heras, Eva Redondo, Antonio Sansano e Ignacio Yuste. Al término de la lectura hubo un coloquio con Jorge Riechmann.

La niña y la ballena (Neska eta balea) (págs. 101-130), de la madrileña Itziar Pascual (https://es.wikipedia.org/wiki/Itziar_Pascual_Ortiz), muy emparentada con las canciones populares y las de los marineros vascos, versa sobre la acumulación de residuos inmanejables en continentes y océanos. Según la propuesta de la dramaturgia para nuestro 32 seminario, “¿Es posible una escritura teatral ecofeminista para la infancia y la juventud?”¹²:

¿Pueden ser la dramaturgia contemporánea y la literatura infantil y juvenil un campo fértil para el debate, la reflexión y la crítica frente al inmovilismo institucional ante las crisis medioambientales? ¿Puede el ecofeminismo encontrar un ámbito de aplicación práctica y de diálogo con las generaciones más jóvenes en la expresión artística? Para contestar a estas preguntas, vamos a tomar diversos ejemplos prácticos de la escena española para edades tempranas.

¹² Intervención que puede verse en <https://canal.uned.es/video/649d5e1c32e2ca12417d4e52>.

La lectura dramatizada se llevó a cabo en La Casa Encendida de Madrid, el 12 de diciembre de 2017, bajo la dirección de Carlos Alonso Callero, con los actores Natalia Braceli, Carolina Lapausa, Antonio Aguilar y José Piris, con escenografía de Leonor Gallego Fernández e iluminación de Pedro Serrano. Al término hubo un coloquio con Vidal Martín, presidente de la Sociedad para el Estudio de los Cetáceos en el Archipiélago Canario (SECAC).

Hasta que el infierno se congele (págs. 131-146), del valenciano Xavier Puchades (<https://www.contextoteatral.es/xavierpuchades.html>), en la que a través de un sueño, un trabajo, una película, un cuento y una pieza de teatro, se reflexiona sobre la degradación del planeta. La sesión de la lectura dramatizada de la obra (junto a las de Gracia Morales y Eva Redondo) tuvo lugar en la Sala Mirador de Madrid, el 13 de diciembre de 2017, bajo la dirección de Arturo Bernal, con los actores Lucía Bravo, Elvira Heras, Eva Redondo, Antonio Sansano e Ignacio Yuste. Al término de la lectura hubo un coloquio con Jorge Riechmann.

Las velas (págs. 147-164), de Eva Redondo (<https://www.contextoteatral.es/evaredondo.html>), versa sobre la degradación de los mares por la basura. La sesión de la lectura dramatizada de la pieza (junto a las de Gracia Morales y Xavier Puchades) tuvo lugar en la Sala Mirador de Madrid, el 13 de diciembre de 2017, bajo la dirección de Arturo Bernal, con los actores Lucía Bravo, Elvira Heras, Eva Redondo, Antonio Sansano e Ignacio Yuste. Al término de la lectura hubo un coloquio con Jorge Riechmann.

Silencios que matan (págs. 165-190), del dramaturgo y pedagogo jiennense Enrique Torres Infantes (<https://www.linkedin.com/in/enrique-torres-infantes-b4596436/?originalSubdomain=es>), versa sobre los pesticidas y la polución de los recursos alimenticios. Según la propuesta del autor en nuestro 32 seminario, “Pequeños actos para salvar el mundo”¹³:

¹³ Intervención que puede verse en <https://canal.uned.es/video/649d5d5232e2ca120a2867a4>.

Dos libros, *Planeta vulnerable. Teatro ecológico del siglo XXI* (2019), sobre la contaminación química y *La escena de Anaximandro. Encuentros de Teatro y Ciencia* (2021), sobre biodiversidad, fueron la conclusión de dos proyectos sobre “Teatro, Ciencia y Ecología”, impulsados por José Sanchis Sinisterra. Este artículo describe momentos clave de ambos procesos. Desde la investigación inicial, a la escritura. Los encuentros con científicos y ecologistas. Los materiales documentales y los testimonios reales que aportaron forma y contenido a las obras. El trabajo dramático sobre el espacio, el texto, los personajes para convertir lo abstracto en concreto. El teatro es una gran herramienta de divulgación. El artículo trata diferentes momentos de una experiencia individual, en un contexto de creación colectiva, a través de mis obras *Silencios que matan* y *El jardín de Beagle*.

La lectura dramatizada de la obra se realizó en La Casa Encendida, el 14 de noviembre de 2017, bajo la dirección de Hitos Hurtado, con los actores Lucía Bravo, Puchi Lagarde y Ramiro Melgar, con espacio sonoro de Gonzalo García Santos. A su término hubo un coloquio con Carlos de Prada, periodista, escritor, naturalista y experto en cuestiones ambientales, además de Premio Global 500 de la ONU.

Kiruna (págs. 191-214), de la catalana Ruth Vilar (<https://www.contextoteatral.es/ruthvilar.html> y <http://cosdelletra.blogspot.com/2011/03/ruth-vilar.html>), en la que, bajo el nombre de la ciudad sueca, tres hermanos tratan sobre la venta de los almendrones y la mina de cobre, heredados, a una fuerte compañía alejada de los resultados medioambientales. La sesión de la lectura dramatizada de la pieza (junto a las obras de Fernando Epelde y Pedro Herrero) se realizó en la Sala Mirador de Madrid, el 20 de diciembre de 2017, bajo la dirección de Daniela Féjerman, con los actores Lucía Bravo, Elvira Heras, Eva Redondo, Antonio Sansano e Ignacio Yuste. A su fin, se celebró un coloquio con Jorge Riechmann.

En estos nueve textos, como señala Sanchis Sinisterra en el prólogo del volumen, se procuró que hubiese, por un lado, “diversidad (temática, estética, formal...)”, así como una integración de “una multi-perspectiva territorial”, al intervenir autores de “Andalucía, Galicia, Extremadura, Cataluña, Castilla y Euskadi, además de Madrid”; y, por otro, que tuviese coherencia, saliendo del perspectivismo unitario, para constituir “una especie de mapa (incompleto, sí, como todos los mapas...) de nuestro futuro, ya no tan remoto”; apostillando, para finalizar, al tomar como referencia el escrito de Chejov a su amigo Suvorin, lo siguiente: “el artista no tiene que saber esto o aquello para responder tal o cual pregunta. El artista *sólo* debería saber plantear bien las preguntas...” (Sanchis Sinisterra, 2019: 10-11). Reflexiones que hago mías.

2.2. *Planeta vulnerable II*

El Taller-laboratorio *Planeta vulnerable II, Teatro ecológico del siglo XXI 2018*, tuvo lugar dentro del festival LANGAIA 2018, en colaboración con el Nuevo Teatro Fronterizo y La Casa Encendida, en el que se celebraron tres lecturas dramatizadas, el 18 de noviembre, con el objetivo de “reflexionar sobre la problemática medioambiental de nuestro planeta, aportando una nueva mirada desde el teatro contemporáneo”. La sesión, de dos horas y media, bajo la dirección de Emilia Ecay Arróniz -con la actuación de Elvira Heras, Salvador Quesada, Óscar del Pozo, Antonio Sansano, Juan Carlos Puerta y Laura Ordás-, agrupó a tres textos, cuyo contenido transcribo de la web (<https://www.lacasaencendida.es/esce-nicas/planeta-vulnerable-ii-teatro-ecologico-siglo-xxi>):

La agrupación de mujeres con la cara verde, de Pedro Herrero. Una supuesta miembro de una organización ultraecologista, la Agrupación de mujeres con la cara verde, reclama en la admi-

nistración los fondos necesarios para desarrollar la actividad de la agrupación que representa. Una fabulación, en forma de comedia surrealista, sobre la guerra entablada por el actual orden mundial contra cualquier modo de conciencia ecologista y formas de vida sostenible, incluyendo un pequeño tratado surrealista de como formatear las mentes para insensibilizar a la población frente al cambio climático.

Somos plástico, de Isabel Delgado. Cuatro cuadros ecotópicos y una canción desesperada. ¿Qué ocurriría si los residuos plásticos que tiramos no se encontraran solo en el mar, sino que formaran parte ya de nuestras vidas, nuestros sueños, nuestro ADN? Quizás reciclar no sea la solución.

Un duelo sin rumbo y sin nada, de Alexis Corujo. Nos encontramos en un futuro apocalíptico, en un planeta Tierra inundado tras unas fuertes lluvias que no han parado en dos meses. Dos personajes, Xol y Otl, aparecen flotando, en una tabla en medio del agua. ¿Quiénes son estos personajes y cómo han llegado hasta ahí? Un extraño maestro de ceremonias, X, nos presentará este drama y nos planteará preguntas a las que tal vez no tengamos respuesta.

2.3. *Planeta vulnerable III*

Fruto del Taller-Laboratorio *Planeta Vulnerable III. Teatro ecológico del siglo XXI 2019*, se llevó a cabo en Casa de América, el 20 de noviembre del citado año, a las 20 horas, una lectura dramatizada de obras de importantes dramaturgos latinoamericanos. De Ximena Escalante (México), *Tormento*; de Lucía de la Maza (Chile), *La metáfora del agua*; de Diego Aramburu (Bolivia), *MDA, el incendio final*; de Mariana Hastasánchez (México), *Fuegos fatuos* y de Mónica Maffía (Argentina), *En carne viva*¹⁴.

¹⁴ La obra se estrenó en Buenos Aires, en El camarín de las musas, los domingos, a las 18 horas, bajo su propia dirección, con el actor Emiliano Díaz, estando pro-

Lecturas realizadas bajo la dirección artística de Guillermo Heras, la coordinación artística de Ascen Caballero y el asesoramiento de José Sanchis Sinisterra (<https://www.casamerica.es/literatura/planeta-vulnerable-iii-teatro-ecologico-del-siglo-xxi>).

Dentro del mismo programa escénico, en Casa de México en España, en colaboración con la Fundación Iberdrola, se llevaron a cabo lecturas dramatizadas de obras de dos dramaturgas mexicanas: Ximena Escalante y Mariana Hartasánchez, el 23 de noviembre de 2019 a las 19 horas, bajo la dirección escénica de Guillermo Heras (<https://www.casademexico.es/teatro/lectura-teatralizada-planeta-vulnerable/>). En *Tormenta*, de Ximena Escalante, “se analiza el tema de la contaminación de los ríos en el mundo, un tema que concierne particularmente a México” y en *Fuegos fatuos*, de Mariana Hartasánchez, se trata del “derretimiento de los casquetes polares y los incendios forestales provocados intencionalmente” (<https://www.casademexico.es/teatro/lectura-teatralizada-planeta-vulnerable/>).

2.4. *Planeta vulnerable IV*

La cuarta edición del ciclo *Planeta Vulnerable IV. Teatro ecológico del siglo XXI* se iba a llevar a cabo en Toledo, en las salas del Círculo de Arte y Matadero Lab, los días 16 y 18 de diciembre de 2021, organizada por la Asociación Cultural Lanzambiental, en colaboración con el Nuevo Teatro Fronterizo, los dos espacios escénicos y el patrocinio del INAEM del Ministerio de Cultura y Deporte. Lo que diferencia a esta convocatoria de las anteriores es su doble objetivo: “apostar por escritos creados por mujeres inci-

gramada para el primer Festival de Teatro Argentino en Atenas, en 2023. La sinopsis de la pieza la encontramos en la web de la sala: “En plena función de *Un enemigo del pueblo* de Ibsen, un célebre actor tiene una revelación y rompe la cuarta pared para hacer una fuerte denuncia: corporaciones objetables desde el punto de vista medioambiental no pueden patrocinar una obra que presupone una mirada ecológica” (<https://www.elcamarindelasmusas.com/post/en-carne-viva-domingos-18hs>).

diendo en el ecofeminismo, además de incluir por primera vez el lenguaje poético en el proyecto ampliándolo de esta forma a dos jornadas de teatro medioambiental y ecopoesía escénica”. Seis fueron las creadoras convocadas, con el asesoramiento de José Sanchis Sinisterra (dramaturgo) y de Carlos de Parada (experto en medio ambiente). Tres dramaturgas: Victoria Oramas, Laura Aparicio e Itziar Pascual y tres poetas: Olaia Pazos, Núria Gómez de la Cal y Alicia Es. Martínez Juan (<https://toledoguiaturisticaycultural.com/iv-edicion-planeta-vulnerable/>). Como indicaba la organización: “Ante nosotros desfilarán, como en una suerte de enloquecedora espiral, mujeres que se enfrentan tramando urdimbres a la urgencia climática; mujeres impasibles, impávidas ante la degradación del planeta; mujeres que crean, que fertilizan, que extienden una red que ¿acaso, nos salvará?”.

El primer montaje teatral se iba a realizar en el Círculo de Arte de Toledo, el día 16 de diciembre de 2021, con las lecturas dramatizadas de las obras *Yo que me consideré ángel*, de Victoria Oramas; *Los días infelices*, de Laura Aparicio; y *Mal de muchas*, de Itziar Pascual. El electo actoral, dirigido por Carlos Alonso Callero, iba a estar compuesto por Juanma Navas, Elisa Cortés, Laura Ordás Amor y Lidia Palazuelos. Terminada la representación estaba previsto un coloquio con Carlos de Prada. Según me comunica Itziar Pascual, el estreno previsto en Toledo tuvo que suspenderse a pocas horas del estreno, el mismo día, por contagio de COVID, ya que una de las actrices enfermó y hubo que cancelar en Toledo toda la actividad. El proyecto con las tres dramaturgas, según ella, sufrió en conjunto dos cancelaciones por la misma causa, viéndose aplazado. Finalmente, tras varias peripecias para conseguir un espacio escénico, la lectura dramatizada se llevó a cabo en la sala Manuel de Falla, de la Sociedad General de Autores y Editores, en Madrid, el 11 de febrero de 2022, con la misma programación y organización, inicialmente previstas, sustituyendo, entre los patrocinadores, la SGAE al Círculo de Arte de Toledo.

El segundo montaje poético-teatral, tuvo lugar -ahora sí- en la sala Matadero Lab de Toledo, en la fecha prevista, el día 18 de diciembre de 2021, con la escenificación de los textos de tres poetas: *A dos grados de distancia*, de Nuria Gómez de la Cal; *Greenwashing*, de Alicia Es. Martínez Juan y *Parecía*, de Olaia Pazos -en los que se reflexiona “sobre la extinción de las especies, la desertización y el cambio climático-, bajo la dirección de Elvira Heras, productora de *Planeta vulnerable*¹⁵.

Y ya no ha habido más ediciones, con la colaboración del Nuevo Teatro Fronterizo, porque este -recuérdese- cerraba sus puertas en julio de 2022.

3. PUNTO Y SEGUIDO

Esta tesela sobre las relaciones del teatro con lo ecológico no tiene otro fin que el de unir, a través de esta modalidad artística, al margen de utilidades ideológicas altamente politizadas y de visiones pesimistas y apocalípticas, a la propugnación de la conservación de nuestro planeta, vulnerable en tierra, mar y aire. Como se advierte en una de las ediciones del proyecto analizado:

Ya nadie se atreve a negar que la humanidad ha generado un sistema económico, social, político y ético que amenaza –quizás ya irreversiblemente– la futura habitabilidad del planeta. No se trata de una catástrofe apocalíptica producida por incontrolables procesos naturales ni por oscuros designios sobrenatura-

¹⁵ Tomo los datos de esta IV edición de varios enlaces: <https://www.latribunade-toledo.es/Noticia/zdaedb66e-904c-cd15-895529e922324dca/202112/Toledo-acogera-la-IV-edicion-de-Planeta-Vulnerable/>; <https://www.toledo.es/agenda/iv-edicion-planeta-vulnerable-teatro-ecologico-del-siglo-xxi-2/>; https://www.eldiario.es/castilla-la-mancha/ecologica/planeta-vulnerable-teatro-concienciar-medio-ambiente_132_8573670.html (con un gran error, al titular a esta edición la VI) y <https://toledoguiauristicaycultural.com/iv-edicion-planeta-vulnerable/>.

les. Es la consecuencia de un modelo de sociedad basado en el progreso ilimitado, el crecimiento sin freno, el expansionismo global, el consumismo inducido, la idolatría de la productividad y el culto del beneficio económico a toda costa (<https://www.lacasaencendida.es/ciclo/planeta-vulnerable>).

Todo ello, para concienciar a quien se acerque a esta modalidad teatral que es preciso hacer de nuestro planeta un lugar más *natural* y sostenible.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

JIANG, ZIQI (2023). *Distopías en la escena española actual* [Tesis doctoral, Universidad Carlos III de Madrid]. Madrid: e-Archivo Principal de la Universidad Carlos III de Madrid. Disponible en línea: <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/37106> [20/04/2023].

MARTINEZ, MONIQUE (2004). *José Sanchis Sinisterra. Una dramaturgia de las fronteras*. Ciudad Real: Ñaque.

PÉREZ-RASILLA, EDUARDO (2022). “La Corsetería. Una reflexión contra el olvido”. *Las Puertas del Drama* 58 (diciembre). Disponible en línea: *La corsetería. Una reflexión contra el olvido – Las Puertas del Drama* (aat.es) [20/06/2023].

RIECHMANN, JORGE (2005). *Un mundo vulnerable. Ensayos sobre ecología, ética y tecnociencia*. Madrid: Catarata, 2.ª edición.

ROMERA CASTILLO, JOSÉ (2023a). “Líneas teatrales de investigación en el SELITEN@T: teatro y ciencia (+ficción)”. En *Teatro, ciencias y ciencia ficción en las dos primeras décadas del siglo XXI*, J. Romera Castillo (ed.), 7-54. Madrid: Verbum.

____ (2023b). “El Nuevo Teatro Fronterizo y la ciencia”. En *Teatro, ciencias y ciencia ficción en las dos primeras décadas del siglo XXI*, J. Romera Castillo (ed.), 169-187. Madrid: Verbum.

_____ (2023c). “Teselas de teatro breve actual”. *Las Puertas del Drama* 59 (junio). Disponible en línea: <https://aat.es/las-puertas-del-drama/teselas-de-teatro-breve-actual/> [22/08/2023].

_____ (2023d). “Ecología y teatro actual”. *Ideal. Diario Regional de Andalucía*, 3 de agosto, 23. Disponible en línea: <https://academiadebuenasletrasdegranada.org/wp-content/uploads/2023/08/de-buenas-letras-23-08-03.pdf> [22/08/2023].

_____ (2023e). “Gastronomía y teatro”. *Ideal. Diario Regional de Andalucía*, 28 de septiembre, 17. Disponible en línea: <https://academiadebuenasletrasdegranada.org/wp-content/uploads/2023/09/de-buenas-letras-23-09-28.pdf> [28/09/2023].

ROMERA CASTILLO, JOSÉ, ED. (2023). *Teatro, ciencias y ciencia ficción en las dos primeras décadas del siglo XXI*. Madrid: Verbum.

SANCHIS SINISTERRA, JOSÉ (2019). “Mapa incompleto para explorar un planeta vulnerable”. En *Planeta vulnerable. Teatro ecológico del siglo XXI*, VV. AA., 9-11. Vigo: Ediciones Invasoras.

_____ (2020). “Dramaturgias inducidas y narraturgias”. *Argentores*, 6 de noviembre. Disponible en línea: <https://argentores.org.ar/dramaturgias-inducidas-y-narraturgias/> [20/04/2023].

VARIOS AUTORES (2019). *Planeta vulnerable. Teatro ecológico del siglo XXI*. Prólogo de José Sanchis Sinisterra. Vigo: Ediciones Invasoras.

PEQUEÑOS ACTOS PARA SALVAR EL MUNDO

SMALL GESTURES TO SAVE THE WORLD

Enrique TORRES INFANTES

Pedagogo y Dramaturgo

kiketorresinfantes@gmail.com

*Por qué pedir al cielo lo que está
en nuestras propias manos
(William Shakespeare).*

*La historia del mundo es la suma de
aquello que hubiera sido evitable
(Bertrand Russell).*

Resumen: Dos libros, *Planeta vulnerable. Teatro ecológico del siglo XXI* (2019), sobre la contaminación química y *La escena de Anaximandro. Encuentros de Teatro y Ciencia* (2021), sobre biodiversidad, fueron la conclusión de dos proyectos sobre Teatro, Ciencia y Ecología, impulsados por José Sanchis Sinisterra. Este artículo describe momentos clave de ambos procesos. Desde la investigación inicial, a la escritura. Los encuentros con científicos y ecologistas. Los materiales documentales y los testimonios reales que aportaron forma y contenido a las obras. El trabajo dramático sobre el espacio, el texto, los personajes para convertir lo abstracto en concreto. El teatro es una gran herramienta de divulgación. El artículo trata diferentes momentos de una experiencia individual, en un contexto de creación colectiva, a través de mis obras *Silencios que matan* y *El jardín de Beagle*.

Palabras clave: Cooperación. Diálogos Teatro. *Silencios que matan*. *El jardín de Beagle*. Ciencia y Ecología. Evolución. Contaminación química. Biodiversidad. Recepción teatral. Investigación. Contenido y Forma. Divulgación. Personificación. Espacios educativos. Huella ecológica. Algoritmos.

Abstract: Two books, *Vulnerable Planet. Ecological theater in the 21st century* (2019), on chemical contamination; and *The Anaximander scene. Encounters about Theater and Science* (2021), on biodiversity. These two pieces were the culmination work of two projects related to Theater, Science and Ecology proposed by José Sanchis Sinisterra. This article describes key moments of both projects: from the initial research to the writing itself; the encounters with both scientists and ecologists; the documentary materials and real testimonies, which shaped and contributed to both works; and the theatrical work on the space, the text, the characters, which helped to transform abstract into concrete. Theater is a great dissemination tool. The article addresses different moments of an individual experience in the context of a collective creation, through my works *Silencios que matan* and *El jardín de Beagle*

Keywords: Cooperation. Dialect. Theater. *Silencios que matan*. *El jardín de Beagle*. Science and Ecology. Evolution. Chemical contamination. Biodiversity. Theatre reception. Research. Content and shape. Dissemination. Personalization. Educational spaces. Ecological footprint. Algorithms.

Otro mundo se está gestando, a un ritmo vertiginoso, ya que las señales son evidentes. La masa de lo fabricado por los humanos sobrepasa, por primera vez, a la de todos los seres vivos. Durante los últimos cien años el volumen de edificios, carreteras, máquinas y plásticos se han duplicado cada veinte años y la masa vegetal se ha reducido a la mitad. Las actividades humanas

y el consumo descontrolado de recursos naturales provocan daños irreversibles. Es la era del Antropoceno. Hay una necesidad urgente de cooperar para salvar este planeta que habitamos, pero parece una misión imposible.

Yuval Noah Harari (2015), en su libro *Sapiens*, indica que los grandes logros de la humanidad fueron posibles gracias a la cooperación entre muchas personas. Y a través de nuestra capacidad de crear ficciones y creer en ellas. ¿Ante ese horizonte de incertidumbre qué tiene que decir el teatro?

Quiero compartir dos experiencias, que fueron impulsadas por José Sanchis Sinisterra, a través del proyecto *Dramaturgias inducidas*, y ambas culminaron con una publicación. Cada texto trataba un tema seleccionado previamente.

Utilizo estas dos obras para que sea mi propia experiencia creativa una referencia, principalmente por formar parte de procesos en los que el diálogo inicial entre ciencia, ecología y teatro, nos situaba frente a ideas que no teníamos, conocimientos complejos que, a través de entrevistas con personas que trabajan en la ciencia o la divulgación científica, iban a “nutrir” y “sustanciar” la creación dramática.

Durante el proceso de escritura manteníamos reuniones periódicas con José Sanchis Sinisterra para compartir aspectos formales y pautas creativas. Nos planteábamos algo que decía Beckett: la forma *es* el contenido y el contenido *es* la forma. También tuvimos reuniones con Jorge Reichman, filósofo, ecologista y doctor en ciencias políticas que ayudaban a tener una visión conjunta.

En *Silencios que matan* la principal fuente de información y conocimiento sobre contaminación química me llegaba a través de Carlos de Prada, periodista y divulgador, especialista, creador de materiales documentales y una bibliografía imprescindible.

En *El jardín de Beagle* el primer encuentro fue con Pablo Vargas Gómez, biólogo, botánico y profesor de Investigación del CSIC,

que desarrolla su labor científica en el Jardín Botánico de Madrid y que me facilitó información sobre algunas experiencias de Ciencia Ciudadana. Fueron determinantes posteriores encuentros con otros especialistas, como Pablo Crehuet Brodbeck, biólogo, con quien compartí experiencias de trabajo sobre ciencia y educación en la Fundación Tomillo. Y con José Vicente García Ramos, profesor de investigación del IEM-CSIC y director del grupo de teatro TeatrIEM.

1. *SILENCIOS QUE MATAN*

Es el texto que aporté al primer proyecto (Torres Infantes, 2019: 165-190)¹, inserto en el volumen colectivo *Planeta vulnerable. Teatro ecológico del siglo XXI* (Autores Varios, 2019)². El tema propuesto era el de *los pesticidas y la polución de los recursos alimenticios*.

En la investigación inicial el tema parecía inabarcable, por la dificultad de concretarlo. Algunos testimonios sobre las consecuencias de la contaminación química global eran estremecedores. Millones de toneladas de sustancias tóxicas llegando a nuestros organismos a través del aire, el agua o la comida.

En un barrio de Córdoba (Argentina), las madres de Ituzaingó, formaron una organización de justicia ambiental para denunciar el grave daño que estaba causando a la población un modelo de agricultura intensiva, con monocultivos de soja y fumigaciones con pesticidas. Millones de litros al año. Una lluvia de glifosato. Numerosos estudios científicos demostraban que este herbicida podría estar causando diversas enfermedades, entre ellas el cáncer.

¹ La obra se estrenó en la Casa Encendida de Madrid, el 14 de noviembre de 2017, bajo la dirección de Hitos Hurtado, con la actuación de Lucía Bravo, Puchi Lagarde y Ramiro Melgar.

² Cuyo contenido ha sido estudiado por el profesor José Romera Castillo (2023b), en la tesela tercera, “Lo ecológico a escena”. Puede verse también su trabajo, “*Natura et mensa* en la escena de hoy”, que se publica en este volumen.

Esa historia me llevó a otra. El glifosato estaba relacionado con el agente naranja, un herbicida utilizado por Estados Unidos en su programa de guerra química en Vietnam. Millones de litros arrasaron los campos que ofrecían refugio y alimento a los soldados enemigos. Años después, la contaminación de ese producto sigue actuando. La multinacional que fabricó el agente Naranja fue Monsanto, responsable también de crear el glifosato. Monsanto, actualmente, pertenece a la multinacional químico-farmacéutica alemana, Bayer. Y esa historia me llevó a otra...

Descubrí que una proporción muy alta de ríos en todo el mundo están amenazados por la contaminación farmacéutica. Productos químicos que llegan al medioambiente de muchas maneras, por ejemplo, a través de la orina. La contaminación con antidepresivos cambia el comportamiento de los peces, los vuelve agresivos. Confrontando con estos relatos y sus evidencias científicas, aparecían otros que los negaban.

Una de las lecturas recomendadas sobre el tema de la contaminación química fue *Primavera silenciosa*, de Rachel Carson (2016) -publicada la primera edición en 1962-. Este libro planteaba la terrible hipótesis de una primavera sin pájaros, como consecuencia del uso del DDT, hecho que ayudó a crear conciencia medioambiental, y el DDT se prohibió. Recuerdo aquellos versos de Juan Ramón Jiménez que ahora pongo en forma interrogativa: *¿Y yo me iré... Y se quedarán los pájaros cantando?*

La metáfora del silencio de los pájaros me llevó a otra catástrofe medioambiental, ocurrida en China, en 1958. Mao y sus asesores decidieron prescindir de los gorriones porque se comían el grano de la población. Pensaron que exterminándolos acumularían más toneladas. El procedimiento principal del exterminio fue el uso de veneno, aunque usaron otros métodos más «prosaicos». Aldeas enteras salieron a los campos, con tambores, para asustar a los gorriones y no darles ni un segundo

de descanso. Acababan desplomándose en el suelo, obligados a volar durante horas.

No sé si los pájaros seguirán cantando cuando yo me vaya, puede que entonces sobrevuelen especies raras, mitad pájaros, mitad robots, con memorias donde habrán grabado los más bellos cantos de todos los pájaros del mundo. La tecnología actual es la primera capaz de crear historias, escribir textos, videos, componer música. La inteligencia artificial podrá reescribir el poema para decir que, a pesar de todo, nos fuimos y los pájaros siguen cantando.

Quién sabe cómo será cuando nos vayamos... Una revolución tecnológica está en marcha. Necesitamos grandes dosis de fantasía para anticipar la próxima evolución. Tal vez no intervenga la selección natural, y sea tecnológica. Y la excesiva dependencia de la tecnología puede llevarnos a mantener una respuesta “anestesiada”, ante las avanzadas señales del viaje sin retorno hacia nuestra propia autodestrucción, convencidos de que, llegado ese momento catastrófico, la ciencia nos salvará.

En el texto *Silencios que matan*, con un tono metateatral, una pequeña compañía, formada por dos actrices y un actor, intenta dar forma a un espectáculo sobre: “Los pesticidas y la polución de los recursos alimenticios”.

La contaminación química es uno de los mayores problemas para nuestros ecosistemas y para la biodiversidad del planeta. El texto trata principalmente de los riesgos que provoca la contaminación derivada de la agricultura intensiva y el monocultivo, por el uso excesivo de pesticidas a través de las fumigaciones, y de fertilizantes y otros productos, como los de la industria textil, a través de vertidos. Y los “cocteles químicos” por el uso y eliminación de antibióticos, antidepresivos y otros productos farmacéuticos.

En la primera escena, dos actrices y un actor, muestran tres tomates que han brotado sin el uso de pesticidas, gracias a la conservación de semillas centenarias. La ACTRIZ 1 dice:

Las semillas que han creado este tomate pasaron de mano en mano durante años, se transformaron con cada cosecha llevándose lo que la tierra les entregaba... un acto de supervivencia que se ha convertido en un acto de resistencia... intercambio de semillas para liberarse del poder absoluto de las multinacionales (Torres Infantes, 2019: 169).

Ya desde la primera escena se cuestionan, no ser precisamente creíbles por tratarse de gente de teatro, conscientes de que, además, hay argumentos científicos, contrarios a los que defienden. El ACTOR, dice...

sabemos que hay argumentos contrarios que llegan desde la otra orilla y nos contradicen... ¿cómo se puede reconocer la verdad?... Somos gentes de teatro [...] inspirados por ingenuos actos de fe [...] ¿creemos que podemos cambiar el mundo haciendo esto que hacemos? (Torres Infantes, 2019: 171).

El fracaso forma parte del juego. En la escena dos, Truñer, un divulgador científico que defiende tesis contrarias a las planteadas en la primera escena, dice: “¿Huertos para todos? [...] ¿Cuánto terreno necesitamos? Es una inversión en felicidad, pero científicamente no es posible” (Torres Infantes, 2019: 171).

Y respondiendo a una pregunta sobre si el objetivo de las multinacionales es convertir a los agricultores en aplicadores de agroquímicos para producir, producir y producir... TRUÑER dice: “Producimos tres veces más de lo que producíamos hace cinco años, somos muchísimos más y tenemos que comer todos los días” (Torres Infantes, 2019: 175). Para después añadir: “Un agricultor tiene que recuperar lo invertido, sin química no es posible”, porque “el principal problema de la agricultura ecológica es que produce muy poco”, ya que “hace falta más comida, ¿de

dónde sacamos más terreno?, ¡tendremos que deforestar! (Torres Infantes, 2019: 177).

En la tercera escena, la compañía se plantea utilizar el punto de vista de tres insectos, víctimas de la contaminación con pesticidas. Comienzan aportando como argumento inicial una campaña que el cine de Hollywood llevó a cabo para apoyar el uso de determinados productos, como el DDT, para lo cual produjo numerosas películas en las que los protagonistas eran terribles insectos que atacaban a los seres humanos. Los insectos, una abeja, una mosca y una mariquita, se presentan hablando de su aportación a la biodiversidad y el trabajo que hacen. Pero ya es tarde... Y en el epílogo, el Actor proclama: “¿Es cierto lo que nos están diciendo? ¿Qué los ríos y mares ya no absorben nuestros desechos y que ahora los tenemos dentro?» y la Actriz 1 replica: “Nos están diciendo que si alguna esperanza le queda al mundo no habita allí donde se celebran las conferencias del cambio climático, ni en los altos rascacielos. Habita en un lugar más bajo, donde están las personas que salen todos los días a luchar para protegernos... (Torres Infantes, 2019: 190).

2. *EL JARDÍN DEL BEAGLE*

Es el texto que aporté a este proyecto (Torres Infantes, 2021: 123-137)³, publicado en el volumen colectivo *La escena de Anaximandro. Encuentros de Teatro y Ciencia* (Autores Varios, 2021), constituye una antología de cinco textos. El proyecto ha sido ampliamente estudiado por el profesor José Romera Castillo (2023a), así como en el trabajo, incluido en este volumen, “Teatro y ecología: el proyecto *Planeta vulnerable*”.

En esta actividad se produjeron encuentros con científicos del CSIC, donde un grupo de investigadores e investigadoras de distin-

³ La obra fue estrenada por el grupo TeatrIEM, del CESIC, el 15 de noviembre de 2019, en el Museo de Ciencias Naturales del CSIC, en Madrid. Y después continuó en gira.

tas especialidades científicas crearon el grupo *TeatrIEM*, en 2013, en el instituto de Estructura de la Materia, dedicado a la divulgación científica, con el fin de explorar el territorio fronterizo entre Ciencia y Teatro (además convocan un certamen anual de textos teatrales de base científica).

El tema asignado para crear un texto teatral fue el de la *bio-diversidad*. Cada obra vendría precedida por un artículo científico. En mi caso fue Rafael Zardoya (2021: 111-121), director del Museo de Ciencias Naturales, quien escribió un artículo revelador y brillante, “La evolución como motor de la biodiversidad”, del que rescato un fragmento:

El hombre es la única especie capaz de perturbar de manera global el equilibrio del planeta, lo cual tiene consecuencias devastadoras que amenazan directamente su salud y bienestar, y en último término su propia supervivencia como especie... Se requiere tomar medidas urgentes y drásticas para mitigar el deterioro ambiental, lo que implica tanto acuerdos y políticas coordinadas de los diferentes países como el compromiso ético de cada individuo (Zardoya, 2012: 113).

El texto que aporté a esta publicación es un trasunto de *El jardín de los cerezos*, de Chéjov (2016). El conflicto que plantea se relaciona con una idea de Bertolt Brecht: “La crisis se produce cuando lo viejo no acaba de morir y lo nuevo no acaba de nacer”.

El argumento trata sobre la herencia de una finca dedicada a la investigación botánica y la biodiversidad. Y la repentina muerte de la persona que dirige el proyecto plantea un dilema: ¿seguirá siendo un lugar de investigación y divulgación botánica, o será destinada a la agricultura intensiva? La llegada de alguien, que precisamente colabora con un *lobbie* dedicado a la agricultura intensiva a gran escala, representa la amenaza.

Descubrí que existen grupos de presión en la Unión Europea, en Bruselas, esa ciudad que parece de provincias, donde se legisla un gran porcentaje de las normativas europeas. Trabajan para grandes multinacionales. y operan en la sombra. Son lobbies y mueven los hilos del mundo global. Pueden dar forma a la política medioambiental, cambiar leyes agrarias, influir en que se aprueben pesticidas, como el glifosato, que, según algunos estudios científicos, es perjudicial para la salud, así como actuar en favor de las multinacionales y en contra de las tradiciones *agrícolas* que intentan preservar las semillas antiguas.

El contenido es la forma y la forma es el contenido, decía Samuel Beckett... El siguiente dilema sería... en la escritura, ¿qué hacer visible y qué excluir?

En el texto, Beatriz, es la principal colaboradora del proyecto “El Jardín del Beagle”. Una finca destinada a la investigación botánica, a producir conocimiento sobre la vida de las plantas y a documentar la biodiversidad. También promueve encuentros entre investigadores y estudiantes de botánica, para realizar estudios sobre las capacidades de adaptación y supervivencia de las plantas, y su relación con otras especies. Y a la creación de huertos y jardines urbanos. La muerte repentina del dueño de la finca los enfrenta a un dilema, ¿qué pasara con el jardín del Beagle? Beatriz trata de averiguar lo que piensa hacer Álvaro, que es hijo único y heredero. Álvaro parece reticente, y no está dispuesto a dar continuidad al proyecto en las circunstancias actuales, la finca es insostenible, no tiene financiación, en su opinión, lo que va a heredar serán numerosas deudas. Menciona también que su padre, botánico, llevaba demasiado tiempo sin publicar ningún artículo en revistas científicas. Beatriz le replica que es casi imposible publicar un artículo científico sin proyección hacia la industria.

Este es un tema que surgió en las conversaciones con científicos. Las investigaciones están condicionadas por sus posibilidades de tener una proyección industrial. Álvaro argumenta sobre esa

cuestión y recomendó a su padre utilizar la finca para otro tipo de proyectos, por ejemplo... plantas medicinales para farmacología, o plantas de interés alimenticio... cree que una investigación debe producir resultados rentables inmediatos. ÁLVARO dice:

Para sobrevivir como especie, no hemos necesitado la ética, nos mueve la razón. Hemos inventado valores morales para adaptarnos, vivimos en un mundo moderno, competitivo, centralizado, regulado, un mercado abierto. No hay néctar para todos, sobreviviremos a través del progreso económico... La evolución obliga a dar respuestas, somos conscientes de nosotros mismos, queremos vivir más y mejor (Torres Infantes, 2021: 132).

3. UNAS CONSIDERACIONES

Del proceso de escritura de las dos obras hay aspectos que quisiera compartir.

3.1. La recepción del público

En diversos artículos se ha reflexionado sobre la negación que provocan en los espectadores las obras, sobre temas ecológicos, cuando muestran una visión apocalíptica. Lo pudimos observar en los encuentros con el público, en las puestas en escena y en las lecturas dramatizadas. Después de la representación había coloquios con especialistas. Reconociendo que somos responsables de incendios, vertidos, producción intensiva, construcciones faraónicas, y agotamiento de recursos naturales... y reconociendo también nuestra tendencia a mostrarnos inmunes. El nuestro es un planeta finito. Nuestra huella ecológica y nuestras decisiones consumistas se las estamos dejando a los algoritmos, que en nuestra intimidad reinan, deciden por nosotros, prometiendo grandes dosis de felicidad.

3.2. La investigación y documentación previa

Richard Feynman, físico y divulgador científico, dijo que para entender realmente un problema tienes que explicárselo a alguien que no sabe nada. Los diálogos iniciales con expertas y expertos en ciencia y ecología resultaron fundamentales. Las dos obras plantean la confrontación entre dos maneras de entender los problemas de la contaminación química y la biodiversidad. En sintonía con lo que planteaba la teoría hegeliana, el pensamiento va avanzando desde una afirmación inicial o tesis, a la que se opone una segunda idea o antítesis. Después puede llegar una idea nueva o síntesis, que combina o supera las otras dos ideas, o tal vez ofrezca una nueva perspectiva.

3.3. El contenido y la forma

¿Qué estilo, qué forma dramática dar a cada texto? En *Silencios que matan*, me planteé diferenciar cada escena. Tal vez en esos momentos de tomar decisiones pensaba en el receptor implícito, un público cómplice capaz de construir significados y dar sentido a la obra. En la primera escena, la forma de escritura venía determinada por el hecho de intentar manejar un tema inabordable. Decidí utilizar la coralidad como figura discursiva. En la segunda, se quería mostrar, no sólo las ideas que ideológicamente compartía, ya que me parecía importante mostrar la otra orilla, y el poder persuasivo de los relatos, como inductores de ideas, a través del *storytelling*, por lo que decidí presentar el entrenamiento retórico de un “tertuliano”, habitual en espacios televisivos y radiofónicos: un diálogo con una persona responsable de su formación en técnicas destinadas a desmontar opiniones, y restar credibilidad a las denuncias, sobre las amenazas para la salud, que provoca la contaminación química. Y en la tercera escena utilicé la personificación, para atribuir cualidades humanas a los insectos, víctimas de los pesticidas. Tres monólogos, convirtiendo en protagonistas

a una mosca, una mariquita y una abeja. El cambio del punto de vista permitía enfocar el problema desde otra perspectiva.

En *El jardín de Beagle*, a través de los diálogos, necesitaba plantear el dilema entre dos maneras de entender el destino de la finca: la idealización romántica frente a la rentabilidad y el pragmatismo. O cómo la industria y la ciencia están relacionadas y dejan en un segundo plano algunas investigaciones, como las relacionadas con la botánica. Beatriz, explica el proyecto de la finca, desde la divulgación y el hecho de haber creado un espacio de investigación y encuentro, una escuela abierta. Álvaro, el heredero, tiene una visión más pragmática, basada en la productividad de los proyectos científicos, porque si no serán inviables, por la dificultad de ser financiados. Argumenta que su padre ha estado al margen de la comunidad científica. Beatriz lo niega, aunque reconoce que en la ciencia hay “estatus y jerarquías”, en función del apoyo empresarial, pero en el Jardín del Beagle había numerosos proyectos de investigación y acción ciudadana. Dos visiones, dos maneras de entender la biodiversidad.

3.4. El contexto

Más allá del deseo de puesta en escena que las obras de teatro ecológico puedan provocar en compañías o grupos de teatro, o las posibilidades que puedan tener en espacios educativos, son importantes los encuentros con el público, y que además de la representación, se pueda hacer divulgación, organizar debates, seminarios, acompañar las representaciones con mesas redondas, exposiciones, proyecciones, ponencias, etc.

3.5. La divulgación científica en espacios educativos

Participé en proyectos educativos, sobre teatro y ecología, destinados a niños, jóvenes y adultos. Recuerdo un trabajo realiza-

do con colegios de educación primaria de Madrid, cómplices de la creación de una obra de teatro infantil. Les pedimos que imaginaran escenas, personajes, historias, tramas, relaciones, conflictos... El tema era el consumo responsable... La conclusión es que el teatro sobre temas ecológicos, ofrece enormes posibilidades educativas.

4. PARA TERMINAR...

En la mitad del siglo XIX surgió lo que conocemos como ciencia ciudadana. Un ornitólogo estadounidense creó una red de observadores voluntarios para estudiar las aves. Desde entonces muchas personas se han convertido en ambientalistas. Detectan relaciones conflictivas entre especies, retrasos en la floración, en los frutos, ecosistemas que no pueden sincronizarse, presencia de especies invasoras, posibles ecocidios... observan y detectan indicios de que algo grave está sucediendo. La creación de obras de teatro sobre ecología exige también esa capacidad de observación.

Un horizonte de incertidumbre nos aguarda... Soy de los que piensan que el teatro tiene mucho que hacer, y decir. Trataremos de enfocar la realidad con lentes distintas, intentaremos convertir lo macro en micro, inventaremos metáforas y signos, cambiaremos el punto de vista y miraremos la realidad desde diferentes perspectivas. El teatro puede con todos los conflictos humanos, todos caben en un escenario: Ese pueblo situado junto al monocultivo de soja y fumigado con pesticidas. El bosque talado donde proyectan una construcción faraónica. Ecosistemas donde se libra una batalla mortal con especies invasoras. O la enigmática relación entre abejas y flores durante la polinización.

Por otra parte, aunque las posibilidades de convocar público no sean las mismas, según quiénes sean los autores o autoras, según la producción, el espacio escénico, la programación... creo

que, sean dos o cien los espectadores, el teatro estará ahí para activar los pequeños actos que, quién sabe, si podrían empezar a salvar el mundo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUTORES VARIOS (2019). *Planeta vulnerable. Teatro ecológico del siglo XXI*. Vigo: Ediciones Invasoras (con prólogo de José Sanchis Sinisterra).

____ (2021). *La escena de Anaximandro. Encuentros de Teatro y Ciencia*. Edición de José Vicente García Ramos. Madrid: CSIC / Punto de Vista Editores (con prólogo de José Sanchis Sinisterra).

CARSON, RACHEL I. (2016). *Primavera silenciosa*. Barcelona: Crítica [1.ª ed.º, 1962].

CHÉJOV, ANTÓN (2016). *El jardín de los cerezos*. Madrid: Ediciones Irreverentes.

DE PARADA, CARLOS (2012). *La epidemia química*. Madrid: Ediciones i.

HARARI, YUVAL NOAH (2015). *Sapiens. De animales a dioses. Una breve historia de la humanidad*. Barcelona: Editorial Debate.

MANCUSO, STEFANO (2017). *El futuro es vegetal*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

MANCUSO, STEFANO Y VIOLA, ALESSANDRA (2015). *Sensibilidad e inteligencia en el mundo vegetal*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

ROMERA CASTILLO, JOSÉ (2023a). “El Nuevo Teatro Fronte-rizo y la ciencia”. En *Teatro, ciencias y ciencia ficción en las dos primeras décadas del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 169-187. Madrid: Verbum.

____ (2023b). “Teselas de teatro breve actual”. *Las Puertas del Drama* 59 (junio). Disponible en línea: <https://aat.es/las-puertas-del-drama/teselas-de-teatro-breve-actual/> [15/06/2023].

SANCHIS SINISTERRA, JOSÉ (2018). *El texto insumiso. Nuevos fragmentos de un discurso teatral*. Edición de Esther Lázaro. Ciudad Real: Ñaque Editora.

TORRES INFANTES, ENRIQUE (2019). *Silencios que matan*. En *Planeta vulnerable. Teatro ecológico del siglo XXI*, Autores Varios, 169-190. Vigo: Ediciones Invasoras.

_____ (2021). *El jardín del Beagle*. En *La escena de Anaximandro. Encuentros de Teatro y Ciencia*, Autores Varios, 123-137. Madrid: CSIC / Punto de Vista Editores.

ZARDOYA, RAFAEL (2021). “La evolución como motor de la biodiversidad”. En *La escena de Anaximandro. Encuentros de Teatro y Ciencia*, Autores Varios, 111-121. Madrid: CSIC / Punto de Vista Editores.

DOS DISTOPÍAS ECOLÓGICAS EN EL NUEVO TEATRO
FRONTERIZO: *ÉXODO*, DE PEDRO HERRERO
NAVAMUEL Y *CUENTOS PARA FUTUROS MORIBUNDOS*,
DE CARLOS MOLINERO

TWO ECOLOGICAL DYSTOPIAS IN THE NUEVO
TEATRO FRONTERIZO: PEDRO HERRERO NAVAMUEL’S
ÉXODO AND CARLOS MOLINERO’S *CUENTOS PARA
FUTUROS MORIBUNDOS*

Ziqi JIANG

Universidad Carlos III de Madrid
100394604@alumnos.uc3m.es

Resumen: Durante mucho tiempo, la escena teatral española ignoró la tradición de la distopía ecológica. Sin embargo, las diversas ediciones del proyecto Planeta vulnerable del Nuevo Teatro Fronterizo han rellenado este vacío. En esta comunicación se analizan *Éxodo*, de Pedro Herrero Navamuel, y *Cuentos para futuros moribundos*, de Carlos Molinero, dos piezas estrenadas durante la primera edición de la iniciativa en 2017. Con este estudio, buscamos aumentar la visibilidad de las distopías ecológicas españolas actuales. Observamos que ambas obras comparten tres similitudes generales: la pertenencia al paradigma de las dramaturgias inducidas, el enfoque en los aspectos éticos del problema de la devastación medioambiental y la abundancia de referencias intertextuales. Estos rasgos favorecen una escritura distópica verdaderamente pertinente que evita la ideologización y la banalización.

Palabras clave: Distopía ecológica. Nuevo Teatro Fronterizo. Dramaturgias inducidas. Planeta vulnerable. Pedro Herrero Navamuel. Carlos Molinero. Talleres teatrales españoles.

Abstract: For a long time, the Spanish theater scene ignored the tradition of ecological dystopia. However, the various editions of the Nuevo Teatro Fronterizo's Planeta vulnerable project have filled this void. In this communication we analyze Pedro Herrero Navamuel's *Éxodo* and Carlos Molinero's *Cuentos para futuros moribundos*, two pieces premiered during the first edition of the initiative in 2017. With this study, we seek to increase the visibility of current Spanish ecological dystopias. We observed that both plays share three general similarities: the belonging to the paradigm of *dramaturgias inducidas*, the focus on the ethical aspects of the problem of environmental devastation and the abundance of intertextual references. These traits favor a truly pertinent dystopian writing that avoids ideologization and trivialization.

Keywords: Ecological dystopia. Nuevo Teatro Fronterizo. Dramaturgias inducidas. Planeta vulnerable. Pedro Herrero Navamuel. Carlos Molinero. Spanish theater workshops.

1. INTRODUCCIÓN. LA DISTOPÍA ECOLÓGICA COMO UNA TRADICIÓN

La distopía es un género que arroja luz sobre los aspectos indeseables de la realidad. Abarca todo un abanico de temas recurrentes: el abuso de las tecnologías, la perversión de los regímenes políticos, la deshumanización del sistema económico, entre muchos otros.

La devastación del medio ambiente es uno de estos temas clásicos. Según Stablefold (2010: 262-263), desde sus inicios, la noción de la distopía ha estado relacionada con el problema de la contaminación (*pollution* en el artículo original) En el cine, obras cinematográficas

como *Cuando el destino nos alcance*, de Richard Fleischer (1973), *Waterworld*, de Kevin Reynolds (1995), *El día de mañana*, de Roland Emmerich (2004), *Wall-E*, de Andrew Stanton (2008) y *Snowpiecer*, de Joon-ho Bong (2013) son ejemplos de los intentos de visualizar las consecuencias catastróficas de los problemas ecológicos. La literatura narrativa muestra una atención igual de particular sobre esta temática. *Un guijarro en el cielo*, de Isaac Asimov (1950), y *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, de Phillip K. Dick (1968), coinciden en mostrar una Tierra castigada por la contaminación radiactiva. En *El problema de los tres cuerpos*, de Cixin Liu (2006), la falta de respeto de la humanidad hacia la naturaleza provoca, de manera indirecta, la invasión extraterrestre que acaba con la cultura humana. No todos esos ejemplos se considerarían distópicos, lo cual, sin embargo, vuelve a resaltar la gran trascendencia del tema medioambiental en la actualidad.

La presencia de lo ecológico en teatros distópicos también tiene una larga historia. La escena doce de *La tragedia del hombre*, de Imre Madách (1861), pieza que, probablemente, sea el primer teatro del mundo con elementos distópicos, ya visualiza un futuro que extermina a casi todas las especies animales¹. En el caso de la escena española, en el capítulo *Teatro 1990-2015* del libro *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*, López-Pellisa plantea el concepto “Distopías ecológicas o ecotopías” (2018: 270) para referirse a las obras teatrales distópicas que se centran en distintos tipos de crisis medioambientales. Muchos ejemplos que la investigadora proporciona para argumentar

¹ Aun así, esta escena presta más atención a los males sociopolíticos de la sociedad hipotética *fourieriana* y habla poco del impacto negativo de la extinción masiva sobre el medio ambiente. De hecho, la escena doce de *La tragedia del hombre*, al igual que *Frankenstein o el moderno Prometeo*, de Mary Shelley (1818), *La máquina del tiempo*, de H.G. Wells (1895), *La máquina se detiene*, de E. M. Forster (1909) y *R.U.R.*, de Karel Čapek (1920), se centran más en las consecuencias negativas de la racionalidad instrumental. Véase Pinel Benayas (2020), “Víctor Frankenstein y la racionalidad instrumental” y la tesis de doctorado de Ziqi Jiang (2023), *Distopías en la escena española actual*.

sobre este concepto son cuestionables². Aun así, la teoría básica de las distopías ecológicas o *ecotopías* es válida.

La cuestionabilidad de los ejemplos proporcionados por López-Pellisa también evidencia el reducido número, al menos hasta 2015, de *ecotopías* teatrales españolas. De hecho, Romera Castillo, citando a Sanchis Sinisterra, observa que, en general, la escena española actual presta poca atención a lo científico (2023a: 42), lo que explica la limitada visibilidad de las obras *ecotópicas* españolas³.

Con todo, esta situación ha cambiado con las cuatro ediciones⁴ del proyecto Planeta vulnerable. Este taller, organizado por la Asociación Cultural Lanzambiental y el Nuevo Teatro Fronterizo, produjo la lectura dramatizada de varias distopías ecológicas: *Éxodo*, de Pedro Herrero Navamuel (2017), *Cuentos para futuros moribundos*, de Carlos Molinero (2017) —incluidos en el volumen de Varios Autores (2019)—, *Somos plásticos*, de Isabel Delgado (2018) y *Un duelo sin rumbo y sin nada*, de Alexis Corujo (2018), entre otros.

² Por ejemplo, López-Pellisa (2018: 270-272) entiende *First date. Guion radiofónico*, de Beatriz Cabur (2011), como una distopía ecológica. Sin embargo, esta pieza, según afirma Cabur, no pertenecería al género distópico porque plantea un futuro positivo de establecer contactos con seres extraterrestres. Lo mismo ocurre en el caso de *Toda una vida*, de Antonia Bueno (2014). Esta pieza, aunque sí es distópica, apenas hace uso de elementos ecológicos. Con todo, López-Pellisa también la considera una *ecotopía*. Algunos teatros distópicos que sí abordan temas ecológicos son la séptima escena de *Contra el progreso*, de Esteve Soler (2008), y *La redención*, de Ana Merino (2016).

³ Puede verse el volumen de José Romera Castillo (ed.), *Teatro, ciencias y ciencia ficción en las dos primeras décadas del siglo XXI* (2023), resultado del XXXI Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, celebrado en la UNED en junio de 2022.

⁴ Aunque existe un cartel que anuncia la sexta edición de Planeta vulnerable, la última edición es la cuarta y el número romano VI que aparece en ese cartel es una errata, según afirma Elvira Heras, directora y cofundadora del proyecto. Las fechas propuestas de la cuarta edición fueron el 16 y 18 de diciembre de 2021. A causa del COVID-19, la sesión del día 16 fue aplazada y finalmente tuvo lugar el 11 de febrero de 2022. La actividad del día 18 se celebró tal como estaba planteado.

2. EL NUEVO TEATRO FRONTERIZO, LAS DRAMATURGIAS INDUCIDAS Y EL PROYECTO PLANETA VULNERABLE

Como una de las pocas iniciativas en la escena española actual que se centran en el deterioro del ecosistema, el proyecto Planeta vulnerable manifiesta el compromiso con temas periféricos del Nuevo Teatro Fronterizo y su metodología teatral particular. José Sanchis Sinisterra, fundador de la sala, ha acuñado el concepto de dramaturgias inducidas. Según el dramaturgo, el marco común de esta metodología es “trabajar en equipo, pero preservando la personalidad de cada autor o autora, dentro de un cuadro conceptual y temático” (Sanchis Sinisterra, 2020).

Las dramaturgias inducidas se pueden entender como una teatralidad de activismo e intersubjetividad. En el plano de la representación, según Manuel José Jaimes González (2020), estas técnicas requieren un alto nivel de improvisación por parte de los actores, lo cual convierte a los intérpretes en sujetos activos que *co-crean* la obra con el autor. En el nivel del contenido o de la diégesis, las dramaturgias inducidas se enfocan en “acotar temas no suficientemente visibilizados en el teatro de aquellos años”, en palabras de Sanchis Sinisterra (2020). Algunos de esos temas son “los inmigrantes, los refugiados, la ciencia, la ecología”⁵, según una afirmación del dramaturgo registrada por José Romera Castillo (2023b: 172).

No hay duda de que el proyecto Planeta vulnerable muestra, y ejemplifica, las dramaturgias inducidas. Según recuerda

⁵ El Nuevo Teatro Fronterizo fue una de las pocas salas cuyas iniciativas se centran en temas científicos. Algunas actividades que también tratan sobre la ciencia son el Grupo TeatrIEM, el proyecto *Alioth, Arte y Ciencia* y el instituto INCITE, entre otros. Véase Romera Castillo (2023a), “Líneas teatrales de investigación en el SELITEN@T: teatro y ciencia (+ ficción)” y Romera Castillo (2023b), “El Nuevo Teatro Fronterizo y la ciencia”. Para las actividades teatrales de las varias ediciones del proyecto Planeta vulnerable puede verse el ensayo de Romera Castillo, “*Natura et mensa* en la escena de hoy”, que se publica en este volumen.

Sanchis Sinisterra, la primera edición del taller se asemejaba a una creación colectiva. Durante este ciclo, cada dramaturgo que participaba en la actividad leía su pieza ante otros participantes y la modificaba según las opiniones y sugerencias recibidas a lo largo del proceso. Esta retroalimentación podía provenir de otros dramaturgos, expertos científicos, o el mismo Sanchis Sinisterra (2020).

Este enfoque en lo medioambiental y en lo científico del Nuevo Teatro Fronterizo se ve continuado en las tres ediciones siguientes. No obstante, la gran dificultad que suponen la pandemia COVID-19 y las consecuentes medidas sanitarias estrictas han llevado al cierre definitivo de esta sala teatral (Romera Castillo, 2023b: 187).

Aun así, se han recopilado los textos de las obras estrenadas durante la primera edición y se han publicado en 2019 en la antología *Planeta vulnerable. Teatro ecológico del siglo XXI*⁶. Este libro incluye *Éxodo* y *Cuentos para futuros moribundos*. En esta comunicación, nos centramos en estos dos textos editados, examinando tanto sus rasgos como *ecotopías* como sus características como obras escénicas. Con todo esto, intentamos aumentar la visibilidad de las distopías ecológicas teatrales de España.

3. *ÉXODO*, DE PEDRO HERRERO NAVAMUEL Y *CUENTOS PARA FUTUROS MORIBUNDOS*, DE CARLOS MOLINERO: ECOTOPÍAS EN EL NUEVO TEATRO FRONTERIZO

Como muestras del concepto de las dramaturgias inducidas, las obras del Planeta vulnerable encarnan la metodología de trabajar en equipo dentro de un mismo cuadro temático. Cada una de ellas visualiza un aspecto del deterioro medioambiental. Entre los

⁶ Cuyo contenido ha sido estudiado por el profesor José Romera Castillo (2023c), en la tesela tercera, “Lo ecológico a escena”.

dos textos distópicos que analizamos, *Éxodo* (Herrero Navamuel, 2019)⁷ se centra en el cambio climático, mientras que *Cuentos para futuros moribundos* (Molinero, 2019)⁸ se enfoca en la contaminación atmosférica. Ambos fenómenos se consideran vinculados al uso de combustibles fósiles y la emisión de dióxido de carbono.

El argumento de *Éxodo* es simple. Tiene lugar en un futuro en el que el clima extremo se ha generalizado y pone en peligro la vida de todos. Telma y Ainhoa, las dos protagonistas, trabajan para “una empresa de gestión de desastres naturales” (Herrero Navamuel, 2019: 45). Con todo, su trabajo consiste en localizar y eliminar a víctimas de las incesantes catástrofes meteorológicas para evitar que reclamen sus derechos. Se encuentran en un dilema existencial cuando ven a un superviviente en el mar.

En *Éxodo* se menciona que Ainhoa tuvo un hijo antes del inicio de la historia. El niño recibió la eutanasia debido a la insuficiencia pulmonar, una enfermedad causada por la contaminación atmosférica. El elemento del niño que tiene dificultades para respirar también se encuentra en *Cuentos para futuros moribundos*. Esta obra incluye una estructura temporal triple: visualiza un pasado muy reciente, un futuro próximo y otro bastante lejano de quinientos millones de años después. En el segundo de los tres marcos temporales, una mujer trabaja día y noche para salvar a su hijo con problemas respiratorios. No tiene alternativas porque en esta época el aire limpio se ha comercializado.

El niño con esta enfermedad apenas puede sobrevivir en una época en la que el aire se vuelve tóxico e irrespirable. La causa de este futuro ruinoso la encontramos en el primer marco temporal. El

⁷ La lectura dramatizada de *Éxodo* tuvo lugar el 20 de diciembre de 2017 en la Sala Mirador de Madrid. La dirección estuvo a cargo de Daniela Féjerman y el elenco estuvo compuesto por Elvira Heras, Eva Redondo, Antonio Sansano e Ignacio Yuste. Cabe mencionar que el texto solo cuenta con tres personajes, con la víctima ahogada incluida.

⁸ La lectura dramatizada de *Cuentos para futuros moribundos* tuvo lugar en La Casa Encendida de Madrid, el 31 de octubre de 2017. Silvia de Pé firmó la dirección. Los actores fueron Anahi Beholi, Jorge Monje y Tania Watson.

pasado reciente del mundo hipotético es similar al de la realidad referente: muestra el fraude de emisión de “una marca de coches que todos conocemos” (Molinero, 2019: 61), lo cual hace referencia al escándalo de Volkswagen revelado en 2015.

La práctica de esa corporación de automóviles y de innumerables empresas similares contamina el aire y, al final, destruye el mundo. Aun así, la historia no cae en la trampa del pesimismo sumiso⁹. En el futuro remoto, el último bloque temporal de la obra, un arqueólogo de una especie *posthumana* descubre los restos de la mujer y su hijo muertos quinientos millones de años atrás. Consciente de que la mujer protegía al niño hasta el último momento de su vida, el investigador comenta así sobre la humanidad extinguida: “creo que los oxidosos parlaturaban, relataban, y, creo, a riesgo de desabilitarme, creo que soñaban” (Molinero, 2019: 84).

Muchos investigadores han propuesto estudiar lo distópico desde el punto de vista del *Novum*¹⁰. En mi tesis doctoral he desarrollado esta idea para acuñar la noción del “*Novum cuasi-distópico*” (Jiang, 2023: 80-86). Por este término se entienden los elementos que todavía no existen o se encuentran en un estado prematuro y que pueden servir como conceptos fundamentales de las distopías. Los dos textos comparten los *Nova* principales: el notable aumento

⁹ Tom Moylan (2000: 154) utiliza el término *pesimismo sumiso* (*resigned pessimism* en el texto original) para referirse a la mentalidad o ideología representada en algunas obras distópicas de desconfiar y desacreditar cualquier posibilidad de superar el *statu quo* indeseable.

¹⁰ La forma plural de *Novum*, como es bien sabido, es *Nova*. Sobre el uso del *Novum* en el estudio sobre la distopía, véase Suvin (1979: 76), *Metamorphosis of science fiction* y Suvin (2010: 70), *Defined by a hollow. Essays on utopia, science fiction and political epistemology*. Algunos sistemas similares son la *distopina* acuñada por Codony y Palardy y la idea de las semillas inmortales utilizada por Jiménez González. Véase Palardy (2018: 9-11), *The dystopian imagination in contemporary Spanish literature and film*; Codony (2014), *Mañana todavía, menos de doce distopías pero un montón de buenos relatos* y Jiménez González (2022), “Los argumentos universales distópicos: hacia una genealogía narrativa”.

del cambio climático y un sistema *ultracapitalista* que considera al ser humano como una mera nuda vida.

Cuentos para futuros moribundos, tal vez por su mayor longitud, abarca más *Nova*. La extinción de la humanidad y el surgimiento de la especie *posthumana*, probablemente llamada *ciliante*, dotan al mundo hipotético de una complejidad espaciotemporal más profunda y convierten las escenas cuarta, décima y decimosexta en un poderoso juego metalingüístico. En esas partes de la obra, los investigadores *cilientes* debaten en un lenguaje, que, aunque es muy distinto al castellano ordinario, hasta cierto punto parece descifrable. Citamos un fragmento de la escena diez:

Esto quiere decir que los repúgnidos vivieron antes del gelitrón, si según su nucleósidad eran pensativos, ¿por qué no hicieron nada ante la corrupción de su entorno de respirancia? Ellos que no podían subsumirse como nosotros en los líquidos profundos, ¿por qué no detuvieron la reducción del envenenoso fluido gasífico? ¿Por qué siguieron con la intratoxicación de sus oxidadores? ¿Y si esas manchas son un código? ¿Qué infradice? (Molinero, 2019: 77).

Este párrafo exhibe la extrañeza de la nueva especie provocada por la gran inercia de los seres humanos ante la crisis ecológica y la inminente destrucción total. En este fragmento, la elevada cantidad de neologismos carga la escena con una notable otredad. Esta subraya la identidad no humana, incluso no humanoide, de esos seres y proporciona un punto de vista externo para definir y juzgar los vicios y las virtudes de la humanidad.

El debate académico entre los investigadores *cilientes* muestran dos opiniones opuestas sobre los humanos. Por un lado, la escena décima muestra una idea que subraya su crueldad, denominándolos *repúgnidos* e interpretándolos como una especie tec-

nologizada pero caníbal. Por otro lado, como hemos mencionado, el arqueólogo confía en que posean ciertos méritos.

Ambas interpretaciones son correctas, puesto que tanto los aspectos negativos como los positivos de la cultura humana están presentes en la pieza. Mejor dicho, *Cuentos para futuros moribundos* vincula el discurso hegemónico capitalista e industrial con la deshumanización y a los individuos concretos con las cualidades humanas, tanto sus vicios y como sus virtudes. El primero no conoce sino la ciencia, o, mejor dicho, la racionalidad instrumental, para solucionar ¿o encubrir? los problemas. En cambio, los últimos nunca dejan de ser sujetos de sus propias decisiones morales.

Esta atención tanto a lo científico como a lo ético diferencia el texto de Molinero de la mayoría de las distopías ecológicas actuales. Aunque Stablefold subraya la connotación de inmoralidad o corrupción de la palabra *pollution* y la vinculación inherente entre esta y la noción de la distopía (2010: 262-263), E. Ann Kaplan observa que los cines distópico-ecológicos y las discusiones públicas recientes hablan cada vez más del clima y menos de la naturaleza, cada vez más del planeta y menos del mundo. Este cambio, según la investigadora, refleja el enfoque actual de la cultura occidental en la ciencia y el peligro, en lugar de en lo social y lo estético (2015: 36).

En el plano social, *Cuentos para futuros moribundos* cuestiona este paradigma materialista y tecnocrático según el que la devastación medioambiental es nada más que un problema que se puede solucionar de manera científica. Vuelve a enfatizar la responsabilidad ética del régimen sociopolítico y de sus miembros, sobre todo del primero. Por ejemplo, el diálogo entre el personaje Martin y su jefe Ralph, director de la marca de coches y un carácter identificado con el sistema capitalista, manifiesta quién es más culpable del fraude y del impacto negativo el medio ambiente:

RALPH: ¿Usted es el que llega con retraso?

MARTIN: Alguna vez. Tengo una niña pequeña que no duerme. Se llama Gretel.

RALPH: TESIS. Llegar con retraso es muestra de un carácter débil.

MARTIN: O de un atasco.

RALPH: Me está discutiendo. Porque yo tengo razón. Y si usted me discute es que no tiene razón. Y no quiero trabajadores sin razón. Aunque viendo estos números, 1,2... me parece que este es el caso.

MARTIN: Con un poco más de tiempo para rediseñar el modelo...

RALPH: Me aburro. Sus compañeras ya me han informado de todo. De que usted es el responsable total de esta fiasco [*sic.*] (Molinero, 2019: 71).

Éxodo también representa este enfrentamiento entre la avaricia del leviatán y la voluntad del sujeto. En las últimas páginas de este texto, ante la víctima, Telma y Ainhoa discuten sobre si deben matarla o salvarla. En esta situación, existe un dilema entre cumplir los protocolos de la empresa y respetar la conciencia personal:

TELMA: Hay una ley internacional. Tiene derechos.

AINHOA: Jajaja, sí. Y yo una bula papal... ¡Mátalo!

TELMA: Me está mirando... No puedo hacerlo.

AINHOA: O lo matas a él o a nosotras nos quitan de en medio, querida. ¡Vamos, dispara...!

TELMA: No.... (Herrero Navamuel, 2019: 54-55).

La obligación de tomar la decisión no tarda mucho en desaparecer, ya que la víctima muere ahogada. Este desenlace, no obstante, equivale a una postura que acepta tácitamente el sistema deshumanizado y sus prácticas. Telma, al darse cuenta de que su

indecisión la ha convertido en cómplice del régimen, se suicida para manifestar su desacuerdo con el *statu quo*.

El final trágico de *Éxodo* no debe interpretarse como una simple muestra del pesimismo sumiso. Al contrario, al igual que la otra pieza estudiada aquí, manifiesta una actitud militante que urge un cambio sociopolítico sistémico. El énfasis de ambas obras en lo individual tampoco encarna aquella ideología denominada por Martorell Campos como el “individualismo distópico” (2021: 109). Mientras que la práctica que el investigador cuestiona implica enfrentar al sujeto con un régimen —orwelliano o no— totalitario, los leviatanes en los dos teatros se identifican con el sistema neoliberal y neocapitalista de la realidad referente. Las empresas multinacionales, el uso de eufemismos en la propaganda y el sistema sanitario enfocado al lucro en ambos textos, junto con las voces generadas por “sintetizador de voz de Google o similar” (Molinero, 2019: 61) durante la representación de *Cuentos para futuros moribundos*, son símbolos de los aspectos indeseables del *statu quo* y signos que vinculan el mundo hipotético con el aquí y el ahora.

Sin caer en la trampa del optimismo vulgar, las dos obras no forjan desenlaces tópicos en los que todos los problemas están resueltos, ni pierden tiempo en formular supuestas soluciones definitivas para la crisis medioambiental. En cambio, ambas coinciden en el uso de referencias intertextuales, mecanismos que, de manera ambigua e indirecta, transmiten la actitud de los dramaturgos hacia el futuro de la cuestión ecológica.

Éxodo y *Cuentos para futuros moribundos* tienen como núcleo en el plano de la escritura la intertextualidad, lo cual demuestra que superan el paradigma observado por Kaplan de ignorar los aspectos estéticos del tema del medio ambiente (2015: 36). Además, este rasgo coincide con mi observación de que abundan las referencias intertextuales en las distopías teatrales de España (Jiang, 2023: 609-610). El título de la primera pieza ya manifiesta la relación que guarda con

la Biblia, mientras que la segunda rinde homenaje a *Hänsel y Gretel*, de los hermanos Grimm (1812). Estas referencias a textos religiosos y cuentos de hadas enriquecen las dos, dotándolas de una entrañable complejidad intelectual y literaria y de un tono misterioso, poético, profético y, a veces, irónico, aunque ninguna de los dos incluye elementos realmente fantásticos o sobrenaturales.

En ambas obras, el diálogo entre ellas y los textos de referencia es multidimensional y ambiguo. *Éxodo* ejemplifica mejor esta ambigüedad. Por una parte, si tenemos en cuenta la coincidencia entre el *Éxodo* bíblico —señalado por el episodio de cruzar el mar Rojo— y la escritura de Herrero Navamuel —también ambientada en el mar—, podemos entender la segunda como una suerte de *contranarrativa* del primero. Si el mensaje del primero es la esperanza de superar las dificultades, el futuro negativo representado en la segunda, al contrario, transmite la idea de que el capitalismo y sus cálculos económicos convertirán los problemas ecológicos en otro mar Rojo imposible de cruzar. Por otra parte, el final positivo del *Éxodo* bíblico también, hasta cierto punto, insinúa la posibilidad de que la humanidad revierta el deterioro del medio ambiente tanto en el mundo hipotético como en la realidad.

Tal como suelen ser las otras producciones de Sanchis Sinistera y sus diversos proyectos artísticos, *Éxodo* y *Cuentos para futuros moribundos* también son obras intelectuales con reivindicaciones políticas. En una época en la que el género distópico se banaliza, las dos resisten tanto el pesimismo absoluto como el optimismo ideologizado y proporcionan una visión dialéctica pertinente para entender la devastación del medio ambiente y, a lo mejor, frenarla.

4. CONCLUSIONES

La distopía ha sido un recurso ampliamente usado para abordar los problemas ecológicos. Sin embargo, durante mucho tiempo, la

escena teatral española actual ignoró esta importante tradición, como se evidencia en algunos errores extendidos en la investigación distópica del país. La situación ha cambiado con las cuatro ediciones del proyecto Planeta vulnerable del Nuevo Teatro Fronterizo.

En este trabajo se analizan *Éxodo* y *Cuentos para futuros moribundos*, dos textos antologados en la publicación *Planeta vulnerable. Teatro ecológico del siglo XXI*. Entre las dos piezas existen bastantes similitudes. En primer lugar, hay que tener en cuenta que ambos teatros, al igual que el resto de las creaciones de la iniciativa Planeta vulnerable, siguen el paradigma de las dramaturgias inducidas del Nuevo Teatro Fronterizo. Esta metodología enfatiza el dinamismo intersubjetivo entre dramaturgos, actores, expertos y, en algunos casos, las personas en cuyas experiencias se basan las obras teatrales. Además, presta atención a temas menos representados en la escena teatral española, temas que incluyen lo ecológico y lo científico.

En segundo lugar, ambos textos estudiados tienen en consideración tanto los aspectos científico-tecnológicos como los ético-sociales de la cuestión medioambiental. Este rasgo demuestra que estas distopías ecológicas en la escena española no calcan el modelo ideologizado de entender la crisis del ecosistema como un mero problema científico.

En tercer lugar, *Éxodo* y *Cuentos para futuros moribundos* también coinciden en la intertextualidad. Hacen referencias a textos religiosos o cuentos de hadas. Estas vinculaciones intertextuales, primero, reafirman el enfoque particular de las dos obras en los aspectos éticos del problema de la devastación del medio ambiente; segundo, las dotan de una ambigüedad dialéctica que devuelve al tema la debida multidimensionalidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CODONY, M. (14 de junio de 2014). *Mañana todavía, menos de doce distopías pero un montón de buenos relatos*. Disponi-

ble en línea: <https://web.archive.org/web/20210122132003/iliun.qdony.net/?p=3811> [30/05/2023].

HERRERO NAVAMUEL, P. (2019). “Éxodo”. En *Planeta vulnerable. Teatro ecológico del siglo XXI*, VV. AA., 41-56. Vigo: Ediciones Invasoras.

JAIMES GONZÁLEZ, M. J. Y MANTILLA DURÁN, C. P. (11 de junio de 2020). *Conversatorio Taller Virtual de Dramaturgias Inducidas*. Bucaramanga: Universidad Autónoma de Bucaramanga. Disponible en línea: <http://hdl.handle.net/20.500.12749/12971> [30/05/2023].

JIANG, Z. (2023). *Distopías en la escena española actual* [Tesis doctoral, Universidad Carlos III de Madrid]. Madrid: e-Archivo Principal de la Universidad Carlos III de Madrid. Disponible en línea: <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/37106> [30/05/2023].

JIMÉNEZ GONZÁLEZ, M. (2022). “Los argumentos universales distópicos: hacia una genealogía narrativa”. En *Imágenes distópicas. Representaciones culturales*, M. Urraco-Solanilla, J. M. Mesa-Villar y B. Filhol (eds.), 11-25. Madrid: Catarata.

KAPLAN, E. A. (2015). *Climate trauma. Foreseeing the future in dystopian film and fiction*. New Brunswick / New Jersey / London: Rutgers University Press.

LÓPEZ-PELLISA, T. (2018). “Teatro 1990-2015”. En *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*, T. López-Pellisa (ed.), 251-278. Madrid / Fráncfort del Meno: Iberoamericana / Vervuert.

MARTORELL CAMPOS, F. (2021). *Contra la distopía. La cara B de un género de masas*. Valencia: La Caja Books.

MOLINERO, C. (2019). “Cuentos para futuros moribundos”. En *Planeta vulnerable. Teatro ecológico del siglo XXI*, VV. AA., 57-84. Vigo: Ediciones Invasoras.

MOYLAN, T. (2000). *Scraps of the untainted sky*. Boulder: Westview.

PALARDY, D. Q. (2018). *The dystopian imagination in contemporary Spanish literature and film*. Cham: Palgrave MacMillan.

PINEL BENAYAS, A. (2020). “Víctor Frankenstein y la racionalidad instrumental”. *Estudios Humanísticos. Filología* 42, 223-234.

ROMERA CASTILLO, J. (2023a). “Líneas teatrales de investigación en el SELITEN@T: teatro y ciencia (+ficción)”. En *Teatro, ciencias y ciencia ficción en las dos primeras décadas del siglo XXI*, J. Romera Castillo (ed.), 7-54. Madrid: Verbum.

____ (2023b). “El Nuevo Teatro Fronterizo y la ciencia”. En *Teatro, ciencias y ciencia ficción en las dos primeras décadas del siglo XXI*, J. Romera Castillo (ed.), 169-187. Madrid: Verbum.

____ (2023c). “Teselas de teatro breve actual”. *Las Puertas del Drama* 59 (junio), en línea: <https://aat.es/las-puertas-del-drama/teselas-de-teatro-breve-actual/> [15/06/2023].

ROMERA CASTILLO, J. ED. (2023). *Teatro, ciencias y ciencia ficción en las dos primeras décadas del siglo XXI*. Madrid: Verbum.

SANCHIS SINISTERRA, J. (6 de noviembre de 2020). “Dramaturgias inducidas y narraturgias”. *Argentores*. Disponible en línea: <https://argentores.org.ar/dramaturgias-inducidas-y-narraturgias/> [30/05/2023].

STABLEFOLD, B. (2010). “Ecology and dystopia”. En *The Cambridge companion to utopian literature*, G. Claeys (ed.), 259-281. Cambridge: Cambridge University Press.

SUVIN, D. (1979). *Metamorphosis of science fiction*. New Haven / London: Yale University Press.

____ (2010). *Defined by a hollow. Essays on utopia, science fiction and political epistemology*. Berna: Peter Lang.

VARIOS AUTORES (2019). *Planeta vulnerable. Teatro ecológico del siglo XXI*. Prólogo de José Sanchis Sinisterra. Vigo: Ediciones Invasoras.

SON D’ALDEA: TEATRO COMUNITARIO, ECOLOGÍA Y SOSTENIBILIDAD

SON D’ALDEA: COMMUNITY THEATRE, ECOLOGY AND SUSTENTABILITY

Manuel F. VIEITES¹
mfvieites@gmail.com

Resumen: En un momento en que pueblos, aldeas, comarcas o provincias enteras incorporan a su denominación el adjetivo “vacía/o”, parece razonable considerar causas y efectos, que remiten a formas múltiples de pérdida, y proponer alternativas plausibles y viables. En ellas, es posible que diferentes modalidades de animación, como complemento a otras iniciativas, resulten relevantes en tanto promuevan formas de creación, recuperación y desarrollo de conciencia comunitaria, principio fundamental para la ideación y puesta en marcha de proyectos comunes y compartidos. Esta comunicación, asentada en el estudio de una experiencia denominada Son d’Aldea y en la reflexión teórica y metodológica que provoca en torno a las potencialidades de la Animación Teatral, y en ella de la creación teatral, tiene como finalidad mostrar algunas líneas de acción que pueden contribuir a imaginar un modelo de desarrollo que asuma y promueva principios que informan documentos trascendentales como la Agenda 2030, tan olvidada en la acción de gobierno, sin excepciones.

¹ Funcionario docente jubilado (Universidad de Vigo, ESAD de Galicia). En la actualidad se ocupa en la dirección de la revista *ADE/Teatro*, editada por la Asociación de Directores de Escena.

Palabras clave: Teatro popular. Intervención. Desarrollo local. Democracia cultural.

Abstract: At a time when towns, villages, counties or whole provinces incorporate the adjective “emptied” into their name, it seems reasonable to consider causes and effects, which refer to multiple forms of loss, and propose accordingly plausible and viable alternatives. Therefore, it is worth considering that different modes of animation, as a necessary complement to other initiatives, may be relevant as long as they promote forms of creation, recovery and development of community awareness, a fundamental principle for the ideation of common and shared future projects. This article, based on the study of an experience called *Son d’Aldea* and on the theoretical and methodological reflection that it provokes around the potential of Theatrical Animation, and in it that of theatrical creation, tries to show some lines of action that can help to imagine a development model that assumes and promotes principles that inform transcendental documents such as the 2030 Agenda, so forgotten in the government policies, no matter their political color.

Keywords: Popular theatre. Intervention. Local Development. Cultural Democracy.

1. SANTIAGO DE ALBÁ: LA COMUNIDAD SE (RE)CREA

Es una parroquia del municipio de Palas de Rey, provincia de Lugo, en Galicia. Según el Instituto Nacional de Estadística, en 2021 Palas de Rey sumaba 3.316 habitantes, repartidos en cuarenta y tres parroquias que agrupan más de trescientas cincuenta pequeñas entidades de población, lo que da una idea de la dispersión poblacional de una tierra dedicada a la ganadería, y en menor medida a la agricultura, con explotaciones de base familiar, centradas

fundamentalmente en la producción de leche y la elaboración de un queso tradicional con denominación de origen Arzúa-Ulloa. Con una extensión próxima a los doscientos kilómetros cuadrados y una densidad superior a los 16 habitantes por km², el municipio, situado a medio camino entre las ciudades de Lugo y Santiago de Compostela, ocupa un entorno esencialmente rural, en el que dominan bosques, praderías y cursos de agua de tamaños variados, con una fauna y una flora muy notables. Llegar y poder contemplar el vuelo de un arrendajo o un azor es un placer poco común.

Forma parte de la comarca de A Ulloa, atravesada por el Camino de Santiago, que destaca por sus valores culturales, geográficos e históricos, así como por sus potencialidades en lo económico, y en los últimos años ha tomado un cierto impulso el turismo rural. La capital municipal, Palas de Rey, *Caranico* para los romanos, se encuentra en la antigua vía número XIX, que comunicaba las ciudades romanas de Lucus Augusti y Bracara Augusta, incluso con un trazado próximo a la costa, por las localidades de Tude o Iria Flavia. Su nombre parece derivar de un “pallatium regis”, propiedad de Witiza, quien se ocupó de gobernar el antiguo reino de los Suevos por orden de su padre, Égica, antes de sucederle como rey de los visigodos. En el municipio se ha documentado un rico patrimonio material con yacimientos arqueológicos de importancia o con monumentos tan relevantes como el Castelo de Pambre o la Iglesia de Vilar de Donas, único resto de un notable monasterio establecido en el siglo XII. Su transcendencia histórica ha sido bien documentada en estudios muy diversos (existe un Instituto de Estudios Ulloáns, muy activo en el estudio de la historia y de las culturas local y comarcal), o en obras literarias como las novelas *O castelo de Pambre* (1895), de Antonio López Ferreiro, o *Los pazos de Ulloa* (1886), de Emilia Pardo Bazán.

Podríamos decir que Santiago de Albá es una parroquia como tantas en Galicia o el Norte de Portugal (Pereiro Pérez,

2012), y con potencialidades y problemas similares. Forma parte de un municipio cuya capital ofrece servicios muy básicos (sanidad, educación, cultura, comercio, correos, alguna entidad bancaria) que consigue mantener abiertos, y en el que la población más joven se ve obligada a buscar futuro en otros lugares. Pero sus posibilidades son enormes dado su potencial en el sector primario y terciario. A la regresión demográfica, económica e infraestructural, que caracteriza este tipo de municipios (Reis, Balão, Baltazar y Dos Santos, 2021), hemos de sumar la social, la cultural y la patrimonial, entendiendo esto último en todas sus vertientes, también en el cuidado y preservación del patrimonio físico o natural, a pesar del trabajo tenaz e ímprobo de asociaciones y organizaciones locales y comarcales.

La regresión implica vacío, pero también pérdida, y en diferentes direcciones, al tiempo que señala formas muy variadas de negación, como la de los derechos fundamentales de la persona, en tanto estamos ante espacios desatendidos en ámbitos como los servicios sanitarios o las infraestructuras. Además, se ha de sumar el concepto de riesgo, que aplicado al campo de la cultura es especialmente preocupante en tanto hablamos de culturas en riesgo de desaparición; y con la agravante de procesos, naturales e inducidos, de deturpación, olvido o borrado de un determinado pasado socio-cultural. De igual modo, implica discriminación, pues a pesar de que supuestamente vivimos en una sociedad postindustrial y posttecnológica (que camina a pasos agigantados en la construcción de un mundo paralelo de consecuencias insospechadas en relación a la domesticación y la domesticación de la persona, con y en el “metaverso”), seguimos dependiendo del sector primario para alimentarnos, pues de momento el ser humano no se mantiene con bits o barritas de silicio. Un sector que, pese a su transcendencia en la (auto)suficiencia alimentaria de un país y su ciudadanía (Flores, 2013), ha sido condenado a un destino infame.

Cuando aquí y ahora invocamos sintagmas como “desarrollo local” o “desarrollo sostenible”, pero también “desarrollo comunitario” (Phillips y Pittman, 2014), nos situamos en una posición crítica en relación a un modelo de desarrollo económico que, como bien destacó Vachon, se asienta en una lógica económica “eficiente” que “genera simultáneamente riqueza y pobreza”, y provoca “una permanente situación de fragilidad e inestabilidad” en las comunidades, situando a miles de personas en la marginación, “lo que constituye, a nivel individual y colectivo, un enorme despilfarro del recurso humano”; un amplio conjunto de personas que Vachon cataloga, con notable acierto, como “excluidos del crecimiento” (2001: 41). El mismo autor señala, en relación a los efectos de ese modelo asentado en eficacia y rendimiento que:

La exclusión, que aparece como una característica fundamental del crecimiento económico, modela, para muchos canadienses y quebequenses, una sociedad marcada por el paro, la pobreza, la degradación de los servicios, el desmoronamiento de la calidad de vida y un clima de dependencia. Esta situación tiene como consecuencia no sólo la desestructuración de las comunidades locales, sino también el deterioro de un patrimonio natural, social y cultural. En algunas regiones el problema tiene la envergadura de una cuestión de supervivencia. Las víctimas del crecimiento se encuentran tanto en barrios urbanos desestructurados como en pueblos rurales aislados (2001: 35).

En España, en Galicia, la situación es idéntica, y las causas similares. Por su parte, y en su interesante síntesis de los modos en que cabe considerar los conceptos señalados, Nogueiras Mascareñas destacaba la transcendencia de un modelo, que Strong define como “ecodesarrollo” (Mellos, 1988), y que cabe entender en los siguientes términos:

[...] tiene como objetivo básico el propiciar un desarrollo integrado, de base endógena, y consecuentemente generar empleo, incrementar las rentas y el bienestar social de la población de áreas desfavorecidas. Pretende revitalizar la sociedad local de dichas zonas geográficas evitando su despoblamiento, la degradación de sus ecosistemas y el desaprovechamiento de sus recursos (Nogueiras Mascareñas, 1996: 31).

Pero tan importantes como los objetivos han de ser las metodologías, y en esa dirección cobran relevancia especial aquellas que se agrupan al amparo de lo que se conoce como trabajo comunitario, en unos casos, y/o acción e intervención socio-comunitaria, en otros (Marchioni *et al.*, 2001; Guillet, 2006). Se trata de dos conceptos que en ocasiones acaban por decir lo mismo, al menos si por trabajo comunitario entendemos “la transformación de situaciones colectivas mediante la organización y la acción asociativa” (Barbero y Cortès, 2005: 18), y por intervención socio-comunitaria aquel proceso que persigue la “transformación educativa y social orientada a la construcción de realidades que procuren la autorrealización colectiva” (Sarrate Capdevila, 2009: 56-57), sin olvidar, en ningún caso, que también implica “establecer los términos en que se traducen el compromiso y la responsabilidad públicos con un colectivo y sus expectativas de futuro” (Caride, 1998: 244). Es aquí donde determinadas formas de lo que podríamos definir como trabajo teatral comunitario cobran relevancia (Úcar, 1992), y la *exemplaria* es bastante notable, y el caso que presentamos constituye un ejemplo a seguir, como ha reconocido la Asociación Gallega de Profesionales de la Gestión Cultural, al incluir la experiencia en su Banco de Buenas Prácticas. Un caso en el que la comunidad toma conciencia de su existencia, de su historia, y afirma su presencia en un acto colectivo de conscientización y en un proceso de actualización permanente.

Y como primera mirada a esta interesante experiencia, nada mejor que el cartel de una de sus ediciones, que reproducimos, en la que emergen elementos muy identificables de la cultura popular, en este caso juegos infantiles.



Ilustración 1. Cartel del evento en 2018.

Cobra importancia, a nuestro entender, el concepto de recreación, en el doble sentido que, según el Diccionario de la RAE, nos traslada el substantivo, y el propio verbo “recrear: (1) crear, producir de nuevo algo, y (2) divertir, alegrar o deleitar. Y siempre con esa dimensión “reflexiva” (el recrear-se), que cabe entender en tres direcciones, pues (a) es la comunidad la que se divierte, pero también se (b) refleja, en su acción, y lo hace (c) desde la

reflexión, pensándose y mostrándose como entidad pensante. Y en todo ello cabe destacar el concepto de “bienestar”, en los niveles individual y colectivo (Seung Jong, Yunji y Phillips, 2015). También debemos señalar, volviendo a los procesos de base endógena antes citados, el hecho de que la experiencia se asiente con claridad en el modelo de la democracia cultural (Vieites, 2017a: 161), aquel en el que la cultura, entendida como expresión comunitaria e igualmente artística, es creada por las propias comunidades, lejos de la vieja antinomia artista/espectador, tan propia del arte burgués, pero también de vanguardias múltiples. Un proyecto colaborativo de intervención sociocultural, con base teatral, que se sitúa al lado de muchas otras experiencias que se desarrollan en tiempos y espacios muy diversos, y analizadas en numerosos estudios (van Erven *et al.*, 2001; Schechter *et al.*, 2003; Kupperts *et al.*, 2007).

2. SON D'ALDEA: ASPECTOS BÁSICOS

El proyecto denominado *Son d'Aldea*, que se organiza desde Santiago de Albá, ha sido analizado por voces autorizadas en tanto activas participantes en el mismo (Pereiro Pérez, 2012; Prado Conde y Pereiro Pérez, 2012; Prado Conde, 2017; García Penas, 2019a). Sea en sus aspectos generales, sea en cuestiones especialmente relevantes como su apuesta por el desarrollo local y su vinculación con el eco-agro-turismo, y por tanto con la sostenibilidad y la lucha contra el vaciado de comarcas enteras, estratégicas, como se dijo, para una cada vez más necesaria soberanía alimentaria de todo país y de su ciudadanía (Holt-Giménez, 2009). En los documentos generados por la organización² se señala que es un proyecto dinamizador de la cultura rural, basado en la participación activa de la comunidad local y la visitante. Supone que

² Vid. <https://sondaldea.wordpress.com/> [12/05/2023].

la aldea y su gente recobren protagonismo y reconocimiento, en una aproximación a las coordenadas sociales y culturales del rural en el pasado, y en una reflexión sobre vías nuevas de ruralidad en el presente. Un evento para recuperar el orgullo de toda aldea, en lo que fue, lo que es y lo que pueda ser.

A lo largo de más de diez años se ha ido configurando un programa que se concreta en un conjunto de actividades que discurren durante dos días, de viernes a sábado, y cuya preparación se realiza a lo largo del año, con lo que se instala en el discurrir de los días y los meses. Los actos del primer día comienzan con charlas y debates que abordan temas vinculados a la finalidad última del proyecto (y su mejora permanente), y en el que participan personas destacadas en experiencias, estudios o investigaciones, y buscan considerar, demandar y defender un modelo diferente de desarrollo, convivencia y relación con el territorio físico, natural y cultural. Esta jornada, centrada en generar una discursividad alternativa, se completa con la presentación de publicaciones, alguna actuación musical y una cena con productos locales, contando con la colaboración de Arqueixal, empresa familiar y local que apuesta por un modelo sostenible de ganadería, elaboración de productos lácteos ecológicos, y por el eco-agro-turismo. Importante resaltar ese marco de debate, en que se han tratado temas como “Oportunidades en el rural”, “Mujeres y nuevas ruralidades”, “Productos locales, alimentación y soberanía alimentar”, “Educación y desarrollo en el mundo rural”, “Los animales y los humanos en el medio rural”, “Las personas mayores en el medio rural”, “Procesos de patrimonialización del rural”, “Intervención social en el medio rural” o “Música y desarrollo rural”. Una forma de elaborar, compartir y analizar discursos en torno a la ecología y la sustentabilidad, sus realidades, amenazas y desafíos³.

³ Sobre las relaciones de la ecología con el teatro, puede verse el reciente trabajo del profesor José Romera Castillo (2023) -especialmente la tesela tercera-, “Lo

El trajín del sábado comienza a primera hora y con un itinerario o “ruta” teatral, a pie, en pequeños grupos, por un recorrido de varios kilómetros, que ocupa toda la mañana, y en el que pueden llegar a participar hasta quinientas personas. Finalizado este, tiene lugar una comida popular con participantes y asistentes, que culmina con la entrega de reconocimientos y premios, como el Mácara, el Caerón o el Garabato, que reconocen la labor de personas y colectivos vinculados con la defensa de la cultura rural. La tarde se ocupa con juegos populares y actuaciones diversas, entre las que destaca un concierto final a cargo de algún grupo de música tradicional. Igualmente, se organiza una muestra de oficios tradicionales y productos locales en la que participan empresas y colectivos con un modelo sostenible.

Se trata de un programa muy completo que organiza la asociación cultural *Son d’Aldea*, con la colaboración de entidades como Arqueixal, Caixa Rural Galega, la Deputación Provincial de Lugo o el Ayuntamiento de Palas de Rey, las asociaciones culturales Buxaina, Entreportas, O Parzamique o Xotramu, y los colectivos de teatro aficionado, con una larga trayectoria, Metátese y Alentía. En la ruta teatral se cuenta con la colaboración de estos dos grupos de teatro, y con la coordinación y dirección de Afonso García Penas, con una muy notable trayectoria en el campo de la animación teatral en toda la comarca, como dan cuenta, por ejemplo, las 23 ediciones de la Mostra de Teatro Amador de Palas de Rey, un evento notable en la dinamización cultural. En su diseño y organización también participa Fernando García Penas, que se ocupa de la dramaturgia de la ruta, y en la preparación y fijación del texto dramático a utilizar en las diferentes escenas incluidas en la misma, que luego se publican con la colaboración de la Deputación Provincial de Lugo.

ecológico a escena”; además de *Natura et mensa* en la escena de hoy”, que se publica en este volumen.

Pues, en efecto, la ruta consiste, básicamente, en una caminata por senderos y caminos (de longitud variable en función del área concreta en la geografía del municipio, elegida para cada edición), en la que, en lugares específicos, la marcha se detiene al llamado de una persona, pareja, o grupo, que solicita contar y presentar una historia, o la anuncia. La caminata, en la que participan varios cientos de personas, se organiza por grupos, cada uno integrado por unas treinta, lo que implica un itinerario diferente para cada grupo, y además que la ruta comience y finalice al mismo tiempo con todos los grupos. Gestionar esos itinerarios supone un diseño muy medido y preciso, para que los grupos puedan transitar por el territorio sin apenas interferencias, al punto de que se tiene la impresión de que en el espacio no haya más gente que la que integra el grupo propio. Supone además que los tiempos de presentación de las escenas se midan con precisión, para que no se produzcan demoras o adelantos. Al frente de cada grupo, que cuenta con un distintivo o identificador en forma de “pin” redondo con el lema del proyecto, camina un guía que va desvelando el recorrido, y que a lo largo del mismo ofrece información diversa sobre el entorno físico, natural y cultural. En la ruta se suelen presentar un total de ocho escenas, con sus correspondientes transiciones, a modo de presentación o despedida, con lo que la dramaturgia del conjunto se complica y enriquece.

Las escenas, con sus transiciones, presentan una considerable variedad temática y formal, aunque en cada edición haya un tema central que les da sentido y unidad, y así tenemos lemas como “Los caminos del casamiento”, “Saberes de Aldea”, “El sonido del robleal” o “Los ojos de la experiencia”. Y en esa diversidad temática tiene cabida todo el patrimonio inmaterial de la comunidad, su historia, su memoria, y sus historias y memorias en lo colectivo, lo individual y lo comunitario. En cada alto del camino, ese grupo numeroso de actores y actrices por un día, presentan ante cada grupo de visitantes la riqueza física y natural de la comarca, con

sus leyendas, cuentos, historias de otros tiempos, tradiciones, formas de hacer en labores y oficios, problemáticas (como la de los caseros que malvivían trabajando las tierras del señor) o historias de vida personales y colectivas, recordando aquí y allá hechos en los tiempos de la dictadura, con la peripecia de algunos guerrilleros antifranquistas, o de personas huidas u ocultas. La colección de volúmenes que recogen los textos de las escenas de cada ruta, bajo el cuidado de Fernando García Penas, es una buena muestra de la enorme riqueza en saber y tradición que los vecinos y vecinas presentan en cada edición. En cuanto a los aspectos formales, hay monólogos, narración oral, escenas corales, diálogos muy variados a modo de entremeses, recitados, juegos de adivinanzas, canciones, o incluso demostraciones de formas de hacer tradicionales en las que asoman viejos oficios ahora en desuso, y que en ocasiones incitan hilos narrativos como la hilandera que teje puntillas y encajes para el señorío. En las cuatro horas que dura la ruta, los asistentes viven una auténtica inmersión en el entorno físico, natural, social y cultural de una aldea, y en sus diferentes universos visuales y sonoros, y en sus poderosas sinfonías olfativas. Y durante esas cuatro horas se produce una convivencia intensa entre una comunidad conformada por los habitantes que acogen, con varias decenas de actores y actrices, y los asistentes que llegan, en varios cientos. La comunidad local se reconoce tanto en su presentación como en la construcción de esa nueva comunidad que convive en la experiencia, y que por un día al menos forma parte de la vecindad de la aldea. Un reconocimiento mutuo, rico en emociones y saberes.

3. ANÁLISIS

El proyecto *Son d'Aldea*, tras más de once ediciones, merecería un estudio más pormenorizado, cuyas conclusiones serían mucho más ricas y prolijas de las que ahora presentamos, incluso para

trazar su genealogía, sus antecedentes y fuentes, lo que nos llevaría a un viaje por otros tiempos y geografías, con experiencias relevantes vinculadas con el desarrollo y el teatro comunitarios, o la animación teatral, e incluso la animación turística (Caride, Vieites *et al.*, 2006). Con todo, destacamos lo que entendemos como más relevante y diferencial.

El nombre elegido, *Son d'Aldea*, presenta en gallego un significado doble, pues “son” puede ser (1) primera persona en singular del presente de indicativo del verbo “ser”, y significar “yo soy (de aldea)”, o (2) sustantivo que significa “sonido”, y entonces diríamos “sonido de aldea”. En ese sentido, la denominación supone visibilizar una identidad y una pertenencia que refiere el entorno físico, natural, social y cultural en el que se realiza esa afirmación de la procedencia personal y colectiva. Pero además no es menos importante el hecho de que cada aldea contenga un verdadero “universo sonoro” (siempre cambiante), y que, en sus niveles macro, mezzo y micro, presenta unas características determinadas, en las que lo que se oye es relevante, incluso diferencial, en tanto cada espacio tiene su sonoridad que además varía según la hora del día, y no es lo mismo un soto de castaños que una braña, el amanecer o el mediodía, diciembre o agosto. En la edición de 2022, el lema fue, precisamente, “Son da Carballeira”, y se centró en recrear sonidos e historias de un espacio con unas notables resonancias culturales, pues en muchas aldeas el robledal era un lugar en el que se celebraban y/o se celebran todavía ritos, romerías y fiestas populares.

Está, además, el sonido que puede contener la toponimia, ámbito de expresión cultural especialmente rico que se está deturpando de forma indiscriminada e incluso acelerada, salvaje. Además de las diferentes evocaciones que puede provocar la riqueza sonora de nombres de lugares como Albá, Gontá, Curbián, Sambreixo, Pidre, Coence, Amproa, Setefontes, Podence..., cada uno cuenta sus historias propias, pues tras cada nombre hay una

razón, y en ella un relato, tantas veces por descubrir y compartir. Y en cada una de esas aldeas hay una micro-toponimia igualmente rica con la que se podría escribir la historia de vida de cada entidad de población.

El cartel del evento, que reproducimos más atrás, muestra elementos distintivos que refuerzan esa afirmación de pertenencia, y refieren su espacio sociocultural, físico y natural. El “tirabalas”, “tiracroios” o “baladeira”, es un juguete tradicional realizado con madera, tiras de goma (normalmente de neumáticos de bicicleta) y cuero, y recuerda la importancia de recuperar, mantener y promover el patrimonio material e inmaterial, y formas de hacer en que necesidad y creatividad van de la mano. Reforzando además la dimensión intergeneracional de la existencia.

Como se dijo, la ruta teatralizada es la actividad con mayor contenido escénico del proyecto, y es un claro ejemplo de teatro comunitario, porque es en definitiva la comunidad la que se (re) crea, se conoce y reconoce, se construye y reconstruye, mediante procedimientos de expresión teatral. Y en ella cabría destacar, entre otros, algunos, aspectos relevantes.

No estamos ante un espectáculo al uso, sino ante una manifestación teatral más compleja, concebida al estilo del teatro en estaciones, del teatro profano de calles y plazas, del teatro medieval de misterios y moralidades, e incluso del viacrucis, si bien en este caso no se trate de una vía dolorosa, sino de una vía contemplativa, lúdica y gozosa. Toda ruta teatralizada implica un discurso, contenido tanto en el lema que lo define, como en los diferentes elementos que lo conforman, sea el espacio físico, el natural, el sonoro, o las escenas que contiene, con sus temáticas, problemáticas y realidades presentadas. En la construcción de ese discurso participa toda la comunidad, en un proceso de recuperación y actualización e incluso revisión de la historia colectiva. Para cada una de las escenas y transiciones se busca poner de manifiesto la riqueza patrimonial del entorno, y así

tenemos motivos muy plurales para la recreación colectiva: historias locales (un puente, un castillo, un camino, un castro...), leyendas y mitología, cuentos populares, usos y costumbres tradicionales (fiestas, casamientos, juegos), historias de vida de personas concretas (un guerrillero antifranquista, una princesa, una maestra), viejos oficios (costurera, arriero, vendedores ambulantes, herrero, hilandera), historias colectivas (caseros de la nobleza, segadores en Castilla, mozos obligados a ir la guerra o a quintas, emigrantes, juegos de amor de mozas y mozos), espacios de sociabilidad y celebración (tabernas, molinos, ferias de ganado, ríos), refranes y adivinanzas, viejos romances en verso, juguetes tradicionales, la toponimia, el espacio físico y natural, la flora y la fauna tan desconocida ya para la inmensa mayoría, los tiempos y las horas y los días del año con sus trabajos y labores. Todo tiene cabida en el diseño estacional porque en todo se refleja y recrea la vida de la aldea y de sus gentes. En ocasiones incluso aparecen gestas, y desafíos, que parecen imposibles, como pescar truchas con la mano.

La participación comunitaria, con personas de la aldea de Albá y de otras limítrofes como Santo Xusto o Vilafofe, tiene una dimensión intergeneracional, pues encontramos personas de edades muy diversas, en un diálogo especialmente necesario con un indudable valor socioeducativo. Esto se vincula además con los tiempos de preparación de la ruta y de cada una de las escenas y transiciones, con los ensayos y el trabajo en cada escenario, lo que implica la movilización integral de la persona, en los niveles cognitivo, físico, emocional..., además de un trabajo permanente con procesos psicológicos como percepción, atención, memoria, motivación, pensamiento o lenguaje. De todo ello deriva una dimensión psico-socio-educativa evidente, en un aprendizaje en la acción, en la observación y en la cooperación y la colaboración. A todo ello se ha de sumar la preparación de elementos substantivos como indumentaria, o útiles escénicos

que en algunas ocasiones se concretan en un horno para hacer pan, una fragua para trabajar el hierro, ruecas de hilar o utensilios para cardar el lino. También aquí se abren posibilidades de recuperación, mantenimiento y preservación de patrimonio material (herramientas) e inmaterial (modos de uso) vinculado, por ejemplo, con labores agrícolas o ganaderas.

En teatro comunitario es difícil hablar de actores o actrices, toda vez que esta modalidad de práctica escénica no los precisa. Pero incluso así se hace necesario un proceso permanente de alfabetización expresiva, comunicativa y creativa, vinculado con los usos de la escena como espacio en el que generar mundos dramáticos y con los recursos expresivos de la persona y el grupo (Vieites, 2017b). Cabe la posibilidad de recuperar formas de hacer propias del teatro popular en relación a pautas de interpretación, de escenificación o de dramaturgia, que en muchos casos aún se mantienen en la memoria colectiva, pues no hace tanto que en aldeas y pueblos de zonas rurales se hacían pequeñas representaciones en celebraciones propias del ciclo agrario, desde las fiestas de mayo a los “fiadeiros” (lugar para hilar y acción de hilar).

El teatro comunitario así entendido es un marco de afirmación personal y colectiva, de empoderamiento individual y comunitario, de conocimiento y de reconocimiento, un tiempo en el que la comunidad se crea y recrea, estableciendo continuidades entre el pasado y el futuro, desde el momento presente. Una oportunidad para la conscientización, como proponía Paulo Freire.

4. NOTA FINAL

Como ocurre con otras experiencias similares que se pueden documentar en muchos otros espacios de la Península, Europa o América, *Son d'Aldea* es un proyecto fácilmente transferible y reproducible, y con unas potencialidades ciertas para promover pro-

cesos de desarrollo comunitario y local, cada vez más necesarios para hacer frente al vaciado de los territorios o a su gentrificación, o a modelos de ocio y de vida que proponen secuestrar persona y colectivos en realidades virtuales como el metaverso. Alguna experiencia que se ha desarrollado en el norte de Galicia ha mostrado la viabilidad de tales transferencias (García Penas, 2019b). Como ya se ha hecho en otros lugares, con ejemplos paradigmáticos de intervención y animación teatral, el proyecto Son d'Aldea espera todavía una investigación sistemática para poner de relieve logros y posibilidades o para generar una sistemática de la ruta teatral como modelo de acción sociocultural. Con esta breve nota también queremos destacar la necesidad y pertinencia de esa indagación y científica ante un acontecimiento profundamente cívico.

Y quisiéramos terminar haciendo una referencia a la Agenda 2030, que establece 17 objetivos en los que, curiosamente, no destacan por prestar la atención que merecen los espacios “vacíados” que siempre dan cuenta de personas “vacíadas” en cuanto a derechos y posibilidades. Experiencias como Son d'Aldea demuestran que otro mundo es posible (y urgentemente necesario), pero para eso se han de cambiar formas de pensar y de entender bienestar y progreso, incluso renunciando a determinados modos de “buen vivir”, que generan destrucción y empobrecimiento, en aras de una verdadera ética del género humano (Morin, 2001). Es hora de tomar conciencia de nuestras fragilidades, muchas y crecientes, como una más de las especies del planeta. Camino de la extinción.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBERO, J. M. Y CORTÉS, F. (2005). *Trabajo comunitario, organización y desarrollo social*. Madrid: Alianza Editorial.
- CARIDE, J. A. (1998). “Acción e intervención comunitarias”. En *Pedagogía social*, A. Petrus (coord.), 222-247. Barcelona: Ariel.

CARIDE, J. A. Y VIEITES, M. F. (coords.) (2006). *De la educación social a la animación teatral*. Gijón: TREA.

FLORES, M. (2013). *Producción agrícola, seguridad alimentaria y desarrollo rural en México*. México: UNAM.

GARCÍA PENAS, F. (2019a). “Son d’Aldea. O mundo que nos criou”. *Cairón. Boletín do Instituto de Estudos Ulloáns* 3, 5-8.

_____. (2019b). “Son do mar. A vida que termou”. *Areal. Revista Cultural de Sada* 19, 5-6.

GUILLET, J-C. (2006). *La animación en la comunidad. Un modelo de animación socioeducativa*. Barcelona: Graó.

HOLT-GIMÉNEZ, E. (2009). “From Food Crisis to Food Sovereignty: The Challenge of Social Movements”. *Monthly Review* 61.3, s/p. Disponible en: <https://bit.ly/3M2KZKK> [12/05/2023].

KUPPERS, P. (ed.) (2007). *Community Performance. An Introduction*. London: Routledge.

MELLOS, K. (1988). *Perspectives on Ecology*. London: Palgrave Macmillan.

MORIN, E. (2001). *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*. Barcelona: Paidós.

NOGUEIRAS MASCAREÑAS, L. M. (1996). *La práctica y la teoría del desarrollo comunitario. Descripción de un modelo*. Madrid: Narcea.

PEREIRO PÉREZ, X. (2012). “Turismo responsable en Galicia: Ecoagroturismo Arqueixal”. En *Responsabilidad y Turismo*, A. Santana Talavera, A. J. Rodríguez Darías y P. Díaz Rodríguez (coords.), 95-122. Tenerife: PASOS.

PHILLIPS, R. Y PITTMAN, R. (2014). “A framework for community and economic development”. En *An Introduction to Community Development*, R. Phillips y R. Pittman (eds.), 3-19. New York: Routledge.

PRADO CONDE, S. (2017). “Participar y compartir para activar desarrollo comunitario”. En *Comunidades sostenibles: dilemas y retos desde el trabajo social*, A. I. Lima, E. Pastor y C. Verde (eds.), 217-224. Cizur Menor: Aranzadi.

PRADO CONDE, S. Y PEREIRO PÉREZ, X. (2012). “Ecoagroturismo en Galiza: Análise comparada de dous casos de estudo”. En *Iniciativas agroecológicas innovadoras para a transformación dos espazos rurais*, X. Simón Fernández y D. Copena Rodríguez (coords.), 213-231. A Coruña: GIEEA / Universidade de Vigo / Fundación Juana de Vega.

REIS, P.; BALÃO, A.; BALTAZAR, M. S. Y DOS SANTOS, M. O. (2021). “Desenvolvimento local em destinos turísticos alternativos: Estação Náutica de Avis (Alentejo-Portugal)”. *Pasos. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural* 19.3, 527-539. <https://doi.org/10.25145/j.pasos.2021.19.034> [12/03/2023].

ROMERA CASTILLO, J. (2023). “Teselas de teatro breve actual”. *Las Puertas del Drama* 59 (junio). Disponible en línea: <https://aat.es/las-puertas-del-drama/teselas-de-teatro-breve-actual/> [10/06/2023].

SARRATE CAPDEVILLA, M. L. (2009). “Ámbitos de intervención socioeducativa”. En *Intervención en pedagogía social*, M. L. Sarrate Capdevilla y M. Á. Hernando Sanz (coords.), 55-80. Madrid: Narcea.

SCHECHTER, J. (ed.) (2003). *Popular Theatre. A Sourcebook*. London: Routledge.

SEUNG JONG, L., YUNJI, K. Y PHILLIPS, R. (2015). *Community Well-Being and Community Development*. London: Springer.

ÚCAR, X. (1992). *El teatro en la animación sociocultural. Técnicas de Intervención*. Madrid: Diagrama.

VACHON, B. (2001). *El desarrollo local. Teoría y práctica*. Gijón: TREA.

VAN ERVEN, E. (ed.) (2001). *Community Theatre. Global Perspectives*. London: Routledge.

VIEITES, M. F. (2017a). *El espacio vacío. Manual de política teatral*. Madrid: Publicaciones de la ADE.

_____. (2017b). “Las prácticas teatrales y el envejecimiento activo: posibilidades y problemáticas”. *Sociedade em debate* 23.1, 354-392.

_____ (2022). “Pedagogía teatral e intervención psicosocio-educativa”. En *Intervención psicosocioeducativa en las distintas etapas del ciclo vital*, C. Verde-Diego, J. Domínguez-Alonso y R. González-Rodríguez (eds.), 263-281. Cizur Menor: Aranzadi.

APOCALIPSIS, TRAGEDIA Y SARCASMO EN TRES OBRAS
ACTUALES SOBRE LA DESTRUCCIÓN MEDIOAMBIENTAL
POR EL SER HUMANO (*A VECES VEO VOCES*, *BLANCO
SOBRE BLANCO* Y *LE ES FÁCIL FLOTAR*)

APOCALIPSIS, TRAGEDY AND SARCASM IN THREE
PLAYS ABOUT ENVIRONMENTAL DESTRUCTION BY
HUMAN RACE (*A VECES VEO VOCES*, *BLANCO SOBRE
BLANCO* AND *LE ES FÁCIL FLOTAR*)

Pilar JÓDAR PEINADO

Gobierno de Cantabria / Academia de las Artes Escénicas de España
mpjodar@gmail.com

Resumen: Es evidente que en el teatro y en el ambiente cultural de principios del siglo XXI está tomando mucha presencia el asunto del colapso climático y medioambiental por la acción del ser humano. A la luz de la ecocrítica, podemos establecer aspectos comunes en el tratamiento de esta preocupación contemporánea en tres textos teatrales actuales: *A veces veo voces* (*palabra quemada*), de Mar Gómez Glez y Nieves Rodríguez Rodríguez, *Blanco sobre blanco*, de Luis Fernando de Julián y *Le es fácil flotar*, de Eva Redondo.

Palabras clave: Mar Gómez Glez. Nieves Rodríguez Rodríguez. *A veces veo voces*. Nani de Julián. *Blanco sobre blanco*. Eva Redondo. *Le es fácil flotar*. Teatro español. Siglo XXI. Teatro y ecología. Teatro y crisis climática. Teatro y destrucción medioambiental. Ecocrítica.

Abstract: It is a fact that in theatre and in cultural context of beginning 21st century, it is very important the subjects about climate and environmental collapse caused by human beings. These concerns are informed by *ecocritics*, which I will refer to analyze common items in: *A veces veo voces (palabra quemada)*, by Mar Gómez Glez and Nieves Rodríguez Rodríguez, *Blanco sobre blanco*, by Luis Fernando de Julián and *Le es fácil flotar*, by Eva Redondo.

Keywords: Mar Gómez Glez. Nieves Rodríguez Rodríguez. *A veces veo voces*. Nani de Julián. *Blanco sobre blanco*. Eva Redondo. *Le es fácil flotar*. Theatre and Ecology. Theatre and Climate Crisis. Theatre and Environmental Destruction. Spanish Theatre. XXIst Theatre. Ecocriticism.

1. CONTEXTO Y MARCO BIBLIOGRÁFICO

De sobra es conocido que el teatro es el espejo de la realidad y, en consecuencia, tiene una sensibilidad especial para acoger las demandas sociales (García Pascual, 2021: 120)¹. Una de las que ha

¹ Es necesario llamar la atención sobre el hecho de que los sucesivos Seminarios Internacionales del SELITEN@T (bajo la dirección de José Romera Castillo) están dando cuenta de estas inquietudes sociales que se reflejan en los escenarios; por citar algún ejemplo: el XXV, *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI* (Romera Castillo, ed., 2017a) donde aparece el tema de la memoria histórica; el XXVI, sobre *Teatro y marginalismo(s) por sexo, raza e ideología en los inicios del siglo XXI* (Romera Castillo, ed., 2017b), sobre la discriminación por orientación sexual, género, diversidad funcional, clase social, etc.; y el más reciente, el XXXI, sobre *Teatro, ciencias y ciencia ficción en las dos primeras décadas del siglo XXI* (Romera Castillo, ed., 2023), donde el propio José Romera Castillo (2023a: 172), trata la vinculación del Nuevo Teatro Fronterizo de Sanchis Sinisterra con temáticas como la inmigración o la ecología, por lo que el último Seminario emparenta con este que nos ocupa. Pueden verse, además, los recientes trabajos de José Romera Castillo, donde dedica la tercera tesela a “Lo ecológico a escena” (Romera Castillo, 2023b), así como el artículo de prensa “Ecología y teatro actual” (Romera Castillo, 2023c).

alcanzado un lugar preeminente es la preocupación por el colapso ecológico que está entrando en un proceso irreversible en cuanto a los efectos perniciosos para el planeta. Esta preocupación fue desplazada por el *covid19* durante los momentos más duros de la pandemia (que se extendió de 2020 a 2023) y, una vez declarada la finalización de esta, el asunto vuelve a ocupar los medios de comunicación.

La ecología ya era objeto de atención desde finales del siglo pasado como atestigua José Antonio Hormigón: “¿Por qué nos preocupa la ecología? [...] ¿Existe relación entre las agresiones a la naturaleza y las formaciones económicas existentes?” (Hormigón, 1995: 37). Para este estudioso ya estaba clara la relación entre el sistema económico postindustrialización, el pensamiento neoliberal y la destrucción del medioambiente: “La preocupación por las agresiones al hábitat, el respeto hacia los animales, etc., son consecuencia de la revolución industrial y del capitalismo salvaje que hizo de la depredación ilimitada de los recursos su fundamentación” (Hormigón, 1995: 38). Por tanto, vemos que no es exclusivo de este siglo considerar la vinculación existente entre la ideología imperante y el expolio natural. Esta intuición es recogida de forma consciente y con una evidente voluntad crítica y revolucionaria por parte de la *ecocrítica*: “Un influyente movimiento de crítica cultural a nivel global a partir de principios del siglo XXI” (Prádanos, 2016: 282), y que consiste en:

Concebir la cultura y la ecología como un todo inseparable; entender que el ser humano es inevitablemente un ser ecosistémico que depende de la relativa estabilidad de los ciclos ecológicos; sospechar que la crisis ecológica es una crisis cultural en la que el imaginario social dominante asume erróneamente que progreso significa crecimiento económico constante a pesar de que, en realidad, cuanto más crece la economía global más rápido colapsan los sistemas vivos de los que depende nuestra supervivencia biofísica, etc. (Prádanos, 2019: 27).

En concreto, Luis Iñaki Prádanos considera que existe una influencia directa del pensamiento neoliberal que vincula desarrollo económico con explotación infinita, en la actual situación de colapso ecológico: “La globalización neoliberal en curso no solo es el camino más rápido al colapso ecológico, sino también a la degradación social” (Prádanos, 2016: 285). Se trata de un movimiento cultural que coincide con los presupuestos del ecofeminismo ya que, como explica Alicia H. Puleo: “Un modelo económico y social que exige crecer infinitamente en un planeta finito es insostenible” (Puleo, 2019: 37).

Esta denuncia y reclamación por parte de la intelectualidad —especialmente, por las artes escénicas— es recogida por Raquel García Pascual (2021), quien evidencia la necesidad de que la ética regule la economía para así proteger el planeta: “Por su apertura a acoger demandas ciudadanas, las Artes Escénicas disponen de herramientas muy eficaces para contribuir a generar un cambio de valores morales” (García Pascual, 2021: 120). Para ello, esta investigadora se centra en una serie de textos teatrales que utilizan los mitos por su poder de evocar esos valores morales necesarios para revertir el colapso de la Tierra.

Dichos textos pueden considerarse por tanto una modalidad de *eco-teatro* o *ecodrama* —en términos de Sánchez-Vizcaíno (2015)—, definido este como “la intersección entre teatro y ecología [...] un movimiento que estudia, de formas diversas, la relación entre las personas y la naturaleza [...]. Según Jacobson, el “teatro ecológico” consta de obras de teatro que tratan algún aspecto relacionado con el declive ecológico” (Sánchez-Vizcaíno, 2015: 155). Además, este teatro se caracteriza porque pretende concienciar y provocar una respuesta definitiva de la sociedad que detenga o revierta el deterioro ecológico: “El término griego “eco” significa ‘casa’, y explica la importancia de que cualquier cambio empiece siempre como una acción comunitaria con el fin de que esta se expanda posteriormente” (Sánchez-Vizcaíno, 2015: 155). Por tanto, bajo este marbete de

teatro ecológico es necesario mencionar la antología *Planeta vulnerable* (2019), de Ediciones Invasoras —de la que se tratará en este Seminario—, aparte de otros textos y espectáculos, entre los que se encuentran los tres en los que me voy a centrar: *A veces veo voces (palabra quemada)* (2021), de Mar Gómez Glez y Nieves Rodríguez Rodríguez; *Blanco sobre blanco* (2018), de Luis Fernando de Julián; y *Le es fácil flotar* (2022), de Eva Redondo.

En ellos se pueden hallar una serie de motivos comunes estructurados de manera que conformen un artefacto crítico encaminado a desencadenar una revolución que revierta el colapso civilizatorio: los tres presentan el mundo actual inmerso en un ambiente apocalíptico y de sensación de final, resultado de la muerte y destrucción provocada por el ser humano, a quien se critica duramente como agente de colonización implacable y destructora. Finalmente se propone la actitud empática como punto de partida para ser *los otros* y entender así en toda su dimensión el desastre humano y ecológico en el que estamos inmersas.

2. APOCALIPSIS: DEVASTACIÓN, CAOS, SED Y SOLEDAD

Las tres obras se suceden en un contexto *apocalíptico* porque presentan un mundo devastado y asolado por lo que parece haber sido una plaga o enfermedad: esta se trata, ni más ni menos, que del *ser humano*².

En *A veces veo voces* se describe una situación de poscrisis y devastación ya que todos los habitantes del lugar han tenido que abandonar sus casas ante el secuestro del río —“El agua ha sido canalizada. / Robada” (Gómez Glez y Rodríguez Rodríguez, 2021:

² “El mundo devastado es el escenario de la tradición distópica, nacida en el siglo XIX de una crítica de la modernidad industrial [...]. En efecto, la industrialización se convirtió en un aparato muy eficaz de dominio —y destrucción— de la naturaleza” (Pagacz, 2014: 86).

118)—, del terreno y de los recursos naturales de la población local por parte de una empresa que ha construido un complejo turístico. La innominada protagonista decidió permanecer y resistir en el lugar sobreviviendo con lo poco que iba quedando, de manera que ahora se encuentra asediada por una sed terminal —“El grito [...] de tu sed” (Gómez Glez y Rodríguez Rodríguez, 2021: 108)— que la lleva a salir para *robar* el agua de este complejo turístico y emprender un viaje definitivo —“Aún tienes sed. Sigues el curso del río con el bidón a cuestas” (Gómez Glez y Rodríguez Rodríguez, 2021: 118)— que no alcanzará su objetivo —“Hoy tú tampoco llegarás a tocar el agua” (Gómez Glez y Rodríguez Rodríguez, 2021: 108)—.

Este hecho es el motor de la acción dramática, pero también del movimiento interno de la protagonista con cuyo itinerario delirante en busca de agua vamos conociendo el origen de esa devastación que comienza con una expropiación de los recursos naturales —“El río que es de todos [...]. Van a secar los pozos” (Gómez Glez y Rodríguez Rodríguez, 2021: 109)—, que provoca el autoexilio de los habitantes —“La casa abandonada, los animales muertos [...]. Ya no queda nada” (Gómez Glez y Rodríguez Rodríguez, 2021: 110)—, el caos global y la necesidad de actuar³ —“El caos llegó [...] queman las casas con las familias dentro. Ya no son solo los bosques” (Gómez Glez y Rodríguez Rodríguez, 2021: 112-113)—. La sensación de final se desprende asimismo de las despedidas: de su amiga Bárbara, de su profesión como docente universitaria —“Sería tu última clase” (Gómez Glez y Rodríguez Rodríguez, 2021: 113)— o de la niña, la última vecina en abandonar el lugar —“Nos tenemos que ir. Mis padres han conseguido, por fin, trabajo. Allí, donde el club. En los barracones hay electricidad y un ventilador en el techo y un grifo de agua” (Gómez Glez y Rodríguez Rodríguez, 2021: 119)—,

³ No es el tema que ocupa este trabajo, pero es necesario mencionar que el dilema *acción vs. pasividad / resistencia* es una de las dicotomías que vertebran la obra y que organizan acciones y personajes en torno a la figura central.

pero sobre todo de su madre, la primera víctima de la lucha contra la explotación salvaje —“Siguió en su negritud hasta extinguirse” (Gómez Glez y Rodríguez Rodríguez, 2021: 149)—. Como consecuencia de este contexto apocalíptico, aparecen el desasosiego y la desesperanza —“Habítabas la noche oscura y ninguna luz dentro de ti te guiaba”⁴ (Gómez Glez y Rodríguez Rodríguez, 2021: 122)—.

La protagonista de *A veces veo voces* y Dimitri, de *Blanco sobre blanco* comparten su carácter huraño y solitario como consecuencia de su decepción con el ser humano. Ambos personajes viven en una soledad elegida: la primera, en una cueva —“Dentro de tu cueva, en lo alto de la montaña, ya no encuentras refugio” (Gómez Glez y Rodríguez Rodríguez, 2021: 125)⁵; el segundo, en una estación meteorológica en el Ártico a la que rara vez llega alguien —“Esta vida en los márgenes del mapa donde nos encontramos los que no queremos estar en ningún sitio” (Julián, 2018: 46)—. En *Le es fácil flotar* la soledad adquiere forma de individualismo destructor ya que las personas están devastadas por la ansiedad y la frustración de vivir en un mundo que las arroja por la *sobre- autoexplotación* y *autoexigencia*. En esta obra, la humanidad desquiciada está representada por la incomunicación y frustración del Padre y de la Madre que integran la familia convencional; así, en la escena 9, “En las casas”, ambos progenitores tratan de dar la cena a su hija mientras ponen de manifiesto su profundo y mutuo odio: “Madre.- Me doy mucha pena yo [...]. Deprimida [...]. Te odio [...]. Me das tanto asco... [...]. Sacaré la basura [...]. La orgánica [...]. No me esperes despierto [...]. Y no llames a la policía [...]. *Suena un disparo*” (Redondo,

⁴ Es evidente la referencia intertextual con el poema “Noche oscura del alma”, de San Juan de la Cruz: “En una noche oscura / [...] sin otra luz y guía / sino la que en el corazón ardía. / Aquésta me guiaba / más cierto que la luz del mediodía” (De la Cruz, 2003: 72).

⁵ El hecho de que estos personajes vivan aislados y que aparezca explícitamente la *cueva*, justifica la mención del contexto apocalíptico: “En el Apocalipsis, al ver la lluvia de desastres, los hombres se esconden en cavernas y cuevas” (Pagacz, 2014: 86).

2022: 33-39). En otro momento, nos adentramos en otra casa donde viven el Hombre Asustado y su Robota —transposición de una pareja convencional donde la mujer ha sido sustituida por una asistente virtual—. A Enrique, el humano asustado, le invade el miedo más absoluto cuando ve la entrevista de Hillenburg —el creador de Bob Esponja— declarando que el ser humano es el cáncer del planeta, de manera que para conjurar esta terrible e incómoda sensación le pide a su Robota que rece con él la letanía del consumismo, poniendo de manifiesto la relación indisoluble entre destrucción medioambiental y “turbocapitalismo” (Prádanos, 2019: 33):

Perder neuronas en el *happy hour*. Comerme África. Follar de forma hipoalergénica. Soy un glotón, nada me sacia [...]. Un abrigo de oso panda. Musaka de ibuprofeno [...]. Disecar un indígena. Hacerme un selfie con Tutankamón. Moet Chandom por las paredes de Altamira. Soy un glotón, nada me sacia (Redondo, 2022: 87-88).

3. LA MUERTE: SACRIFICIO E INMOLACIÓN

En este contexto apocalíptico dominado por la sensación de devastación y final, la muerte cobra especial relevancia porque se convierte en el síntoma más visible y trágico de la destrucción medioambiental. La desaparición funesta alcanza tanto a seres humanos (como le ocurre a los protagonistas de *A veces veo voces* y al personaje de Hillenburg en *Le es fácil flotar*), como a animales (la osa Nanua en *Blanco sobre blanco*) e incluso a personajes que pertenecen al mundo de la ficción (como a Bob Esponja en *Le es fácil flotar*).

En *Blanco sobre blanco* el hambre que acaba con la vida de Nanua a causa del deshielo es el asunto central que Carla quiere documentar como forma de concienciar contra el cambio climático. La muerte tanto de Nanua como de su osezo están presentes a lo largo de la obra para ilustrar que son consecuencia de la distancia e incomunicación entre los individuos y el medio natural que

les rodea. El ser humano priva de comida a estos animales que se ven obligados a separarse de sus crías y que irremediamente perecen por inanición: “Nanua.- El hambre le devora por dentro y los primeros mordiscos son los más fieros... Segunda convulsión [...] *Nanua reproduce una serie de convulsiones seguidas*. [...] ¿Alguna vez has visto una muerte por inanición? [...] Los zorros carroñeros lo devoraron antes de que la nieve lograra cubrirlo por completo” (Julián, 2018: 19). Vemos que la vida de la osa siempre ha estado presidida por la muerte y el hambre desde que su madre la expulsara de sí porque no podía conseguir comida para ambas; después ella enseña a su osezo a alimentarse pero este muere antes y, finalmente, es el hambre el que acaba también con la propia osa.

En *A veces veo voces* la muerte por autoinmolación de la protagonista se torna sacrificio que adquiere el significado de acto revolucionario para detener el colapso medioambiental. Cuando la protagonista constata que el campo de golf ha robado todos los recursos y que las únicas posibilidades de subsistencia pasan por acogerse al régimen de la empresa explotadora, considera que ha llegado el momento de realizar una acción definitiva: “Ha llegado el día de la expiación. Hoy, tú, ya no puedes nada [...]. Hoy es el último día de este club, de su prepotencia, tú eres la amenaza” (Gómez Glez y Rodríguez Rodríguez, 2021: 141-143). Llega a este punto delirante, asediada por la sed y después de sufrir una electrocución al intentar atravesar la valla del club de golf para conseguir agua. Esta situación de precariedad física provoca el desdoblamiento del personaje, hecho que por un lado justifica el relato en segunda persona —“Recuerdas el olor de los jazmines, el perfume de las jaras, el aroma de la tierra húmeda. Es tu memoria. Ya nada huele” (Gómez Glez y Rodríguez Rodríguez, 2021: 108)— y por otro, permite que al ser *otra* viva la experiencia empática del sacrificio⁶ para protestar por el expolio, al

⁶ En el apartado final de este trabajo trataremos del tema de la empatía como una de las soluciones que propone esta obra para luchar contra el desastre natural.

igual que lo hicieron las otras mujeres que la precedieron, su madre, Oana, y su amiga Bárbara: “Las mujeres más importantes de tu vida intuyeron al jinete y se arrojaron a sus cascos para regalarte tiempo. Cuánto sacrificio” (Gómez Glez y Rodríguez Rodríguez, 2021: 121).

En contraste con las dos trágicas desapariciones que acabamos de mencionar, encontramos la muerte del personaje infantil de animación Bob Esponja que provoca una conmoción mundial, sobre todo en niñas y niños: “Una niña se ha enterado y se ha lanzado a las vías” (Redondo, 2022: 15). Aunque se trata de un personaje del ámbito de la ficción —que en la obra estaría en su segundo nivel— su autopsia se trata como si fuera la de uno *real* —esto es, del primer nivel de ficción o del marco de referencia—. En realidad, es una figura cercana, de manera que se produce un trasvase de elementos entre diferentes niveles de ficción lo que deriva en un tono grotesco y absurdo que no impide la crítica más implacable. Detengámonos en el informe que relata la Forense a los medios de comunicación:

La Forense.- Estalló [...]. Diría que fue por [...] una intoxicación aguda provocada por la ingesta continua de cuerpos extraños [...]. Si estuviéramos hablando de un ser humano, el plástico habría provocado cortes sobre las paredes estómago, el hígado se habría vuelto verde, encontraríamos restos de plástico en los pulmones, en los intestinos, partículas de PVC en sangre, en la orina... (Redondo, 2022: 21-22).

El hecho de que se trate de un personaje que todo el mundo identifica como perteneciente al ámbito de la ficción, lo más alejado de la realidad posible, permite que se pueda utilizar un léxico muy impactante, directo y grotesco para hablar de su muerte, así vemos que la Forense dice “estalló”; más adelante explica: “Bob Esponja *explotó* después de una larga y dolorosa agonía” (Redondo, 2022: 23). Por su parte, la Robota de Enrique, el Hombre Asustado, se expresa en los

mismos términos: “Bob Esponja *explotó* en mil pedazos” (Redondo, 2022: 82)⁷. El desfase entre este tratamiento científico y humano a un personaje infantil de ficción permite que la crítica a las causas de su muerte, achacables a la contaminación producida por el ser humano, sea más mordaz, efectiva e incluso violenta, de forma que pueda provocar una concienciación definitiva en el público espectador.

4. EL SER HUMANO, IMPLACABLE DESTRUCTOR DE SU MEDIO

La ecocrítica nos enseña que el actual colapso ecológico tiene su origen en la corriente de pensamiento imperante que confunde *democracia* con *capitalismo* (Prádanos, 2016: 286)⁸. El sujeto de la experimentación de este *capitalismo desregulado* es el ser humano, que se convierte así en el principal agente de destrucción de su hábitat. A este van dirigidas las críticas más contundentes y mordaces en estas obras, empezando por la exhaustiva enumeración que hace la Forense de los materiales encontrados en el interior de la Esponja tras haber explotado: “Tarjeta de crédito, preservativo, vaso, PVC en fragmento por identificar, tereftalato de polietileno en fragmento por identificar, bolsa transparente, recipiente de cocina, teléfono inalámbrico” (Redondo, 2022: 24). La crítica queda clara en la canción satírica “Nana del PVC”: “Come, come, Bob Esponja / nuestros desechos humanos / [...] Veinte bolsas y botellas / Toneladas de basura / que a la playa hemos lanzado / Cómete el PVC” (Redondo, 2022: 23). ¿Pero cuál es la reacción de las personas ante este asesinato ecológico? La indiferencia, la irresponsabilidad, la ocultación, el chantaje y todo tipo de conductas criminales que encubren este otro delito. Por un lado, vemos el chantaje que el Hom-

⁷ Las cursivas de estas dos últimas citas son mías.

⁸ “Las crisis ecológica y social no pueden resolverse ni entenderse de manera aislada, ya que están intrínsecamente relacionadas con el ascenso de la racionalidad neoliberal en las últimas décadas” (Prádanos, 2016: 286).

bre de Negocios ejerce contra su Asesor cuando este le informa del asunto: “Asesor.- Con respecto al continente de plástico, debo decirle que es la isla que arrasó con Fondo de Bikini. Lo que mató a Bob Esponja” (Redondo, 2022: 70). El Hombre cambia de tema y le hace saber que tiene conocimiento de su actividad sexual fuera del matrimonio y le ofrece: “Compre el cadáver de la esponja [...]. Para su hijo. De mi parte. Por su comunión [...]. No es un chantaje. Es un mero intercambio. ¿Qué me dice?” (Redondo, 2022: 76). Esta parece ser la conducta usual entre los responsables del colapso ecológico, ya que en otra escena aparecen la Mujer y el Hombre Misteriosos tratando de sobornar a Calamardo, el amigo de Bob Esponja, para que declare que la culpa de la muerte de su amigo se debió a las malas condiciones laborales del Cangreburger donde trabajaba: “Hombre Misterioso.- Vamos a ver, su amigo ha muerto. Es una evidencia pero decir que su muerte es responsabilidad nuestra es una falacia. Ahora se le atribuye al ser humano la causa de todos los problemas medioambientales” (Redondo, 2022: 49), amenazándole con acusarle de asesinato: “Hombre Misterioso.- Una confesión [...] Sería muy fácil acusarle de asesinato” (Redondo, 2022: 49). Finalmente y tras una serie de insultos a su apariencia y su origen, Calamardo sucumbe y le explican la estratagema: “Hombre Misterioso.- Probaremos que el plástico encontrado en el cuerpo de Bob Esponja procede exclusivamente de su centro de trabajo. / Mujer Misteriosa.- Y no del Océano como quieren hacernos creer” (Redondo, 2022: 22). En este punto, parece que hay más ética en los personajes de ficción animada que en aquellos que pertenecen al marco de referencia, de manera que incluso la lección moralizante llega de otro personaje animado —del segundo nivel de ficción—, Peppa Pig, que afirma en la televisión: “Que los cerdos somos nosotros [...] Peppa Pig. En solidaridad con Bob Esponja nos llama cerdos en un vídeo / ¿Pongo entonces Dora la Exploradora?” (Redondo, 2022: 34). Estas palabras las pronuncia el Padre,

cuyo papel como progenitor, junto al de la Madre, es cuestionado de nuevo con esta intervención donde muestra su absoluta falta de solidaridad y empatía ante el desastre inminente.

Pasamos del sarcasmo y la crítica a las pulsiones más abyectas del ser humano, hacia la decepción profunda y desalentadora que en *Blanco sobre blanco* proyectan Dimitri y Nanua. Carla, la joven investigadora, quiere documentar la muerte por inanición de la osa que vaga perdida y desolada. Esta, mediante diálogos mudos y conversaciones paralelas, le explica a Carla por qué su documental no va a marcar una diferencia, sino que será otra muestra más de la destructora colonización humana: “El mundo que conoces está demasiado lejos, tus juicios no valen nada aquí” (Julián, 2018: 12). Nanua es consciente del ansia colonizadora-destructora del ser humano: “¿Por qué tenéis que poner vuestras manos en todo?” (Julián, 2018: 52).

Nanua, famélica y moribunda, tratando de agarrarse al poco hielo que queda, se convierte en la voz de la conciencia de los humanos, a quienes impreca ferozmente: “Ojos ciegos, oídos sordos y piel desconectada de este mundo. ¿Cómo habéis podido llegar tan lejos? ¿Y vosotros sois la raza inteligente? [...] Que el futuro nos obligue a preguntaros por qué no hicisteis nada...” (Julián, 2018: 45).

Sin embargo, es Dimitri quien mejor representa esa decepción —que llega incluso hasta el desprecio— hacia la raza humana, por lo que ha decidido recluirse, aislarse en el refugio del Ártico donde se hospeda Carla: “Esta vida en los márgenes del mapa donde nos encontramos los que no queremos estar en ningún sitio” (Julián, 2018: 35).

El viejo meteorólogo, huraño y marginal, está totalmente convencido de la naturaleza destructora que habita en el ser humano. Su profunda decepción hace que minusvalore el trabajo de Carla e incluso la disuada de seguir con su proyecto; ya que no tiene esperanza, todas las formas que traten de corregir esto, acaban por descubrir una nueva forma de aniquilación: “¿Vas a grabar con tu cámara a una osa que se revuelca en la nieve como si bailase un vals desacompañado o vas a

detenerte el tiempo suficiente para descubrirla?” (Julián, 2018: 22).

Dimitri explica el proceso de alienación que ejercen los poderes mediáticos, repitiendo símbolos, eslóganes y emblemas que acaban por perder su significado para provocar, en consecuencia, la insensibilización ante temas cruciales:

Basta con ofrecer al público una imagen ligada a un concepto [...]. De forma repetida [...] hasta que el público se familiarice con la imagen, la acepte y la interiorice. La imagen se convierte en concepto y el concepto pierde su definición... Ahora ya podemos poner esa imagen a cualquier cosa y nadie se preguntará ni analizará nada (Julián, 2018: 42).

El símbolo así no significa nada, es blanco sobre blanco porque no contrasta, desembocando así en el desinterés y, por consiguiente, en la ausencia de concienciación sobre el desastre ecológico. Ejemplo de esto es la voracidad expoliadora que engendra el actual sistema económico denunciada por Dimitri: “Los barcos que aprovechan la delgadez del hielo en esta época para romperlo [...] Para abrir una ruta más rápida entre Oriente y Occidente... [...] Aceleran aún más el deshielo” (Julián, 2018: 50).

En *A veces veo voces* se señala específicamente al turbocapitalismo y a la globalización neoliberal⁹ como causante de este desastre, señalando por tanto como responsable directa del expolio natural de la zona donde se sitúa la obra a una empresa constructora: “La irresponsabilidad de los políticos y las grandes fortunas nos están destruyendo” (Gómez Glez y Rodríguez Rodríguez, 2021: 111). De este modo, se

⁹ “El desarrollo económico a escala planetaria que, en teoría promueve la globalización neoliberal, es una imposibilidad biofísica: si todas las regiones del planeta se desarrollasen hasta alcanzar los patrones de consumo de las sociedades desarrolladas se necesitarían más de 4 planetas para suministrar la energía y los materiales necesarios para absorber los residuos generados” (Prádanos, 2016: 284).

pone en evidencia que la culpabilidad de esta “sexta gran extinción masiva” (Prádanos, 2016: 284) está en el constructo cultural contemporáneo que equipara democracia con desarrollo económico insostenible e infinito: “¿Qué es el progreso? ¿Cuándo dejamos de cuidar la vida? ¿Quién se responsabiliza de la muerte?” (Gómez Glez y Rodríguez Rodríguez, 2021: 137). El cuestionamiento de este sistema provoca la marginalidad y la muerte, de ahí que su madre —Oana— y su mentora —Bárbara— se alejen, mientras que su novio —Román— acabe fagocitado por el sistema: “La arquitectura sostenible [...] hay que gente que puede financiarla” / “La única arquitectura sostenible real es la no construcción” (Gómez Glez y Rodríguez Rodríguez, 2021: 138). Bárbara decide implicarse en la lucha contra el caos que se avecina: “Ha estallado un gran terremoto. Ya no es tiempo de hablar” (Gómez Glez y Rodríguez Rodríguez, 2021: 113). Oana se arriesga a denunciar la corrupción urbanística y sufre represalias por oponerse al sistema: “Oana Radu, arquitecta segunda del Club de Golf, única imputada en el Caso Enjambre. La Fiscalía le acusa de aportar documentación falsa y la acusación privada pide que se le condene por difamación y calumnia” (Gómez Glez y Rodríguez Rodríguez, 2021: 120). Esto ocasiona una discusión con Lorenzo, su pareja y padre de la protagonista, donde se manifiesta la imposibilidad de enfrentarse a la ideología imperante que contamina todo:

Entran en casa, te acusan, nos amenazan... [...] Te acaban de despedir, Oana [...] / Pero es que mi documentación no es falsa. / [...] El alcalde dice que tu única opción es declararte culpable y llegar a un acuerdo [...] ¿No te das cuenta de que tiene comprados a los jueces y al pueblo entero? (Gómez Glez y Rodríguez Rodríguez, 2021: 120).

Finalmente, su madre “es condenada a dos años de cárcel y a pagar una indemnización” (Gómez Glez y Rodríguez Rodríguez,

2021: 129), que la llevan a un intento de suicidio y a una depresión que la acompañó hasta el final: “Aunque te felicitaran los paramédicos, tú sabes que no fuiste capaz de salvarla del todo [...]. Siguió en su negritud hasta extinguirse” (Gómez Glez y Rodríguez Rodríguez, 2021: 149). Como se puede apreciar, un ejemplo claro de cómo la extorsión y el engaño —de nuevo, conductas criminales— son las armas del turbocapitalismo para perpetuarse en la explotación de seres humanos y recursos naturales. El ser humano, por tanto, es la enfermedad de la Tierra y este daño que inflige le revierte también en forma de dolencia, que es como el personaje de Hillenburg ve su propia patología, incurable y terminal: “Stephen Hillenburg.- Mi enfermedad me parece una broma comparada con todo esto [...]. Me pregunto si todas estas enfermedades que padecemos, todas, si no serán meros síntomas de la gran enfermedad [...]. Que mi ELA es solo un síntoma de la gran infección” (Redondo, 2022: 95).

5. LA EMPATÍA Y LA SOLIDARIDAD COMO SOLUCIONES

La propuesta de los tres textos para solucionar este proceso que se está tornando —si no lo es ya— irreversible es la *empatía*. No obstante, el uso de este concepto va más allá de la mera definición que encontramos en el *DRAE*¹⁰ para aportar una propuesta de comportamiento moral con un componente casi místico. Esta elaboración filosófica la encontramos en *A veces veo voces*, donde la protagonista, profesora de universidad de esta disciplina, imparte una clase sobre este tema que sirve así de disquisición teórica acerca del debate de la posibilidad o no de revertir el proceso de destrucción planetaria: “¿Qué mueve a las personas a la solidaridad? [...] ¿Cómo explicamos esta renuncia al yo que se vivencie en las personas para aproximarse a la vivencia de los otros?” (Gómez Glez y Rodríguez Rodríguez,

¹⁰ *DRAE*: <https://dle.rae.es/empatia> [20/05/2023].

2021: 130). En esta posibilidad de vivencia colectiva estaría parte de la solución, por ello, se investiga en este concepto de la *empatía* para aportar así un modelo teórico en el que situar las acciones humanas destinadas a luchar o concienciar contra esta espiral de destrucción: “La empatía resulta ser el conocimiento inmediato de la vivencia del yo ajeno, del otro, un fenómeno que resulta ser cognoscitivo y que, en tanto, inmediato, no es un producto derivado de un proceso deductivo” (Gómez Glez y Rodríguez Rodríguez, 2021: 130). No obstante, una investigación más profunda en esta vivencia del otro en nosotras mismas lleva a emparentar este concepto con la mística, tomando como referencia a la filósofa Edith Stein: ““La diferencia es que el sujeto de la vivencia empatizada no es el mismo que realiza la empatía sino otro”. Pero si soy otra, si soy otra cómo puedo saberlo si ya no estoy ahí. Si mi yo se ha disuelto, si soy otra otredad. He ahí la mística” (Gómez Glez y Rodríguez Rodríguez, 2021: 131). Esta vivencia mística permite entender la autoinmolación final de la protagonista que ha podido realizar a través del desdoblamiento y el propio extrañamiento que sufre a causa de la sed extrema y la electrocución al tratar de cruzar la valla del campo de golf para conseguir agua¹¹. Su yo desdoblado ha conseguido vivenciar esa empatía y va a sacrificarse, se inmola.

La Forense también recurre a este sentimiento universal para concienciar acerca del peligro de la contaminación cuando equipara el asesinato de Bob Esponja con el de un ser humano: el pobre Bob Esponja, como nos explica la forense, estalló a causa de todo el plástico y la basura que había ingerido, pero podría haber sido mucho peor de haberse tratado de un ser vivo¹². La relación de la

¹¹ Antes de que la experiencia mística llegue al acto de entrega total, la protagonista tiene otros momentos de espiritualidad como se ve en la escena de la meditación (Gómez Glez y Rodríguez Rodríguez, 2021: 126). En *A veces veo voces*, el componente filosófico es primordial y constituye el sustrato ideológico de la pieza, conformado, entre otros, por alusiones a Edith Stein, María Zambrano, Confucio o Lao-Tse.

¹² Cf. lo señalado anteriormente en el apartado 3.

porquería que tenía la esponja en su interior bien podría tratarse de una descripción de lo que quizá se suele encontrar en los animales marinos. Más nos duele la muerte de este dibujo animado cuando el personaje de su creador revela el origen humanista de su creación: “Hillenburg.- Las esponjas [...] son animales muy tranquilos. [...] No se mueven. Absorben. Son pacíficos. Yo imaginé un personaje así. Alguien que no quiere meterse en problemas” (Redondo, 2022: 26). Es decir, un ser absolutamente inocente asesinado por la acción despreocupada y el instinto devorador del ser humano.

Pero la empatía aparece explícitamente enunciada por el Hombre Asustado. Este, asaltado por el miedo de reconocerse sorpresivamente causante del colapso natural (“¡Olivia! ¡Olivia! ¡Hemos mutado! ¡Soy un cáncer!”, Redondo, 2022: 81), recurre a su Robota buscando desesperadamente un atisbo de comprensión: “Fíjese, Olivia. Somos tan parecidos y, sin embargo, nos sentimos tan diferentes, tan en las antípodas usted y yo. ¿Qué piensa de la empatía?” (Redondo, 2022: 84).

Para Carla, la documentalista de *Blanco sobre blanco* que acude a importunar a Dimitri en su refugio Ártico, esta concienciación se materializa en el claro objetivo de provocar una acción definitiva a través de su trabajo que detenga el colapso natural. Para ello, Carla busca incansable durante toda la obra la forma de marcar una diferencia para que su documental trascienda lo meramente artístico hacia una función extraartística, por ello, Dimitri le exige que sea auténtica y valiente: “No seas complaciente con quienes van a ver tu trabajo [...] Me aseguro de que no utilices mi estación para crear una historia lacrimógena más” (Julián, 2018: 23). De este modo, esta búsqueda de la diferenciación, del contraste con la masa, se convierte en el motor de la obra y la obsesión de Carla:

El color blanco sobre el mismo color blanco, no se aprecia y sin embargo está ahí. Blanco sobre blanco... Confundir el lienzo con

el trazo, el elemento con su contexto, la huella con el camino (Silencio). Necesita de un contraste, acaso una mirada o voz propia, que lo haga separarse de sí mismo. Necesita también de un esfuerzo extra, sin duda, de quien lo tiene delante para observar con detenimiento y escuchar con atención (Julián, 2018: 41).

Carla necesita una mirada diferente para llamar la atención sobre el problema, para enunciarlo con toda su gravedad y urgencia. No puede aportar una mirada común o convencional, ya que de ser así seguirá sin detectarse la grave situación, de modo que decide realizar un acción muy provocadora: “Carla.- Voy a documentar la muerte por inanición de Nube [...]. Eso facilita que el público pueda empatizar” (Julián, 2018: 38); no obstante, Dimitri le hace ver la inutilidad de cualquier intento de concienciar al ser humano: “El público no va a empatizar ni aunque le pongas un bloque de hielo bajo sus genitales mientras ven tu documental sentados en su sofá [...]. No lo haces por empatizar. Lo haces para poseerla a ella” (Julián, 2018: 38). Dimitri le revela así su verdadera intención que no es más que una realización personal, una actitud hipócrita que perpetúa la explotación que ha provocado la inanición de los osos polares. En realidad, está cometiendo el mismo error, que es apropiarse de la osa, acorde con la esencia invasora del ser humano: “Dimitri.- ¿Crees que esas imágenes van a cambiar algo? ¿Crees que la humanidad va a dejar de ser humana?” (Julián, 2018: 58). El verdadero sacrificio, por tanto, ¿estaría en la propia autoinmolación, como la de la protagonista de *A veces veo voces* o es el de Dimitri, automarginado en esa estación Ártica, evitando participar en la autodestrucción colectiva del planeta Tierra y sus habitantes?

Finalmente, Carla descubre: “Estaba equivocada... No es la imagen, eso no vale nada. Es la proximidad... Tenerte aquí... Y no haber hecho nada para cambiarlo... No se puede empatizar desde la distancia de las pantallas” (Julián, 2018: 61).

6. CONCLUSIONES

A la luz del somero análisis de estas tres obras —que se une al resto de trabajos de esta convocatoria— podemos decir que durante estas primeras décadas del siglo XXI el teatro ha reflejado la emergencia ecológica planetaria que está a punto de tornarse irreversible. La escena española recoge esta preocupación en forma de lo que se podría denominar *teatro ecológico*, insertándose así en la corriente cultural de la *ecocrítica* y las *humanidades ambientales*, movimientos intelectuales que desvelan la interdependencia de los seres humanos respecto del medio natural que habitan.

Desde esta perspectiva, estos tres textos teatrales —*A veces veo voces*, *Le es fácil flotar* y *Blanco sobre blanco*— se articulan en torno a cuatro aspectos que dibujan la relación del ser humano con su medio, que en los últimos tiempos se ha tornado problemática debido a las políticas extractivas y a la equiparación entre progreso y producción infinita en un planeta finito. En primer lugar, se describe un escenario planetario apocalíptico, caótico y deshumanizado, en el que los seres humanos están asolados por la ansiedad y el miedo a causa de una idealización del individualismo. Este contexto de final provoca el aislamiento de las personas —se recluyen en cuevas, refugios o en sus propias casas llenas de tecnología inútil—, a pesar de lo cual, no pueden escapar de la muerte y la devastación que les rodea y les afecta a ellas mismas. La constatación de que esta destrucción es causada por el ser humano y su creación de una vida al margen de la naturaleza desemboca en una fuerte crítica a los sistemas económicos y de pensamiento, así como a la supuesta naturaleza voraz y colonizadora del ser humano. Finalmente, la solución pasa por renunciar al individualismo, reconocerse en *los otros*, sean personas o animales, esto es, la empatía, la concienciación, por lo que el fin último que persiguen estas obras es conmover y mover a una acción definitiva que pare o revierta el proceso de extinción a que estamos abocadas.

A pesar de que esta preocupación común por mover conciencias haga que estos tres textos compartan el itinerario de motivos, les diferencia el tono en que son tratados. Por una parte, en *A veces veo voces* y en *Blanco sobre blanco* el tono es apocalíptico y de final, abordándose la crítica desde el desengaño y la decepción absoluta con el ser humano y el sistema económico y de pensamiento por el que se ha apostado. La llamada a la acción se realiza a través de la tragedia y la muerte evidenciadas como resultado impactante y revulsivo ante la inacción y la pasividad. Por otro lado, *Le es fácil flotar* está caracterizada por el sarcasmo, la farsa y el humor más mordaz al hacer víctima del desastre humano a un personaje de ficción infantil, *tragedia* a partir de la cual se ponen en evidencia el patetismo de una sociedad desamparada, frustrada y engañada por el milagro del progreso económico infinito.

Tres muestras, por tanto, de teatro español actual que ponen en evidencia la preocupación de la escena española por el colapso ecológico y que pretenden influir en las conciencias para promover un cambio que será inútil cuanto más se demore.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA. VV. (2019). *Planeta vulnerable. Teatro ecológico del siglo XXI*, J. Sanchis Sinisterra (pról.). Vigo: Ediciones Invasoras.
- DE LA CRUZ, S. J. (2003). “Noche oscura”. En *Obra completa, I*, L. López-Baralt y E. Pacho (eds.), 71-72. Madrid: Alianza Editorial.
- JULIÁN, L. F. DE (2018). *Blanco sobre blanco*. Vigo: Ediciones Invasoras.
- GARCÍA PASCUAL, R. (2021). “El teatro español ante el actual cambio climático”. *Estreno. Cuadernos de teatro español contemporáneo* XLVII. 2, 117-139.

GÓMEZ GLEZ, M. Y RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, N. (2021). *A veces veo voces (palabra quemada). Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral*, 360, I, 107-149.

HORMIGÓN, J. A. (1995). "Teatro y ecología". *ADE-Teatro* 47, 34-39.

PAGACZ, L. (2014). "Apocalipsis barroco en *Gran teatro del fin del mundo* de Homero Aridjis". *Hipogrifo* 2.2, 81-94. Disponible en línea: <https://www.revistahipogrifo.com/index.php/hipogrifo/article/view/78> [22/05/2023].

PRÁDANOS, L. I. (2016). "Ecocrítica en los estudios literarios y culturales españoles contemporáneos: una tendencia emergente desesperadamente necesaria". *La nueva literatura hispánica* 20, 281-298.

——— (2019). "Ecocrítica: hacia una ecología política y poética (lenguaje poético, pluriversos y extinción)". *Paraíso. Revista de Poesía* 15, 27-34. Disponible en línea: <https://www.dipujaen.es/export/files/dipujaen/revista-paraíso/revista-paraíso-15.pdf> [22/05/2023].

PULEO, A. H. (2019). *Claves ecofeministas*. Madrid: Plaza y Valdés.

REDONDO, E. (2022). *Le es fácil flotar*. Madrid: Éride Ediciones.

ROMERA CASTILLO, J. (2023a). "El Nuevo Teatro Fronterizo y la ciencia". En *Teatro, ciencias y ciencia ficción en las dos primeras décadas del siglo XXI*, J. Romera Castillo (ed.), 169-187. Madrid: Verbum. Disponible grabación en línea: <https://canal.uned.es/video/62bbff596f3c0039ad0da213> [22/05/2023].

——— (2023b). "Teselas de teatro breve actual". *Las Puertas del Drama* 59 (junio), en línea: <https://aat.es/las-puertas-del-drama/teselas-de-teatro-breve-actual/> [28/06/2023].

——— (2023c). "Ecología y teatro actual". *Ideal. Diario Regional de Andalucía*, 3 de agosto, 23. <https://academiadebuenasletrasdegranada.org/wp-content/uploads/2023/08/de-buenas-letras-23-08-03.pdf> [22/08/2023].

ROMERA CASTILLO, J. (ed.) (2017a). *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum. Disponible grabación en línea: <https://canal.uned.es/serial/index/id/4695> [22/05/2023].

——— (2017b). *Teatro y marginalismo(s) por sexo, raza e ideología en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum. Disponible grabación en línea: <https://canal.uned.es/serial/index/id/5812> [22/05/2023].

——— (2023). *Teatro, ciencias y ciencia ficción en las dos primeras décadas del siglo XXI*. Madrid: Verbum. Disponible grabación en línea: <https://canal.uned.es/series/6285d80a6f3c004dd63e59a1> [22/05/2023].

SÁNCHEZ-VIZCAÍNO, E. F. (2015). "Eco-teatro y concienciación medioambiental de la comunidad: la aplicación del teatro para la prevención de incendios forestales". *Ecozon@. Revista europea de Literatura, Cultura y Medioambiente* 6.1, 151-166. Disponible en línea: <https://ecozona.eu/article/view/644> [22/05/2023].

ECOSISTEMAS DISFUNCIONALES EN EL TEATRO
DE DIANA M. DE PACO SERRANO

DYSFUNCTIONAL ECOSYSTEMS IN DIANA M. DE PACO
SERRANO'S THEATRE

Helen FREEAR-PAPIO

College of the Holy Cross (Estados Unidos) / Directora de *Estreno*
hfreear@holycross.edu

Resumen: La ecología puede entenderse como el estudio de las relaciones entre grupos de seres humanos y su ambiente físico y social. Como marco teórico y de análisis, la ecología ofrece amplias posibilidades para un acercamiento crítico a los mundos sociales artificiales creados en una obra de teatro. En este estudio, investigaré cómo Diana M. de Paco Serrano presenta unos ecosistemas teatrales disfuncionales. En *Obsession Street* (2011), por ejemplo, existe un caos lingüístico engendrado por un lenguaje opaco que impide la existencia de verdadera comunicación entre los habitantes de la calle homónima, mientras que en *PCP* (2010) la autora crea un ecosistema falso, un mundo de telerrealidad simulado e inventado por gente malintencionada. Cada ecosistema revela la incomunicación y la violencia inquietantes presentes en la vida moderna.

Palabras clave: Diana de Paco. Ecosistemas teatrales. Biomas teatrales. Hábitats teatrales. Violencia lingüística. Violencia psicológica.

Abstract: Ecology can be understood as the study of the relationships among groups of humans and their physical and social environments, a concept that can be applied in an advantageous

way to the artificial social worlds created in a play. In this study, I will investigate how Diana M. de Paco Serrano presents dysfunctional theatrical ecosystems worthy of investigation from an ecological perspective. In *Obsession Street* (2011), for example, there is a linguistic chaos engendered by an opaque language that prevents the existence of true communication among the inhabitants of the homonymous street, while in *PCP* (2010) the author creates a false ecosystem, a fake reality invented by malicious people. Each ecosystem reveals the disturbing lack of communication and resulting violence present in modern life.

Key Words: Diana de Paco. Theatrical ecosystems. Theatrical biomes. Theatrical habitats. Linguistic violence. Psychological violence.

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Biomas, ecosistemas y teatro comprometido

Nuestro mundo, en términos ecológicos¹, se estructura a partir de una serie de biomas o comunidades biológicas distintas que incluyen la tundra ártica, los desiertos, las llanuras, los bosques coníferos, de hoja caduca o tropicales y los biomas acuáticos. Cada bioma, por su parte, se compone de una serie de ecosistemas² o áreas geográficas en las cuales los organismos y su medioambiente trabajan conjuntamente para formar una burbuja de vida autosostenible.³

¹ El diccionario de la Real Academia Española nos dice que la ecología es la “[c]iencia que estudia los seres vivos como habitantes de un medio, y las relaciones que mantienen entre sí y con el propio medio” (2001: s. v. “ecología”).

² Según el mismo diccionario, un ecosistema está hecho de “seres vivos cuyos procesos vitales se relacionan entre sí y se desarrollan en función de los factores físicos de un mismo ambiente” (2001: s. v. “ecosistema”).

³ Es importante clarificar que este trabajo no trata del ecologismo sino del em-

Finalmente, las unidades básicas de cada ecosistema son los hábitats: unos medioambientes pequeños en los que viven organismos o especies particulares⁴ (Mitra, 2022: e.l.). En el presente estudio, por consiguiente, vamos a emplear este léxico tomado de la ecología —conceptos como biomas, ecosistemas y hábitats— como una metáfora extendida de las relaciones que existen en el bioma de un dramaturgo específico, en nuestro caso, en el de la dramaturga murciana Diana Marta de Paco Serrano (1973-). Empezaremos nuestra investigación con un recorrido por el bioma, o sea, el *corpus* teatral de Diana de Paco. Primero, destacaremos los múltiples ecosistemas y hábitats que existen dentro de este *corpus* para luego centrarnos en dos obras en particular: *Obsession Street*⁵ de 2011 y *PCP*⁶ de 2010.

La identidad de cada ecosistema teatral depende del tipo de teatro que contiene. Por ejemplo, el teatro comercial, es decir, el teatro no comprometido, tiene como su razón de ser entretener y hacer dinero; o sea, producir algo fácil de entender para el placer de las

pleo del léxico de la ecología al estudio del teatro. José Romera Castillo (2023: e.l.) explica aquí las diferencias entre la ecología y el ecologismo: “se ha establecido que la ecología es una ciencia, siguiendo a Humboldt, que “bebe de la biología, la geología, las matemáticas o la física”, que examina las dinámicas que rigen nuestro planeta, buscando el encaje del ser humano en todo ello, frente al ecologismo, en la línea de Muir, nacido más recientemente, que se configura como un movimiento social y político en defensa de la naturaleza, del que surgieron los ecologistas (con Greenpeace a la cabeza), los partidos políticos verdes, o, por poner un ejemplo más, el movimiento liderado por la famosa Greta Thunberg (una creación más mediática que efectiva)”.

⁴ Un hábitat forma parte de un ecosistema, como explica Mitra: “The natural environment in which a particular plant or animal species lives in an ecosystem is termed a habitat” (2022: e.l.).

⁵ Los años mencionados para todas las obras son sus años de publicación. *Obsession Street* ganó el Premio Palencia de Teatro en 2008 y se estrenó en 2009 como parte del XXX Festival de Teatro Ciudad de Palencia bajo la dirección de su hermano, Mariano de Paco. Se publicó en 2011 en la colección *El Teatro Puede* con un prólogo escrito por Javier Villán.

⁶ *PCP* se publicó en *Estreno* en 2010 con un artículo introductorio, “BERENICE o el arte de ocultar la identidad” por Lourdes Bueno.

masas. Y, en este tipo de ecosistema, es necesario que las relaciones entre sus habitantes se mantengan estables y equilibradas. Por el contrario, el ecosistema que nos interesa aquí es el del teatro comprometido, un teatro que desea poner de relieve los problemas sociales, políticos y culturales más perturbadores de un período específico con el fin de incitar al cambio social fuera de la sala de butacas. Se puede decir que el ecosistema del teatro comprometido se caracteriza por su tendencia a manipular el mecanismo homeostático; este sistema que regula la estabilidad del ecosistema y que lo devuelve a un estado constante si ha sufrido algo que lo desestabilice (Mitra: 2022, e.l.). En la naturaleza hay varios factores que producen esta inestabilidad: la introducción de una especie invasora o sustancias contaminantes dañinas, o la modificación o manipulación de los procesos biológicos vitales dentro del ecosistema (Mitra: 2022, e. l.).

Como he dicho en otra ocasión, el teatro de Diana de Paco “es un teatro comprometido, un teatro que nos invita a examinarnos, a reflexionar y a cuestionar todos los males, tantos los grandes como los más pequeños, risibles o ridículos que vemos o que causamos todos los días, con la esperanza de que haya algo que podamos corregir de modo individual para poder efectuar cambios en una dimensión social” (Freear-Papio, 2013). Estas mismas ideas están presentes en las dos obras de nuestra autora que forman parte de este estudio. En *Obsession Street* (2011), por ejemplo, el ecosistema de la calle homónima se crea a base de un caos lingüístico absurdo engendrado por un lenguaje opaco que dificulta la comunicación entre sus habitantes. Por otro lado, en *PCP* (2010), la autora erige un mundo de telerrealidad simulado e inventado por gente malintencionada que quiere aumentar las calificaciones de su programa a expensas de la humanidad y la cordura de los participantes. Cada uno de estos dos ecosistemas dialoga con los demás para ofrecer unas intertextualidades profundas que en su totalidad revelan el lado oscuro de la naturaleza humana.

1.2. El mundo teatral de Diana de Paco

Antes de entrar en estas obras concretas, es preciso analizar al bioma teatral de Diana de Paco, autora prolífica, que lleva más de dos décadas escribiendo, publicando y estrenando teatro. Es significativo observar que nuestra autora suele situar a sus personajes dentro de uno de dos espacios distintos. Por un lado, es posible identificar una serie de obras ubicadas en el mundo clásico griego; por el otro, figuran aquellas obras situadas en un mundo contemporáneo reconocible. Dentro del primer grupo destacan las obras *Polifonía* y *Cassandra*, en las que se recrean unos ecosistemas cuyos residentes son reinterpretaciones de las mujeres infames de la antigüedad clásica, incluyendo a Penélope, Medea, Fedra, Clitemnestra y Cassandra. En estas obras, Diana de Paco se aprovecha del poder de la atemporalidad de los mitos para dibujar paralelos con los problemas a los que se enfrentan las mujeres de hoy, como la violencia de género, la manipulación psicológica y la pérdida de autonomía corporal. Pero, son las piezas que tienen lugar en nuestro momento histórico las que nos ocupan hoy. Nos muestran un mundo familiar, pero distorsionado, en el cual los personajes intentan formar conexiones verdaderas en unos ecosistemas que no valoran la empatía y en los cuales reinan la violencia, tanto física como psicológica, la apatía y la incomunicación.

Diana de Paco entiende perfectamente cómo funcionan estos ecosistemas dramáticos en sus obras, explicándolo en esta cita del programa de mano para la puesta en escena de *Obsession Street*:

Hacer teatro es crear un mundo, y otro y otro, tantos... hacer teatro es dibujar espíritus que en su devenir nos muestran sus vidas, quizá también algo nuestras. Autores en busca de personajes, seis o más, muchos más, y personajes convertidos en autores de sí mismos... Mundos posibles, microcosmos desde los

*que observar, reflexionar, protestar, sonreír, llorar, purificarnos. ¿Catarsis? Para todo el que lo desee. Hacer teatro es vivir la posibilidad del infinito. [...] Es un espejo en el que se reflejan individuos de hoy, un espejo de aquellas personas que buscan a tientas una salida que les salve del absurdo en el que se han sumido sus vidas (énfasis mío)*⁷.

Se puede interpretar el teatro de Diana de Paco, por consiguiente, como una serie de ecosistemas interconectados, unos microcosmos vitales que se nutren los unos de los otros y que ofrecen al público nuevas maneras de concebir los sistemas comunicativos en juego no sólo en cada obra individual, sino entre todas las obras del bioma de la murciana.

2. *OBSESSION STREET*. UN ECOSISTEMA LINGÜÍSTICO ABSURDO

Desde las primeras páginas de *Obsession Street* se evidencia la extrañeza del ecosistema creado por Diana de Paco. La lista de *dramatis personae* —SEÑORES 1, 2, 3 y 4⁸, ÉL, ELLA y MUJER— revela la deshumanización y desindividualización de los personajes, identificados sólo por sus géneros. En este texto, la dramaturga convierte en tragicomedia unos vacuos, inocuos y raros discursos cotidianos entre unas personas acomplexadas. Efectivamente, se puede proponer que el verdadero protagonista, o, mejor dicho, antagonista o agente que provoca la inestabilidad en este ecosistema es el propio lenguaje teatral. Las fibras lingüísticas que constituyen la base estructural de *Obsession Street* son incapaces de producir

⁷ Esta cita se reproduce en la contraportada de la edición de *Obsession Street* de *El teatro puede*. En una entrevista con Javier Villán, Diana de Paco continúa definiendo lo que es el teatro para ella y cómo cree que es capaz de efectuar cambio social. Declara que el teatro “debe ser un género que se implique directa y activamente en la realidad del ser humano, en la sociedad, en sus conflictos y circunstancias” (Villán, 2010: 78-79).

⁸ En el texto aparecen como S1, S2, S3 y S4.

conversaciones verdaderas y sólo sirven para opacar el significado de las palabras. S3, un tipo filosófico, explica cómo funciona este lenguaje en esta conversación con el protagonista, S1:

S3. – Pese a que atendamos a la pragmática del hecho sin distorsionar su, digamos, no sé, *metalenguaje*, claro, siempre bajo un prisma que no deje de lado el punto de vista chejoviano... *yo aprecio la distorsión*...

S1: – (*Sigue sin respirar*.)

S3: – Hay que dejar a Ionesco para introducirse en el universo Beckett, que puede parecer claramente confluyente pero que abandona todo rango de reciprocidad al buscar *un cosmos sustentado en la propia realidad que no es otra sino la nada, el absurdo, despojándolo de isoflavonas espirituales* (2011: 66, énfasis mío).

Este galimatías hecho de una serie de palabras reconocibles es tan semánticamente confuso que, en el momento, nadie puede sacar nada de provecho de la intervención. Se reconocen las alusiones a Chejov, Beckett e Ionesco, pero las demás palabras se complican y se hacen opacas, creando un caos lingüístico. No obstante, si se vuelve a leer esta cita con atención, se nota que S3 reconoce, a través de la lente del teatro ionesquino, beckettiano y chejoviano, la absurdez del ecosistema en el que reside; es un mundo sin enlaces espirituales y empáticos —estos isoflavonas espirituales— que unen a sus habitantes y cuyo lenguaje destructivo sólo conduce a la nada.

Estamos, como ha observado S3 implícitamente, en un mundo que rinde homenaje al teatro del absurdo, definido aquí por Martin Esslin (1960: 5):

El Teatro del Absurdo muestra el mundo como un lugar incomprendible. Los espectadores ven los acontecimientos en el escenario completamente desde el exterior, sin comprender nunca

el significado completo de estos extraños patrones de eventos, como los visitantes recién llegados pueden ver la vida en un país del que aún no dominan el idioma. La confrontación de la audiencia con personajes y acontecimientos que no son capaces de comprender del todo hace que les resulte imposible compartir las aspiraciones y emociones representadas en la obra⁹.

Obsession Street comparte mucho, pero no todo, con la definición de Esslin. Reconocemos el mundo moderno que existe dentro de la obra, pero no lo comprendemos porque el idioma que hablan los habitantes muchas veces es incomprensible. Por ejemplo, Diana de Paco emplea muchos refranes en la obra —rompiéndolos, cambiándolos o combinándolos— sin embargo, en lugar de esclarecer el contenido de las conversaciones entre los personajes, estas frases hechas desestructuradas enfatizan su incapacidad de crear sentido. Muy consciente de este truco lingüístico, S4 —otro habitante de la calle— afirma: “[I]os refranes no quieren decir nunca nada. Vamos a ver. Los metes en los huecos que te conviene y ya” (2011: 36). Vemos la evidencia de lo que propone S4 en forma de esta conversación absurda entre MUJER y ELLA:

MUJER. - [...] Y también me miro, y veo las cosas como son, y que no son todos los que están, ni están... y me digo: ¡Dios da pan a quien no tiene dientes!

ELLA. - Pues vale.

MUJER. - No, mujer, no, que no es por ti. ¡Dios me libre! Lo digo por lo que tú ya sabes, que el que calla otorga.

⁹ La traducción al castellano es mía. “The Theatre of the Absurd shows the world as an incomprehensible place. The spectators see the happenings on the stage entirely from the outside, without ever understanding the full meaning of these strange patterns of events, as newly arrived visitors might watch life in a country of which they have not yet mastered the language. The confrontation of the audience with characters and happenings which they are not quite able to comprehend makes it impossible for them to share the aspirations and emotions depicted in the play”.

ELLA. - Y el que avisa no es traidor.

MUJER. - Desde luego que no. Que me digo yo lo del pan y los dientes pensando en quienes tú ya sabes.

ELLA. - Y tanto que lo sé, pero no te preocupes que desde tu puerta verás pasar... (2011: 60).

Los dos lados de esta conversación nunca se conectan: las frases hechas no producen ningún significado lógico, de nuevo impidiendo la formación de un vínculo entre las dos mujeres.

Para Javier Villán, *Obsession Street* tiene algo del absurdo metafísico y algo del absurdo existencial y explica que la aproximación depaquiiana al absurdo es “menos trágica que la de Samuel Beckett, aunque tiende a él, y menos hermética que en Ionesco; acaso Adamov de lejos” (Villán, 2011: 11). A modo de ilustración, *Obsession Street* es patentemente una tragicomedia, no es pura tragedia puesto que de vez en cuando las manías de los personajes nos hacen soltar una risa incómoda. Efectivamente, navegar por este ecosistema requiere que suspendamos la incredulidad porque las neurosis sufridas por sus habitantes —reencarnarse en ternera, hablar en frases hechas, querer vivir una vida solitaria y arreglar lo irreparable— derivan acento cómico de su irracionalidad; en este sentido, la identificación con su sufrimiento es más limitada y el fenómeno del distanciamiento brechtiano está en pleno funcionamiento.

Otro ejemplo lo encontramos en los personajes de ÉL y ELLA, novios en una relación codependiente: ELLA sufre de una manía que se nutre de la neurosis de ÉL y viceversa. ELLA tiene que “arreglar lo irredimible” (Villán, 2011: 11) compulsivamente, mientras que ÉL está obsesionado con la idea de reencarnarse en ternera. ELLA siente la obligación de cuidar de ÉL, mientras ÉL se aprovecha de la simpatía de ELLA. Aprendemos de su relación tortuosa por medio de sus conversaciones largas, unos diálogos que parecen ir en círculos. No obstante, ÉL entiende perfectamente cómo es la dinámica torcida y disfuncional entre ellos: “¿[t]e das cuenta? Me necesitas,

para sentirte bien, para encontrarle un sentido tu existencia, no me maltrates, cuídame” (2011: 73). ÉL tiene razón, ELLA debe cuidarlo para sentirse simpática, generosa y comprensiva; sin embargo, ÉL también la necesita porque es la única persona que aguanta sus ridiculeces. Su relación es un callejón sin salida, un círculo vicioso que no conduce a ningún sitio y que sólo produce energía y materia negativas. ÉL y ELLA se pelean, se separan, vuelven, se pelean, se separan, vuelven y el mismo ciclo malsano continúa repitiéndose, creando un hábitat destructivo y desequilibrado.

Nuestro protagonista, S1, se ve muy afectado por la naturaleza destructiva de este lenguaje absurdo. El pobre hombre sólo quiere vivir una vida solitaria, pero, resulta que es un tipo de imán recio que atrae a la gente sin quererlo; como resultado, todo el mundo busca meterse en su vida con el fin de animarlo y ayudarlo. S1 anhela escaparse de este ecosistema híper social, pero la gente sigue molestándolo. Por ejemplo, S2 no deja de hablarle, gritando, “¡Socializar! Y para socializar tenemos que escucharnos, entendernos, tolerarnos y aprender los unos de los otros. Así que ponga un poco de su parte, hombre, y socialice” (2011: 25). La ironía es que el mismo S2 no escucha y no entiende, tampoco es tolerante ni aprende nada; por lo tanto, su “incontinencia verbal”, como lo llama Villán (2011: 12), sólo aumenta el estrés de S1 hasta tal punto que éste se desmaya en la parada del tranvía. ELLA ve este incidente de lejos, pero no acude a ayudar a S1. Después, su inacción le mortifica tanto —da vueltas y vueltas sobre lo ocurrido— que el próximo día sale a pedirle perdón a S1. Esta pareja poco probable empieza a entenderse a pesar de sus obsesiones. Poco a poco, por medio de sus conversaciones absurdas, reconocen que la vida que les ha tocado ya no tiene sentido para ellos, que ya son muertos por dentro, y deciden suicidarse, o ‘rematarse’ como prefiere llamarlo ELLA. Se tumban en las vías y el tranvía los aplasta; así termina la obra.

El lenguaje en *Obsession Street* no da estabilidad al ecosis-

tema, sino que lo desestabiliza. Como explica Villán, cada “mala conciencia individual acaba arruinando una solidaridad colectiva” (Villán, 2011: 11). El lenguaje tampoco cura las neurosis de sus residentes porque es incapaz de facilitar la comunicación; al contrario, la dificulta, y precipita así, las manías individuales. El ecosistema está contaminado irremediablemente dado que los lazos que deberían unir a los miembros de esta sociedad, como la empatía y la compasión, no funcionan. El mecanismo homeostático de este ecosistema desequilibrado —en este caso, estos lazos sociales básicos— no puede volverlo a la estabilidad. El mensaje para el público queda claro: sin compasión, verdadera comunicación, empatía y solidaridad, una sociedad —un ecosistema social, vital— no es viable. Diana de Paco nos invita a examinar cómo podemos fortalecer las relaciones interpersonales y sociales por el bien de todos.

3. PCP. UN ECOSISTEMA SIMULADO

Si el ecosistema disfuncional e insostenible creado en *Obsession Street* se basa en un metalenguaje teatral opaco y destructivo, incapaz de crear significados positivos y coherentes, *PCP* o *Programa de chat personalizado* muestra lo que ocurre cuando unos miembros de un ecosistema manipulan la realidad para crear un mundo falso dentro de ello —un hábitat simulado— sin que los otros habitantes se den cuenta de ello. *PCP* es un programa investigativo de telerrealidad cuyo propósito es descubrir al culpable de un asesinato, un robo o cualquier evento parecido. El productor 1 explica el proceso: “se trata de aislar al individuo, sin estímulos externos, se le administra una sustancia que desbloquea las represiones y las ataduras psicológicas y provoca la confianza en lo desconocido”, no obstante, existe mucha presión porque “si no [consiguen] solucionar el caso, no hay programa” (2010: 65). Es decir, que los productores del programa introducen unas sustancias

contaminadas dañinas en el hábitat falso que han creado dentro de su ecosistema, provocando un desequilibrio peligroso con el fin de asegurar el éxito de su programa.

Este episodio de *Programa de chat personalizado* se ocupa del asesinato de un hombre de negocios rico que fue acusado de acoso sexual por dos jóvenes empleados suyos, CHICO Y CHICA, y la concursante drogada es su esposa. En el escenario, hay tres espacios o hábitats distintos. El primero se compone de dos habitaciones que comparten una pared y que parecen ser celdas acolchadas de un manicomio. En una habitación encontramos a una mujer, nuestra protagonista y la esposa del hombre asesinado y, en la otra, al psicólogo cuyo rol en el programa es ganar la confianza de esta mujer para que ponga a descubierto quién es el culpable del crimen¹⁰. Ella se despierta sin acordarse de nada,¹¹ ni siquiera de su propio nombre —que en realidad es Carmen—, así que decide llamarse BERENICE; por su parte, Paco, el psicólogo, se pone el nombre de NEMO para continuar con el engaño. Estas identidades falsas sirven para añadir otro nivel de disimulo a lo que pasa en este espacio simulado. El segundo hábitat es la sala de control del programa de telerrealidad. Lo ocupan los dos productores conocidos sólo por números, 1, el jefe, y 2, su asistente y éstos planean el programa, graban las interacciones que ocurren en los otros hábitats, interrogan a los otros concursantes y dan instrucciones a NEMO, sin que BERENICE se entere. En otras palabras, desempeñan el rol de titiriteros porque controlan todo lo que pasa en los otros espacios. En la tercera parte del escenario se hallan los otros concursantes inconscientes, CHICO y CHICA, víctimas del acoso sexual a manos del esposo de BERENICE. Aunque estos tres hábitats independientes están separados físicamente, las barreras se hacen gra-

¹⁰ Véase Bueno (2010) para un estudio de la importancia de los nombres NEMO y BERENICE en esta obra.

¹¹ Ha sido drogada por NEMO.

dualmente más permeables, permitiendo la contaminación cruzada de energía negativa. Pese a que los espectadores están al tanto de la existencia de estos hábitats distintos desde el principio de la obra, inicialmente están tan confundidos acerca de lo que está pasando como BERENICE. Es sólo cuando escuchan las intervenciones de los productores que se dan cuenta de que lo que ven en las tablas es aún más problemático de lo que pensaban.

El hábitat más activo es el de NEMO y BERENICE y éstos se comunican a través de la pared entre ellos. Como explica Simone Trecca, los dos personajes están «envueltos en un anonimato propiciado por su mutua invisibilidad, se encuentran así en un entorno parecido a una típica situación cibernética, compartiendo un mismo medio de sociabilidad, pero actuando desde sus respectivas posiciones, exactamente como en una sala de *chat*» (2013: 423). Es un hábitat vacío, sin ventanas, cerrado y agobiante que genera una energía de decepción y de manipulación psicológica. De hecho, Nemo hace *gaslighting*¹² o hacer luz de gas, a BERENICE. El *gaslighting* es un maltrato psicológico que ocurre cuando el abusador crea una realidad interpersonal surreal y deformada con el fin de manipular, confundir y controlar a su víctima (Sweet, 2019: 2). Después de experimentar estas distorsiones la víctima empieza a dudar todo lo que cree que entiende llegando a cuestionar la realidad y, por consiguiente, su propia cordura. En realidad, BERENICE ha sido víctima de una doble dosis de luz de gas, primero por parte de su esposo, y ahora, por parte de NEMO¹³. El esposo la ha convencido de que debería ser una esposa sumisa y que no necesita preocuparse por las

¹² El término entró en el vocabulario cotidiano gracias a la película estadounidense de 1944, *Gaslight*, de George Cukor, basada en la obra de teatro homónima de Patrick Hamilton de 1938 (Sweet, 2019: 1).

¹³ Lourdes Bueno llega a la misma conclusión, pero desde la perspectiva del control masculino. Explica que BERENICE “sufrir el control masculino por parte doble: [...] está sometido a su esposo y [...] se encuentra bajo el control del protagonista masculino” (2010: 34).

mentiras que cuentan sobre él en el trabajo. NEMO, en cambio, logra convencerla de que está en un tipo de habitación de hotel de la cual puede salir cuando quiera. Ulteriormente, lo que el público reconoce, es que BERENICE está en un plató televisivo y que NEMO no es de fiar, esto es, que la está manipulando.

Inicialmente, los dos productores se sienten frustrados por la falta de urgencia de NEMO. Dentro de su hábitat simulado, NEMO está tratando cuidadosamente de construir —por medio del *gaslighting*— una relación de confianza con BERENICE; como resultado, el síndrome de Estocolmo nace entre ellos. No obstante, los productores quieren más y lo quieren ya, como se ve en esta interacción:

2.- Esto no funciona, no podemos seguir. Hay que entrar y tratar con ella directamente.

1.- De eso nada, debemos continuar. Ya está haciendo efecto la dosis, empieza a recordar. Seguro que podrá identificar a alguien y nos dará alguna pista.

2.- Con ese ahí dentro, mira lo que está inventando para conmovérlo... ¡menudo psicodrama! Así no vamos a conseguir nada, a lo mejor echamos una lágrima, pero nada más. La está poniendo nerviosa. No tiene puta idea. Propongo que le demos otra dosis, jefe. Necesitamos saber más y más rápido.

1.- Puf, no sé. Bueno, venga, probemos. Esperemos que resulte, dile que siga y que provoque la administración de otra dosis (2010: 52).

Finalmente, la combinación de otra dosis de la ‘sustancia’, múltiples vasos de güisqui y el efecto de *gaslighting*, o sea la introducción de químicos dañinos a este hábitat, tiene el resultado deseado y BERENICE empieza a sentirse tan cómoda en este espacio ‘seguro’ que comienza a recordar los eventos traumáticos que había olvidado. Sus memorias causan una aceleración de actividad

no sólo en el hábitat que comparte con NEMO, sino también en los otros dos. Después de escuchar a BERENICE contar la historia de acoso de CHICO y CHICA, y cómo éstos le habían mandado una cinta que habían grabado de sus conversaciones con su marido, los productores deciden traer a los dos al plató televisivo para interrogarlos, pensando que son ellos los asesinos.

Una vez que CHICO y CHICA entran activamente en el programa, las barreras psicológicas y emotivas que antes separaban los tres espacios o hábitats empiezan a colapsar. Ahora, los dos productores intervienen directamente en el interrogatorio de los jóvenes y animan a NEMO a continuar a sonsacar a BERENICE información complementaria. La acción salta de un hábitat a otro cada vez más rápidamente. Por ejemplo, en su espacio, CHICO y CHICA revelan que habían sobornado al esposo de BERENICE. La acción, entonces, salta a la habitación de BERENICE y ella le cuenta a NEMO cómo había empezado a cuestionar la veracidad de la versión de los eventos de su esposo. Tanto para el público como para NEMO, es obvio que estamos llegando al clímax del programa. Finalmente, en la penúltima escena, las paredes figurativas y reales entre el hábitat de BERENICE y NEMO y el de los dos productores se desintegran. BERENICE le está explicando a NEMO como había ido a la casa de CHICO y CHICA con una pistola en la mano para pedirles que la dejaran en paz a ella y a su familia, cuando su esposo llegó a la puerta. NEMO, quien había funcionado previamente como el mecanismo homeostático de este pequeño hábitat simulado, no la puede callar —él no quiere que ella confiese al crimen y es obvio que él se arrepienta de su rol en el engaño de BERENICE— y, por lo tanto, no logra el retorno de este hábitat a la estabilidad. Como veremos en esta escena frenética, la voz en off de uno de los productores invade el espacio de NEMO y BERENICE, revelando la profundidad de la decepción de ella por parte de él:

NEMO. - ¡No sigas!

BERENICE. – Déjame.

NEMO. – Es el momento de que dibujes la ventana, ¡dibuja esta ventana y vete! Deja de hablar. Tú puedes, puedes frenar esto, puedes ser libre.

VOZ EN OFF. - (*Desde espacio 2*) ¡Deja que termine! ¿Qué tontería es esa de la ventana?

NEMO. - ¡No!

BERENICE. – Saque la pistola

NEMO. - ¡Para! La ventana BERENICE...

VOZ EN OFF. – Déjala. Y olvídate de ventanas y de Berenices...

NEMO. - ¡Parad vosotros también!

VOZ EN OFF. - ¿Qué te pasa? ¿Estás loco? ¡Qué termine! (2010: 69).

NEMO es incapaz de impedir que BERENICE revele la verdad. En un momento de triunfo para el programa y de catarsis para ella, BERENICE cuenta que vio la culpabilidad en la cara de su marido y, lo mató: “Pum. Muerto” (2010: 69). El éxito del programa *PCP*, o sea, la revelación de la identidad del culpable por métodos dañinos es el combustible necesario para que los procesos vitales necesarios empiecen de nuevo, creando otro hábitat simulado para un nuevo concursante inconsciente. En otras palabras: el éxito del programa es el mecanismo homeostático del ecosistema más grande de *PCP* y aquello que permite que el ciclo vicioso continúe.

4. CONCLUSIONES

Las relaciones entre los habitantes de los dos ecosistemas estudiados aquí son disfuncionales; y, por lo tanto, estos ecosistemas son incapaces de mantenerse en un estado permanente

de equilibrio. El desequilibrio en *Obsession Street* es el resultado del fallo de un cimiento fundamental del teatro, su mismo lenguaje. Cuando los miembros de este ecosistema no pueden entenderse, cuando intentan comunicarse por medio de frases hechas, cuando sufren de neurosis exacerbadas por la falta de lazos sociales significativos, esta sociedad no puede sostenerse; como resultado, el ecosistema empieza a suicidarse, cometiendo ecocidio. En *PCP* la situación es aún más complicada dado que existe un ecosistema hecho de una serie de hábitats, algunos de ellos simulados¹⁴. La introducción de sustancias dañinas a este mundo manipulado sólo acelera su implosión. No obstante, esta implosión no destruye el ecosistema más grande del que forma parte; de hecho, este super-ecosistema se nutre y recibe su vitalidad de un ciclo vicioso y destructivo basado en la manipulación psicológica y la introducción de especies invasoras. En *PCP*, por lo tanto, el ciclo disfuncional no conduce al ecocidio, sino que asegura el futuro éxito del programa.

Para concluir, este estudio de *PCP* y *Obsession Street* desde una perspectiva ecológica, ofrece un acercamiento fructífero al genio teatral de Diana de Paco¹⁵. En estas dos obras, hemos esclarecido cómo funcionan estos complejos mundos ficticios a partir de un análisis apoyado en conceptos ecológicos. El mensaje para el público queda claro: así como debemos proteger nuestro planeta del cambio climático, también debemos cuidar de nuestros ecosistemas humanos, nuestras comunidades y nuestras sociedades. Una sociedad sin empatía, sin amor y compasión para el otro no puede sostenerse. Nosotros somos el mecanismo homeostático y tenemos la responsabilidad de enderezar la nave antes de que sea demasiado tarde.

¹⁴ Es un tipo de metateatro basado en la simulación de la realidad dentro de una obra de teatro que es, por naturaleza, una simulación de la realidad.

¹⁵ Recordemos que ella, significativamente, ha nombrado a sus mundos teatrales ‘microcosmos’.

5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BUENO, L. (2010). “BERENICE o el arte de ocultar la identidad”. *Estreno* 36.2, 29-41.

DE PACO SERRANO, D. M. (2010). *PCP*. *Estreno* 36.2, 42-71.

____ (2011). *Obsession Street*. Madrid: Huerga y Fierro Editores.

ESSLEN, M. (1960). “The Theatre of the Absurd”. *The Tulane Drama Review* 4.4, 3-15.

FREEAR-PAPIO, H. (2013). “*Obsession Street*. Trivialidades transcendentales: dramatizando las neurosis”. *Leer teatro* 2. Disponible en <http://www.aat.es/elkioscoteatral/leer-teatro/leer-teatro-2-2/no-2-de-aqui-y-de-ahora-1-5-teatro-espanol-contemporaneo> [22/02/2023].

MITRA, S. (2022). “Ecosystem | Definition, Components, and 5 Important Types of Ecosystems”. Disponible en <https://lets-talkgeography.com/ecosystem/#::~text=The%20components%20of%20an%20ecosystem,abiotic%20factors%2C%20and%20biotic%20factors> [05/09/2023].

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001). *Diccionario de la lengua española*, 23ª ed. [versión 23.6 en línea]. <https://dle.rae.es> [04/11/2023].

ROMERA CASTILLO, JOSÉ. (2023). “Teselas de teatro breve actual”. *Las Puertas del Drama* 59 (junio). Disponible en <https://aat.es/las-puertas-del-drama/teselas-de-teatro-breve-actual/> [15/06/2023].

SWEET, P. L. (2019). “The Sociology of Gaslighting”. *American Sociological Review* 84.5, 1-25.

TRECCA, S. (2013). “El paradigma cibernético en *PCP*, de Diana de Paco Serrano”. En *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI*, J. Romera Castillo (ed.), 420-432. Madrid: Editorial Verbum.

VILLÁN, J. (2010). “Diana de Paco, ensayista y dramaturga: complejidad de un teatro que parte de la tragedia”. *Estreno* 36.2, 72-81.

____ (2011). “Paso para una autora”. En *Obsession Street*, De Paco Serrano, 11-13. Madrid: Huerga y Fierro Editores.

ECOLOGÍA Y SÍMBOLO EN EL TEATRO EDUCATIVO
DE MIRIAM DUBINI: DEL RELATO A LA ESCENA

ECOLOGY AND SYMBOL AN THE EDUCATIONAL
THEATER OF MIRIAM DUBINI: FROM NARRATIVE
TO STAGE

Maria Angelica GIORDANO PAREDES

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

Resumen: El teatro educativo es una creación de la escritora italiana del siglo XIX, Ida Baccini, que ha trascendido muy poco así como el reconocimiento de su obra. Sin embargo, en los dos primeros decenios del siglo XXI vemos que esa terminología encuentra cabida y desarrollo en la obra de Miriam Dubini quien convierte sus relatos en escenografías para los más pequeños con una intención claramente educativa. Es así como en sus obras encontramos el objetivo de esta investigación que pretende analizar, de manera diacrónica, el significado de este tipo de literatura, interpretar la simbología de sus personajes y contextos; además de estudiar su explícita preocupación por preservar el ambiente y transmitir el equilibrio natural que hay entre la naturaleza y los seres humanos, respetando además los objetivos para el desarrollo sostenible de la agenda 2030. Para ello analizaremos una de sus obras más representativa, *Il viaggio di Salma e Timo*.

Palabras clave: Teatro educativo. Ecología. Miriam Dubini. Aprendizaje. Ida Baccini.

Abstract: Nineteenth-century Italian writer Ida Baccini's educational theatre had little transcendence and even less recognition. However, in the first two decades of the Twenty-first century, we can see that this terminology finds its place and development in Miriam Dubini's work, who turns her stories into plays for the little ones with a clear educational purpose. The contention of this paper is to diachronically analyze her works and the meaning of this type of literature, as well as to interpret the symbology of its characters and contexts; in addition, it explores her explicit concern to preserve for preserving the environment and transmit the natural balance between nature and human beings, by following the UN 17 Sustainable Development Goals for the 2030 agenda. In order to do this, we will analyze one of his most representative works, *Il viaggio di Salma e Timo*.

Keywords: Educational theater. Ecology. Miriam Dubini. Learning. Ida Baccini.

1. INTRODUCCIÓN

El estudio de la literatura educativa de Ida Baccini nos ha llevado a interesarnos también por las pocas producciones de lo que ella denomina “teatro educativo”. Sin embargo, hemos comprobado que sus relatos pueden ser escenificados y que la expresión teatral es un componente más de sus métodos educativos. Su extensa obra literaria es un legado que se ha ido perdiendo a partir de la segunda década del siglo XX para retomar forma y vida en la narrativa de Miriam Dubini. Distanciadas de dos siglos y sin contacto ni influencia literaria demostrada, podemos apreciar en la obra literaria de Miriam Dubini una cierta semejanza con la filosofía educativa de Ida Baccini.

Acercarse al mundo literario de Miriam Dubini es fascinante, sobre todo porque transforma la realidad en un universo mágico, colorido y rico de creatividad, en total conexión con la naturaleza. Dentro

de este marco nos proponemos analizar, desde un punto de vista eco-crítico, uno de los más importantes relatos de la escritora y dramaturga, *Il viaggio di Sama e Timo*, llevado a escena con gran éxito y que representa la esencia de algunos de los objetivos para el desarrollo sostenible de la Agenda 2030¹, tales como poner fin a la pobreza en todas sus formas alrededor del mundo, reducir la desigualdad en el interior y entre los países, garantizar modalidades de consumo y producción sostenibles y promover sociedades justas, pacíficas e inclusivas.

Este trabajo se estructura en varias partes representativas del teatro educativo italiano, la vida y obra de Miriam Dubini y el análisis del relato escenificado *Il viaggio di Sama e Timo*, teniendo en cuenta la proyección espaciotemporal del teatro educativo italiano y los objetivos de desarrollo sostenibles analizados y simbolizados y expuestos en la obra.

2. EL TEATRO EDUCATIVO EN ITALIA

El teatro educativo es una creación de Ida Baccini, quien denomina como educativa también toda su obra literaria, en un periodo de unificación lingüística y con una clara intención didáctica y pedagógica; cuya única finalidad es la educación entendida dentro de las normas de una lengua común a todos los italianos. Este teatro pedagógico se esconde tras el fulgor de la literatura de inicios del siglo XX para reaparecer entre finales de los años sesenta y principios de los setenta, reconstituido y bajo la etiqueta de “Teatro Ragazzi” que, según Mario Bianchi, “era un teatro che portava in scena il lavoro fatto a scuola, che offriva la metafora poetica

¹ https://www.educo.org/Blog/Agenda-2030-y-Objetivos-Desarrollo-Sostenible?utm_source=google&utm_medium=cpc&utm_campaign=educo_brand_dsa&utm_term=kw&utm_content=text&tc_alt=64115&n_o_pst=n_o_pst&n_okw=_c_76410967186&gclid=Cj0KCQjw2cWgBhDYARIsALggUhqKqMgd7nKTJqKIC34sDafxbHcZAJF01XpCCr8pCLlyqbLoDl3aeLEaAgrBEALw_wcB [10/02/2023].

propria del teatro a un pubblico che non l'aveva mai praticata, in luoghi che non erano mai stati depurati per farlo" (2022: 3).

El teatro educativo evoluciona desde una perspectiva moralista hasta una actitud más inclusiva y democrática, gracias a las motivaciones de índole psicopedagógica, social y política del siglo XX. "Lo innovador no es utilizar el hecho dramático como recurso, sino los objetivos buscados, la metodología utilizada, las actividades realizadas, los temas transversales, la atención a la diversidad, la implicación de toda la comunidad educativa y la evaluación continua de esta labor" (Cutillas, 2015: 23).

Entre finales del siglo XX e inicios del XXI el gobierno italiano se propone establecer algunos protocolos a favor del teatro que lo llevarán a un desarrollo progresivo en diferentes ámbitos como el comercial y el turístico. Además, favorece el desarrollo de espectáculos al aire libre, en ambientes culturales como museos y bibliotecas e incluso las fiestas infantiles privadas. En el ámbito escolar se mantiene la experiencia del "Teatro Ragazzi" (Quazzolo, 2014) y surgen numerosos grupos y compañías teatrales infantiles y juveniles como Ditta Gioco Fiaba, Teatro nel Trotter, Ora in Scena. Además, es conveniente recordar los numerosos proyectos teatrales a lo largo del territorio nacional que han surgido en los dos primeros decenios del siglo XXI, tales como Fondazione Sipario Toscana, Casa del Teatro Ragazzi e Giovani, Teatro delle Briciole, Teatro del Buratto, Teatro del Telaio, Le nuvole, Teatro Mercadante, La Piccionaia, I Teatrini, Teatro del Archivolt, La Baracca, Accademia Perduta y Teatro Città Murata, entre otros (Bianchi, 2022).

3. EL UNIVERSO LITERARIO DE MIRIAM DUBINI ENTRE NARRATIVA Y TEATRO

Hay escritoras que viven para escribir y escriben para perdurar. Este es el caso de Miriam Dubini que en su corta vida

nos dejó un número significativo de obras y llenó los teatros de fantasía, colorido y amor por la naturaleza, por la esencia de la armonía y por las sonrisas de los más inocentes que heredarán el planeta y cuidarán de él. De ahí su interés por preservar el medioambiente que dejó claro en relatos como *Lo zio riciclatutto* (2015), *Aria* (2012), *Leila Blue* (2010), *Non toccate la terra* (2015) entre otros. En realidad, cada una de sus obras tiene una clara intención ambientalista, de ese nexo que une al ser humano con los demás reinos naturales y que crean el equilibrio del planeta. Amante de las bicicletas, Miriam Dubini pasó toda su vida recorriendo calles y caminos con ellas, en su ciudad natal, Milán, y en las largas y estrechas calles de Roma donde vivió un periodo importante de esa vida tan intensa y breve que le arrebataron, precisamente en bicicleta.

Desde su nacimiento en Milán, el 25 de marzo de 1977, hasta su muerte en Roma, el 19 de agosto de 2018, en ese breve ciclo de 41 años, escribió más de veinticinco obras, hizo representaciones teatrales como dramaturga, escenógrafa, actriz y maquilladora en la compañía Ditta Gioco Fiaba y contribuyó a la creación de un espacio teatral dedicado exclusivamente a los jóvenes, el Teatro nel Trotter en el Parque Trotter. Escribió, además, espectáculos circenses para la compañía de Ambra Orfei.

Tenemos noticias de tres obras de teatro cuyo texto no hemos podido localizar, quizás las haya escrito solo para representarlas porque no nos consta entre sus publicaciones. Se trata de *Lady Befana: musical di canti sguaiaiti e fili colorati* (2004), representada en el Teatro Don Bosco Pergine Valsugana, en enero de 2011, por la compañía Ditta Gioco Fiaba y en enero de 2012 en el Teatro Parco Trotter. *Melania non dorme mai* (2004) y *Farfalle con i guanti* (2005).

Miriam Dubini fue, ante todo, una dramaturga que supo ver el mundo a través de una bicicleta, de la que nos habla en la en-

trevista de Alessandro Rivale en febrero de 2013² “sono stati anni meravigliosi in cui correvo da una parte all'altra della città con la mia bicicletta giallo sole e ascoltavo maestri di scrittura parlare di tutti i modi per raccontare una storia: al cinema, con un fumetto, su un palco teatrale, in televisione, al circo o in un libro”. Ese viaje a través de los sentidos, de la fantasía y de la realidad que nos toca a través del aire y del sabor de la naturaleza es el mismo del que nos habla Renata Molinari en la entrevista de Andrea Zangari³ en la que alude a la labor del dramaturgo como el relato de un viaje en el que el autor se sumerge en el espacio, a través del paisaje y teniendo en cuenta tanto la dirección como la orientación, los colores, el tiempo y las estaciones, un mapa que dirige la intención y los movimientos y que da vida a la creación artística (Zangari, 2020).

En la bicicleta, la dramaturga creció, suspiró, soñó, vivió y murió. Representa un ciclo de vida completo y la mejor puerta a la biografía de la escritora, a sus secretos y misterios y, sobre todo, a ese mensaje que quería transmitir a los niños y jóvenes, de empatía con la naturaleza, para cuidar y preservar el planeta que nos pertenece a todos. Así, la bicicleta también es un símbolo de ecología y salud.

4. *IL VIAGGIO DI SAMA E TIMO*

Il viaggio di Sama e Timo es en realidad un relato/guion, un tipo de narrativa que nace de la fábula, predispuesta, sin embargo, a la adaptación teatral. El proceso a seguir consistió en lo que Bobes

² La entrevista aparece en *Pangea* con motivo de la muerte de Miriam Dubini, publicada por Alessandro Rivali: <https://www.pangea.news/ci-lascia-la-nostra-piu-brava-autrice-di-storie-per-ragazzi-alessandro-rivali-ricorda-miriam-dubini-era-una-formidabile-storyteller/> [18/02/2023].

³ <https://www.teatroecritica.net/2020/01/nella-bottega-della-dramaturg-intervista-a-renata-molinari/?fbclid=IwAR1mNsLakRyXoGfI79fUulkyK2PjI4J0boR-SwPYE3OHnGwXzTDFPOvx3nM> [10/03/2023].

delimita como “Texto Literario” y “Texto Espectacular”, dos modos de considerar el “Texto Dramático”, el primero para la lectura y el segundo para la representación, aunque en realidad, ambos pueden ser leídos y representados (Bobes, 2004). Lo cierto es que el primero pertenece al ámbito de la literatura y el segundo, constituye un arte distinto cuando se sube a la escena, como establece José Romera Castillo (2006). Con esta naturaleza ambivalente, *Il viaggio di Sama e Timo*, sale a la luz en 2017, publicado por Il Battello a Vapore, una famosa editorial italiana de literatura infantil y juvenil; sin embargo, la escritora no consigue ver el éxito de la que podría ser su mejor obra debido a su muerte prematura un año después. Por esta razón le corresponde a Paolo Rausa, guionista y director de teatro, de la compañía Ora in Scena, la puesta en escena. La obra fue representada por primera vez el 9 de julio de 2020, en el Teatro Molletta, en homenaje a la escritora fallecida dos años atrás.

El relato / guion se enfoca en la visión del mundo que desde su propia perspectiva tiene el gato de nombre Timo, quien hace un análisis de la situación en la que se encuentra su familia y Sama, la niña que lo adoptó y protege. La obra está estructurada en tres partes que mantienen un perfecto paralelismo entre ellas. Inicia con un prólogo que es, en realidad, un breve diálogo entre Timo y su madre sobre la sensatez de los animales al momento de usar las uñas, una clara metáfora de lo que los seres humanos podrían evitar si supieran utilizar la razón y no se dejaran dominar por la sinrazón.

En la primera parte, *Il fuoco e la mamma*, se narra la triste situación en la que vive Sama y su familia en Sudán debido a la guerra civil que se prolonga desde hace varios años y no parece tener fin. En ese ambiente de terror y muerte la única esperanza es la huida a un mundo mejor, con posibilidades de supervivencia y el reinicio de una nueva vida, una segunda oportunidad, que es lo que busca Sama y muchos otros emigrantes que escapan hacia Europa. La reflexión de Timo nos hace ver, desde el punto de vista

de un animal, la deshumanización del ser humano y la incapacidad de mantener el equilibrio natural, respetando su propia especie, en un instinto destructor que no consigue controlar. En cambio, los felinos sacan las uñas solo para defenderse, pero cuando pasa el peligro tienen la capacidad de remeterlas y volver a la tranquilidad.

[...] gli umani che fanno la guerra [...] non hanno le unghie retrattili come i gatti o il becco appuntito come gli avvoltoi [...] Se ce li avessero, forse per loro ci sarebbe qualche speranza. Ma sono nati deboli e indifesi, così si sono costruiti le armi per sentirsi più forti. Solo che le armi non sono retrattili e, una volta che le tirano fuori, non riescono più a rimetterli al loro posto. Non sono proprio capaci. E allora quelle rimangono lì. Per uccidere. Perfino i loro fratelli (Dubini, 2017: 47-48).

Sin embargo, en el fondo, Timo ve algo de esperanza cuando afirma que los seres humanos no son todos iguales. Algunos se parecen a los gatos porque se ayudan mutuamente y se arropan en las dificultades. Otros, en cambio, odian a sus propios hermanos, cazan por el placer de matar y destruyen las guaridas de los demás. Timo le da gracias a Dios por vivir con los que se parecen a los gatos (Dubini, 2017). Este monólogo, así como otros más a lo largo de las tres partes de la obra, hacen énfasis en el antropomorfismo del que habla Bula Caraballo refiriéndose a la ecocrítica “si se comprende al ser humano como constituido por la naturaleza, como parte de ésta, en un sentido fuerte; el bien humano tiene que ver con el bien de la naturaleza, en un sentido no instrumental” (2009: 67). Así, aparece el gato, humanizado, solo en el escenario, reflexionando sobre la conducta humana y denunciando los atropellos del ser humano al equilibrio natural. Un gato que representa la antítesis de la guerra y la esperanza de salvación del medioambiente cuando Sama le construye una jaula de tela y la esconde entre su

larga falda, para escapar y salvarlo también del odio de los humanos fraticidas. Un gato que aparece ante el público como el reflejo de la esperanza para la humanidad, de la conjunción entre especies, sensibles a su entorno natural.

Esto nos lleva a deducir que “el ecologismo es un proyecto político, su meta es la transformación del comportamiento humano. Así pues, no basta con una representación de la naturaleza depurada de todo antropomorfismo y antropocentrismo; no basta con desviar nuestra mirada hacia la naturaleza pura e incontaminada por el hombre” (Bula Caraballo, 2009: 67). En este aspecto, además, podemos ver algunos de los objetivos para el desarrollo sostenible como por ejemplo la lucha contra el hambre y la pobreza en el mundo, la reducción de la desigualdad y la promoción de sociedades justas, pacíficas e inclusivas, como se ha dicho anteriormente. En realidad, el desarrollo sostenible es un nuevo modo de entender y mantener el desarrollo económico sin alterar el equilibrio natural; y para que se sostenga lo tenemos que vincular a tres dimensiones, la ambiental, la económica y la social. Sin embargo, la ecología no es solo una cuestión sociopolítica y científica sino una actitud de crítica cultural en la que el teatro tiene una amplia cabida por su condición de profunda conexión con la naturaleza del ser humano en cuanto a medioambiente, realidad socioeconómica y psicología (Sciortino, 2020)⁴.

En la segunda parte, *Il viaggio e Sama*, el gato, invisible para los humanos, atraviesa el desierto y el mar con la esperanza de encontrar un mundo mejor para mantener sus especies y preservar el orden natural, en la lucha por la paz y la igualdad. Esta vez, la presencia de Sama en el escenario con su largo y ancho vestido de doble tela, nos hace pensar

⁴ Sobre las relaciones del teatro con la ecología, puede verse el reciente trabajo del profesor José Romera Castillo (2023) -especialmente la tesela tercera de “Lo ecológico y el teatro”-; además de *Natura et mensa* en la escena de hoy”, que se publica en este volumen.

en un mundo escondido, lleno de secretos, pero al mismo tiempo de esperanza, que para Timo es tan sutil como los bigotes de un gato, puesto que “senza i baffi i gatti perdono il senso dello spazio, delle distanze, delle loro stesse dimensioni. Che cosa perdono gli uomini se perdono la speranza?” (Dubini, 2017: 163). Esta metáfora nos hace reflexionar sobre la vulnerabilidad de nuestro planeta si seguimos por el camino erróneo. Sama quiere sobrevivir a la guerra pero también quiere salvar a Timo y ambos, en armonía, emprenden ese largo viaje persiguiendo el sueño de la paz, de una sociedad inclusiva en la que tengan cabida una niña pobre del tercer mundo y un gato que esta vez, vemos como signo de esperanza y convivencia, a pesar de viajar con traficantes humanos.

El gato nos hace pensar en muchas vidas, en ese largo y dificultoso trayecto que ha emprendido entre continentes. Representa también la relación estrecha entre el hombre y la naturaleza, específicamente el reino animal. Ambos reinos deben respetarse y mantener el equilibrio. Es así como en el segundo monólogo, Timo, reflexiona sobre las posibilidades de supervivencia de la raza humana, gracias a esos valores que si se preservan y alimentan pueden salvar el mundo, el amor a través de las caricias, la curiosidad y la luz del sol:

Prima di conoscere Sama avevo paura di tutti gli umani, prima di conoscere un asino avevo paura di tutti gli asini, prima di lasciare la mia casa avevo paura che non ne avrei mai avuta un'altra. Ma ci sono cose più forti della paura. Le carezze sono più forti, la curiosità è più forte, il sole è più forte. E anche io, dentro la mia casetta fatta per viaggiare, divento ogni giorno un pochino più forte (Dubini, 2017: 87).

La humanización del gato le atribuye acciones que un animal no podría llevar a cabo con las mismas habilidades. Se preocupa por lo que le pasa a todos los que están implicados en esa larga y tortuosa travesía donde el peligro asecha y la esperanza no está ase-

gurada y piensa en un plan para salvar a su familia adoptiva. Avisa a Sama de la incursión de patrullas de la policía por lo que el viaje clandestino con los traficantes podría ser abortado. El teatro hace posible que los animales tengan voz propia y puedan hablar como los demás personajes humanos, no olvidemos que la base de estas historias es la fábula a la que la autora recurre para la creación de sus personajes. Y en este caso, Timo es el personaje principal que consigue salvarlos a todos lanzando su voz de alarma. La satisfacción del animal trasciende las barreras de su especie y adquiere matices propios del ser humano:

Se stanotte potessi uscire dalla mia gabbietta, sono certo che attraverserei l'intero deserto col passo fiero di un leone. Se potessi miagolare, dalle mie fauci uscirebbe un ruggito che farebbe tremare le stelle. Se potessi spiccare un balzo, sarei sulla luna in un istante e mi addormenterei cullato dalla sua falce d'argento, dormendo il sonno dell'eroe. Perché stanotte ho salvato la mia famiglia e sono il gatto più felice di tutta l'Africa (Dubini, 2017: 118).

Con esta intervención, llena de poesía, la dramaturga nos quiere recordar que el gato también simboliza la concordia entre los reinos de la naturaleza; y así lo manifiesta más adelante en su siguiente monólogo recargado de un intenso deseo de paz y de armonía:

Gli uomini pensano che avere potere su altri uomini li renda più forte perché chi comanda ha i soldi, vive bene ed è libero di fare tutto quello che vuole. La verità è che nessuno può fare tutto quello che vuole. Siamo tutti sullo stesso pianeta e ci dobbiamo vivere insieme, anche quando è più difficile. La verità è che nessuno comanda su nessuno, tutti dipendono da tutti. E per questo nessuno è solo (Dubini, 2017: 133-134).

El planeta nos pertenece a todos y, tanto humanos como animales, tenemos que colaborar para que reine el equilibrio. Aquí, la dramaturga, nos transmite su preocupación porque ese equilibrio está en peligro debido a los abusos y a la falta de concienciación colectiva y nos remite, por lo tanto, a la Agenda Global para el Desarrollo Sostenible aprobada por las Naciones Unidas el 25 de septiembre de 2015 en la que se reconoce la recíproca relación entre el bienestar humano y la salud de los ecosistemas naturales, de ahí los retos que todos los países del mundo deben enfrentar (Sciortino, 2020).

En uno de sus monólogos, Timo hace referencia a la acción del hombre como una amenaza porque solo el ser humano, entre todas las criaturas que pueblan la Tierra, es capaz de transformar el mundo en un infierno donde los más fuertes se convierten en diablos y los más débiles en pobres diablos. Sin embargo, hay siempre una esperanza de salvación para los que buscan el bien y encuentran un espacio para protegerlo y cuidarlo haciéndolo cada vez más grande, con tesón y buena voluntad. No todo está perdido (Dubini, 2017). En esta lucha por hacer ver el abismo hacia el que estamos condenando la naturaleza, la dramaturga nos acerca a uno de los objetivos de la ecocrítica, que “como enfoque analítico, ha de ser también, sin duda, un compromiso literario y político, pues no se pueden cortar los lazos entre la ficción y el contexto del cual emana. La crisis ambiental global no es ninguna metanarrativa” (Sanz, 2015: 304) sino una dura y cruda realidad que debemos asumir y defender siendo conscientes de la catástrofe a la que nos puede conducir la negligencia en la que estamos sumergidos.

Por esta razón, la paz entre los pueblos de la Tierra, por la que luchan Timo y Sama, está también recogida entre los objetivos de desarrollo sostenibles. Es por eso que este tipo de teatro tiene por finalidad “apostar por la educación para la paz [...] En consecuencia, teatro y educación en valores son dos variables que convergen en el mismo punto, ya que ambas persiguen educar, concienciar y

formar a los individuos en conocimientos científicos y humanos” (Blanco y Balado, 2015: 1)⁵. Y esto nos lleva también a la reflexión de Quazzolo sobre la conjunción entre lección y teatro, un conglomerado que permite la madurez y el aprendizaje a través de la comunicación (2014).

En la tercera parte, *L'isola ed Eletta*, se culmina el viaje de nuestros personajes, embebidos de una antítesis de emociones, entre desolación y aliento, desesperanza e ilusión, frustración y perseverancia. Llegan a un destino que no terminan de conocer, perdidos en el espacio pero reencontrados en la esperanza de una nueva vida. Inmigrantes en suelo europeo con el primer gato clandestino de la historia. Sin embargo, en Lampedusa, esa famosa isla que todos conocemos y que al escuchar su nombre nos imaginamos un lugar de muerte en el que terminan las esperanzas de muchos y de supervivencia y reinicio para quienes tienen la suerte de seguir con vida, Sama y Timo se ven obligados a separarse y se reencuentran seis meses más tarde en otro país y completamente libres. En el último monólogo, Timo reflexiona sobre el viaje “il viaggio non cambia solo il paesaggio intorno, ma anche quello dentro di noi. E ci fa arrivare in luoghi che mai avremmo immaginato, soprattutto dentro di noi” (Dubini, 2017: 233). Ese cambio que advierte interno y externo es el perfume de la libertad. La escritora nos recuerda que la obra es una historia real, basada en hechos que ocurren todos los días en esa isla, y de nuevo vuelve a nuestra mente la imagen de un lugar mítico en el que la muerte y la vida se entrelazan en una especie de purgatorio dantesco. “Il racconto che avete appena letto è ispirato alla storia di Sama e Timo, ma non è una biografia. Sono tante storie in una, tante voci in una, tanti viaggi in uno. Perché siamo tutti su questo pianeta e stiamo tutti facendo un viaggio, uno soltanto” (Dubini, 2017: 240).

⁵ Ver además la bibliografía sobre teatro educativo que proporciona Romera Castillo (1996).

Podríamos decir que el relato/guion que cuenta una historia o todas las historias en una de seres humanos que buscan la paz y la libertad en otros rincones más afortunados del planeta tiene una cierta tendencia metaliteraria, frecuente en la literatura infantil y juvenil italiana del siglo XXI. “En estos libros se pone un enorme énfasis en la imaginación como una capacidad de crear realidad y, por lo tanto, de modificarla [...] Este tipo de literatura pretende formar al lector infantil y juvenil haciéndole reflexionar sobre su propio papel en el proceso de lectura y de construcción de significado” (Gómez-López-Quinones, 2015: 107-108).

Poner fin a la pobreza en el mundo, promover sociedades justas, pacíficas e inclusivas y reducir la desigualdad entre los países es la finalidad de esta obra, un tema de actualidad que nos hace reflexionar sobre el papel que tenemos los seres humanos en nuestro entorno natural; y en el que, según Sciortino (2020), el teatro representa un instrumento social que puede promover un cambio de perspectiva con respecto al ambiente que nos rodea y a la adopción de acciones de conservación y tutela. “Si bien la idea es superar el antropocentrismo inherente a la cultura occidental, el hombre no puede dejar de ser una preocupación de la ecocrítica” (Bula, 2009: 67).

5. CONCLUSIONES

El teatro educativo, en sus diferentes etapas históricas, es un claro ejemplo de la labor que ha ejercido la literatura infantil y juvenil en la formación de la sociedad italiana contemporánea. Partiendo del objetivo que nos hemos propuesto y que podemos dar por realizado, podemos afirmar que esta investigación, al igual que el relato/guion de *Il viaggio di Sama e Timo* ha sido un largo viaje por la ficción y la realidad, una dicotomía que podemos aplicar a nuestras vidas y a la relación que sostenemos con el medioambiente. Por lo tanto, se trata de un teatro ecológico creado por una ecologista convencida y prac-

ticante que viajaba en bicicleta y amaba el equilibrio entre los reinos animal, vegetal y humano. Hemos podido demostrar que, a través de las intervenciones de los personajes y de los monólogos de Timo, el personaje principal, la estructura de la obra responde a tres importantes objetivos de desarrollo sostenibles enmarcados en la igualdad, la paz y la inclusión, en el respeto por todos los seres que forman parte de nuestro entorno natural, en busca de soluciones que mantengan el equilibrio y eviten el colapso, a partir de la mirada y las reflexiones de un gato como metáfora de la naturaleza que es un compendio de seres que viven en armonía y que, en cierto modo, se complementan. De ahí que el “Teatro Ragazzi” y el “Teatro Scuola” siga manteniendo ese rol social tan importante y necesario en la formación de los jóvenes con espíritu crítico y creativo, más sensibles y comprometidos con la naturaleza. Y, para terminar, quisiéramos compartir estas palabras de Fiaschini (2016) para quien la puesta en escena de las compañías teatrales convierte a los jóvenes en espectadores críticos y activos, conscientes de su propia realidad y comprometidos en una constante y creciente acción formativa. *Il viaggio di Sama e Timo* es, además, una historia real que nos recuerda la importancia del hombre para la ecocrítica, en su rol más de constructor que de destructor ya que, según Bula Caraballo, “la visión que tenga una cultura de la naturaleza [...] y la idea que tenga del lugar del hombre en el mundo, afectarán la manera en que dicha cultura se comporte en relación con el mundo natural” (2009: 65).

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BIANCHI, M. (2022). *Il Teatro Ragazzi in Italia. Un percorso possibile dal 2008 ad oggi*. Milán: Franco Angeli Editori.
- BLANCO MARTÍNEZ, A. Y BALADO SÁEZ VITERI, C. (2015). “Educar en valores a través del teatro: un microteatro solidario”. *Revista de estudios e investigación en psicología y educación* 8, 1-5.

BOBES NAVES, M. C. (2004). “Teatro y semiología”. *Arbor* 177, 497-508.

BULA CARABALLO, G. (2009). “¿Qué es la ecocrítica?”. *Revista Logos* 15, 63-73.

CUTILLAS SÁNCHEZ, V. (2015). “El teatro y la pedagogía en la historia de la educación”. *Tonos Digital: Revista de estudios filológicos* 28, 1-31.

DUBINI, M. (2017). *Il viaggio di Sama e Timo*. Milano: Il Battello a Vapore.

GÓMEZ-LÓPEZ-QUIÑONES, L. (2015). “Metaficción en los libros infantiles italianos del siglo XXI”. *Ocnos. Revista de Estudios sobre Lectura* 13, 99-115.

FIASCHINI, F. (2016). “Le passioni tristi e l’eredità (rimossa) dell’animazione teatrale”. *Il Castello di Elsinore* 73, 75-90.

QUAZZOLO, P. (2014). “Il teatro a scuola”. *QuaderniCIRD* 9, 19-33.

RIVALI, A. (2018). “Ci lascia la più brava autrice di storie per ragazzi”. *Pangea. Rivista avventuriera di cultura e idee*. Disponible en línea: <https://www.pangea.news/ci-lascia-la-nostra-piu-brava-autrice-di-storie-per-ragazzi-alessandro-rivali-ricorda-miriam-dubini-era-una-formidabile-storyteller/> [13/03/2023].

ROMERA CASTILLO, J. (1996). “Sobre la enseñanza del teatro: notas bibliográficas”. En su obra, *Enseñanza de la Lengua y la Literatura*, 195-216. Madrid: UNED.

_____. (2006). *Literatura, teatro y semiótica: Método, prácticas y bibliografía*. Madrid: UNED, 1.ª reimpresión.

_____. (2023). “Teselas de teatro breve actual”. *Las Puertas del Drama* 59 (junio), en línea: <https://aat.es/las-puertas-del-drama/teselas-de-teatro-breve-actual/> [15/06/2023].

SANZ, T. (2015). “La ecocrítica, vanguardia de la crítica literaria. Una aproximación a través de la ecocrítica de Marguerite

Yourcenar”. En *Ecología y género en diálogo interdisciplinar*, Alicia Puleo (ed.), 291-306. Ciudad de México: Plaza y Valdés.

SCIORTINO, R. (2020). *Teatro e coscienza ecologica: il ruolo dei festival teatrali di sostenibilità ambientale in Italia. Analisi dell’Earththink Festival*. Tesi di laurea. Venecia: Università Ca’ Foscari.

ZANGARI, A. (2020). “Nella bottega della dramaturg. Intervista a Renata Molinari”. *Teatroecritica*. Disponible en línea: <https://www.teatroecritica.net/2020/01/nella-bottega-della-dramaturg-intervista-a-renata-molinari/?fbclid=IwARImNsLakRyXofI79fUulkyK2PjI4J0boRSwPYE3OHnGwXzTDFPO-vxE3nM> [12/03/2023].

ECOCIDIO PETROLERO EN *TRES NOCHES PARA CINCO
PERROS*, DE GUSTAVO OTT

OIL ECOCIDE IN *THREE NIGHTS FOR FIVE DOGS*,
BY GUSTAVO OTT

José Leonardo ONTIVEROS
Universidad Internacional de La Rioja
joseleonardo.ontiveros@unir.net

Resumen: En este trabajo se analiza la obra *Tres noches para cinco perros*, de Gustavo Ott. Pieza que cuestiona y denuncia el daño al ecosistema producido por la explosión de la plataforma petrolera llamada “Deepwater Horizon” operada por la British Petroleum. Este hecho ocurrió en el año 2010 en el Golfo de México y se convirtió en el más devastador ecocidio perpetrado por transnacional alguna. Hemos identificado aspectos de la realidad que son transpuestos en la obra por parte del autor e incardinado la obra dentro de lo que se denomina ecoteatro. Ott busca- través de la obra- crear concienciación y sensibilización medioambiental.

Palabras clave: Gustavo Ott. *Tres noches para cinco perros*. Ecoteatro. Ecocidio. Plataforma. Petróleo.

Abstract: In this work we analyze the play *Three nights for five dogs*, by Gustavo Ott. Piece that questions and denounces the damage to the ecosystem caused by the explosion of the oil platform called “Deepwater Horizon” operated by British Petroleum.

This event occurred in 2010 in the Gulf of Mexico and became the most devastating ecocide perpetrated by any transnational. We have identified aspects of reality that are transposed in the work by the author and incardinated the work within what is called ecotheater. Ott seeks - through the work - to create awareness and environmental awareness.

Keywords: Gustavo Ott. *Three nights for five dogs*. Ecotheatre. Ecocide. Oil. Platform.

1. INTRODUCCIÓN

Varios colectivos teatrales han desarrollado estrategias escénicas con el fin de cuestionar los desastres naturales producido por el hombre. El daño al planeta es una preocupación constante de los dramaturgos. Se han creado ciclos de lecturas dramatizadas o festivales de teatro ecológico *ad hoc* en donde se exponen textos que abordan el tema de los peligros que enfrenta el ecosistema producto de la explotación de los recursos naturales. Podemos destacar, en España, el proyecto del grupo Nuevo Teatro Fronterizo, *Planeta vulnerable* (Varios Autores, 2019)¹, compuesto por una serie de obras, que han sido producidas en el taller-seminario de dramaturgia dirigido por José Sanchis Sinisterra, del que han surgido varias piezas que reflexionan sobre aspectos de carácter ecológico. Los temas que predominan son la contaminación de los océanos y el calentamiento global del planeta, la destrucción de la biodiversidad, la acumulación de residuos plásticos en el mar, entre otros. El teatro ecológico ha tomado un gran auge en estos últimos tiempos que corren porque es:

¹ Cuyo contenido ha sido estudiado por el profesor José Romera Castillo (2023), en la tesela tercera, “Lo ecológico a escena”. Puede verse también su trabajo, “*Natura et mensa* en la escena de hoy”, que se publica en este volumen.

refractivo y no solo es un reflejo de la sociedad, busca un cambio de dirección en el público en vez de actuar exclusivamente como un espejo. Etimológicamente “eco”, (*Oikos*), significa “casa”, a través de teatro buscamos proteger esa casa de los peligros que penden sobre ella. Theresa May [2005] en su artículo “Greening the Theatre: Taking Ecocriticism from Page to Stage” afirma que las comunidades que tratan cuestiones ambientales han encontrado en el teatro una herramienta viable para fomentar el cambio social y el diálogo (Sánchez Vizcaino, 2016: 155).

No son pocos los “accidentes” que las transnacionales del petróleo han ocasionado. En 1979 el pozo petrolero llamado Ixtoc explotó derramando más de 140 millones de galones de petróleo frente a las costas de México. Más tarde, en 1991-durante la guerra de Irak-, se vertieron en el golfo pérsico más de 200 millones de toneladas al mar. Estos desastres producidos por explosiones, choques, etc. se multiplicaron en las dos últimas dos décadas del siglo XXI. En España, en el año 2002, el buque Prestige perteneciente a la Mare Shipping Inc, con sede en Liberia, se hundió en las costas de Galicia. Más de 70.000 toneladas de crudo se vertieron en el mar. Este desastre ecológico, uno de los mayores de Europa, fue llevado a escena por la Compañía teatral gallega Chévere, bajo el título de *N.E.V.E.R.M.O.R.E.* (2002)², una propuesta de teatro documental que cuestionaba-entre otros aspectos- la mala gestión que tuvo el estado para solucionar dicho ecocidio.

La obra *Tres noches para cinco perros*³, del venezolano Gustavo Ott, que nos ocupa en esta comunicación, recrea lo sucedido en Golfo de México el 20 de abril de 2010. Ese día explotó la pla-

² Puede verse un tráiler en <https://www.youtube.com/watch?v=N-dONMHm-7sQ> [20/05/2023].

³ La obra fue estrenada el 10 de febrero de 2012, en el Teatro San Martín de Caracas (Venezuela), producida por Textoteatro, con dirección de Luis Domingo González.

taforma petrolera llamada 'Deepwater Horizon', derramando en el mar más de 800 millones de litros de petróleo. Esto trajo como consecuencia la muerte de miles de especies marinas. Casi tres meses tardó en contenerse para que no avanzara la marea negra, sin embargo, ya el daño, irreversible, estaba hecho. El balance de estos diez años es desolador:

siguen en grave peligro los delfines, muchos enfermos o con dificultades pulmonares (55%), con estrés (43%) o sufriendo bajo peso (entre 25% y 19%). También las tortugas, ya que el 20% de las hembras loras murieron debido al vertido, así como las aves, de las cuales casi un millón perecieron (un 12% de pelícanos cafés y un 32% de gaviotas reidoras americanas (Janira Gómez Muñoz, <https://www.france24.com/es/20200421-golfo-mexico-derrame-deepwater-horizon-diez-anos> [03/05/2024])).

Analizaremos la obra siguiendo un esquema en donde tomaremos en cuenta la mediación estética, la estructura, el tiempo y espacio. Describiremos a los personajes y haremos una pequeña sinopsis de los acontecimientos que se narran en ella. Luego identificaremos qué aspectos de la realidad son tratados y cuál es la visión del mundo que Ott transpone en la obra.

2. MEDIACIÓN ESTÉTICA

Es importante identificar y desvelar el lenguaje escénico que Ott utiliza para transponer su visión de los acontecimientos sucedidos en la plataforma petrolera Deepwater, es este caso estamos ante la presencia de una obra realista-documental⁴. El

⁴ Puede verse al respecto de José Romera Castillo (ed.), *El teatro como documento, artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI* (2017), donde se recogen los resultados del vigésimo quinto Seminario internacional del Centro de

cuestionamiento, el diálogo político y la denuncia de los hechos se produce de una manera más directa a través de este tipo de mediación. En ese sentido el autor se identifica con un lenguaje (realista) tradicional que es eficaz para que su mensaje llegue directo al público. El vestuario es realista, no explica Ott cómo están vestidos, pero se colige que usan exactamente las mismas ropas que llevan los trabajadores petroleros en una plataforma: cascos, overol de trabajo, botas de seguridad, guantes, lentes de seguridad, chalecos salvavidas, etc. El tiempo y el espacio también se inscriben dentro del paradigma realista. Las acciones transcurren en un espacio único (plataforma petrolera) y el tiempo avanza según el paradigma newtoniano: comienza en la primera noche y termina en la tercera.

3. ANÁLISIS FORMAL DE LA OBRA

3.1. Sinopsis de la obra

Al comienzo de la pieza vemos a Joe, Barney e Ismael rindiendo una pequeña ceremonia al compañero muerto de un ataque al corazón, y se preguntan si echarlo al mar o no. No son marineros (no pueden lanzarlo al mar como manda la tradición), así que deben esperar a que venga el helicóptero de la compañía para llevárselo. Joe e Ismael creen que murió producto de un gas que tenían tiempo percibiendo en el ambiente. Discuten sobre lo peligroso que es trabajar en la plataforma y muestran las heridas sufridas en la faena diaria, compitiendo para ver quién las tiene peor. Cuestionan a la empresa por no suministrarles suficientes equipos de seguridad. La empresa ha reducido gastos y Barney se lo deja saber a sus compañeros. Ismael y Joe inquietan en que

Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, dirigido por el profesor Romera.

hay que investigar y reportar la fuga, Barney no está de acuerdo, para él Wyatt murió de un infarto y debe decir que no hay ningún olor, porque le interesa su puesto de trabajo. Es el jefe y se hará lo que él ordene. Si exponen su trabajo no podrán conseguir lo que han planeado: retirarse con lo ganado y montar un bar que llamarán *Tres noches*. Lo podrán hacer con lo que les pagan en la plataforma. Al aparecer Wyatt, como una imagen fantasmal, se rompe la convención realista, porque el personaje muerto le habla a Joe. Luego aparecerá dos veces más al inicio de la noche segunda y tercera. Más tarde hace su entrada Doug, que es el enlace entre los dueños y los técnicos. Amenaza a Barney, le ordena que los taladros no pueden pararse, niega el olor a gas, porque la empresa debe seguir perforando, al haber millones en juego. No hay fuga de presión, le obliga a firmar a Barney que todo está correcto. Barney accede y continúan taladrando. Ya -en la tercera noche- se escucha una fuerte explosión, la plataforma se incendia, el mar se quema, los trabajadores perecen.

3.2. Estructura

La obra está estructurada en tres tiempos llamados cada uno: Primera, Segunda y Tercera noche. Se corresponde con una estructura de teatro contemporáneo.

3.3. Tiempo

El autor nos indica las fechas exactas en las que transcurren las acciones: “Todo ocurre entre el 18 y el 20 de abril del 2010 sobre una plataforma petrolera de 18.000 toneladas anclada a 40 millas de Luisiana, en el Golfo de México” (Ott, 2010: 4). Comienza en la mañana y termina en la noche. El final de la obra coincide con la hora real de la explosión: las 22:00 horas.

3.4. Espacio

Es una obra para ser representada en un espacio frontal, a la italiana. Las acciones se llevan a cabo “sobre una plataforma petrolera de 18.000 toneladas anclada a 40 millas de Luisiana, en el Golfo de México” (Ott, 2010: 4). La escenografía es realista, recrea una plataforma de dos plantas con sus barandas a los lados:

En escena hay algunas cadenas, tubos y cerraduras de hierro en el suelo. En ambos lados del escenario y hacia el público, dos barras o barandas, como balcones, que marcan el fin de la Plataforma (Ott, 2010: 4).

Los hechos ocurridos en la realidad son tratados en la ficción en un espacio teatral similar y el tiempo que el autor emplea coincide exactamente con la fecha en que explotó la plataforma. El público se encuentra sumido dentro un tiempo y un espacio ficticio que recrea la propia tragedia. Observamos la presencia de elementos propios que usan los trabajadores petroleros en las plataformas, al simular, de hecho, el escenario ser una plataforma petrolera. Al autor le interesa que el público sienta que las acciones transcurren en el mismo espacio y tiempo en que el desastre se produjo, con el fin de lograr la concienciación del ecocidio por parte del público sea mucho mayor.

3.5. Personajes

Barney, oriundo de Texas, es el mayor de todos. Se muestra cínicco y muy pragmático. Su cargo es el de técnico-jefe de la plataforma, tiene una gran experiencia en ese tipo de trabajos y lleva 9 años en la empresa. No le importa si hay olor a gas, minimiza los riesgos, posee un lenguaje escatológico y se burla de los compañeros, hace comentarios racistas y sexistas. Es procaz, chocarrero y vulgar. Es el personaje

que más participación y parlamentos tiene e interactúa con todos los personajes. Con él se entiende Doug, el burócrata que envía la compañía a la plataforma para evitar que los taladros se paren. No le importa los daños que pueda sufrir la fauna marina si hubiese una explosión, aunque no cree que eso pasará. Tiene una posición de desprecio ante la naturaleza. Solo le importa su trabajo y su sueldo. Obedece. No discute órdenes. Está allí por puro interés monetario. Piensa que lo cobra allí no se lo pagarán en ninguna otra parte. Calla y otorga.

Wyatt es el compañero que cuando comienza la obra aparece muerto dentro de una bolsa. Aparentemente murió de un infarto, Joe e Ismael piensan que fue producto del olor a gas. Al comienzo de cada noche aparece como una suerte de fantasma, es el poeta. Sueña que algún día no se seguirá extrayendo y que obreros, plataforma, aves y animales marinos volarán juntos. Es el único personaje que siente una preocupación genuina por lo que pueda pasarle al ecosistema. Su participación en escena es tranquila y serena. La música incidental que acompaña sus salidas es relajante y contrasta con el resto de las escenas en donde prevalecen el ruido persistente del taladro y el humo del petróleo quemado.

Ismael es como una alegoría del Ishmael de *Moby Dick*. Es más avezado que Joe en este tipo de trabajos, tiene cicatrices y dedos mutilados por accidentes laborales. Obedece a su jefe Barney en todo lo que este le ordena. Recibe de parte de Barney insultos, como, por ejemplo, llamarle homosexual, denominación claramente homófoba. Es consciente de que hay un olor a gas fuera de lo normal, piensa que ese gas rojo puede matar y que seguramente fue lo que mató a Wyatt. Es venezolano y Barney se burla de su nacionalidad. Lleva tres años trabajando en la plataforma y lo hace por interés económico y al igual que sus compañeros espera ganar algo de dinero y retirarse. Quiere invertir en el negocio del bar. Como sus compañeros obedece, aunque sabe que hay un riesgo latente. Al final, cuando ve todo arrasado y se da cuenta de que no saldrá vivo de allí, se arrepiente.

Joe es de California, se cree todo lo que Barney le cuenta, se queja constantemente que ha sufrido accidentes con las guayas y muestra sus heridas a Barney, quien se burla de ellas. Advierte del olor a gas y pregunta a sus compañeros qué decir. Le recomienda a Barney que revise de dónde viene ese olor a gas. Se preocupa por lo que pueda pasar. Intuye que viene del taladro y que por eso puede ser peligroso. Siente mareos por dicho olor y se lo deja saber a Barney. Se pliega a las decisiones de Barney. No quiere quedarse sin trabajo y se quedará callado. Desea -con lo que ganará en la plataforma- montar una especie de bar de alterne. Es un personaje que duda mucho. Interactúa con Ismael también.

Doug representa los intereses económicos de la transnacional, es un gran manipulador y embaucador, trata de ganarse la confianza de Barney, busca exacerbar su odio en contra del gobierno de USA y de los comunistas, que, según él, están representados por Obama. Es el brazo político del poder. Amenaza a Barney, le obliga a firmar una carta en la que diga que todo está funcionando normalmente. Tiene su objetivo muy claro: que el taladro no se detenga. El daño al ecosistema le tiene sin cuidado. Va vestido con corbata, es colérico y agresivo. Se dirige violentamente a los trabajadores y les agrede físicamente.

4. LA IDEOLOGÍA A FLOTE

A Ott le interesa poner al descubierto aspectos de la esencia de los humanos: su vocación rapaz, su deseo de controlar a otros, su necesidad de prevalecer y destruir todo lo que no sea de ellos, de acabar con la naturaleza. Son unos depredadores y nadie les pone ningún coto. Varios temas están presentes en esta obra: la destrucción causada por el estallido, el terrorismo, el cambio climático, la discriminación, la violencia criminal corporativa, la desigualdad, la marginación y el racismo. Pero frente a todo lo negativo el autor

nos presenta dentro de su universo imaginario otros elementos que son de carácter lírico, poético. Hay una metáfora mayor quizás que la destrucción y es lo que los personajes apuntan de su mundo: la presencia de la poesía, el paisaje que los rodea como fuerza sobrenatural. Esto lo observamos en la Segunda noche cuando Wyatt observa maravillado la fauna marina y las aves y nombra las distintas especies que luego serán destruidas en un segundo:

Wyatt aparece frente a la baranda. Oímos un piano, el mar y aves.
 WYATT: (*A LOS ESPECTADORES.*) Cuando navegamos hacia las plataformas del Golfo, lo primero que te llama la atención son los islotes. En las mañanas hay un escándalo maravilloso producido por las colonias de aves nidificantes. Estas zonas costeras cuentan con una gran diversidad de aves y peces que en esta época del año, Abril y Mayo, están en el pico máximo de su fase reproductiva. (*APARECEN IMÁGENES DE CADA ANIMAL A MEDIDA QUE LOS NOMBRA.*) El Pelicano Pardo, la Gaviota Real, la Gaviota Patí Negra, el Pico de Tijera, el Gallito Marino Menor. Y mi preferida, porque es muy social y le gusta venirse hasta las plataformas, la Gaviota Reidora Americana. En las tardes de verano, si te asomas por aquí viendo hacia la costa, hasta es posible que puedas ver una tropa de Tortugas marinas y en especial la más hermosa, la Tortuga Espalda de Diamante. Todas especies maravillosas. Todas multiplicándose en su casa, el mar. Y todas, a punto de desaparecer (Ott, 2010: 22).

Este personaje es un espíritu que habla con la voz de la poesía. Una poesía que tiene que ver con el golfo, el mar y con el ambiente. En él “hay cierta redención de los trabajadores del mar. El representa el paisaje como memoria y también el paisaje que nos desvanece” (Ott, comunicación personal del 2023). Este parlamento de Wyatt nos hace recordar lo que escribió en su diario el Almirante

Colón (1968)⁵ cuando avistó el nuevo mundo e hizo una descripción de la naturaleza excelsa y poética:

Aquí son los peces tan disformes de los nuestros que es maravilla. Ay algunos hechos como gallos, de los más finos colores del mundo, azules, amarillos, colorados y de todas colores, y otros pintados de mil maneras, y las colores son tan finas que no ay hombre que no se maraville y no tome gran descanso a verlos. También ay vallenias (Colón, 1968: 405).

Ott comienza ya desde el principio de la obra a denunciar y a crear conciencia ecológica, como uno de sus objetivos. Observamos esto en los siguientes parlamentos que emiten los personajes, quienes conversan sobre la contaminación por plásticos, al ser la fauna marina uno de los ecosistemas más sensibles a este problema. Los tres personajes aluden a esta problemática:

JOE: ¿Los tiburones comen carne muerta?

BARNEY: Los tiburones comen lo que sea. He visto hasta teléfonos en los estómagos de tiburón.

JOE: Yo una vez vi chatarra de motocicleta dentro de un tiburón martillo.

BARNEY: ¿Sí? Pues una vez yo vi una de esas bolas con espejitos que utilizan en las discotecas dentro del estómago de un Tiburón Blanco que atrapamos por estos mismos lados del Golfo (Ott, 2010: 5).

No exageran, los mares se han convertido en vertederos de basura. Se han encontrado dentro de la fauna marina los más di-

⁵ Gregorio Marañón (1968) define (en su prólogo del *Diario de Colón*) al Almirante de la mar océano como un poeta por la forma de describir los distintos peces y aves marinas que divisó en su primer viaje a América.

versos e insólitos objetos que el hombre lanza al mar, producto de la ignorancia o la mala intención. La falta de reciclaje es una de las principales causas de este fenómeno, según las estadísticas de Greenpeace⁶:

Solo el 9% de todo el plástico que hemos producido y consumido hasta la actualidad a nivel mundial se ha reciclado, el 12% se ha incinerado, y la gran mayoría, el 79%, ha terminado en vertederos o en el medio ambiente. Los objetos de plástico también pueden llegar al mar desde vertederos, por el agua que fluye por los mismos. Además, también encontramos plásticos en el mar que proceden de vertidos de basura deliberados, de vertidos accidentales desde barcos, o de los efluentes de las estaciones depuradoras y plantas de tratamiento de aguas residuales (<https://es.greenpeace.org/es/trabajamos-en/consumismo/plasticos/como-llega-el-plastico-a-los-oceanos-y-que-sucede-entonces/> [19/05/2023]).

Esos peces desarrollan problemas metabólicos, cuando al confundir el plástico con comida sufren una especie de falsa sensación de saciedad, lo que les causa la muerte por inanición. Además, producto de esto, los seres humanos estamos consumiendo microplásticos que ingerimos de más de 100 especies de origen marino.

Ott denuncia todo el entramado de este “accidente” que ha causado gran daño al ecosistema. En la obra se desvelan los acontecimientos y causas de la explosión, porque el autor leyó los informes que los EE.UU. realizaron y que dictaminaron la culpa directa de la BP del daño ecológico. Los personajes aluden a la empresa selladora que aseguró que todo estaba en orden:

⁶ Greenpeace es una ONG que lucha por el cuidado del planeta y se preocupa por el cambio climático. Ha sido defensora de los océanos y se opone en contra del poder de las transnacionales y corporaciones que dañan el ecosistema.

BARNEY: ¡Ah!, claro. Sí.

DOUG: Eso. “Ah!, claro sí”. No lo olvide. Son nuestros.

BARNEY: Claro que no. Son buenos chicos, muy profesionales.

BARNEY: Usted sabe: Halliburton.

BARNEY: Los de Irak.

DOUG: ¿Los de Irak? ¿Qué quiere decir?

BARNEY: Bueno, que esos son los que hicieron el trabajo por allá. ¿No?

DOUG: Sí, pero Halliburton no son los de Irak, Barney.

BARNEY: ¿Y de dónde son?

DOUG: Son de Washington, son nuestros (Ott, 2010: 27).

Como bien se señala en la obra, la empresa Halliburton con sede en Houston (EE.UU.), fue contratada por la BP para realizar el sellado del pozo “Deepwater” y como es notorio y público admitió haber destruido los resultados de las simulaciones que sus técnicos realizaron tras la explosión y hundimiento de la plataforma. La empresa BP hizo caso omiso a estos informes y advirtieron que tuvieron que parar el taladro porque el protocolo de seguridad así lo mandaba. El mismo personaje Barney se lo comenta al enviado de la compañía:

BARNEY: El taladro lo detuvimos porque...Esta mañana confirmamos que dimos con barro. Y hay un pequeño derrame, un tanto irregular, pero pequeño, de crudo y lodo que...

DOUG: Y eso quiere decir...

BARNEY: Que nuestro trabajo aquí puede haber terminado y que hay que mover la plataforma.

DOUG: ¿Eso es lo que quiere decir? ¿Está seguro?

BARNEY: (SIN ENTENDER HACIA DÓNDE VA DOUG.) Yo no sé, señor Waxman. Es lo que dice el manual.

DOUG: ¿El protocolo dice que cuando sale un gas rojizo extraño o mucho barro o un derrame de petróleo, hay que parar el taladro?

BARNEY: Es lo primero que hay que hacer. ¿Rojizo? ¿Dijo gas rojizo?

DOUG: Sí. un gas rojizo. (*BARNEY SE SORPRENDE.*) ¿Y lo hicieron?

BARNEY: Sí, el taladro está detenido. ¿No? (Ott, 2010: 29-30).

A Doug no le importa que se derrame un poco de petróleo, él lo llama una “pequeña fuga”. El gobierno viene pronto a supervisar, no le interesa parar los taladros. Se burlan de lo que dirán acerca del ecosistema. Doug ordena que se siga taladrando, los inspectores verán que todo es normal y que no hay peligro de explosión. Miles de millones de litros deben ser extraídos, no hay fuga, no hay gas. Estas corporaciones se creen dueños del mar, que es su coto personal otorgado por licitación del gobierno, por una concesión que seguramente consiguieron a cambio de jugosas comisiones. Solo ellos deciden qué hacer con su propiedad. Los riesgos se siguen minimizando a medida que transcurren las acciones y al igual que en la realidad la compañía creyó que esos riesgos serían los esperados, ya que un poco de petróleo derramado estaría dentro de la normalidad. Veamos cómo Ott lo recrea en la obra:

BARNEY: Que habrá un derrame.

DOUG: Bueno, pero caería al mar. ¿No? BARNEY: ¡Claro que irá al mar!

ISMAEL: ¿Este es idiota o se las da?

BARNEY: ¿Y entonces qué?

DOUG: ¿Qué? Pues nada. Caerá al mar. Como siempre. Será una mancha negra, pero totalmente manejable. Eso está en los riesgos. ¿Qué puede pasar? ¿Ah? Nosotros no vamos a estar nadando por aquí. ¡Tenemos los barcos, cretino! ¡Nuestros culitos no se pondrán negros! (Ott, 2010: 49).

En los parlamentos finales Ott nos ofrece el balance de daños, los personajes se dan cuenta del error, ya es tarde, el autor alude a Melville. Cazar la ballena o, mejor dicho, matar a la ballena. Símbolo de la toda la especie marina. “Cinco millones de barriles vertidos en el mar” apostilla el autor:

(*AMBOS RÍEN. SE PREPARAN PARA LANZARSE AL MAR. PERO ANTES, VEN EL DESASTRE.*)

BARNEY: Creo que la hemos cagado. ¿no?

(*QUEDAN AHÍ, FRENTE AL PÚBLICO, ATERRADOS. WYATT SE UNE A ELLOS.*)

WYATT: Nos creemos infalibles buscando la fantasía.

ISMAEL: Cazando la ballena.

BARNEY: Ser famosos y dejar marca.

WYATT: Trece operarios muertos. Cinco millones de barriles de petróleo vertidos en el mar. Y esa, mi querido amigo, es la Ballena. (*LUZ SOLO EN WYATT*). Y todo esto ni siquiera es ficción. (*UNA EXPLOSIÓN FINAL NOS LLEVA AL OSCURO. QUEDA EL SONIDO Y LA IMAGEN DEL TALADRO QUE LUEGO SE MEZCLA CON EL DE UNA BALLENA BLANCA.*) (Ott, 2010: 61).

La imagen de la ballena blanca que se mezcla con la imagen del taladro nos resulta una metáfora clara de la tragedia. El daño ya está hecho. ¿Cómo se recompone lo destruido? ¿Pagarán los culpables? ¿Qué debemos hacer como sociedad para que esto no vuelva a pasar? ¿Seguirán los derrames y exposiciones? ¿Han aprendido las transnacionales? ¿Los gobiernos podrán evitar otra catástrofe? ¿Nos extinguiremos? Todavía queda petróleo para 50 años más.

5. CONCLUSIONES

Esta obra se inscribe dentro de lo que denomina teatro documental, el autor llevó a cabo una completa indagación sobre el caso

Deepwater, entrevistó a trabajadores de la plataforma, revisó los informes de los organismos que llevaron a cabo la investigación, manejó estadísticas de los costes y daños medioambientales. Para Ott, lo documental es una herramienta de construcción requerida quizás porque ambos parten del realismo. Los hechos ocurridos en la obra son exactamente los que ocurrieron en la realidad, sin embargo, debemos detenernos no solo en la realidad que se plantea en la obra, que es comunicacional, público y notorio, sino también en la metáfora que el autor nos deja en su pieza. Los personajes como Waytt -el trabajador que aparece como una imagen al comienzo de las Noches una y dos- se maravilla de la belleza y la grandeza de la naturaleza, por lo que con gran sentido poético describe ese paisaje infinito y vivo que los rodea como fuerza casi sobrenatural y que luego será destruido por la bajeza humana y por meras apetencias capitalistas. La ficción se queda corta ante lo que realmente sucedió. El parlamento final del Wyaatt indica: “todo esto ni siquiera es ficción”. La ficción narra mejor la realidad quizás porque el teatro es real también, es una “una mentira con la que se dice una gran verdad”. Para el autor la realidad es limitada, no es confiable y confunde, por lo que esa realidad hay que transfigurarla y no quedarse en la epidermis, no hay que ser:

fiel al documento ya que tiende a simplificarse. Y, para mí, si no es profundo no es bello. Lo complejo es creíble, lo sencillo desprende falsedad. La belleza, fin último de las historias, depende de su capacidad para ser comprometida. Cuando hablamos sobre la belleza pensamos en la belleza de las cosas o en la belleza de las ideas. Para mí, hay una belleza en las emociones. En las atmósferas que producen emociones. En las contradicciones, asimetrías, que producen un balance imperfecto. Ahí veo belleza. La investigación y el documento nos imposibilita la belleza. Para contar las historias como son, hay otros medios más poderosos y masivos que el nuestro (Ott, comunicación personal).

No se puede desde el teatro cambiar el *statu quo*, ya que las corporaciones seguirán extrayendo petróleo y seguirán contaminando, las industrias seguirán produciendo y la capa de ozono seguirá reduciéndose, por lo que los glaciales continuarán des-haciéndose. Es imposible desde el teatro cambiar las estructuras del poder y doblegar al mundo corporativo. No se puede alterar la realidad, enfrentar lo perverso, luchar contra las injusticias y la barbarie. Las BP, la Texaco, la Mobil Exxon no dejarán de extraer petróleo y de contaminar el planeta. El teatro no podrá detenerlos, no posee ese poder, pero sí tiene otro que nadie puede escamotearle: el poder de denunciar y lograr que ese espectador que lea la obra o que la vea tome conciencia y comience a reciclar, a no contaminar los mares, a no arrojar papeles en las calles, etc. El teatro -así como el arte en general- es un medio idóneo para concienciar sobre los daños infringidos al planeta.

Recordemos la obra de Rachel Carson (2016), *Primavera silenciosa* (publicada inicialmente en 1962), en la que la autora denunciaba que las aves estaban siendo contaminadas por la presencia de insecticidas en el ecosistema. Fue uno de los primeros textos que alertaban sobre los daños medioambientales. Han seguido muchos otros. Por lo que las llamadas de atención sobre la conservación de la naturaleza y del medio ambiente, tanto en el teatro como en otros ámbitos, tengan eco...

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CARSON, RACHEL (2016). *Primavera silenciosa*. Barcelona: Crítica.
- CHÉVERE, COMPAÑÍA TEATRAL (2002). *N.E.V.E.R.M.O.R.E.* Madrid: Centro Dramático Nacional.
- COLÓN, CRISTÓBAL (1968). *El diario de Colón*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.

GÓMEZ MUÑOZ, JANIRA (en línea). <https://www.france24.com/es/20200421-golfo-mexico-derrame-deepwater-horizon-diez-anos> [03/05/2024].

GORE, AL (1993). *Earth in Balance: Ecology and the Human Spirit*. New York: Penguin Books.

MARAÑÓN, GREGORIO (1968). “Prólogo” a *El Diario de Colón*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.

MAY, THERESA J. (2005). “Greening the Theatre: Taking Ecocriticism from Page to Stage”. *New Connections in Ecocriticism* 7.1, 84-103.

OTT, GUSTAVO (2010). *Tres noches para cinco perros*. Madrid: Ediciones Maggots.

ROMERA CASTILLO, JOSÉ (2023). “Teselas de teatro breve actual”. *Las Puertas del Drama* 59 (junio). Disponible en línea: <https://aat.es/las-puertas-del-drama/teselas-de-teatro-breve-actual/> [13/06/2023].

ROMERA CASTILLO, JOSÉ, ED. (2017). *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum.

SÁNCHEZ-VIZCAÍNO, HELENA (2015). “Eco-teatro y concienciación medioambiental de la comunidad: la aplicación del teatro para la prevención de incendios forestales”. *Revista Ecozon@* 6.1, 151-166.

VARIOS AUTORES (2019). *Planeta vulnerable. Teatro ecológico del siglo XXI*. Vigo: Ediciones Invasoras.

ÓPERA EN TEATROS DE BAMBÚ: LA SOSTENIBILIDAD DE LAS ARTES ESCÉNICAS TRADICIONALES DENTRO DE LOS ECOSISTEMAS CULTURALES

OPERA IN BAMBOO THEATRES: AN ANALYSIS OF THE SUSTAINABILITY OF TRADITIONAL PERFORMING ARTS AS PART OF CULTURAL ECOSYSTEMS

Sergio CAMACHO FERNÁNDEZ

Investigador distinguido

Universidade de Santiago de Compostela

sergio.camacho@usc.es

TAN Elynn

Deputy Head of UniPerArts

University of Nottingham Malaysia

uniperarts@nottingham.edu.my

Resumen: Desde la década de 1970, los investigadores preocupados por la pervivencia de las manifestaciones tradicionales dentro de la música y las artes escénicas han establecido una analogía recurrente con la ecología, en la que las tradiciones amenazadas se comparan con las especies en peligro de extinción, abogando por la protección de los ecosistemas culturales para asegurar su sostenibilidad. Las disciplinas que asumieron dicho análisis, como la ecomusicología o la ecología cultural, conceptualizaron el paralelismo a partir de una construcción ecológica de la naturaleza basada en una epistemología relacional de interconexión, copresencia y diversidad. Confrontando las nociones de preservación y sosteni-

bilidad, este estudio examina la prevalencia actual de las artes escénicas tradicionales, evaluando las distintas maneras en las que las artes tienen la capacidad de modificar la naturaleza y, consecuentemente, a ellas mismas. Para ello se analiza el entorno cultural de la ópera cantonesa como estudio de caso, investigando la implantación de los teatros de bambú como modelo sostenible dentro de su ecosistema cultural, con el objetivo de establecer líneas de acción que consoliden la vigencia, viabilidad y pertinencia de las prácticas escénicas tradicionales en el contexto contemporáneo.

Palabras clave: Ecosistemas culturales. Artes escénicas tradicionales. Ecología social. Teatros de bambú. Ópera cantonesa. Sostenibilidad.

Abstract: Since the 1970s, scholars concerned about the prevalence of traditional Performing Arts practices have recurrently drawn an analogy with ecology, in which threatened traditions are compared to threatened species, compelling stakeholders to protect their cultural ecosystem in order to secure their sustainability. Disciplines that embraced the metaphor—such as ecomusicology or social ecology—have conceptualized such parallelism from an ecological construction of nature based in a relational epistemology of interconnectedness, co-presence and diversity. Questioning notions of preservation and sustainability, this research examines the current prevalence of traditional Performing Arts practices -evaluating the different ways in which traditional arts have the capacity to reshape nature and, consequently, themselves -analyzing the Cantonese opera cultural ecology as a case study, discussing bamboo theatres as a sustainable model within the cultural ecosystem, aiming to establish a number of action lines that may consolidate the validity, viability and pertinence of traditional Performing Arts practices in the contemporary context.

Keywords: Cultural Ecosystems. Traditional Performing Arts. Social Ecology. Bamboo Theatres. Cantonese Opera. Sustainability.

1. INTRODUCCIÓN

La búsqueda de la sostenibilidad de los modelos se ha convertido en eje transversal en todos los campos de estudio. En un marco como el actual, en el que el ecologismo y la conciencia social articulan tanto el discurso público como el académico, la viabilidad y pertinencia de las prácticas culturales se evalúa recurrentemente desde su capacidad para ser sostenibles. Sin embargo, como señaló el investigador Jeff Todd Titon (2013), la sostenibilidad no es solo un problema de ética, tecnología y política, sino también de conocimiento. En esta línea, durante los últimos veinte años, disciplinas como la ecomusicología —y sus equivalentes en las artes escénicas, como son la *ecoperformance* y el ecoteatro— han tratado de ofrecer una visión integral de la compleja relación entre el medio ambiente y las experiencias humanas expresadas por la cultura¹. La naturaleza y la cultura conforman una red de múltiples capas, interconectada e interdependiente, que se reconfigura constantemente según evolucionan sus componentes. Tal plasticidad requiere no solo un enfoque multidisciplinario sino uno integrado, con supuestos, perspectivas y métodos flexibles; una visión que choca con las restricciones de la compartimentación del análisis académico. Titon planteó el debate no solo en la interrelación del medio ambiente y la sociedad, sino en cómo la ciencia construye la naturaleza, cómo la racionalidad económica modifica y conforma

¹ Como campos de estudio altamente interdisciplinarios, reúnen a académicos y profesionales de diversas disciplinas como la composición, la interpretación, los estudios teatrales, la eco- y bio- acústicas, la etnomusicología, la musicología histórica, la biología, así como campos como la ecocrítica, biosemiótica, ecosemiótica y la fenomenología.

el medio ambiente y cómo tales ideas de la naturaleza se impregnan en la cultura (*ibíd.*).

Bajo esta perspectiva, las artes escénicas tradicionales sirven como un activador de valor incalculable para la comprensión de las dinámicas de los entornos culturales. Esta correlación ha sido frecuentemente ilustrada por una analogía con la ecología, en la que se comparan dichos entornos culturales con los ecosistemas naturales, conceptualizados desde una construcción ecológica de la naturaleza basada en una epistemología relacional de interconexión, co-presencia y diversidad. Al igual que las especies dentro de un sistema ecológico, las diferentes formas artísticas y tradiciones escénicas dentro de un ecosistema cultural se consideran interdependientes. Se influyen y se moldean mutuamente a través de la polinización cruzada, la reciprocidad y el intercambio. Esta interdependencia fomenta un paisaje cultural dinámico y permite la evolución y adaptación de las prácticas escénicas tradicionales. La analogía ecológica subraya la necesidad de un enfoque holístico para la preservación de los entornos culturales, alentando a todas las partes interesadas —ya sean artistas, comunidades, instituciones o legisladores— a desempeñar su papel en la protección y el fomento del ecosistema cultural a través del desarrollo de leyes, mecanismos de financiación, programas educativos e iniciativas de participación comunitaria que puedan fomentar su sostenibilidad.

Siguiendo esta analogía, la protección de la diversidad cultural se convierte en un concepto clave, ya que la biodiversidad se considera un factor determinante de la resiliencia de un ecosistema. Del mismo modo, la preservación y el fomento de la diversidad y la particularidad de las prácticas, géneros y modelos se ve como el objetivo final de las estrategias de sostenibilidad para las artes escénicas tradicionales.

Al mismo tiempo, las tradiciones, entendidas como procesos de transformación cuya característica más definitoria es la percepción

de continuidad, son constructos que dialogan continuamente con sus propios contextos naturales y culturales. Los modelos tradicionales de las artes escénicas han respondido constantemente a las fluctuaciones de sus ecosistemas culturales al evolucionar, transformarse y modificar sus formatos, estilos y características para adaptarse al entorno que los acoge. La adaptación es un medio esencial para mediar la tensión ante la necesidad de cambio y los conflictos entre la tradición y la innovación dentro de los ecosistemas culturales (Chow, 2016). Las prácticas que pierden su vigencia son “desechadas cuando dejan de ser funcionalmente útiles o simbólicamente significativas para una comunidad” (Kurin, 2004) y se sustituyen por otras nuevas que ocupan su lugar en la dinámica cultural. Sin embargo, las estrategias de preservación cultural que solo enfatizan el particularismo pueden limitar la adaptabilidad de estas prácticas, reducir su relevancia para un público actual y amplio, obstaculizar su viabilidad económica y desconectarlas de su función social original, poniendo así en peligro la sostenibilidad misma que pretendían garantizar. ¿Son entonces incompatibles la preservación de la diversidad y el fomento de la adaptabilidad de las prácticas escénicas tradicionales? ¿Deben conservarse tal como son o debe asegurarse su adaptabilidad a las variaciones de su entorno social? ¿Pueden los ecosistemas culturales ser realmente sostenibles si no evolucionan?

2. ECOLOGÍA CULTURAL DE LA ÓPERA CANTONESA EN HONG KONG

Muchas de estas líneas de discusión —diversidad, particularismo, viabilidad, relevancia, adaptabilidad— pueden articularse en torno al análisis de una importante expresión de arte tradicional, la ópera cantonesa o *yueju* (粵劇), y de su lucha por la sostenibilidad de su ecosistema cultural.

Esta forma de ópera vernácula está profundamente arraigada en la ecología cultural de las regiones de habla cantonesa, en parti-

cular en la provincia de Guangdong (Cantón) y Hong Kong, junto con áreas de la diáspora china en el sudeste asiático, convirtiéndose en un elemento definitorio de la identidad y del patrimonio cultural de estas comunidades. Considerada uno de los principales subgéneros de la ópera china, está estrechamente interrelacionada con su ecosistema natural y cultural, desde la temática, los materiales, la estética, las prácticas y los espacios escénicos, hasta la función social, el simbolismo, la espiritualidad, las creencias, la historia y la educación. Se caracteriza por su enfoque interdisciplinario que incorpora música, canto, interpretación, declamación, acrobacias y artes marciales (*chang, zuo, nian, da* 唱做念打), siendo definida por el poeta chino Wang Guowei (1877-1927) como una fábula narrada a través del canto y del baile (en Duhalde, Yan y Wong, 2019). Presionados por las tensiones provocadas por la modernización de su tejido social, los artistas de ópera cantonesa tienen que aprender a negociar tanto la rigidez secular de su estricta formación como la necesidad continua de adaptación a las fluctuaciones de su entorno. En un ejemplo ilustrativo de esta bipolaridad, los intérpretes queman papeles e incienso antes de cada representación para venerar al dios del fuego, Wah Kwong, como protector de la ópera cantonesa, mientras cumplen con las estrictas regulaciones antiincendios de los altamente inflamables teatros de bambú².

Desde 2009, la ópera cantonesa está catalogada como Patrimonio Cultural Inmaterial de la humanidad por la UNESCO, declaración que sirvió para articular el esfuerzo y la financiación del

² El fuego está fuertemente ligado a la ópera cantonesa de forma simbólica. Según la leyenda fundacional de género, Wah Kwong fue enviado por el Emperador de Jade a quemar un teatro de bambú porque la música de ópera, ruidosa por definición, molestaba a los habitantes del Palacio del Cielo. Sin embargo, la interpretación le pareció tan fascinante que, en lugar de incendiar el teatro, pidió a los artistas que engañaran al Emperador de Jade quemando papeles e incienso para enviar humo a los cielos y evitar así el castigo. Los intérpretes adoptaron a Wah Kwong como patrón protector de la ópera cantonesa.

gobierno para el desarrollo y la conservación del género (Ng y Chan, 2013). Dicho reconocimiento ha aumentado la concienciación pública acerca de la importancia de la ópera cantonesa en el entorno cultural de Hong Kong y de la necesidad de salvaguardar su práctica. Al mismo tiempo, ha marcado una nueva dimensión en la continua tensión entre conservación y adaptación, ya que el modelo vertical de promoción de la cultura, inducido desde las instituciones gubernamentales, se enfoca en la preservación de los modelos históricos, más que en la promoción de la innovación o del fomento del arraigo de su función social.

De esta manera, la ópera cantonesa, como muchas otras prácticas escénicas tradicionales, está atrapada entre las constricciones de una relevancia social decreciente y las expectativas de inmutabilidad del género. Los esfuerzos por renovar sus modelos se encuentran recurrentemente con resistencia, tanto a nivel institucional como desde su propio público, en su mayoría de corte conservador. Cualquier desviación de los temas o de las estéticas tradicionales, incluida la incorporación de lenguajes escénicos actuales, como la interconexión de escenas o el uso de escenografía, diseño de luces y atrezzo, se considera experimental, y, como tal, se excluye de la promoción institucional.

Al mismo tiempo, y posiblemente como resultado de ello, la ópera cantonesa como forma de arte tradicional se enfrenta el riesgo de perder su relevancia para las nuevas generaciones, en un contexto globalizado donde la cultura popular presenta alternativas de consumo rápido percibidas como más atractivas³. Inevitablemente, la inversión está disminuyendo y el género está perdiendo gradualmente apoyo desde el sector privado⁴, lo que lleva a una mayor

³ El auge sucesivo de las industrias del cine, la televisión y la música pop—y actualmente las redes sociales y el entretenimiento online—se ha señalado, recurrentemente, como factores que han contribuido a la disminución de la popularidad de la ópera cantonesa entre las clases urbanas en las últimas décadas (Ho, 2006; Lo, 2017; The Chinese Artists Association of Hong Kong, 2023).

⁴ No obstante, el sector no-gubernamental también ha aportado una de las enti-

dependencia de la financiación gubernamental para garantizar su preservación. En una situación como la actual, de inflación y coste crecientes, donde los patronos de la ópera cantonesa están envejeciendo y las tradiciones locales se están debilitando, la misma pervivencia del género está en juego (Chan, 2019)⁵.

3. LA BÚSQUEDA DE UN MODELO SOSTENIBLE: LOS TEATROS DE BAMBÚ EN HONG KONG

La Región Administrativa Especial de Hong Kong acoge a 7,4 millones de residentes en un espacio de 1.104 kilómetros cuadrados, lo que la convierte en uno de los territorios más densamente poblados del mundo. En este entorno altamente urbano, la disponibilidad espacios escénicos es muy limitada y los teatros se reservan por completo con años de antelación. La situación es particularmente ardua para las artes tradicionales, ya que las escasas salas existentes no están diseñadas para sus necesidades escénicas, lo que profundiza el riesgo de descontextualización y desarraigo⁶.

dades que más está contribuyendo a la viabilidad del género: la Asociación de Artistas Chinos de Hong Kong (CAA, 香港八和会馆, también conocida como Barwo). Fundada en 1953, su misión es promover la ópera cantonesa, contribuyendo a su desarrollo, innovación y apoyando las carreras profesionales y el bienestar de los intérpretes, produciendo más de cien representaciones cada año. Mientras tanto, la Academia de Ópera Cantonesa (COA) de Hong Kong, que funciona bajo la CAA, ha fomentado con éxito el desarrollo de nuevas generaciones de talento dentro de la industria, brindando capacitación profesional tanto para intérpretes como para el personal técnico (The Chinese Artists Association of Hong Kong, 2023).

⁵ De hecho, y a menos que se actúe de manera eficaz, investigadores como Ma (2019) aseguran que la mayoría de las expresiones culturales tradicionales minoritarias desaparecerán silenciosamente en la transición a la era de la información, lo que provocará un desequilibrio en la ecología cultural.

⁶ El único espacio concebido y adaptado para las artes escénicas tradicionales en Hong Kong es el Xiqu Centre, centro pionero dentro de las colaboraciones internacionales, las producciones experimentales de ópera china, la educación y la promoción de artistas jóvenes (Pang, 2019). El Xiqu Centre ofrece un auditorio y un

Precisamente por esto, los teatros de bambú se han convertido en un modelo muy valioso para el estudio de la sostenibilidad del ecosistema cultural de las prácticas escénicas tradicionales en Hong Kong. Elemento fundamental en la historia de la ópera cantonesa, estos icónicos teatros son grandes estructuras efímeras construidas completamente con materiales naturales, consistentes en escenario, platea y *backstage*, todo bajo un cuerpo único. Se conciben como teatros temporales que se erigen para eventos o espectáculos específicos en lugares reconvertidos, como parques infantiles, aparcamientos y descampados. Se construyen a medida del espacio disponible y del público esperado, en un rango que abarca desde los 800 hasta los 7000 asientos.

Una de las características más notables de los teatros de bambú es su portabilidad. Estas estructuras están diseñadas para ser desmanteladas, reutilizadas y recicladas una vez finalizado su uso, permitiendo representaciones en múltiples localizaciones, a través de giras de compañías itinerantes. Como su nombre sugiere, se construyen utilizando madera de bambú como material principal para la parte estructural, mientras que el techo suele estar fabricado con hierro galvanizado, zinc o láminas de estaño⁷. El uso del bambú no solo ofrece una alternativa ecológica a los andamios de metal, sino que proporciona una ventaja constructiva al tener gran resistencia a la compresión y a la tracción, en comparación con otros tipos de madera, presentando una adaptabilidad,

tea-house theatre, un espacio teatral contemporáneo que no solo simula una casa de té histórica, sino que replica su entorno sociocultural, proporcionando al público bebida e interacción social durante las representaciones.

⁷ Los andamios de bambú se consideran construcciones temporales y no requieren certificación permanente. Por lo tanto, se ve como un método flexible para extender y proyectar estructuras existentes, aumentando el área edificable en el denso entorno urbano de Hong Kong (Liu, 2022). El andamiaje de bambú no requiere de elementos técnicos complejos; sin embargo, el control experto de su diseño, ensamblaje y amarre solo se alcanza después de años de experiencia y práctica (Ho, 2006). Los métodos de amarre contemporáneos usan PP-PE, alambre de acero galvanizado (Vesey, 2002), o tiras de nailon (Ho, 2006; Watson, Kam y Boykoff, 2016).

ligereza y flexibilidad superior a la del acero⁸. Los bosques de bambú son escasos en Hong Kong, por lo que en la actualidad la producción proviene de Guangxi, en China continental, en forma de postes de 7 m de largo con un diámetro de 40 mm, de dos subtipos de bambú: *gaozhu* (篙竹) y *maozhu* (毛竹)⁹ (Liu, 2022). El tratamiento tradicional de endurecimiento por inmersión en agua salada ha sido sustituido por el baño en una solución salina natural de bórax (sal de boro) y ácido bórico¹⁰, un método sostenible de limitada huella ecológica (Crolla, 2018). Actualmente, el diseño y la construcción de los teatros de bambú en Hong Kong depende de un número limitado de empresas familiares, donde el *know-how* se transmite de generación en generación.

El auge de la conciencia medioambiental ha reabierto el debate sobre la necesidad de encontrar alternativas sostenibles a la masificación de las infraestructuras urbanas. En ese contexto, los teatros de bambú, como construcciones efímeras reutilizables, adaptables y sostenibles, se están posicionando como el espacio de referencia para las artes escénicas tradicionales en Hong Kong, en particular para la ópera cantonesa¹¹. Los teatros de bambú tienen además un valor cultural crucial como lugar de reunión y celebración comunitario, desempeñando un papel clave en su ecosistema cultural, fomentando su sentido de pertenencia e identidad común.

⁸ A pesar de su potencial e importancia en la arquitectura tradicional, el andamiaje de bambú no ha logrado convertirse en una técnica de construcción convencional más allá de Hong Kong, principalmente debido a la escasez de materia prima en otras partes del mundo (Hidalgo-López, 2003).

⁹ *Bambusa pervariabilis* y *Phyllostachys edulis*, respectivamente.

¹⁰ El agua salada reemplaza el almidón y el azúcar en las células vegetales con sal, lo que aumenta la vida útil del material. El moderno tratamiento con bórax y ácido bórico es también profiláctico contra termitas y hongos.

¹¹ Con la construcción generalizada de salas permanentes, los teatros tradicionales de bambú perdieron su posición dominante a mediados del siglo XX, quedando su uso limitado a los festivales religiosos. A medida que el área edificable en Hong Kong disminuía, también lo hizo la frecuencia de inauguración de nuevos espacios escénicos permanentes, lo que generó el incremento de tensión dentro de las programaciones culturales antes mencionada, favoreciendo de nuevo su proliferación.

La presente investigación utiliza el teatro de bambú en Sai Kung (Hong Kong) como caso de estudio, erigido en conjunción con la celebración del Día de Buda y el Festival Tin Hau, del 25 al 29 de mayo de 2023. Construido, como dicta la tradición, con la entrada hacia el templo de Tin Hau, se diseñó para acomodar a un público de 800 personas, siendo acompañado por una feria de muestras y un mercadillo tradicional. Como ofrenda a las deidades, en el festival se realizaron representaciones de ópera cantonesa, dentro del subgénero *shengongxi* (神功戏).

El desarrollo de los teatros de bambú y el del subgénero *shengongxi* están íntimamente interrelacionados. Este tipo de obras están expresamente concebidas para ser estridentes y percusivas, para así poder ser oídas en un entorno ruidoso¹². Precisamente por ello, antes de la implantación de los sistemas de amplificación, los intérpretes de ópera cantonesa desarrollaron una técnica particular de proyección vocal, mediante el uso del falsete y un registro agudo, que se ha convertido en el arquetipo del género (Chan, 2005). De manera análoga, el vestuario llamativo, el maquillaje que realza las facciones del rostro, los movimientos amplios y las expresiones faciales exageradas también se utilizan para ayudar al público a seguir el espectáculo desde la distancia. Estos elementos performativos sufrieron variaciones técnicas y estilísticas para satisfacer su funcionalidad en un constante proceso de adaptación y negociación. Las malas condiciones acústicas y de visibilidad de los teatros de bambú configuraron un paisaje visual y sonoro únicos para la ópera cantonesa, pero se perciben como fuera de lugar cuando se transfieren a espacios escénicos permanentes, donde las características acústicas, de iluminación y visibilidad los hacen parecer exagerados¹³.

¹² Para controlar el ruido, especialmente durante las funciones nocturnas, se suelen instalar paneles de metal en los laterales del teatro que dan a las áreas residenciales (Kwok y Cheng, 2014).

¹³ La disminución en el número de los teatros de bambú en el siglo XX está relacionada con el cambio de función social de la ópera cantonesa, en el esfuerzo por formalizar el arte y elevar su estatus, pasando a las salas de conciertos.

Uno de estos elementos performativos —los característicos tocados de plumas de faisán— sirve para ilustrar en mayor detalle el debate de sostenibilidad de las prácticas escénicas, desde el punto de vista ecologista. Como hemos referido anteriormente, para facilitar la percepción de la expresividad en escenarios lejanos, en las representaciones *shengongxi* se utilizan sombreros coloridos, elaborados con charol, filigrana, plumas de ave y otros adornos, que sitúan el contexto histórico y revelan elementos de la caracterización de un determinado personaje. En particular, los tocados de pluma doble de faisán identifican a los intérpretes que desempeñan el papel de “General”, manipulándose constantemente durante la actuación para expresar las emociones del personaje e indicar ciertas acciones. Estas plumas de cola de faisán, de 4 a 7 pies, son especialmente escasas, simbolizando así el alto estatus social del personaje. Para asegurar su calidad, las plumas de los sombreros de ópera se toman (arrancan) de aves vivas, ya que las plumas de aves muertas pierden su flexibilidad y versatilidad.

En la tendencia actual de concienciación ecologista, en la que existen reticencias ante el uso de materiales procedentes de animales vivos, el debate sobre la pertinencia de estos tocados de plumas está abierto, tanto por los que abogan por su abolición como por los que apoyan su continuidad por su alta calidad y su papel como elemento intrínseco de la imaginería y funcionalidad de la ópera cantonesa¹⁴.

4. CONCLUSIÓN

La pervivencia de los modelos de las artes escénicas tradicionales se entrelaza estrechamente con la preservación de sus ecosistemas culturales hasta el punto de que unos no se pueden entender sin los otros;

¹⁴ La polémica la abrió en 2015 una artista de ópera china que mostró en sus redes sociales su tocado hecho con 80 plumas de martín pescador (Daily Mail, 2015).

solo las prácticas sostenibles pueden subsistir en sus ecosistemas; solo los ecosistemas sostenibles pueden albergar prácticas viables.

Los ecosistemas biodiversos tienden a ser más capaces de resistir los cambios ambientales. De manera similar, se asume que los ecosistemas culturales enriquecidos por prácticas escénicas diversas tienen más probabilidades de prosperar y perdurar frente a las transformaciones sociales, económicas y tecnológicas. Pero la diversidad y la particularidad no pueden ser el objetivo final si comprometen la adaptabilidad del ecosistema cultural y su pertinencia.

Se pueden extraer conclusiones sobre la protección del Patrimonio Cultural Inmaterial de la humanidad del estudio de caso de la ópera cantonesa y su compleja interacción entre tradición e innovación, así de cómo establece su relación dinámica entre artistas, comunidades, instituciones y audiencias. Además, el examen de los teatros de bambú como espacios integrales enfatiza la interdependencia entre las prácticas culturales, la sociedad que las acoge y el entorno físico. Estos teatros de bambú no solo sirven como escenarios para la expresión artística, sino que también simbolizan el patrimonio cultural y la identidad de la comunidad.

Los teatros de bambú han prosperado en la RAE de Hong Kong, a diferencia de su menguante presencia en China continental, precisamente por su adaptabilidad a un nuevo contexto social. Las limitaciones de su naturaleza efímera se han convertido en su principal fortaleza: los teatros de bambú se conciben, adaptan, construyen, usan, desmantelan, transportan, reutilizan y reciclan, creando un nuevo modelo sostenible de economía circular que articula un nuevo ecosistema cultural en torno a ellos. No dependen del apoyo institucional para atender las necesidades de sus patronos, sino que proporcionan un espacio social adaptado a ellos en el que la práctica de las artes escénicas tradicionales juega una parte integral. El apoyo de la comunidad al teatro de bambú en Sai Kung, con todas las entradas vendidas para todas las representaciones del

festival, coincide con la apreciación de Damrhung (2022), en la que afirma que este tipo de proyectos —que aúnan cultura, economía y función social, dentro de un ámbito sostenible— profundizan el vínculo comunitario, inscribiendo nuevos significados y valores a los espacios, en un proceso continuo de negociación del equilibrio entre las tradiciones y el ecosistema cultural que lo rodea.

Para la comunidad, el teatro de bambú construye jerarquías sociales y de poder, co-crea la identidad cultural de las personas que habitan el área y estimula la cohesión de la comunidad al reunir a personas tanto de dentro como de fuera de la localidad, articulando la visión de pertenencia y otredad. Al mismo tiempo, es un lugar de respiro, un espacio seguro para el ocio entre las personas mayores en medio de la rápida urbanización, proporcionando un alivio temporal hacia las tensiones el mundo cambiante en el que ahora habitan.

El modelo de los teatros de bambú sugiere que sólo reposicionando las prácticas tradicionales de las artes escénicas en entornos viables y sostenibles se puede asegurar su preservación. Al mismo tiempo, el ejemplo de la ópera cantonesa ilustra cómo la tensión entre conservación e innovación puede llevar al desarraigo de las prácticas tradicionales de las artes escénicas de sus roles sociales, poniendo así en peligro su viabilidad. Una tradición que no es relevante, ni actual y que deja de evolucionar pierde su lugar en ese espacio de encuentro, vivo, que es la escena, para convertirse en un objeto de museo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CHAN, S.-Y. (2005). 'Performance Context as a Molding Force: Photographic Documentation of Cantonese Opera in Hong Kong'. *Visual Anthropology* 18 (2.3), 167-198.
- CHAN, S.-Y. (2019). 'Cantonese Opera' En *The Routledge Encyclopedia of Traditional Chinese Culture*, S.-W. Chan (ed.), 169-185. London: Routledge.
- CHOW, S. S. (2016). *Tradition and innovation: adaptation in Cantonese opera*. Doctoral thesis. Hong Kong: Hong Kong Baptist University.
- CROLLA, K. (2018). "Bending Bamboo Rules: Beyond Century-Old Typologies". *Journal of Architectural Education* 78.1, 135-145.
- DAILY MAIL (2015). *Sour note: Leading Chinese opera singer lands in hot water for flaunting headdress made with feathers from EIGHTY kingfishers*. Disponible en línea: <https://www.dailymail.co.uk/news/peoplesdaily/article-3054282/Sour-note-Leading-Chinese-opera-singer-lands-hot-water-flaunting-headdress-feathers-EIGHTY-kingfishers.html> [31/05/2023].
- DAMRHUNG, P. (2022). "Surviving Festival Disruptions: The Transformation of the New Life Performance Cultural Ecosystem in Contemporary Bangkok Due to the 2020 COVID-19 Pandemic". *Journal of Urban Culture Research* 24.1, 135-161.
- DUHALDE, M.; YAN, J. T. AND WONG, D. (2019). *Cantonese performing art*. *South China Morning Post*. Disponible en línea: <https://multimedia.scmp.com/infographics/culture/article/3036661/cantonese-opera/index.html> [31/05/2023].
- HIDALGO-LÓPEZ, O. (2003). *Bamboo: The Gift of the Gods*. Bogotá: Oscar Hidalgo-López.
- HO, W.-S. (2006). *Amusing the Gods and the People: The Bamboo Shed Theatre of the Taiping Qingjiao Festival in Sheung Shui Wai*. Masters thesis. University of Hong Kong, Hong Kong.
- KURIN, R. (2004). "Safeguarding Intangible Cultural Heritage in the 2003 UNESCO Convention: a critical appraisal". *Museum* 221-222 (may), 66-77.
- KWOK, K. T. AND CHENG, K. W. (2014). "Control of noise from public entertainment activities in Hong Kong". *Inter-noise, Melbourne, Australia* (November), 16-19 .
- LIU, P. H. D. (2022). *More than Bamboo Scaffolding*. Masters thesis. Harvard University Graduate School of Design, Cambridge, MA.

LO, W. H. (2017). "Traditional opera and young people: Cantonese opera as personal development". *International Journal of Adolescence and Youth* 22.2, 238-249.

MA, L. (2019). "Traditional Music Protection System from the Ecological Perspective based on Big Data Analysis". *Ekoloji* 28.107, 3667-3676.

NG, F. P. AND CHAN, Y. Y. (2013). "Conservation of Intangible Cultural Heritage in formal curriculum of Hong Kong: from cultural space to learning space". *Sharing Cultures 2013: 3rd International Conference on Intangible Heritage*, Aveiro, Portugal, 24-26 July.

PANG, A. S. Y. (2019). "Before Xiqu Centre, After Xiqu Centre". En *Hong Kong Xiqu Overview 2019*, S. L. Li and S. W. Yu (eds.), 41-64. Hong Kong: Centre of Cultural Research and Development, Lingnan University.

TITON, J. T. (2013). "The nature of ecomusicology". *Música e Cultura: revista da ABET* 8.1, 8-18.

THE CHINESE ARTISTS ASSOCIATION OF HONG KONG (2023). *About COA: Vision and Mission*. The Cantonese Opera Academy of Hong Kong. Disponible en línea: <https://hkbarwocoa.com/en/aboutus-en/mission-en/> [31/05/2023].

VESEY, D. G. (2002). "Structural design of the bamboo pavilion, Berlin". *International Conference on Advances in Building Technology*, Hong Kong, China, 4-6 December.

WATSON, I.; KAM, V. AND BOYKOFF, P. (2016). *Hong Kong's incredible bamboo spidermen*. CNN. Disponible en línea: <https://edition.cnn.com/style/article/hong-kong-bamboo-spidermen/index.html> [31/05/2023].

II. TEATRO Y GASTRONOMÍA

SERVIR LA ESCENA. NOTAS SOBRE GASTRONOMÍA
Y TEATRO EN LA ESCENA ESPAÑOLA ÚLTIMA
(1994-2023)¹

SERVING THE SCENE. NOTES ON GASTRONOMY AND
THEATER IN THE LAST SPANISH SCENE (1994-2023)

Eduardo PÉREZ-RASILLA

Universidad Carlos III de Madrid / Grupo Histrio
eduardop@hum.uc3m.es

Resumen: Las relaciones entre la comida y la escena se han manifestado desde los orígenes del teatro. En el presente trabajo nos proponemos examinar estas relaciones tal como se verifican en la escena española reciente. Tras reflexionar acerca de la naturaleza de estas relaciones en nuestro teatro actual, a partir de un artículo de Beatriz Tras-toy, sugerimos la hipótesis de tres paradigmas, con sus correspondientes subdivisiones, tomando como referencia espectáculos exhibidos durante los últimos treinta años, en función del tratamiento que la comida recibe escénicamente. El más relevante pasa por la práctica de la cocina en la escena, con o sin degustación por los espectadores, pero cabe explorar también la posibilidad de manipulación y uso de la comida sin que se realice propiamente un proceso de preparación culinaria sobre las tablas o la ausencia material de la comida en la escena, evocada sin embargo mediante un tratamiento verbal particularmente intenso.

¹ Esta investigación se inscribe en el marco del Proyecto I+D+I: “PERFORMA2. Metamorfosis del espectador en el teatro español actual” (PID2019-104402RB-I00) (2020-2023), financiado con una ayuda del Ministerio de Ciencia e Innovación en el marco del Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación 2017-2020.

Palabras clave: Comida. Escena. Cocina. Degustación. Espectador.

Abstract: The relationship between food and the stage has been manifested since the origins of theater. In this paper we propose to examine these relationships as they are verified in the recent Spanish scene. After reflecting on the nature of these relationships in our current theater, based on an article by Beatriz Trastoy, we suggest the hypothesis of three paradigms, with their corresponding subdivisions, taking as a reference shows exhibited during the last thirty years, according to the treatment that food receives on stage. The most relevant is the practice of cooking on stage, with or without tasting by the spectators, but it is also possible to explore the possibility of manipulation and use of food without actually performing a culinary preparation process on stage, or the material absence of food on stage, evoked, however, through a particularly intense verbal treatment.

Keywords: Food. Stage. Cooking. Tasting. Spectator.

Me imagino una mesa donde se pueda cocinar de verdad, con fuegos, cacharros, verduras, carnes, aceite y todo lo necesario para que cada actor -es importante que la mujer no cocine- prepare el plato que más le guste

Rodrigo García: *Notas de cocina* (2009a)

1. LA RELACIÓN ENTRE LA COMIDA Y LA ESCENA

Las relaciones entre comida y teatro pueden remontarse al menos hasta la comedia antigua griega. Recuérdese, por ejemplo,

cómo Aristófanes (1987) en *Las aves* imagina la delirante propuesta de Pistetero a los pájaros: constituir un reino entre la tierra y el cielo, de manera que las aves puedan interceptar el olor de los muslos asados de los animales sacrificados, y así someter a los dioses por el hambre y obligarlos a abonar al reino de las aves el correspondiente tributo. Estas relaciones han pervivido hasta el teatro de nuestros días. El tratamiento de los motivos gastronómicos no ha sido igual en los diferentes tiempos, estilos y movimientos estéticos, pero sí pueden discernirse algunos elementos recurrentes. La comida puede asociarse a la convivencia o a la sociabilidad, a la ceremonia o al rito (sacro o profano), a la fiesta, al goce, a la salud o a la vida. También a la enfermedad y a la muerte, a la necesidad, al ingenio para obtener esa comida y engañar el hambre o satisfacer el deleite. Puede representarse como celebración, y prevenirse como exceso, como advertencia frente a la demasia y la gula. La comida y su percepción presentan una ambivalencia: remiten a la exquisitez, al placer y a la plenitud, pero también a la obscenidad, al rechazo y al asco. La comida se relaciona además con la representación concreta de la realidad. Significa la cotidianidad misma, la vida en el sentido en que comúnmente percibimos el término. Y la comida cobra sentido como categoría social, como elemento distintivo de clase o de situación.

En el teatro de finales del XIX y comienzos del XX, es bien conocido el programa naturalista de recurrir a la comida real en la escena, justamente como expresión de su voluntad de transformar el escenario en un fragmento de vida. De ahí su gusto por las comidas servidas por restaurantes célebres y camareros profesionales: la realidad y la escena se fundían o se confundían. Después, parecen imponerse los aspectos simbólicos o aquellos relacionados con la ritualidad. Ambas corrientes perviven, evolucionadas y depuradas, en el teatro contemporáneo. Fue emblemático, por ejemplo, el montaje de *La Orestea*, de Esquilo, dirigida por Luca Ronconi y

con escenografía de Enrico Job, en el Festival de Venecia, en 1972. En aquel espectáculo el sacrificio de Ifigenia era representado mediante “una figura de pan cocido del que fueron comiendo todos en un bellissimo ritual” (Salvat, 1974: 276).

Muchas de las prácticas del teatro actual parecen resignificar el uso de la comida en escena y buscan para ello nuevos cauces estéticos para mostrarla, pero también nuevos supuestos teóricos sobre los que trabajar con ella o, al menos, un remozamiento o una revisión de los que habían inspirado la relación con la comida a lo largo de los tiempos. Resultan relevantes aspectos como el tantas veces mencionado “giro performativo de las artes escénicas” (Fischer-Lichte, 2004; Cornago, 2015; Sánchez, 2007), la creciente atención a la corporalidad -incluidos los aspectos fisiológicos tradicionalmente considerados obscenos-, el interés preferente por el proceso en detrimento del resultado, o, con carácter más general, la moda de la gastronomía y la complementaria o antagónica preocupación por las deficiencias, excesos, cualidades, beneficios o enfermedades relacionadas con la alimentación, o la desaforada propaganda consumista y la crítica de sus efectos. Y ha de considerarse, claro está, el matrimonio entre la gastronomía y la ecología, que se relaciona, como explican las reflexiones del profesor Romera Castillo en su reciente trabajo, con implicaciones del ser humano con el medio y particularmente con el motivo de la sostenibilidad (Romera Castillo, 2023).

En estas páginas me propongo llevar a cabo una aproximación a algunas de las tentativas que se han realizado en la escena española actual para reformular esa relación con la comida y con la gastronomía desde perspectivas muy diferentes y con modelos estéticos -y éticos- diversos, pero en las que es posible advertir elementos coincidentes o convergentes. No se trata en modo alguno de una lista exhaustiva -lo que resultaría imposible dada la abrumadora cantidad de textos y de espectáculos en los que la comida y la gastronomía tienen alguna presencia- sino de una

selección de algunos trabajos particularmente representativos y en los que esa relación con la comida podría presentar algún elemento diferenciador con su empleo habitual.

Tomo como principal punto de referencia un luminoso escrito de Beatriz Trastoy, titulado “Los otros sentidos en la práctica artística y en la investigación teatral”, publicado en la revista *Telón de fondo*. En aquel artículo Trastoy proponía una analogía muy sugerente entre la gastronomía y el teatro:

La mediación operada por la cultura transforma el alimento en comida; por ello la incorporación de la comida y de sus muchas variantes en los diferentes tipos de espectáculos se convierte en un procedimiento que iconiza escénicamente, entre otras cosas, la mediación que el teatro opera entre la creación artística y la sociedad que la genera y contiene (Trastoy, 2010: 16).

Y, desde el pensamiento de Bourdieu (1979) concluía:

Se plantea así escénicamente la reflexión sobre la construcción del gusto (culinario y teatral) como resultado de la tensión entre lo individual y lo colectivo, como expresión de clase social, como emblema de pertenencia o de exclusión, de aceptación o de rechazo, de encomio o de sanción” (Trastoy, 2010: 16).

Se servía de aquellas reflexiones para analizar algunos espectáculos exhibidos en la escena argentina del momento en los que la preparación de la comida tenía una presencia física en la escena (como algunos de los que se han mostrado en la escena española y analizaremos a continuación), espectáculos que, en consecuencia, ofrecían un rasgo formal distintivo: la atención a los sentidos que los espectáculos habituales obvian o dejan en segundo término: el gusto y el olfato o también el tacto:

En todos los casos, junto con la comida, se ponen en juego las percepciones asociadas: gustativas, olfativas e inclusive táctiles. Así, a través de la comida, numerosos espectáculos resignifican, con un guiño casi platónico, los sentidos “bajos”, el gusto y el olfato, es decir, los que menos ha explorado el teatro occidental, fundado casi exclusivamente en torno de lo que se ve y de lo que se oye. Al recordarnos de este modo que hay otros sentidos -muchas veces postergados o negados- los cuales también permiten reconocer y comprender, el teatro nos advierte sobre la forma, los alcances y los condicionamientos culturales y sociales del “sentido” o de los sentidos” que otorgamos al discurso escénico y los discursos artísticos en general (Trastoy, 2010: 17).

Conforme a este criterio, nos referimos en primer lugar a algunos espectáculos en los que la comida está presente en escena y es percibida por el espectador a través de los sentidos del olfato y el gusto (ocasionalmente también a través del tacto). Este corpus nos permitiría establecer diversos paradigmas -no cerrados ni excluyentes- a partir de esa relación escénica con la comida.

2. PRÁCTICA DE LA COCINA EN LA ESCENA (A LA VISTA, OLFATO Y OÍDO DEL ESPECTADOR)

2.1. Con degustación colectiva por los espectadores de la comida preparada en escena

Zigurat, de la compañía Zotal, dirigido por Elena Castelar e interpretado por Manel Trías, sobre textos de Manuel Vicent, se estrenó en Madrid en el Teatro Pradillo, el 09/10/1997. Después se exhibió en una de las salas del Círculo de Bellas Artes. Jerónimo López Mozo (1997) publicó una inteligente crítica en el número 289 de *Reseña*. El espectáculo presentaba un formato inusitado, original y sugerente. Un

único actor recitaba o pronunciaba textos escritos por Manuel Vicent y publicados como columnas periodísticas en el diario *El País*, mientras ejecutaba dos tipos de acciones muy diferentes. Por un lado, construía y transformaba una suerte de pirámide con mesas y sillas, lo que le permitía crear huecos y rampas por los que trepaba y se deslizaba en un ágil y notable ejercicio acrobático. Por otro, atendía a la preparación de un potaje de garbanzos, cuyo estimulante olor se expandía por la sala. Y mientras ejecutaba las dos acciones recitaba los fragmentos de Manuel Vicent, cuyo contenido era completamente ajeno a aquellas y funcionaban como una suerte de espacio sonoro o de acompañamiento musical o rítmico de las acciones. La compañía Zotal, que había ofrecido ya otros espectáculos en los que experimentaba diversas posibilidades escénicas (p. ej. Z, 1992) exploraba ahora esta tentativa consistente en apelar a la percepción de los cinco sentidos del espectador y lo hacía mediante la disociación de la acción y la palabra, es decir, de la vista y el oído, los sentidos predominantes de modo tradicional en la percepción escénica, disociados estos a su vez del olfato, el gusto y el tacto. El espectáculo culminaba con la disposición, por parte del intérprete, de las sillas y las mesas en las que los espectadores degustaríamos el potaje cocinado por el mismo, al que éramos convidados al término del gozoso trabajo. (Regado con vino y rematado por una sandía que se servía como postre).

2.2. Con degustación (parcial o limitada) por los espectadores

Degustación de Titus Andronicus, a partir de la tragedia de Shakespeare, en versión de La Fura del Baus. El espectáculo fue exhibido en Madrid en la Sala Verde de los Teatros del Canal en 2010, dirigido por Pep Gatell (uno de los directores habituales de la compañía) e interpretado por actores de La Fura, pero contaba además con la participación del chef Andoni Aduriz, del restaurante Mugaritz de Errentería. La representación se desarrollaba en un espacio diáfano

(la sala había sido vaciada de sus gradas) por el que deambulaban los actores, quienes movían además unos grandes carros que obligaban a los espectadores a desplazarse continuamente, para esquivar el movimiento de aquellos artilugios y para poder seguir la acción. A la vez, sobre unas grandes pantallas colgadas en las paredes se proyectaban imágenes ilustrativas de la sangrienta tragedia. Pero lo novedoso de este trabajo respecto a otras producciones anteriores de La Fura dels Baus, con las que compartía los elementos hasta ahora descritos, se encontraba en la presencia de dos cocineros del restaurante Mugaritz de Andoni Aduriz, quienes, en una plataforma elevada, a la vista del público, preparaban un plato de carne ajenos a las evoluciones de los actores y a las miradas de los espectadores. Sin embargo, estos (nosotros) no eran (éramos) ajenos al olor excitante de la carne cocinada. El desenlace del espectáculo suponía la convergencia entre los dos planos en los que se desarrollaba. Un grupo de espectadores aleatoriamente elegido por los actores-*performers* era invitado/conminado a subir la escalera que conducía a la plataforma superior. La invitación/conminación se llevaba a cabo mediante la entrega de un cubierto con el que podrían comer la carne preparada por los cocineros de Aduriz. El modo en que se ponía en la mano del espectador/a elegido/a el cubierto resultaba más rudo que delicado: no se trataba de una amable invitación a un convite, sino que se señalaba al espectador como cómplice de esa brutalidad ejercida por Tito Andrónico -por los mecanismos del poder- al ofrecer como manjar a la reina la carne de sus propios hijos. El banquete adquiría así un sentido ambivalente: por un lado, simulaba y sugería un ejercicio de antropofagia, una participación despreocupada y feliz en un acto salvaje, que cabría entender como metáfora de nuestra insensibilidad ante los atropellos a los más débiles cometidos por una maquinaria social que nos procura la protección y la satisfacción de nuestros gustos y caprichos; por otro lado, transmutaba la desagradable obsenidad antropofágica en una degustación placentera y exquisita, en

un acercamiento entre gentes que no se conocían entre sí y a quienes el evento les invitaba a compartir mesa y comida. Resonaban a su vez los ecos del motivo eucarístico, es decir, convergían la antropofagia y la comunión, como podía verse también detrás de la solución imaginada por Ronconi y Job para la *La Oresteia* antes citada. El espectáculo de La Fura ha motivado un interesante estudio, desde una perspectiva intermedial, firmado por Emmanuelle Garnier (2016).

La versión de *Tito Andrónico* (2021) realizada por Nando López y dirigida por Antonio Guijosa, estrenada en Mérida en 2019 y presentada más tarde en los Teatros del Canal en 2021, ponía el acento sobre la violencia de esta tragedia, pero recurría también en algún momento a la comida escena, que era degustada únicamente por la actriz Carmen Mayordomo, quien interpretaba el personaje de Tamora. La escena de la degustación adquiría un tratamiento grotesco y sarcástico, dramáticamente muy sugerente y muy poderoso, aunque, desde la perspectiva que nos ocupa, resultaba menos relevante por cuanto no implicaba de manera directa al espectador.

Paella, de David Fernández (Fabu), fue estrenada en 2022 y mostrado en la sala Tarambana y en Nave 73, dirigida por Víctor Velasco e interpretada por Nerea Moreno y por el propio David Fernández. La factura de *Paella* es completamente diferente. Se trata de una comedia que pone de manifiesto una crisis de pareja, mientras sus dos componentes prepararan una paella con la que habrán de obsequiar a sus invitados esa noche. Es el varón quien se encarga de cocinarla, no sin las advertencias e intervenciones de su compañera. Sin embargo, la preparación de la paella y la discusión sobre sus ingredientes y sus tiempos de preparación se entreveran con la discusión, cada vez más violenta, entre ellos. Solo después de terminado el espectáculo los espectadores que lo deseen pueden probar el resultado del conflictivo guiso. El espectáculo sigue en gira y está prevista su presencia en la programación del Teatro Fernán Gómez durante la temporada 2023-2024.

2.3. Sin degustación por los espectadores

Notas de cocina, de Rodrigo García (2009a), estrenada en el Teatro Pradillo el 03/11/1994, reseñada por López Mozo (1994), supuso un punto de referencia para el uso de la cocina en la escena. Contaba con un antecedente próximo, *Los tres cerditos*, estrenada también en el Teatro Pradillo (el 23/02/1994), e interpretada por Miguel Ángel Altet, Gonzalo Cunill y Chete Lera. Los dos primeros repetirán en el elenco de *Notas de cocina*, que compartían con la actriz Celia Bermejo. Los cuatro han sido asiduos en la trayectoria de Rodrigo García. Como en la producción anterior una larga mesa ocupaba casi por completo el escenario. La parte inferior estaba cubierta por botellas de vino; sobre la parte superior Miguel Ángel Altet y Gonzalo Cunill cocinaban a la vista del público Y lo hacían para ganarse las atenciones de Celia Bermejo. El espacio reducido del Teatro Pradillo contribuía a la intensidad de la percepción de los olores que emanaban de los guisos. El texto, elaborado y denso, como suelen serlo los del dramaturgo, combinaba extensos monólogos con diálogos rápidos e incisivos, en los que la búsqueda de ciertos efectos rítmicos se solapaba con un humor crítico y sarcástico. Los temas abordados era diversos, pero adquirían particular relieve aquellos que estaban relacionados con la comida. Así, se recitaban minuciosamente exóticas recetas de cocina, algunas de ellas atribuidas a Leonardo da Vinci -pastel de vaca o cubitos de buey; testículos de cordero con miel y nata; platos para los que sufren de peste; platos para gente pobre-, mientras cocinaban otros guisos más comunes o se proponían “algunos de los platos sencillos que yo os presentaría si no supiera bien que los rechazaríais de inmediato por su delicadeza y pureza y exigiríais en su lugar un revoltijo de carne y huesos” (García, 2009a: 41), como por ejemplo “una anchoa enrollada descansando sobre una rebanada de nabo a semejanza de una rana” o “Dos mitades de pepinillo sobre una hoja de lechuga” ((García, 2009a: 41) entre otras que figuran en la relación.

O se jugaba con el humor o con el disparate de las recetas, por ejemplo, cuando se explicaban las recetas correspondientes a la sopa de alcaparras o a la sopa de bayas:

Sopa de alcaparras: hervid algunos puñados de frutas frescas tiernas en un caldo de cerdo, y después de algún rato pasadlas por el colador. Luego utilizad las alcaparras para formar las palabras “sopa de alcaparras” por encima de su superficie. De esta manera vuestros invitados podrán prontamente reconocer el plato.

Sopa de bayas: haréis esta sopa de la misma manera que la sopa de alcaparras, pero al finalizar, en lugar de alcaparras utilizaréis bayas con las que decoraréis formando las palabras “sopa de bayas”. No debéis olvidar hacer esto, pues de otro modo vuestros invitados podrían pensar que de nuevo les ofrecéis sopa de alcaparras (García, 2009a: 24-25).

El humor o el disparate se extiende a la exploración de posibilidades gastronómicamente divergentes. Por ejemplo, Miguel Ángel Altet dudaba entre invitar a la pareja a un restaurante de lujo, como Maxim's en París o Zalacaín en Madrid, pero se decide finalmente por ir a:

comer un bocadillo
de calamares
al bar El Brillante
Están exquisitos
Los coge un gordo
con la mano
tiene una camiseta llena
de grasa y
de sudor
Pilla un puñado
y los empuja dentro de
un pan

enorme
y te los da
Calentitos (García, 2009a: 46).

En muchos de sus trabajos posteriores la presencia escénica de la comida ha adquirido un papel relevante, aunque en casi todos los casos su utilización responde a otros paradigmas, sobre los que hablaremos más adelante, puesto que en estos espectáculos no se cocina propiamente en escena, aunque se sí se manipulan alimentos o aparecen referencias muy explícitas a la comida y a los modos de consumirla y de prepararla. Sí se cocina -más modestamente, desde luego- en *Versus* (2009b), espectáculo estrenado en 2008 en el que los actores Juan Lorient y Rubén Escamilla hierven unos espaguetis en los que, una vez cocidos y antes de comerlos, descubren inopinados mensajes inscritos sobre las tiras de pasta.

Cursos para cocinar para invitados
Cursos para parir a tu bebé
[...]
La ventaja de ser un idiota es que te mueres sin saberlo
Cursos para disfrutar el vino
[...]
La mejor forma de aprender es hacerlo todo mal. Ahora con tal de optimizar el tiempo, está prohibido cometer errores. Se vacía de sentido la palabra Experiencia. (García, 2009a: 480).

2.4. (Auto) antropofagia o autocanibalismo

Uno de los trabajos más radicales en lo que a la relación con la comida se refiere es la propuesta del artista y *performer* catalán Sergi Faustino, titulada *Nutritivo*, estrenada en la Sala Conservas (Barcelona) en 2002 y mostrada a lo largo de más de una década

en numerosos espacios. En aquel ejercicio teatral se proponía una reflexión que tomaba como punto de referencia la acción que sustentaba el trabajo: Una enfermera extraía sangre del brazo de Faustino (según la práctica habitual de los análisis de sangre) y con esta sangre Sergi Faustino confeccionaba unas morcillas de las que él mismo comía y que ofrecía al público asistente. La incisividad y la contundencia de la acción disparaba sugerencias, reacciones y asociaciones sobre las que plantear la reflexión.

2.5. Ejercicio gastronómico como juego dramático perverso

Cocinando con Elisa, de la dramaturgia argentina Lucia Laragione, obtuvo en 1994 el premio María Teresa León organizado por la ADE. Fue estrenada en 1995, en la sala Cuarta pared, con dirección de Juan Antonio Hormigón y con Rosa Vicente y Carmen Martínez Galiana en el reparto. Una cocinera ya madura y conocedora de su oficio, Nicole, enseña a la joven e inexperta Elisa las artes culinarias, pero las lecciones -prácticas y con alimentos reales cocinados en escena- se convierten en un ejercicio de tortura psicológica sobre la joven. Las recetas y las referencias a la comida se convierten en aspectos vertebradores del trabajo, con sus efectos rítmicos que generan una tensión, una sensación de amenaza, que adquiere un carácter siniestro.

3. MANIPULACIÓN Y USO DE LA COMIDA SIN QUE SE REALICE PROPIAMENTE UN PROCESO DE PREPARACIÓN CULINARIA EN ESCENA

3.1. Con degustación por los espectadores a lo largo del espectáculo completo

Durante los primeros años del siglo, el Teatro Pradillo, que entonces dirigía Juan Muñoz, organizaba en verano un espectáculo titulado *A pedir de boca*, diseñado por la coreógrafa Laura Kumin,

que consistía en un diálogo -un maridaje, podría decirse- entre diversas piezas de danza contemporánea (diversas coreografías) y un elaborado menú de cinco platos, preparados por un restaurante, y la correspondiente bebida. El precio estaba alrededor de los 40 euros (aunque había opciones más baratas). Cabría entenderlo como una forma de promoción o un estímulo veraniego, pero quizás haya que considerarlo como una llamada de atención sobre la calidad o incluso la exquisitez de los espectáculos de danza contemporánea. La elaboración gastronómica y coreográfica compartían su creatividad, su fantasía y también, claro está, la tenacidad y la constancia de su investigación y de su trabajo.

3.2. Con degustación (ocasional, episódica) por los espectadores

En *Las manos*, el espectáculo que abría la célebre *Trilogía de la juventud* escrita por José Ramón Fernández, Yolanda Pallín y Javier Yagüe, estrenado en la sala Cuarta pared el 23 de febrero de 1999, los espectadores se disponían en el escenario en forma de U en torno a los actores, quienes en algunos momentos compartían confidencias con grupos reducidos de espectadores, como si entablaran una relación singular con el grupo. En este ambiente, que evocaba la vida de quienes pasaron por su juventud en los primeros años de la postguerra, los actores ofrecían en algún momento pastas caseras, que podían recordar el sabor artesanal del hogar de las abuelas, y las compartían con los espectadores en una suerte de confraternización.

El trabajo *PS/WAM*, (*Piano sonatas/Wolfgang Amadeus Mozart*), de Rodrigo García, estrenado en 2020 a partir del texto del mismo creador titulado *Cómo se llama* (García, 2020), consistía en una instalación por la que los espectadores deambulaban libremente, mientras dos estafalarios *performers* realizaban distintas acciones en diferentes lugares de un espacio abierto o mientras se

concedía un tiempo de inacción y silencio para que los espectadores pudieran leer los textos de García, impresos en largas tiras de papel y colocados sobre el suelo de la sala en la que se realizaba la instalación. En algunos aparadores, discretamente situados, el espectador podía proveerse de las galletas allí colocadas a su disposición. Si en los ejemplos anteriores el ofrecimiento de comida sugería la idea de confraternización o convivencia, en este caso parece sugerir (en consonancia con la propuesta, que se planteaba como una invitación a la lectura demorada y silenciosa de los textos) una invitación a un tiempo íntimo, personal, ajeno a cualquier compromiso o requisito.

3.3. Con degustación por los actores y con sentido festivo

El espectáculo de Matarile, *Historia natural (eloxio do entusiasmo)* (2004), en el que actores, bailarines y músicos ocupaban el escenario en abigarrada mezcla, reflexionaban acerca de la identidad y de la muerte en un lenguaje que combinaba la informalidad y el humor dislocado con la densidad filosófica y culminaban sus tareas con un festivo banquete campestre alegre y voluptuosamente compartido por actores, bailarines y músicos. El ceremonial moroso de la preparación de la mesa y del servicio de los alimentos y las bebidas subrayaba el carácter gozoso y desenfadado de la comida, que se celebraba ajena a los espectadores que la contemplaban y ofrecía una imagen a un tiempo provocadora y dichosa.

3.4. Sin degustación o con degustación frustrada o prometida y no consumada

13 años sin aceitunas, de Elisa Gálvez y Juan Úbeda, se estrenó en la sala El Canto de la Cabra en 2007. La compañía, propietaria e impulsora de la sala, ofrecía una especie de dolorosa e irónica des-

pedida de su actividad escénica en un trabajo que acentuaba la ya habitual proximidad con el espectador, mediante la eliminación de las gradas y la ubicación de los espectadores en el exiguo espacio por el que se movían los actores (y autores). Las reducidas dimensiones de la sala que albergaba a unos 50 espectadores, propiciaban esa proximidad, pero ahora se transformaba en una suerte de confraternización entre los creadores y los espectadores que seguían habitualmente los espectáculos que allí se exhibían. Los aspectos biográficos e íntimos se entreveraban con una presunta subasta de los elementos que integraban la sala en una especie de “liquidación por cierre de negocio”, hasta que en algún momento se proponía abandonar el espectáculo, dejarlo inacabado, y celebrar la frustración o el fracaso con las existencias que aún quedaran en el entrañable bar, situado en el vestíbulo de la sala, y que en tantas ocasiones había reunido a los espectadores antes o después de las funciones.

A propósito: ¿Alguien quiere una cerveza?
 Abrimos la barra y lo celebramos
 Sacamos los canapés y lo celebramos
 Por todo lo alto. Lo celebramos por todo lo alto.
 Venga, dejen todo donde está, que vamos a celebrarlo.
 Por todo lo alto. Vamos a celebrarlo por todo lo alto (Úbeda y Gálvez, 2007: 12).

Pero esa celebración no se consumará:

Atención, por favor, presten mucha atención, las cervezas están calientes, no hay canapés, pero tenemos panchitos.
 Por todo lo alto. Panchitos por todo lo alto.
 Cada bolsa de 15 kilos de panchitos puede ser suya desde 45 euros, y desde 23 las salchichas, alemanas, de la mejor calidad (Úbeda y Gálvez, 2007: 12).

Tampoco habrá panchitos ni salchichas. Solamente se verterá, lentamente, un recipiente de leche y Juan Úbeda, desnudo, se arrojará sobre esa leche vertida en el suelo.

3.5. Con un uso ritual o con una dimensión simbólica de la comida

El cel massa baix (2007), escrita por el dramaturgo marroquí Ahmed Ghazhali y escenificada por Josep Pere Peyró, como parte de su Tetralogía africana (*Les portes del cel*, *El cel massa baix*, *La tanca*, *La claror de les coses fosques*). *El cel massa baix* planteaba una reflexión sobre el terrorismo islámico y en ella se mostraba un cordero recién degollado (la acción era llevada a cabo por un carnicero profesional) como expresión de un sacrificio ritual que adquiriría un particular valor simbólico en el espectáculo. La acción fue denunciada, el espectáculo prohibido y el director encausado judicialmente: “va a ser blanc de l'ira idiota del proteccionisme animal” (Massip, 2009: 165).

Un espectáculo de naturaleza muy distinta, *Actos de juventud*, de La tristura, estrenado en 2010 y al que me he referido ya en otros trabajos anteriores (Pérez-Rasilla, 2022: passim), emplea el motivo del banquete ritual con una composición iconográfica que recuerda a la última cena, pero que, a un tiempo, emplea una plástica colorista marcadamente contemporánea y cotidiana. El trasfondo del banquete se sitúa en la imagen bíblica de los cuatro hombres con cabeza de animal que se encuentra en una biblioteca de Milán, a partir de los textos de Ezequiel, 1, 5-12 y Apocalipsis, 4, 6-8. Si en *El cel massa baix* lo sacrificial establecía una analogía simbólica con la violencia humana, en *Actos de juventud* el banquete y su referente bíblico parecen proponer una utópica reconciliación entre los seres humanos y también -en la estela de lo que sugiere Giorgio Agamben- entre lo humano y lo animal (Agamben, 2005: passim).

Un tercer trabajo, cuya creadora, Luz Arcas, pertenece a la generación de La tristora, aunque en este espectáculo muestre contornos muy distintos de los que podemos observar en *Actos de juventud*, es *Bekristen. / Cristianos, Capítulo 1: La domesticación*, primera entrega de una trilogía que la coreógrafa ha preparado al frente de su compañía La fármaco. En este espectáculo la comida adquiere una poderosa presencia visual, a la manera de un bodegón compuesto por alimentos reales coloristas y rotundos, que podrían evocar la abundancia, el exceso o hasta el capricho lúbrico, y que se relacionan con la acerada y precisa crítica política de la colonización.

3.6. La manipulación de la comida con la intención de subrayar una vertiente repugnante u obscena de la relación con la comida o de denunciar el consumismo desaforado

Este tipo de trabajos constituye una constante en la trayectoria de Rodrigo García. El paradigma ofrece distintas vertientes en trabajos como *Aproximación a la idea de desconfianza*, *Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba*, *La historia de Ronald, el payaso de McDonalds*, *Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo* (García, 2009), *Gólgota pic nic*, *Daisy*, *La selva es joven y está llena de vida*, a partir de la ópera de Luigi Nono (García, 2015), etc. Se caracterizan habitualmente por una acentuada violencia en los textos, aunque estos no carecen de una rara belleza y de un notorio ingenio, y por la agresividad o la incisividad de unas acciones que pueden llegar a resultar repugnantes, abyectas o sencillamente sucias, brutales y casi siempre inusitadas o sorprendentes. Fernando Olaya (2015) publicó un libro titulado *El teatro de Rodrigo García*, que se circunscribe fundamentalmente al análisis de *After sun*, *La historia de Ronald, el payaso de McDonald's* y *Versus*, y que se completa con algunas adendas.

A modo de ejemplo podemos recurrir a *Aproximación a la idea de desconfianza*, donde asistimos a la llamativa fractura entre natu-

raleza y artificio en la extravagante reconstrucción de una lechuga a partir de los fragmentos presumiblemente adquiridos en el supermercado, que se pegan con cinta adhesiva y se plantan de nuevo en la tierra que proporciona un saco adquirido también en un establecimiento. La tierra se acumula sobre el cuerpo y los brazos de la *performer* Agnes Mateus hasta cubrir su rostro, para que sirva de huerto al que restituir la lechuga. En su trabajo sobre los alimentos en el teatro de García, Ana Sánchez Acevedo ha comentado con detalle esta escena y ha anotado que, entre los vegetales, la lechuga es el preferido del artista (Sánchez Acevedo, 2014: 63). Precisamente en su intervención titulada “A este tipo no queremos volver a verlo”, pronunciada en 2004, García aseveraba:

Los nuevos habitantes del primer mundo pensarán que una lechuga con hojas cortadas y limpias que nacen en una bolsa de plástico que crece a su vez en un gran frigorífico con tomates del mismo tamaño todos, rábanos que ya no pican en la boca, y pedacitos de verde oscuro de una cosa llamada desde tiempos inmemoriales espinacas.

Y no encontrarán la relación entre conseguir la verdura y hacer un mínimo esfuerzo: “Los productos envasados se heredan, no tienes que luchar, trabajar la tierra ni esperar por ellos. Llegan solos.” (García, 2009: 506).

El reverso de la naturaleza en el universo de Rodrigo García puede advertirse en la obsesión por el consumo, en la noción marxista de la mercancía como fetiche, que, si bien en *Aproximación a la idea de desconfianza* no alcanza la intensidad compulsiva y obscena que adquiere en otros trabajos suyos, deja significativas señales con sus referencias a muy famosas marcas comerciales, singularmente en el monólogo de la secuencia 7 sobre la sistemática ingestión de Dunkin Donuts durante 26 años. Este monólogo,

el penúltimo de la obra, es el único que se pronuncia en voz alta. Los demás se proyectan sobre una pantalla. Este extenso monólogo séptimo, dicho bajo la reproducción gigante de un Dunkin Donuts de colores llamativos, expresa la obsesión metódica por consumir un Dunkin Donuts durante todos los días y grabar en vídeo esta acción, acompañada de alguna señal inequívoca de la fecha, como el periódico, para, llegado el caso de una eventual enfermedad, poder demandar a la compañía y obtener como indemnización una cantidad astronómica con la que poder disfrutar del tiempo de vida que le quede.

La enfermedad mortal es por culpa de los Dunkin Donuts.

Y así tener una argumentación fiable ante los jueces y demandar a Dunkin Donuts por un pastón.

Y ese juicio lo voy a ganar con absoluta facilidad, ya que es imposible culpar a la pescadera de mi pueblo que trae pescado fresco todos los días de mi cáncer o alguna enfermedad que me lleve en poco tiempo hacia una muerte segura por uno de sus pescados frescos.

Pero es muy fácil culpar a Dunkin Donuts de la enfermedad mortal, porque es solo ver un Dunkin Donuts y ya se sabe que eso tenga más de muerte que de alimento

porque a una comida nadie le pone colores azules o rosa brillantes (García, 2009a: 413).

4. SIN PRESENCIA MATERIAL DE LA COMIDA EN LA ESCENA

4.1. Con referencia explícita a las recetas o al modo de preparar los alimentos, referencias que adquieren un valor dramático relevante

Hasta que la muerte nos separe, de Emilio del Valle (2022) es una comedia amarga sobre la separación matrimonial, con momentos de humor, de ternura y de sarcasmo. Aunque la comida no está

presente en escena, ni sustenta temáticamente la obra, la amorosa y detallada exposición de las recetas con las que el padre y de la madre preparan comidas sencillas, pero sabrosas, destinadas a la hija común, aporta un elemento agrisado y relevante en la historia.

La última cena, de Ignacio Amestoy (2012), que reúne, después de muchos años, a un intelectual vasco y a su hijo, miembro de ETA, a quien un cáncer ha condenado a una muerte próxima, propone un ajuste de cuentas, un examen de las responsabilidades de ambos, quienes, antes de asumir su voluntaria muerte, celebran una última cena, en la que las resonancias cristológicas son evidentes. Sin embargo, el poderoso simbolismo de la situación, no impedirá el disfrute de los platos que cada uno de ellos preparará según su especialidad culinaria

La comida no está presente de manera material en *Mi relación con la comida*, de Angélica Liddell (2005), interpretado primero por Fernando Renjifo y después por Esperanza Pedreño, pero la poderosa verbalidad característica de la dramaturgia otorga a esa obscena relación con la comida una singular plasticidad, una particular forma de presencia dramática.

4.2. La gastronomía como parodia o sátira

La presencia de la gastronomía en los medios de comunicación, que puede parecer en ocasiones excesiva, es quizás el principal motivo de su utilización como objeto de sátira y de un tratamiento humorístico que suele responder a los modelos habituales del género: uso de la hipérbole, caricatura de los personajes, tendencia a la acumulación de efectos, burla de la pedantería lingüística o de los clichés propios de las jergas específicas o de moda, etc. Entre los espectáculos más relevantes de esta forma de sátira pueden recordarse *La cena*, de Els Joglars (2008) y *Chefs*, de Yllana (2015). Es significativo que los dos pertenezcan a compañías veteranas y

señeras, que basan su trabajo en un humor predominantemente gestual. La composición plástica de los tipos y las acciones culinarias adquieren así un papel relevante en la consecución de la comicidad.

4.3. La comida como referente en la comedia contemporánea

Finalmente, y sin ánimo de agotar el tema, parece oportuno reseñar cómo los aspectos relacionados con la comida y la gastronomía adquieren una significativa presencia en cierta comedia contemporánea escrita por mujeres, de la que me he ocupado también en otro trabajo. Así, en *La realidad*, en *Una vida americana* o en *Los temporales*, de Lucía Carballal; en *Los dramáticos orígenes de las galaxias espirales*, de Denise Despeyroux (2022); en *Verano en diciembre* (2013), *Vientos de Levante* (2018) y *Otoño en abril* (2020), de Carolina África, etc. Son solo unos ejemplos que confirman el interés por los motivos relacionados con la gastronomía y la comida en la escena española contemporánea. Y, si bien las estéticas que exploran la presencia o la manipulación de la comida en escena tienden a crear formatos de espectáculos que podríamos considerar de manera genérica “no convencionales”, es decir, no sujetos a los paradigmas tradicionales de composición dramática, como sucede con muchos de los trabajos que hemos mencionado, no faltan tampoco ejemplos, como los incluidos en este último epígrafe, pero también en algunos otros citados a lo largo de estas páginas, que se ajustan a estos modelos y cuentan una historia al uso en la que la comida desempeña un papel en la trama.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- África, C. (2013). *Verano en diciembre*. Madrid: INAEM-CDT.
 _____. (2018). *Vientos de Levante*. Madrid: Antígona.
 _____. (2020). *Otoño en abril*. Madrid: Antígona.

- AGAMBEN, G. (2005). *Lo abierto. El hombre y el animal*. Valencia: Pre-Textos.
 AMESTOY, I. (2012). *Doña Elvira, imagínate Euskadi. La última cena*. Madrid: Fundamentos.
 ARANA, L.; FIDALGO, O.; GIL, V. Y GIMÉNEZ, C. (2010). *Actos de juventud*. Madrid: Pliegos de Teatro y Danza.
 ARISTÓFANES (1987). *Las aves*. Madrid: Cátedra.
 BOURDIEU, P. (2016). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 3.^a edición.
 CARBALLAL, L. (2021). *Las últimas (Los temporales, Una vida americana, La resistencia, Las bárbaras, La actriz y la incertidumbre)*, Segovia: La uña RoTa.
 CORNAGO, Ó. (2015). *Ensayos de teoría escénica. Sobre teatralidad, público y democracia*. Madrid: Abada.
 DESPEYROUX, D. (2022). *Los dramáticos orígenes de las galaxias espirales*. En *Del amor y otras catástrofes*, Madrid: Punto de vista.
 FERNANDEZ, J.; PALLÍN, Y. Y YAGÜE, J. (2019). *Trilogía de la juventud*. Edición de Fernando Doménech. Madrid: Cátedra.
 FISCHER-LICHTE, E. (2007). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada.
 GARCÍA, R. (2009a). *Notas de cocina*. En *Cenizas escogidas*, 21-83. Segovia: La uña RoTa.
 _____. (2009b). *Versus*. En *Cenizas escogidas*, 469-484. Segovia: La uña RoTa.
 _____. (2009). *Aproximación a la idea de desconfianza*. En *Cenizas escogidas*, 407-414. Segovia: La uña RoTa.
 _____. (2015). *La selva es joven y está llena de vida*, en *Barullo*, 203-253. Segovia: La uña RoTa.
 _____. (2020). *Cómo se llama*. Segovia: La uña RoTa.
 GARNIER, E. (2016). “*Degustación de Titus Andronicus: una aproximación intermedial a la adaptación de la tragedia de Shakespeare por La Fura dels Baus*”. En *Manifestaciones intermediales en*

la literatura hispánica en el siglo XXI, G. Cordone y V. Béquelin-Argimón (eds.), 133-146. Madrid: Visor Libros.

LARAGIONE, L. (1994). *Cocinando con Elisa*. Madrid: ADE.

LIDDELL, A. (2005). *Mi relación con la comida*. Madrid: SGAE.

LÓPEZ MOZO, J. (1994). "Notas de cocina". *Reseña* 257, 20.

____ (1997). "Zigurat. Gastronomía y teatro". *Reseña* 289, 27.

MASSIP, F. (2009). "Josep Pere Peyró: el desig de nedar en aigües abissals". *Estudis escènics* 36, 161-170.

OLAYA, F. (2015). *El teatro de Rodrigo García*. Madrid: Esperpento.

PÉREZ-RASILLA, R. (2022). "Teatro y poesía en los creadores escénicos de la primera generación del milenio". En *Teatro y poesía en los inicios del siglo XXI. En reconocimiento a la labor del profesor José Romera Castillo*, Rocío Santiago Nogales y Mario de la Torre Espinosa (eds.), 157-172. Madrid: Verbum.

ROMERA CASTILLO, J. (2023). "Teselas sobre el teatro breve actual". *La Puertas del drama*, 59 (junio). Disponible en línea: <https://canal.uned.es/video/62bbff596f3c0039ad0da213> [22/06/2023].

SALVAT, R. (1974). *El teatro de los años 70*. Barcelona: Edicions 62.

SÁNCHEZ, J. A. (2007). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor Libros.

SÁNCHEZ ACEVEDO, A. (2014). "El recetario indigesto de Rodrigo García". *Les Ateliers du SAL* 4, 51-67.

SHAKESPEARE, W. (2021). *Tito andrónico* (en versión de Fernando J. López), Cáceres: La moderna.

TRASTOY, B. (2010). "Los otros sentidos en la práctica artística y en la investigación teatral". *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral* 12 (diciembre). Disponible en línea: <https://doi.org/10.34096/tdf.n12.9227> [20/06/2023].

ÚBEDA Y GÁLVEZ, E. (2007). *Trece años sin aceitunas*. Madrid: Pliegos de Teatro y Danza.

PARA EMPEZAR, UNOS PIMIENTOS FRITOS.

SOBRE *LA ÚLTIMA CENA*

TO START, SOME FRIED PEPPERS.

ABOUT *THE LAST SUPPER*

Ignacio AMESTOY EGUIGUREN

dramaturgo

ignacioamestoy@gmail.com

Resumen: Ignacio Amestoy (Bilbao, 1947) ha tratado en su dramaturgia, en una docena de obras, el tema de la violencia en el País Vasco. Como colofón, en 2010, antes de que la organización ETA anunciara el "cesa definitivo de su actividad armada", estrenó *La última cena*. Es el reencuentro, tras doce años, de un padre, escritor constitucionalista, y su hijo, terrorista, con un banquete gastronómico-ecológico, como celebración última, festiva y trágica.

Palabras clave: Ignacio Amestoy. Teatro. *La última cena*. Gastronomía. Caza ecológica. Tragedia.

Abstract: Ignacio Amestoy (Bilbao, 1947) has treated in his dramaturgy, in a dozen plays, the subject of violence in the Basque Country. As a climax, in 2010, before the ETA organization announced the "definitive cessation of its armed activity", it premiered *The last supper*. It is the reunión, after twelve years, of a father, a constitutionalist writer. And his son, a terrorist, with a gastronomic-eco-logical banquet, as the last, festive and tragic celebration.

Keywords: Ignacio Amestoy. Theater. *The last supper*. Gastronomy. Eco hunting. Tragedy.

Pocos meses antes de que el 20 de octubre de 2011 la organización ETA anunciara el “cese definitivo de su actividad armada”, el 15 de abril de 2010, con dirección de Juan Pastor y la interpretación de José Maya y Bruno Lastra, se estrenó en La Guindalera madrileña mi obra *La última cena* (Amestoy, 2012a). Era la última de las doce obras que con el tema del conflicto vasco había escrito --y, la mayor parte, estrenado-- desde quel 18 de mayo de 1983 se presentara en el Teatro Español, dirigida por Miguel Narros, la obra *Ederra* (Amestoy, 2005), palabra del euskera que significa en castellano hermosa.

De *Ederra* a *La última cena* habían pasado casi treinta años. En 1983, cuando se estrenó *Ederra* acababan de llegar al gobierno de España los socialistas, culminándose la Transición. Y el gobierno de Felipe González había erradicado la censura teatral, lo que nos permitía a los dramaturgos escribir con libertad, hablándose por ello de la Generación del 82 o de la Transición. Dejábamos atrás el franquismo y unas incertidumbres políticas y económicas que habían culminado con el golpe de Estado del 23 de febrero de 1981 (el 23F).

Los socialistas estaban ya en el poder. Y el Rey, que había logrado a su manera burlar a los militares golpistas, parecía afirmar una monarquía constitucional. Así, todo daba a entender que la democracia parlamentaria y representativa se había consolidado. Pero quedaba por solventar el problema de la violencia en el País Vasco, que no era sólo una cuestión de Euskadi, sino de España.

Mi obra *La última cena* presagiaba, o quería presagiar, un acuerdo de paz entre la violencia y la no violencia, que luego se sustanciaría formalmente, aunque quedarían las heridas, y la falta de

una anagnórisis, a la griega, reconociendo las culpas, para la debida catarsis en la sociedad toda. En *La última cena*, treinta años después de *Ederra*, se producía el abrazo entre protagonistas y antagonistas. E incluso había un banquete para la celebración de esa paz¹.

La historia de *La última cena* es simple. Los personajes de la obra²: un padre, escritor, Íñigo, de 65 años, constitucionalista, residente en alguna de las provincias vascongadas, y su hijo, etarra, Xabier, de 35, se reencuentran después de una docena de años sin verse..., después de una eternidad. El terrorista Xabier ha llamado a su padre, Íñigo: “Aita, quiero verte”. El padre le ha dicho que la casa del padre es la casa del hijo, y que sus puertas están abiertas para él... En esos doce años habían muerto la madre, Edurne, abogada laboralista, y el hermano mayor de Xabier, que fue el que le inició en la lucha *abertzale*. Padre e hijo, ahora, estaban solos. Cuando Xabier le pide cobijo a Íñigo, el mundo acababa de salir malparado por la crisis económica brutal del 2008, con la quiebra de Lehman Brothers, que produjo una crisis financiera global.

Para el antropólogo vasco, Joseba Zulaika, profesor en la Universidad de Nevada en Estados Unidos, muchos de los “datos [de Xabier] reproducen la vida de Txabi Etxebarrieta y de su hermano mayor José Antonio” (Zulaika, 2014: 226). Txabi Etxebarrieta fue el primer militante de ETA que murió, tras matar a un guardia civil, y que fue amigo mío en mi época de estudiante de Económicas en Bilbao.

En una España muy golpeada por la crisis, en 2010, cuando se estrena *La última cena*, Zapatero estaba saliendo del gobierno para dar entrada al desgobierno de Rajoy. Y el “Caso Nóos” empezaba a resquebrajar las bases de la monarquía de Juan Carlos

¹ Sobre las relaciones del teatro con lo gastronómico, remito a la sesión dedicada a este tema, como al trabajo de José Romera Castillo, “*Natura et mensa* en la escena de hoy”, que se publican en este volumen.

² Sobre la construcción de mis personajes, pueden verse mis reflexiones al respecto (Amestoy, 2003b).

de Borbón. Volvía el desencanto. Este autor que con *Ederra* tenía 35 años, ahora frisaba como el Íñigo de *La última cena*, los 65. No puedo decir que en el personaje del padre de Xabier no volcara yo parte de mis desilusiones ante la realidad que estaba mutando, tanto en lo político y en lo social, como en lo cultural.

Recientemente, en mi última obra estrenada, en abril de 2021 y que el 24 de julio abrirá el Festiva del Olmedo, *Lope y sus Doroteas* (Ignacio y Ainhoa Amestoy, 2021), el Fénix en su senectud tiene la misma edad que yo tengo al escribir la obra. Él tiene una relación con su hija Antonia Clara, que le ayuda a escribir *El castigo sin venganza* y *La Dorotea*, como yo tengo la ayuda de mi hija Ainhoa, dramaturgista y directora, al escribir *Lope y sus Doroteas*. A veces nuestros personajes se parecen a nosotros mismos.

Así que cuando se estrena *La última cena*, nuestra realidad está llegando a un “cul de sac”, tras la crisis económica de 2008, que no augura primaveras sino inviernos. En un progresista, un socialista, como el padre de *La última cena*, el pesimismo lo invade todo. Los ideales socialdemócratas han sido desbordados por el neocapitalismo. Para Íñigo, “l’aventura e finita”. Su aventura ha acabado. Lejos deja sus premios nacionales y demás éxitos literarios, y cada semana se desangra escribiendo un artículo banal para el diario regional más importante, en un periodismo que también se empieza a degradar y banalizar por intereses políticos, económicos o grupales.

En su vida personal, el escritor habita en un caserío no muy apartado, y cada día, cuando no escribe, cuida la huerta, el jardín y la cuadra, donde le ha quedado una vaca que ordeña cada mañana, desayunándose con su leche. También tiene unas gallinas. En la huerta cultiva la comida diaria, y en el jardín tiene una parra de uva negra, con la que hace *txakoli* cada año. Con los pocos amigos que le quedan, una vez al mes, monta una cena o una comida, donde los productos de la casa son cocinados por los que estén, como en un reservado *txoko*, y al fin son regados con su *txakoli gorri*. Anchoas,

huevos del caserío, patatas en salsa, pimientos verdes del piquillo rellenos, y queso de postre con unas buenas manzanas asadas, con miel de la casa.

Íñigo es cazador ecológico. Practica la caza sostenible de la paloma torcaz y el zorzal, la becada en otoño e invierno. Todo, cada vez, con menos ilusión. Y llegará Xabier, con su drama a cuestras, su fracaso ideológico también, que tendrá pronto expresión contundente y mediática en la “organización”, y su desertión de la que sólo le queda un arma, una pistola, que su padre abominará al verla. A la postre, van a ser unas vidas paralelas que confluirán en un trágico final, precedido de un banquete de despedida. Un final endulzado por las prudentes artes cazadoras de Artemisa, y las artes báquicas de Dioniso, no tan prudentes.

Para el padre y para el hijo, la suerte está echada. Dentro de mi producción teatral con el problema vasco como eje, también el ciclo estaba concluido. Con *La última cena* lo daba por cerrado³.

Atrás quedaban una docena de obras: la *Ederra*, hermosa y su holocausto familiar; mi *Lorenzaccio* (Amestoy, 1982), terrorista más que magnicida; *Doña Elvira, imagínate Euskadi* (Amestoy, 2012b y Fernández González, 1999: 181-190), con Lope de Aguirre matando a su hija para que no fuera colchón de los soldados de Felipe II en la conquista americana; *Elisa besa la rosa. Elix* (Amestoy, 1996a), con la belleza y la luz de la música frente a la fealdad y la oscuridad de las armas; los herejes de *Durango, un sueño, 1439* (Amestoy, 1989), y su comunidad de bienes y cuerpos, frente a Juan II, el rey castellano; *Betizu. El toro rojo* (Amestoy, 1996b) y el vuelo ibseniano de un Peer Gynt vasco, sobre la vida de

³ Puede verse el estado de la cuestión, coordinado por Manuela Fox, sobre “Teatro y terrorismo”, y más concretamente el artículo de la autora en el que examina el tema en el teatro de Ignacio Amestoy (Fox, 2011: 59-77). Así como la tesis de doctorado, presentada en 2020 en l’Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, de Claire Dutoya-Desmoulière, *La théâtralisation de l’Histoire et le tragique dans le théâtre d’Ignace Amestoy (1979-2015)*.

actor y militante *euskaldún* de Patxi Bisquert, que rodó *Tasio* con Montxo Armendáriz; *¡No pasarán! Pasionaria* (Amestoy, 1994), con Dolores Ibárruri trayendo a Euskadi a su hijo Rubén desde Rusia, que montó Salvador Távora en Euskadi, lejos de “La Cuadra” de Sevilla, su “santa sanctorum”; *Gernika, un grito. 1937* (Amestoy, 1996c) y los generales Franco, Vigón y Kindelán, preparando el bombardeo con los nazis alemanes e italianos; *La zorra ilustrada. Samaniego en el Madrid de Carlos III* (1996d), entre mis tragedias vascas, una comedia, sobre la Ilustración que entró en España por el País Vasco; *El chófer del teniente coronel Von Richthofen toma decisiones* (Amestoy, 2003a), continuación trágica del bombardeo fascista; *Interacciones. Getafe, un exilio. 2004* (Amestoy, 2006), sobre el 11-M, con la peripecia de un profesor del País Vasco que se tiene que llegar a Getafe, a la Universidad Carlos III, como en un “exilio”, y *La última cena*, nuestra obra del padre y el hijo pródigo, un Abraham y un Isaac, que se inmolan.

El antropólogo vasco Joseba Zulaika, expresa bien el desarrollo de la acción de *La última cena*:

El hijo etarra le cuenta a su padre que le han diagnosticado un cáncer y que solo le quedan dos meses de vida, por lo que ha vuelto a casa para suplicar a su padre que lo mate. Aquella mañana, el padre había salido a cazar y, pensando en la cena que compartiría con su hijo, había matado cuatro palomas torcaces. En la trama de Amestoy, padre e hijo deciden compartir su última cena y reconciliarse, antes de planificar un suicidio conjunto en un accidente de coche provocado (Zulaika, 2014: 226).

Íñigo sale a cazar por la mañana. La tarde anterior había recibido la llamada de Xabier. Y el cazador se pone en marcha. Jorge Oteiza, el escultor más relevante del país vasco, además de poeta y ensayista, en su libro, *Ejercicios espirituales en un túnel*, se

pregunta por los vascos “¿Quiénes somos? Comunidad de cazadores, de caza física para su mantenimiento físico y de caza artística para su protección religiosa y seguridad espiritual (Oteiza, 1986: 438). Y afirma: “El vasco, con su oficio de cazador: subsistir y trascender, vivir y sobrevivir” (Oteiza, 1986: 442).

El padre emprende la caza mañanera como un preludio de su propia muerte. Cuando llega el hijo, el padre le contará a Xabier que está escribiendo una obra de teatro que se llama *La muerte del padre*. El hijo, en las condiciones en las que está, le pide a su padre que escriba otra obra que se titule *La muerte del hijo*. La muerte de Isaac por Abraham... El padre ha hecho uso de su escopeta esta mañana. El hijo trae su pistola. Es la caza del vasco, para subsistir y trascender, que dejó dicho Oteiza.

Pero antes de cualquier sacrificio, “padre e hijo tienen que reconciliarse ante la muerte inminente y esta reconciliación sólo puede producirse sentados a la mesa durante la última cena, mientras ambos comparten comida y bebida sin rencor alguno. En la obra se alude repetidas veces a ‘un secreto de familia’ que consiste en la forma en que se elabora el *txakoli* conforme a una tradición casera de varias generaciones”, señala Zulaika (2014: 227).

No podía acabar el encuentro sin este banquete platónico, anclado en la prehistoria vasca, como apuntó Jorge Oteiza (1971) en su libro *Quousque tandem...!*, biblia para no pocos del pensamiento del escultor de los 14 apóstoles de Aránzazu. Allí Oteiza escribe, como en un torrente, comentando un ágape ante una montaña que parece estar aguardando a Sísifo y su carga:

La comida, nuestro rito heredero del *cromlech*. Emocionante reunión, la pasión de reunirnos los vascos (pero sólo para comer, para jugar). Pero hemos perdido el apetito espiritual. La montaña deja de ser mamífero: es un armario. ¿De dónde venimos, cómo somos, qué somos capaces de hacer y de apostar en

el orden espiritual? Parece, últimamente, que vamos a aprovechar este apetito que nos reúne, para comenzar a pensar (Oteiza, 1971: nota a la ilustración 66).

Subsistiendo, trascendiendo. Primero, la caza. Luego, el sacrificio, con las ofrendas correspondientes y su degustación antes de la inmolación. Se lo cuestionan Xabier e Íñigo:

Xabier.—Entonces...

Íñigo.—Esta mañana cacé cuatro palomas y...

Xabier.—Primero vivir...

Íñigo.—Después, filosofar (Amestoy, 2012a: 137).

¿Primero vivir, subsistir, en el *txoko*, comiendo y bebiendo en solidaridad, y después morir trascendiendo?

Es significativo el refugio de los hombres vascos en los “txokos”, donde desde tiempo inmemorial no se permitía entrar a las mujeres, donde ellos solos siguen cocinando sus platos. Si antes hablábamos del banquete de Platón, ahora tendríamos que hablar del mito de la caverna, en relación con los vascos, también con respecto a esta “última cena” platónica.

El diálogo en la obra entre Xabier e Íñigo es explícito, y es la clave dramaturgica de la propuesta teatral, y de la tragedia⁴. La dialéctica se impone en el momento crucial. Ya van siendo no dos personas, sino una. Su alejamiento se ha tornado proximidad máxima. En la paralingüística estará su propia concepción de la vida y de la muerte. Lo que los conducirá a la cinésica del abrazo final.

XABIER.—¿Te parece que cenemos antes?

Íñigo.—No es que me parezca...

⁴ Manuela Fox dedica un epígrafe de su artículo a esta obra: “La tragedia del terrorismo: *La última cena*” (2011: 68-75).

XABIER.—Lo tienes muy pensado.

Íñigo.—Soy autor de tragedias...

XABIER.—Pero esta tragedia...

Íñigo.—Al finalizar la representación de una de sus comedias, al gran Menandro le preguntaron por su próxima obra, y él contestó, señalándose con una de sus manos el magín: “Ya está hecha, solo falta escribirla”. Nosotros la estamos escribiendo...

XABIER.—De la ficción a la realidad.

Íñigo.—Y la realidad mejora con creces la ficción.

XABIER.—¿Solo vamos a tomar las palomas?

Íñigo.—Todo está previsto... Tu padre, como recordarás, es un gran cocinero... De sus especialidades...

XABIER.—¡No me digas que lo tienes todo hecho!

Íñigo.—Todo está ya hecho, solo falta escribirlo...

XABIER.—Yo tampoco soy mal cocinero... ¿Te ayudo?

Íñigo.—¿De quién crees que heredas tus mejores virtudes?

XABIER.—Además de las palomas, ¿tenemos más materia prima?

Íñigo.—Olvidas nuestra huerta...

XABIER.—¿Y lo demás?

Íñigo.—Las palomas, buen bacalao, huevos de primera...

XABIER.—¿Está ya el menú?

Íñigo.—Solo falta escribirlo... Aunque hay algo ya escrito, que se podrá aprovechar, como en la literatura... ¿Qué es la vida sino literatura, casi siempre mal escrita? (Amestoy, 2012a: 137-138).

La celebración de la tragedia, del sacrificio a los dioses de la Naturaleza está acordada dentro de la caverna entrañable del caserío familiar, con su jardín de calas y hortensias, el reservado de las fresas, los campos de hortalizas, la vaca que ara y da leche, el gallinero, la bodega donde el padre guarda el *txakoli*, “un secreto de familia”, que están bebiendo...

XABIER.—¿Vino? ¡Seguimos con el *txakoli*!

Íñigo.—¡Por supuesto! El mejor Dioniso nos protege... Y también, Apolo. La obra bien hecha...

XABIER.—Tenemos a los dioses de nuestra parte.

Íñigo.—Por una vez, confiemos en los dioses...

XABIER.—Por una vez...

Íñigo.—Menú.

XABIER.—Veamos...

Íñigo.—Para empezar, unos pimientos fritos.

XABIER.—Edurne los hacía estupendamente.

Íñigo.—De ahí viene... Después, un revuelto de *perretxikos*. A la manera de mi madre, tu *amama*.

XABIER.—¿Con huevos frescos?

Íñigo.—De este mediodía. Luego, bacalao al ajoarriero.

XABIER.—¿Me ocupo yo?

Íñigo.—Te lo iba a pedir.

XABIER.—¡Y las palomas!

Íñigo.—Palomas con manzanas. Receta propia.

XABIER.—¿Y, ya, el postre?

Íñigo.—El arroz con leche ya está escrito. Es mi obra maestra.

XABIER.—¡Por nuestra última cena!

Íñigo.—¡Por nuestra primera cena...!

XABIER.—¿Podremos con todo?

Íñigo.—La noche es larga...

XABIER.—¿Y si es demasiado?

Íñigo.—Podemos invitar a un tercero. Donde comen dos, comen tres...

XABIER.—¿Un tercero? (Amestoy, 2012a: 138)

La pregunta del hijo queda en el aire. Pero los dos saben la respuesta. El espectador, también.

XABIER.—¿Un tercero?

Íñigo.—Yo creo que se ha invitado solo... La muerte... La tendremos a la mesa... Como en las películas de Bergman...

XABIER.—Pero sin jugar al ajedrez...

Íñigo.—Nosotros tenemos la partida ganada.

XABIER.—Y, cuando amanezca, nos vamos.

Íñigo.—Los tres.

XABIER.—Manos a la obra.

Íñigo.—Con mano de artista.

XABIER.—Como Clitemnestra.

Íñigo.—Por favor... Esto es una tragedia (Amestoy, 2012a: 138-139).

Y el abrazo. Es el final de la obra. Están mis mitos: el profeta estético Ingmar Bergman de *El séptimo sello*, y el sacerdote trágico Esquilo de *Orestíada*. Las carnes y frutos se exhiben en el altar del sacrificio. Es el alimento sagrado de los dioses. Con Baco sirviéndonos el vino para la inmolación. Hay que purgar las culpas. Es la tragedia del ser humano. Es la tragedia de Íñigo y Xabier. Nuestra tragedia.

Uno de los mejores conocedores de mi teatro, Fernando Doménech, tiene escrito en relación a *La última cena*: “El encuentro entre los dos hombres entra de lleno en el terreno de la tragedia, género que Amestoy conoce perfectamente por haberlo tratado a lo largo de toda su obra. El pasado que vuelve a cobrar su factura, la búsqueda de la purificación a través del sacrificio, el reconocimiento de la fragilidad del ser humano, son elementos que definen el género trágico de todos los tiempos y que encuentran en *La última cena* una expresión moderna y ajustadísima, a la vez clásica y contemporánea (F. Doménech Rico, *apud* Amestoy, 2015: 23).

Y mi gran maestro, y de tantos, en el arte teatral, Ricardo Doménech, apuntó:

El propósito de crear un teatro trágico plantea muchos problemas al escritor. Amestoy lo sabe y nos lo hace saber. Son problemas relativos a la forma: conseguir el lenguaje dramático que, simultáneamente, sea adecuado a la tragedia y al teatro de hoy; conseguir el dibujo del personaje como conciencia (*ethos*), etc. Son, también, problemas concernientes al contenido: redefinir la visión trágica del mundo y encontrar el lugar de esa cosmovisión en la sociedad contemporánea. Desde su primer estreno (*Ederra*, 1983) Amestoy ha sostenido una ininterrumpida meditación sobre estas cuestiones. En *La última cena* ha hallado su respuesta definitiva (R. Doménech, *apud* Amestoy, 2012a: 83).

Íñigo y Xabier, dos personajes teatrales también. Para un gran “endocrino” literario, profesor y poeta, Jorge Urrutia, Íñigo y Javier:

Son camusianos. Sienten que están viviendo ‘el final de una obra de teatro, [...] que va a acabar mal...’ Pero, ¿qué es acabar mal? El hijo, ya lúcido, observa: ‘el hecho de que una obra acabe mal no significa que tenga un mal final’. Porque la muerte gozosa no es un mal final para una tragedia, todo lo contrario, la contiene. La tragedia afirma que el hombre es responsable de todos sus actos. También de todos y cada uno de los actos de la tragedia teatral” (Urrutia, *apud* Amestoy, 2012a: 28).

Y le doy la última palabra al antropólogo vasco Joseba Zulaika:

En la *Vida nueva* de Dante hay tres figuras: Beatriz, el poeta y el amor. En *La última cena* de Amestoy las tres figuras son: el hijo, el dramaturgo y el amor. Dante buscaba reconciliar el conflicto de su época entre el amor cortesano por una mujer y el amor cristiano por Dios. Amestoy busca reconciliar los antagonismos entre el amor pagano por los sentidos y el amor sacramental por la tierra. La teoría de Amestoy es que el drama del amor político de nuestra generación, que gravita en torno a los hermanos y se

relaciones con la *madre* patria, tal vez pueda hallar solución en la figura del padre mutilado. Porque, ¿puede haber un lazo más fuerte que el que se da en el amor ordinario entre padre e hijo –sin el sacrificio de Isaac-- y en la compañía de Dioniso? En un momento dado, cuando el padre pide más *txakoli*, el hijo etarra alza su copa y pronuncia las palabras dichas por Cristo en la última cena, palabras cuyo último patetismo nadie puede entender como el padre: “Esta es mi sangre...” (Zulaika, 2014: 227-228).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMESTOY, I. (1982). *Lorenzaccio*. Versión de la obra de Alfred de Musset. Madrid: MK.
- _____. (1989). *Durango, un sueño. 1439. Primer Acto* 231, 22-55.
- _____. (1994). *¡No pasarán! Pasionaria*. Madrid: Fundamentos.
- _____. (1996a). *Elisa besa la rosa. Elix*. Madrid: Fundamentos.
- _____. (1996b). *Betizu. El toro rojo*. Madrid: Fundamentos.
- _____. (1996c). *Gernika, un grito. 1937*. Madrid: Fundamentos.
- _____. (1996d). *La zorra ilustrada. Samaniego en el Madrid de Carlos III*. ADE-Teatro 50, 99-136.
- _____. (2003a). *El chófer del teniente coronel Von Richthofen toma decisiones*. En *Teatro contra la guerra*, VV. AA., 23-30. Madrid: AAT.
- _____. (2003b). “Como en mil espejos de Proteo. Una reflexión sobre mis personajes”. En *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*, José Romera Castillo (ed.), 23-40. Madrid: Visor Libros.
- _____. (2005). *Ederra*. Madrid: Cátedra.
- _____. (2006). *Interacciones. Getafe, un exilio. 2004*. En *Once voces contra la barbarie, II-M*, VV. AA., 13-20. Madrid: SGAE.
- _____. (2012a) *La última cena*. Madrid: Fundamentos. Prólogos de Jorge Urrutia y Ricardo Doménech.

_____ (2012b). *Doña Elvira, imagínate Euskadi*. Madrid: Fundamentos.

_____ (2015). *Violetas para un Borbón y Dionisio Ridruejo*. Madrid: Cátedra. Prólogo de Fernando Doménech Rico.

AMESTOY, IGNACIO Y AINHOA (2021). *Lope y sus Doroteas*. Madrid: Oportet.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Á. R. (1999). “*Doña Elvira, imagínate Euskadi*, de Ignacio Amestoy: del pre-texto al texto definitivo”. En *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*, José Romera Castillo (ed.), 181-190. Madrid: Visor Libros.

FOX, M. (2011). “El terrorismo en el teatro de Ignacio Amestoy: de lo particular a lo universal”. *Signa* 20, 59-77. Disponible en [https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-terrorismo-en-el-teatro-de-ignacio-amestoy-de-lo-particular-a-lo-universal-terrorism-in-the-theatre-of-ignacio-amestoy-from-the-particular-to-the-universal/\[08/05/2023\]](https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-terrorismo-en-el-teatro-de-ignacio-amestoy-de-lo-particular-a-lo-universal-terrorism-in-the-theatre-of-ignacio-amestoy-from-the-particular-to-the-universal/[08/05/2023]).

OTEIZA, J. (1971). *Quousque tandem...!* San Sebastián: Txertoa.

_____ (1986). *Ejercicios espirituales en un túnel*. Donostia: Hordago.

ZULAIKA, J. (2014). *Vieja luna de Bilbao*. Donostia: Nerea.

COMIDA PARA PECES (2005) Y *PRAGA* (2013): VIOLENCIA LABORAL Y RECONSTRUCCIÓN ÍNTIMA A TRAVÉS DE RITUALES GASTRONÓMICOS

FISH FOOD (2005) AND *PRAGUE* (2013): WORKPLACE HARASSMENT AND EMOTIONAL RECONSTRUCTION TROUGH GASTRONOMIC RITUALS

Javier DE DIOS

Dramaturgo

jdedioslopez@telefonica.net

Resumen: En *Comida para peces* (2005) y *Praga* (2013), la gastronomía está ligada a ritos sociales en los que comida y bebida funcionan como detonantes de conflictos y contribuyen a la construcción del sentido de las obras. En *Comida para peces*, la celebración navideña en la oficina desvela la violencia de las relaciones laborales tóxicas en un entorno de acoso. En *Praga*, una cena íntima pondrá a prueba las relaciones de los tres protagonistas y les conducirá a necesarias reconstrucciones emocionales acerca del amor y la amistad. Añadimos *Una canción italiana* para concluir que las tres obras emplean la comida, la bebida y la celebración con un sentido irónico; para estructurar internamente las tramas; y para definir a los personajes y sus relaciones. Pero, además, todas estas celebraciones gastronómicas se asocian a un sacrificio simbólico relacionado con el autoconocimiento, el crecimiento personal y la necesidad de afrontar el futuro.

Palabras clave: Teatro. Escritura dramática. España. Siglo XXI. Javier de Dios. Rituales gastronómicos. Comida. Bebida. Acoso laboral. Homosexualidad. Derechos civiles.

Abstract: In *Fish food* (2005) and *Prague* (2013), gastronomy is linked to social rituals in which food and drink are showed as triggers of conflicts. They also contribute to construct the meaning of these pieces. In *Fish food*, a Christmas celebration at the office reveals the violence of toxic relationships in a harassment environment. In *Prague*, an intimate diner will be such a proof for the three main characters, that they will need to redefine their emotions and relationships about love and friendship. Let's add another play, *An Italian song*, in order to say that food, drink and celebration appear in these three plays with an ironic sense; to establish internal plot structures; and to define characters and their relationships. But, indeed, with a meaningful intention: food celebrations are associated to a symbolic sacrifice related to self knowledge, personal growth and the need of facing the future.

Keywords: Theatre. Playwriting. Spain. 21th century. Javier de Dios. Gastronomic rituals. Food. Drink. Harassment. Homosexuality. Civil rights.

Mis primeras palabras no pueden ser sino un sincero agradecimiento al profesor José Romera Castillo por haberme invitado a participar en este congreso y a compartir con ustedes algunas reflexiones acerca de gastronomía y teatro¹, en concreto en mis obras *Comida para peces* (2004) y *Praga* (2013). Hablaré también brevemente de mi texto más reciente, *Una canción italiana* (2021), donde vuelven a aparecer las referencias a la comida de una forma peculiar.

Es posible que la conducta creativa sea, de todas las que lleva a cabo el ser humano, la más difícil de explicar en términos objetivos. Pero a veces se dan circunstancias que al menos nos permiten arrojar un poco de luz sobre ella. Soy un autor bastante metódico en

¹ Puede verse al respecto de José Romera Castillo, “*Natura et mensa* en la escena de hoy”, que se publica en este volumen.

lo que respecta a la planificación de mis obras. Me pertrecho entre escaletas, esbozos de diálogos, bocetos de personajes, definición de relaciones y espacios... Aunque después, ya inmerso en el proceso de escritura, prescindí de buena parte de esos materiales preliminares porque la propia obra va guiando su desarrollo. Unos materiales que constituyen aspectos técnicos, herramientas de dramaturgo, por decirlo así. Sin embargo, los aspectos temáticos son los auténticos motores de la obra porque asumen en sí mismos la necesidad expresiva que origina el texto, y estos, rara vez, son objeto de mi reflexión: no me hace falta, están ahí, crean un conflicto en algún lugar entre mi entorno y yo mismo, o un desajuste en mi propia manera de ver el mundo, necesitan ser atendidos, surgen sin más y también urgen a la expresión, eso es todo. Por eso me ha sorprendido comprobar, al hilo de la invitación del profesor Romera Castillo y la reflexión consecuente, cómo la comida, la bebida y los rituales gastronómicos pueden considerarse un elemento recurrente en mis obras y además con sentido y funciones muy concretos y entrelazados.

Por rituales gastronómicos entiendo los hábitos laicos en torno a la comida y la bebida que organizan y en cierto modo estructuran nuestra vida social y personal. De las cervezas con los amigos a las cenas navideñas, pasando por las fiestas de cumpleaños y los banquetes de boda, por ejemplos. Si los califico de rituales no es tanto por la repetición estricta de una serie de pautas inmutables, a la manera de las celebraciones religiosas, como por el hecho de que nos sirven para articular el tiempo y darle sentido, marcándonos referentes tanto en nuestra conducta como en la construcción autobiográfica. Digamos que estos rituales cohesionan y dotan de estructura lo que de otra manera no la tendría: nuestro propio devenir en la vida como individuos y como grupo social. Introducen en nuestras vidas la percepción del tiempo como ciclo: su repetición parece garantizar, en un sentido que tiene algo de mágico, la continuidad de la vida, de las relaciones sociales y de nuestro lugar dentro de esas relaciones.

Muchos constituyen incluso lo que los antropólogos denominan “rito de paso”, celebraciones que marcan, apoyadas en sus propias convenciones, el final de una etapa vital y el comienzo de otra. A partir de aquí, podemos intuir el gran potencial dramático de la comida, la bebida y los rituales que les aportan sentido.

Comida para peces es un texto escrito y estrenado en 2004 por la compañía La Barca Teatro, dirigida por mí, aunque después conoció varios montajes más a raíz de que recibiera el Premio Euskadi de Literatura en castellano en 2006. La obra se centra en el acoso laboral, el *mobbing*. En una aseguradora se va a realizar un estudio de clima en el trabajo y los empleados sospechan que se trata realmente de un proceso de despidos encubierto. En este contexto, asistimos al paulatino asesinato psicológico de Fidel, uno de los mejores empleados y alguien con una clara sensibilidad artística, por parte de César, el jefe de departamento, un tipo mediocre, inseguro y bastante narcisista. Los otros tres personajes de la obra son Beatriz, profesional eficaz que desvelará las estrategias de corrupción de César en la empresa y se aliará con Fidel, aunque haya de pagar un alto precio; y Marcos y Carolina, que constituyen con César lo que llamaríamos el “clan de acoso” y se mueven por motivaciones que van de renovar el contrato para poder pagar la hipoteca hasta obtener el favor del jefe para poder medrar.

La comida está presente en el mismo título de la obra. Es así porque en el estudio de clima que se desarrolla en la empresa se les hace a los trabajadores la siguiente pregunta: “Si pudieras ser un pez, ¿qué pez te gustaría ser?”. Marcos elige el salmón: como trabajador, se ve siempre remontando el río a pesar de la corriente. Carolina opta por un decorativo pez de colores. Fidel, aun consciente de que no es un pez, elegirá el delfín porque le transmite serenidad. Solo Beatriz desvela el juego cuando le toca responder ante los consultores que realizan el estudio:

BEATRIZ.- [...] ¿Qué importa el pez que yo hubiera deseado ser?... ¿Quieren que les diga que me gustaría ser un pez luna, un pez eléctrico, un pez payaso? [...] Averígüenlo ustedes, ya que tanto insisten, escriban ahí lo que más les convenga. Escriban ahí, no sé, que mi único deseo es mantener las agallas en su sitio, nada más, mantenerlas fuertes, resistentes y bien oxigenadas para... Para que me ayuden a defenderme del ataque de las pirañas, por ejemplo. ¿Les parece bien así? Aspiro a libarme de las pirañas... A no acabar convertida en comida para peces. (*Pausa.*) Y ahora... ¿Qué tal si hablamos de mi trabajo? (2005: 136).

En el prólogo a la edición de la obra, el director José Carlos Plaza escribe que el texto “parte de un tema tan terrible como el acoso en el trabajo, y profundizando en esa situación, logra descubrirnos una sociedad que se devora a sí misma”. Efectivamente, la comida funciona como símbolo de la destrucción de relaciones e individuos llevada a cabo por una organización laboral tóxica y quienes la representan, lo que no deja de apuntar, de alguna manera, a un canibalismo metafórico, como observa Plaza. Y al sacrificio, en definitiva. Luego volveremos sobre esta idea.

Además de que el gang de acoso se vaya de “cañitas”, como dicen ellos, en un ritual cotidiano que tiene lugar después del trabajo, excluyendo a Fidel y a Beatriz y creando con ello un espacio propio, el clímax de *Comida para peces* se enmarca conscientemente en una celebración gastronómica concreto: César, el acosador, ha organizado en la oficina un vino de Navidad para comunicar al equipo que le han ascendido. Monta un evento con vino y canapés de salmón para acabar de humillar a Fidel y presentarse ante él como un triunfador. Pero la aparición inesperada de Beatriz, a quien habían despedido de la empresa, y la revelación de las artimañas de corrupción de César para medrar ante sus superiores dan al traste con los planes del jefe. Aunque Marcos y Carolina intentan ocultar la tensión creciente me-

dianter brindis cada vez más forzados y ofrecimientos de canapés, llega un momento en que la armonía navideña que acompaña al ritual salta por los aires y la violencia tanto tiempo contenida en la oficina estalla, provocando un desenlace definitivo y el efecto contrario al que perseguía César. *De celebración del triunfo de César por su ascenso y aniquilación definitiva de Fidel, la situación bascula hacia justo lo contrario*. De esta manera, el ritual gastronómico navideño adquiere un tinte plenamente irónico, produciendo consecuencias inesperadas respecto al sentido que el personaje que lo organiza quiere darle y a lo que se espera del ritual mismo. Salvando todas las distancias, un poco como le ocurre a Don Juan con la cena a la que invita al comendador o a Macbeth cuando, queriendo celebrar su recién adquirido poder como rey, el banquete se le vuelve en contra con la aparición del fantasma de su amigo Banquo, a quien el propio Macbeth ha mandado asesinar. El ritual gastronómico como vehículo para la ironía. Y nada volverá a ser igual ni en la oficina ni en el ámbito laboral para ninguno de los personajes. Se cierra una etapa, comienza otra.

Praga se publicó y estrenó en 2013, también interpretada por La Barca Teatro, y ha sido traducida al inglés, croata, italiano y griego. Precisamente en este idioma se ha realizado la puesta en escena más reciente, en el Teatro Nacional del Norte de Grecia, en Salónica. La obra se desarrolla a lo largo de una velada en la que la pareja de larga duración formada por Beni y Jaime recibe a su amiga de toda la vida, Susana, para homenajearla con una cena y celebrar juntos, una vez más, la amistad que les une desde su juventud. Lo que no sabe Jaime es que Susana y Beni han urdido un plan de paternidad a tres que le será revelado en el transcurso de la trama, y lo que no sabe el público es que este tema, central en la primera parte de la obra, es solo el detonante de revelaciones y reconocimientos profundos que van a poner a prueba la relación amorosa entre los dos hombres, la de su amiga con cada uno de ellos y, en definitiva, cuestionarán el momento vital en que se encuentran. Frente al drama social de *Comida para peces*,

en *Praga* estamos en el territorio de la comedia y, en concreto, en las coordenadas de la comedia de salón, un molde bien conocido del teatro burgués, armado sobre los gustos y convenciones de la clase media, que elegí conscientemente para colocar en él a tres personajes que en otro tiempo no habrían ocupado ese marco - dos hombres gais y una mujer libre, un tanto salvaje y bastante remisa a someterse a cualquier esquema preconcebido de lo que tiene que ser la feminidad según las convenciones de su entorno- pero que, gracias a la evolución de la sociedad española, ya podían hacerlo con pleno derecho y, lo que considero aún más importante, con plena dignidad y lejos de los tópicos ridículos que la comedia les ha reservado tradicionalmente.

Si *Comida para peces* ya aludía a la comida desde el título, en *Praga* la relación se hace evidente desde los primeros minutos de la obra y se desarrollará hasta su fin en un ritual gastronómico y enológico mucho más íntimo que colectivo. *Praga* es para Beni y Jaime una ciudad mítica que asocian con la plenitud del amor y el entendimiento de los primeros años de su relación. Y esa *Praga* se concreta en escena en las copas de cristal de bohemia que trajeron de su viaje y a las que Beni cuida como un auténtico tesoro. Copas que simbolizan lo que queda de una relación que lleva tiempo deteriorándose. Copas que se irán llenando de vino incesantemente a lo largo de la noche, para acompañar la cena, o no; el vino es en *Praga* un catalizador importante de los conflictos y las emociones, por no hablar del ouzo que Susana ha traído de Atenas para sus amigos, recién llegada de uno de sus viajes a Grecia como azafata.

En este sentido, la comida y la bebida aparecen con distintas funciones a lo largo de la obra.

La primera, para definir las relaciones entre los personajes. Sirva como ejemplo propio arranque de la obra, al que antes nos referíamos. Beni limpia las copas de Praga y Jaime cocina fuera de escena, ambos se vuelcan en los preparativos para que la cena resulte perfecta. Mientras, Beni inquiere a Jaime sobre sus recuerdos de Praga y

sobre algo de lo que han estado hablando, pero Jaime rehúye; pronto descubriremos que se trata de la paternidad. Jaime soslaya el tema ocultándose tras los preparativos de la cena y al tiempo marcando claramente a su pareja qué es lo que tiene que hacer, algo que, como se verá, es una constante en la relación entre los dos:

JAIME.- Echa el vino en el escanciador para que se vaya aireando y estate atento a la cazuela de los solomillitos no vaya a ser que la salsa se reduzca demasiado, si quieres puedes ir trayendo los platos de los entrantes y corta un poco de queso, del curado, que seguro que le va más al vino que hemos traído, lo pones en un plato pequeño con unas cuantas regañás y así el pan lo dejamos para la carne, ¿te parece?... O, si no, corta un poquito, unas cuantas rebanadas para el jamón, ¡o no!, mira, mejor sin pan que así engordamos menos, el jamón sácalo de la nevera y que sude un poco, mientras tú haces todo eso yo me doy una duchita, que con tanta actividad... Con tanta actividad, huelo a fiera...

BENI.- ¿Y de lo de antes, qué? (*Pausa. Sube la voz.*) ¿Qué me dices de lo que hablábamos antes? (2013: 20-21).

Existen otros ejemplos de cómo a través de la mesa y sus convenciones y preparativos se muestran y crean las relaciones entre los personajes, como el momento en que Jaime y Susana valoran sarcásticamente las figuras -en concreto flores- en que Beni ha convertido las servilletas, en su afán meticuloso de que todos los elementos del ritual. No reproducimos aquí el texto por no alargar la exposición, pero tanto este como otros en los que la comida posee la misma función se reconocen fácilmente en la obra.

En segundo lugar, la comida y la bebida se emplean con un sentido funcional, para provocar situaciones en la trama que permitan la articulación en escenas y el avance de la misma sin que estén los tres personajes en escena. Así, las constantes idas y veni-

das de Jaime a la cocina para preparar la cena son aprovechadas por Beni y Susana para abordar cuanto desean mantener en secreto entre los dos. Lo mismo sucede al comienzo del acto segundo, cuando el sincero y muy revelador encuentro a solas entre Jaime y Susana, eje profundo de la obra, es posible porque Beni ha salido a comprar hielo para el ouzo que ha traído Susana.

En tercer y último lugar, la bebida adquiere un papel esencial no solo al ir pautando a lo largo de la noche la desinhibición de los personajes, cual reminiscencia dionisiaca, con un efecto facilitador a la hora de que afloren conflictos y revelaciones, sino que también resulta central en la problemática de Susana, es decir se constituye como un elemento central de su carácter:

JAIME.- ¿Bebes a menudo sola?

SUSANA.- ¿Sola?

JAIME.- Cuando viajas, ¿te emborrachas en los hoteles?

SUSANA.- A ver, Jaime... ¿A qué viene eso? ¿Qué clase de vida te imaginas que llevo, eh, qué te crees? ¿Crees que a mí me hace falta beber?

SUSANA apura la copa.

JAIME.- Me alegro de que lo tengas tan claro, me alegro por ti... Cuando se anda a las puertas de los cuarenta conviene tener claras ciertas cosas como... Bueno, como saber dónde estás... Quién eres, o qué quieres...

SUSANA ríe a carcajadas (2013: 84).

Y, como decíamos, afecta necesariamente a su relación con los otros dos personajes, marcando su evolución:

SUSANA.- Ni una sola vez en toda la noche habéis conseguido comunicaros como cabría esperar de dos personas que lo comparten todo. No he visto en vosotros ni una sola mirada de complicidad, ni una sola... Y en las horas que llevo aquí, solo

mi frivolidad y yo hemos impedido que discutierais como lo hacen nada más que dos personas que están ya muy cansadas la una de la otra...

BENI.- De todo lo que llevas dicho, lo único cierto es que eres una frívola.

JAIME (*A SUSANA*).- No tienes derecho a hablar así, Susana... Y no bebas más...

SUSANA.- ¡Qué pesadísimo eres, Jaime!...

JAIME.- ...Te lo pido por favor...

SUSANA.- ¡No estoy borracha! ¿Por qué crees que sí? ¿Por qué te estoy diciendo lo que no quieres oír? Lo estaría continuamente si viviera atrapada en una relación como la vuestra, tan, tan... tan decadente, tan aburrida, entonces sí, desde luego, con tal de escapar del gueto ese de las películas en blanco y negro, con tal de no vivir custodiando esas reliquias de otros tiempos, ¡ooooooooh, las copitas que compré en Praga!, ¡ooooooooh, que no coja polvo el tesoro, que es todo lo que me queda de aquella época en que, mira por dónde, resulta que era mucho más feliz que ahora y, oh sorpresa, pero si estaba acompañada de la misma persona!... (*A JAIME*.) ¿Por deciros esto crees que estoy borracha? ¿Es que tú solo le dirías a Beni lo que piensas verdaderamente después de haberte puesto ciego a gintonics, eh? ¿Es eso?

JAIME.- Susana, va a ser mejor que te...

SUSANA.- ¡No!

Pausa.

SUSANA.- Antes... Antes era como un juego apostar contra vosotros, un juego en el que... Bueno, en el fondo, siempre sabía que me tocaría a mí pagar las copas. Vosotros ganabais siempre. Los dos... Imbatibles. Divertidos. Y dignos. Y no es que hayáis perdido esa dignidad, por algo seguís siendo mis amigos, pero... Pero os miro y... Bueno... Hoy creo que apostaré lo poquito que he logrado en contra. En serio. Apostaría en contra de vuestro futuro. Y esta vez ganaría (2013: 93-94).

Un comentario especial merecen los brindis de *Praga*. Si en la escena final ya tenían una función irónica, aquí, de hecho, *son los brindis los que van jalonando la espiral emocional por la que descienden la pareja y su amiga, rumbo a verdades no asumidas y quizá inconscientemente camufladas tras la exaltación del recuerdo en cenas anteriores, en las que la comida y la bebida eran la excusa para recuperar los buenos tiempos y celebrar el amor y la amistad. Ahora, esas verdades van incluso más allá del tema de la paternidad de la primera parte de la obra y resultan ser mucho más profundas, pues conectan de lleno con el sentido de los afectos, con su transformación debida al efecto del tiempo y, en consecuencia, con la encrucijada vital en que se hallan los tres personajes y en la que no cabe sino afrontar el futuro sin máscaras. Y en el contexto de la obra, esa decisión de mirar adelante, frente a la inmovilista de hacer como que todo sigue igual, solo puede tomar forma y rubricarse de una manera: con un brindis. La cena de reencuentro entre los tres amigos, que intuían como una fiesta celebrativa de los momentos compartidos a lo largo de los años se ha convertido inesperadamente para ellos en lo que al comienzo llamábamos “rito de paso”, en esta ocasión más íntimo y particular que social y convencional, pero un rito que simboliza una puerta, un traspasar el umbral de una etapa de la vida para abordar otra en el camino vital de Jaime, Beni y Susana. Una transformación, al fin y al cabo. Un rito del que no salen indemnes, pero tampoco, ni mucho menos, derrotados. Y, de nuevo, la ironía entre intención y resultado del ritual gastronómico.*

Para terminar, hablemos brevemente de *Una canción italiana* (2021), mi texto largo más reciente, galardonado con el premio LAM de 2021 y una propuesta a caballo entre la autoficción y la memoria histórica. La obra nos muestra en escena a un adulto Javier, ya cincuentón, que va convocando, o quizá también invocando, el recuerdo de su padre y su madre en 1977, año convulso en

la historia de España y también en la del protagonista, ya que es la fecha de la separación del matrimonio, algo realmente complicado en aquellos años aún muy lastrados por el franquismo; y también se trata del año del descubrimiento y comienzo de aceptación de la identidad sexual de Javier. La obra es, además y a través del personaje de la madre, un homenaje a las mujeres que lucharon por su independencia y derechos en una sociedad esencialmente machista.

Así, en un constante ir y venir de la actualidad a la época de la Transición, el Javier cincuentón convive con el adolescente de 12 años y de nuevo aquí la comida aparece con dos funciones dramáticas fundamentales. La primera, como veíamos en *Praga*, para definir las relaciones entre los personajes: *al padre le gusta agasajar a Javier ofreciéndole meriendas y cenas en cafeterías caras del centro de la ciudad, quizá para distinguirse y competir con lo que la madre le ofrece, aunque después no proporcione al muchacho ayuda económica en las cuestiones más esenciales. En uno de esos encuentros en torno a la comida, hacia el final de la obra, entre una ración de calamares y otra de croquetas que acaban volando por los aires a causa de la violencia del padre, se producirá la ruptura definitiva entre los dos, padre e hijo. La comida también pauta la relación con la madre, pero además adquiere una segunda función: el ritual gastronómico enmarca la trama, que transcurre entre el duodécimo y el decimotercer cumpleaños del muchacho, ubicándola así entre dos celebraciones. La primera celebración, atravesada por el estupor y las preguntas que emanan de la separación de los padres, se desarrolla en torno a una tarta modesta que es la única que la madre se puede permitir:*

MADRE. - ¿Está rica?

JAVIER. - Sí.

MADRE. - Menos mal, porque es de oferta.

JAVIER. - Mamá.

La MADRE se mete una nueva cucharada de tarta en la boca.

JAVIER. - ¿Por qué os habéis separado papá y tú?

MADRE mastica. El PADRE, a distancia, enciende un cigarro.

MADRE. - Eso de ahí no te lo comas, que es pura mantequilla.

JAVIER. - Parece chocolate.

MADRE. - Pues te digo que es mantequilla. O margarina, que es peor.

JAVIER. - Mamá.

MADRE. - Margarina y colorante. Las ofertas es lo que tienen.

JAVIER. - ¿Por qué os habéis separado?

La MADRE continúa masticando. JAVIER espera una respuesta

MADRE. - ¿Has pedido un deseo? (*JAVIER asiente.*) Pues no se lo digas a nadie para que se cumpla.

JAVIER. - ¿Por qué nunca quieres hablar conmigo?

MADRE. - Hablo mucho contigo.

JAVIER. - Pero nunca de vosotros dos.

MADRE. - Vamos a dejar el tema (2021: 20-21).

Pero es en el segundo cumpleaños, ya hacia el desenlace de la obra, donde el ritual gastronómico de la celebración adquiere el sentido que ya hemos visto en *Comida para peces* y *Praga*: constituye un “rito de paso” por marcar un punto de no retorno en la vida del protagonista y constituirse en el umbral de su futuro. Al cumplir trece años, Javier le confiesa a su madre su orientación sexual, en una España en la que la homosexualidad tardaría aún un año en dejar de ser delito, casi el tiempo que faltaba para que se aprobase la Constitución:

MADRE.- Qué difícil, Javier, qué difícil.

Le tiende el plato de tarta.

JAVIER.- Mamá... Yo soy el mismo.

Pausa.

MADRE.- Come. Me ha costado casi lo que me he ahorrado en tu regalo. Es de las buenas.

JAVIER corta un trozo de tarta y se lo lleva a la boca. Mastica. Paladea.

JAVIER.- Se nota que no tiene margarina.

Pausa.

MADRE.- Te quiero.

JAVIER.- Yo también.

MADRE.- Te quiero, aunque seas marica. Y por eso mismo te pido que te defiendas. La gente como nosotros tiene que protegerse.

JAVIER.- Nunca sé a quién te refieres cuando dices eso.

MADRE.- Qué.

JAVIER.- La gente como nosotros.

MADRE.- La gente como nosotros somos tú y yo.

Comen en silencio.

MADRE.- Entonces...

JAVIER.- Qué.

MADRE.- Entonces no te casarás.

JAVIER.- Y yo qué sé, mamá. Solo tengo trece años.

MADRE.- ¿Quieres más tarta? (2021: 96-97).

En definitiva y en resumen, como conclusiones de estas reflexiones compartidas, podríamos decir que el ritual gastronómico se presenta en ellas a veces con peculiaridades propias, como el matiz irónico que adquieren, por la disonancia entre intenciones y resultados, el vino de *Comida para peces* y la cena de *Praga*; o la función estructural que la comida, la bebida y sus convenciones y preparativos presentan en *Praga*, en la que el desarrollo del ritual ayuda a la sucesión de escenas y alternancia de personajes, y en *Una canción italiana*, donde los dos cumpleaños del protagonista enmarcan el desarrollo temporal de la trama. En las tres, por otra parte, observamos el recurso a la comida y la bebida para definir a los personajes y las relaciones entre ellos: la violencia laboral sis-

témica y el canibalismo metafórico provocado por el acoso en *Comida para peces*; el reajuste emocional en las relaciones amorosas y de amistad en *Praga*; y la relación patnofilial en *Una canción italiana*. En las tres obras, además, la comida y la bebida se muestran en contextos celebrativos.

Y llegado a este punto quiero retomar el agradecimiento al profesor Romera Castillo por la oportunidad que me ha brindado de reflexionar sobre lo gastronómico en mis obras. Porque al hacerlo percibo que, sin haber sido muy consciente de ello durante la escritura de los tres textos -que además están muy separados en el tiempo- en los tres se relacionan de una manera profunda la celebración mediante lo gastronómico y su reverso ritual: el sacrificio. Sacrificio simbólico: como anagnórisis, como cierre y apertura, como conclusión de lo que ya no sirve y comienzo de una nueva etapa. Como rito de paso, hemos dicho antes. Como crecimiento. Los trabajadores de *Comida para peces* no salen indemnes del vino de Navidad, del mismo modo que Beni, Jaime y Susana deberán reconstruir sus vínculos emocionales o Javier y sus padres, tras el decimotercer cumpleaños, deberán aprender a vivir de otra manera y, con el tiempo, a cerrar sus heridas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DE DIOS, JAVIER (2005). *Comida para peces*. Prólogo de José Carlos Plaza. Hondarribia: Argitaletxe Hiru.

____ (2013). *Praga*. Prólogo de Yolanda García Serrano. Madrid: Ediciones Antígona.

____ (2021). *Una canción italiana*. Prólogos de Pablo Peinado e Ignacio del Moral. Madrid: Fundación SGAE.

LA CENA MACABRA EN LA VERSIÓN DE *EL BURLADOR
DE SEVILLA Y CONVIDADO DE PIEDRA* DE XAVIER
ALBERTÍ / CNTC (2022)

THE MACABRE DINNER IN THE VERSION
OF *THE LIBERTINE OF SEVILLE AND THE STONE*
GUEST BY XAVIER ALBERTÍ / CNTC (2022)

Miguel Ángel MURO
Universidad de La Rioja
miguel-angel.muro@unirioja.es

Resumen: En esta comunicación pretendo reflexionar sobre la puesta en escena de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* llevada a cabo por Xavier Albertí con la Compañía Nacional de Teatro Clásico y vista por mí en el Teatro de la Comedia de Madrid el 5 de noviembre de 2022. Más en particular, me interesa en ella lo relativo a la cena macabra, componente sustancial de la obra, vinculado al prodigio de la estatua mortuoria afrentada que cobra vida, bien sea para vengarse en nombre propio, bien para actuar de verdugo en nombre de un Dios vengativo contra un pecador indiferente y jactancioso. La puesta en escena de este componente se resiente en la adaptación que Albertí hace de la obra atribuida a Tirso / Claramonte, por estar sesgada hacia el componente de la burla sexual a las mujeres (que, además, se pretende liberadora para estas), rebajando y debilitando el del convidado de piedra (porque el director no cree en fantasmas), y por decisiones escénicas consecuentes con

esta interpretación, poco acertadas (o discutibles), que rebajan la importancia semántica y la espectacularidad debidas a esta parte del drama (mantener la misma figura del actor que hace del Comendador vivo y del muerto, subirlo a la mesa del banquete, efectos especiales infantiles para la comida macabra...), lo que desactiva en buena parte el valor de este componente y, en consecuencia, desestabiliza la obra. De este naufragio podría salvarse la decisión de acabar la representación con un Don Juan desnudo y muerto, encima de una mesa-ara de sacrificios, como si se tratara de una ofrenda a un Dios enojado.

Palabras clave: Teatro. *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*. Xavier Albertí. CNTC. Burlador. Burla sexual. Convidado de piedra. Cena macabra. Dios. Castigo. Lecturas desacertadas. Desaciertos escenográficos.

Abstract: The aim of this presentation is to reflect upon the staging of *The Libertine of Seville and The Stone Guest* carried out by Xavier Albertí, with the National Classic Theatre Company of Spain, and attended by myself at Madrid Comedy Theatre last 5 November 2022. More concretely, I am interested in everything relating to the macabre dinner. The staging of this part falls apart in Albertí's adaptation of the play attributed to Tirso/Claramonte, because it holds a bias against the sexual taunt of women when, in fact, it is aimed at their liberation, by humiliating and weakening that of the stone guest (the director does not believe in ghosts), and because of stage decisions resulting from this interpretation, which are not very accurate (or arguable), and lower the semantic relevance and right spectacularity to this part of the play, such as not changing the appearance of the actor who plays the role of the knight commander when alive or dead, placing him on the banquet table, using childish special effects for the macabre supper ... This

failure is somehow fixed by a decision to end the performance with one naked and dead Don Juan, on top of an offering table, as if this were an offer to an upset God.

Keywords: Theater. *The Libertine of Seville and The Stone Guest*. Xavier Albertí. CNTC. Libertine. Sexual taunt. The stone guest. Macabre dinner. God. Punishment. Wrong readings. Scenography mistakes.

1. LA CENA MACABRA EN LA CONFIGURACIÓN DEL MITO DE DON JUAN EN *EL BURLADOR DE SEVILLA* Y *CONVIDADO DE PIEDRA*

1.1. La importancia de las dos cenas en la obra de Tirso/Claramonte

Posiblemente no haya una cena o, mejor, una invitación a cenar, tan conocida y tan importante en el teatro como lo es la segunda de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, tanto por su funcionalidad dentro de la obra atribuida a Tirso de Molina (ya que hacia ella confluye el resto de la acción y su intención ideológica), como por las resonancias antropológicas que posee, en tanto herencia de consejas, leyendas y romances relativos a muertos afrentados que vuelven a la vida, responden a la invitación despectiva del burlón y corresponden con otra invitación cargada de amenaza y en algunos casos con la muerte del afrentador (Said Armesto, 1908; MacKay, 1943; Menéndez Pidal, 1968; Rúa Aller y Rubio Gago, 1987; Hermenegildo, 1988; Pedrosa, 2007) teatro¹,

El mito de Don Juan se constituye en la obra atribuida a Tirso con la amalgama de los dos componentes que adelanta el título, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, mitemas de gran fuerza

¹ Sobre las relaciones del teatro con lo gastronómico, remito a la sesión dedicada a este tema, como al trabajo de José Romera Castillo, "*Natura et mensa* en la escena de hoy", que se publican en este volumen.

semántica que se potencian al sumarse (Becerra Suárez, 1997: 31, 72). La obra es un todo y buena parte del acierto de su autor al configurar por primera vez el mito estriba no solo en poner juntos los dos elementos sino en trabarlos con sabiduría teatral. En este sentido, el mitema del convidado de piedra aporta a la obra, además de su significación propia, la posibilidad de una transgresión metafísica y la culminación del castigo humano y divino al burlador que se ha venido anticipando a lo largo de la obra con constantes advertencias y en diferentes bocas, con una clara finalidad moral (Mackay, 1943: 12). Su importancia, sin duda, es grande: en la despedida al público, de hecho, la obra se nombra solo como *Convidado de piedra*.

1.2. El burlador sexual, la cena, la muerte y Dios

Don Juan es, antes que nada, un burlador cruel; un depredador sexual que engaña y encuentra placer sádico en ello, cuyas burlas, sangrantes, se ceban, sobre todo, en las mujeres, manchando su honra y la de sus familias y transgrediendo con ello las normas sociales y religiosas, amparado en su posición social y el alto puesto que ocupan en las cortes de Nápoles y España su tío y su padre, respectivamente. Pero, si se quedara solo en este ámbito de la transgresión sexual-ética e, incluso, en la social, su dimensión no sería tan grande como lo es cuando añade a sus burlas el ámbito de la muerte y el Más allá. La falta de respeto a la dignidad de un muerto (asesinado, además, en defensa del honor de su hija), eleva la burla a valores y creencias metafísicas-espirituales relativas a la vida *post mortem* que, en el caso de la obra, son acaparadas inmediatamente por la religión católica, con Dios como actante principal del drama, como el último burlador, el que ríe el último (Márquez Villanueva, 1996: 164-167). La unión de los dos mitemas se produce porque la falta de respeto del burlador traspasa los límites del mundo de los vivos y alcanza al de los muertos y la otra vida. Antes

de hacerlo, su altivez había desafiado el poder divino pecando sin tasa ni remordimiento. Tal como se plantea en su texto fundacional, la obra tiene una concepción y una intención religiosas claras, más allá de la de crítica social: trata de la contumacia en el pecado contra el sexto mandamiento y, sobre todo, del desprecio a Dios y del castigo que merece el pecador. En ella aparece la cena macabra como una pesadilla que anticipa el horror de la muerte y actúa como emisario del poder divino cuyo veredicto de culpabilidad se da por hecho, con la consiguiente pena de condenación eterna.

Dentro de este mitema de lo sobrenatural hay, a su vez, dos motivos también fuertemente vinculados de antemano por la tradición: la afrenta al muerto y la invitación a cenar del ofensor al ofendido que se replica con la recíproca (MacKay, 1943: 83).

El autor adopta el esquema argumental de los textos que subyacen al drama y hace que Don Juan acuda a la iglesia donde está enterrado el Comendador buscando un refugio para no ser visto por sus demandantes que lo siguen de cerca: se enlazan así de forma verosímil los dos mitemas. Una vez allí y producido el encuentro con la estatua del muerto, Don Juan lo ultraja mesándole las barbas, a la manera medieval. Hubiera bastado con este gesto para desencadenar la acción de la estatua *in situ* (otras, en relatos antiguos, mataron a sus afrentadores), pero esta se hace más dramática e interesante al incorporar la sarcástica invitación a cenar hecha por el burlador a la estatua del comendador que dará pie a la réplica del *revenant* afrentado y que jugará con las expectativas del público que sabe o intuye que no hay que perturbar el sueño de los muertos, y menos con violencia. Claro es que la existencia previa del motivo de las cenas en la tradición forzaba en buena medida su inclusión en la trama de la obra; pero, tanto en los textos tradicionales como en *El burlador de Sevilla* y *convidado de piedra*, la invitación (que contiene en sí la estructura de un duelo entre dos enemigos) tiene su lógica interna porque, junto con la cama y la celebración sexual,

la mesa y el disfrute de sus placeres es la gran manifestación de la vida, y un acto de hospitalidad y cortesía de gran valor en todo tipo de culturas. Esta sobreburla al muerto (calavera, esqueleto, cadáver ahorcado o estatua) está bien traída porque supone subrayar lo atractivo de aquello que se pierde con la muerte, la posibilidad de disfrutar de los placeres de la vida como el de comer, hecho sensorial, sustancial y cargado, además, de resonancias antropológicas y culturales². La burla no hubiera sido tan lograda (por sangrante) si la invitación fuera para pasear, ir a un baile o a los toros.

En las dos cenas en sí importa también su materialidad. La primera, a pesar de la sobriedad de la de la obra de Tirso / Claramonte o la de Molière (a quien este motivo le importa bien poco), tiene que ver con la vida y su celebración; esto se ve con claridad en Zamora (donde se precisan las viandas, se hace hincapié en el vino y se completan los goces con la música) y más aún en el *Don Giovanni* de Da Ponte / Mozart donde la escena es toda una exhibición de la vitalidad y los placeres (luces, estancia magnífica, música, manjares suculentos, buen vino y mujeres alegres). Toda esta vitalidad, placer y alegría se amortecen con la llegada de la estatua que contamina con su condición de muerto cuanto de vivo hay en su entorno y anticipa con ello lo que será la cena macabra: luz escasa y tétrica, sepulcro abierto pavoroso, alimentos repulsivos (alacranes y víboras, guisadillo de uñas), vino imbebible (hiel y vinagre) y música admonitoria, amenazante, y criados espectrales: un espejo degradado de la cena de los vivos³. En esta segunda cena, lo vivo

² En el “Conto da mirra” portugués, la invitación es al banquete de celebración de cumpleaños del burlón y en varios cuentos gallegos o bretones se trata del banquete de bodas (Said Armesto, 1908: 42-46). A ello podría sumarse, como señala más adelante el propio Said Armesto, la superstición antigua del hambre y la sed que pasan los muertos y que, para este investigador, sería “la verdadera clave de la leyenda del convite” (1908: 136). Pero no se puede obviar que el comendador afirma en la obra de Tirso/Claramonte que los muertos comen y en el segundo banquete mostrará cuáles son sus viandas y vinos.

³ Ceniza y culebras y vino de fuego en la obra de Zamora, como “símbolo que te

no tiene capacidad para revivir lo muerto, que se mantiene inamovible en su condición y, además, despliega su potencial letal⁴.

No cabe duda de la espectacularidad que reviste todo lo relativo a la animación de la estatua y, en particular, de la cena macabra, y de que esta manifestación responde a una sensibilidad primitiva, propicia a ser impresionada mediante la exhibición de cuanto puede causar pavor del mundo de los muertos, enterrados y descompuestos, y del imaginado (o creído) mundo del infierno o purgatorio, como revelan *exempla* medievales, romances, canciones, pinturas, esculturas o la *Comedia* de Dante. El atractivo de estos elementos, tan teatrales (y tan caros a la sensibilidad estético-religiosa del Barroco español), seguía siendo grande para el público español de comienzos del XVII (como lo era también para el de Shakespeare) y se mantuvo en puestas en escena fieles a la obra atribuida a Tirso, a pesar de que la animación de la estatua y la subsiguiente cena macabra tenían difícil asimilación por parte de la doctrina cristiana que juzgaba estos hechos como propios de creencias ancestrales, vinculadas tan solo con el mundo de los muertos y no con la salvación o la redención otorgada por Cristo a la Humanidad.

Pero claro es que la función de la cena macabra en *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* no se agota en sí misma, en su atractiva materialidad. La cena es el anticipo del desenlace en el que el burlador será burlado en la broma final que lo llevará a la muerte

avise de los tormentos infernales” (2001: 216). Zorrilla hace algo similar y subraya el contraste entre la materialidad de ambas cenas: “En vez de las guirnalda que cogían en pabellones sus manteles, de sus flores y lujoso servicio, culebras, huesos y fuego, etc. (A gusto del pintor.) Encima de esta mesa aparece un plato de ceniza, una copa de fuego y un reloj de arena.” (III, 2ª)

⁴ En este sentido, el final de la obra de Molière es bastante desacertado: acumula, casi amontona, enviados del cielo para advertir a don Juan (doña Elvira, el padre de don Juan, Sganarelle, un “fantasma en forma de mujer con un velo” que cambia de forma y se convierte en “el Tiempo con la guadaña en la mano”) y, cuando, por fin, aparece la estatua, lo hace de forma vertiginosa, sin ninguna referencia a la cena que motiva la ida de don Juan a la iglesia y para matar *ipso facto* al impío, por la vía rápida.

y a la condenación, situándose, bien que de forma leve y tangencial (no como *El condenado por desconfiado*) en la polémica *De auxiliis divinae gratiae* sobre la predestinación o libertad de los seres humanos en cuanto a su salvación o condenación eternas y en cuanto a la licitud del acto de atrición para obtener el perdón divino de los pecados en último extremo (Becerra Suárez, 1997: 82-88). No hay en esta obra debate teológico alguno ni se produce tal arrepentimiento *in extremis* ni perdón ni salvación para Don Juan, que muere de manera atroz y es condenado al infierno por toda la eternidad.

1.3. Ambigüedades o defectos en la secuencia del convidado de piedra

El final de la obra, con la ofensa al muerto, las dos cenas y la muerte sin confesión de don Juan, presenta una serie de ambigüedades o defectos que dividen a la crítica. Los especialistas defensores a ultranza de Tirso (Arellano, 2004) tienen dificultades para poder justificar y explicar algunas inconsecuencias tanto en la condición de don Gonzalo redivivo como estatua animada, como en lo relativo al honor, conservado o perdido, por doña Ana, al acto mismo del asesinato de don Juan y sus motivaciones y, en fin, en las bodas forzadas y forzosas entre los personajes que sobreviven al huracán de sucesos y se acomodan “por necesidades del guion” a un final en el que no cuenta nada de lo sucedido y de sus efectos.

En cuanto a la condición de don Gonzalo-muerto-estatua viviente, la confusión es evidente, aunque podamos o queramos presentarla como ambigüedad deseada por el autor: se trata de un enviado divino que adopta una forma siniestra y que, en vez de mostrar la belleza (fiera, aterradora, si se quiere) de un bienaventurado, de un alma en gracia, se presenta como un ser siniestro cercano a la muerte y al pudridero y, más allá de la tumba, al infierno. “No alumbres, que en gracia estoy” no puede empastar bien con las señales que dejan

los signos sonoros que lo anuncian, lo inhumano de su desplazamiento, su propia presencia y sus gestos, su mano y su aliento (que transmiten el fuego y el hielo del infierno) y su voz (aunque no su mirada: es curiosa esta carencia), su comida repulsiva.

En lo relativo a Dios y su actuación respecto a don Juan y sus motivos también las inconsecuencias son notorias. La obra está sembrada de advertencias al burlador sobre el tópico de la ignorancia en cuanto al día y la hora de la muerte y sobre el castigo que recibirá el pecador en caso de morir en pecado mortal. Las advertencias responden a las bravatas de un don Juan fiado en su juventud. Don Juan no es un ateo ni un agnóstico ni un rebelde contra Dios ni alguien demoníaco sino un individuo indiferente ante lo sobrenatural, alguien que, desde su juventud, ve lejana la muerte y sus consecuencias religiosas. Que la mayoría de las advertencias sobre la justicia divina provengan del gracioso de la obra no parece la mejor carta de presentación ni, en consecuencia, Catalinón parece el predicador más adecuado para ser escuchado con respeto. A esto ha de sumarse que, cuando llega el clímax de la obra con la muerte de don Juan a mano de la estatua, los planos y razones, humanas y divinas, se mezclan hasta hacerse inextricables y confusos. Don Gonzalo asesina a don Juan movido por su propia venganza y/pero por mandato divino. Y, además, es innegable que lo hace(n) traicionando las normas más básicas de la hospitalidad⁵ (como, por otra parte, don Juan había traicionado antes la hospitalidad de Tisbea y Aminta). Don Juan pide confesión, pero la estatua le niega la posibilidad de salvarse sin que quede claro si es por iniciativa propia o por designio divino. Y, en el colmo de la inconsecuencia con la verosimilitud interna de la obra, cuando el sepulcro se hunde hacia el infierno no solo

⁵ Cabría recordar que Dante sitúa a estos traidores a la hospitalidad en la Tolomea, el tercer recinto del noveno círculo del infierno, al lado mismo de Satanás, porque entiende que la hospitalidad es sagrada.

engulle a don Juan sino también a don Gonzalo que, poco antes, había afirmado estar en gracia.

2. LA CENA MACABRA EN LA VERSIÓN DE XAVIER ALBERTÍ DE *EL BURLADOR DE SEVILLA Y CONVIDADO DE PIEDRA*

2.1. Lecturas forzadas de los dos componentes de la obra

Si la lectura que he planteado hasta aquí sobre *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* es aceptable por razonada y fundada, la consecuencia cuando vemos la versión de Albertí es que el director no ha sabido, podido o querido dar a las secuencias específicas del *Convidado de piedra* el significado hondo, la espectacularidad ni el palpito estremecedor que tienen que tener. Y creo que esto se produce porque Albertí fuerza la interpretación de la obra y además la vuelca tanto hacia el componente sexual de las burlas de don Juan que, cuando llega la jornada tercera (donde ya no hay mujer que engañar), esta parte de la obra parece sentirse como algo ajeno al resto y no como consecuencia y culminación ideológica de todo el texto (máxime cuando el director declara no creer en fantasmas y obrar en consecuencia en su adaptación).

En lo relativo a la burla sexual, declara Albertí que: “la obra lo que hace es enseñarnos que burlar eso, que pervertir eso [la virginidad, el cuerpo de las mujeres] es una forma, dolorosísima sin duda alguna, pero una forma de intentar cambiar las conciencias de cómo aceptamos unas determinadas moralidades y podemos construir unos determinados preceptos éticos mucho más individuales y mucho más libres.” (Albertí, 2022) Sin duda es interesante arriesgar en la interpretación de las obras clásicas para ofrecer de ellas alguna lectura inesperada que enriquezca nuestro conocimiento de ellas y su disfrute, pero esto ha de hacerse desde una base mínimamente razonada y razonable. Entender el burla-

dor como un liberador sexual de las mujeres, por el procedimiento de engañarlas y reírse de ellas, de violarlas y dejarlas inhábiles para el matrimonio y cualquier otra relación sexual decente (y sin asidero social), roza la aberración interpretativa⁶.

En cuanto al componente sobrenatural de la obra sucede algo parecido. También sale de lo aceptable decir sin mayor fundamento que “Tirso anticipa a Nietzsche cuando dice que Dios ha muerto.” y que “Las cosas han cambiado mucho pero uno no puede hacer el Burlador sin preguntarse si cree o no cree en fantasmas, y yo no creo en fantasmas; por tanto, no le voy a pedir a la estatua del comendador que sea un enviado mágico de Dios para vengar algo que Dios tiene mil otros mecanismos para poder hacer.” (Albertí, 2022) Según esta lógica, Mankiewicz no hubiera podido hacer *El fantasma y la señora Muir*, ni Kubrick *El resplandor*, ni Dickens escribir *Cuento de navidad*.

Esta concepción disparatada del sentido de la obra en sus dos mitemas trae como consecuencia lógica decisiones dramáticas llamativas y, a mi entender, desacertadas.

2.2. Un burlador medio apático

Albertí apuesta por pausar el ritmo vital de don Juan y, con él, el de toda la obra. El director pone en escena un don Juan como desgastado, indolente, frío (que recuerda al príncipe hastiado de Baudelaire), poco expresivo en el decir, en el estar y en el hacer, plantado casi

⁶ Y en esa misma línea hay que hacer demasiada abstracción para decir que “don Juan no viola mujeres, viola hímenes, que es algo distinto.” ¿Cuánto es ese algo?, ¿en qué estriba la diferencia en esa curiosa metonimia? Y, en este mismo sentido, ¿qué le hace pensar a Albertí que esas mujeres (y las de la realidad) eran unos seres ingenuos que no sabían en qué sociedad vivían y qué entrañaba su condición? Nada en la actuación de esas mujeres ni en sus palabras avala esa idea, más bien es al contrario: Tisbea y Aminta “negocian” con su cuerpo para ascender socialmente; y la duquesa Octavia y doña Ana saben lo que importa el honor y su virginidad pero no dudan en convocar a sus prometidos para perderla y disfrutar del sexo antes del matrimonio.

toda la función en una pose chulesca, como se ve con mucha claridad cuando el actor que lo interpreta, Mikel Arostegui, se planta desnudo en el proscenio, cara al público, tras bajarse de la plataforma-cama donde ha burlado a Isabela, en el primer compás de la obra.

Esta condición realza en la versión aspectos del tipo como los de la altanería (o chulería), el exhibicionismo teatralizante y, sobre todo, el cinismo, la crueldad fría con que maquina y hace el daño y la obtención de un placer en ello, que parece refrenarse en su interior. No se colige ni por asomo de esta actuación la actividad misionera de don Juan respecto a la liberación sexual-social de las mujeres. Y es que *El burlador de Sevilla* no es, ni de lejos, *Les liaisons dangereuses* ni el *Don Juan* de Lenau. La escenografía e iluminación están pensadas (como ha de ser) para acoger y subrayar este tipo de don Juan. Max Glaenzel ha diseñado un espacio escénico no realista presidido por una enorme mesa multifuncional (cama, mesa, promontorio ante el mar, playa, palestra desde la que lanzar alegatos, lápida sepulcral, altar de sacrificios⁷). Sobre esta estructura hay un dosel o palio colgante que permite cerrar la acción en un espacio íntimo acotado por la luz cenital *klein*-ultramar que se señorea de la escena la mayor parte de la función transmitiendo irrealdad y frialdad a la acción. El problema radica en que esta concepción ideológica y escenográfica choca demasiado con la corriente interna de un tiempo que corre aprisa hacia la muerte, de la velocidad del propio don Juan, de la pasión que anima el arco vital del argumento que presenta momentos singulares que han de quemar al espectador, como el lamento de Tisbea y el alegato imprecatorio que el adaptador ha puesto en boca de doña Ana trayéndolo del segundo acto de *La dama del olivar*, en un claro intento

⁷ Que tiene también mucho de barricada, de obstáculo para los actores que se suben y bajan de ella con alguna dificultad: no hay fluidez en el movimiento escénico cuando la representación choca con esta mesa que es movida en giro en escasas ocasiones (y sin que se sepa con qué intención).

de dar más voz a la queja y la denuncia de las mujeres agredidas por don Juan (que no parecen entender que han sido liberadas sexualmente por su benefactor y su deshonor ha servido para poner en cuestión su papel en el sistema social). Supongo que en esta línea enfriadora se han de entender también los subrayados de una comicidad que ya en está en el texto atribuido a Tirso que como en otros aspectos tampoco queda claro si atentan contra la dureza ética y religiosa que se juega en la obra o están para rebajar esa misma dureza y hacerla más llevadera para los espectadores (los del XVII y los de ahora) o, simplemente, es otro defecto más de un texto que podría haber refinado algo más sus componentes⁸.

2.3. Unas cenas fallidas

En cuanto a la secuencia del doble convite y el desenlace (que, como decía, viene lastrada por la actitud racional del director), esta puesta en escena tendría que ayudar en la realización de esta parte de la obra por la irrealdad y el simbolismo de esa escenografía encapsuladora y ese color simbólico, tantas veces anunciador de la muerte en el teatro simbolista. Pero no es así. Ese azul es un color frío que remite a Maeterlinck o, más cerca, Lorca (tercer acto de *Bodas de sangre*), donde se vincula con la presencia de la muerte. Si este color se hubiera dosificado, hubiera sido un potente indicador de la cercanía del Más allá y creador de una atmósfera inquietante necesaria. Pero no hay diferencia entre esta parte y el resto de la obra, con lo que se desactiva o

⁸ Albertí ha optado por exagerar este componente en varios momentos de la obra, añadiéndole una utilización burlesca de la música mediante el uso de trompetillas, silbidos e inflexiones de la voz del tenor que encarna a los dos reyes (y soporta la mayor parte de la música), sus saltos por el escenario y un acorde definitivo tocado con el culo en el teclado del piano. Por encima de lo burlesco queda ya el episodio disparatado de la criada que entrega por equivocación a don Juan el billete de cita que doña Ana hace a su enamorado de la Mota: esto da ya en lo grotesco y no se encuentra lejos de producir vergüenza ajena.

reduce su efecto. Llegados al momento del asesinato de Don Juan por parte de la estatua, sí que se ponen en marcha los recursos de iluminación tiñendo la escena de rojo, aunque no puede decirse que sea un rasgo de mucha imaginación por la tradicional asociación del rojo con el fuego del infierno en nuestra tradición estético-religiosa (aunque para Dante el centro del infierno fuera un pavoroso lago helado).

La extrañeza, la alienidad, el estremecimiento ante lo numinoso siniestro (Otto, 1985: 27) que tiene que transmitir el comendador muerto revivido (que por detrás, no lo olvidemos, tiene al mismo Dios o al Diablo) no se produce porque el director no cree en ello y toma decisiones “naturalizadoras” que, claro está, chocan contra el texto: opta por mantener en toda la secuencia al mismo actor y el mismo vestuario, sin ayuda de la iluminación ni de cualquier efecto que lo extrañe y lo lleve al ámbito de lo siniestro, que es donde debe estar. No mejora la situación la decisión de subir al actor en la plataforma que preside el escenario donde queda como perdido. Claro es que hacer intervenir algo parecido a una estatua quedaría ingenuo para el espectador actual, pero hay otras posibilidades si se está por la labor. Por ejemplo, la puesta en escena de Miguel Narros en el 2003, también con la CNTC, optó por la proyección de la imagen de la estatua ecuestre del condotiero Colleoni que incorporaba el otro mundo y transmitía grandeza y amenaza; el actor Rafa Castejón, vestido como para cena de etiqueta, subido encima de una mesa, no.

Tampoco ayuda a la creación de la atmósfera adecuada a esta secuencia el hecho de que no se haya hecho esfuerzo alguno en lo relativo a decorado y *atrezzo*. La híper mesa de las dos cenas tiene la misma sábana-mantel; de nada sirve que en el texto se hable de “cena de Guinea” con referencia a los paños negros que han de cubrir la mesa del muerto y que habrían ayudado a ensombrecer la escena. Las viandas de *atrezzo* son las mismas en las dos cenas y no creo que sea una buena decisión (salvo para espectadores defor-

mados por la mala televisión) resaltar lo ominoso de la comida con un llamativo humo blanco formado con alarde de magia. Respecto al vino, a pesar de su presunto sabor a hiel y vinagre, Catalinón da buena cuenta de un buen número de copas, extremando lo chusco, para regocijo del auditorio menos exigente.

Llegado el momento crítico, don Juan estrecha la mano de la estatua-no estatua, del muerto con clara apariencia de vivo, y se siente arder por dentro. Como efecto de este ardor, el actor que lo encarna se resiste y reacciona despojándose con desesperación de sus ropas hasta quedar desnudo y tendido sobre la mesa, en el extremo derecho del espectador, ocupando el lugar de las viandas. Esta decisión sí que puede ser acertada desde lo estructural y lo simbólico. Esta desnudez dramática y desvalida corresponde a la desnudez vitalista y orgullosa de los primeros compases de la obra y la posición del cuerpo sugiere la ofrenda, el sacrificio, tanto si es humano (hombres feroces que comían con la cabeza cortada de sus enemigos sobre la mesa), como si es divino (ofrendas a los dioses ofendidos). La correspondencia estructural con el comienzo de la obra se completa con la aparición silente y espectral del resto de los personajes que van tomando asiento como testigos del castigo-ejecución-sacrificio expiatorio. Pero la obra no termina así sino con la interpretación de “Il mondo”, el conmovedor éxito de Jimmy Fontana, interrumpido por el gesto de una de las mujeres, supongo que tratando de transmitir que ya son ellas las que toman la iniciativa: otro indicativo de la importancia dada, prácticamente en exclusiva, al primer mitema de la obra.

3. NO HAY MALA LECTURA QUE NO SE PAGUE

Pero una decisión como la de la forma de morir don Juan no puede contrapesar por sí sola, ni siquiera sumada a otros momentos acertados (como toda la secuencia del deseo y engaño de Tisbea), lo desatinado de una puesta en escena que va en buena parte a con-

tracorriente del texto en detrimento de ambos por una lectura de la obra poco o nada aceptable y que afecta gravemente al componente del convidado de piedra y a sus dos cenas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTÍ, X. (2022). “Xavier Albertí: *El Burlador de Sevilla* en el Teatro de la Comedia”. Entrevista en *Telón y cuenta nueva* (<https://www.youtube.com/watch?v=srUgRZZfOkE> [06/02/2023])

ARELLANO, I. (2004). “Revisión de *El burlador de Sevilla*, mito literario y teatral”. *Tirso de Molina en la Compañía Nacional de Teatro Clásico*, año 2003. *Cuadernos de Teatro Clásico* 18, 111-137.

BECERRA SUÁREZ, C. (1997). *Mito y literatura (estudio comparado de Don Juan)*. Vigo: Universidad de Vigo.

EPPKEN MACKAY, D. (1943). *The Double Invitation in the Legend of Don Juan*, California: Stanford University Press.

HERMENEGILDO, A. (1988). “Inversión dramática y forma narrativa: los romances del convite macabro”. *Cuadernos de Teatro Clásico* 2, 11-134.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, F. (1996). *Orígenes y elaboración de “El burlador de Sevilla”*. Salamanca: Acta Salmanticensia / Estudios Filológicos.

MENÉNDEZ PIDAL, R. (1968). “Sobre los orígenes de *El convidado de piedra*”. En *Estudios literarios*, 69-88. Madrid: Espasa Calpe.

OTTO, R. (1985). *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid: Alianza Editorial.

PEDROSA, M.J. (2007). “El mito de Don Juan y el cuento tradicional de *El cadáver ofendido*”. *Hecho Teatral* 7, 63-90.

RÚA ALLER, F.J. Y RUBIO GAGO, M. E. (1986). *La piedra celeste*. León: Excma. Diputación Provincial.

SAID ARMESTO, V. (1908). *La leyenda de Don Juan: Orígenes poéticos de “El burlador de Sevilla y convidado de piedra”*. Madrid: Librería de los sucesores de Hernando.

TIRSO DE MOLINA (1975). *El vergonzoso en palacio. El burlador de Sevilla y convidado de piedra*. Edición, prólogo y notas de Américo Castro. Madrid: Espasa Calpe.

ZAMORA, A. (2001). *No hay deuda que no se pague y convidado de piedra*. Edición y estudio de Ignacio Arellano. Madrid: Sociedad España Nuevo Milenio.

ZORRILLA, J. (2007). *Don Juan Tenorio*. Edición de Aniano Peña. Madrid: Cátedra.

ALONSO DE SANTOS EN EL SIGLO XXI: COCINAS,
GENERALES Y JAMONES

ALONSO DE SANTOS IN THE 21ST CENTURY:
KITCHENS, GENERALS AND HAMS

Manuel LAGOS GISMERO

ICCMU – UCM / Academia de las Artes Escénicas de España
manuellagosg@gmail.com

Resumen: El dramaturgo y director de escena José Luis Alonso de Santos ha entrado en diversas ocasiones en la célebre *Cocina* de Arnold Wesker, con el título de *Nuestra cocina* el director de escena Jaroslaw Bielski ha estrenado una producción en 2014, una nueva mirada al mundo que circunda la preparación gastronómica nos servirá de punto de partida para analizar coincidencias e inspiración del autor en sus obras *La cena de los generales*, estrenada en 2008, y en *Los jamones de Stalin*, última obra del autor hasta el momento, ganadora del VI premio de creación literaria Villa del Libro, publicada en 2022 y aún sin estrenar. La influencia del sainete, del teatro musical español, la perspectiva de memoria histórica son elementos, entre otros, que estudiaremos para entender la conexión del autor con el público, su recepción y vigencia en este siglo XXI.

Palabras clave: Teatro. Alonso de Santos. Cocina. Gastronomía.

Abstract: The playwright and stage director José Luis Alonso de Santos has entered on several occasions in the famous *The kitch-*

en of Arnold Wesker, with the title of *Our kitchen* the stage director Jaroslaw Bielski has premiered a production in 2014; a new look at the world that surrounds the gastronomic preparation will serve as a starting point to analyze coincidences and inspiration of the author in his works *The dinner of the generals*, premiered in 2008, and in *Stalin's hams*, the author's last work so far, winner of the VI prize for literary creation Villa del Libro, published in 2022 and still unreleased. The influence of the sainete, of the musical, the perspective of historical memory are elements, among others, that we will study to understand the connection of the author with the public, its reception and validity in this XXI century.

Keywords: Theatre. Alonso de Santos. Kitchen. Gastronomy.

1. INTRODUCCIÓN

La gastronomía se convierte en detonante de la acción escénica teatro¹, en el teatro de José Luis Alonso de Santos en este siglo XXI, como bien ha reparado la crítica ya en comedias anteriores como *Dígaselo con Valium* “cuando Gracia y Sole forcejean por la bandeja del desayuno y ésta se cae causando un gran estropicio que aumenta de proporciones en los minutos siguientes, impidiendo el desarrollo de la acción al tiempo que provocan carcajadas crecientes” (López Antuñano, 2008: LXXII) el autor le otorga así al contenido del desayuno la importancia y significación de un personaje más, como detonante de acciones posteriores. Así también ocurre con el bocadillo, típico manjar humilde vinculado a la labor profesional y que en algunas ocasiones nos une, como a los personajes de *En el oscuro corazón del bosque*, o nos aleja del amor cuando

¹ Sobre las relaciones del teatro con lo gastronómico, remito a la sesión dedicada a este tema, como al trabajo de José Romera Castillo, “*Natura et mensa* en la escena de hoy”, que se publican en este volumen.

su contenido es “de chorizo” (Alonso de Santos, 2015: 33-46). El autor reconoce, para la obra antológica titulada *Cuadros de amor y humor al fresco* donde se incluye *Un bocadillo de higadillos*, que “el humor hace de mezcla, de estilo unificador y vehículo de comunicación (...) y cada personaje proyecta y oculta detrás de la más mágica de las palabras: amor, su agri dulce historia” (Alonso de Santos, 2008: 455) y así la confusión entre el bocadillo realizado por la esposa al camionero y el realizado por la madre al macarra, coincidentes en el contenido gastronómico: hígados fritos², que le conduce a este último al hospital y despoja al destino, término de raigambre clásica, de toda idealización: “Lo que más me duele, además de los puntos, es que no me gustan los higadillos. Mira que se lo dije a mi madre cuando me estaba haciendo el bocata: ‘no me pongas eso, que me sientan mal...’” (Alonso de Santos, 2008: 493).

Gastronomía popular en esos higadillos que le saca el camionero literalmente al creer que su mujer cocinaba para los dos en lugar de para él solo. Equívoco que el joven autoestopista no puede aclarar una vez ha lanzado unas creíbles “fantasmadas” que le llevan al hospital: “¡Yo no he visto a tu mujer ni en foto! ¡Te lo juro por mi madre!” (Alonso de Santos, 2008: 493). ¡Cuán lejano está del amor de la esposa y de la madre cocineras este joven presumido y arrogante que recibe un desafortunado golpe! Merecido accidente a su bravuconería, pero inmerecido al resultar ser únicamente invenciones calenturientas. Nos parece también que las confidencias sexuales de algunos personajes de Alonso afloran a la hora de la comida, dado que en este momento de comunión es más propicio el desvelamiento de las pasiones ocultas, así al abrir sus tarteras los tres albañiles de *A diez euros la copa* diálogo incluido en *Cuadros de amor y humor al*

² En la magnífica edición que el profesor Gutiérrez Carbajo (2006: 63) hace de la obra nos recuerda que la versión escénica, dirigida por Fermín Cabal, llevó el título de *Corazones fritos de pollo* vinculando el elemento gastronómico al metafórico uso que ha unido siempre el corazón a la pasión amorosa.

fresco (Alonso de Santos, 2006: 209) donde Andrés no prueba el bacalao que le ofrece Rufino mientras Juan siempre habla con la boca llena, el único que no come es el que sufre un triángulo amoroso de difícil salida y que no obtiene la solidaridad esperada en sus compañeros³. Bocadillos de chorizo, jamones y tarteras de bacalao frente a “las cebollitas pequeñas de la medicina homeopática, la comida macrobiótica...” que aparecen en el cuadro *Complejo de mucha castración* (Alonso de Santos, 2006: 208). Con la gastronomía presente en la acción dramática el comediógrafo asienta las columnas de su escritura para el siglo XXI apoyadas en lo que nos recuerda el profesor Romera como “una pericia teatral digna del mayor encomio, un verdadero teatro vivo. Que es la esencia del verdadero teatro” (Romera Castillo, 2002: 20) y donde encontramos como fundamentales las siguientes características aportadas por Marga Piñero⁴: su conexión con el público⁵, su fascinación por la oralidad, su contemporaneidad resultando siempre espía de su tiempo⁶, su carácter renovador de la comedia en los años ochenta⁷ y su sentimiento cómico de la vida⁸.

2. NUESTRA COCINA

³ En este sentido observa Gutiérrez Carbajo (2006: 74) una atmósfera de insatisfacción entre los personajes.

⁴ Traslado aquí las notas cogidas en la comunicación que Marga Piñero realizó como homenaje al profesor Gutiérrez Carbajo en la Fundación Universitaria Española el pasado 13 de abril de 2023.

⁵ Efectivamente, en su obra resalta siempre “su condición de hombre de teatro, que escribe pensando en el espectador, con un afán básico de comunicación” (Amorós, 2008: X).

⁶ Su cercanía a la realidad cotidiana ha sido observada por críticos como Francisco Umbral que le definió como “cronista de ahora mismo” (Amorós, 2008: XI).

⁷ Renovación que viene de “haber consumido mucha vanguardia española y extranjera (...) y una acertada conjunción de las voces de Valle-Inclán, Carlos Arniches y Ramón Gómez de la Serna, entre otros” (Gutiérrez Carbajo, 2006: 27) y en la que destaca sobremanera entre sus contemporáneos (Romera Castillo, 2010: 51-66).

⁸ Donde se produce “la aceptación de la realidad por la vía del humor; que integra todas las contradicciones de los seres humanos” (Amorós, 2008: LXIX).

En 1993 Alonso de Santos dirige la primera versión de *Nuestra cocina* sobre *La cocina* de Arnold Wesker⁹ en el teatro Infanta Isabel de Madrid y entonces declara:

La cocina representa el mundo para Arnold Wesker: una gran cocina, en la que se ponen de manifiesto los problemas políticos y sociales de su tiempo: racismo, posguerra, enfrentamientos de clase, etc. La crueldad de unas relaciones sociales injustas origina la infelicidad de sus personajes que atrapados en esa gran cocina (metáfora de la explotación y del infierno), son conducidos a un callejón sin salida, donde la única posibilidad de sentirse un ser humano es la rebelión. (Alonso de Santos, 1998: 476).

En el prólogo a la última edición de la obra Marga Piñero (2015: 16-17) nos da las pautas de la creación y de la poética dramática que utiliza el autor al entrar en *La cocina*, inmersión nacida bajo un taller del profesor Alonso de Santos en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid donde el autor resulta maestro en el manejo del entramado de unos veinte personajes con sus relaciones en una época en la que los dramaturgos coetáneos se ciernen a situaciones únicas entre dos o tres personajes a lo sumo. Es una obra que ha servido para escuelas y universidades que buscan poner en la escena un universo de variadas relaciones y mundos personales que conforman un microcosmos donde los desajustes e injusticias son los mismos que se producen en la sociedad consiguiendo el reflejo de la vida en la vitrocerámica, logrando plasmar que un mundo en una cocina cabe. Además, dramáticamente la obra muestra cómo se

⁹ Arnold Wesker escribe las siguientes obras con claras referencias culinarias: *La cocina* (*The kitchen*, 1957), *Sopa de pollo con cebada* (*Chicken soup with barley*, 1958), *Papas fritas y todo lo demás* (*Chips with everything*, 1962) y *Desayuno* (*Breakfast*, 1981).

puede lograr el paso del teatro independiente al comercial, trasladando algunas de sus señas de identidad: obra coral, ausencia de protagonismo, etc. cambiando usos del ámbito escénico comercial, donde la cabecera de cartel marcaba el contenido y desarrollo de la producción escénica. Estos motivos han provocado a un creador como Jaroslaw Bielski¹⁰ estrenar en Réplika Teatro una nueva producción de *Nuestra cocina* el 22 de noviembre de 2003 y que ha sido repuesta en 2012 y en 2014, esta última dentro del certamen autonómico *Surge Madrid*. El alabado engranaje colectivo de la obra llega a su momento paradigmático en el cuadro tercero titulado *La tensión de la comida* y en cuya acotación inicial se marca la pauta de movimiento coreográfico que debe tener la representación de la obra:

Todo tiene un aire de ceremonia diaria repetida con un aire peculiar, ritual y característico en esos ambientes de trabajo. Empiezan de una forma pausada ya que el ritmo se irá incrementando después poco a poco a lo largo de la escena, hasta terminar en un diabólico e intenso crescendo final, con todos moviéndose como posesos por la enloquecida cocina (Alonso de Santos, 2015: 161).

Como así sucede también en *La cena de los generales*, tal y como se explicita en la acotación final de la escena IX (Alonso de Santos, 2018: 163), y que en el caso de *Nuestra cocina* el personaje de Flor apuntará posteriormente¹¹. La obra vincula los alimentos a las vicisitudes de los personajes, a su desarrollo y características vitales.

¹⁰ Director, profesor y actor polaco residente en España, proveniente del laboratorio de Grotowski y que desde 1989 fundó junto a Socorro Anadón la compañía de Teatro Nuevo rebautizada en 1997 como Réplika Teatro.

¹¹ “Donde trabajaba antes nos movíamos igual que bailarinas de ballet, andábamos despacio entre las mesas...” (Alonso de Santos, 2015: 215).

Los alimentos suponen un elemento de intercambio personal, donde se plasma la relación estrecha que tienen algunos frente a otros, así el pastelero Ramón le pide a Adela un solomillo a cambio de unos flanes “esta vez de café, pero con un poco de ron” (Alonso de Santos, 2015: 104-105). También marcan la personalidad de algunos personajes como Rosa cuya actitud ante los pasteles es parangonable con su afección a los hombres: “¡Humm!, me los comería todos” (Alonso de Santos, 2015: 118). Son motivo de enfrentamiento y discordia como la bandejita entre Mosquera y Adela hasta que “patatas y cebollitas francesas ruedan por el suelo” y que generan una de las tesis de la obra en boca del cocinero gallego: “Bienvenido al infierno. Aquí siempre estamos igual...” (Alonso de Santos, 2015: 123-125) como bien nos demuestra el autor en la acotación final del cuadro tercero:

Todos continúan pidiendo a gritos sus comandas y cogiendo platos y corriendo de un sitio a otro con un ritmo frenético, mientras va aumentando la iluminación roja intensa y fuerte que representa el fuego de los fogones. De repente, en plena locura y con la cocina convertida en el infierno, todo queda en silencio y estático, y el humo lo va cubriendo todo (Alonso de Santos, 2015: 190).

Las viandas muestran la profesionalidad de la chef y del maître frente a los productos caducados como ocurre con la crema de espárragos que se había agriado o el aprovechamiento del novato Quique al que se le acumulan tareas como “preparar el *carpaccio*, cortar el salmón” (Alonso de Santos, 2015: 138). La *convivencia cotidiana*¹² ante la comida de todo el personal en el cuadro segundo y que presenta un menú bien distinto al que se ofrece a los clientes: “Estofado de perros y gatos, y de postre rabos de rata” (Alonso de Santos, 2015: 150) y la inconformidad que provoca en personajes

¹² Así se titula el cuadro segundo de la obra.

como la embarazada Sara que aborrece las verduras frente a la conformista Adela quien espeta: “Pues como sigas así, te va a salir el niño con una berza en la frente” (Alonso de Santos, 2015: 155).

Nos sentimos obligados en este repaso por la vinculación de alimentos y personajes a detenernos ante Andoni, que nos recuerda a unas declaraciones vertidas por el autor: “El ser humano nace, y se ve pequeño y quiere ser alto, y se ve tonto y quiere ser listo, y se ve limitado y quiere ser ilimitado” (Piñero, 1998: 44). Alonso de Santos provoca a lo largo de la obra que empaticemos con Andoni desde su interpretación de la canción *El menú* al finalizar el cuadro primero de la obra hasta el momento en que expresa otra de las tesis básicas de la obra: “Cuando alguien sueña se convierte en algo mejor” (Alonso de Santos, 2015: 201) y que ante su locura por el trabajo y el amor por Rosa va almacenando la ira justificada que le conducirá a la resolución final: “Os pido sueños y me dais pesadillas” (Alonso de Santos, 2015: 206) hasta que se nos vincula al personaje con un alimento concreto: la carne y su acción se engrandece al cambiar en el “taper” que se le da por caridad al personaje de la drogadicta la sopa fría por dos filetes grandes, a partir de este momento nos identificaremos con el personaje hasta que en su descontrol final y su doble corte: cortar el gas invalidando la cocina y cortar sus manos invalidando su profesionalidad, nos deja el autor en el desamparo y en no saber qué actitud tomar, nos deja inmóviles como al elenco, pegados a la butaca “mirando el altavoz que está en lo alto y que se ilumina con una luz blanca y potente” (Alonso de Santos, 2015: 234) y esperando las palabras del señor Jesús, el máximo jefe, el deus ex machina al que no oiremos porque antes viene el oscuro final y no se nos dan las divinas palabras que podrían hacernos comprender si la actitud de la carne, de Andoni, del hombre, es la adecuada o no. Obligándonos así a la reflexión, al debate y a la toma de actitud ante una vida infernal.

3. *LA CENA DE LOS GENERALES*

Saltamos ahora de una cocina atemporal, presumiblemente contemporánea al momento en que se represente, a una cocina histórica, la cocina del hotel Palace de Madrid en una mañana de abril de 1939: “Miramos atrás sin ira, con la piedad humana que da la distancia y el arte. Y trato de, defendiendo los valores en los que creo, no olvidar nunca el carácter de fiesta y de comunicación del teatro” (Alonso de Santos, 2008: 803). Así, desde los escenarios el autor nos enseña a reconstruir el pasado dado que “con trabajo, dignidad e indulgencia se pueden reconstruir las cosas” (Amorós, 2018: 35). Y frente a los conflictos como el negarse a compartir incluso la mesa de la comida brota, por debajo de ideologías, un lírico pregón de alimentos elementales:

No hay nada más bonito que la comida... nada. ¡Carnes, pescados, pollos...! ¡Frutas, lechugas, nabos, cebollas, coliflores, espárragos, guisantes (...) legumbres, pastas, huevos embutidos... ¡y pan, pan blanco, pan de verdad! Un tesoro, un maravilloso tesoro... todas las riquezas y bienes del mundo no sirven para nada si no hay comida (...) Mereció la pena venir de la cárcel, aunque sólo fuese para ver esto (Alonso de Santos, 2018: 111-112).

La obra transcurre el 15 de abril de 1939 y trata de una cena que el Generalísimo Franco ofrece como homenaje a sus generales en el Hotel Palace de Madrid, una cocina donde van a convivir las dos Españas recién terminado su enfrentamiento. La situación presumiblemente histórica de la obra¹³ es abordada como sucede

¹³ Como si de un episodio nacional escénico se tratara, de inspiración galdosiana como también ocurre con *Los conserjes de San Felipe* y con zarzuelas que han tenido a bien este modelo de inspiración como *Trafalgar* con música de Gerónimo Giménez, *El equipaje del rey José* de Ruperto Chapí o *Cádiz* de Federico Chueca.

con el Cádiz de 1812 y su Constitución en *Los conserjes de San Felipe* “oblicuamente, o, si se prefiere, desde la perspectiva de la intrahistoria más que desde el punto de vista de la gran historia (...) En las dos obras, los personajes que tradicionalmente desempeñan la función de secundarios, los eleva el autor a la categoría de protagonistas.” (Gutiérrez Carbajo, 2012: 81).

La cena de los generales se estrena en el teatro Lope de Vega de Sevilla el 16 de octubre de 2008, bajo la dirección de Miguel Narros y después de una nutrida gira abre la temporada 2009-2010 del teatro Español de Madrid. “Al habitual equipo técnico de la productora Faraute se incorpora en esta ocasión el chef Nino Redruello, de los restaurantes *Las tortillas de Gabino* y *La Ancha*: tanta importancia tiene la verosimilitud en las tareas de cocineros y camareros, en esta cocina” (Amorós, 2018: 31), lo que nos arroja pistas de la importancia que va a tener en el desarrollo de la obra la manipulación de alimentos y sus referencias gastronómicas. La crítica recibe con alborozo la obra: “*La cena de los generales*, en mi opinión, una de las comedias más redondas del dramaturgo, en la que con mayor maestría mezcla los géneros para dar paso a diferentes situaciones dramáticas” (López Antuñano, 2008: XXVII). La obra obliga, tanto en su puesta en escena como en su estudio, a reparar en las acotaciones donde a veces se incluyen “acciones ejecutadas sin palabras” (López Antuñano, 2008: LIII) como sucede con la entrada de Franco en el comedor del Palace.

La gastronomía juega un papel indispensable en la acción dramática, cada uno de los cocineros está identificado con unos alimentos determinados como ocurría en *Nuestra cocina*, e incluso, con buenas dosis de humor, pueden llegar a convertirse en transmisores de ideología como se intenta en la escena tras la pelea (Alonso de Santos, 2018: 121-122):

La historia vista a través de episodios que puede que hayan pasado o no pero que son creíbles y que aportan una mirada humana que nos acercan a la memoria histórica con más aceptación que crítica.

BLAS. Ten cuidado, no echés sangre en la masa.

EPIFANIO. Sí, no se la coma Franco con mi sangre... (*Los dos se ríen. Luego mira si le ve alguien y se limpia las manos con sangre en la masa.*)

EPIFANIO. Un poquito de socialismo para su cuerpo. (*Se ríe.*)

El propio café tan escaso en la época le hace decir al teniente: “Usted no conoce al teniente Medina. Veremos si Franco toma café o no toma café esta noche” (Alonso de Santos, 2008: 837). La consecución del elemento gastronómico marca la personalidad del teniente Medina que bravucón no se arredra ante las dificultades del racionamiento. Emociona por su aplicación a todos los oficios la declaración de principios de la chef Juana Sanz:

Yo no quiero saber nada de nada. Yo he venido a hacer una cena, y hago mi cena, para Franco o para quien sea, me da igual, yo soy una profesional y no me importa quién se come mis comidas... La hago y me voy a mi cárcel (Alonso de Santos, 2018: 128). Como observa el profesor Amorós (ed., 2018: 63) “este factor personal adquiere luego un valor general. Es una de las declaraciones más importantes para entender el sentido de la obra”:

Cuando un médico cura a alguien no mira de qué bando es. Un cocinero es como un médico. No lo hacemos por ellos, ni por usted, lo hacemos por nosotros mismos. El trabajo de cada uno es lo más importante que tenemos en el mundo; y no nos lo van a quitar, aunque nos metan en la cárcel... o aunque nos maten (Alonso de Santos, 2018: 158).

Y es que el amor propio o el amor al prójimo en *La cena de los generales* “además de ser una de las experiencias fundamentales de la vida, constituye la cara amable de la existencia frente a los acontecimientos trágicos del conflicto” (Gutiérrez Carbajo, 2012:

121). En la sucesión de equívocos que se plantean en la obra es en donde comprobamos que “el equívoco provoca conflictos entre los personajes que desembocan en situaciones inesperadas, conseguidas mediante la capacidad de fabulación del autor, que suponen cambios de giro de la acción dramática” (López Antuñano, 2008: LXVII) como al solapar la cena con una boda entre los presos María y Ángel. Acabamos teniendo la sensación de que solamente el autor y los alimentos son conocedores del devenir de los acontecimientos, ante la perplejidad de público e intérpretes. Una vez más el autor nos da la salida al conflicto, al enfrentamiento, por la vía del humor que desemboca en amor, que acaba en boda.

En este devenir de los alimentos los anhelados filetes de carne, no olvidemos la dura posguerra en la que se desarrolla la función, pueden servir de alivio: “Di a Andrés que te dé un filete y te lo pones en el ojo; si no, no te va a bajar la hinchazón” (Alonso de Santos, 2018: 122) o de hilarante venganza: “A Franco es al que había que haber puesto un filete en el ojo, uno en cada uno después de hinchárselos” (Alonso de Santos, 2018: 175). Por cierto, la dieta del Dictador es puro nacionalismo: “La ensaladilla rusa ni nombrarla delante de Franco. Sólo productos nacionales: tortilla de patatas, morcilla de burgos (...) Y criadillas. Le gustan mucho las criadillas” (Alonso de Santos, 2018: 125), figúrense este menú lo que les parece a los cocineros del Palace, la ridiculización del tirano es tan sutil como eficaz. En ese protagonismo creciente de los alimentos destaca su arrogada sensibilidad (Alonso de Santos, 2018: 128):

MAÎTRE. Pues que pele patatas...

LA CHEF. ¿Pero has visto cómo las pela? Parece que le dan pena... O su acción nociva: “Nando, ten cuidado con los huevos con tocino, no te hagan daño por falta de costumbre” (Alonso de Santos, 2018: 145). Obteniendo un protagonismo indiscutible en el uso del humor, así como en la concepción de final feliz que

tiene la aparición de la tarta de boda, que da incluso título a la décima escena (Alonso de Santos, 2018: 165-170):

MAÎTRE. (Tratando de justificarlo) Es la especialidad de la casa, mi teniente. El Palace se ha hecho famoso por sus tartas de bodas, y ya todo el mundo quiere esta tarta, aunque no sea para una boda. Hasta para funerales la hemos hecho. Ya verá qué buena está. A Franco le encanta esta tarta (...).

Por último, quiero destacar en la poética de la obra el uso de la canción popular, que ya encontramos en *Nuestra cocina* con la famosa canción *El menú*¹⁴: “Tenemos pollo asao, asao, asao con ensalada, buen menú, buen menú, buen menú, señor...” y que será renovado en obras posteriores como *Los conserjes de San Felipe* o *Los jamones de Stalin*, en la primera citada observa Gutiérrez Carbajo (2012: 72) el papel fundamental que tiene y las coincidencias con la zarzuela *Cádiz* de Valverde y Chueca. En la edición crítica de la obra que ahora nos ocupa ha destacado Andrés Amorós (ed., 2018: 48-53) el uso y repaso de repertorio lírico que el autor nos hace a través del cocinero de verduras, Nando, que da a través de su pasión musical con el registro en el que se encarna la dramaturgia escénica y el movimiento actoral que precisa la cocina de la obra: “Es como una orquesta, que, aunque estén todos los músicos, si no hay director, no suena aquello. Yo es que estudié algo de música de pequeño, y canto, sabe usted. Por eso le digo lo de la orquesta” (Alonso de Santos, 2018: 102). Música para generar distintos tipos de humor: astracán en la denominación de los

¹⁴ Canción compuesta en 1927 sobre el menú que ofrecía el café Iruña de Bilbao y que fue popularizada en los años cuarenta por el grupo donostiarra *Los Xéy*, la obra protagonizó un enfrentamiento de autoría entre los populares músicos y el pianista del café Iruña, Miguel Arregui, autor de la famosa canción. Aunque como no hay nada nuevo bajo el sol no podemos dejar de recordar las zarzuelas *El toque de rancho* de Sinesio Delgado, Marqués y Estellés estrenada en 1891 y el famoso número de los rancheros de *El cabo primero* de Carlos Arniches, Celso Lucio y Fernández Caballero, “Hoy nos ha salido el rancho muy bueno” estrenado en 1895 y de clara inspiración para Miguel Arregui.

instrumentos¹⁵, “suena un trompetín”, o melancólico al final de la obra cuando un violinista interpreta la marcha nupcial.

4. *LOS JAMONES DE STALIN*

La última obra escrita por José Luis Alonso de Santos, hasta el momento, ha obtenido el VI premio de creación literaria *Villa del Libro* convocado en Urueña por la Diputación de Valladolid y editada por esta y por la Fundación Jorge Guillén en 2022, coincidente en el año con la obtención del Premio Max de Honor concedido por la Fundación de la Sociedad General de Autores de España. La obra todavía sin estrenar profesionalmente¹⁶ otorga el máximo protagonismo al elemento gastronómico llamado jamón. Ya presente en el cuadro decimosegundo de *La sombra del Tenorio* titulado “Entremés o entresemana, según se le quiera llamar, en que el actor se solaza con el público” (Alonso de Santos, 2008: 1, 778) al uso cervantino en la narración de contenido y en el sentido irónico que se le aplica a este, y donde el personaje más relevante cae en un jamón rifado:

Al llegar al descanso de la obra, entró donde nos cambiábamos de ropa el organizador y nos dijo que no nos vistiéramos para la segunda parte hasta que supiéramos si había segunda parte, pues allí tenían la costumbre de pagar a los cómicos con lo que sacaban de rifar un jamón entre el público, en el intermedio (Alonso de Santos, 2008: 1, 779).

¹⁵ “Lo correcto es el toque de un clarín; o en todo caso, de una corneta. Con el cruce entre trompeta y clarín inventa el autor un instrumento y una voz humorística degradante” (Amorós, ed., 2018: 161).

¹⁶ “Dentro del conjunto de su producción, *Los jamones de Stalin* se terminó de escribir en el año 2014, pero hasta ahora no había sido editada (...) la obra ha sido anteriormente representada en algunos lugares como la Plaza Mayor de Turre (Almería) por parte de un grupo de aficionados, bajo la dirección de Beatriz Rueda” (Marín Blanco, 2022: 306).

El jamón provoca “la participación real del público en el espectáculo” (Gutiérrez Carbajo, 2006: 45-46), tampoco exento de ironía¹⁷, y para mayor gloria ahora los jamones se convierten en protagonistas indiscutibles ya desde su propia aparición en el título de la obra: “Alonso de Santos utiliza la rica metonimia del jamón como ejemplo de lo que se llevó o quiso llevarse Stalin. Sitúa la historia del conflicto antirracional en el ambiente lúdico de la fiesta popular y en su construcción de la trama introduce el componente emocional de las relaciones” (Gutiérrez Carbajo, 2022: 541). Estamos ante una obra que consta de prólogo y epílogo, ambientados en época actual, que enlazan catorce escenas que transcurren durante la Guerra Civil, en una estructura circular en la que el espectador de hoy es trasladado a un momento histórico en 1937 y devuelto a su época actual, en esta traslación el lector o el espectador comprueban aspectos ya presentes en *La cena de los generales*:

El hambre y la desigualdad social es otro de los aspectos en los que el autor incide de manera más profunda, pues mientras que los franquistas comen jamones, los comunistas solo tienen membrillos. En cierta ocasión se llega incluso a bromear con esta idea cuando Aniano, jefe de las milicias comunistas locales, afirma: “Es lo único que comemos nosotros, camarada: membrillo. Todos los días: membrillo. Para comer, membrillo, para cenar, desayunar, para todo: membrillo. Por eso estamos todos tan amarillos” (p. 22). Desde ese preciso instante el objetivo de las milicias comunistas no será ni mucho menos defender su territorio o ganar espacio al bando franquista, sino que por orden directa de Stalin los comunistas centrarán sus esfuerzos en hacerse con el jamón que custodian en Membrillar de Arriba (Marín Blanco, 2022: 308).

¹⁷ Como nos recuerda la letra del famoso cuplé *Y un jamón* de Enrique García Álvarez y Francisco Alonso compuesto en 1911 para Adelita Lulú y que decía: “Y un jamón que alimenta más que un traje de Londres”.

La obra de claras referencias cinematográficas¹⁸ nos devuelve el enfrentamiento de las dos Españas con una reflexión humorística y sensata que aboca al lector o al espectador al entendimiento y a la búsqueda del final del sinsentido que aboca a la pugna. En esta misma dirección nos encamina el autor con el protagonista, un Comisario seguidor de Stalin llamado Juan que va en busca de jamones para salvar a la “famélica legión” y que por encima del sabroso pretexto acaba enamorado de una monja llamada Inés, descarado homenaje al texto teatral por antonomasia y que hasta en el final de la escena nueve recuerda al final de la primera parte del *Tenorio*, al decir Inés: “Yo estoy siempre con los que pierden” (Alonso de Santos, 2022: 110). Triunfa en la obra de nuevo, como en Zorrilla, el amor sobre la muerte y nos lega un texto hermosísimo y de vigente aplicación a diario en nuestro país:

BENJAMÍN: En uno estás tú y los tuyos. Y en el otro mi padre y mi familia... ¿Por qué tengo que elegir a la fuerza uno de los dos? ¿Porque lo digan los demás? Yo estoy en el bando de mi guitarra. Puede tocar “Bésame, bésame mucho...”, y también “Ochichernia...”, o cualquier otra canción. Cuando todo esto pase y la guerra termine, gane quien gane, las canciones seguirán tocándose y cantándose, por unos y por otros, en cualquier lugar del mundo. Mira el ruso cómo canta, y ahora el Comisario, que en cuanto se ha enamorado ha dejado de dar gritos y se ha puesto a cantar. En ese bando estoy yo, en el de la música, y no en el de los tiros. En el de la música y los besos... que también seguirán dándose pase lo que pase, y les guste o no les guste a algunos (Alonso de Santos, 2022: 140).

¹⁸ “Andrés Amorós, en una entrevista afirma que esta obra le recuerda en estilo y forma a la comedia coral de Berlanga (...) y llega incluso a relacionar la obra con películas de temática similar en cuanto al conflicto bélico se refiere, como pueda ser *La vaquilla* (1985)” (Marín Blanco, 2022: 309).

Alonso de Santos una vez más, y a través del elemento gastronómico del jamón nos confiesa como Antígona: “estoy hecha para amar, no para odiar”.

5. CONCLUSIÓN

Es obvia la trascendencia del humor en su obra “en feliz expresión de Pedro Salinas, ‘la técnica literaria de la libertad’; la risa que Cervantes tenía como ‘precioso don del cielo’” (Amorós, 2008: 1, XI) y este uso del humor nos sigue fascinando en la poética de Alonso de Santos manteniendo su “apoyatura en algo de tan grande y noble tradición española como el sainete, pero con una sabia mezcla de géneros” (Amorós, 2008: 1, X). Y que le posiciona claramente con el teatro de humor más perdurable de nuestra historia escénica: el sainete lírico, la zarzuela. No debemos olvidar como nos recuerda Antuñano que “su modesta economía, mientras permanece en la universidad, le obliga a buscar trabajo, que encuentra, gracias al manejo de los instrumentos musicales, en el teatro de la Zarzuela, dirigido por José Tamayo” (López Antuñano, 2008: XIX). A esto se le suma que ya han sido señaladas las influencias de Brecht en el teatro de Alonso de Santos (Piñero, 2015: 15) y en las tres obras elegidas coincide su presencia poética y política, sobre todo en la utilización de la canción como elemento distanciador y su servicio como válvula de escape a la tensión argumental. *Nuestra cocina*, *La cena de los generales* y *Los jamones de Stalin* son además obras de teatro sensorial y orgánico en definición de la doctora Piñero, puesto que nos acercan a un mundo escénico donde los sentidos trabajan con la misma precisión que lo hacen cuando estamos en una cocina o en un comedor.

Nosotros nos hemos detenido en la gastronomía cotidiana o de celebración realista, no en los banquetes alegóricos y placenteros como el que se ofrece en *El combate de Don Carnal* y *Doña Cuaresma* huyendo del significado más plástico que le asigna el pro-

fesor Gutiérrez Carabajo (2006: 25) a la obra citada. Y hemos comprobado que el autor, fiel a sus declaraciones, escribe para comunicarse: “escribo para un grupo de referencia determinado que son mis espectadores ideales, con los que yo me trato de comunicar” (Piñero, 1998: 37). Y esta comunicación también se realiza a través de la gastronomía, del mundo de la alimentación, dado que “aunque éramos aficionados comíamos como profesionales” (Alonso de Santos, 2008: 780) y más allá de cocinas, generales y jamones, y tal y como decía de Dios la santa castellana nosotros podemos afirmar que en este siglo XXI: entre pucheros anda el maestro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO DE SANTOS, J. L. (1998). *La escritura dramática*. Madrid: Castalia.
- ____ (2006). *Cuadros de amor y humor, al fresco*. Madrid: Cátedra.
- ____ (2008). *Obra teatral*. Madrid: Castalia, 2 vols.
- ____ (2015). *En el corazón oscuro del bosque / Nuestra cocina*. Madrid: Esperpento Ediciones Teatrales.
- ____ (2018). *La cena de los generales*. Andrés Amorós (ed.). Madrid: Castalia.
- ____ (2022). *Los jamones de Stalin*. Valladolid: Diputación Provincial de Valladolid / Fundación Jorge Guillén.
- AMORÓS, A. (2008). “Presentación”. En *Obra teatral*, José Luis Alonso de Santos, vol. 1, IX-XI. Madrid: Castalia.
- AMORÓS, A. (ed.) (2018). José Luis Alonso de Santos, *La cena de los generales*. Madrid: Castalia.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (ed.) (2006). José Luis Alonso de Santos, *Cuadros de amor y humor, al fresco*. Madrid: Cátedra.
- ____ (2012). José Luis Alonso de Santos, *Los conserjes de San Felipe (Cádiz 1812)*. Madrid: Cátedra.

- ____ (2022). Reseña de *Los jamones de Stalin*. *Acotaciones* 49, julio-diciembre, 539-542. Disponible en línea: <https://www.resad.com/Acotaciones.new/index.php/ACT/article/view/659/803> [19/05/2023].
- LÓPEZ ANTUÑANO, J. G. (2008). “Treinta años de presencia continua sobre los escenarios”. En *Obra teatral*, José Luis Alonso de Santos, vol. 1, XVII-LXXXI. Madrid: Castalia.
- MARÍN BLANCO, J. (2022). Recensión de *Los jamones de Stalin*. *Analecta Malacitana* XLIII, 305-309. Disponible en línea: <https://revistas.uma.es/index.php/analecta/article/view/15957/16082> [19/05/2023].
- PIÑERO, M. (2005). *La creación teatral en José Luis Alonso de Santos*. Madrid: Fundamentos / RESAD.
- ____ (2015). “Prólogo”. En *En el corazón oscuro del bosque / Nuestra cocina*, José Luis Alonso de Santos, 7-17. Madrid: Esperpento Ediciones Teatrales.
- PIÑERO, M. (ed.) (1998). *Conversaciones con el autor teatral de hoy, I*. Madrid: Fundación Pro-RESAD.
- ROMERA CASTILLO, J. (2002) “Prólogo” [a su edición]. En *Mis versiones de Plauto. Anfitrión. La dulce Cásina. Miles Gloriosus*, José Luis Alonso de Santos, 11-20. Madrid: UNED.
- ____ (2010). “Sobre el teatro de humor y sus alrededores en los inicios del siglo XXI”. En *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 51-66. Madrid: Visor Libros.
- WESKER, A. (1992). *La cocina*. Versión de José Luis Alonso de Santos. Madrid: RESAD.

LAS CARNICERÍAS FRANCESAS DE RODRIGO GARCÍA

RODRIGO GARCIA'S FRENCH *BUTCHERS*

Beatrice BOTTIN

Université de Pau et des Pays de l'Adour
beatrice.bottin@univ-pau.fr

Resumen: Este artículo no pretende ser un análisis exhaustivo del tema culinario en las obras de Rodrigo García. Se trata más bien de estudiar la presencia de la comida y de analizarla en algunas de “las carnicerías” imaginadas y montadas en Francia con su compañía, cuando dirigía el hTh de Montpellier y en la obra de teatro filmado *Hamlet Kebab*. El teatro-carnicería de Rodrigo García se caracteriza por el inconformismo y ha ido construyendo un universo dramático singular rompiendo con los códigos teatrales y dramáticos habituales, resaltando la estética de lo feo y mórbido para representar a la sociedad actual.

Palabras clave: Rodrigo García. Carnicería Teatro. Comida. Gastronomía. Francia.

Abstract: This article does not pretend to be an exhaustive analysis of the culinary theme in Rodrigo García's works. It is rather to study the presence of food and to analyze it in some of the “butcher's shops” imagined and staged in France with his company when he directed the hTh of Montpellier and in the filmed play *Hamlet Kebab*. Rodrigo García's theater-butcher's shop is characterized by nonconformism and has been building a singular dramatic universe, breaking with the usual theatrical and dramatur-

gical codes, highlighting the aesthetics of the ugly and morbid to represent today's society.

Keywords: Rodrigo García. Carnicería Teatro. Food. Gastronomy. France.

“Nadie es profeta en su tierra” reza la paremia bíblica. Pero ¿cuál es la tierra de Rodrigo García? ¿Argentina, España o más bien las tablas de los teatros del mundo? En la mayoría de las publicaciones –científicas y mediáticas– se le considera como hispano-argentino. No obstante, lo más llamativo es que suele ser presentado como el hijo de un carnicero. Posiblemente porque renunció al negocio familiar –la carnicería paternal–, sin renegar del todo esta herencia ya que nunca la ha disimulado e incluso abrió su propia carnicería en 1989, La Carnicería Teatro, una compañía carnal y muy singular:

Más allá de la historia privada, de la carne argentina y de las líneas de descendencia simbólica que traen a la cabeza *El matadero* de Esteban Echeverría, este marbete –La Carnicería– resulta del todo apropiado para encuadrar a un grupo que no deja títere con cabeza, que hace proliferar las carnes, las carnalidades y las carnazas, y que ha hecho de las relaciones entre cuerpo, comida y sociedad una de las señas más reconocibles en su ya muy prolífica trayectoria (Sánchez Acevedo, 2014: 52).

La comida, su uso, su consumo, su preparación y repartición es una de las temáticas recurrentes en la obra de Rodrigo García y ha sido analizada en varios estudios. Pensamos en los artículos que le dedicaron José A. Sánchez (2006a; 2006b), Anxo Abuín González (2006), Óscar Cornago (2009), Fernando Castro Flórez (2014), Ana Sánchez Acevedo (2014), Carlos Marquerie (2014),

Paz Palau Pellicer (2016), Julio Checa Puerta (2018) y por supuesto, Eduardo Pérez-Rasilla (2021; 2013; 2012). Tampoco podemos omitir los congresos y seminarios, entre ellos el *Seminario sobre el teatro de Rodrigo García*, organizado por el grupo de investigación Performa en 2017, así como los libros de Bruno Tackels (2007), Fernando Olaya Pérez, con prólogo de Francisco Gutiérrez Carbajo (2015) y las ediciones de los textos de Rodrigo García, pensamos en *Cenizas escogidas* (2009), *Barullo* (2015), tanto en España como en el extranjero. La presencia de la comida aparece ante todo en los títulos de las piezas –*Notas de cocina* (1994); *Carnicero español* (1995); *Conocer gente, comer mierda* (1999); *La historia de Ronald el payaso de Mc Donalds* (2002); *Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo* (2003); *Accidens (matar para comer)* (2006); *Cruda, vuelta y vuelta, al punto, chamuscada* (2007)¹.

A partir de *Notas de cocina*, la alimentación se vuelve omnipresente en los montajes. Los alimentos, lo comestible, van invadiendo el texto y el escenario, así como los cuerpos de los actores. Se habla de lo que se come, del consumo de la comida, de su forma, de la manera de ingerirla para interrogarse y reflexionar sobre la sociedad actual o también se muestra sin que haya una correspondencia con lo que se dice en el escenario. Los alimentos predilectos son el vino, la leche, la carne, las verduras, el pan, la miel que se vierten en las tablas o se untan en los cuerpos desnudos de los actores. La comida basura es un tema que se reitera a lo largo de los espectáculos, de manera casi obsesiva. No obstante, pocas veces se pone en escena lo gastronómico, lo refinado. Según el filósofo alemán Ludwig Feuerbach (2008), “el hombre es lo que come”. En el teatro de Rodrigo García, el hombre es lo que traga. Entonces,

¹ Sobre las relaciones del teatro con lo gastronómico, remito a la sesión dedicada a este tema, como al trabajo de José Romera Castillo, “*Natura et mensa* en la escena de hoy”, que se publican en este volumen.

lógicamente se plantea la pregunta: ¿qué hombre puede ser el que ingiere tantas porquerías?:

Quiero decir que somos lo que ingerimos. Y lo que tragamos (por la boca y por los ojos y por las orejas), curiosamente, insisto, nos hace cada vez más transparentes, translúcidos, y nos debilita. Gran parte de la población del primer mundo lucha por controlar su sobrepeso y es sorprendente que a más kilos de grasa, sobrevenga un menor espesor del ser. La acumulación de datos banales no tiene nada que ver con el conocimiento. Esto que llamamos información, debilita [...]. Como ciudadano sé perfectamente que me encuentro al límite de mi propia deshidratación y luchando como un salvaje a favor del espesor del ser desheredado, atontado, alejado de la tierra, apartado de la fabricación de las cosas que utiliza a diario, deshumanizado hasta los huesos. No creo que un niño, dentro de poco, pueda entender que una lechuga es un cogollo estupendo que crece de la tierra, que suele tener algún gusano entre sus hojas, que es algo frágil que muchas veces se quiebra entre las manos, algo que hay que lavar con cuidado (Checa Puerta, 2018).

Jean-Paul Sartre proponía una reflexión similar en *El ser y la nada* cuando afirmaba que “la nourriture c’est le ‘mastic’ qui obturera la bouche; manger, c’est, entre autres choses, se boucher. [...] Manger, en effet, c’est s’approprié par destruction, c’est en même temps se boucher avec un certain être” (1976: 706). La comida es lo que da vida, asimismo su mala calidad, su transformación industrial pueden provocar o acelerar la muerte de los individuos y de los animales. Además, el ser humano es una especie de asesino que “mata para comer²” y traga a sus presas vegetales y/o animales.

² Subtítulo de la obra *Accidens*.

En las obras de Rodrigo García, la comida es un material, un signo, un elemento estético, escénico, visual e incluso textual. Actúa en la representación, se expresa, a veces es una ilustración del texto, lo completa o habla por sí sola y se vuelve tan importante como las palabras pronunciadas por los actores o proyectadas en el espacio escénico. Contribuye a la estética sensorial de la obra, aunque pueda convertirse en un elemento abyecto que desencadena el caos escénico. Bulimia, vómitos, putrefacción, excesos, restos, desperdicios, excrementos, inundan el escenario. Raramente se trata de poner en escena una comida o una cena tradicional. Non obstante, la comida no se aleja tanto de la ceremonia y del ritual. El creador rompe con las convenciones de sentarse a una mesa y los buenos modales gastronómicos y diserta sobre el sentido antinómico de la comida. Representa el hambre, la ausencia, la crisis, el consumerismo, el caos, la orgía. Los actores no se deleitan, sino que tragan, escupen, vomitan, se revuelcan en los alimentos. Rodrigo García explota las formas discursivas de la alimentación. Siempre ha mencionado su admiración por la obra de Tadeusz Kantor y cabría recordar que el creador polaco utilizaba la comida como material escénico en sus happenings para mostrar lo cotidiano, lo absurdo, las acciones simples y comunes y reflexionar sobre la realidad. Pensamos en *Cricotage* (1965), una obra que ponía en escena catorce actividades, tal como el acto de comer. Dos actores sentados a una mesa delante de una maleta llena de pasta terminaban poniéndose la comida en la cara y el cuerpo en vez de ingerirla (Czerska, 2013: 111). Lo que se come, la manera de comer, los lugares donde se come, proporcionan detalles acerca de los comportamientos de los individuos y de sus creencias o pensamientos más íntimos. Antonia Amo Sánchez (2012: 217) afirma que “Au fur et à mesure que le théâtre espagnol mûrit et que l’Espagne rattrape le reste du monde sur le plan culturel, la thématique culinaire apparaît surinvestie sémantiquement, imprégnée d’imaginaires symboliques, d’intention transgressive, mais aussi de conscience morale” y añade que Rodrigo García, así como Angélica

Liddell, Roger Bernat, Sergi Faustino, tienen una mirada artística y/o ideológica sobre la comida.

En las creaciones de Rodrigo García lo que se come también remite a la esfera privada, a sus experiencias personales, al pasado, a su infancia y juventud en Argentina, como a su vida y experiencia creativa en Europa. *Cruda, vuelta y vuelta, al punto, chamuscada* se abre con imágenes de carne que cuece –un símbolo de la Argentina que vio nacer al creador y de la que huyó para librarse de un destino carnicero–. La carne picada podría interpretarse como representación de su visión del hombre deshumanizado por la sociedad actual, cuyo cerebro queda molido por la desinformación y las falsas apariencias o la pobreza que le obliga a tragar comida basura barata.

Considerado por Eduardo Pérez-Rasilla como “uno de los dramaturgos más originales e insobornables de la escena española contemporánea” (Pérez-Rasilla, 2013: 87), Rodrigo García se dio a conocer en Francia en los albores del siglo XXI, con un teatro transgresivo que sacude los códigos tanto de la dramaturgia como de la puesta en escena. Primero, montó sus obras en festivales de teatro³ que podríamos calificar de alternativos y luego, el prestigio-so festival de Aviñón⁴, así como famosas salas parisinas –El Teatro du Rond-Point, el Teatro de la Ciudad de París, etc.– le abrieron sus puertas⁵ y produjeron sus espectáculos. Su peculiar y tormentosa

³ Pensamos en el Festival les Translatines, el festival Mira de Toulouse y Burdeos (2001).

⁴ *Cruda, vuelta y vuelta, al punto, chamuscada* (2007), una producción del Festival de Aviñón.

⁵ *Creo que no me habéis entendido bien* (2001), un espectáculo producido por el Teatro de Les Lucioles y los Encuentros de Pont a Mouson, Francia. *Les cons* (2001); texto, espacio, iluminación y dirección: Rodrigo García; producción: Teatro Saint Gervais Genève, Bonlieu Escena Nacional de Annecy. *Jardinería humana* (2004), una coproducción Théâtre National de Bretagne-Rennes, Théâtre de la Ville-Paris, Festival d’Automne de París, Le Cargo-Maison de la Culture de Grenoble, Théâtre National de Toulouse Midi Pyrénées. *Rey Lear* (2004) una coproducción Comédie de Valence-Centre Dramatique National Drôme-Ardèche, Valence. *Arrojad mis cenizas*

relación con Francia alcanzó un punto culminante en 2014 cuando la ministra de la Cultura francesa, Aurélie Filippetti, le nombró director del Centro Dramático Nacional de Montpellier, llamado Théâtre des 13 Vents, y que gestionó hasta 2018. Al tomar las riendas de este famoso centro, lo rebautizó hTh (Humano demasiado humano), en referencia a la obra de Nietzsche (2006) publicada en 1878. Transformó el CDN “en un centro de creación y exhibición pluridisciplinar con un departamento de creación de arte digital, festivales de spoken word, creación multimedia o sobre género y sexualidad. Finalizados los primeros cuatro años de gestión, García decide no renovar debido a la escasez de recursos económicos para desarrollar su proyecto”⁶. Allí Rodrigo García desarrolló una programación tanto personal –montó sus propias obras⁷– como internacional. Cabe señalar que las tres primeras obras programadas –*Golgota Picnic*, *Arrojad mis cenizas sobre Mickey* y *Accidens*– son creaciones polémicas que en un pasado no muy lejano habían des-

sobre Mickey (2006) producida por el Teatro Nacional de Bretagne, Scène Nationale d’Annecy y La Carnicería Teatro. *Aproximación a la idea de la desconfianza* (2006), una producción Bonlieu Escena Nacional de Annecy y La Carnicería Teatro. *Muerte y reencarnación en un cowboy* (2009), una coproducción TNB de Rennes (Bretaña) y La Carnicería Teatro. *Esto es así y a mí no me jodáis* (2010), coproducción Bonlieu Scène Nationale d’Annecy y La Carnicería Teatro. *Golgota picnic* (2011), coproducción Centro Dramático Nacional (Madrid), Théâtre Garonne (Toulouse) y Festival de Otoño de París. *Daisy* (2013), Scène Nationale d’Annecy. *Flame + Accidens* (2014), CDN de Montpellier. *4* (2015), CDN de Montpellier. *Evel Knievel contra Macbeth na terra do finado Umberto* (2017), Scène Nationale Annecy, Teatro Nacional Cervantes (Buenos Aires) y Teatros del Canal (Madrid). *Enciclopedia de fenómenos paranormales Pippo y Ricardo* (2018), Teatros del Canal (Madrid), Bonlieu Scène Nationale (Annecy), Festival NEXT (Valenciennes), Festival Grec (Barcelona), Boucherie Théâtre, (Ligüeria / Marseille), Théâtre Vidy- Lausanne (Lausanne).

⁶ Explicación que aparece en la página web de Rodrigo García, en el apartado dedicado al hTh. <https://rodrigogarcia.es/cdn>

⁷ Primera temporada 2014-2015: *Golgota Picnic*; *Arrojad mis cenizas sobre Mickey*; *Accidens*; *Daisy*. 2015-2016: *4*; *Muerte y reencarnación de un cow-boy*; 2016-2017: *Esto es así y a mí no me jodáis*. 2017-2018: *Evel Knievel contra MacBeth. Na terra do Finado Humberto*.

encadenado la ira de las asociaciones de protección de los animales y de colectivos defensores de la religión católica (Bottin, 2018). Ni que decir tiene que daban el tono de lo que iba a ser la cartelera que deseaba proponer Rodrigo García al público de Montpellier. Tras cuatro años a la cabeza del Centro Dramático, poco antes de finales de 2017, anunció al Ministerio de la Cultura que renunciaba a renovar su contrato. Ante los falsos rumores y las numerosas contra verdades, decidió publicar un comunicado mediante el cual exponía los verdaderos motivos de su retiro⁸. Si nos fijamos en las obras montadas cuando Rodrigo García dirigía el hTh, nos damos cuenta de que todas –francamente o no– abordan el tema culinario, así como la relación del ser humano con la naturaleza.

Las creaciones propias programadas en el teatro de Montpellier, sobre todo las tres primeras, podrían considerarse como una especie de declaración de intenciones. En *Gólgota Picnic*, que abrió la primera temporada del hTh, la comida está estrechamente vinculada con lo sagrado, así como con la muerte. El título de la obra indica que se trata de un picnic que tiene lugar en el Calvario, el sitio de la crucifixión de Jesús Cristo. Se celebra en un escenario cubierto con una alfombra hecha de bollos para hamburguesas, una alusión a la multiplicación de los panes, un episodio de la Biblia. Non obstante se trata aquí de un pan moderno, transformado, industrializado, metamorfoseado, vaciado de sus características básicas y esenciales. Un pan que simboliza la sociedad de consumo, el exceso, la uniformización y la mecanización. Los actores lo pisan y lo pisotean en señal de rechazo. Sin embargo, en esta obra, lo que sí se degusta son la pintura –los actores se cubren la cara de verduras como los retratos vegetales de Arcimboldo–, la música, es decir la belleza de las Artes y de la cultura que se oponen a la fealdad de las verdades del mundo. Óscar Cornago considera que:

⁸ <https://inferno-magazine.com/tag/demission-de-rodrigo-garcia/> [20/06/2023].

La escena quiere ser un espacio de verdades, aunque necesariamente marcadas en unas convenciones [...]. La poética escénica es capaz de llegar a un efecto de realidad [total], que, con unos fines muy distintos, hoy solo tiene la televisión. La escena quiere llenarse de realidades, no importa cuáles, pero humanas, profundamente humanas (Cornago Bernal, 2005: 169-170).

Los seres humanos de la obra intentan sobrevivir refugiándose en un paraíso espiritual que se opone al espacio terrenal caótico y orgiástico. *Gólgota Picnic* es una especie de *Gargantúa* moderno donde los alimentos –los bollos, la carne picada que sale de la picadora o que cubre la cabeza de uno de los actores, la hamburguesa confeccionada con carne de gusanos vivos, etc.– simbolizan el exceso, lo feo, lo carnal y mortal o tal vez, la imposibilidad de pensar o los pensamientos insensados y desconectados de la sociedad moderna. A lo largo del espectáculo, se va instalando el desorden. Se destrozan los panes, se salpica y se ensucia el escenario y los cuerpos con líquidos y alimentos.

El caos y la destrucción de la cultura y de la naturaleza también quedan aludidos en la obra que podríamos calificar de “ecoficción” (Romera Castillo, 2023), titulada *Arrojad mis cenizas sobre Mickey*⁹. Se observa desde el cielo un paisaje contaminado por el ser humano y los restos de comida-basura:

4. Desde el aire, desde el avión, ves el lago. Te emociona la visión del lago desde el avión. Piensas en llegar, y lo primero, salir a caminar alrededor del lago, y no sabes lo que te espera y estás inquieto, imaginando aquello.
Te espera nada menos que el lago y las orillas del lago.
Un paseo protegido, alterado y conmovido por toda clase de

⁹ El texto publicado se titula *Esparcid mis cenizas en Eurodisney*.

construcciones junto al lago y caminos alrededor del lago y muelles que facilitan el acceso al lago y embarcaderos para que nadie caiga al lago ni consiga saltar desnudo a nadar en el lago ni ir a coger una pelota que cayó en el lago y ahogarse en el lago. Salvavidas en forma de chalecos y de ruedas y de hombres que cobran por salvar vidas, repartidos por toda la orilla del lago.

Zonas de picnic adosadas al lago y papeleras dispersas por toda la orilla del lago y guardias con walkie-talkies en zonas estudiadas del lago.

Y aves alimentadas con sobras de comida-basura por los paseantes de la orilla del lago y puestos de agua, refrescos y bocadillos repartidos por todo el lago (García, 2009: 372).

La contaminación del medioambiente está estrechamente vinculada con el desperdicio alimentario que lo altera todo y que también caracteriza la desorientación de los hombres. En esta obra también aparece el pan, pero esta vez, se trata del pan de molde. De nuevo se trata de un producto transformado e industrializado, lejos de su esencia original.

La tercera obra programada fue la performance *Accidens*, durante la cual el actor, Juan Lorient, mataba, cocinaba y se comía un bogavante, sin pronunciar ni una sola palabra. Volvió a desencadenar la ira de los defensores de los animales que manifestaron delante del teatro para que se prohibiera la función. El público asistía a la preparación meticulosa del plato y se veía inmerso en un ambiente angustioso, incómodo originado por los latidos que se oían durante toda la función. Los detractores reconocían que cada día morían bogavantes cocinados por chefs prestigiosos. Lo que no podían tolerar era que se hiciera sufrir un animal en nombre de la cultura. El creador reaccionó a través de la prensa, explicó y justificó la reflexión llevada a cabo en el momento de montar la obra:

Pour moi, c'est un retour à la nature : tuer un animal pour manger, tuer pour ne pas mourir. Un acte primitif, comme respirer. Depuis que j'ai l'usage de la raison, les animaux morts sont déjà au supermarché, parfois déjà cuisinés et accompagnés de leur garniture. Alors quelle est la relation qui demeure entre l'homme et la nature ? Serait-ce de prendre les aliments dans un frigo, aller vers la caisse où il y a le moins de queue, payer avec la carte bleue et les mettre dans un four micro-ondes ?

D'un autre côté, *Accidens* pour moi me rappelle la noirceur d'un passé pas si éloigné en Argentine : la répression de la dictature militaire et ses méthodes de torture qui parfois rappellent les gravures de Goya des Désastres de la guerre. La sauvagerie de l'être humain n'a pas d'époque. La barbarie est perpétuelle. Et par-dessus tout, ce poème visuel qu'est *Accidens* me fait penser à l'agonie, au partage du temps de l'agonie avec un être vivant, dans ce cas-ci un homard, à mes yeux métaphore de certains êtres chers qui sont morts et que je n'ai pas pu accompagner jusqu'au dernier souffle (Salino, 2015: e.l.).

Bruno Tackels analizó el montaje que se focalizaba en la preparación meticulosa de la ejecución de un bogavante, un alimento gastronómico destinado a una clientela adinerada:

L'animal est au fond de notre hantise profonde, surtout l'animal qui est exposé pour ce qu'il est : une nourriture future, une chair à pâté qui vient nourrir toute l'économie humaine. Dans cette performance [...] Rodrigo García prend à la lettre ce qui se passe quand nous mangeons un homard, à savoir sa mise à mort programmée, en temps réel, dans la cuisine du restaurant où nous allons manger. Sauf qu'il le fait devant nous, public, mangeurs potentiels, et, plus fort encore, en sonorisant ledit homard. Nous entendons donc, et très fortement, renforcés par les ma-

chines à reproduire les sons, les (derniers) battements du cœur de la bête, avant son “exécution”, ce mot doit être mis entre guillemets, précisément parce que cette mise à mort est mise en scène. Et c’est la seule raison de notre émoi (car la scène ne peut que nous émouvoir). D’où cette question, qu’il faut poser : pourquoi la mort de l’animal ne nous touche-t-elle que lorsqu’elle est visible, et dans la lumière ? Pourquoi ne nous parle-t-elle pas quand elle a lieu, chaque fois qu’elle a lieu, en dehors de la scène théâtrale ? La seule hypothèse que l’on en vient à retenir revient au fond à reconnaître la dimension profondément *sacrée* de la scène. Non qu’elle rivaliserait avec les rites et cérémonies religieux, mais parce qu’elle ritualise, et sacralise au contraire ce qui semble en être dépourvu (Tackels, 2007: 61-62).

Las siguientes obras tuvieron una mejor acogida, aunque mitigada y dubitativa. Pese a la experiencia bastante tibia a la cabeza del hTh y tras la aparente ruptura con las instituciones francesas, Rodrigo García convirtió La Carnicería Teatro en Boucherie Théâtre y se estableció en la ciudad francesa de Marsella en 2019. Un acontecimiento que se celebró el 28 de marzo en Montevideo, un centro de creación híbrido que se compone de espacios de trabajo, alojamientos para artistas, dos espacios escénicos y que ofrece cada miércoles una programación ecléctica, que dirige el creador Hubert Colas¹⁰. Se organizó una fiesta con la intervención de un DJ y se realizó una proyección de *Hamlet Kebab* (2016)¹¹ –*Pièce d’Actualité n°5*¹²–, una performance filmada imaginada y dirigida

¹⁰ Hubert Colas es un autor, director y escenógrafo francés. Dirige la compañía Diphong que creó en 1998 y con la que monta la mayoría de sus textos, así como los de otros dramaturgos y/o escritores (Christine Angot, Sarah Kane, etc).

¹¹ Una producción del Théâtre de la Commune de Aubervilliers. <https://www.theatrecontemporain.net/video/Hamlet-Kebab-de-Rodrigo-Garcia> [14/06/2023].

¹² “Les Pièces d’actualité” hablan de la vida cotidiana de los habitantes de Aubervilliers, una ciudad del llamado 93 (Seine St Denis). Un proyecto lanzado en 2015

por Rodrigo García, interpretada por actores aficionados¹³ y re-transmitida en directo en el famoso cine MK2 Biblioteca en París. Propuso una versión de *Hamlet*, la obra de William Shakespeare. Se desarrollaba en un Kebab –el restaurante Hayal–, un lugar emblemático de restauración rápida situado en Aubervilliers¹⁴. No era la primera vez que Rodrigo García se inspiraba en una obra del teatro clásico o en un héroe universal. No obstante, se trataba de una innovación en la medida en que era una obra de teatro filmada, interpretada por actores aficionados, proyectada en directo, trasladada a la época contemporánea, a un barrio popular y cuyo escenario era un restaurante que seguía funcionando a pesar del equipo artístico que se había instalado en ello. En primer lugar, uno de los protagonistas de la obra es el bocadillo de carne oriental, barato, que ha invadido las capitales y ciudades del mundo. Siempre acompañado con los típicos ingredientes: “salade, tomate, oignon? Avec ou sans frites?”, la frase tradicional e internacional, pronunciada a una velocidad relámpago por el vendedor-cocinero en el momento del pedido. En segundo lugar, los demás protagonistas son los personajes de la obra de Shakespeare, los clientes del restaurante, los espectadores que acuden al Teatro de la Commune, y que al salir de la estación de metro Quatre-chemins y antes de dirigirse, suelen pararse para cenar en este establecimiento. Tradicionalmente se cruzan el público del teatro con los habitantes del barrio en este restaurante, que resulta ser un lugar de mestizaje y convivencia.

La obra empieza con un trévelin en el cementerio de Aubervilliers por el que se pasea a bordo de un coche el fantasma del padre de Hamlet, instigador de la idea de venganza surgida en la mente de su hijo. En la segunda secuencia, descubrimos el

por el Teatro La Commune para conmemorar sus 50 años de existencia.

¹³ Entre los ocho intérpretes de la obra, se encuentran un profesor de francés, un taxista, el empleado de una biblioteca que desempeña el papel de Hamlet, etc.

¹⁴ Una ciudad en las afueras de París.

restaurante, las cocinas, los aseos, que se convierten en decorados de las conspiraciones, conciliábulos y entramados de la obra shakespeariana. Hamlet y la joven Ofelia, vestida de pantalones vaqueros y cazadora de cuero, fuman porros en el baño del Kebab. Gertrudis y Claudius tienen relaciones sexuales en una especie de vídeo porno que irrumpe entre las escenas. Hamlet ve una telenovela en la que la heroína decide abandonar su familia para dedicarse a cuidar animales en vía de desaparición. Los clientes están comiendo, entran, salen, se cruzan, los empleados siguen cumpliendo con sus habituales tareas. El desenlace se transforma en combate de lucha libre mexicana. Todas estas secuencias podrían parecer fuera de propósito, pero todas recuerdan algo de la obra de Shakespeare, interpretada como una intemporal historia de poder y venganza. También se incluyen escenas filmadas anteriormente –la muerte de Ofelia, ahogada en una piscina municipal– y añadidas a la captación en tiempo real.

La obra es una especie de parábola que gira en torno de la comida, entre bocadillos grasientos y chorreando de ketchup, mayonesa y/o salsa blanca, y la cocina refinada del chef dos estrellas David Tourain. Son platos que reflejan el estado de espíritu de los protagonistas y el vacío existencial de Hamlet. Los platos servidos a Hamlet no proceden del Kebab, los prepara el chef David Tourain que enseña cómo los elabora cuidando el aspecto visual. No tienen nada que ver con los que se proponen en el Kebab. Pese a todo, Hamlet no los quiere y se queda mirándolos sin moverse ni tocarlos. Nada le atrae, se desespera, se deja hundir en la desgracia que disimula debajo de la máscara de esgrimidor que lleva encima. Hamlet quiere comer lo mismo que los otros personajes y formar parte de su círculo.

Los objetivos desarrollados en esta creación son múltiples. Primero, Rodrigo García opta por intentar democratizar la obra y los héroes shakespearianos eligiendo un escenario popular e inhabitual

para confrontar los jóvenes a las cuestiones de Hamlet que, al fin y al cabo, son muy actuales y corresponden a las que se hacen hoy. El hecho de trabajar con actores aficionados, de convertir los clientes del Kebab en artistas, permite sensibilizar a los habitantes del barrio, hacerles descubrir el teatro, la literatura y el arte como formas de expresión muy modernas y cercanas de sus preocupaciones cotidianas. Además, la comida sirve aquí de vínculo entre los personajes y todos los que intervienen en esta obra fuera de lo común. No es la primera vez que un clásico es objeto de democratización por parte de un creador, Marta Galán llevó a cabo una experimentación similar al operar una deconstrucción del texto de *Romeo y Julieta* para montarlo con jóvenes raperos y realizando un espectáculo *-Morir d'amor aquí-* en torno a una reflexión sobre el amor y el odio (Bottin, 2016: 98). Lo llamativo en la obra de Rodrigo García es el escenario fuera de lo común de este proyecto calificado de “contradicción” por el co-realizador Laurent Berger (2016): un kebab que se convierte en teatro, un famoso y elitista cine parisino para la difusión, una obra de teatro clásico, clientes, espectadores, actores aficionados, lo popular y lo culto en un solo bocado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABUÍN GONZÁLEZ, ANXO (2006). *Escenarios del caos. Entre la hipertextualidad y la performance en la era electrónica*. Valencia: Tirant Lo Blanch.

AMO SÁNCHEZ, ANTONIA (2012). “La nourriture dans le théâtre espagnol contemporain”. En *Textes dramatiques d'Orient et d'Occident: 1968-2008*, Carole Egger, Isabelle Reck et Edgard Weber (eds.), 217-228. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg.

BERGER, LAURENT (2016). “Hamlet, ça n’a rien à voir avec un kebab!”. En línea: <https://français.es/laurent-berger-hamlet-ca-na-rien-a-voir-avec-un-kebab/> [20/06/2023].

BOTTIN, BEATRICE (2016). “TRANSlab, el teatro laboratorio de Marta Galán”. En *Nuevos asedios al teatro contemporáneo: Creación, experimentación y difusión del teatro en los siglos XX y XXI (España-Francia-América)*, Beatrice Bottin (coord.), 95-110. Madrid : Editorial Fundamentos.

_____. (2018). “La liberté d'expression et la liberté de création mises en scène: entre vérités et dérives”. En *Liberté(s) dans le monde ibérique et latino-américain*, Erich Fisbach & Philippe Rabaté (eds.), *Revue Hispanismes* 10, 220-234.

CASTRO FLÓREZ, FERNANDO (2014). “Hasta la risa está enmierdada. Una aproximación al teatro indignado de Rodrigo García”. *Primer Acto* 346, 114-119.

CZERSKA, KAROLINA (2013). “Tadeusz Kantor et la mise en marche du quotidien”. En *Le quotidien à l'œuvre*, Margot Burident & Grzegorz Pawlak (dirs.), *Tetrad. Revue du Centre de Recherche en arts et esthétique* 1. En línea: http://www.tetrad.fr/wp-content/uploads/2014/04/k_czerska_tetrad.pdf [20/06/2023].

CORNAGO, ÓSCAR (2009). “Experiencia y actuación, infancia e historia. De Rodrigo García a Giorgio Agamben”. En *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Joaquín Álvarez Barrientos (ed.), 1051-1060. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

_____. (2010). “Representar un orgasmo en tiempos de globalización: naturaleza y sociedad”. En *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización. La creación escénica en Iberoamérica*, Óscar Cornago (ed.), 117-151. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

FEUERBACK, LUDWIG (2008). *L'homme est ce qu'il mange: le mystère du sacrifice*. Paris: Stalker.

CHECA PUERTA, JULIO (2018). “Rodrigo García: De la miel a la ceniza”. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* 44.2. En línea: <http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/125/1251884001/index.html> [20/06/2023].

GARCÍA, RODRIGO (2009). *Cenizas escogidas*. Segovia: Ediciones La uña RoTa.

_____. (2015). *Barullo. Un libro dodecafónico*. Segovia: Ediciones La uña RoTa.

_____. (2016). “Communiqué de Rodrigo García”. En línea: <https://infernomagazine.com/2016/10/08/pourquoi-rodrigo-garcia-quitte-son-cdn/> [20/06/2023].

_____. (2023). *Hamlet Kebab*. En línea: <https://www.theatrecontemporain.net/video/Hamlet-Kebab-de-Rodrigo-Garcia> [20/06/2023].

MARQUERIE, CARLOS (2014). “Cuatro días de reflexión y uno de descanso en torno a la obra de Rodrigo García”. *Primer Acto* 346, 126-130.

NIETZSCHE, FRIEDRICH (2006). *Humain trop humain I*. Paris: Gallimard.

OLAYA PÉREZ, FERNANDO (2015). *El teatro de Rodrigo García*. Con prólogo de Francisco Gutiérrez Carbajo. Madrid: Esperpento Ediciones teatrales.

PALAU PELLICER, PAZ (2016). “Happy Meal: el uso de la comida como material escénico y textual en el teatro de Rodrigo García”. *Acotaciones. Revista de investigación teatral* 36, 95-111.

PÉREZ-RASILLA, EDUARDO (2011). “La escritura más joven. Algunas notas sobre la literatura dramática emergente en España”. *Acotaciones* 27, julio-diciembre, 13-32.

_____. (2012). “Notas sobre la dramaturgia emergente en España”. *Don Galán: revista de investigación teatral* 2. En línea: https://www.teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=1_6 [20/06/2023].

_____. (2013). “*Cenizas escogidas*: Aproximación a la escritura dramática de Rodrigo García”. *Cuadernos del Ateneo* 27, 87-100. En línea: <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3250011.pdf> (28 noviembre) [20/06/2023].

____ (2021). “Rodrigo García: Aproximación a la idea de desconfianza (2006)”. En *Teatro español de los siglos XX y XXI. Estudios monográficos*, Cerstin Bauer-Funke (ed.), 307-328. Berlín: Erich Schmidt Verlag.

ROMERA CASTILLO, JOSÉ (2023). “Teselas de teatro breve actual”. *Las puertas del drama*. En línea: <https://aat.es/las-puertas-del-drama/teselas-de-teatro-breve-actual/> [20/06/2023].

SALINO, BRIGITTE (2015). “Rodrigo Garcia pousse le homard à bout”. *Le Monde*. Publicado el 8 de abril y modificado el 19 de agosto de 2019. En línea: https://www.lemonde.fr/culture/article/2015/04/08/rodrigo-garcia-pousse-le-homard-a-bout_4611501_3246.html [20/06/2023].

SÁNCHEZ, JOSÉ ANTONIO (2006a). “Rodrigo García y La Carnicería Teatro”. En línea: <http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=18> [20/06/2023].

____ (2006b). “El pensamiento y la carne”. En *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*, José Antonio Sánchez (ed.), 183-218. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

SÁNCHEZ ACEVEDO, ANA (2014). “El recetario indigesto de Rodrigo García”. *Les Ateliers du SAL* 4, 51-67.

SARTRE, JEAN-PAUL (1976). *L'être et le néant*. Paris: Gallimard.

TACKELS, BRUNO (2007). *Rodrigo García. Ecrivain de plateau IV*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs.

____ (2009). “Inmersión en el mundo según Rodrigo García”. En *Cenizas escogidas*, Rodrigo García, 11-18. Segovia: Ediciones La uña RoTa.

LA COMIDA EN DOS ESPECTÁCULOS AUTOFICCIONALES ARGENTINOS: *200 GOLPES DE JAMÓN SERRANO*, DE MARINA OTERO Y *LOS AMIGOS*, DE VIVI TELLAS¹

THE FOOD IN TWO AUTOFICTIONAL ARGENTINEAN
THEATRE PLAYS: *200 GOLPES DE JAMÓN SERRANO*
BY MARINA OTERO AND *LOS AMIGOS* BY VIVI TELLAS

Mario de la TORRE-ESPINOSA

Universidad de Granada
mariodelatorre@ugr.es

Resumen: Uno de los aspectos más destacables de la autoficción es su forma de desestabilizar las fronteras entre lo real y la ficción. Las estrategias para ello en el teatro son variadas, como la metalepsis, la *mise en abyme*, la ruptura de la cuarta pared o la inclusión de elementos participativos que hacen que la separación entre el espacio ficcional y el del espectador se diluya. *200 golpes de jamón serrano*, de Marina Otero, y *Los amigos*, de Vivi Tellas, son dos obras que usan la autoficción de diferentes formas, pero que comparten, entre otras cuestiones, la comida como acto participativo y como elemento de ruptura de la delimitación convencional entre escena y platea al invitar al público a comer y beber con los

¹ Este trabajo forma parte del proyecto I+D FicTrans “Transmedialización e hibridación de ficción y no ficción en la cultura mediática contemporánea” (2022-2025) (PID2021-124434NB-I00). Programa Estatal para Impulsar la Investigación Científico-Técnica y su Transferencia, del Plan Estatal de Investigación Científica, Técnica y de Innovación 2021-2023. Ministerio de Ciencia e Innovación.

intérpretes. El presente trabajo reflexiona sobre los efectos que se producen en el público y las estrategias discursivas asociadas a ello.

Palabras clave: Teatro posdramático. Autoficción. Marina Otero. Vivi Tellas. Teatro argentino. Directoras de teatro.

Abstract: One of the most remarkable aspects of autofiction is its ability to destabilize the boundaries between reality and fiction. The strategies employed in theatre for this purpose are varied, ranging from metalepsis to mise en abyme, breaking the fourth wall, or including participatory elements that blur the separation between the fictional space and the audience. *200 golpes de jamón serrano* by Marina Otero and *Los amigos* by Vivi Tellas are two plays that use autofiction in different ways but share, among other things, food as a participatory act and as an element that breaks the conventional separation between the stage and the audience by inviting them to eat and drink with the performers. This paper reflects on the effects produced on the audience and the associated discursive strategies.

Keywords: Postdramatic theatre. Autofiction. Marina Otero. Vivi Tellas. Argentine theatre. Women theatre directors.

*Si no puede determinarse, entonces,
la argentinidad de nuestra cocina,
¿realmente puede hablarse de un teatro
argentino?* (Trastoy, 2017: 62)

1. INTRODUCCIÓN: COMIDA Y TEATRO PERFORMATIVO

El teatro tiene una serie de rasgos que se han ido repitiendo desde sus orígenes más ancestrales, como la antropología cultural se ha encargado de analizar. Este tipo de comportamientos aso-

ciados al hecho escénico se ha ido codificando, y su significación ha ido variando a lo largo del tiempo. Pero hay una serie de experiencias que siguen suponiendo un ejercicio de extrañamiento para el espectador actual, como puede ser la comida como acto de celebración asociado a ciertas formas de teatralidad. A pesar de que se pueda presuponer que esto es algo reciente, y pensamos en formatos como las cenas-espectáculo, por ejemplo, este tipo de fenómenos no es nuevo, sino que cuenta con una larga tradición que se remonta a los inicios de la escena occidental. Es así como Bernhard Zimmermann hace mención al comportamiento de algunas tribus en su análisis del origen de la tragedia:

En situaciones de crisis en la sociedad, o en acontecimientos transcendentales que afectan a la tribu, como nacimiento, muerte, iniciación o boda, el peligro es transformado dramáticamente y elaborado dramáticamente en una restitución mimética. En el rito, en la representación dramática, se suaviza el conflicto, a menudo mediante la danza y el canto. Frecuentemente culmina la fiesta en una comida común, como expresión de reconciliación y restauración del orden, o de salvación de la comunidad (2012: 12).

Desde esta perspectiva, el ritual, donde se podría incardinar al teatro como una de sus formas, tiene como función relajar la tensión propia de momentos vitales, cuya experiencia directa resulta insufrible para las personas afectadas por los acontecimientos sobreenvenidos. Pero de esta definición de Zimmermann nos interesa especialmente la mención a la comida como culmen de la fiesta, una forma de instaurar el orden tras el caos, y, además, conllevando la idea de comunidad.

Ya el cristianismo tiene uno de sus momentos culminantes en la celebración de la eucaristía. Todo a través de la fórmula performativa (atendiendo al pensamiento de John Searl y John

Austin) que el sacerdote pronuncia en voz alta: “Mientras cenaban, Jesús tomó pan, y habiendo bendecido lo partió y se lo dio a sus discípulos, diciendo: ‘Tomad, este es mi cuerpo’” (Mc 14,22). Esto se repite en cada misa, dentro del rito, y tiene desde sus primeras representaciones artísticas un claro carácter teatral por la disposición de la mesa y los comensales, una teatralidad propia de la liturgia católica que genera momentos muy atractivos desde el punto de vista espectacular.

La cuestión es que este tipo de comida compartida tiene un componente comunitario básico. Compartir el cuerpo y la sangre de Cristo es formar parte de la familia cristiana. Es decir, el hecho de comer y beber (en este caso una comida muy especial al estar consagrada) hace que se genere un vínculo muy especial entre los asistentes a esta representación sui géneris de la Santa Cena, especialmente en las épocas donde se perseguía a los cristianos. Y, sobre todo, este acto es relevante porque en él se produce la participación de todos los presentes.

Son muchos los artistas que han incidido sobre la aplicabilidad del rito en sus prácticas escénicas. Sobre todo, a partir de su incorporación en el teatro del siglo XX, donde el comer y beber dejaba de ser un acto exclusivamente simulado para mostrarse como acción real y pasar a formar parte de propuestas performativas. Solo hay que pensar en el accionismo vienés, que, junto a fluidos de diferente índole, introducían comida y otros elementos en sus acciones artísticas para transgredir los límites de la estética vigente hasta esos años, vinculados a una moral coartadora de la expresión artística.

Esta tendencia sería seguida por diferentes *performers*, aunque lo ritual quedara mucho más diluido. Sería el caso de Marina Abramović, quien comenzaba la *performance Lips of Thomas* (1975-2015) ingiriendo 1 kilo de miel con una cuchara de plata y bebiendo una botella de vino en una copa de cristal, que luego partiría y con la que se haría en el abdomen una serie de cortes imitan-

do la estrella comunista. O *Rythm 0* (1974), donde la artista serbia permanecía impassible mientras el público tenía el poder de hacer con su cuerpo lo que quisiese usando los setenta y dos utensilios dispuestos para ello, entre los que se incluían elementos conectados con la comida: pan, vino, uvas, azúcar, agua, una manzana, sal, una cuchara, un pastel, un hueso de cordero, un tenedor, un cuchillo de bolso, un plato, aceite de oliva, un vaso y miel.

La cuestión es que este tipo de prácticas comenzarían a integrarse en propuestas escénicas de nuestra contemporaneidad, e incluso recuperando su carácter ritual originario. Es lo que sucede en *Yo no soy bonita*, de Angélica Liddell, donde bebe alcohol y, tras producirse unos cortes en sus rodillas, enjuga su sangre en unos trozos de pan y se los come a continuación, haciéndonos recordar la transustanciación del pan en el cuerpo y sangre de Cristo, uno de los misterios del catolicismo que conecta muy bien con la vocación por mostrar lo insondable que persigue Liddell con su teatro.

Pero esto es solo una muestra sobre las tablas de la radicalidad del *body art*, que, si bien se distancia de las propuestas que vamos a comentar aquí, no dejan de comportar un elemento performativo que nos interesa por lo productivo que resulta tanto a un nivel práctico como teórico. Hablamos dentro del marco de la estética de lo performativo, según Erika Fischer-Lichte (2011), sobre aquellos espectáculos que reclaman, a través de diferentes técnicas, la participación del público, una vez que este es incapaz de incardinar lo que está viendo en el marco ficcional propio de la escena y por ello se ve provocado a actuar, ya sea desde el asiento o incluso saliendo al escenario.

2. 200 GOLPES DE JAMÓN SERRANO (MARINA OTERO) Y *LOS AMIGOS* (VIVI TELLAS)

Con este tipo de prácticas escénicas impregnadas de un componente performativo claro se rompe con la idea que Jacques

Rancière expone al hablar de la “paradoja del espectador”, donde “En primer lugar, mirar es lo contrario a conocer. El espectador permanece ante una apariencia ignorando el proceso de producción de esa apariencia o la realidad que ella recubre. En segundo lugar, es lo contrario de actuar. La espectadora permanece inmóvil en su sitio, pasiva” (2008: 10). Sería esta la actitud propia de un público incapaz de actuar de forma consciente, y decimos esto último sobre la consciencia sobre su participación porque el público siempre interviene en el espectáculo, aunque solo sea con su simple corporalidad observante. Otra cuestión es si este acto espectadorial, la expectación tal y como la define Jorge Dubatti (2012), se puede movilizar en alguna dirección. Ante esta duda, el pensador francés es rotundo:

El teatro es el lugar en el que una acción es llevada a su realización por unos cuerpos en movimiento frente a otros cuerpos vivientes que deben ser movilizados. Estos últimos pueden haber renunciado a su poder. Pero este poder es retomado, reactivado en la performance de los primeros, en la inteligencia que construye esa performance, en la energía que ella produce. Es a partir de ese poder activo que hay que construir un teatro nuevo, o más bien un teatro devuelto a su virtud original, a su esencia verdadera (Rancière, 2008: 11).

Es por ello que nos resulten muy fructíferas para el análisis en esta línea aquellas obras que incorporan en su estructura al espectador de una forma explícita. Y si bien podríamos estar hablando de propuestas del estilo de la mítica *Accions*, de la Fura dels Baus, donde se movilizaba al público físicamente por el lugar de la representación, acudiendo para ello a la escenificación de la violencia, nos vamos a centrar en otro tipo de obras que ponen de relieve el carácter real del público de una forma muy personal. Hablamos del

teatro autoficcional, aquel en el que se da la coincidencia nominal entre el autor, el personaje y el intérprete.²

En estas obras se escenifica la fisura entre lo real y lo ficcional propio de estas prácticas, recurriendo para ello a mecanismos como la *mise en abyme*, la metalepsis o técnicas, como la mencionada en Liddell, de la autolesión. En estos momentos el marco de lo ficcional se derrumba, y el público se ve impelido a reubicar los actos que está observando al no poder ajustarlos al marco de la ficción, o bien asumir toda la autorreferencialidad de lo que está aconteciendo ante sus ojos. Este tipo de obras pone en entredicho, por tanto, el estatuto tradicional de la escena y revela al espectador durante el proceso de la representación. Las referencias al mundo hechas desde las tablas también afectan a su realidad, por lo que se genera un proceso muy atractivo desde el punto de vista espectadorial por la riqueza que introduce ante la incertidumbre que la propia autoficción introduce.

Esto es lo que pasa en un par de obras que tuve la ocasión de ver en agosto de 2019 en Buenos Aires, una escena siempre interesante y muy rica tanto en cantidad como en variedad de espectáculos, y donde se pueden encontrar propuestas donde la autoficción se hace presente con diferentes gradaciones. En general, se podía divisar una clara pulsión por lo real en parte de la cartelera bonaerense del momento, como se deducía por la alta presencia de temas políticos y su tratamiento con diversos enfoques (desde la identidad, por ejemplo). Los espectáculos que vamos a tratar aquí siguen esta línea, y tienen la peculiaridad de que se definen como biodramas, concepto creado por Vivi Tellas para designar a un tipo

² Puede también existir una autoficción más atenuada y delegada en la corporalidad de otro intérprete, una de las vías posibles de desarrollo de esta modalidad, tal y como recoge Ana Casas (2018). Para una amplia panorámica del teatro autoficcional resulta muy valiosa la monografía *Teatro, (Auto)biografía y Autoficción (2000-2018)*, homenaje al profesor José Romera, editado por Guillermo Laín Corona y Rocío Santiago Nogales (2019), uno de los resultados del grupo de investigación Seliten@t, dirigido por el catedrático José Romera Castillo.

de proyecto que versa sobre la propia vida de los intérpretes y protagonistas, y que “se inscribe en torno a lo que se podría llamar el ‘retorno de lo real’ en el campo de la representación” (Brownell y Hernández, 2017: 13).

La primera de las obras sobre la que me voy a detener es *200 golpes de jamón serrano*, estrenada en 2017 y escrita, dirigida e interpretada por Marina Otero, una de las creadoras más importantes de la escena hispánica y corresponsable de la ebullición de la danza autobiográfica (Duna, 2019) y la “Poética del desencanto” porteñas (Clavin, 2022).³ La pieza arranca con el actor Gustavo Garzón haciendo de sí mismo sobre las tablas, hablando al público y rompiendo la cuarta pared. Entre las cuestiones que va relatando se encuentra el motivo por el que está en la obra, introduciendo una *mise en abyme* muy sugerente. Resulta que vio a una actriz de la escena independiente interpretando un biodrama. La actuación de esta joven, Marina Otero, le fascinó, haciendo replantearse lo que estaba haciendo con su carrera, sobre todo ahora que, siendo un hombre maduro (nació en 1955) y habiendo pasado bastantes años desde sus grandes éxitos, las nuevas generaciones no le conocen. Garzón contacta con Otero y esta acepta dirigirle para la escena *off*, poniéndole una serie de retos interpretativos muy exigentes. El actor argentino, mientras habla sobre estas cuestiones y otras relativas a su vida, tanto pública como privada, no deja de moverse y de realizar acciones de cierta exigencia física, en línea con la práctica escénica de Otero. En un determinado momento, la autora del texto y directora de la obra irrumpe en escena diciendo que todo lo que él está contando es falso. Le contradice diciendo que realmente fue ella la que contactó primero, ya que Garzón es un actor de televi-

³ Análisis sobre la función del 31 de julio de 2019 en la sala Chacarerean teatre (Buenos Aires, Argentina). En el repertorio de la creadora argentina se encuentra una serie de obras autoficcionales de gran interés desde sus inicios (Torre-Espinosa, 2019) hasta su última producción, *Kill Me* (2023).

sión conocido y ella quería salir de la precariedad en la que estaba desarrollando su trayectoria.

A partir de este momento se introduce la incertidumbre en el público, formado tanto por generaciones más maduras, que conocen al Garzón televisivo y de la escena teatral más convencional, como por otras más jóvenes y aficionadas al *off* de Buenos Aires. Es así como comienza esta segunda parte donde la *performer* adoptará formas muy críticas con el mundo teatral, e incluso recurrirá a Angélica Liddell, en concreto al texto de *Perro muerto en tintorerías (los fuertes)*, una obra también sumamente autoficcional, para mostrar su repugnancia.

Se trata, por tanto, de dos actores que confiesen sobre la escena los difíciles momentos profesionales y vitales por los que están pasando. Garzón porque su fama ya ha decaído, su vida privada está siendo convulsa y necesita reinventarse para reencontrarse consigo mismo; y junto a él, y dirigiéndole, Otero, una creadora desconocida para el gran público que no puede soportar más el grado de miseria que vive haciendo su teatro. Resulta muy llamativo que estos actos de desnudamiento sobre las tablas, de tono muy confesional, no estén desprovistos de humor. Esta autoderrisión tan habitual en la autoficción, contribuye no obstante a generar una mayor empatía de la audiencia con los intérpretes y sus historias de vida. Dirá la propia Otero:

Estoy harta de los biodramas y me llaman para eso. Como hice un biodrama parece que es lo único que sé hacer. Quizás sí. Esto más que un biodrama es un egodrama. Sobre un actor narcisista insostenible y una directora fracasada que no sabe qué hacer⁴.

En un momento hacia el final de la pieza, Garzón interrumpe la función, baja al patio de butacas e invita al público a tomar vino. Se disculpa por no ofrecerles comida, porque la precariedad en la

⁴ Los textos de *200 golpes de jamón serrano* se corresponden con el manuscrito de Marina Otero, a la que se agradece su ayuda para realizar este estudio.

que están desarrollando ahora su carrera, y este espectáculo en concreto, les impide invertir en esto. Dirá: “antes dábamos sanguchitos [sic]”, generando la risa entre los espectadores. Resulta curioso que esta escena arranque con Garzón hablando también de comida, y de la costumbre de antaño de compartirla tras las funciones con los compañeros. Ante la nueva situación actual, ahora el actor la comparte en plena función con el público:

Antes se estilaba que cuando las obras terminaban los actores nos íbamos a cenar, nos encontrábamos con otros actores y era lindo. Ahora no se hace más, termina la obra y cada uno se va para su casa. En un ratito esto se termina. En un ratito esto se termina, me subo a la combi, en 10 minutos llego al hotel, me pido una milanesa con puré y ceno solo mirando Netflix.

Como decíamos, en ese momento se ofrece una botella de vino tinto y unos vasos para quien quiera beber con él. Parte del público, muy entusiasmado con la función, acepta divertido, y la obra encara su recta final. Se acaba con los protagonistas bailando con el público, comenzando con el tema *Flash Dance*, de Irene Cara, e incluso algunos espectadores subirán con ellos al escenario. Propiciado por el alcohol ingerido (siempre en cantidades exiguas), el tono catártico de la propuesta es maximizado de esta manera.

La otra obra que vamos a comentar es *Los amigos, un biodrama Afro*, de Vivi Tellas, espectáculo estrenado en 2018. La autoría corresponde a la creadora argentina junto a los protagonistas de la historia, Fallou Cisse y Mbagny Sow, dos jóvenes senegaleses que contarán episodios de su vida, tanto en Buenos Aires como en su tierra natal, y denunciarán los prejuicios, y el racismo en general, que viven como personas negras y migrantes.

Estamos ante un biodrama de Vivi Tellas, donde se respetan las normas que planteó la autora para este subgénero que creó gra-

cias a su curaduría en el Teatro Sarmiento, y que desarrollaría luego para este tipo de piezas. La historia debe versar sobre personajes reales, y estos tienen que ser interpretados por ellos mismos. La dramaturga emprende la búsqueda de la teatralidad fuera de la escena para llevarla al teatro con posterioridad, lo que ella denomina Unidad Mínima de Ficción (Brownell y Hernández, 2017), haciendo así un ejercicio de ficcionalización evidente que nos permite hablar de autoficción, aunque ella no aparezca en escena.

La obra que analizamos aquí arranca *in medias res* –algo normal en sus biodramas– mientras el público espera en el jardín de una sala teatral donde se desarrollará el espectáculo. Al fondo hay una casa de madera, con una ventana y una luz encendida donde se ve a Fallou preparar té en la cocina.⁵ Entra su compañero Sow y comienzan a conversar en wólof, su lengua materna. Cuando la bebida está lista invitan a los espectadores a entrar en la casa y a ocupar sus asientos en unas gradas, frente a los intérpretes. Los protagonistas comienzan a narrar, con las dificultades que el español les supone, cómo se han ganado la vida como manteros en Buenos Aires y cómo se conocieron en el barrio de Caballito. Revisan, igualmente, los diferentes avatares vividos desde que abandonaron su tierra natal para instalarse en tierras argentinas.

La puesta en escena es muy sencilla, con una mesa alargada en la que se encuentran diferentes objetos que sirven de atrezzo, y una pantalla al fondo sobre la que se van proyectando una serie de imágenes que remiten continuamente a lo factual, reforzando la verosimilitud de los acontecimientos que están narrando. Entre los materiales que comparten en la proyección se encuentran los correos electrónicos que intercambiaron con Vivi Tellas a partir de su convocatoria para encontrar personas migrantes provenientes de África. Se comentarán los avatares de su comunicación hasta

⁵ El análisis se efectúa a partir de la función del 28 de julio de 2019 en la sala Zelaya 3134 (Buenos Aires, Argentina).

desembocar en la creación de la pieza que está viendo el público, produciéndose una *mise en abyme* muy sugerente.

La migración africana en este país es un fenómeno reciente, lo que genera un número importante de incidencias relacionadas con el racismo, según exponen los protagonistas. La obra denuncia esta situación, y plantea cuestiones en torno a la negritud, la otreidad, el colonialismo o la islamofobia. La obra actúa así como un eficaz mecanismo desautomatizador, porque gracias a lo que dicen y muestran —proyecciones de fotografías, sobre todo— ayudan a entender su realidad más allá del estereotipo.⁶

Entre los elementos que contribuyen a desestereotiparles se encuentran las menciones a la familia. Este tipo de referencias es muy habitual en el teatro autoficcional, un *yo* vinculado a la historia personal donde lo familiar tiene una importancia capital. Sobre todo, porque es algo que interpela a cualquier espectador, bien por las relaciones familiares que tiene o bien por la ausencia de ellas. Debido a esto, cuando proyectan imágenes de la madre de Sow, o las imágenes de Fallou de su vida en Senegal, la propuesta adquiere un especial carácter persuasivo con el público, gracias a asistir a esta faceta de su vida privada mediante los materiales audiovisuales proyectados.

El final de la pieza es similar al de la obra de Otero. Invitan al

⁶ Hans-Thies Lehmann (2017: 430-431) critica este tipo de prácticas por considerarlas una apropiación disfrazada de interculturalidad, pero no tiene en cuenta casos como el aquí analizado, que al ser una autoficción (o biodrama según Tellas) y al participar los propios protagonistas, esquivo todo el carácter colonialista que podría tener. De todas formas, el pensamiento del investigador alemán parte de Europa como epicentro, y no debemos olvidar que, desde un punto de vista eurocéntrico, *Los amigos* constituye una negociación entre dos identidades periféricas, la argentina y la senegalesa. Como dice el propio Lehmann, “El teatro difícilmente será político a través de la tematización directa de lo político, sino a través del contenido implícito de su *modo de representación*” (2017: 434), y consideramos que lo que sucede en *Los amigos* es una alternativa a los modos tradicionales, e imperialistas, de creación teatral gracias a la autorrepresentación.

público a bajar al escenario y compartir con ellos comida y bebida. El té que prepararon se ofrece al público, con vino también, magdalenas y, en un bol, cacahuets, producto agrícola cultivado en su país. Este espacio, con la función supuestamente finalizada, sirve para que los espectadores intercambien sus impresiones con los actores. Se sigue así una de las constantes del biodrama de Tellas:

Las picadas con ingredientes afines a las temáticas específicas de cada espectáculo del ciclo Archivos, diseñadas por Vivi Tellas, una especie de *buffet-groid* servido después de la función y compartido por realizadores y público (nunca más de cuarenta y cinco personas) para estimular entre ellos el intercambio de ideas (Trastoy, 2017: 37).

3. PARTICIPACIÓN Y COMUNIDAD

En las dos obras que hemos visto la comida aparece de diferentes formas, constituyendo un elemento de conexión del público con los intérpretes. Lo real se convoca a través de unas acciones, las de comer y beber, que no pueden ser fingidas, sino simplemente ejecutadas. Y no solo porque se evidencie la deglución en los intérpretes, sino porque es el propio público el que acomete esta acción que se expande desde las tablas hacia el patio de butacas, en el caso de la obra de Otero, o a la inversa, los espectadores acaban transgrediendo las fronteras del escenario para compartir la comida, como sucede con Sow y Fallou en la pieza de Vivi Tellas. Así, este tipo de actos genera consecuencias en el hecho teatral, ya que supone una alteración de un orden preestablecido. Como dice la investigadora argentina Beatriz Trastoy:

la relación de la comida con las diferentes disciplinas artísticas despliega siempre complejas referencias más o menos simbólicas acerca de lo individual, de lo social y, por ende, de lo político

co, en la medida en que pone en crisis cuestiones de orden ético y estético (2017: 27).

Esta visión política sobre el acto de comer viene refrendada por la propia diégesis dramática en los dos casos expuestos. Nos encontramos con sujetos que viven en lo precario: en la obra de Otero una actriz y directora *underground* y un actor en horas bajas, o en la de Tellas dos migrantes africanos que subsisten en la capital argentina. El simple hecho de compartir comida desde la precariedad que sufren supone un acto de rebelión contra ciertas formas actuales de entender la vida, donde el egoísmo se presenta como un valor a defender desde el liberalismo. Ahora, lo importante, es compartir, y mediante este gesto de generosidad, el de la división de la comida entre los participantes, se gesta el inicio de una comunidad. Sobre todo, porque se rompe con los límites escena/platea y se genera un *continuum* gracias al baile después del vino (200 golpes de jamón serrano) o la comida y la conversación amistosa (*Los amigos*), marcando esta indivisión entre lo real y lo ficcional tan propia de la autoficción⁷.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CASAS, A. (2018). “De la novela al cine y el teatro: operatividad teórica de la autoficción”. *Revista de Literatura* 80(159), 67-87. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2018.01.003> [20/06/2023]

BROWNELL, P. Y HERNÁNDEZ, P. (2017). “Biodrama | Proyecto Archivos: experiencias y proyecciones en la escena teatral”. En *Biodrama. Proyecto Archivos: seis documentales escénicos de Vivi Tellas*, Vivi Tellas [et al.], 7-36. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

⁷ Sobre las relaciones del teatro con lo gastronómico, remito a la sesión dedicada a este tema, como al trabajo de José Romera Castillo, “*Natura et mensa* en la escena de hoy”, que se publican en este volumen.

CLAVIN, A. (2022). “La danza contemporánea de la Ciudad de Buenos Aires y su ‘Poética del desencanto’”. *Teatro XXI* 38, 91-102. Disponible en línea: <https://doi.org/10.34096/teatroxxi.n38.12560> [20/06/2023].

DUBATTI, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales: propedéutica*. Buenos Aires: ATUEL.

DUNA, S. (2019). “La autobiografía en el arte contemporáneo: el caso de la danza porteña”. *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte* 10, 93-105. Disponible en: <http://ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura> [20/06/2023].

FISCHER-LICHTE, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada.

LAÍN CORONA, G. Y SANTIAGO NOGALES, R., eds. (2019). *Teatro, (Auto)biografía y Autoficción (2000-2018. En homenaje al profesor José Romera*. Madrid: Verbum.

LEHMANN, H.-T. (2017). *Teatro posdramático*. Murcia: CEN-DEAC.

RANCIÈRE, J. (2008). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

TORRE-ESPINOSA, M. DE LA (2019). “Entre la sorpresa y la credulidad: cuando el teatro es autoficción”. *Paso de gato: revista mexicana de teatro* 78.19, 44-46.

TRASTOY, B. (2017). *La escena posdramática: ensayos sobre la autorreferencialidad*. Buenos Aires: Libretto.

ZIMMERMAN, B. (2012). *Europa y la tragedia griega: de la representación ritual al teatro actual*. Madrid: Siglo XXI.

TRATADO DE CULINARIA PARA MUJERES TRISTES,
UN RECETARIO ATÍPICO ENTRE LA NARRACIÓN,
EL TEATRO Y LA MUJER

CULINARY TREATISE FOR SAD WOMEN, AN ATYPICAL
RECIPE BOOK BETWEEN STORYTELLING,
THEATER AND WOMEN

Carlos GARCÍA RUIZ

Universidad El Bosque, Bogotá, Colombia
gcarlos@unbosque.edu.co / carlosgr1411@hotmail.com

Resumen: *Tratado de culinaria para mujeres tristes*, es un texto escrito por Héctor Abad Faciolince, publicado en 1996. Posteriormente, en agosto de 2017, el dramaturgo y director colombiano Johan Velandia estrenó en Bogotá una adaptación teatral donde intervenían cinco actrices que se centraba en varios textos extraídos del texto original junto a diversos añadidos propios. El artículo pretende analizar la historia y los hechos que llevaron a la puesta en escena de la obra, junto a la comicidad que subyace en ella. El objetivo es explicar las relaciones entre el texto original y su montaje escénico en un contexto sociopolítico y cultural muy complejo al que libremente denominamos la *cocina colombiana*.

Palabras clave: Teatro. Comedia. Héctor Abad Faciolince. *Tratado de culinaria para mujeres tristes*. Colombia. Conflicto. Análisis.

Abstract: *Culinary treatise for sad women*, is a text written by Héctor Abad Faciolince published in 1996. Later, in August 2017, the colombian playwright and director Johan Velandia premiered in Bogotá a theatrical adaptation involving five actresses that focused on various texts taken from the original text with some additions. The article intends to analyze the history and the events that led to the staging of the play, together with the comedy that underlies it. The objective is to explain the relationships between the original text and its staging in a very complex sociopolitical and cultural context which we freely call the *colombian kitchen*.

Keywords: Theatre. Comedy. Héctor Abad Faciolince. *Culinary treatise for sad women*. Colombia. Conflict. Analysis.

1. INTRODUCCIÓN

A veces resulta complicado definir las fronteras entre lo narrativo y lo dramático, aunque ambos mundos sigan retroalimentándose continuamente y exista entre ellos cierta relación de dependencia. En este trabajo vamos a examinar como un texto narrativo llega a escena después de una serie de eventos que de alguna forma pueden definir su carácter en un contexto concreto. El texto que tomamos de partida es *Tratado de culinaria para mujeres tristes*, escrito por Héctor Abad Faciolince (1996), y nuestro objetivo es llegar a su puesta en escena veintiún años después con dramaturgia y dirección de Johan Velandia en 2017, cuando se cumplían treinta años del asesinato del padre del autor, suceso que empujó la escritura del texto. La obra se compone de una serie de consejos gastronómicos o *recetas* que el escritor sugiere para solucionar diferentes situaciones y problemas. El narrador aconseja siguiendo un estilo similar a lo que hacía el programa de radio *El consultorio de Elena Francis* (1947-1984) en España, presentando posibles soluciones a

la tristeza, la convivencia, el matrimonio, la soledad, los celos, la pobreza, la vejez o la muerte, entre otros. Para analizar esta obra, que consideramos interesante por el tratamiento indirecto que hace alrededor del conflicto en Colombia y que podemos plantear como una *cocina* muy compleja donde se mezclan diferentes ingredientes, nos fijaremos en tres líneas de estudio para entenderla mejor: su cronología y contexto, la adaptación y puesta en escena y, finalmente, el tipo de comicidad usada.

2. SOBRE LA CRONOLOGIA Y CONTEXTO

Es necesario establecer una línea temporal que explique el desarrollo y evolución de esta obra en Colombia. Recordemos que el contexto tiene un valor externo o casi de *envoltorio* del hecho o situación que se pretende estudiar aunque, según Van Dijk, es algo mucho más intangible: “A diferencia de la situación social, el contexto no es algo “externo” o visible, o fuera de los participantes, sino algo que construyen los participantes como representación mental” (Van Dijk, 2001: 72). Es decir, el contexto es algo que no es enteramente *real*, es subjetivo y depende de la mirada y entorno de cada individuo o sociedad. Si pensamos en un autor dramático, entendemos que el contexto en el que desarrolla su trabajo influye de forma poderosa en él ya que uno de sus objetivos fundamentales es entablar una relación directa con un público que es partícipe de esa “representación mental”.

Planteamos la evolución de la obra y como ha ido madurando su receta final hasta llegar a la puesta en escena a través de una serie de eventos que explican el camino seguido por *Tratado de culinaria para mujeres tristes*:

1. Asesinato de Héctor Abad Gómez. El padre de Héctor Abad Faciolince fue asesinado el 25 de agosto de 1987 en Medellín, Colombia, por grupos paramilitares.

2. Publicación de *Tratado de culinaria para mujeres tristes*. El texto original fue publicado en 1996, cuando preguntamos al autor sobre qué le impulsó a escribirlo su respuesta fue: “Sobre todo la tristeza de mi mamá y de mis hermanas después del asesinato de mi padre” (Abad, comentario personal, 7 de mayo de 2023).
3. Publicación de *El olvido que seremos*. Esta novela autobiográfica de Héctor Abad Faciolince, ganadora de varios premios, fue publicada en 2005 por la editorial Planeta. En ella el autor relata en buena parte el asesinato de su padre en 1987.
4. Primer intento de montaje de *Tratado de culinaria para mujeres tristes*. En el año 2010, mientras Johan Velandia vivía en Madrid, España, tuvo un primer acercamiento al montaje de este texto junto a la compañía *Dragones en el andamio*.
5. Artículo *Contra el teatro*. Héctor Abad Faciolince publicó el 24 de marzo de 2012 un artículo de opinión¹ en el periódico *El Espectador* que provocó mucha controversia en el sector teatral colombiano por varias de sus afirmaciones: “Sentado en la butaca no me meto en la acción: veo un espectáculo ridículo, caduco, un muerto en vida. Una antigüalla que huele mal, una impostura” (Abad, 2012: s. p.).
6. Respuesta al artículo *Contra el teatro*. El día 1 de abril de 2012, el reconocido dramaturgo y director colombiano Fabio Rubiano publicó en su blog² una entrada titulada *Respuesta a “Contra el teatro”* que fue ampliamente difundida. En ella contesta de forma contundente a los comentarios de Héctor Abad: “Lo paradójico es que queda la sensación al leer su penoso artículo, de que es usted quien hace los gestos a los actores cuando nadie lo está asustando, está sacando la lengua cuando no hay mimos persiguiéndolo” (Rubiano, 2012: s. p.).
7. Primera versión escénica. En noviembre de 2014, Johan Velandia estrena una primera versión de *Tratado de culina-*

- ria para mujeres tristes* con un tono muy lírico y adaptada como un espectáculo de danza gracias a una beca del Ministerio de Cultura de Colombia.
8. Película documental *Carta a una sombra*. En 2015 se estrenó el documental *Carta a una sombra*, basado en la novela *El olvido que seremos* (2005), dirigida por Daniela Abad, hija de Héctor Abad Faciolince, junto a Miguel Salazar.
9. Estreno de *Tratado de culinaria para mujeres tristes*, adaptada y dirigida por Johan Velandia. Se estrenó el día 1 de agosto de 2017 en el Teatro Fanny Mikey de Bogotá, Colombia.
10. Estreno en España. En diciembre de 2018, la compañía *Dragones en el andamio* estrena una versión titulada *Tratado de culinaria para ser felices*, dirigida por Marisol Rozo.
11. Película *El olvido que seremos*. En 2019 el director español Fernando Trueba estrenó una película basada en la novela biográfica del mismo título.

Quisimos incluir estos once puntos ya que entendemos que ilustran el recorrido del origen de la idea del texto hasta su puesta en escena e incluso añadimos datos sobre la novela *El olvido que seremos* (2005), que consideramos es una continuación natural de *Tratado de culinaria para mujeres tristes* (1996). Para todos estos casos, el contexto externo, ese *envoltorio* que comentamos anteriormente, es la situación social y política de Colombia. Las palabras que aparecen constantemente cuando hablamos del contexto colombiano son *violencia* y *conflicto*, dos ingredientes muy amplios y difíciles de preparar en un plato teatral. Añadimos aquí una cita de Bonett (2017) referida al conflicto armado, aunque la violencia como realidad social supera estos límites:

Podemos definir el conflicto colombiano como un estado de confrontación activa que ocurre en el territorio nacional y se

hace evidente en áreas estratégicas específicas tanto geográficas como sociales, políticas y económicas, donde una minoría al margen de la ley en algunos casos, y dentro de ella en otros, bajo diferentes denominaciones y supuestas motivaciones políticas, ejerce una persistente acción violenta contra el estado y sus instituciones pero poniendo su mayor énfasis en el ataque a la población y sus recursos (Bonett, 2017: 167).

Dentro estos parámetros, aparece el asesinato de Héctor Abad Gómez que resulta ser el impulso creativo del escritor para escribir la obra pensada como un bálsamo para el dolor de las mujeres en su familia:

Aquí la literatura se usa como arma de descanso, si quiere incluso de evasión, de una realidad insoportable. Ese es el telón de fondo, así no se lo mencione. Las recetas son un contraste agradable e insólito en una vida que se mueve por caminos espantosos (Abad, comentario personal, 7 de mayo de 2023).

La madre y hermanas de Héctor Abad son las principales víctimas del suceso por las que el escritor crea el texto y para ellas escribe todas estas recetas insólitas que necesitan ingredientes reales y otros menos accesibles. La “representación mental” de la que hablaba Van Dijk (2001:72) se traslada a una cocina, en forma de realidad colombiana, donde supuestamente podemos preparar estas recetas como un ejercicio de superación personal y social. Estamos ante una obra de carácter histórico *indirecto* en su concepción, ya que parte de un hecho del pasado para construir un relato que en primer lugar busca consolar y acompañar a las víctimas de un hecho sangriento, y al tiempo se dirige a las mujeres como receptoras principales de los mensajes que en algunos casos plantea como un ejercicio de libertad: “No permitas que él, que

nadie, te encierre en la cocina, así muchos supongan que la cocina es el sitio reservado a las mujeres” (Abad, 1998: 59). También es posible que el escritor presente esa “cocina”, y otras situaciones *solucionables* con esas recetas inverosímiles, como metáfora de algunas realidades que las mujeres todavía deben superar en un contexto sociocultural muy complejo que empujó primero la escritura y después la puesta en escena.

Por otro lado, cuando hablamos de la *cocina colombiana*, no estamos tratando de cómo elaborar arepas, bandeja paisa, lechona, tamales, ajiaco, sancocho, changua, hormigas culonas o cucucho, todas ellas recetas maravillosas de este bello país, nos referimos a otro tipo de *gastronomía* con ingredientes tristemente famosos: violencia, narcotráfico, corrupción, guerrilla, o paramilitares. La *cocina colombiana* que aparece en el subtexto de la obra, y que está continuamente preparando platos de difícil digestión, todavía no ha sabido hornear un postre que cierre definitivamente el menú. La intención de fondo de Abad y Velandia, ya sea de forma consciente o inconsciente, no solo es presentar una serie de recetas utópicas y bastante simpáticas para acabar con un problema imposible de solucionar: el dolor que provoca la muerte de un ser querido, también busca plantear soluciones ilusorias para acabar con los problemas de esa *cocina colombiana* dominada desde hace décadas por la violencia.

Finalmente, también hay que incluir como parte del contexto para la versión teatral el asunto de la columna escrita por Abad criticando el teatro, junto a las posteriores respuestas del dramaturgo Fabio Rubiano; comentado anteriormente en los puntos cinco y seis de la cronología. El hecho de que un tiempo después de este suceso se estrenará en un teatro tan representativo en Colombia como el Fanny Mikey la adaptación de una obra del escritor que anteriormente había criticado al teatro, no dejaba de ser un añadido de salsa de ají picante a la cartelera teatral. La obra en su día se presen-

tó como una especie de reconciliación entre Héctor Abad y el teatro de una forma pública, sobre este tema el escritor nos decía: “Creo que yo no debí haber publicado nunca ese artículo pues le podía hacer daño a una actividad cultural que ya tiene la vida muy difícil. Debí quedarme callado, como muchas otras veces” (Abad, comentario personal, 7 de mayo de 2023). Cabe destacar que algunos años después Abad y Rubiano organizaron una lectura dramática en la feria del libro de Guadalajara, México, a modo de reconciliación.

3. SOBRE LA ADAPTACIÓN Y PUESTA EN ESCENA

Al revisar la introducción en la publicación de la obra encontramos que el autor nos avisa sobre una posible confusión de géneros: “*Tratado de culinaria para mujeres tristes* es una obra inclasificable, irreductible a un único género literario” (Abad, 1998: 5), incluso en varias reseñas y críticas hemos encontrado que se maneja la expresión *género incierto* para definir al texto. No deja de ser en parte real que este texto se mueve entre varias aguas donde el género dramático también podría ser una de ellas. Debemos tener en cuenta que las fuentes del drama son muy variadas y cada vez se ramifican más, podríamos encontrar obras de teatro creadas a partir de una imagen, un sonido, una canción, o desde el folleto de instrucciones de algún electrodoméstico:

Tenemos ciertas dudas de que la relación histórica texto dramático/representación o la intención del autor o autora puedan servir en estos momentos para tal propósito, en una época en que todo texto es susceptible de ser utilizado como pretexto para la creación de un espectáculo (Vieites, 2008: 69).

Podríamos afirmar que el texto original de *Tratado de culinaria para mujeres tristes* (1996) no es un texto dramático si

nos atenemos a su forma, pero sí actuó como texto dramático en el momento en que alguien quiso o supo *leerlo* desde una óptica teatral implícita en su interior:

La obra dramática puede servir (y nos sirve de hecho) como documento del drama: basta que sepamos leer en ella el texto dramático, esto es, que la leamos como obra de teatro y no de la misma forma que una novela o un poema, o atendiendo no solo al mundo representado sino también al modo de representarlo (García Barrientos, 2012: 41).

Interpretando lo dicho por García Barrientos de una forma más libre, podemos apuntar que esa *lectura teatral* depende de la mirada del lector y se podría aplicar a un texto a priori no dramático con la intención de llevarlo a escena y *querer verlo* como tal. Podríamos considerar el texto narrativo escrito por Abad como el “texto dramático literario” que defiende De Marinis: “Es indispensable diferenciar entre texto dramático como obra literaria y el texto dramático como material de espectáculo” (De Marinis, 2005: 140), y el texto que posteriormente desarrolla Velandia para la puesta en escena, sería el “texto como material de espectáculo”.

Johan Velandia decía que el texto original ya incluía un formato similar al monólogo: “*Tratado de culinaria* siempre me pareció un libro muy teatral, porque sus recetas, desde mi punto de vista como dramaturgo, son monólogos” (Cortés, 2017: s. p.). Es un narrador en primera persona el que va sugiriendo directamente a sus lectoras las recetas: “Pero no comas queso con pera cuando estés en busca de amor. El queso con las peras no brinda la necesaria paz de los sentidos que atrae a los amantes” (Abad, 1998: 14). El libro original ya tiene una gran carga de narración oral, lo que lo sitúa como un material dramático muy versátil en manos de un dramaturgo: “se suele olvidar que la tercera raíz de la teatralidad, junto al rito y la fiesta, es

el relato oral” (Sanchis Sinisterra, 2012: 41). No obstante, es difícil poder contar todo lo que plantea el escritor original y el dramaturgo debe asumir una función diferente: “En la mayoría de los espectáculos que he visto, el trabajo del adaptador tiene más de oficio que de creador” (López, 2007, s. p.). En este trabajo de oficio teatral, Velandia extrae varios pasajes del texto original organizando su propuesta en cuatro grandes secuencias o actos junto a un prólogo y un epílogo, el esquema básico de esta dramaturgia sería así:

1. Prólogo: cocido del contento.
2. Recetas para el matrimonio: el encierro en la cocina, el pretencioso del marido, criadillas para la impotencia, receta para el cansancio, receta para la soltería, entrevista al autor.
3. Recetas para la soledad: potaje para los celos, el agua para el suicidio, receta para la fea, claras de huevo y humedad para sentir, tostada para la pobreza, receta para la vejez, sobre el odio al teatro.
4. Recetas para el adulterio: la sal del adulterio, el sancocho de la variedad.
5. Recetas para la partida: el opio de la despedida, la muerte del amado, coliflor en nieblas para la tristeza.
6. Epílogo: canción de la segunda oportunidad.

No todas las recetas y consejos que se dan en el montaje tienen una relación directa con la cocina o con elementos culinarios, pero entre las seleccionadas por Velandia del texto original, las que sí plantean recetas gastronómicas de una forma directa serían:

- Cocido del contento: con él se introduce la obra cantando y planteando que para superar cualquier tipo de mal siempre hay una receta y el secreto es elegir bien los ingredientes.
- Criadillas para la impotencia: donde curiosamente se dice que aunque tradicionalmente se han usado para ello, no son

el mejor remedio para este problema si no la paciencia y la confianza.

- Potaje de los celos: que según el autor se podría hacer pero realmente no existe y la receta verdadera para curar los celos es mental.
- Claras de huevo para sentir: la mujer misma se las debe aplicar y perderse entre sus humedades junto a su amante.
- Tostada para la pobreza: a un trozo de pan sobrante de ayer se le añade azúcar morena, un chorro de zumo de naranja y aceite de oliva para entender la situación de necesidad.
- Sal del adulterio: como en cualquier receta gastronómica hay que saber qué cantidad de sal se pone a la relación para que tenga buen sabor y sea agradable.
- Sancocho de la variedad: a cada ingrediente del sancocho, que suele llevar diferentes componentes, se le da el nombre de un amado, finalmente se deben comer y disfrutar todos por igual.
- Coliflor en nieblas para la despedida: se cuece la coliflor y se añade aceite de oliva, ajo y un poco de pimienta, hay que comerla despacio para que la despedida dure más.

También aparecen otras dos secuencias más cortas en un tono más paródico que sirven de transición entre el primer y segundo acto. En la primera se ridiculiza una entrevista en Televisión Española (2013) al escritor en el programa *Página 2*, y en la segunda se trata la polémica suscitada entre Héctor Abad y el sector teatral respecto al artículo ya mencionado. Quizá en estas escenas se llega a rozar una mínima burla del autor y Velandia así lo expresa: “En cierta oportunidad nuestro autor escribió una polémica columna que hemos querido recordar para una amena transición de esta obra” (Velandia, 2017: 15).

La cocina también aparecía de forma literal y directa en la puesta en escena con las uniones entre estos cuatro grandes actos. Velandia suele incluir en sus creaciones momentos musicales y co-

reografiados como hizo en *Camargo* (2016), u *Omisión* (2020), por lo que *Tratado de culinaria para mujeres tristes* no es una excepción en su estilo. Posiblemente estas escenas, donde varios utensilios y herramientas para cocinar eran usados como instrumentos musicales o de percusión en un espacio que simulaba una cocina, naciesen del trabajo colectivo del equipo en los ensayos: “Encontramos muchas cosas juntas y otras ya las llevaba más aterrizadas desde la adaptación” (Velandia, 10 de mayo de 2023, comentario personal), ya que no aparece nada especificado sobre estas escenas en el texto que pudimos revisar.

La parte más larga y representativa del montaje son los monólogos interpretados por cada actriz de forma alterna y dirigidos de forma directa al público. En este grupo de monólogos encontramos momentos donde las actrices simulan que realizan las recetas en la cocina del escenario para entregarlas al público, y otros casos donde se describen la situación asumiendo un personaje cercano a ella. Desde ambas opciones encontramos una invitación, especialmente al público de Colombia, a reflexionar sobre la realidad de la mujer en esa *cocina colombiana* que aparece como gran metáfora de la obra.

4. SOBRE LA COMICIDAD USADA

La obra de Héctor Abad ya contiene ingredientes cómicos desde la propia concepción de las recetas y su redacción: “Y es una lástima que no podamos comer dinosaurio porque su carne, así como la improbable leche del mamut, son el único remedio eficaz contra la culpa” (Abad, 1998: 18)¹. El autor nos dice que el texto está escrito desde un punto de vista que busca claramente provocar cierto grado de comicidad: “El libro es irónico, sí, y también quiere hacer sonreír, e incluso

¹ Sobre esta modalidad teatral remito al XIX Seminario internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, editado por su director, José Romera Castillo, *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI* (2010).

reír. Es una de las herramientas más valiosas que puede tener cualquier texto literario” (Abad, comentario personal, 7 de mayo de 2023).

Desde este planteamiento inicial, nos encontramos con una adaptación y puesta en escena que, además de potenciar la comicidad ya existente en el texto original, añade otros recursos cómicos en el montaje de la obra. No obstante, no podríamos considerar este montaje una obra abiertamente cómica, aunque sí contenga elementos cómicos y así se promocionase en su momento. Al respecto, Velandia afirmaba lo siguiente:

En el Teatro Nacional todo lo suelen enfocar hacia la comedia por temas de taquilla, pero realmente no es una comedia. Algunos cuadros rozan el melodrama, sí tiene un ligero tono cómico constante pero no creo que sea una comedia como tal (Velandia, 10 de mayo de 2023, comentario personal).

Aunque Velandia diga “no creo que sea una comedia”, en la obra encontramos tres grupos significativos de recursos cómicos: la parodia, los personajes cómicos y la ironía. Aunque claro, no podemos dejar de destacar un primer elemento cómico muy visible que es el título: *Tratado de culinaria para mujeres tristes*, es una expresión que lleva implícita cierta ambigüedad y se instala en el imaginario del lector desplegando una posible premisa cómica: “el título anticipa en forma sumamente condensada uno, varios o el conjunto de los elementos constitutivos del mundo ficcional sobre el cual versa el relato” (Eberenz, 1988: 245).

Ya comentamos que la puesta en escena contiene momentos que se apoyan en el artículo contra el teatro escrito por Abad. Dichas secuencias sirven para reivindicar la profesión actuarial: “Los actores somos los que transformamos en acción las palabras” (Velandia, 2017: 4); para ridiculizar al propio autor: “El hombre es un célebre escritor colombiano que odia el teatro” (Velandia, 2017: 5); e incluso

para reproducir partes del famoso artículo, “Los teatreros son personas, en general, tan inofensivas y útiles como los sapos” (Velandia, 2017: 4). En estos casos, Velandia se apoya en la permisividad que suele tener la comedia para atacar ciertas ideas y posiciones sociales, recordemos que la parodia está cercana a lo carnavalesco y la burla y según Mijail Bajtín (2003: 13): “La risa carnavalesca es ante todo patrimonio del pueblo”. De esta forma Velandia se pone de parte del público y abandera la ridiculización de toda esa cadena de sucesos mediáticos que empujaron y promocionaron el montaje de la obra.

Cuando nos fijamos en la puesta en escena, destaca como un poderoso recurso cómico la construcción de los diferentes personajes. En la obra original es una sola voz la que transmite las recetas, pero en el montaje cada una de las cinco actrices asumen diferentes personajes que en muchos momentos intentan ser “imitación de hombres inferiores” (Aristóteles, 1974: 141). Como en el caso del grupo de *boyacas* que quieren probar de todo y preparan el sancocho de la variedad donde “Juvenal son las papas, Roberto la yuca y Mario la arracacha” (Velandia, 2017: 22); la *pastucita* humilde que propone la tostada de la pobreza frente al “nuevorriquismo culinario” (Velandia, 2017: 12), o la *Blancanieves* que no siente nada y necesita aplicarse “claras de huevo que son el deleite de tu vientre y de tu compañero” (Velandia, 2017: 13). Salvo alguna excepción, como el caso de la francesa o la señora de clase alta que rechazan algunas prácticas de cocina vulgares, aunque ambas se ridiculizan a sí mismas en su intervención, la mayoría de los personajes tienden a presentar un carácter popular. Velandia presenta una colección de personajes falibles e imperfectos socialmente, antiheroínas que reflejan las mismas dudas y problemas que pretenden solucionar sus recetas imposibles: “el antihéroe se construye desde la contradicción y la disfuncionalidad con su época” (Álamo, 2013: 192). En realidad, sus recetas y consejos están abocados al fracaso como ellas mis-

mas, y quizá como hasta ahora han fracasado todos los intentos de acabar con la violencia en la *cocina colombiana*.

No obstante, el gran recurso cómico que puebla la obra, tanto la original como la adaptación teatral, es la ironía: “Para el insolente prepara este potaje: dos onzas de estricnina, seis gramos de cicuta y tres cucharaditas de sales de mercurio” (Abad, 1998: 53). Al ser un texto en forma de monólogo y sin acotaciones o descripciones anexas, toda la carga irónica está en la narración de las recetas, que en algunos se convierten en diálogo para potenciar la comicidad con el cambio de voz:

Campesina 1: Si odias el plátano verde o el maduro, o si la carne hervida te da vascas, no dudes en ponerle el nombre que detestas.

Campesina 2: Por ejemplo, Julián y déjalo en el plato, sin probar” (Velandia, 2017: 22).

Uno de los principales trabajos de Velandia en la dramaturgia fue situar a estos personajes en el siglo XXI: “Una mujer frente a la cocina tendría una lectura diferente ahora mismo en 2023 que en 2017” (Velandia, 10 de mayo de 2023, comentario personal). La tradicional relación entre la cocina y la mujer ha evolucionado mucho desde finales de los noventa a la actualidad, especialmente después de la pandemia, y, según Velandia, la obra impactaba de forma diferente:

La obra fue escrita por un hombre y dirigida por otro hombre, la representan cinco mujeres, y cuando la hacíamos notábamos que el público masculino se reía más abiertamente, en cambio las mujeres lo asumían con una risa más discreta y de una forma reflexiva y profunda” (Velandia, 10 de mayo de 2023, comentario personal).

Es importante destacar que todos los momentos cómicos e irónicos que aparecen en la obra son *delicados* y poco *agresivos*, si descartamos los momentos de ridiculización y parodia del escritor, no encontramos ninguno donde el texto tenga la intención de humillar o incomodar. Como decía Leonor Ruiz Gurillo: “Hay humor sin ironía y hay ironía sin humor” (Gurillo, 2012: 131), en este caso, el objetivo es hacer humor desde la ironía y para ello los autores, ya sea Abad en el texto original o Velandia en la adaptación, se sirven de diferentes recursos muy reconocibles: palabras con doble sentido, inversión del significado de algunas expresiones, comparaciones, juegos de palabras, enumeraciones absurdas, ambigüedades, incongruencias, imágenes mentales cómicas, uso de otros idiomas, e incluso algunos coloquialismos para enmarcar algún personaje o situación. En estos juegos cómicos encontramos un intento de evasión frente a la realidad que bulle de fondo y, de nuevo, la *cocina colombiana* aparece reflejada en un tipo de humor amable e ingenioso, pero poco crítico con un contexto tan difícil y cuestionable.

5. CONCLUSIONES

Al revisar la evolución de la obra hasta que llega a escena, nos encontramos diferentes momentos desde su origen como texto narrativo hasta su montaje en 2017. Las fuentes dramáticas pueden ser variadas, pero el origen conceptual de *Tratado de culinaria...* está en el conflicto y la violencia, una temática que han tocado los autores y compañías colombianas de diversas formas desde hace décadas. Aunque Abad y Velandia quieran presentar su obra de una forma más ligera, la *cocina* donde plantean sus recetas no deja de ser una metáfora de la situación sociopolítica del país.

El narrador y las actrices presentan una serie de monólogos que surgen de esa cocina metafórica donde las mujeres, que son el principal receptor y al tiempo las principales víctimas, deben elaborar sus recetas con ingredientes reales: aceite de oliva, sal, coliflor,

naranja, papas o huevos; con otros fantásticos: carne de dinosaurio o leche de mamut; y con otros más *espirituales* como paciencia, fe o buena voluntad. Quizá esas recetas utópicas sean un reflejo de la imposibilidad que existe para solucionar muchos de los problemas del país. En su adaptación Velandia elige un final significativo: “Lo único que ya nadie podrá quitarte es tu tristeza” (Velandia, 2017: 25). En ambos textos, el narrativo y la adaptación teatral, los autores cierran sus obras de una forma amable, pero no totalmente feliz, quizá construyendo un paralelismo con la realidad sobre la que está construida la obra. Quizá la intención final es sembrar algunas dosis de esperanza y fe entre los lectores y el público.

No estamos ante una comedia, aunque en muchos momentos *Tratado de culinaria...* se presente como tal. En cambio, sí se utilizan varias herramientas que brinda la comedia para agilizar el montaje y llegar mejor al público: la parodia, la construcción de personajes cómicos y la ironía. Pero los autores se resisten a definir su obra abiertamente como una comedia, en el fondo esto supone una paradoja creativa porque, aunque el creador tiene la intención de plantear un texto de corte más dramático, debido a necesidades de producción o dirección, la puesta en escena finalmente adquiere una apariencia cómica. Quizá este *cambio* de género que sucede durante el proceso de montaje reste presencia y fuerza al mensaje de fondo. Posiblemente sería más válido apostar por una forma más definida del proyecto escénico y evitar caer en una especie de *tierra de nadie* que, sin ser una propuesta fallida y funcionando bien en taquilla, creemos que deja pasar una buena oportunidad de plantear un menú más atractivo y adecuado a la *cocina colombiana*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABAD, H. (1998). *Tratado de culinaria para mujeres tristes*. Madrid: Alfaguara.

_____ (24 de marzo de 2012). “Contra el teatro”. *El espectador*. <https://www.elspectador.com/opinion/columnistas/hectorabad-faciolince/contra-el-teatro-column-334261/> [30/05/2023].

ÁLAMO, F. (2013). “Introducción a la configuración narratológica de los conceptos de Héroe y Antihéroe”. *Tropelías, Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 19, 180-195. Disponible en <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/590> [30/05/2023].

ARISTÓTELES (1974). *Poética*. Edición trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid: Gredos.

BAJTIN, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.

BONETT, M. J. (2017). “El conflicto colombiano y los retos del siglo XXI”. *Revista Desafíos* 4, 165-191. Disponible en <https://revistas.urosario.edu.co/index.php/desafios/article/view/5920> [30/05/2023].

CORTÉS, N. (27 de julio de 2017). “Llega a escena una obra del autor que le tenía fobia al teatro”. *El Tiempo*. Disponible en <https://www.eltiempo.com/cultura/arte-y-teatro/funciones-de-teatro-de-la-novela-de-abad-faciolince-tratado-de-culinaria-para-mujeres-tristes-113792> [30/05/2023].

DE MARINIS, M. (2005). “Re-pensar el texto dramático”. En *En busca del actor y del espectador*, 137-142. Buenos Aires: Galerna.

EBERENZ, R. (1988). *Semiótica y morfología textual del cuento naturalista*. Madrid: Gredos.

GARCÍA BARRIENTOS, J. L. (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro*. México: Paso de Gato.

GURILLO, L. (2012). *La lingüística del humor en español*. Madrid: Arco / Libros.

LÓPEZ, J. (2007). *De la novela al escenario: lo leído y lo visto*. Disponible en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcg73v2> [30/05/2023]

ROMERA CASTILLO, J., ED. (2010). *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.

RUBIANO, F. (1 de abril de 2012). “Respuesta a *Contra el teatro*”. *Hay Teatro*. Disponible en <https://hayteatro.blogspot.com/2012/04/respuesta-contrael-teatro-en-forma-de.htm> [30/05/2023].

SANCHIS SINISTERRA, J. (2012). *Narraturgia. Dramaturgia de textos narrativos*. México: Paso de gato.

VAN DIJK, T. (2001). “Algunos principios de la teoría del contexto”. *Revista latinoamericana de estudios del discurso* 1(1), 69-81. Disponible en <http://www.discursos.org/oldarticles/Algunos%20principios%20de%20una%20teor%EDa%20del%20contexto.pdf> [30/05/2023].

VELANDIA, J. (2017). *Tratado de culinaria para mujeres tristes*. [Dramaturgia inédita, cedida por el autor.]².

² Este artículo ha sido posible gracias a la colaboración de Héctor Abad Faciolince y Johan Velandia que facilitaron sus trabajos, comentarios y experiencias. También debemos agradecer a la Fundación Teatro Nacional que nos permitió visualizar la grabación de la obra. Igualmente, a la Vicerrectoría de Investigaciones de la Universidad El Bosque por el apoyo recibido.

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-SELITEN@T>.

I. ACTAS DE CONGRESOS

1. José Romera Castillo *et alii*, eds. (1992). *Ch. S. Peirce y la literatura. Signa 1*. Que puede leerse en <https://revistas.uned.es/index.php/signa/issue/view/1567/483>.
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 marginalismos 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. (2018). *Cartografía literaria en homenaje al profesor José Romera Castillo*. Madrid: Visor Libros.

29. Guillermo Laín Corona y Rocío Santiago Nogales, eds. (2019). *Cartografía teatral en homenaje al profesor José Romera Castillo*. Madrid: Visor Libros.

30. Guillermo Laín Corona y Rocío Santiago Nogales, eds. (2019). *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018) en homenaje al profesor José Romera Castillo*. Madrid: Visor Libros.

31. José Romera Castillo, ed. (2019). *Teatro y filosofía en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum.

32. José Romera Castillo, ed. (2021). *Teatro y deportes en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum.

33. Rocío Santiago Nogales y Mario de la Torre-Espinosa, eds. (2022). *Teatro y poesía en los inicios del siglo XXI. En reconocimiento a la labor del profesor José Romera Castillo*. Madrid: Verbum.

34. José Romera Castillo, ed. (2023). *Teatro, ciencias y ciencia ficción en las dos primeras décadas del siglo XXI*. Madrid: Verbum.

35. José Romera Castillo, ed. (2024). *Teatro, ecología y gastronomía en las dos primeras décadas del siglo XXI*. Se publica en este volumen.

II. REVISTA *SIGNA*

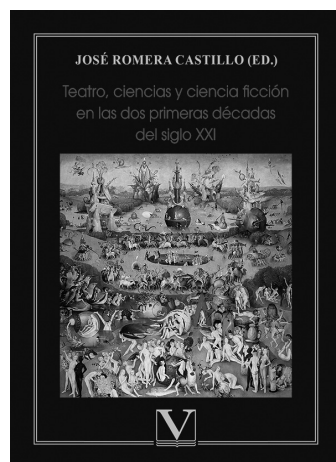
Asimismo, el Centro de Investigación edita, anualmente, bajo la dirección de José Romera Castillo y Guillermo Laín Corona (desde el n. 31), *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*. Hasta el momento han aparecido los siguientes números: 1 (1992), 2 (1993), 3 (1994), 4 (1995), 5 (1996), 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), 28 (2019), 29 (2020), 30 (2021), 31 (2022), 32 (2023), 33 (2024), 34 (2025, e.p.). La revista, altamente indexada, se edita en la UNED en formato impreso, electrónico y en CD:

<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>

<https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/publicisigna.html>



JOSÉ ROMERA CASTILLO

**Teatro, ciencias y ciencia
ficción en las dos primeras
décadas del siglo XXI**



I.S.B.N.: 978-84-1337-934-0

La cadena de estudios del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, dirigido por el Dr. José Romera Castillo, sobre estos ámbitos artísticos es ya muy numerosa. Este volumen, editado por el mencionado profesor, **Teatro, ciencias y ciencia ficción en las dos primeras décadas del siglo XXI** -patrocinado por varias entidades (Academia de las Artes Escénicas de España, Asociación Internacional de Teatro del siglo XXI, Asociación Española de Semiótica, Instituto del Teatro de Madrid, además de la UNED)-, se centra en el estudio de las relaciones de estas áreas tan importantes en la cultura universal, que han tenido escaso cultivo. En el volumen, tras una introducción sobre el tema, se presenta, en primer lugar, una serie de aspectos generales sobre las relaciones del teatro con las ciencias y la ciencia ficción. Le siguen dos apartados, centrados tanto en las dramaturgias que suben al escenario piezas en español sobre el tema, así como en otras lenguas, en el siglo XXI. Un volumen muy novedoso en los estudios teatrales actuales.

JOSÉ ROMERA
CASTILLO (ED.)

TEATRO, ECOLOGÍA Y GASTRONOMÍA EN
LAS DOS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XXI



VERBUM TEATRO

La cadena de estudios del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, dirigido por el Dr. José Romera Castillo, sobre estos ámbitos artísticos es ya muy numerosa. Este volumen, editado por el mencionado profesor, *Teatro, ecología y gastronomía en las dos primera décadas del siglo XXI* -patrocinado por varias entidades (Academia de las Artes Escénicas de España, Asociación Internacional de Teatro del siglo XXI, Asociación Española de Semiótica, Instituto del Teatro de Madrid, además de la UNED)- se centra en el estudio de las relaciones de estas áreas tan importantes en la cultura universal con el teatro en nuestro siglo, cuyo examen ha tenido escaso cultivo hasta el momento. En el volumen, tras una introducción sobre el tema, se presentan, de un lado, en "Teatro y ecología", diecisiete estudios sobre la utilización de los espacios teatrales para la conservación de la naturaleza y el medio ambiente; y, de otro, en "Teatro y gastronomía", se editan ocho trabajos sobre esta relación a la que ha recurrido el teatro para dar mayor realismo a las tramas de las historias tratadas o para caracterizar a los personajes, de manera más o menos explícita o simbólica. Un volumen muy novedoso en los estudios teatrales actuales.

José Romera Castillo. Catedrático emérito de Literatura Española, ha ejercido la docencia en las Universidades de Valencia, Córdoba y la UNED (en la actualidad), así como en diversas universidades europeas, americanas, asiáticas y africanas. Académico de número de la Academia de las Artes Escénicas de España; Correspondiente de las Academias Chilena, Norteamericana, Puertorriqueña y Filipina de la Lengua Española; así como de las Academias de Buenas Letras de Barcelona, Granada y Córdoba y Académico honorífico de la Academia Hispanoamericana de Buenas Letras. Dirige el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías y la prestigiosa revista *Signa* (d. h.). Ha publicado más de 40 libros y más de 250 artículos. Especialista en semiótica, literatura y teatro actuales, así como en las relaciones de ambas parcelas con las nuevas tecnologías. Destacan sus estudios referidos al teatro: *Calas en la literatura española del Siglo de Oro*; *Frutos del mejor árbol. Estudios sobre teatro español del Siglo de Oro*; *Semiótica literaria y teatral en España*; *Literatura, teatro y semiótica: método, prácticas y bibliografía*; *Teatro español: siglos XVIII-XXI*; *Teatro español entre dos siglos a examen*; *Teatro de ayer y de hoy a escena* y *Calas en el teatro español del siglo XXI*. Ha sido Decano de la Facultad de Filología y director del Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura. Fundador y Presidente de honor de la Asociación Española de Semiótica y de la Asociación Internacional de Teatro del Siglo XXI, Vicepresidente de la Federación Latinoamericana de Semiótica, Vocal de la International Association for Semiotic Studies, así como de ALFAL, Asociación Internacional de Hispanistas, etc. La Facultad de Filología de la UNED ha creado en su honor el *Premio de investigación filológica "Profesor José Romera Castillo"*. Autor y coordinador de diversos y numerosos programas en TVE2, Canal Internacional de TVE y RNE. Su dilatada y fructífera trayectoria lo convierte en uno de los mayores especialistas teatrales del hispanismo internacional.

ISBN 978-84-1136-055-5



9 788411 360555

VERBUM 2024