

# ACOTACIONES

INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN TEATRAL



*Monográfico:  
Tiempo y aceleración  
en el teatro actual*

*Texto dramático:  
Afflatus, de Iván López-Ortega  
Cómicos (la huelga general del 75)  
de Alfonso Mendiguchía Hernández*

55

JULIO-DICIEMBRE DE 2025



# ACOTACIONES

INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN TEATRAL



JULIO-DICIEMBRE 2025

Portada: *Afflatus* de Iván López Ortega  
© RESAD, 2025. Avenida de Nazaret, 2. 28009 Madrid  
© Los autores de los textos, artículos y fotos

Los autores de los textos dramáticos y sus representantes legales son los únicos que pueden autorizar la representación, lectura pública, adaptación o traducción de sus obras.

ISSN 2444-3948

La revista *Acotaciones* puede consultarse on-line en:  
<http://www.resad.es/Acotaciones/index.php/ACT/index>

Y sus números e índices pueden encontrarse en: DIALNET (Servicio de Alertas Informativas y de Acceso a los Contenidos de la Literatura Científica Hispana.) y REBIUN (Red de Bibliotecas Universitarias.).

La revista *Acotaciones* está indizada y evaluada en: LATINDEX (Sistema Regional de Información para las Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal), RECSH (Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanidades.), MLA (Modern Language Association Database), MIAR (Matriz de Información para el Análisis de Revistas) y Scopus.

La Redacción de *Acotaciones* no comparte necesariamente las opiniones expresadas por quienes firman los artículos y reseñas.

# ACOTACIONES

INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN TEATRAL

IIª ÉPOCA, Nº 55

julio-diciembre 2025

---

**Director Fundador:** Ricardo Doménech  
**Editor:** Juan José de la Fuente  
**Directora:** Ana Contreras Elvira  
**Secretario:** Emeterio Díez Puertas  
**Editor técnico:** Luis Sánchez de Lamadrid  
**Diseño:** Luis Lorenzo Lima

**Consejo de Redacción:** Felisa de Blas (RESAD), Juan Carlos Díaz (RESAD), Fernando Doménech (RESAD), Martín B. Fons (Universidad Loyola Andalucía), Sol Garre (RESAD), Isabel Guerrero (UNED), Germán Labrador (UAM), Diana I. Luque (Universidad de Zaragoza), Nieves Martínez de Olcoz (UCM), Idoia Murga Castro (CSIC), David Ojeda (RESAD), Domingo Ortega (RESAD), Marga Piñero (RESAD), Guadalupe Soria (UC3M)

**Comité Científico (revisores) nº 55.** Los artículos presentados en este número han sido evaluados por revisores externos anónimos pertenecientes a las siguientes instituciones: ESAD de Galicia, ESAD de Valladolid, Universidad de Granada, Institut For Kommunikation Og Kultur - Aarhus Universitet (Dinamarca), Universidad de Salamanca, Universidade de Sao Paulo (Brasil), Universidad de Valladolid, Universidad Internacional de la Rioja, Universidad Complutense de Madrid, Universidad de Málaga, Escuela Universitaria de Artes TAI, Universidad de Santiago de Compostela, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (Portugal), Universidad de Oviedo, Universität Paderborn (Alemania), Universidad Rey Juan Carlos, Universidad de Concepción (Chile), Universidad de la Laguna, Universidad de Buenos Aires (Argentina), Universidad Autónoma de Madrid, Universidad Carlos III de Madrid, Universidad de Cáceres, Milwaukee University (EEUU), Stanford University (EEUU). Universidad de Chile.

**Comité Editorial:** Joaquín Álvarez Barrientos (CSIC, España), Antonia Amo Sánchez (Université de Avignon, Francia), Beatrice Bottin (Université de Pau et des Pays de l'Adour, Francia), Gabriela Cordone (Université de Lausanne, Suiza), Ileana Diéguez (Universidad Autónoma de México, México), José Luis García Barrientos (CSIC, España), María Luisa Lobato (Universidad de Burgos, España), Eduardo Pérez-

---



Rasilla (Universidad Carlos III de Madrid, España), Emilio Peral Vega (Universidad Complutense de Madrid, España), Stephan Schreckenber (Paderborn University, Alemania)

**Consejo Asesor:** José Luis Alonso de Santos (Academia de las Artes Escénicas, España), José Gabriel López Antuña (Instituto del Teatro de Madrid, España), Urszula Aszyk (Universidad de Varsovia, Polonia), Manuel Aznar Soler (Universitat Autònoma de Barcelona, España), Lourdes Bueno (Austin College, EEUU), Javier Huerta Calvo (Universidad Complutense de Madrid, España), Luis Fernández Cifuentes (Universidad de Harvard, Estados Unidos), Denise Duncan (Colectivo Tinta Negra, Barcelona), Luciano García Lorenzo (CSIC, España), Francisco Gutiérrez Carabajo (Universidad Nacional de Educación a Distancia, España), José Maréa Díez Borque (Universidad Complutense de Madrid, España), Robert Lima (Universidad Estatal de Pensilvania, Estados Unidos), Javier Navarro de Zuñillaga, (Universidad Complutense Madrid, España), Lourdes Ortiz Sánchez (ex directora Real Escuela Superior de Arte Dramático, España), Maria Grazia Profeti (Universidad de Florencia, Italia), Isabelle Reck (Université de Strasbourg, Francia), Evangelina Rodríguez Cuadros (Universitat de València, España), José Romera Castillo (Universidad Nacional de Educación a Distancia, España), Aida Sánchez de Serdio (Universitat Oberta de Catalunya, España), Getsemaní de San Marcos (Instituto de la Cultura y de las Artes de Sevilla, España), Marifé Santiago Bolaños (Universidad Rey Juan Carlos, España), Héctor Urzáiz Tortajada (Universidad de Valladolid, España), Sodja Zupanc Lotker (Prague Performing Arts Academy, DAMU Praga, Chequia)

La revista *Acotaciones* puede consultarse on-line en:  
<http://www.resad.es/Acotaciones/index.php/ACT/index>



# SUMARIO

POLÍTICA EDITORIAL

## ARTÍCULOS

### Monográfico

- MANUEL GARCÍA MARTÍNEZ, *Presentación* 15
- MANUEL GARCÍA MARTÍNEZ, *Teatro y aceleración en el teatro contemporáneo* 19
- PATRICE PAVIS, *Dos adaptaciones teatrales de Ilusiones perdidas de Pauline Bayle y de Leo Coben-Paperman* 35
- ANITA COSTA MALUFE y SILVIO FERRAZ FILHO, *La aceleración intensiva en Avis de Tempête de Georges Aperghis* 55
- MARGA DEL HOYO VENTURA, *Éxito, consumo y presión: el universo acelerado de Eldorado y El feo, de Marius Von Mayenburg* 75
- ENRIQUE BAZO VARELA, *Tiempo-bala, tiempo-drama* 97
- DIEGO PALACIO ENRÍQUEZ, *Alteraciones temporales, aceleración, simultaneidad y fragmentación del discurso. Sieben Sekunden de Falk Richter* 121
- JOEL HERNÁNDEZ MARTÍN, *Mark Ravenhill y los ultracapitalistas años noventa* 143
- ZOE MARTÍN LAGO, *Resistir al vértigo: aceleración y temporalidad en el teatro de Juan Mayorga* 165



## Miscelánea

LIZ PERALES, *Morboria, cuando los monstruos salieron a tomar las calles* 193

REY MONTESINO CASTILLO, MARÍA FERNANDA SANTIAGO-BOLAÑOS y AGUSTINA SARIO, *La danza simbólica de la naturaleza, el cuerpo femenino como escenario para la autoficción* 217

XAVIER ESCRIBANO y PAU CIRER, *El Cuerpo poético de la expresión dramática. Jacques Lecoq y Marcel Joussé* 249

M. ESTHER SUÁREZ-SOSA, *El teatro de Beckett llevado al aula de idiomas por Helena Pimenta* 273

ANA SEDANO-SOLÍS, CONSTANZA ALVARADO ORELLANA y PATRIZIO GECELE MUÑOZ, *Teatro y educación pública en Chile. Una mirada desde las revistas escolares (1950 a 1950)* 293

MARTINA TOSTICARELLI, *Visibilizar la vulnerabilidad del cuidador. El teatro como agente deconstructivo de las categorías normativas en las labores de cuidado* 323

SPYRIDON MAVRIDIS, *Miradas recíprocas y recelosas. La imagen del 'otro' en Mustafá de Armando Discépolo y Rafael J. de Rosa* 347

BEGOÑA GÓMEZ SÁNCHEZ, *La lectura contemporánea de Enrique VIII y La cisma de Inglaterra sobre el texto de Calderón de la Barca* 377



## CARTAPACIO

Presentación de *Afflatus* 409

IVÁN LÓPEZ-ORTEGA, *Aflattus* 415

ALFONSO MENDIGUCHIA HERNÁNDEZ, *Cómicos  
(la huelga general del 75)* 465

## CRÓNICA

ELENI GKINI, Entrevista con Steve Karier,  
director del Fundamental Monodrama Festival 481

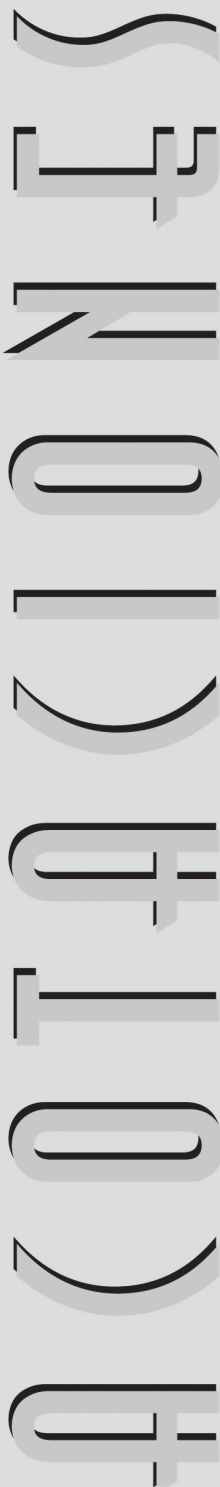
ALBA ROSA, XII Jornadas de Teatro y  
Feminismos. *La Investigación-Creación Escénica:  
Heurísticas y Hermenéuticas Feministas* 495

## Libros

MARTA PÉREZ ROIG: Lorente Queralt, Núria y  
Giner Morant, María (eds.) (2025). *Cartografías  
femeninas. Más allá de la escena*. Editorial Comares  
Literatura 509

FERNANDO DOMÉNECH RICO: Vilches de Frutos,  
Francisca, y Pilar Nieva de la Paz (eds.) (2025).  
*María de la O Lejárraga (1874-1974): teatro, feminismo  
y vanguardia*. Guillermo Escolar 515

CARLOS CUESTA COSCOLLÁ: Romera Castillo,  
José (2025). *Teclas Teatrales Actuales*. Ediciones  
Invasoras 521



DAVID OJEDA: López Antuñano, José Gabriel (2024). <i>De lo dramático a los posdramático. La escena del siglo XXI [2]</i> . ADE	529
JAVIER IBARRA LETELIER: Fwala-lo Marín (2024). <i>Pensar la dirección. Concepciones y procedimientos en prácticas contemporáneas</i> . Artezblai	533
JOSÉ BORNÁS: Stefanova, Kalina y Carlson, Marvin (eds.) (2023), <i>20 Directores rompedores de la Europa del Este</i> . ADE	537
ANDRÉS BELADIEZ ROJO: Suárez Álvarez, Jorge Iván (2025). <i>Manual de integración tecnológica en las artes escénicas</i> . Universidad del Atlántico	541
PABLO MARTÍNEZ GONZÁLEZ DE LINARES: Martín-Santos, Luis (2005). <i>Teatro. Obras Completas IV</i> . Edición de Fernando Doménech Rico. Galaxia Gutenberg	545
<b>Normas editoriales</b>	549





## ACOTACIONES

### Política editorial

La RESAD viene editando libros, revistas, folletos y demás publicaciones en distintos formatos y soportes desde 1992. En la actualidad su línea editorial se desarrolla en cuatro ámbitos: ediciones informativas con contenido administrativo destinadas a los alumnos, ediciones de textos teatrales de los egresados en Dramaturgia, ediciones académicas, con manuales, ensayos, monografías o la Colección Biblioteca Temática RESAD y, finalmente, ediciones periódicas. Dentro de estas últimas se encuentra la revista semestral de investigación y creación teatral *ACOTACIONES*. La revista se articula en tres apartados. La sección de Artículos publica investigaciones inéditas (y sometidas a revisión por evaluadores externos.) en cualquiera de los ámbitos desde los que se puede abordar el estudio del teatro: literatura dramática, espectáculo teatral, interpretación, dirección de escena, escenografía, recepción, historia social, sociología del teatro, filosofía y teatro, etc. La sección Cartapacio publica un texto teatral breve y otro de duración convencional de algún autor relevante o emergente en el ámbito actual de la literatura dramática en castellano. El texto largo va acompañado de un estudio del autor y de un apéndice que recoge su producción dramática. Finalmente, la sección Crónica recoge noticias de interés sobre el teatro producidas a lo largo del año (congresos, exposiciones...) e incluye una sección de reseña de libros y revistas teatrales. Todos nuestros libros se editan con empresas privadas, por una evidente razón: la distribución y venta de los libros en las mejores condiciones y con las máximas facilidades para el lector. La labor de la RESAD es seleccionar el material a editar y subvencionarlo para que esté en el mercado, llegando así a su público potencial: profesores y estudiantes de teatro, investigadores, profesionales, promotores y productores teatrales, lectores de literatura dramática, bibliotecas y centros de documentación y, en líneas generales, cualquier persona interesada en el teatro. A cambio de esa inversión, la RESAD recibe un determinado número de ejemplares que distribuye interiormente o bien dona a bibliotecas.



# ARTÍCULOS



## Monográfico

MANUEL GARCÍA MARTÍNEZ, *Presentación*

MANUEL GARCÍA MARTÍNEZ, *Teatro y aceleración en el teatro contemporáneo*

PATRICE PAVIS, *Dos adaptaciones teatrales de Ilusiones perdidas de Pauline Bayle y de Leo Cohen-Paperman*

ANITA COSTA MALUFE y SILVIO FERRAZ FILHO, *La aceleración intensiva en Avis de Tempête de Georges Aperghis*

MARGA DEL HOYO VENTURA, *Éxito, consumo y presión: el universo acelerado de Eldorado y El feo, de Marius Von Mayenburg*

ENRIQUE BAZO VARELA, *Tiempo-bala, tiempo-drama*

DIEGO PALACIO ENRÍQUEZ, *Alteraciones temporales, aceleración, simultaneidad y fragmentación del discurso. Sieben Sekunden de Falk Richter*

S  
E  
N  
O  
I  
D  
A  
T  
O  
A

JOEL HERNÁNDEZ MARTÍN, *Mark Ravenhill y los  
ultracapitalistas años noventa*

ZOE MARTÍN LAGO, *Resistir al vértigo: aceleración y  
temporalidad en el teatro de Juan Mayorga*



S  
T  
K  
O  
I  
J  
B  
T  
O  
J  
B



## PRESENTACIÓN

MANUEL GARCÍA MARTÍNEZ

Universidad de Santiago de Compostela



La velocidad de la vida actual, promovida por la rapidez de los progresos tecnológicos y la aceleración del capitalismo, ha suscitado distintas manifestaciones teatrales en reacción contra dicho cambio temporal, preservando el teatro como una isla en un movimiento general, un lugar casi ajeno a la tendencia general que se instalaba en otras artes audiovisuales. Sin embargo, los teatros con mayores recursos económicos siempre han asimilado los progresos técnicos que les permitían aumentar su calidad estética, y poco a poco estos cambios se extendieron a todos los otros grupos. La disminución de los costes, la informatización y la divulgación de las tecnologías de la comunicación han provocado que la aceleración apareciese en los espectáculos teatrales y en la escritura de los textos dramáticos del XXI de una forma cada vez más frecuente.

No obstante, por diversas razones, este aspecto fundamental de la actuación teatral, de la percepción y la atención del público ha sido escasamente analizada por los estudiosos del teatro. Los artículos reunidos en este número especial abordan varias facetas del fenómeno de la aceleración actual del teatro.

El primer artículo constituye una introducción al fenómeno de la aceleración. Tras abordar las razones por las que el tiempo en el teatro ha sido una faceta poco abordada con respecto al tiempo hasta finales del siglo XIX, este artículo expone cómo, a partir de esa fecha el tiempo se transforma en una cuestión de estética teatral. A principios del siglo XXI, la aceleración está cada vez más presente tanto en la escritura dramática como en los espectáculos teatrales debido a las innovaciones

tecnológicas en particular a las mutaciones en los medios de comunicación, a la aceleración de la vida cotidiana tal como las han analizado la sociología.

El artículo de Patrice Pavis estudia de una manera concreta el problema del tiempo y de la aceleración comparando dos adaptaciones y espectáculos teatrales de *Las Ilusiones perdidas*, novela de Honoré de Balzac, realizados respectivamente por Pauline Bayle (2022) y Léo Cohen-Paperman (2024). Retomando y comparando sistemáticamente distintas facetas del teatro, con su conocido método de análisis –el texto y la dramaturgia, la escenografía, la fábula y el relato, los actores y los personajes, así como la dramaturgia de los vectores– Patrice Pavis resalta cómo las adaptaciones de novelas en el siglo XXI propician una aceleración dramaturgica en las puestas en escena.

La dimensión sonora de la aceleración es tratada por el artículo «La aceleración intensiva en *Avis de tempête* de Georges Aperghis». Considerando que debido al tiempo de un mundo acelerado, este ya está integrado en el conjunto de artes, el artículo plantea la aceleración a partir de los contrapuntos entre los distintos flujos y velocidades de los sonidos, flujo en que «cada milisegundo es primordial para la composición cognitiva». Fundamentando los conceptos temporales en la filosofía de Henri Bergson y en las teorías de Gilles Deleuze, Annita Costa Malufe y Silvio Ferraz explican los mecanismos de la percepción de la aceleración sonora, postulando que la «aceleración intensiva» es una fuerza sensorial capaz de nuevas sensaciones y nuevos mundos imaginarios «más allá del debate entre rapidez o lentitud». La «aceleración intensiva» sensibiliza a lo que es poco sensible en la vida cotidiana, dando «cuerpo sonoro, visual y táctil a lo que tiene un cuerpo distinto»: se trata de «dar color al grito, dar sonido al color del atardecer, dar volumen y tactilidad al tiempo», produciendo transformaciones no solo cuantitativas sino también cualitativas. En la segunda parte del artículo, sus autores ilustran y desarrollan estas y muchas más ideas sobre la aceleración en el análisis minucioso de los aspectos más significativos de la obra escogida.

El artículo de Marga del Hoyo Ventura estudia la forma en la que dos obras del dramaturgo alemán Marius von Mayenburg, *Eldorado* (2024) y *El feo* (2007), plasman la aceleración dramaturgica como reflejo crítico e irónico de los efectos de la aceleración financiera de un mundo capitalista que busca la rentabilidad inmediata, o el reconocimiento

personal inmediato en una sociedad dominada por la búsqueda del éxito personal, económico y social. El artículo expone de un modo detallado y preciso cómo la aceleración está presente en los distintos niveles de la obra, en la fábula, en las acciones, en la construcción de los personajes junto con la velocidad textual, transformándose en uno de los temas centrales de la obra.

Partiendo de los distintos elementos y recursos que sirven para convertir un tiempo acelerado y denso en uno de los ámbitos de la transformación del drama actual, Enrique Bazo Varela estudia con minuciosidad el sorprendente recurso de «tiempo-bala», elaborado en los años 80, pero que surge a nivel del gran público en una forma perfeccionada en 1999, en la película *Matrix* de las hermanas Wachowsky, que ralentizando el desarrollo con un movimiento de cámara lenta que consigue crear el efecto de una aceleración de nuestra percepción. Enrique Bazo Varela demuestra que tres dramaturgos alemanes tan significativos como Roland Schimmelpfennig en *la noche árabe* (2001), Falk Richter en *Siete segundo (In God We Thrust)* (2003) y Anja Hilling en *Animal negro* tristeza (2007), moldean versiones particulares de esta dilatación del tiempo, rechazando la concepción aristotélica de un tiempo escénico lineal y centrado en el presente, en aras a privilegiar la fragmentación, un hipertiempos saturado de estímulos y la compleja aceleración del mundo contemporáneo.

Diego Palacio Enríquez partiendo de las características del espectador actual acostumbrado a la velocidad de la hiperestimulación del consumo televisual, al zapping, estudia cómo Falk Richter, también en su obra de *Sieben Sekunden (In God We Thrust)* introduce las alteraciones temporales, la simultaneidad, la fragmentación del discurso, plasmados en los principales ejes del texto —los temas abordados en la obra como la crítica de los tópicos y de las obsesiones de la sociedad americana, los personajes, la localización de la acción, el diálogo y la estructura y división de las escenas, el uso de las nuevas tecnologías por los personajes—, producen la experiencia de una mayor rapidez.

Con el análisis de la obra *Shopping and Fucking* (1996) de Mark Ravenhill, uno de los más conocidos dramaturgos británicos de los años 90 reagrupados bajo la denominación de «in-yer-face-theatre», por el crítico A. Sierz, Joel Hernández Martín muestra cómo el autor transgrede las convenciones teatrales y de los modelos psicológicos, con el uso de un lenguaje soez, de una violencia y de una sexualidad

explícitas. La celeridad de las réplicas y la condensación de acciones elípticas forman parte del rechazo de las convenciones de una sociedad denostada, reflejando la aceleración de un mundo líquido, resultante del auge de la implantación de un férreo sistema capitalista en la Inglaterra de los años 90.

Finalmente, el artículo de Zoe Martín Valdés presenta un punto de vista diferente, el de la búsqueda y la consecución de una temporalidad ajena a la aceleración. Partiendo de un marco crítico proporcionado por distintos trabajos sobre la rapidez y la lentitud en el teatro contemporáneo, el análisis de la dramaturgia de Juan Mayorga muestra las distintas estrategias utilizadas por el autor para realizar un desarrollo temporal que reacciona contra la aceleración contemporánea mediante el estudio comparativo de tres obras —*Himmelweg*, *El cartógrafo* y *Reikiavik*. El análisis del tiempo examina el tempo y la lentitud en la estructura temporal de la disposición interna de las escenas, la fragmentación y las elipsis, en la dramaturgia del ritmo del desarrollo, y por último en las interrupciones de la acción dramática, los momentos de dilatación de la acción que suponen la desaceleración de la misma. El tiempo dramático detenido, complejo, crea una experiencia temporal diferente, que promueve una reflexión sobre la atención y la memoria través de la relación entre el presente y el pasado y la historia. De este modo, la dramaturgia de Juan Mayorga es percibida como una forma de resistencia a la aceleración contemporánea.



TEMPO Y ACELERACIÓN EN EL TEATRO ACTUAL

TEMPO AND ACCELERATION IN CONTEMPORARY  
THEATRE

**Manuel García Martínez**

Universidad de Santiago de Compostela

[manuel.garcia.martinez@usc.es](mailto:manuel.garcia.martinez@usc.es)

<https://orcid.org/0000-0003-0277-239X>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2025.55.01

ISSN 2444-3948

**Resumen:** En una parte del teatro actual, el tempo del desarrollo es con frecuencia más rápido. La aceleración no es nueva y se ha señalado desde el siglo XVIII. Sin embargo, el teatro, desde finales del siglo XIX y principios del siglo XX, ha buscado el tempo preciso para una acción determinada o la lentitud para introducir innovaciones estéticas. Sólo el futurismo, con una influencia limitada, postuló la aceleración como modo de romper con la tradición. Desde principio del siglo XXI, no obstante, se produce una mutación mucho más amplia y profunda, causada por la aceleración de la vida cotidiana, de los progresos tecnológicos y de las mutaciones sociales. Esta aceleración se refleja, de muy diferentes maneras, en todos los aspectos técnicos de un espectáculo, en los diálogos y en los temas abordados por algunos textos dramáticos contemporáneos.

**Palabras clave:** Aceleración, tempo, simultaneidad, elipsis, desarrollo.

**Abstract:** In some areas of contemporary theatre, the tempo of development is often faster. Acceleration is not a new phenomenon, having been noted since the 18th century. However, since the late 19th and early 20th centuries, theatre has either sought the precise tempo for a given action or embraced slowness as a change of tempo to introduce aesthetic innovations. Only Futurism, with its limited influence, postulated acceleration as a means of breaking with tradition. Since the beginning of the 21st century, however, a much broader and deeper mutation has been taking place, driven by the acceleration of everyday life, technological progress, and social change. This acceleration is reflected in the technical aspects of shows, the dialogue and the themes addressed by contemporary dramatic texts.

**Keywords:** Acceleration, tempo, simultaneity, ellipsis, development.

**Sumario:** 1. Introducción; 2. El tempo en el teatro; 3. La lentitud buscada; 4. La opción estética de la rapidez; 5. Las transformaciones de la aceleración de la modernidad tardía; 6. La aceleración en el teatro actual; 7. Conclusión; 8. Obras citadas.

Copyright: © 2025. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

MANUEL GARCÍA MARTÍNEZ es licenciado en Filología Románica por la Universidad de Santiago de Compostela y Doctor en Estudios Teatrales por la Universidad de Paris VIII. Ha seguido estudios en los Departamentos teatrales de las Universidades París III, París VIII y en el Departamento de Estudios Doctorales de Teatro (Ph.D. Program in Theatre) de la Universidad pública de la Ciudad de Nueva York (C.U.N.Y.). Formó parte de distintos grupos de investigación y ha realizado numerosas estancias de investigación en diversas universidades. Es profesor titular del Departamento de Filología Clásica, Francesa e Italiana de la Facultad de Filología de la Universidad de Santiago de Compostela. Sus investigaciones versan sobre el teatro, siendo sus líneas de investigación el análisis de espectáculos teatrales, las teorías teatrales, la literatura dramática y las puestas en escena contemporáneas, en particular los problemas relacionados con el tiempo, el ritmo, la velocidad y la aceleración.

## I. INTRODUCCIÓN

En agosto de 2025 en el Grand Theatre de Groningen (Países Bajos), Volker Gerling (Berlín) presentó su espectáculo *Portraits in Motion*. Solo en el escenario, hace desfilar entre sus dedos, ante una cámara colocada a la vertical, treinta y seis fotografías de una misma persona que se proyectan en una gran pantalla al fondo del escenario. Son folioscopios, esa técnica de animación con la que juegan los niños, que crea una ilusión de movimiento de la figura dibujada que parece moverse al pasar rápidamente las esquinas de un libro. Las treinta y seis fotografías seguidas se han tomado de una manera automática con una cámara analógica preparada para ello. Las personas, que esperan ser fotografiadas una sola vez, muestran un instante su sorpresa ante el número de fotografías consecutivas. Cada grupo de fotografías se muestra tres veces: una vez para descubrirlas, otra vez para apreciarlas y una última vez para despedirse de ellas, según cuenta el performer. Antes o después de mostrar las imágenes, relata la historia de las personas que ha retratado y las veces que los ha vuelto a ver y a fotografiar. Con ello, narra también su historia: ha recorrido a pie Alemania, Suiza, Austria y una parte de Holanda, con una mochila que solo contiene una tienda de campaña, sin dinero, tomando fotografías de algunas personas que conoce en sus viajes. En una pequeña mesa portátil expone los libros de fotos y acepta lo que le dan. El performer permanece la mayor parte del espectáculo junto a la mesa donde están la cámara y los paquetes de fotografías, mientras un juego de luces crea sutiles secuencias en la narración. Sin embargo, el espectáculo consiste sólo en eso: una sucesión de imágenes que captan una mirada, una sonrisa sorprendida. La repetición de estos momentos fugaces y aparentemente anodinos durante una hora, sin tensión aparente y sin ninguna acción sobre el escenario, se convierte en una experiencia temporal extraordinaria. Esto resume algo esencial: los espectáculos más innovadores sorprenden con organizaciones temporales que hacen sentir al espectador con más intensidad un sentimiento o un instante, a la vez que provocan una sensación de estar frente un acto teatral, que justifica y hace posible esta experiencia temporal.

La vivencia del tempo en el teatro se basa primero en secuencias muy breves. La velocidad crea la autenticidad de estos momentos. El teatro consigue a veces –y quizás sea lo más importante–, captar esos instantes frágiles, el paso de una sensación a otra, en el que la expresión refleja la

sorpresas, la inestabilidad y la duda, el umbral de la sensación, el instante preciso en el que la emoción vibra, antes de que se instale la expresión reconocible de un sentimiento más estable, en el que las personas se sienten seguras. Son segundos que pueden parecer insignificantes, que no necesitan ni una historia ni grandes acciones para surgir. Así, la sensación temporal más importante que vive el espectador de teatro, más aún de una performance, tal vez sea el desarrollo de una sola sensación, de un sentimiento, aumentado por su duración, su intensidad, sus variaciones y las múltiples acciones en las que se encarna, a lo largo de un espectáculo que hace que se transforme, y permita vislumbrar de una manera clara la sensación en la vida cotidiana de la que surgió. El tempo de esta sensación o sentimiento, frágil y difícil de conseguir para los actores y los directores, constituye un aspecto fundamental de la experiencia del espectador. En la actualidad, se produce una tendencia a un tempo del desarrollo más rápido y por lo tanto acelerado con respecto a lo que existió hasta ahora. El presente artículo trata de introducir a la amplitud de este fenómeno.

Para comprender esta transformación y los niveles en los que aparece, es necesario revisar brevemente las causas que la motivan y la evolución que conduce a ella, que conforman las tres primeras partes del artículo. En ellas, se hace referencia a la tardía teorización de esta noción a principios del siglo XX por C. Stanislavski y sus seguidores; al valor estético conferido a la lentitud a finales del siglo XIX, y al valor subversivo del tempo rápido y de la aceleración postulado por el futurismo a principios del siglo XX. No obstante, la aceleración de la modernidad tardía supone una mutación sin precedentes del tempo de la vida cotidiana, lo que ha provocado una aceleración de una parte del teatro actual, que se exponen en la cuarta y quinta parte de este artículo. Finalmente, resulta necesario señalar que, dada la inmensidad del corpus evocado, el presente artículo se limita a ofrecer una breve selección de las obras que participan de dicho fenómeno, lo que permite ofrecer un esbozo de la tendencia teatral actual.

## 2. EL TIEMPO EN EL TEATRO

En casi todos los elementos de una puesta en escena, y, ante todo, en el texto dramático y en la actuación del actor se encuentran los dos conceptos básicos de la velocidad, la velocidad física que designa el movimiento con el que se recorre un espacio en función del tiempo empleado —cuando el movimiento es uniforme, el tiempo empleado es proporcional al espacio recorrido— y la velocidad desde el punto de vista filosófico, que refleja un cambio en el ser de las cosas en función del tiempo empleado.

No obstante, en las teorías sobre el arte actoral, o los escritos sobre el teatro, la noción del tiempo se formaliza tardíamente: se privilegia la noción del tiempo, concepto filosófico fundamental en las distintas religiones. En el teatro, el tiempo, asociado al cuerpo del actor, es relegado a la realización escénica y se transmite con el saber práctico cada vez que se dan las circunstancias históricas para que dicho conocimiento pueda ser transferido y asimilado por las generaciones siguientes. Solo en los casos en que la tradición de un tipo de teatro está suficientemente consolidada y codificada, con una estética definida, aparecen reflexiones sobre el tiempo del desarrollo escénico. En Europa, las teorías sobre el tiempo se desarrollan a partir del principio del siglo XX con C. Stanislavski, cuando las estéticas naturalistas y simbolistas están definidas, y el teatro como arte escénico ha adquirido una coherencia propia con respecto a los textos dramáticos. C. Stanislavski estudiará los matices de tiempo asociados al ritmo, buscando el tiempo adecuado a cada situación en función de la interpretación del texto dramático inicialmente desde una perspectiva naturalista: la noción del tiempo adquiere entonces un valor fundamental, y sus discípulos divulgarán y desarrollarán la importancia concedida al tiempo y al ritmo.

## 3. LA LENTITUD BUSCADA

Sin embargo, desde 1750 aproximadamente, antes de la Revolución Industrial y de la Revolución francesa, se produce un aumento de los testimonios indicando la sensación de una aceleración de la historia donde el futuro deja de ser predecible (Koselleck, 1993). Desde comienzos del siglo XIX, la velocidad de las comunicaciones y de los viajeros había

incrementado considerablemente, tal como lo reflejan las novelas de Balzac, Stendhal o Dumas (Bell, 2004). Esta aceleración se acentuó con la Revolución Industrial y el desarrollo del telégrafo y del ferrocarril. Las novelas de Emile Zola muestran los cambios en los transportes y la aceleración acarreada por la expansión de la sociedad de consumo durante la segunda mitad del siglo XIX. Los desarrollos tecnológicos y sociales conducen a una rapidez en la difusión de las noticias y los movimientos de la población se vuelven una característica del mundo moderno.

A finales del siglo XIX, el simbolismo rechaza esta mayor rapidez del ritmo de vida y en reacción contra el naturalismo y su visión positivista de las mutaciones sociales, que relegaba a un segundo plano las dimensiones espirituales. Como consecuencia, opta por abordar los problemas fundamentales como el paso del tiempo, la confrontación con la muerte y los aspectos misteriosos de la vida. Para ello, postula la posibilidad de un teatro en el que la acción exterior se vea reducida o incluso eliminada. La inmovilidad, la espera y la lentitud obligan al espectador a sentir el silencio, el sentido trágico de la vida cotidiana, «(...) lo que hay de sorprendente en el hecho de vivir» (Maeterlinck, 2008, p.117), así como el paso del tiempo, la confrontación con el destino, y el alma. Este principio del simbolismo confiere a la lentitud una dimensión estética de cara a su recepción por el público. La lentitud simbólica se aleja del realismo, para privilegiar la pluralidad de sentidos y de significaciones, pese a que el simbolismo y el realismo están estrechamente mezclados en el principio del siglo XX y las teorías del tempo adecuado de una acción se adaptan a la lentitud de la estética simbolista, que es ante todo una búsqueda de lo diferente, de lo desconocido, creando analogías innovadoras que retomarán posteriormente todas las vanguardias del principio del siglo XX.

Pese al escaso éxito que conocen las representaciones del teatro simbolista (por ejemplo, con el teatro de l'Oeuvre de A. Lugné-Poe, en Francia) estas tienen una influencia estética considerable, de forma que la teoría simbolista, junto con la ausencia de acción, permanecen como una posibilidad y un ideal en el teatro de las décadas siguientes. La ausencia de acción y la lentitud vuelven a adquirir un gran prestigio artístico en los años 50 y 60 (Pamela, 2004). En los años 70, la obra de Robert Wilson *Deafman's Glace* introduce lo que se podría denominar «la gran lentitud» en el teatro. Sus imitadores y seguidores, como Claude Régy, continuaron desarrollando espectáculos con una gran lentitud,

aún cuando las obras de Robert Wilson dejaron de presentar ese rasgo temporal. Hasta mediados de los años 1980, el teatro europeo siguió privilegiando la lentitud como forma de cuestionar las convenciones teatrales. Asimismo, desde los años 1970 hasta la actualidad, surge un tipo de performances, denominadas «performances duracionales», que se basan en la realización de acciones lentas y repetitivas, con amplios tiempos de ausencia de acciones o de espera, cuestionan el uso del tiempo de la vida cotidiana, y buscan romper las expectativas, desarrollando una acción en tiempo real, como por ejemplo, sucede actualmente con los espectáculos de la coreógrafa y performer canadiense, Dana Michel. No obstante, pese a la distancia generacional, en todos los casos se trata de expandir el tiempo de la realización de una o varias acciones para provocar una experiencia temporal durante el transcurso de la acción. Con ello, hasta la actualidad, el uso de la lentitud sigue desempeñando la función de cuestionar el empleo del tiempo y el tempo de la vida cotidiana.

#### 4. LA OPCIÓN ESTÉTICA DE LA RAPIDEZ

La rapidez siempre ha sido un recurso de la comicidad. Desde las comedias del siglo XVI, los textos dramáticos occidentales, el uso de la velocidad se vuelve frecuente. No obstante, solo adquiere un valor estético a priori, con el futurismo, a partir de 1909. Los futuristas exaltan la rapidez, a la vez que el progreso técnico, la industrialización, la fuerza y la guerra. Marinetti defiende que hay una belleza nueva: la belleza de la velocidad, que reacciona contra el simbolismo, contra la «inmovilidad pensativa y el éxtasis, y el sueño (...) El Tiempo y el Espacio murieron ayer. Ya vivimos en el absoluto, ya que hemos creado la eterna velocidad omnipresente» («Manifiesto del futurismo» publicado en el *Figaro*, el 20 de febrero 1909 citado por G. Lista, 2015, p. 102). La aceleración es para ellos una forma de ruptura y de renovación. Así, el arte es, para el futurismo, la forma de crear un hombre nuevo, rechazando todo lo procedente del pasado. Esta corriente aborda todos los aspectos del espectáculo, desde la escritura dramática para la que promueve un estilo rápido, telegráfico, hasta la escenografía y la forma de actuación. El teatro futurista, con más de ciento cincuenta obras, rechaza la linealidad y busca una escritura condensada, que presente de un modo simultáneo acciones resumidas que se desarrollan al mismo tiempo. Sus montajes

acelerados tratan de reducir el tiempo, valorando lo instantáneo y la simultaneidad de acciones diferentes. Surgido en Italia, a partir de 1910, el futurismo tuvo una gran repercusión internacional, con especial énfasis en Rusia. Allí fue rápidamente adaptado a las características rusas, y fue defendido por poetas como Khlebnikof y Maïakovski, lo que dio lugar a diversos textos dramáticos y representaciones teatrales a partir de 1913. En la Unión Soviética, la aceleración fue objeto de una atención particular en la misma época, entre directores que toman como modelo el progreso científico, la efectividad del trabajo industrial y el taylorismo, que exaltan la energía y la fuerza de nuevo régimen soviético como la biomecánica de V. Meyerhold. Sin embargo, a partir de 1930, el teatro más innovador fue rechazado por el poder soviético que lo consideraba formalista y contrario al realismo soviético que imponía en ese momento. En el resto de Europa, la influencia de la aceleración como ruptura se fue apagando a medida que la influencia del futurismo perdía importancia, por un desencanto provocado en gran medida, por la exaltación de la violencia y de la guerra, así como por el desprestigio que supuso la adhesión de su fundador, F.T. Marinetti, al fascismo italiano.

No obstante, la aceleración, tanto en la novela como en el teatro, conservó su potencial subversivo. K. Hume analiza como los novelistas americanos, a partir de los años 70, como William X. Burroughs, Samuel R. Delany, Mark Leyner o Ismael Reed utilizan un tempo rápido, acelerado, como una forma de rechazo del capitalismo, de la cultura dominante en los Estados Unidos y de una manera general la sociedad Occidental (Hume, 2012).

En los textos dramáticos la rapidez y la aceleración con respecto a la tradición tiene igualmente un carácter subversivo. Cuando en los años 1980 la política conservadora de Margaret Thatcher impone una transformación del Reino Unido con sus políticas liberales, varios autores innovadores, como Antony Neilson, Sarah Kane y Mark Ravenhill (Sierz, 2000), entre otros, se oponen a la moral convencional y utilizan formalmente la aceleración como un modo de rechazo del teatro establecido, que simboliza el orden social. De esta forma, la aceleración se perpetúa como una opción subversiva.

## 5. LAS TRANSFORMACIONES DE LA ACELERACIÓN DE LA MODERNIDAD TARDÍA

Sin embargo, la mutación que acontece desde el principio del siglo XXI supone un cambio sin precedentes: es mucho más profunda y amplia que todas las fases de aceleración anteriores en la historia de la humanidad. Dos factores desempeñan una función esencial: las nuevas tecnologías de comunicación y el triunfo del capitalismo financiero, basado en la exigencia de una rentabilidad a corto plazo (Aubert, 2018). El cambio temporal está en la razón misma de las innovaciones: los progresos tecnológicos buscan una mayor efectividad y rapidez con respecto a lo existente hasta el momento. La automatización de la vida cotidiana junto con la utilización cada vez mayor de las máquinas persigue el mismo fin: una mayor rapidez, ya sea en la realización de las tareas cotidianas, en una búsqueda de una información o en la adquisición de una mercancía. En la medida en que esta automatización se incrementa, la aceleración en ciertos aspectos de la vida cotidiana –cada vez más numerosos–, se impone de forma inevitable. No obstante, el tiempo ganado no se emplea para disfrutar de un mayor tiempo de descanso, sino para extender la dedicación a la actividad profesional, cuya duración ha aumentado desde 1990 (Rosa, 2011, p. 166). Esta aceleración ha sido estudiada por Paul Virilio, en *Vitesse et politique. Essai de dromologie* (1977), obra que repasa la historia de la política en relación con la velocidad y la aceleración que las clases dominantes usan para establecer y mantener su poder. La política impone el estado de urgencia y la reducción del tiempo a la inmediatez, por la instantaneidad de la transmisión de la información. Paul Virilio indicó ya entonces la necesidad de crear una ciencia de la aceleración o «dromología», de la que estudió diferentes facetas a lo largo de su dilatada producción intelectual.

La aceleración ha sido estudiada por sociólogos como Nicole Aubert (2003, 2018) o Hartmut Rosa (2011). Para H. Rosa se producen simultáneamente tres tipos de aceleración: la aceleración técnica, la aceleración del ritmo de vida, y la aceleración de las transformaciones sociales y culturales (Rosa, 2011, p. 13). Los cambios de las estructuras sociales se ven reflejados en la relación que el individuo tiene consigo mismo: las transformaciones temporales sistémicas tienen unas consecuencias permanentes en todos los registros de la vida (Rosa, 2011, p. 21). Para H. Rosa, se produce un desplazamiento del esquema ontológico al esquema temporal, es decir, que la persona ya no se define con respecto

a una identidad previa, sino que se define en el momento presente y en relación con el tiempo. La aceleración cambia profundamente la forma de vivir el tiempo. El tempo se vuelve la experiencia fundamental a través de la cual se vive el tiempo (Jameson, 1983, p. 50). El ritmo y la aceleración de la vida no sólo se mide por el número de episodios y de acciones, sino por la cantidad de «experiencias vividas, subjetivas». Es la cantidad y la calidad de esas experiencias que sirven para definir lo que se considera una «buena vida»: cuanto más se puede multiplicar el número de experiencias que tienden a enriquecer nuestra vida en un tiempo reducido, mejor (Rosa, 2011, p. 155). Los episodios vividos que se suceden rápidamente, con una tendencia a estar descontextualizados, requieren un tipo de atención diferente y marcan la experiencia subjetiva del individuo (Rosa, 2011, pp. 178-179). Surgen así un nuevo tipo de relaciones rápidas, flexibles y efímeras, mediatizadas por los medios de comunicación, más próximas de la sensación que del sentimiento. Estas son la expresión de unas perspectivas a muy corto plazo, de modo que el individuo vive con frecuencia en un presente sin poder proyectarse en el futuro (Aubert, 2018, p. 17). Un ejemplo se encuentra entre las personas más jóvenes, en las que tienden a desaparecer las perspectivas temporales con respecto al pasado y al futuro (Rosa, 2011). Esta aceleración puede contemplarse también desde un punto de vista positivo, ya que presenta la ventaja de situar a los individuos frente a una realidad menos construida y menos abstracta, lo que les obliga a tener una mayor disponibilidad frente a los acontecimientos. Sin embargo, el exceso de información aportada por los medios de comunicación, y, como resultado, de tiempos llegados desde el exterior, tiene el inconveniente de disminuir la parte del tiempo y del espacio propios (Guy, 2018, pp. 117-119). Por ello, la simultaneidad de varias acciones tiene como consecuencia una condensación de las acciones que es otro índice de la aceleración de la vida cotidiana. La Modernidad tardía muestra un amor por el movimiento en el que se busca el sentido de una vida verdadera (Rosa, 2011, p. 277). Al mismo tiempo hay una tendencia a proyectos personales más abiertos, más fragmentarios, con una mayor posibilidad de combinaciones diferentes (Rosa, 2011, p. 183). Frente a la inseguridad ontológica, al desaparecer las repuestas sociales aportadas por los mitos y por las tradiciones a las preguntas existenciales, el individuo debe realizar un trabajo de construcción del sentido de su vida, y sobre todo experimentar su eficacia en su propia vida (Jauréguiberry, 2018, p. 36).

## 6. LA ACELERACIÓN EN EL TEATRO ACTUAL

El teatro siempre ha adoptado los progresos tecnológicos, y su utilización conlleva una aceleración de los procesos de elaboración de los espectáculos, así como de su desarrollo. Como se mencionó anteriormente, la aceleración de la vida cotidiana y el uso de los nuevos medios de comunicación (internet, redes sociales, WhatsApp...) ha llevado a la aparición de un nuevo tipo de mensajes que, a su vez, han sido reproducidos en ocasiones en los textos dramáticos. Por otra parte, la brevedad y el carácter elíptico de los mensajes han influido en el tempo de los diálogos, sobre todo en los dramaturgos más jóvenes, produciendo diálogos más rápidos. La rapidez y la aceleración constante es el tempo de nuestro tiempo: los autores que tienen la perspectiva temporal de una época anterior lo reflejan como un cambio, mientras que para los autores más jóvenes se trata del tempo normal de su mundo.

Los distintos estudios sobre la aceleración en sociología, tal como se ha expuesto previamente (P. Virilio, N. Aubert, H. Rosa), en la narrativa (K. Hume), o los apuntes en el teatro (T. Ostermeier) coinciden en los recursos fundamentales que provocan la rapidez y la sensación de la aceleración en los diálogos: la rápida acumulación de acciones breves, la ausencia de pausas y de nexos explicativos de las relaciones entre las acciones sucesivas, las repeticiones sin pausas y la simultaneidad de acciones diferenciadas (García Martínez, Vinuesa Muñoz, 2023). Sin embargo, como contraste, el conjunto de los textos dramáticos, presentan formas de aceleración específicas: las acciones presentadas en las acotaciones, la naturaleza elíptica de los diálogos, las entradas y salidas del escenario de los personajes, las relaciones entre los personajes, la brevedad de las escenas, todos ellos recursos tradicionales de la rapidez; pero también recursos que corresponden a la escritura contemporánea como la rapidez en la sucesión de las imágenes, la simultaneidad de varias acciones, y las oposiciones de velocidades entre ellas, así como la complejidad del desarrollo resultante. La fragmentación de la continuidad y la existencia de desarrollos opuestos son fenómenos conocidos —no así sus efectos sobre la aceleración— analizados en las representaciones innovadoras por autores como H.-T. Lehmann (1999) y E. Fischer-Lichte (2011). Los cambios de niveles de ficción, la introducción de elementos fantásticos que proceden de la ciencia ficción, la multiplicación de referencias temporales, los obras que se sitúan un futuro imaginario (García

Martínez, 2023, p. 32-35) tienden a reflejar una aceleración en un futuro imaginario como *G-neoís* de Pilar G. Álmansa y Paul Fernández Santa Cecilia o *Banqueros y zombis* de Pilar G.Álmansa, Dolores Garayalde e Ignacio García May.

La escritura de algunos dramaturgos posee un tempo específico que tiende a repetirse en cada una de sus obras, dependiendo de su estética, de su concepto de teatro y del tempo de su época: cada texto crea la aceleración de un modo preciso y específico. Por ejemplo, la escritura de Stephano Massini, si bien es una escritura rápida, es diferente en *Donna non riducabile* (2007), sobre la periodista rusa Anna Politkovskaïa, y en *Lehmann Trilogy* (2009-2012), sobre las crisis financieras. La aceleración se elabora de diferentes maneras y, en ocasiones, en distintas partes de la obra. La rapidez de *Knives in Hens* (1995) de Davis Harrower, se basa en una sintaxis alterada, en el carácter elíptico de unos diálogos que se debe a la dificultad de hablar de los personajes, poco acostumbrados a expresarse. Finalmente, en *Maud (Trilogía Atlántica III)* (2025), Quique y Yeray Bazo utilizan la aceleración sobre todo al principio y al final de la obra, introduciendo y concluyendo el diálogo, que presenta simultáneamente tres encarnaciones del personaje principal en tres etapas de su vida.

Los progresos tecnológicos que en los últimos treinta años han sido asimilados por el teatro son innumerables. De una manera general, la informatización de diferentes mecanismos técnicos que antes eran manuales, han acelerado la producción y la elaboración de los espectáculos. Como consecuencia, numerosas facetas de la puesta en escena se han visto beneficiadas por los progresos técnicos. La iluminación, por ejemplo, con el uso extensivo de las lámparas LED, y con la informatización de las consolas de iluminación, los protocolos DMX 512 o RDM, han resultado en una mayor facilidad y celeridad de la elaboración de la iluminación de un espectáculo, así como en una mayor riqueza y complejidad en las imágenes presentadas, con un considerable aumento de cambios (incluso dentro de una sola imagen) que el que tenía lugar anteriormente.

El uso casi sistemático de imágenes filmadas con anterioridad o durante el mismo desarrollo del espectáculo, proyectadas sobre una o varias pantallas, multiplica la información, lo que provoca una aceleración para el espectador. Del mismo modo y por la misma razón, el uso de la intermedialidad por compañías como el Colectivo Señor Serrano,

Rimini Protokoll, God Squad, o directores como Katie Mitchell, Fabrice Murgia, Cyril Teste, etc, supone una aceleración de su desarrollo, con independencia de que el espectáculo en un momento dado pueda parecer lento o rápido. Largos momentos de aceleración, en espectáculos de danza, o en los espectáculos teatrales que incluyen momentos de danza, son utilizados para expresar la energía y la alegría de vivir, como sucede en los veinte primeros minutos de *Future Lovers* (2025) de La Compañía La Tristura o en el espectáculo de danza *Delirious Night* (2025) de Mette Ingvartsen.

La aceleración del capitalismo tiene como consecuencia unas exigencias de efectividad y de rapidez en el mundo del trabajo, en particular en las empresas, temas que el teatro ha integrado en su repertorio. Las obras que reflejan estos imperativos, la necesidad de adaptación y la frustración consecuente son numerosas, como por ejemplo *Punto muerto* (2012), o *Boomerang* (2014) de Blanca Domenech. Si bien la aceleración de la vida cotidiana está presente en la acción de los personajes principales, también constituye el trasfondo de la acción, es decir, el marco social en el que se desarrollan los acontecimientos, como la «velocidad del mundo de la historia» (Kukkonen, 2020, p. 74).

La aceleración tecnológica, está igualmente representada en numerosas obras de teatro, por ejemplo, en *Tres días sin Charlie* (2018) de Y. y Q. Bazo, *Pig Boy 1986-2358* (2018) de Gwendoline Soublin, etc.

Las consecuencias de la aceleración de los progresos tecnológicos, también ha sido abordada en relación con el uso de las máquinas como prolongación de capacidades humanas, hasta el punto de sustituir al hombre, con la presencia de humanoides, ciborgs o diferentes formas de robots, cuestionando el antropocentrismo. Un ejemplo se encuentra en la obra del autor y director francés, Joël Pommerat, *Contes et légendes* (2024) en la que los niños cohabitan con robots que les ayudan en sus diferentes tareas, hasta el punto de confundirlos a veces con las personas reales y sentir admiración por los robots. Del mismo modo, *Uncanny Valley* de Rimini Protokoll (2019) muestra la forma en que se constituye un humanoide a imagen y semejanza del hombre real al que está destinado a sustituir en ciertas tareas consideradas engorrosas.

Finalmente, la aceleración tecnológica se ha llevado a cabo al mismo tiempo que la aceleración del deterioro medioambiental. Numerosas obras muestran las consecuencias de una aceleración mal controlada y del exceso de la explotación de los recursos naturales que dan

lugar a catástrofes medioambientales. A veces se trata de futuros distópicos, por ejemplo, en la obra la dramaturga inglesa Caryl Churchill *Escaped Alone* (2016) en la que cuatro mujeres conversan tomando el té en un mundo distópico después de una catástrofe o *Nostalgie 2175* de la dramaturga alemana Anja Hilling, que presenta un mundo en un futuro imaginario en el que la temperatura ha subido a 60 grados limitando la posibilidad de vida.

## 7. CONCLUSIÓN

La aceleración de la modernidad tardía ha transformado las formas de ser y de actuar, con respecto al presente y a las perspectivas temporales, en las culturas teatrales donde se han producido las transformaciones tecnológicas anteriormente mencionadas. El sentido del desarrollo de numerosos textos se basa en esta mutación del tiempo. La representación de la aceleración que, como se ha expuesto, logra, en ocasiones, exaltar una forma de vida o alertar de sus eventuales consecuencias mal controladas y señalar los temores a los que da lugar, o incluso suscitar nuevas reflexiones sobre el tiempo, gana inevitablemente terreno en el teatro contemporáneo que elige abordar problemas actuales. La aceleración está presente en los textos dramáticos, tanto en el tempo de la misma escritura como en los temas tratados. Asimismo, en los espectáculos teatrales, los progresos tecnológicos y la rapidez de la sucesión de imágenes sobre el escenario, han aumentado el tempo de la información, visual y auditiva que recibe el espectador, lo que supone una aceleración del desarrollo con respecto al teatro convencional. No obstante, como realiza con maestría el espectáculo *Portraits in Motion* de Volker Gerling, ejemplo evocado al principio de este artículo, frente a la rapidez y la densidad, el teatro,—más que ningún otro arte— posee la capacidad de sorprender, de hacer sentir al espectador el tiempo de una manera diferente, con la representación y repetición de un simple instante, frágil y transitorio.

## 8. OBRAS CITADAS

ÁLMANSA, P. G., Garayalde, D., y García May, I. (2022). Banqueros y zombis. *Acotaciones. Investigación y creación teatral*, 49, 307- 405.

- ÁLMANSA, P.G., y Fernández Santa Cecilia, P. (2022). G-Nesis. *Acotaciones. Investigación y creación teatral*, 49, 412-449.
- AUBERT, Nicole (2003). *Le culte de l'urgence: la société malade du temps*. Flammarion.
- AUBERT, Nicole (2018). Accélération et hyperconnexion à l'ère du capitalisme financier: accomplissement de soi et dépossession de soi? En Nicole Aubert, (dir.), *@ la recherche du temps* (pp.11-23). Éditions Érès
- AUBERT, Nicole (dir.) (2008). *@ la recherche du temps*. Éditions Érès.
- BAZO, Quique y Yeray. (2017). *Tres días sin Charlie*. Editorial Antígona.
- BAZO, Quique y Yeray. (2025). *Mauð (Triología Atlántica III)*. Pendiente de publicación. Manuscrito cedido por los autores.
- BELL, David F. (2004). *Real time. Accelerating Narrative from Balzac to Zola*. University of Illinois Press.
- CHURCHILL, Caryl (2016). *Escaped Alone*. Nick Hern Books.
- DOMENECH, Blanca (2012). *Punto muerto. Acotaciones. Investigación y creación teatral*, 28, 114-123.
- DOMENECH, Blanca (2014). *Boomerang*. CDN- Autores en el Centro.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2011). *Estética de la performativo*. Abada Editores.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Manuel (2022). La representación de la aceleración de la modernidad tardía en *Fictionality shows* de Diana I. Luque, y *Punto Muerto* de Blanca Domenech. *Acotaciones. Investigación y creación teatral*, 49, 99-121.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Manuel, (2023). La representación de la aceleración en los textos dramáticos contemporáneos. En Manuel García Martínez, y Cristina Vinuesa Muñoz (eds.), *La representación de la aceleración en el teatro contemporáneo* (pp.15-54). Peter Lang.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Manuel, y Vinuesa Muñoz Cristina (eds.) (2023). *La representación de la aceleración en el teatro contemporáneo*. Peter Lang.
- GUY, Bernard (2018). Parler d'accélération, c'est aussi dire comment nous comprenons le temps. En Nicole Aubert (dir.), *@ la recherche du temps*. (pp. 111-123). Éditions Érès.
- HARROWER, David (1995). *Kives in Hens*. Bloomsbury.
- HILLING, Anja (2020). *Nostalgie 2175*. Feliz Bloch Erben
- HUME, Kathryin (2005). Narrative Speed in Contemporary Fiction, *Narrative*, 13, (2)2, May, 105-124.

- HUME, Kathryin (2012). *Agressive Fiction. Reading the Contemporary American Novel*. Cornell University Press.
- JAMESON, Frederic (1983). *The Cultural Turn: Selected Writings on the Post-moderne*. Verso.
- JAURÉGUIBERRY, Francis (2018). Peut-on encore se déconnecter de temps en temps? En Nicole Aubert (dir.) *@ la recherche du temps* (pp.25-37). Éditions Érès.
- KANE, Sarah (1995). *Blasted*. Bloomsbury.
- KOSELLECK, R. (1993). *Futuro pasado (para una semántica de los tiempos históricos)*. Paidós.
- KUKKONEN, Karin (2020). "The speed of the plot" Narrative acceleration an decelaration. *Orbis Litterarum*. 75, 73-85.
- LEE, Pamela, M. (2004). *Chronophobia; On Time ntb Art of the 1960s*. MIT Press.
- LEHMANN, Hans-Thies (2002). *Le théâtre postdramatique*. L'Arche.
- LISTA Giovanni (2015). *Le futurisme. Textes et manifestes 1909-1944*. Éditions Champ Vallon.
- MASSINI, Stefano, (2007). *Donna non rieducabile*. Ubulibri.
- MASSINI, Stefano, (2009-2012). *Lehmann Triologie*. Einaudi.
- MATERLINCK, Maurice (2008). *Le trésor des humbles*. Grasset. 1era ed. 1896.
- OSTERMEIER, Thomas (2016). Un réalisme engagé. Le théâtre à l'ère de son accélération. *Le Théâtre et la peur* (pp. 45-59). Actes Sud.
- POMMERAT, Joël (2024). *Contes et légendes*. Actes Sud.
- ROSA, H. (2011). *Accélération. Une critique sociale de notre temps*, Editions La Découverte.
- SIERZ, A. (2000). *In-Yer-Face Theatre. British Drama Today*. Londres: Faber and Faber.
- SOUBLIN, Gwendoline (2018). *Pig Boy 1986-2358*. Castelleau-le-Lez: Editions espaces 34.
- VIRILIO, Paul (1977). *Vitesse et politique. Essai de dromologie*. Galilée.



DOS ADAPTACIONES TEATRALES DE *ILUSIONES PERDIDAS*  
DE PAULINE BAYLE Y DE LÉO COHEN-PAPERMAN

TWO THEATRICAL ADAPTATIONS OF PAULINE BAYLE  
AND LÉO COHEN-PAPERMAN'S *LOST ILLUSIONS*

Patrice Pavis

patricepavis@hotmail.com



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2025.55.02

ISSN 2444-3948

**Resumen:** El artículo aborda el problema del tiempo y de la aceleración comparando dos adaptaciones de *Les illusions perdues* (*Las Ilusiones perdidas*), novela de Honoré de Balzac, y los dos espectáculos teatrales surgidos de ellas, realizados respectivamente por Pauline Bayle (2022) y Léo Cohen-Paperman (2024). El estudio retoma y compara sistemáticamente distintas facetas de los dos espectáculos –el texto y la dramaturgia, la escenografía, la fábula y el relato, los actores, los personajes y las voces, y la dramaturgia de los vectores, la plasmación de la adaptación en el espacio, la música– para acabar reflexionando sobre la forma de analizar el tiempo en el teatro, examinando la aceleración del tiempo. Consta la tendencia actual a la adaptación de novelas para representar todo tipo de relaciones socioculturales, que se caracterizan por la rapidez de los diálogos que permiten una interpretación coherente y rítmica.

**Palabras clave:** Adaptación, novela, teatro, aceleración, tiempo.

**Abstract:** This article addresses the issues of tempo and acceleration by comparing two adaptations of Honoré de Balzac's novel *Les Illusions perdues* (*Lost Illusions*), as well as the two resulting theatrical productions,

which were directed by Pauline Bayle (2022) and Léo Cohen-Paperman (2024) respectively. This article systematically revisits and compares various aspects of the two shows, including the text and dramaturgy, set design, fable and narrative, actors, characters and voices, dramaturgy of vectors, spatial representation and music. Ultimately, he reflects on how to analyse tempo in theatre by examining the acceleration of time. The author notes the current trend of adapting novels to depict various sociocultural relationships, characterised by rapid dialogue that enables coherent and rhythmic interpretation.

**Keywords:** Adaptation, novel, theatre, acceleration, tempo.

**Sumario:** 1. Introducción; 2. La comparación de los dos espectáculos; 3. Dramaturgia de los vectores; 4.El espacio, el tiempo, el movimiento; 4.1.Escenografía del espacio vacío; 4.2. Inscripción de las palabras en el espacio; 4.3. La música; 5. Aceleración dramática; 5.1. Aceleración en un texto dramático; 5.2. La aceleración en el texto dramático; 5.3. El tempo musical; 5.4. El compás y el ritmo; 6. Personajes, figuras y voces; 6.1. Estilización; 6.2. Tensión dramática; 6.3. Voz y vocalidad; 7. La puesta en escena, ¿una adaptación acelerada? 7.1. ¿Contar o representar una novela?; 7.2. Entre la adaptación y la puesta en escena; 7.3. El adaptador y el director: ¿una relación fusional?; 8. Obras Citadas.

Copyright: © 2025. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

PATRICE PAVIS, es uno de los estudiosos y teóricos del teatro más importantes e influyentes de los últimos 50 años. Catedrático de la universidad de Paris III, de la Universidad de Paris VIII, así como de la Universidad de Kent, ha sido uno de los principales impulsores de los estudios semiológicos del teatro en los años 1980. Ha escrito sobre la semiología y la teoría teatral, la escritura dramática contemporánea, y el análisis de espectáculos teatrales algunos de los libros más determinantes como *Problèmes de sémiologie théâtrale* (1976), *Dictionnaire du théâtre, Themes et concepts de l'analyse théâtrale* (1980), *Vers une sémiologie de la réception* (1982), *Marivaux à l'épreuve de la scène* (1986), *Le théâtre au croisement des cultures* (1990), *L'analyse des textes dramatiques* (2016), *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain* (2018), *La mise en scène contemporaine* (2019) o *L'analyse du spectacle. Théâtre, mime, danse* (2021), entre otros.



## 1. INTRODUCCIÓN

Dos adaptaciones y puestas en escena recientes de la novela de Honoré de Balzac *Ilusiones perdidas*, de Pauline Bayle (2022) y Léo Cohen-Paperman (2024), similares pero diferentes, nos permiten observar cómo estos jóvenes artistas abordan un texto magistral de manera similar pero diferenciada. Al comparar punto por punto su forma de adaptar, interpretar y representar esta obra de un «volumen monstruoso» (Balzac), esperamos comprender mejor su método de trabajo, su técnica de adaptación y la estética de su puesta en escena.

## 2. LA COMPARACIÓN DE LOS DOS ESPECTÁCULOS

## Texto y espectáculo

<p>Pauline Bayle (Pauline) retoma para su puesta en escena las dos primeras partes de la novela: «Los dos poetas» y «Un gran hombre de provincia en París». Privilegia estas dos primeras partes, dedicadas a la vida de Lucien de Rubempré en el anonimato de la provincia, y luego a su gloria efímera y su posterior caída en París. La obra termina con la llegada de «la mujer de negro»: el cura Herrera, futuro Vautrin, que, en otra novela, <i>Esplendores y miserias de las cortesanas</i>, guiará a Lucien en su conquista de la gloria, antes de una nueva caída, esta vez fatal.</p>	<p><i>Ilusiones perdidas</i> es solo la parte central de una trilogía que habría que analizar en su conjunto, especialmente si se asiste a una representación integral de las tres partes (1 h 25 min, 1 h 55 min, 1 h 50 min). Cada una de ellas ha sido dirigida por un director diferente. La parte central, la de Lucien a la conquista de la capital, «Un gran hombre de provincias en París», que analizamos aquí, está dirigida (adaptación y puesta en escena) por Léo Cohen-Paperman. La primera parte está escrita e interpretada como una opereta, mientras que la última parte, una adaptación de <i>Esplendores y miserias de las cortesanas</i>, se asemeja a una coreografía. Este conjunto, concebido en estilos dispares, que ofrece tres visiones de la grandeza y la decadencia de una sociedad, es una «historia natural de la sociedad» (Balzac).</p>
---	--

## Escenografía

Un doble principio parece regir el dispositivo escenográfico de Pauline Bayle: una parte del público, situada en tres lados del escenario, forma un cuadrado «abierto» en el lado de la sala. Este público en el escenario, muy cerca de la acción, no percibe al principio la sala, que queda ligeramente oculta por una cortina de tul. La sala se va llenando poco a poco, hasta que pronto la mayoría del público se sienta frente al escenario. La visión que tiene este público desde la sala es, evidentemente, muy diferente a la del pequeño público situado en el escenario y muy cerca de los actores y actrices. En realidad, asistimos a dos espectáculos distintos, vivimos dos experiencias sensoriales diferentes, según el lugar en el que nos encontremos. Es difícil decir si esta dualidad escenográfica es intencionada o impuesta por el teatro frontal en el que se desarrolla la obra. En cualquier caso, la puesta en escena utiliza hábilmente esta dualidad del espacio: la obra comienza en el borde del escenario, luego se desplaza progresivamente hacia el centro y se instala en el espacio rectangular (más que circular) del escenario. La acción y la atención se concentran entonces en el espacio cerrado y en los animados intercambios entre los personajes. Esta dualidad exterior/interior contrapone el lugar tranquilo pero aburrido de la sociedad provincial al lugar agitado y cruel de la «jaula de grillos» parisina.

La escenografía es diferente para cada uno de los tres episodios de «Notre comédie humaine» propuestos por el Nouveau Théâtre Populaire de Léo Cohen-Paperman. El dispositivo sigue siendo frontal, pero el escenario está «habitado» de manera diferente en cada parte. La sociedad parisina de los años 1830-40 está representada por un andamio laberíntico y piramidal en el que evolucionan los diferentes grupos de una sociedad muy jerarquizada. Se distinguen diferentes lugares: el cocinero preparando la comida; los cafés o salones un poco más arriba, pero entrelazados y desordenados, frágiles en su construcción. En la cima de esta pirámide se encuentra una elegante dama que observa desde arriba, pero en silencio, la incesante agitación de esta sociedad en ebullición. Nada directamente mimético o realista, sino una impresión de desorden, de construcción y destrucción permanente.

## Fábula y relato

Para el lector o el oyente de un texto adaptado (incluso si se trata de la adaptación de un gran clásico como una novela de Balzac), no es fácil reconocer «de oído» si la adaptación cita exactamente el texto original o si lo parafrasea. Pauline Bayle sigue y resume fielmente la trayectoria de Lucien, todo lo que precisa la fábula y ayuda al espectador a comprender rápidamente al personaje a través de sus acciones. No añade nada, no explica la acción. Ciertamente, concentra el relato de Balzac, pero mantiene el texto de la novela, aunque sea a costa de pequeños ajustes. Si bien se conserva la fábula (la historia contada), la narración (la forma de contarla) utiliza los recursos del teatro, en particular el ritmo muy rápido y las réplicas que suenan como los diálogos entrecortados de una comedia clásica. Como escribe Pauline Bayle, «en *Ilusiones perdidas*, el tiempo de la narración es ante todo el de la acción; (...) A lo largo del trabajo de escritura y adaptación, se buscará hacer coincidir el presente de la historia con el presente de la representación para revelar el relato en toda su energía y potencia».

La fábula que Léo Cohen-Paperman «extrae» de la novela no difiere radicalmente de la de Pauline Bayle. Su relación con nuestra época es mucho más marcada: a través del juego, el vestuario, las formas de moverse y hablar, los insultos y las expresiones de moda, algunas escenas remiten a nuestra cotidianidad. Sin embargo, ¿son realmente comparables y compatibles nuestras sociedades, nuestras actitudes y nuestras formas de pensar? Léo Cohen-Paperman y sus compañeros se esfuerzan por utilizar la técnica brechtiana del distanciamiento, interpretando sus papeles teniendo en cuenta la situación social de los personajes, sin identificarse necesariamente con ellos, tomando distancia respecto a ellos. Al mismo tiempo, no se olvidan de preguntarse cómo reaccionarían ellos mismos y sus contemporáneos en una situación similar. De este modo, esperan relativizar y «distanciar» las situaciones del pasado comparándolas, pero sobre todo distinguiéndolas de la situación social actual. La puesta en escena se presta a este distanciamiento.

## Actores y personajes

Según Pauline Bayle, la energía de la narración, la expresión verbal y gestual, deben guiar a los actores y actrices. Ellas confieren dinamismo a la interpretación, incluso sin conocer de antemano el sentido (la dirección) del papel o de la escena. No todos parten de una idea dramática o escénica preconcebida que basta con desarrollar. Más bien buscan probar cómo su escena y su papel se irán elaborando poco a poco en una serie de decisiones dramáticas y rítmicas tomadas en el escenario. Todo sucede como si los actores y actrices hicieran todo lo posible por no aparecer como personajes ya definidos y dibujados. Los grupos y las alianzas se forman y se deshacen. Los actores y actrices no interpretan un solo personaje, sino que cambian de papel según las necesidades. Un simple detalle en el vestuario basta para caracterizarlos. Esta técnica brechtiana obliga al espectador a cambiar frecuentemente su mirada, a no identificarse psicológicamente con un personaje, a abordarlo de forma crítica, sin dejar de ser consciente de las relaciones cambiantes y relativas entre los personajes.

Cada actor de Léo Cohen-Paperman exhibe desde el principio signos que caracterizan inmediatamente a un (único) personaje. Este personaje, muy pintoresco, es reconocible por su forma de hablar, de maldecir, de comportarse de acuerdo con los estereotipos que se atribuyen a un poeta, un financiero, un provinciano, un aristócrata, etc. Es cierto que estos actores y actrices interpretan e imitan muy bien estos tópicos, no sin cierta ironía crítica. La cuestión es saber si también observan una cierta distancia con respecto al personaje que representan, si se identifican con él o si muestran una cierta actitud crítica hacia él. Parece que los actores siempre mantienen una pequeña distancia. Pero no se trata de un distanciamiento en el sentido brechtiano del término. Se podría pensar, según el Nouveau Théâtre Populaire (cuya declaración de principios se lee sistemáticamente al público justo antes del comienzo de cada representación), que, en la línea de Brecht, Vilar o Planchon, esta puesta en escena tiende hacia la distanciamiento, mediante la comparación entre la obra pasada y nuestra mirada contemporánea. En cualquier caso, ese es el objetivo declarado de esta ambiciosa obra: «La adaptación intentará restituir los retos políticos y morales propios del siglo de Balzac. De este roce entre el ayer y el hoy nacerá el alma del espectáculo. »

«Adaptad, adaptad, siempre quedará algo». Esta fórmula no solo se aplicaría a Bayle y Léo Cohen-Paperman, sino a cualquiera que se proponga adaptar una novela, ya sea para «reducirla» en todos los sentidos de la palabra: reducir su volumen, hacerla más accesible y mejor conectada con nuestro mundo, al menos tal y como lo concebimos o deseamos. Consideremos ahora estas dos adaptaciones de *Ilusiones perdidas*: ambas siguen el hilo narrativo de la novela, retoman «fielmente» los episodios de la vida de Lucien y eliminan los desarrollos, descripciones y explicaciones que no contribuyen directamente al desarrollo de la historia que cuenta la novela (su fábula). Sin embargo, la «reescritura» del trabajo escénico difiere mucho de un artista a otro. Pauline Bayle propone diálogos muy rápidos, frases cortas, pronunciadas por uno de los cinco actores/actrices, a menudo de forma rápida, lejos de un diálogo puramente psicológico, en una coreografía simple y abstracta sobre un escenario desnudo. Aunque mantiene el mismo principio de resumir y condensar el texto de la novela, al no proponer, como Balzac, una «representación total de la sociedad», la adaptación de Cohen-Paperman organiza diálogos menos coreografiados, más realistas y cotidianos, para los que los actores deben trabajar su papel en su dimensión, al estilo del teatro popular de Vilar o Planchon. Todo ello recarga aún más un reparto ciertamente individualizado, pero también pletórico. Sin embargo, Léo Cohen-Paperman no renuncia a su proyecto: «La adaptación intentará situar de nuevo los retos políticos y morales propios del siglo de Balzac. Léo Cohen-Paperman no elude el problema de la interpretación de una época ya lejana, en el contexto y teniendo en cuenta la terminología de entonces, pero también en «nuestro» contexto contemporáneo, buscando las herramientas conceptuales y artísticas para analizar nuestra época, en plena confusión conceptual. ¡Dos impresionantes formas de hacernos ver y oír esta novela de Balzac! Pauline Bayle y Léo Cohen-Paperman han encontrado su propia versión y la han defendido de manera convincente. Así, cada espectador o espectadora podrá reencontrarse con sus propias *Ilusiones*, perdidas hace tiempo, pero recuperadas durante el tiempo que dura la representación. Centrándonos ahora únicamente en la adaptación y puesta en escena de *Ilusiones perdidas* por Pauline Bayle, queremos comprobar si algunos conceptos teóricos pueden ayudarnos a ampliar el análisis audiovisual del espectáculo. Partiremos, pues, de las mismas cinco preguntas anteriores, centrándonos en los conceptos de vectorización/velocidad/ aceleración/ritmo y Verbo-Cuerpo.

## 3. DRAMATURGIA DE LOS VECTORES

Cuando se habla de «adaptación», se piensa inmediatamente en todo lo que se ha eliminado del texto o reducido en volumen mediante diversos métodos. Hay que elegir la historia que se quiere contar y los personajes necesarios para comprender las acciones. En el caso de *Las ilusiones perdidas*, la figura de Lucien de Rubempré es imprescindible. Pero también hay que decidir cómo sugerir sus motivaciones y trazar su trayectoria, y cómo se encadenan sus éxitos y sus fracasos. ¿Qué obstáculos encuentra que finalmente no podrá superar, qué contratiempos se acumulan? Esta trayectoria se concreta fácilmente en una teoría de vectores y vectorizaciones.

Inspirándonos en la oposición entre la figura retórica de la metonimia y la de la metáfora, oposición sobre la que se superpone la teoría freudiana del sueño, respectivamente, el motivo del desplazamiento y el de la condensación del sueño según Freud, proponemos una teoría de la vectorización del texto de ficción

## VECTORIZACIÓN

Metonimia	metáfora
( <u>Desplazamiento</u> )	( <u>Condensación</u> )
Conector (2)	Acumulador (1)
Interruptor (3)	Embrague (4)

Si retomamos el recorrido de los vectores para seguir la trayectoria de Lucien de Rubempré, observamos que su camino está, por así decirlo, pavimentado con cuatro grandes tipos de vectores: (1) Todo tipo de peripecias, positivas o negativas, que se acumulan. (2) Estas peripecias conectan al héroe, y por tanto al lector o al espectador, llevándolos de éxito en éxito, y luego de desgracia en desgracia. (3) Estos cambios de dirección son provocados por todo tipo de obstáculos, catástrofes, que, como un interruptor invisible, cortan su impulso. (4) Estas interrupciones terminan por llevarlo a un terreno completamente diferente: la desesperación, luego el éxito literario y material, y finalmente la miseria en París,

antes de regresar a la provincia. ¿Todo conduce a una decadencia o a un renacimiento? Estos cuatro tipos de vectorización trazan el camino del personaje principal de la novela y de su adaptación. Acompañan a toda narración, y no necesariamente en el orden del 1 al 4. La vectorización permite relacionar diversas funciones narrativas, observar el recorrido de la historia que podemos imaginar gracias a estas cuatro operaciones vectoriales fundamentales de la narración y de la recepción que hacemos de ella.

#### 4. EL ESPACIO, EL TIEMPO, EL MOVIMIENTO

##### 4.1. Escenografía del espacio vacío

El espacio escénico, percibido desde la sala, es también un espacio vivido por el público que está en el escenario sentado en tres filas de asientos. Lo que parece ser en principio un espacio rectangular, resulta ser un espacio casi circular más bien cuadrado, en el fondo. La posición de los actores dibuja todo tipo de figuras, un espacio que revela el cambio permanente de las relaciones entre los personajes. Consideremos, por ejemplo, al comienzo de la representación, la relación entre Madame de Bergeron y el joven Lucien. Esta pasa por varias fases, acompañada de figuras espaciales que revelan la naturaleza de su relación. Solo, al borde del escenario, frente al público de la gran sala, Lucien recita su pequeño poema, bastante infantil, como un alumno de primaria, antes de volverse hacia el público que casi rodea el escenario; entonces su admiradora y musa, Madame de Bergeron, sube al escenario; se coloca frente a él y luego se acerca a su lado para apoyarlo contra el notable local que lo agrede y lo hace huir. Tras una escena de seducción, en la que Lucien y Naïs, de perfil para ambos públicos, se juran amor eterno o una brillante carrera en la poesía; atrapado entre Anaïs y su hermana, Lucien decide seguir a su protectora a París. Durante y después de un interludio de música repetitiva, encontramos a los dos antiguos amantes en un espacio cuadrado pero vacío, muy alejados el uno del otro, él mirando hacia París y el futuro, ella huyendo de su mirada. La coreografía encaja admirablemente en la escenografía, vacía y cercana, muda

y reveladora. La famosa «psicología de los personajes» no necesita más indicios que este ballet de movimientos y miradas.

## 4.2. Inscripción de las palabras en el espacio

En esta puesta en escena, los movimientos y desplazamientos de los actores y sus personajes, pero también la elección de las palabras para la adaptación y la puesta en escena, se han realizado con mucho cuidado: tanto los desplazamientos como las palabras encajan perfectamente en el dispositivo escénico y dramático. Como señalaba Monique Nemer, refiriéndose a «la imaginación poética de Shakespeare», «si es una especificidad del teatro inscribir su retórica en el espacio, sin duda también lo es inscribir el espacio en su retórica». (...) Al igual que los cuerpos, las palabras se inscriben en un espacio ».

## 4.3. La música

La música acompaña aquí los momentos de reflexión sobre la literatura y el estilo de vida de los jóvenes escritores y periodistas. Su melodía es regular, incluso repetitiva, y apenas audible al comienzo de un largo discurso (como el de Lucien sobre el futuro de la literatura y la novela, y luego su nombramiento como periodista). La música, repetitiva y lancinante, va creciendo en un crescendo hasta convertirse en lo único perceptible en una sala sumida en la oscuridad, pero donde el narrador evoca la atmósfera exaltada del momento. Estos momentos musicales son también respiros y puntos de referencia en la evocación de la vida cada vez más ajetreada y peligrosa de Lucien y Coralie: «Ese invierno fue para Lucien una larga embriaguez interrumpida por los pequeños trabajos del periodismo», se oye, como un resumen y una advertencia. Estos textos de un narrador ajeno a la ficción, en la oscuridad y acompañados de una música a la vez «embriagadora», cada vez más intensa e insistente, son momentos excepcionales de pausa en la puesta en escena. Por lo general, las acciones, en escenas muy cortas, parecen representarse en el presente de una improvisación. Los personajes dicen su texto a toda velocidad, con palabras muy concisas, ancladas en el instante, como flashes de una luz intensa y cegadora. La música –y el teatro nos lo

recuerda constantemente, como en esta adaptación de *Las ilusiones perdidas*— «no solo se escucha: no es un proceso puramente auditivo, sino que, según muestran los fisiólogos, pone en juego los tres sistemas motor, propioceptivo y cinestésico».

## 5. ACELERACIÓN DRAMATÚRGICA

### 5.1. Aceleración en un texto dramático

Si bien es posible captar la velocidad y la aceleración del tiempo en una obra musical al experimentar su compás y su ritmo, resulta mucho más difícil observar la lentitud o la rapidez en un texto escrito, incluso en un texto «dramático». Es cierto que se distingue entre, por un lado, un diálogo con réplicas breves (o esticomitias en una escena de una tragedia clásica francesa) y, por otro, un largo monólogo o una descripción interminable (como las que sabe hacer Balzac). Un lector puede impacientarse ante una descripción muy larga o una reflexión cuyo interés o significado no siempre ve. Pero no se puede reprochar al texto que sea, en sí mismo, lento o aburrido.

### 5.2. La aceleración en el texto dramático

La aceleración en una representación teatral es, en cambio, mucho más controlable y manipulable por los actores y el director. Ya se ha señalado que la puesta en escena de *Ilusiones perdidas* parece progresar (circular) a diferentes velocidades. La primera parte, en la tranquilidad provincial de Angulema, muestra a unos provincianos nerviosos y felices de recitar y escuchar poesía. Tras el incidente del espectador crítico, la llegada de la hermana de Lucien y la partida imprevista y precipitada de los dos amantes, tras un fundido a negro y con una música de fondo que ya anuncia la rapidez de la vida parisina, permite intuir que la pareja no tardará en romperse. Sus miradas se evitan durante el pasaje musical. Los amantes parecen paralizados y ralentizados, especialmente Lucien, mientras que Anaïs, apagada, gesticula mucho menos de lo habitual.

Las demás escenas en las que se encuentran los protagonistas se desarrollarán a un tempo completamente distinto.

### 5.3. El tempo musical

Este concepto musical de «tempo» es difícil de aplicar a la representación teatral. En música, el «tempo» es la velocidad, más o menos rápida, que debe respetar el director de orquesta o el instrumentista (*allegro*, *adagio*, *presto*, etc.) en la ejecución de la obra, ya sea en su totalidad o en una parte. Pero el tempo también depende del director de escena, sin que haya un tempo impuesto. Dirigir una obra no es simplemente decidir cuál debe ser el tempo adecuado de principio a fin.

### 5.4. El compás y el ritmo

Por el contrario, la dicotomía «compás y ritmo» resulta muy útil para abordar la forma en que el espectador percibe el desarrollo del espectáculo, prestando atención al ritmo y la regularidad del movimiento y la velocidad, especialmente durante los momentos musicales en los que la música repetitiva y el movimiento casi inmóvil de los actores parecen desarrollarse con una periodicidad regular y constante (isócrona), según melodías, compases y gestos a través de secuencias de la misma duración. La teoría musical de Francis Wolff distingue y opone los conceptos de ritmo y compás: «Entendemos por ritmo la repetición de una célula rítmica constituida por eventos de duración desigual, reducidos a su naturaleza de acontecimiento. A diferencia de la pulsación isócrona o del compás, el ritmo está primero en la música —o en la poesía, la danza, etc.— antes de estar en nosotros. El ritmo es percibido por nuestro cuerpo al que mueve; pero, dado que las células están compuestas por duraciones desiguales, es necesario comprenderlo con la razón. Por eso decimos que, a diferencia del motor de la música medida, el del ritmo es la «razón incorporada», como si la razón que se encuentra en la música se hubiera incorporado a nosotros. » Tomemos el ejemplo del comienzo de la segunda parte de la novela. La llegada a París, en la oscuridad al principio, es descrita por un narrador visible detrás del público en el escenario, con una música repetitiva al mismo ritmo. Su relato evoca el

asombro de cualquiera que, como Lucien, descubre la capital. ¿Cómo se articulan la MEDIDA y el RITMO? La MEDIDA es una pulsación isócrona (un periodo de duración constante). El «cuerpo que cuenta» (o «cuerpo pensante») comprende rápidamente que la música es una pulsación regular como los latidos del corazón humano, con una regularidad de metrónomo, siendo el oyente el público: «el compás está primero en nosotros como seres racionales que cuentan». El compás nos tranquiliza. El RITMO, en este ejemplo, penetra en nosotros a través de la voz humana del narrador, que describe París como una belleza venenosa. El espectador no sabe muy bien a qué atenerse frente a la descripción de una extraña inquietud en este mundo nuevo donde todo cambia a cada momento. ¿Adónde nos llevará esto? La palabra, de duración e intensidad irregulares, es para el oyente-espectador una «razón incorporada», «como si la razón que se encuentra en la música se hubiera incorporado en nosotros». El ritmo nos sorprende, nos asusta y nos deleita.

## 6. PERSONAJES, FIGURAS Y VOCES

### 6.1. Estilización

Es toda una hazaña de la puesta en escena representar con cinco actores (más una actriz para el papel solamente esbozado de Herrera/Rastignac) a la veintena de personajes que intervienen en esta adaptación. Los personajes de la novela han sido elegidos en función de su relación e interacción con Lucien y sus compañeros de trabajo. Sería inútil buscar un sistema dramático detrás de esta elección de breves secuencias. Lo importante, con este método, es el arte de captar los principales rasgos psíquicos o morales de cada personaje, a través de un montaje acelerado de fragmentos textuales convertidos en diálogos. La estilización y la rapidez de la interpretación, la atribución de un simple detalle en el vestuario para identificar al personaje que entra en escena, la integración de cada uno en la coreografía de los desplazamientos y las actitudes, el papel de las convenciones de interpretación para ayudar a los actores a interpretar cualquier nuevo personaje, masculino o femenino, todo ello confluye para dar lugar a una interpretación milimétrica y altamente estilizada. Para el público, es una sorpresa y un placer (re)

descubrir el realismo balzaciano a través de esta visión sintética, abstracta, concisa y lúdica de esta época histórica y de la tradición de la novela realista.

## 6.2. Tensión dramática

A pesar de esta fragmentación de la acción en secuencias breves y rápidas; en las que una parece borrar a la otra, se percibe un aumento constante de la tensión dramática (de ahí la impresión de aceleración). Todas las etapas, desde los primeros pasos del joven poeta hasta los dramas que afectan a Lucien y su entorno, están claramente trazadas con la lógica ineludible de una tragedia (aunque Balzac y sus émulos desconfían de la comedia o la tragedia del siglo XVII). Las escenas se suceden con la salida y la llegada de un nuevo personaje. La luz cambia entonces imperceptiblemente, dibujando y recortando las superficies iluminadas para cada nueva escena. La intensidad luminosa aumenta a veces durante una misma escena hasta incluir las filas del público que están en el escenario. Lejos de la acumulación de objetos o protagonistas de una representación realista, el escenario se presenta como una superficie de demostración, un lugar donde la coreografía dibuja sus figuras trazadas con precisión. « Una dramaturgia anclada en el instante»: esta fórmula de Pauline Bayle describe con gran precisión su «reescritura» y su puesta en escena del texto de Balzac. Ella inventa, o al menos sistematiza, un nuevo tipo de puesta en escena. Bayle supera con creces el reto que supone el realismo, a veces excesivamente explicativo, de Balzac. ¡Nos ofrece una síntesis muy lograda de «Baylezac»!

## 6.3. Voz y vocalidad

La atención prestada a la esquematización, la retórica y el dibujo de las figuras en esta puesta en escena tan controlada no debe hacernos olvidar el trabajo sobre la precisión de las voces, su «ajuste», su evolución a lo largo de la representación. La vocalidad de la voz es la voz en su dimensión física, pulsional y afectiva: cualidades corporales que necesariamente tendrán un fuerte impacto emocional en el significado que transmiten las palabras. El oyente o el receptor, o simplemente el

interlocutor, no puede evitar recibir físicamente este mensaje físico, «junto» al significado de las palabras. Basta con comparar el uso y el efecto de la voz del joven poeta Luciano y la voz segura del mismo orador anunciando el futuro de la literatura, o la voz herida de quien acaba de perderlo todo: su reputación, su fortuna y la mujer que ama. Esta evolución puede parecer obvia, ya que se trata de representar la evolución de un personaje. Pero estas diferencias de voz y vocalidad han sido decididas conscientemente por la actriz y la directora. Sin embargo, el hecho de que el papel de Lucien lo interprete una mujer indica que se pide al espectador o espectadora que acepte esta convención de juego y este acuerdo tácito: el sexo del actor/actriz no es lo importante aquí, ya que esta convención teatral nos sugiere que el intérprete desempeña aquí el papel de un hombre, Lucien, al igual que los demás actores y actrices encarnan a un hombre o una mujer según las necesidades del reparto del momento.

## 7. LA PUESTA EN ESCENA, ¿UNA ADAPTACIÓN ACELERADA?

### 7.1. ¿Contar o representar una novela?

La adaptación, especialmente en el caso de una novela tan larga y densa, debe elegir necesariamente un hilo conductor que ayude al primer lector (el adaptador) y, más aún, al espectador, frágil y volátil, a limitarse a un relato, aunque sea elegido entre una infinidad de historias o temas. Pauline Bayle no solo se ha limitado a las dos primeras «partes» (400 páginas), sino sobre todo a la historia de Lucien de Rubempré. El texto que se escucha durante la representación, inédito, y por lo tanto inaccesible para los lectores e investigadores, no parece haber sido reescrito en función de las necesidades y limitaciones de la escena contemporánea. No se trata de una transposición de la historia (la fábula) a otra época u otro marco. Ciertamente, podemos comparar nuestras esperanzas y decepciones con las de Lucien, pero la situación histórica ya no es la misma que la de la juventud actual, aun cuando la esperanza sigue estando a menudo seguida de la decepción o la resignación.

## 7.2. Entre la adaptación y la puesta en escena

Cuando la adaptadora y la directora son la misma persona, es difícil distinguir qué compete a una y qué a la otra. La cuestión es saber si la puesta en escena se elabora a partir de propuestas dramáticas ya existentes y bastante firmes, o si estas propuestas solo se abordarán en el escenario con los actores y los colaboradores técnicos y artísticos. En el caso de *Ilusiones perdidas*, dada la longitud y la complejidad del texto que hay que adaptar para la escena, cuesta imaginar que se pueda prescindir de un análisis dramático. ¿No habría que probar, con todos los colaboradores, las líneas generales de esta dramaturgia que constituirá el armazón, o al menos el punto de partida, de la puesta en escena? Un análisis dramático parece indispensable para realizar la transición entre una novela compuesta por innumerables historias o reflexiones y una presentación escénica de algunos episodios dramatizados. Este material narrativo, esta fábula, todos los colaboradores, bajo la dirección del director de escena, tienen ahora la tarea de contarla, mostrarla, interpretarla: Contar: ¿qué acciones? ¿A qué ritmo? ¿Ralentización, aceleración? Todos estos factores están relacionados con el TIEMPO. Tanto la época de la ficción novelística como el tiempo de la historia contada en escena. Mostrar: ¿En qué ESPACIOS ocurre todo esto? ¿Cómo se representan estos lugares en la novela? ¿Y cómo se trasladan al espacio vacío del escenario cuadrado, sin ninguna indicación de lugar o época?

Interpretar: ¿cómo hacer comprender lo que hacen los PERSONAJES? ¿cómo actúan e interactúan?

## 7.3. El adaptador y el director: ¿una relación fusional?

La multiplicación de los casos de adaptación en la producción internacional se confirma en muchas creaciones teatrales, al menos en el mundo occidental. Esta convergencia se explica por una evolución paralela y complementaria de ambas prácticas. La adaptación se realiza cada vez más en función y con vistas a una producción teatral concreta. La puesta en escena amplía su radio de acción a todo tipo de material, no solo literario y dramático, sino también artístico y sociocultural. La puesta en escena necesita cada vez más encontrar, concebir y representar

todo tipo de hechos socioculturales. Y para adoptarlos, los adapta a sus necesidades. El director: un adaptador que se ignora a sí mismo. El adaptador: un director de escena que se impacienta. Todo el mundo se sorprende, a veces se maravilla, a veces se queja, de que la adaptación se haya convertido en una práctica casi dominante de la producción teatral contemporánea. Joris Mathieu, director del Théâtre Nouvelle Génération, resume perfectamente el estado de la adaptación desde finales de los años noventa. «Hace veinte años (a finales de los años noventa), era una particularidad adaptar novelas (reescribir, resumir una novela). Hoy en día, ya no lo es. Existe una tendencia real a adaptar novelas al teatro. Sin duda porque el público del teatro busca experiencias singulares (...). Lo que interesa a los directores que montan textos no teatrales no es la fuerza del relato, ni la buena historia, que produce un teatro convencional, comprendido universalmente, sino la posibilidad que ofrecen estos textos de apoyarse en un material menos escrito, a partir del cual es posible un trabajo teatral sensible y sensorial.» La adaptación y la puesta en escena de Pauline Bayle ilustran muy bien esta observación de Joris Mathieu. Por último, cabe destacar al menos tres aspectos de esta tendencia y del éxito de su adaptación teatral: 1. Las réplicas, textuales o ligeramente corregidas, son casi siempre *punch lines*, no tanto la fórmula que da sentido a un chiste, sino la réplica que «da en el blanco», que sorprende al interlocutor, no callándolo, sino, por el contrario, permitiéndole rebotar, responder con rapidez. 2. A pesar de esta impresión de diálogo rápido, hay una continuidad en la fábula, una lógica en las acciones, una comprensión de los mecanismos sociales que llevan a los protagonistas a sus éxitos y a sus fracasos. 3. La interpretación de los actores, absolutamente coherente y colectiva, precisa y rítmica como un drama radiofónico, es también lo que sostiene la puesta en escena al conferirle su estilo y su lógica. Esta coherencia estilística de la interpretación de los actores y de la puesta en escena revela quizás una de las claves de la adaptación y de su éxito aquí y en muchas otras experiencias. De ahí el hermoso homenaje de Creuzevault al actor por el éxito de la adaptación: «La adaptación es una cuestión de interpretación, de presencia inmediata, de actuación».

### 8. OBRAS CITADAS

- CARPETA DE PRENSA. (2018), J.Mathieu et Julie Sermon, "Interview",  
*Théâtre Nouvelle Génération*. 16 janvier.
- NEMER, M. (1982). "Traduire l'espace". *Théâtre/Public*, 44.
- PAVIS, P. (1999). "Vectoriser le désir", *Protée*, 27 (1), 9-16.
- WOLFF, F. (2015). *Pourquoi la musique?* Fayard.



LA ACELERACIÓN INTENSIVA EN *AVIS DE TEMPÊTE* DE  
GEORGES APERGHIS

INTENSIVE ACCELERATION IN GEORGES APERGHIS' *AVIS  
DE TEMPÊTE*

**Annita Costa Malufe**

Universidad de Salamanca

[annita.costa@usal.es](mailto:annita.costa@usal.es)

<https://orcid.org/0000-0002-6843-197X>

**Silvio Ferraz**

Universidade de São Paulo

[silvioferraz@usp.br](mailto:silvioferraz@usp.br)

<https://orcid.org/0000-0001-8263-6640>



**DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2025.55.03**

**ISSN 2444-3948**

**Resumen:** A partir de los años 70, y coincidiendo con la llamada «segunda ola En este artículo nos proponemos reflexionar sobre la aceleración en las artes, más específicamente en lo que podemos denominar ópera contemporánea, teatro musical o, incluso, música escénica, a partir de los contrapuntos entre las velocidades de los flujos de sonidos e imágenes. Con este fin, presentamos una lectura de la obra *Avis de tempête* del compositor griego naturalizado en Francia Georges Aperghis (Atenas, 1945), a partir del concepto de «aceleración intensiva», fundamentado en las filosofías de Henri Bergson y Gilles Deleuze. El objetivo es pensar la aceleración como potencia de sensación en las artes, capaz de producir nuevos sentidos e imaginarios más allá del debate que opone

rapidez y lentitud. El arte se presenta, así, como un juego de contrapuntos cuya característica es provocar transformaciones de naturaleza y no solo de grado, produciendo lo incalculable o lo inconmensurable como potencia de vida.

**Palabras clave:** Aceleración intensiva; Música escénica; Sensación; Duración; Georges Aperghis.

**Abstract:** In this article, we propose to reflect upon acceleration in the arts, more specifically in what may be referred to as contemporary opera, musical theatre, or, indeed, scenic music, through the contrapuntal relations between the velocities of sound and image flows. To this end, we offer a reading of *Avis de tempête* by the Greek-born, French-naturalized composer Georges Aperghis (Athens, 1945), drawing on the concept of «intensive acceleration» –Itself grounded in the philosophies of Henri Bergson and Gilles Deleuze. The aim is to conceive acceleration as a sensory force within the arts, capable of engendering new meanings and imaginaries beyond the debate that opposes speed and slowness. Thus, art is proposed as a play of counterpoints whose defining trait is to provoke transformations of nature rather than merely of degree, producing the incalculable or the immeasurable as a vital force.

**Keywords:** Intensive acceleration; Scenic music; Sensation; Duration; Georges Aperghis.

**Sumario:** 1. Introducción; 2. Aceleración empírica (formas) y aceleración intensiva (fuerzas); 3. *Avis de tempête*; 4. Referencias.

Copyright: © 2025. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

ANNITA COSTA MALUFE. Investigadora Distinguida en la Facultad de Filología de la Universidad de Salamanca. En Brasil, es investigadora productividad científica del CNPq y docente del Programa de Posgrado en Literatura de la PUC-SP. Es Doctora en Teoría e Historia de la Literatura (Universidad Estadual de Campinas) y ha realizado dos investigaciones posdoctorales sobre Samuel Beckett y la filosofía de Gilles Deleuze. Es autora de varios artículos en revistas indexadas, además de dos libros de ensayos y siete de poemas. Se dedica al estudio de los pensamientos poéticos en las

interfaces con la filosofía francesa y la performance.

SILVIO FERRAZ. Es compositor y profesor catedrático del Departamento de Música de la USP y investigador productividad científica del CNPq. Fue profesor titular de la Universidad Estadual de Campinas, director de la Escuela Estatal de Música de São Paulo y del Festival Internacional de Invierno de Campos do Jordão. Es autor de más de una centena de artículos, en libros y revistas internacionales, además de tres libros de ensayos por editoriales brasileñas: *Música e repetição* (1997), *Livro das sonoridades* (2004) y *Tempo-música: as colisões de Chronos-Caos* (2025). Sus obras son presentadas en festivales de música contemporánea en Brasil y en el extranjero.



## I. INTRODUCCIÓN

En este artículo nos proponemos reflexionar sobre la aceleración en las artes, más concretamente en lo que podríamos denominar ópera contemporánea —totalmente distinta con respecto a los patrones del barroco o el romanticismo—, teatro musical o, incluso, música escénica, a partir de los contrapuntos entre las velocidades de los flujos de sonidos e imágenes.<sup>1</sup> Para ello, presentamos una breve lectura de *Aviis de tempête*, del compositor y poeta griego naturalizado en Francia Georges Aperghis.

Nuestro intento será ir más allá de la dicotomía lento *versus* rápido, o lentitud *versus* aceleración, hacia lo que buscaremos definir como una «aceleración intensiva». Nos interesa pensar en una aceleración que se daría a nivel de las fuerzas y la sensación, más allá de la forma, de la representación de la velocidad y de lo que ya vemos ocurrir desde la segunda revolución industrial: en respuesta a un mundo que se ha acelerado, un arte que se acelera —como lo hicieron el futurismo y los recientes manifiestos de aceleración— o un arte que, por el contrario, resiste la velocidad y busca la lentitud —como abordaron en los años 70 los diversos orientalismos—. El camino que nos proponemos seguir aquí será aquel en el que la aceleración y otros aspectos de la vida urbana son desde hace mucho tiempo una cuestión incorporada en las artes; a partir de ahí, nos corresponde ir más allá, en el sentido de la búsqueda de nuevos devenires: Goethe (1973 [1774]) ya lamentaba la vida urbana frente a la bucólica y no podemos dejar de recordar lo que significaba el imaginario de la vida en el campo que atraviesa cuentos y leyendas durante el Renacimiento.

En este sentido, pensaremos en la aceleración no como algo que se debe buscar o evitar en las obras, sino más bien como una práctica artística que sensibiliza lo que a menudo es poco sensible o incluso insensible en la vida cotidiana. Partimos de la premisa de que el arte trabaja con la manipulación de las fuerzas de un material que se crea en *autopoiesis*, yendo más allá de la producción de formas en una materia preexistente. Como dice Gilles Deleuze, inspirado por Paul Klee, se trataría de una comunidad entre las diferentes expresiones artísticas: «En el arte, y en la pintura como en la música, no se trata de reproducir o inventar formas, sino de captar fuerzas» (Deleuze, 2002, p. 57).<sup>2</sup> El arte como práctica de sensibilizar, de dar cuerpo sonoro, visual y táctil a lo que tiene un cuerpo distinto, como por ejemplo la velocidad, la aceleración,

lo abrupto, lo lento: dar color al grito, dar sonido al color del atardecer, dar volumen y tactilidad al tiempo.

Es importante subrayar que, al tratarse de Aperghis, un compositor de la escena experimental de la transición entre los siglos XX y XXI, no nos referimos aquí a la antigua música de estructuras rítmico-melódicas básicas, aquellas que minimizaban la presencia del sonido para enfatizar las estructuras.<sup>3</sup> Al tener en cuenta la música de dicho compositor, lo que podríamos ampliar a un largo panorama de compositores, nos referimos a la música como flujo sonoro y, en este sentido, cada milisegundo es primordial para la composición cognitiva de lo que entendemos por sonido. No se trata de abstraer aquí y allá y luego reunir estructuralmente los fragmentos —como lo haríamos con una melodía o un ritmo—, sino de seguir el flujo en cada una de sus rupturas y continuidades, como quien acompaña el vuelo de una golondrina.

## 2. ACELERACIÓN EMPÍRICA (FORMAS) Y ACELERACIÓN INTENSIVA (FUERZAS)

Antes de la lectura de *AVIS de tempête*, conviene presentar algunas nociones que impregnan la idea de aceleración intensiva. Al contraponer la aceleración empírica a este otro tipo de aceleración, tenemos en mente, en primer lugar, el concepto de tiempo de Henri Bergson, que abre la posibilidad de concebir un tiempo intensivo y heterogéneo, ya no sometido al espacio. Recordemos que esta es la reivindicación de la filosofía de Bergson: la idea de que el tiempo siempre se ha concebido a partir del paradigma espacial, sometiendo el movimiento incesante a la inmovilidad y la homogeneidad. El tiempo debe diferenciarse del espacio. Para Bergson, el tiempo es duración: es heterogéneo, implica sucesión, conciencia y memoria, mientras que la conservación del pasado en el presente es consustancial al ser que dura (2019, p. 63). Como dice Deleuze en *Bergsonisme*, la duración es una «multiplicidad virtual y continua, irreducible al número» (1966, p. 31). El espacio, por su parte, es homogéneo y discontinuo, es una simultaneidad que niega la sucesión, es lo que está fuera de la conciencia (2019, p. 64). Sin embargo, puesto que esta es una condición incluso del lenguaje y del conocimiento —el hecho de que podamos inmovilizar lo que fluye sin cesar—, no hay forma, de hecho, de representar el tiempo si no recurrimos al espacio.<sup>4</sup> Es decir, lo

intensivo no deja de pasar por lo extensivo, y mantiene con él una relación intrínseca y necesaria.

Cuando pensamos en aceleración, lo más común, e incluso automático en nuestras vidas, es pensar en lo que aquí definiremos como aceleración empírica: la que consiste en una relación entre velocidades que pueden medirse, y que presuponen ese tiempo estático y espacial. Se dice que algo acelera cuando hay un cambio «hacia arriba» de la velocidad de flujo en relación con una primera velocidad, anterior o simultánea. La aceleración se concibe comúnmente como una relación entre magnitudes. O sea, una diferencia empírica y calculable que marca la desigualdad entre eventos, hechos y datos. Sin embargo, no se trata de descartar este primer enfoque. Hay que ver que siempre se pasa por lo extensivo y por las formas para que sea posible la manifestación de lo intensivo; las fuerzas siempre están ligadas a las formas que las expresan y que están conformadas por ellas. Pero, sobre todo, se trata de notar que hay algo que pasa «entre» las formas y un primer paso es apuntar la importancia de los juegos de contrapuntos entre velocidades.

Llamemos a esta velocidad inicial, a la que se contrapone el flujo que se acelera, velocidad testigo, aquella que se mantiene y por lo tanto sirve a resaltar la que se acelera.<sup>5</sup> Esta velocidad puede estar en el flujo de lo que se contempla, por ejemplo, en el flujo de eventos sonoro-musicales, o en el flujo de imágenes de la escena en la que está inmerso quien experimenta los eventos sonoro-musicales o incluso en la velocidad propia de ese oyente. Solo se percibe que algo se ha acelerado si el sujeto que lo percibe ha permanecido a la misma velocidad: si el público se acelerara íntegramente, en sus entresijos, junto con la escena, no habría percepción de la aceleración de la escena.

Se establece así una compleja red de relaciones en la que se percibe la diferencia de velocidad entre los diversos flujos, habiendo siempre uno o más flujos testigos y uno o más flujos de transformaciones, en los que se manifiestan los eventos sonoro-musicales. Los eventos sonoro-musicales pueden ir desde una pequeña partícula sonora, un sonido aislado (corto o largo), un conjunto de eventos sonoro-musicales, hasta la configuración emergente de una trayectoria descrita por el conjunto de eventos sonoro-musicales (movimientos ascendentes, descendentes, *accelerandi*, *ritardandi*, *crescendi* y *diminuendi*). La velocidad se manifiesta en la densidad de ocurrencias de eventos sonoro-musicales, ya sea en el nivel de los componentes de una configuración o en la relación entre eventos,

como por ejemplo en alternancias rápidas del tipo *zapping* de imágenes sonoras.

Tomemos un breve ejemplo. En el monólogo de Samuel Beckett *Not I* (1984 [1972]), la escena se desarrolla en una oscuridad casi absoluta, en la que solo se ve una boca, de principio a fin. El público está tranquilo, sentado, con el corazón y la respiración regulares, cuando de repente una boca comienza a hablar sin parar a una velocidad vertiginosa, con frases cortas, repetidas y con pausas muy breves. El público permanecerá a su velocidad habitual, sin acelerar sus movimientos ni su respiración y, así, debido a esta permanencia, se percibe la aceleración del habla. Destacamos aún otro contrapunto: simultáneamente a este flujo acelerado de habla, hay un lento flujo narrativo y de imágenes, puesto que las imágenes se repiten y la escena no cambia, no avanza, al igual que el escenario, ocupado por esa boca en el centro, sin que se produzca ningún cambio. Aquí tenemos un claro ejemplo de esos contrapuntos de velocidades que intensifican la fuerza de la aceleración, en este caso sonora (vocal) y lingüística, asociada al gesto de la boca de la actriz, inquieta, en claro contraste con su cuerpo inmóvil, atado y oculto al público. Y así, no se trata solo de la forma veloz —el habla acelerada que representa a una mujer afligida, angustiada, por ejemplo—, sino, junto con ella, de algo que la trasciende, la fuerza de aceleración que surge de los contrapuntos lento *versus* rápido *versus* estático. Y que se contrapone aún más a la inmovilidad del público y a la oscuridad de la escena. La sensación será lo que surge de estos cruces, afectando a los cuerpos de los espectadores, y es esta dimensión de la sensación —innombrable e *incalculable*,<sup>6</sup> e incommensurable— la que nos interesa aquí para pensar lo que definimos como aceleración intensiva.

Cuando se trata del arte, como hemos visto anteriormente, la cuestión parece ser más bien: ¿cómo captar las fuerzas, cómo hacer sensible lo insensible, cómo crear nuevas sensibilidades? Y, por lo tanto, nos parece interesante preguntarnos: ¿cómo hacer sensible la velocidad, la aceleración? En esta operación, se empieza a entrar en lo intensivo. Nos preguntamos: ¿cómo crear procedimientos artísticos que conviertan la aceleración en una sensación, que afecte al cuerpo y que desencadene otras sensaciones? Lo que equivale a interrogarse: ¿cómo puede la aceleración ser una fuerza de alteración de los cuerpos? ¿Cómo operar un salto de naturaleza?

Como respuesta, proponemos pensar la aceleración como cambio de naturaleza, y no como cambio de gradación dentro de una escala homogénea, como aceleración intensiva que va más allá de una aceleración extensiva. Por ejemplo, cuando se cambia la velocidad de una onda sonora de 261 Hz, que corresponde a un sonido en la región vocal, a 2000 Hz, lo que escuchamos ya no corresponde a una voz sino a un silbido, una flauta, o el canto de un mirlo. Más allá de los diferentes grados en una escala, se trata de eventos de naturalezas diferentes, de afectos distintos, que abren redes de conexiones distintas y singulares. Es decir, incluso pasando por una aceleración calculable, tendremos resultados inconmensurables, ya que se referirán a la creación de singularidades totalmente diversas, cuya diferencia no se reduciría a la velocidad de las ondas sonoras.

Por lo tanto, vale la pena considerar que tocar una música velozmente, cambiar con velocidad el foco sonoro, no consiste simplemente en volver la atención hacia la velocidad, sino en despertar otras redes de conexión. Como recuerdan Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Mil Plateaux*, teniendo en cuenta el concepto bergsoniano de multiplicidad: «determinaciones, grandezas, dimensiones que no pueden crecer sin cambiar de naturaleza (las leyes de la combinatoria aumentan la multiplicidad)» (1980, p. 14). Se trata del mismo problema cuando Deleuze nos recuerda, en *Diferencia y repetición*, que en el campo de las intensidades «ninguna parte conserva la misma naturaleza al ser dividida» (1968, pp. 379-380). En todos los casos, se trata de dar un salto: de la representación de lo rápido o lo lento, forma cuantificable y calculable, a la presentación de la aceleración como fuerza que afecta a los cuerpos, los altera. Y, como tal, poseedora de la singularidad de una sensación no cuantificable.

Notemos también que es en la densidad del presente donde se dan las relaciones entre flujos que permiten las sensaciones de velocidad, aceleración y desaceleración. La densidad del presente es, por lo tanto, un espacio relacional, no se trata de identificar una cosa u otra, sino unas cosas frente a otras cosas.<sup>7</sup> El tiempo pensado como duración implica la coexistencia virtual del presente y el pasado, su contemporaneidad, como dice Deleuze sobre Bergson (1966, p. 55). En este sentido, las formas musicales, toda la dialéctica del estribillo como juego de memoria, nada de eso entra en juego cuando pensamos en aceleración o velocidad, aquí no se necesita ningún aparato rebuscado como el de la

memoria —pensando la memoria como una Segunda Síntesis del tiempo (Deleuze, 1968), cuando un momento anterior se superpone a un momento presente. Esto se debe a que, en todos los casos en los que existe aceleración, siempre se trata de una velocidad de flujo en contraposición a otra, la del evento y la del cuerpo que vive ese evento.

Como veremos en la música escénica de Aperghis, la aceleración se percibe en la transitoriedad de las cosas, en los saltos y en las relaciones y contrapuntos entre diferentes ritmos, en la velocidad con la que las cosas se alternan sin conexión lineal y direccional. Distinguiéndose así la aceleración medible —la del tren, el coche, el avión, los medios de comunicación— de la aceleración relacional, de los saltos, la intensiva. Es decir, el cambio de velocidad puede interpretarse a partir de lo que Deleuze y Guattari (1980) denominaron ritornelo, juego de idas y venidas, sístoles y diástoles que constituyen movimientos de territorialización y desterritorialización. En la territorialización, se delimita un lugar y se constituye un dominio, estableciendo reglas y restricciones; en la desterritorialización, se expone la fragilidad de los territorios cuando se colocan junto a otros territorios. Un flujo constituye así un ritornelo, una velocidad de flujo, una densidad, una dirección; el cambio de tales condiciones abre el ritornelo para que cambie de sentido, de velocidad, de densidad, siendo tal cambio más que un cambio de grado, sino un salto a otro lugar. Siguiendo con Deleuze y Guattari, resulta interesante distinguir las lentas desterritorializaciones de las del galope: los saltos repentinos entre territorios inusitados, saltos incluso antes de que el territorio se establezca mínimamente, lo suficiente para ser percibido como tal, y que podemos denominar salto de lo virtual a lo virtual.<sup>8</sup>

Las lecturas comunes sobre la aceleración suelen relacionarla con la cuestión del paso del tiempo, en sus acepciones clásicas aristotélicas: el tiempo, y con él, el movimiento que indica un espacio recorrido, considerando el espacio como homogéneo. Esta es la crítica de Bergson: el tiempo siempre se ha pensado en relación con el espacio y el cálculo —cuánto espacio recorrido en cuánto tiempo—, dejando escapar su naturaleza móvil, inmanente y heterogénea. Se siente y se habla de acelerar porque se supone un espacio homogéneo en el que los desplazamientos distintos serían equiparables, de ahí que uno sea acelerado y otro desacelerado. Por el contrario, cuando se está inmerso en el movimiento, en el flujo del presente, en la duración bergsoniana, no existe tal relación, sino la manifestación de singularidades distintas.<sup>9</sup> La angustia del

mundo acelerado («cómo hoy todo es más rápido») se remonta, por tanto, a la primera imagen del tiempo como origen, de un tiempo que funda el pasado, el presente y el futuro: una segunda síntesis temporal, como propone Deleuze en su obra *Différence et répétition* (1968).

Por lo tanto, hay que tener cuidado con las lecturas nostálgicas en torno a la aceleración. En el espacio-tiempo empírico, acelerar nos hace aparentemente ahorrar tiempo, pero al escuchar una canción, leer un poema o ver una película, el juego es otro: perder tiempo. Se acelera y, paradójicamente, se pierde tiempo: se amplía el espacio entre un punto y otro, dejando de participar en la aceleración empírica relacionada con el consumo, el avión, las balas. Cuando se está en un flujo, todos los puntos del flujo están presentes, aunque no prestemos atención a todo, como cuando conducimos un coche y no nos damos cuenta de cuántos kilómetros hemos recorrido, kilómetros en los que cada punto del neumático ha tocado el suelo ininterrumpidamente, sin saltarse puntos relevantes. La «economía del tiempo» capitalista, como observa Gilles Lipovetsky en su «Power of repetition» (Mackay; Avanesian, 2014, pp. 223- 234), no opera aquí. No se trata de elegir las mejores combinaciones, sino de experimentar combinaciones simples porque no hay un objetivo final, ni tampoco el objetivo de «llegar antes» a algún destino. No se trata de ganar tiempo, sino de perder tiempo en las combinaciones y recombinaciones del flujo, ser modulado cada vez de un modo distinto por las modulaciones de un cuadro falsamente monocromático de Rotko.

Si pensamos cada instante como presente, cada instante como singular y heterogéneo, además de reunido con los demás por un complejo proceso de modulación —un sistema en el que un flujo ordenado modulante modula otro flujo al mismo tiempo que es demodulado—,<sup>10</sup> ya no hay un lamento por la aceleración, sino la captación de momentos distintos, y cada punto remitirá a otros puntos en una cadena irrepetible. Es lo que observaba Bergson y que Deleuze retoma en *Cinéma 1 - L'Image-Mouvement*.

Con ello, al entrar en el ámbito de las artes, ámbito de las diferencias en el que cualquier manifestación solo se compara con otra si se le retira lo que es su propia fuerza (su singularidad), ya no se tratará de pensar en un sistema de formas equiparables y calculables, sino de fuerzas singulares.—: Lugar en el que se vive las singularidades en su movimiento siempre vertiginoso, lugar de análisis sensibles en lugar de síntesis inteligibles (Deleuze, 1983, p. 13), donde se prueba un juego de inmersión

continua, un deshacer de las relaciones partes-extra-partes. Estar en el «corte móvil de la duración» y, en este sentido, no nos enfrentamos a aceleraciones extensivas, ya sea porque algo pasó más rápido o porque vivimos densidades fragmentadas a gran velocidad (Deleuze, 1983, p. 17), sino que nos enfrentamos a distintos campos de sensación, estamos inmersos en la heterogeneidad incomparable de la duración.

### 3. AVIS DE TEMPÊTE

Algunas cuestiones que impregnan la obra *Avis de tempête* (2004)<sup>11</sup> están presentes desde los inicios del trabajo de Georges Aperghis en las interfaces entre la música y el teatro, que se concretaron a partir de 1976 en su Atelier Théâtre et Musique (ATEM). En la primera realización de este taller, que funcionó hasta 2023,<sup>12</sup> Aperghis, que también es poeta, ya ponía en práctica su atracción por el lenguaje verbal, las expresiones idiomáticas y los gestos vocales que tanto caracterizarán su obra y, junto con ello, la atención a los automatismos, aportados en el procedimiento de repetición: «Quería encontrar una forma que permitiera a la música y al teatro contar los automatismos de la vida cotidiana» (Aperghis, 2013, p. 38).<sup>13</sup>

Encargada por la Ópera de Lille, *Avis de tempête* se denomina ópera, aunque se trate de una música escénica que ya no guarda nada del género operístico. Aperghis es conocido por sus músicas escénicas, en las que figuran piezas de ópera y lo que él denominó «teatro musical». En muchos casos, como en *Avis de tempête*, se trata de una obra total, que engloba múltiples recursos —vídeo, audio, *electrónica en directo*, instrumentos, cantantes, actores, iluminación— que crean una sinestesia y una inmersión del público. Como afirmaba Félix Guattari, Aperghis manejaría de manera ejemplar una «heterogeneidad de componentes de expresión» (2019, p. 2) y encontraría con ello una especie de equilibrio entre el trabajo formal y la preservación de las fuerzas del caos como fuerzas generadoras de nuevas formas. En este caso, el escenario está marcado por siete pantallas de vídeo suspendidas, que se asemejan a cometas voladoras o incluso evocan a las velas de un barco, y sobre las que se proyectan imágenes de diferentes naturalezas durante la performance. En la esquina izquierda, en la penumbra, se encuentra el director de orquesta, encargado de varias réplicas de la obra, asumiendo el personaje

de timonel del barco. Los movimientos del escenario se realizan a partir de la iluminación, de las imágenes proyectadas en las pantallas que cambian sin cesar y del movimiento esporádico de los cantantes y de la actriz.

Mientras se ejecutan todos los movimientos del escenario, la impresión es la de estar ante una embarcación inmóvil, en cuyo interior se desarrolla toda la obra. Como dice Aperghis, se trata de una tormenta que tendría lugar en el cráneo de un personaje central atormentado por la idea de que su cráneo puede romperse: «La verdadera tormenta tiene lugar en el cráneo, ese cráneo que se rompe como un vaso de agua que se congela». <sup>14</sup> La relación con Samuel Beckett y sus narrativas encerradas en el cráneo –autor que es una de las principales referencias de Aperghis–, es aquí explícita. Del mismo modo, se siente en el ritmo de los textos y en la composición de la escena la presencia de la poética beckettiana, con sus imágenes muchas veces estáticas, llenas de contrastes claro/oscuro y la nítida opción por el trabajo con el *non sense* del lenguaje. <sup>15</sup>

En este caso, no hay pasajes explícitos del autor irlandés, sino fragmentos de Kafka, Melville y Víctor Hugo, seleccionados por el propio Aperghis, que transformó en el libreto de la ópera un texto ensayístico de Peter Szendy, «un ensayo sobre la tormenta» (Houdart, 2007, p. 25); lo que Szendy resume como «un microcosmos al que le gustaría retener todo y que explota» (Houdart, 2007, p. 26). El deseo de crear una tormenta en el escenario, que remitiera a innumerables tormentas reales o figuradas, fue el estímulo inicial. Así, toda la obra gira en torno a este acontecimiento que es a la vez la advertencia, – el presagio de una tormenta que nunca llega –, y el acontecimiento ya ocurrido, puesto que la catástrofe ya ha sido anunciada y los personajes (cantantes, instrumentos, actriz) la sufren desde ese momento como si estuviera –ya y para siempre– infinitamente presente. Entre esa espera y la duda de si la tormenta ya está ocurriendo o no, la expectación y el pánico, un torbellino sonoro se apodera del escenario y de los cuerpos, como por ejemplo del cuerpo de la actriz, que en más de una escena gira sin pausa durante varios minutos seguidos, mientras se proyecta en una de las pantallas la vertiginosa escena captada por una cámara acoplada a su pecho.

Al mismo tiempo, se trata de un tumulto que ocurre en un escenario inmóvil y, a medida que pasa el tiempo, se tiene cada vez más la sensación de una tormenta inexistente o detenida en el mismo lugar. Al igual que

en la imagen que nos proporciona Aperghis, esta tormenta que se produce en el interior del cráneo equivale a esa sensación de clausura, como si estuviéramos inmóviles e impotentes ante un tumulto inminente y casi silencioso: «Tormentas inmóviles. Una especie de novedad de nuestro siglo. Tormentas verticales, casi tranquilas, mucho más aterradoras que las tormentas del campo» (Aperghis en Houdart, 2007, p. 46).<sup>16</sup>

Tras más de cuarenta minutos de torbellino, la pieza transita gradualmente hacia un momento de ralentización, de tiempo que se alarga hasta alcanzar el de la respiración natural. Diez minutos después, es como si cayera la noche. Pero el reposo no dura más de cinco minutos y volvemos al torbellino, que conduce después a un nuevo reposo: ahora el reposo de las pantallas, las pantallas en blanco, el habla pausada da la actriz, el espacio sonoro tomado por sonoridades giratorias lentas, como una respiración lenta, pero irregular, así parece acabar la obra.

Tras un momento de obscuridad absoluta sobre el escenario, la única luz de las pantallas las convierte claramente en velas de un barco que ha estado a la deriva durante una hora. Es precisamente frente al reposo donde se siente el torbellino, el vórtice, tratándose del contraste o incluso la paradoja que señala Peter Szendy, coautor del libreto de Aperghis, entre la aceleración y la fijación, el movimiento y la inmovilidad: «Este es el milagro, tenemos la impresión de que hay algo que, al acelerarse, huye por completo y, al mismo tiempo, se coagula y da forma» (Szendy en Houdart, 2007, p. 49).<sup>17</sup>

Más allá de señalar un *tempo* acelerado o ralentizado en la obra, se trata de percibir el acto de dar cuerpo musical y escénico a la no permanencia, a lo transitorio y al flujo de las transitoriedades. Las alternancias de velocidad, a menudo contrapuestas por contrastes drásticos, hacen sentir la no permanencia. Se provoca así una temporalidad marcada por saltos en lugar de un caminar paso a paso, y sus huellas en la memoria, en la pre-audibilidad y la previsibilidad o, incluso, en la sensación de no poder seguir un recorrido o de estar en todo momento desterritorializado de un flujo que parecía tranquilo. La música escénica de Aperghis se convierte en testigo y agente que tiene en la aceleración, en las no permanencias y los saltos, material composicional en el que también participan sus opuestos, la ralentización y las largas permanencias.

En este punto, tal vez podamos avanzar en relación con la idea común de que el mundo actual es acelerado, de que todo corre y cambia demasiado rápido, y avanzar hacia un pensamiento del tiempo que nos ayude

a pensar los saltos, las rupturas y aprender de ellos. Aquí evocamos la idea de Gilbert Simondon (2012 [1958]), retomada y trabajada por Bernard Stiegler (1994), de que en algunos momentos de la existencia humana las culturas se enfrentan a saltos tecnológicos que escapan a su alcance y comprensión, creando momentos de colapso y una sensación de aceleración de que algo va demasiado rápido para que podamos retenerlo.<sup>18</sup> Y así, tal vez el arte pueda desempeñar un papel en ese vacío, creando nuevas posibilidades, sensibilidades, nuevas imágenes e produciendo nuevos imaginarios en la cultura.

Aquí cabe citar a la dramaturga Célia Houdart, autora del libro sobre *Avis de tempête*, cuando observa que en la obra de Aperghis su factura de pequeños fragmentos, un lugar en el que «nada contiene nada, todo se escapa» (Houdart, 2007, p. 18), pero recordando siempre que «en el corazón de la tormenta... está la vida», y esa vida está en parte en la velocidad: «todo es cuestión de velocidad. Al entrar en contacto unas con otras, las palabras se transforman en animales extraños» (Houdart, 2007, p. 19). Es decir, la velocidad que, cuando se duplica, se acelera, no cambia de grado sin cambiar también de naturaleza, por lo que nos encontramos ante una aceleración intensiva: las palabras, las melodías, los ritmos se convierten en animales.

Asimismo, cabe añadir la importancia de los procedimientos de repetición, abundantes en todas las capas de la obra: sonidos, texto, imágenes visuales, gestos. Como en esta, en muchas obras de Aperghis está la presencia del minimalismo: las repeticiones hasta la extenuación, que recuerdan las canciones de Steve Reich o incluso La Monte Young, y la indicación de «to be held for a long time» en *Composition 1960 #7*.<sup>19</sup> Sin embargo, a diferencia de lo que podríamos prever, *Avis de tempête* utiliza la repetición para crear un efecto completamente diferente: en lugar de un ambiente minimalista, un mantra, se produce un bucle en torbellino, de modo que la velocidad siempre está presente y es perceptible para el oyente. Al mismo tiempo, el *tempo* lento, cuando se produce, no es una ralentización del tiempo, sino una expresión del agotamiento, del cansancio, lo que lo hace aún más lleno del movimiento que lo precede, como ocurre al final de una danza circular en la que la actriz, que gira frente a los músicos, tiene la imagen de su rostro capturada y proyectada estática en una de las pantallas flotantes, el rostro inmóvil y el entorno girando en éxtasis. La captura cubista de la escena, que se capta desde los puntos cardinales y se proyecta en las pantallas, también genera una

sensación de fragmentos encadenados a gran velocidad, un tumulto que el oyente espera que finalmente se detenga, como alguien que realmente entra en una tormenta y espera a que pase.

Según su director de escena, Kurt d'Haeseleer, *Avis de tempête* es una alegoría del tumulto mediático (Houdart, 2007, p. 28). No se trata de una obra que reacciona al tumulto, sino que aprovecha el poder del tumulto para hacer sensible el torbellino, la aceleración del mundo contemporáneo hacia las catástrofes climáticas y sociales. El libreto a cuatro manos de Aperghis-Szendy sobre una catástrofe, un naufragio, casi un naufragio en medio de una tormenta que no deja de anunciarse, encaja bien en el momento actual de catástrofes consumadas que aparecen en los medios de comunicación durante un mes y luego desaparecen dejando lugar a otras, en una secuencia en la que se borran sucesivamente. Sin embargo, incluso ante la actualidad del tema y su tratamiento a través de vídeos, electroacústica, instrumentos en escena junto a los cantantes-actores, dispositivos de espejos, composición por fragmentos, no es el tema lo que lo hace sensible, sino que el tema sensibiliza sobre la transitoriedad, esa misma que borra y anestesia: es la sensación de no permanencia, de impotencia de la memoria y de los rasgos, lo que adquiere permanencia.

Cabe destacar que *Avis de Tempête* se distingue de la máquina anestésica de insensibilidades que hoy vemos incesantemente en nuestros dispositivos digitales: niños muertos, bombardeos, ciudades destruidas, la falta de agua, la falta de ética, la falta de moral, la falta de empatía... (Acordémonos incluso de un hombre que, recientemente, declaró en los medios de comunicación internacionales que «la empatía es una debilidad de la cultura occidental», un «último hombre», conforme el término de Nietzsche (2011), el que ya no es capaz de sentir el dolor del otro.) En este sentido, las temporalidades creadas por este tipo de arte nos parecen hoy tan urgentes y necesarias. Aquí cabe plantear una importante cuestión: si las noticias sensacionalistas sobre catástrofes anestesian y banalizan la empatía, ¿cómo ha logrado el arte, desde sus orígenes míticos, crear empatía y sensibilizar? Quizás la primera respuesta rápida que podamos dar, y que recorre todo este texto, es que, si las noticias —oficiales o de las redes sociales— tratan de mostrar lo que se ve, dentro de los límites de lo empírico, el arte trata de sensibilizar lo que aún no es sensible: no se trata de mostrar al niño muerto, sino de hacer sentir la muerte, el dolor o la fragilidad; razón por la cual algunos fotoperiodistas

han sido elevados a la condición de artistas y también razón por la cual hoy en día son perseguidos y asesinados. Hacer sensible lo que no es sensible en la escena, hacer sensible lo que la escena, por su fuerza de sensación y por su repetición, anestesia. Des-anestesiarse, para pensar en un término necesario. Des-anestesiarse frente a lo efímero y frente a la velocidad de las repeticiones que deshacen el mal sabor de la carne cuando se mastica miles de veces.

Con esa breve lectura de la obra de Aperghis, hemos intentado tornar sensible la noción de una aceleración intensiva, en un intento de mostrar el posible desplazamiento de la mirada hacia lo que salta de las relaciones entre distintos movimientos, y por lo tanto distintas velocidades, llevándonos a volver la atención a lo que se modifica y a los afectos que pueden saltar de los cambios de velocidad. ¿Cómo crear las sensaciones de rapidez o lentitud? ¿Y qué efectos provocan, qué alteraciones? La alta velocidad de las sensaciones turbulentas en las palabras que se repiten en las obras de Beckett o en las obras de Aperghis aportan singularidades quizás distantes de las de quien se lanza desde un avión en vuelo o quien dispara a 300 km por hora en una autopista. Se trata de la velocidad y la densidad de las sensaciones, de pasajes de fuerzas moduladoras entre flujos distintos, que pueden estar relacionados con la velocidad empírica, pero que no necesariamente tienen esa conexión causal. La velocidad que, cuando se duplica o se divide, no solo cambia de grado, sino sobre todo de naturaleza. Los objetos se funden, las referencias y las sensaciones se transforman y se percibe no solo la mera velocidad y la transitoriedad que conlleva, sino otras formas de sensación que no podemos describir, ya que salimos del ámbito de lo extensivo, de lo empírico, para entrar en el de lo intensivo, lo empírico-trascendental.<sup>20</sup> Como recuerda Houdart sobre la obra de Aperghis *Avís de tempête*: «en el corazón de la tormenta hipermoderna emergen dulcemente los cantos, las áreas primitivas, rugosas, inubicables, sin edad, simples y conmovedoras, seguidas de ruidos extraños» (Houdart, 2007, p. 22).

#### 4. REFERENCIAS

Alliez, Eric (1998). *Deleuze : une vie philosophique*. Les Empêcheurs de Penser en Rond.

- APERGHIS, Georges (2013). «Organiser le chaos». *Chimères*, n.º 76, pp. 37-43.
- BECKETT, Samuel (1984). *Collected shorter plays*. Grove Press.
- BERGSON, Henri (2019). *L'Idée de temps - cours au Collège de France 1901-1902*. P.U.F..
- BERGSON, Henri (2023). *Réflexions sur le temps, l'espace et la vie*. Éditions Payot & Rivages.
- BONIN, Gustavo (2018). *Quadro a quadro: música cênica brasileira*. Tesis de máster en Musicología. Universidad de São Paulo.
- BUSER, Pierre y DEBRU, Claude (2011). *Le temps, instant et durée : de la philosophie aux neurosciences*. Odile Jacob.
- CRITON Pascale (1998). «A propos d'un cours du 20 mars 1984. La ritournelle et le gallop». En: Alliez, Eric. *Deleuze: une vie philosophique*. Les Empêcheurs de Penser en Rond.
- DELEUZE, Gilles (1966). *Bergsonisme*. P.U.F..
- DELEUZE, Gilles (1983). *Cinéma 1- L'Image-Mouvement*. Minuit.
- DELEUZE, Gilles (1968). *Différence et répétition*. P.U.F..
- DELEUZE, Gilles (2002). *Francis Bacon : Logique de la sensation*. Seuil, 2002.
- DELEUZE, Gilles (1969). *Logique du sens*. Minuit.
- DELEUZE, Gilles y Guattari, Félix (1980). *Mil Plateaux*. Minuit.
- FERRAZ, Silvio (2011). «La formule de la ritournelle». *Revista Filigrane, Deleuze et musique*. París: Maison des Sciences L'Homme.
- FERRAZ, Silvio (1999). «Musique et sémiotique : une approximation supplémentaire». *Applied Semiotics/ Sémiotique Appliquée*, Université de Toronto, n.º 3, v. 6/7, p. 33-44.
- GOETHE, J.W. (1973). *Les souffrances du jeune Werther*. Trad. Bernard Groethuysen. Gallimard.
- GRISEY, Gérard (2018). *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*. MF.
- GUATTARI, Félix (2019). L'Hétérogenèse dans la création musicale (une conversation entre Félix Guattari, Georges Aperghis et Antoine Gindt). *Chimère*, n.º 38.
- HOUDART, Célia (2007). *Aviões de tempête – Georges Aperghis*. Intervalles.
- MACKAY, Robin y Avanessian, Armen (2014). *Accelerate*. Urbanomic.
- NIETZSCHE, Friedrich (2011). *Así habló Zaratustra*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Alianza Editorial.
- SIMONDON, Gilbert (2012). *Du mode d'existence des objets techniques*. Aubier.
- SIMONDON, Gilbert (2005). *L'Individuation à la lumière des notions de forme et d'information*. Millon.

STIEGLER, Bernard (1994). *La technique et le temps - I. La désorientation*. Gallilée.

## 6. NOTAS

- <sup>1</sup> Como propone Gustavo Bonin en *Quadro a quadro: música cênica brasileira* (Bonin, 2018).
- <sup>2</sup> « En art, et en peinture comme en musique, il ne s'agit pas de reproduire ou d'inventer des formes mais de capter des forces. »
- <sup>3</sup> En el artículo «Musique et sémiotique: une approximation supplémentaire» (Ferraz, 1999), se describen tres formas de escuchar música según las categorías de orientación propuestas por Charles Sanders Peirce, distinguiendo entre la escucha en primacía —escucha del flujo sonoro—, la escucha en secundidad —escucha de las estructuras de repetición y variación— y la escucha en terciadad —escucha de las convenciones a las que asociamos sobre todo la idea de melodía, culturalmente dependiente y que en nuestra cultura acaba teniendo un mayor potencial de abstracción que el del propio sonido que la porta.
- <sup>4</sup> « [...] l'espace est le milieu dans lequel nous représentons le temps [...] » (Bergson, 2019, p. 77). « Notre intelligence ne se représente clairement que l'immobilité. » (Bergson, 2023, p. 63)
- <sup>5</sup> Nos referimos aquí al concepto de «personaje testigo» desarrollado por Deleuze, a partir de Olivier Messiaen, en *Francis Bacon : Logique de la sensation*.
- <sup>6</sup> Según el término ampliamente utilizado por Bernard Stiegler, por ejemplo en *La société automatique*, para referirse a las invenciones más improbables, y a las que el capitalismo y la gobernabilidad algorítmica tienden a querer eliminar (1994, p. 101, p. 163, etc.).
- <sup>7</sup> Sobre la noción de espesor del presente, tal y como se observa en el ámbito de la composición musical, véase Grisey (2008, p. 31). Véase también el estudio sobre este aspecto en Buser y Debru (2011, p. 263-265), así como los estudios relativos a la lectura de la neurología en cuanto a la percepción del tiempo.
- <sup>8</sup> Cf. Ferraz, 2011 y Criton, 1980.
- <sup>9</sup> A este respecto, véase « Thèses sur le mouvement », primer capítulo de *Cinéma 1- L'Image-Mouvement*, (Deleuze, 1983).

- <sup>10</sup> A este respecto, véase la tesis de Simondon sobre la alagmatica, segundo la cual “la modulación es la transformación de una energía en estructura y la demodulación la transformación de una estructura en energía” (Simondon, 2005, p. 561),
- <sup>11</sup> Disponible em: <https://www.youtube.com/watch?v=He85B4Tqjwk>
- <sup>12</sup> <https://theatre-musique.com/>
- <sup>13</sup> « *Je voulais trouver une forme qui permette à la musique et au théâtre de raconter les automatismes de la vie quotidienne.* »
- <sup>14</sup> « La vraie tempête a lieu dans le crâne, ce crâne qui se brise comme un verre d'eau qui glace. » En: <https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/cajdxzk>
- <sup>15</sup> Utilizamos el término *non sense* aquí en el sentido que trabaja Deleuze (1969, pp. 83-91) a partir de la obra de Lewis Carroll.
- <sup>16</sup> « Tempêtes immobiles. Sorte de nouveauté de notre siècle. Tempêtes verticales —quasi calmes— beaucoup plus effrayantes que les tonnerres de campagne. »
- <sup>17</sup> « *C'est cela le miracle, nous avons l'impression qu'il y a quelque chose qui à force d'accélérer à la fois fuit complètement et à la fois coagule et donne une forme.* »
- <sup>18</sup> « Régulièrement, le ‘système technique’ entre en évolution et rend caducs les ‘autres systèmes’ qui structurent la cohésion sociale. Le devenir technique est originariamente un arrachement, et la sociogenèse est ce qui se réapproprie cette technogenèse. Mais la technogenèse est structurellement en avance sur la sociogenèse —la technique est invention, et l'invention est nouveauté—, et l'ajustement entre évolution technique et tradition sociale connaît toujours des moments de résistance parce que, selon sa portée, le changement technique bouleverse plus ou moins les repères en quoi consiste toute culture » (Stiegler, 1994, p. 10).
- <sup>19</sup> Obra cuya partitura consiste en un acorde de quinta (si-fa#) bajo el cual el compositor indica “to be held for a long time” [mantener durante mucho tiempo].
- <sup>20</sup> Sobre el empirismo trascendental, nos referimos aquí al ensayo de Deleuze «Imanencia: una vida...» (en Alliez, 1998).



ÉXITO, CONSUMO Y PRESIÓN: EL UNIVERSO  
ACELERADO DE *ELDORADO* Y *EL FEO*, DE MARIUS VON  
MAYENBURG

SUCCESS, CONSUMPTION, AND PRESSURE: THE  
ACCELERATED UNIVERSE OF *ELDORADO* AND *THE UGLY  
ONE*, BY MARIUS VON MAYENBURG

**Marga del Hoyo Ventura**

Universidad Internacional de La Rioja

[marga.delhoyo@unir.net](mailto:marga.delhoyo@unir.net)

<https://orcid.org/0000-0001-8917-4418>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2025.55.04  
ISSN 2444-3948

**Resumen:** La aceleración de la Modernidad tardía plantea una manera novedosa de concebir el mundo, el ser humano y la experiencia vital. La dramaturgia actual, desarrollando las innovaciones literarias y narrativas de las décadas anteriores, muestra diversas estrategias para narrar este mundo acelerado y los seres de ficción que lo habitan. En este marco, se proponen en este artículo dos estudios de caso del autor alemán Marius Von Mayenburg: *Eldorado* y *El feo*. A través del análisis de ambos textos y apoyándonos en los sustratos sociológicos, filosóficos y estéticos que enmarcan el fenómeno de la aceleración, se estudiarán los procedimientos de este dramaturgo para sumergirnos en la velocidad del mundo que habitamos.

**Palabras clave:** aceleración, dramaturgia, Von Mayenburg, consumo, análisis.

**Abstract:** The acceleration of late Modernity introduces a novel way of conceiving the world, human beings, and life experience. Contemporary dramaturgy, building upon the literary and narrative innovations of previous decades, develops various strategies to narrate this accelerated world and the fictional beings that inhabit it. Within this framework, this article proposes two case studies of the German author Marius Von Mayenburg: *Eldorado* and *The Ugly One*. Through the analysis of both texts and drawing on the sociological, philosophical, and aesthetic foundations that frame the phenomenon of acceleration, we will examine the procedures employed by this playwright to immerse us in the speed of the world we inhabit.

**Keywords:** acceleration, dramaturgy, Von Mayenburg, consumption, analysis.

**Sumario:** 1. Introducción; 2. La rapidez del desarrollo; 3. La ausencia de nexos de relación en la sucesión; 4. Los cambios de niveles en la ficción; 5. Resultados. El mundo acelerado de Marius Von Mayenburg; 6. Conclusiones; 7. Obras citadas

Copyright: © 2025. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

MARGA DEL HOYO, es doctora en filología, y tiene estudios en Arte Dramático. En la actualidad es la directora del Área de Arte de la facultad de Artes y Ciencias Sociales de UNIR, y desarrolla su labor docente en el Máster Universitario en Estudios Avanzados de Teatro, así como en la comisión de Doctorado del Instituto del Teatro de Madrid (Universidad Complutense) donde colabora en la dirección de tesis doctorales. Como investigadora se ha especializado en dramaturgia contemporánea europea y española, en análisis dramático y dramaturgia del personaje.

## I. INTRODUCCIÓN

Un complejo urbanístico que emerge de la destrucción como oportunidad única de desarrollo e inversión. Un cirujano estético que repite la misma intervención una y otra vez para lograr el rostro perfecto, idéntico e irresistible en todos sus pacientes. Un hombre forzado a perder su identidad a cambio de ser aceptado por el sistema. Otro atrapado en el imperativo económico empresarial. Dos mujeres mayores cómicamente obsesionadas con los hombres jóvenes. Ansia de elevación, de salvación. Y caída irremediable en las redes del sistema. Estos son algunos de los espacios y personajes que habitan las obras de Marius Von Mayenburg analizadas en este artículo. Acerquémonos a sus fábulas con más detenimiento.

*Eldorado* (2004) nos lleva a un mundo inmobiliario exitoso a partir de la construcción disparada sobre restos de ciudades anteriores. Despedido por falsificar una firma, Anton oculta el despido a su esposa, embarazada y en plena crisis personal tras asumir su falta de talento excepcional como pianista; a su vez, anima a su suegra y al joven amante de esta a invertir en activos inmobiliarios. La cancelación de la operación financiera y el suicidio de su anterior jefe, Aschenbrenner, llevan a Anton al colapso tras hundir económicamente a quienes invirtieron. Finalmente, Anton y su esposa Thekla claudican —y logran sobrevivir— a un mundo voraz donde la presión económica invade el interior de las familias y destruye las ansias de elevación espiritual; un mundo que destruye con bombas, quema y rompe para poder construir sobre las ruinas espacios al alcance de unos pocos.

En *Elfeo* (2007), la poca belleza de Lette hace peligrar su crecimiento profesional. Impelido por el ansia de ser atractivo, decide operarse y cambiar plenamente su rostro. Tras la operación, su belleza es irresistible para todos los que le rodean que, envidiosos de su éxito, deciden igualmente operarse llenando las calles de rostros idénticos al de Lette, de relaciones compulsivas y confusas como las mantenidas entre las Fannys los Karlmann y de seres, en fin, abocados a ser todos ellos el mismo: todos se llaman igual, todos tienen el mismo rostro. El triunfo de Lette, ya hermoso, conlleva éxito económico y crecen las ganancias a la vez que aumenta su capacidad de atracción. Abrumado por esta presión, Lette busca el vacío, pero la imagen en el espejo y la clonación continua le hacen claudicar y asumir la disolución de la identidad. La obra acaba

con Scheffler, cirujano y escultor del rostro de Lette, auto operándose frente al espejo.

Estos resúmenes nos permiten ubicar los conflictos y el universo que Von Mayenburg dibuja en estas obras<sup>1</sup>, así como su visión crítica de nuestro mundo a través de la ironía. Acordes con el objetivo de este monográfico, ofrecemos en este artículo un acercamiento desde el concepto de aceleración y su reflejo en la dramaturgia actual, tal y como queda estudiado y detallado por Manuel García Martínez en *La representación de la aceleración en el teatro contemporáneo* (2023). El análisis que proponemos en estas páginas busca desentrañar en ambos textos las estrategias aceleradoras para detectar cómo se manejan y si, en efecto, podemos concluir que ambas obras son un ejemplo de lo que podemos denominar *aceleración dramática*; nos referimos con este concepto a las estrategias dramáticas destinadas a crear en el lector y en el espectador sensación de aceleración desde la construcción textual. Estas estrategias las podemos detectar en el manejo de la temporalidad dramática, en la predominancia de la fragmentación en la narración o en la configuración de los personajes, así como en el lenguaje -soliloquios, diálogos- de los personajes.

La aceleración dramática se encuadra en el mundo contemporáneo acelerado caracterizado por el triunfo del capitalismo financiero que busca la rentabilidad rápida de las inversiones y de cualquier acción en general, rentabilidad que mejorará la calidad de vida del ciudadano; la aceleración es oportunidad colectiva e individual: es ahorro de energía, focalización de las acciones que anima a centrarse en aquellas que generan beneficio, que conducen a la ganancia. En los textos que nos proponemos analizar, el imperativo económico y el ascenso profesional y social determinan la existencia de los personajes; la búsqueda de esa productividad—de los espacios, de las inversiones, del propio individuo—es el punto de partida de la acción. Como estudia Nicole Aubert (2003), la aceleración, que nos obliga a avanzar cada vez más deprisa, y la compresión, que multiplica el número de acciones que se realizan en un determinado lapso, suponen una presión constante sobre el individuo, que debe, además, vivir -y publicitar- cada vez más experiencias que le generen una permanente sensación de plenitud. Urgencia, instante, prisa. Y frente a todo esto, la necesidad de pausa. Como se desarrollará en este artículo a partir de las obras estudiadas, la estrategia dramática de la aceleración podemos detectarla en los siguientes rasgos:

yuxtaposición de escenas, desechando la construcción lógico-causal; predominio de lo dialógico sobre lo monológico, sintaxis no compleja y rapidez en el intercambio de réplicas; ausencia de nexos tanto fabulares como espacio-temporales, redundando en la continuidad de las escenas, y convivencia de diversos planos de realidad, dando cabida a lo onírico, lo irracional o sencillamente lo no real como correlato de lo referencial.

Marius Von Mayenburg (Munich, 1972) es uno de los dramaturgos alemanes más consolidado y uno de los ejemplos más importantes de lo que denominamos *escritura escénica*, tal y como queda esto definido por López Antuñano (2018). En estas escrituras, la sociedad contemporánea queda reflejada con todos sus lastres y mecanismos tóxicos sin propuesta de soluciones:

(...) frente al compromiso (...) las Nuevas Escrituras Escénicas no pretenden una transformación de la sociedad o de los comportamientos, como tampoco se proponen alcanzar compromisos políticos de los espectadores: el mundo se describe, sin explicaciones o interpretaciones (López-Antuñano, 2018, p. 22).

Esa actitud crítica sin aparente compromiso está en la base de la ironía con la que Von Mayenburg aborda los temas. Si bien no es una dramaturgia combativa, la visión crítica e irónica permite ver el posicionamiento del autor que crea un universo dramático no dialéctico donde se contrasta la rapidez de los acontecimientos con los momentos de soliloquios amplificadores del significado profundo del texto.

En las siguientes páginas abordamos el análisis de *Eldorado* y *El feo* centrándonos en la construcción fabular y la configuración de los personajes, para extraer conclusiones acerca del manejo de la temporalidad acelerada y su significado. El marco teórico de este artículo se apoya fundamentalmente en las aportaciones ya citadas de García Martínez como principal referente en el estudio de la aceleración en la dramaturgia actual, especialmente en algunas de sus características como la ausencia de nexos de relación, y las rupturas de la ficción. Por otra parte, nos apoyaremos en el estudio de López Antuñano con respecto a las nuevas escrituras escénicas escogiendo algunos aspectos del decálogo que establece para su caracterización, y en sus aportaciones más recientes sobre las nuevas formas dialógicas y monologales, así como en

las reflexiones de Jean Pierre Sarrazac (2019) sobre la presencia de lo narrativo.

## 2. LA RAPIDEZ DEL DESARROLLO

García Martínez fundamenta la rapidez del desarrollo fabular tanto en el intercambio de réplicas como de acciones, en la brevedad de las escenas y en las imágenes que se apuntan desde lo textual o lo proyectado. El objetivo es producir impresión de velocidad a través de la palabra, de las acciones y de los elementos que las contextualizan, así como desde la escenificación.

Las estructuras dialógicas basadas en los intercambios de réplicas breves no son novedosas en la dramaturgia contemporánea ni se vinculan exclusivamente con la perspectiva de la aceleración. Pueden rastrearse en poéticas y autores diversos, desde Samuel Beckett hasta Mark Ravenhill, por escoger solo dos nombres en los que el diálogo se caracteriza por diferentes rasgos. El intercambio de réplicas veloz puede ser vinculado con la incapacidad de escucha por parte de quienes dialogan, o con el miedo al silencio, como vemos en Beckett, en Pinter; con la disolución de la identidad del personaje y la pérdida de la dramaturgia realista y psicologista; con la fragmentación y la elipsis como estrategia narrativa, al estilo de la dramaturgia de Koltés, Müller o Mamet. Todas estas innovaciones textuales que van teniendo desarrollo en las grandes voces del siglo XX son terreno abonado para que en la Modernidad Tardía (Rosa, 2010) podamos matizar un giro nuevo a partir de los años 90 del pasado siglo, en pleno auge del capitalismo financiero. Ese giro se apoya en las innovaciones dialógicas y textuales de las décadas previas encontrando en ellas el vehículo propicio con el que mostrar la aceleración del mundo actual.

En las obras analizadas, lo dialógico impera sobre lo monológico, sobre todo en *El feo*, donde el intercambio de réplicas o la polifonía de voces en la parte final está en la base del ritmo acelerado. *Eldorado*, por su parte, comienza y finaliza con monólogos del personaje de Aschenbrenner. Los diálogos que encontramos en ambas obras, en todo caso, obedecen a las características comunicacionales de la dramaturgia actual:

El nuevo dialogismo que se presenta en el teatro contemporáneo (...) se escribe decididamente en esta pregunta fundamental (...) sobre nuestro «estar juntos», o sobre el «estar-con» [y] se presenta como un diálogo profundamente heterogéneo (Sarrazac, 2019, p. 274).

Así, la acción —acelerada, rápida— se apoya en el intercambio de réplicas y en dos procedimientos más, presentes en cada uno de los textos, que explicamos a continuación.

En el caso de *El feo*, se produce una disolución del personaje desde el *dramatis*, proponiendo el mismo nombre (Fanny, Karlmann, Scheffler) para personajes diferentes; de esta manera, las intervenciones indicadas para los personajes son válidas para cualquiera de los que lleven ese nombre. Esto no es solo una estrategia aceleradora que permite transitar de una escena a otra sin interrupción; es además la afirmación de que el diálogo no supone el intercambio entre varios personajes, sino que obedece más bien a una incapacidad de escucha y un aislamiento progresivo, caminando hacia actitudes monologales y no identitarias más acordes con el mundo actual.

En *Eldorado*, por su parte, se acentúa más esta última idea en muchos momentos; los diálogos entre Thekla y su madre, o entre Anton, Greta y Oskar no solo sostienen el enfrentamiento o el debate acerca de las acciones que implican a todos; por encima de eso, lo que se percibe es una enorme incapacidad de comunicación y de escucha, solo paliada en los momentos de mayor lirismo o de paso a imaginarios ficticios, como las voces que solo oye Anton o las reflexiones en el espacio mental del bosque.

En ambos textos percibimos incapacidad para la escucha profunda, camuflada a veces como ironía, a veces como ansia por poner fin a la conversación cuando esta es conflictiva. Esta imposibilidad de escuchar con calma y atención al otro personaje produce un ritmo interno acelerado; no se trata solo de que los parlamentos sean breves; es que son precipitados, poco profundos, impelidos por el ansia de escapar y no dialogar. Porque la palabra y la escucha deja en evidencia el dolor de las relaciones y de la propia existencia, la falta de certezas y el horror vacui (López-Antuñano, 2018, p. 19). Veamos algunos ejemplos.

En el inicio de *El feo* asistimos a la presión de Lette sobre Karlmann cuando no entiende qué está pasando con su posición en la empresa:

LETTE: ¡Pero por qué...  
 KARLMANN: Fue él quien se dirigió a mí.  
 LETTE: Entonces también le dijo por qué...  
 KARLMANN: Dio a entender algo...  
 LETTE: ¡Qué?  
 KARLMANN: Hable con él, por favor.  
 LETTE: ¡Qué dio a entender?  
 KARLMANN: No quiero decírselo yo...

En *Eldorado* las conversaciones entre Greta y Oskar son las más veloces y de réplicas más breves:

GRETA: No te vuelvas loco, solo me estoy subiendo las medias hasta la rodilla.  
 OSKAR: Puedo olerte hasta aquí.  
 GRETA: Entonces afloja tu corbata.  
 OSKAR: ¡Con qué glándula produces eso?  
 GRETA: Mira por ti mismo, a ver si la encuentras.

En ambas obras hay diferencias en el ritmo dialógico entre unos personajes y otros; un intercambio de réplicas más precipitado se relaciona con situaciones angustiosas (el ejemplo de *El feo* recoge un momento de angustia para Lette, que desea saber por qué ya no es válido en su trabajo) o con cierta comicidad (en *Eldorado*, las primeras escenas entre Oskar y Greta son un contrapunto cómico con respecto a la situación de Anton). En todo caso, en los dos textos se confirma la presencia de aceleración por medio del diálogo: intervenciones muy breves, sintaxis sencilla, ausencia de parlamentos explicativos o narrativos. Todo ello genera una rapidez que se concreta en la palabra, pero cuyo significado tiene que ver con las relaciones apresuradas y superficiales del mundo contemporáneo.

La rapidez del desarrollo se percibe también en cómo están configuradas las acciones. Las decisiones que toman los personajes hacen avanzar la acción generando sorpresa en el lector, al ser tomadas sin procesos reflexivos previos; en las dos obras encontramos personajes incapaces de medir las consecuencias de sus acciones: impulsados por el ansia de huir, de ganar, de medrar, de aplastar o simplemente de sobrevivir, toman decisiones y realizan acciones de manera impetuosa. Von

Mayenburg no construye procesos de pensamiento en sus personajes, sino que los concibe plenamente dinámicos, activos, variables, repentinos; este es también una característica que podemos relacionar con la dramaturgia actual. López-Antuñano (2019, p. 18) indica como rasgo «la captación de lo instantáneo, el desinterés por las causas y la lógica de comportamientos y situaciones». Se construye de esta manera una fábula precipitada en la que se atiende al aquí y al ahora, a la inmediatez; aunque las acciones tejan entre sí una estructura causal, no se profundiza en motivaciones y no hay reflexión; o mejor dicho, no se construye textualmente ese proceso reflexivo y la toma de decisiones: Lette se cambia de rostro y con ello cambia su vida y la de cuantos le rodean; Anton oculta su despido y promueve la inversión monetaria de su suegra sin medir el riesgo ni las consecuencias para toda la familia.

La brevedad de las escenas es asimismo notable en ambas obras. En el caso de *El feo*, estamos ante una estructura de escenas yuxtapuestas: las «bisagras» entre ellas se apoyan en la confusión identitaria entre los personajes (varias Fannys, varios Karlmann, varios Scheffler), provocando –a la vez que comicidad– mayor sensación de velocidad. En *El dorado* sí aparecen las escenas divididas, pero todas ellas son breves. En los dos casos, los saltos espaciotemporales no precisan de transiciones ni de acotaciones. Todo tiene lugar en un lapso indeterminado pero breve, en varios espacios que se suceden sin necesidad de contextualización, explicación o transición. Las acciones, sencillamente, ocurren.

Kathyrn Hume estudia la velocidad textual a partir de diversas estrategias, tales como la multiplicación de elementos con multitud de personajes y eventos que crean sensación de caos y la sustracción de detalles que sirvan de conectores entre las acciones, las situaciones o los personajes. La combinación de ambas técnicas es la que genera la sensación de velocidad:

Subtraction, the second technique for creating speed to be discussed, almost always works in tandem with multiplication. If you multiply events but connect them logically, the speed-effect will be minimal. The action will merely seem underdeveloped. To get speed, we need to feel that we are missing out on meaningful transitions and links (Hume, 2005, p. 111).

Otra de las estrategias que contribuye a generar sensación de rapidez, como García Martínez propone, es la acumulación de imágenes como elemento acelerador. No podemos ubicar este procedimiento en largas descripciones, ya que no las hay en este tipo de dramaturgia caracterizada por intercambios de réplicas breves; pero sí la tendencia a suplir los nexos explicativos con imágenes y descripciones sugestivas, poderosas, que golpean con cierta velocidad en el proceso de recepción. En *El feo*:

LETTE: Usted me ha desfigurado.

SCHEFFLER: No había nada que desfigurar.

LETTE: Parezco un paquete de comida para perros (...). Y los dolores, como si me hubieran enterrado tenedores ardiendo en la cara, y los ojos no paran de llorarme, y todo está estirado e hinchado y me da una sensación desagradable al hablar...

En el caso de *El dorado*, la acumulación de imágenes contribuye a potenciar el ritmo en dos momentos claves del texto, los dos monólogos de Aschenbrenner, al inicio y al final del texto:

ASCHENBRENNER: (...) Visto desde el aire, el perímetro tiene la forma de una cabeza decapitada. El punto más nórdico es el cementerio de inválidos, que con sus lápidas de un blanco reluciente, se distingue claramente entre los escombros de alrededor (...) Aquí se quemó el jardín botánico hasta los márgenes del río, el invernadero de orquídeas explotó por el calor, los animales abandonaron el zoológico colindante por razones profilácticas (...) Cuando el viento sopla en la dirección correcta, resuenan aquí las voces de los refugiados desde el sótano de cemento...

ASCHENBRENNER: (...) Antes los ahorcados del bosque eran hallados sobre todo en otoño, cuando las hojas despejan el campo visual entre las ramas, o cuando alguno dejaba su muleta junto a un árbol y el caminante sabía que arriba colgaba uno con una pierna lisiada.

### 3. LA AUSENCIA DE NEXOS DE RELACIÓN EN LA SUCESIÓN

Esta característica que indica García Martínez se basa en la continuidad sin nexos explícitos que marquen una estructura entre los diversos episodios, así como en la prevalencia de lo casual sobre lo causal y la exposición de la situación en el mismo diálogo. Como hemos avanzado más arriba, la sustracción de conectores que ordenen en relato es fundamental para generar rapidez. La estrategia no es nueva, y se rastrea con facilidad en la dramaturgia del siglo XX, si bien es en el XXI cuando podemos relacionarla plenamente con el fenómeno de la aceleración.

La estructura interna en los textos analizados cumple con el rasgo de ausencia de nexos tanto a nivel textual como a nivel de cronotopo entre las diversas acciones, si bien sí se establecen vínculos causales que engarzan unas acciones con otras.

El concepto de cronotopo lo tomamos de *El análisis de los espectáculos* de Patrice Pavis (2000) y este a su vez lo adapta a partir de las aportaciones de Bajtín (1981). Pavis profundiza en la noción de ese término en relación con la escenificación, entendiéndolo por cronotopo la unión sobre el escenario, «la enunciación concreta del espacio y el tiempo con la simbolización del tiempo y el espacio dramáticos», de tal manera que la puesta en escena pueda organizarse en bloques espaciotemporales en los que tienen lugar una serie de acciones físicas (Pavis, 2000, p. 167).

Tratemos de pensar en el concepto de cronotopo en el marco textual: la vinculación de lo espacial y lo temporal como un todo facilita la creación de una determinada imagen del mundo, ofreciendo el espacio como metáfora y el tiempo como experiencia temporal. De esta manera, en *El feo* los espacios dramáticos -el edificio de oficinas, la sala de operaciones, la casa de Lette- se yuxtaponen sin nexos ni límites entre ellos, diluyendo la identidad de los personajes en la velocidad. El mundo así metaforizado, como una sucesión de espacios sin identidad habitados por individuos semejantes que transitan a gran velocidad genera una sensación de aceleración que vincula lo espaciotemporal con el sentido profundo de esa aceleración.

En el caso de *El dorado*, los espacios dramáticos -la casa, la oficina, el bosque- también se presentan como meros marcos de la acción con un valor metafórico que diluyen la identidad de los personajes precipitando la acción. El tiempo se condensa, se aprieta y acelera las decisiones del personaje y la narrativa.

En ambas obras estamos ante espacios que podríamos caracterizar como pequeños (es decir, cerrados: una casa, un espacio laboral), a excepción del bosque de Aschenbrenner, que son marco para un tiempo rápido, siguiendo la tipología que sugiere Pavis (Pavis, 2000, p. 169). Esta concepción conjunta de la vivencia temporal y espacial configura un mundo de secuencias breves y con lugares desdibujados que no permiten profundizar en los personajes, casi como si de «no lugares» se tratara (Augé, 1993).

Volvamos a la ausencia de nexos. En este sentido, en *El feo* la operación estética de Lette tiene una motivación derivada de su falta de atractivo, que le perjudica profesionalmente, razón por la que animado por su esposa Fanny, decide operarse; y unas consecuencias inmediatas, ya que la belleza visible tras la intervención quirúrgica le permite recuperar el estatus profesional, conocer gente como Fanny y su hijo, y convertirse en un ser deseado por todos. En *Eldorado*, vemos igualmente un soporte causal que provoca la acción: la mala praxis laboral de Anton le lleva a una situación de dependencia económica que le impulsa a engañar financieramente a Greta y Oskar, lo que conlleva como consecuencia la caída de Anton y su intento de suicidio. En ambos casos, pues, la construcción de la acción obedece al principio de causalidad.

Esto no es contradictorio con la sensación de velocidad que se genera desde la forma y desde la propia estructura dramática con diversas estrategias: escenas que, como se ha mencionado, están unidas entre sí aprovechando la ambigüedad de los parlamentos y de los personajes (*El feo*); precipitación de las acciones con consecuencias graves expuestas en el mismo texto sin análisis de las causas ni procesos de desarrollo (*El feo*, *Eldorado*); y, por último, desde la repetición de ciertos elementos que refuerzan la circularidad y el efecto de vórtice acelerador. Nos referimos con esto último a dos recursos concretos que, en cada uno de los textos, funcionan como signos que cohesionan la acción.

En el caso de *El feo* hay un parlamento de Scheffler que se repite en numerosas ocasiones, en concreto cada vez que se aborda una intervención quirúrgica con el fin de reproducir la cara de Lette:

SCHEFFLER: Vamos a empezar por la nariz, porque es lo que más sobresale de la cara.

A modo de estribillo, cada vez que este personaje enuncia este parlamento, sabemos que alguien más se suma a la infinita acumulación de rostros semejantes; se multiplica la clonación de seres, crece –se produce– un ser exitoso nuevo. Repetición del texto, pero a la vez expansión de la acción, hiper productividad de un caso de éxito y vertiginoso avance hacia la disolución de la identidad.

En *Eldorado*, con estructura más compleja y menor tono de comedia, la repetición del signo es más sutil: nos referimos a las diversas imágenes de pez, o peces, que se dan en el texto. El pez que habitará el estanque de la futura casa de Anton y Thekla; el pez linterna que atrapa en sus fauces a su presa; los inversores, comparados con peces pequeños –y, por lo tanto, expuestos a la dentellada del anterior–; la cara de pescado de Oskar; los animales que habitan en las peceras que mira Anton, o los «peces mohosos» que vende Anton a Oskar y Greta. La imagen se repite matizada semánticamente, cada vez más deteriorada, cohesionando la microestructura de la acción, haciéndose cada vez más agresiva según crece la ruina y la locura de los personajes:

ANTON: Se puede hablar, solo que no hay respuesta, los peces son mudos. Abren y cierran la boca y van de aquí para allá por el agua sin emitir sonido. Se los puede acariciar, acariciar el cuerpo firme, frío; pero ¿acaso lo notarán?

Ambos elementos funcionan, en una y otra obra, como aceleradores de la acción, creando impulsores del ritmo interno que, junto con la ausencia de nexos entre las diversas partes, producen sensación de rapidez. Se trata de motivos repetidos que amplían y matizan semánticamente los textos, entendiendo por motivo la definición de López Antuñano (2018): elementos que aparecen en el texto de manera recurrente con el objetivo de aportar al tema o temas principales.

#### 4. LOS CAMBIOS DE NIVELES EN LA FICCIÓN

Nos referimos en esta ocasión a lo que queda definido por García Martínez como aparición de elementos fantásticos o sorprendentes que supongan una aceleración narrativa al crear coordenadas espacio temporales

nuevas y al multiplicar las referencias e imágenes que golpean al lector. Veamos cómo se produce esto en las obras analizadas.

En *Eldorado*, este elemento de ficción sorprendente tiene enorme importancia: cuando el conflicto angustia a Anton y las ruinas emergen entre las construcciones nuevas, Anton escucha a Aschenbrenner golpear desde el interior del armario y posteriormente ambos coinciden en el bosque, espacio que yuxtapone dos planos ficcionales diferentes:

ANTON: ¿Qué hace usted en mi bosque?

ASCHENBRENNER: Era solo una cuestión de tiempo que usted apareciera por aquí (...) En este lugar nacerá un museo de la humanidad a cielo abierto. Antes los ahorcados del bosque eran hallados recién en otoño, cuando las hojas despejan el campo visual entre las ramas (...) En el futuro, cuando alguien decida partir en el bosque, habrá un documento clavado en cada árbol para que se sepa quién cuelga...

En el caso de *El feo*, en la parte final asistimos a una simultaneidad de acciones y espacios dentro de la misma escena; así, mientras Lette sube al piso veinticinco de un edificio en el ascensor con espejo hablando con su propia imagen, Scheffler y Fanny operan a Karlmann para construirle la misma cara que tiene Lette, que tienen todos. El edificio y el ritmo ascendente de la acción -se van indicando los pisos por los que se pasa, va aumentando la tensión- se combinan con los espejos que multiplican la realidad y con las acciones paralelas.

LETTE (*a su imagen en el espejo*): Voy al piso veinticinco. Yo también. Escogí este edificio porque pertenece al grupo empresarial Nukleartik, con cuya directora tengo una relación. Yo también. ¿Usted también?

SCHEFFLER: la cuchilla eléctrica.

(*Fanny le alcanza la cuchilla eléctrica. Scheffler corta*).

LETTE (*a su imagen en el espejo*): Sí, estamos pasando por el piso veinte, donde ella tiene su oficina. Usted lo sabe bien.

SCHEFFLER: La fresa de alta velocidad.

En ambos textos se atiende a estrategias de desbordamiento del universo dramático configurado por el autor, llevando la acción a espacios y tiempos alternativos (paralelos, irreales, mentales) e impactando en el lector con estímulos diversos, activando los mecanismos de recepción

y por lo tanto creando sensación de aceleración. Como indica García Martínez,

la multiplicidad de temas abordados y la acumulación de información reflejan la proliferación de datos en el mundo actual y de las comunicaciones en la era digital. En la escritura contemporánea, la aceleración ya no siempre es explicable dramáticamente ni depende de la psicología de los personajes, sino que evoca las figuras temporales de la actualidad (García Martínez, 2023, p. 35).

La irrupción de lo fantástico como posible y de manera contigua a lo referencial es, de hecho, una de las estrategias destacadas por Hume:

[It] produces the effects of being too fast because we cannot understand and stitch together the often fantastic actions into a coherent whole. Multiplying, subtracting, and rendering fantastic, then, are three techniques used to generate rapid narrative pace in contemporary fiction (Hume, 2005, pp. 118-119).

Revisados los aspectos estructurales más significativos, podemos avanzar hacia una reflexión temática de los mecanismos aceleradores. Porque la dramaturgia de la aceleración, como no podía ser de otra manera, nos habla del mundo que habitamos y de quienes lo habitamos.

## 5. RESULTADOS. EL MUNDO ACELERADO DE MARIUS VON MAYENBURG

Hemos visto ejemplos en los dos textos escogidos de estrategias que producen efecto acelerador en el lector desde la configuración de la estructura y la manera de concebir los personajes. Los mundos plasmados en ambas obras, si bien son diferentes, convergen en la presentación de un universo caracterizado por la presión del imperativo socioeconómico, la asimilación del triunfo personal al profesional, la disolución de la identidad y la liquidez e inestabilidad de las relaciones y los valores de cada individuo.

Si bien *El feo* tiene un tono de comicidad más claro que *Eldorado*, sobre todo por el *gag* recurrente de la coincidencia de nombres y de rostros, en los dos textos vemos que se repiten algunas características semánticas.

En ambas obras, un tema fundamental es la presión que ejerce en el individuo la necesidad del triunfo profesional y la asimilación de éxito personal y profesional:

THEKLA: Eres un loco. El trabajo te consumió hasta los huesos. Te da latigazos para que te entregues totalmente (...) Si sigues haciendo tanto, ya no quedará nada de ti.

SCHEFFLER: (...) Su cara no funciona (...). Con esa cara, usted no puede vender nada.

La concepción del ser humano como ser productivo por encima de cualquier otra característica impregna las dos fábulas; el protagonista de *El feo*, Lette, interesa porque vende y deja de interesar cuando es clonado y ve devaluarse su valor; Anton, en *Eldorado*, deja de ser útil para la empresa y con eso inicia su caída absoluta, despojando al personaje de cualquier otra cualidad que no sea la del éxito profesional. En ambos casos, el individuo no interesa y fracasa si no genera bienes materiales.

La superficialidad y liquidez, en términos de Baumann (2005), de las relaciones personales, es otra de las claves temáticas de las obras analizadas. La cómica relación entre Greta y Oskar en *Eldorado*, basada en el imparable deseo sexual de ella hacia el hombre joven y en la atracción de este por la acomodada situación de ella, supone un contrapunto amargo y cómico a la caída de Anton y al dolor de Tekla. En *El feo*, Lette operado se convierte en un atractivo sexual irresistible para todos, dando lugar a innumerables relaciones entre unos y otros, idénticas, clonadas e infinitas, provocando enredos entre todos los personajes.

A estos temas que podemos considerar comunes a los dos textos, se suman otros importantes para la perspectiva del análisis de la aceleración, sobre todo en el caso de *Eldorado*, que como hemos indicado es más compleja tanto en estructura como en significados; en ella, los personajes tratan de salvarse por medio del arte (Thekla, Manuela) y por medio de la conexión con la naturaleza (Anton, Thekla); solo la generación joven, la de Manuela, lo conseguirá. Esta idea, que en *El feo* creemos ver solo esbozada y más desarrollada en *Eldorado*, es clave para comprender la perspectiva del autor. Si bien vemos en Lette ese deseo de elevación, ascenso y huida, plasmado explícitamente en el ascensor que sube a la parte alta del edificio y que reproduce ad infinitum su imagen, en *Eldorado* esta idea casi escapista de salvación tiene un espacio propio, el

bosque donde se cuelgan todos aquellos que, presionados como Anton y Aschenbrenner, deciden partir:

ASCHENBRENNER: Era solo cuestión de tiempo que usted apareciera por aquí.

ANTON: Elegí este lugar porque no hay gente, y solo de vez en cuando revolotea un arrendajo.

Frente a esa necesidad de aniquilación y huida, los personajes de *El dorado* se salvan. Anton no acepta la soga que le ofrece Aschenbrenner porque necesita aún tiempo para conocer al hijo que va a tener; y esa decisión de apuesta por la continuidad contribuye a que Thekla acepte su limitación como pianista y se niegue a ser comprada por su madre:

THEKLA: Esta casa te pertenece. El jardín, el estanque, el piano, lo que tengo puesto, las proteínas de mi cuerpo, la grasa, el calcio de mis huesos. Todo pagado con tu dinero.

GRETA: Si lo invertí para salvarte ahora, está bien.

THEKLA: Compraste nuestras vidas. Me gustaría volver a tener la mía.

GRETA: No puedes pagarla.

THEKLA: (...) Debo pedirte que te vayas. Irritas a mi alumna.

Manuela, la alumna joven, es la voz que recoge el testigo de la generación de Thekla y Anton, apostando por la constancia, el aprendizaje y la humildad.

Frente a esta luz y perspectiva optimista que parece llevarnos a los oasis de deceleración (Rosa, 2010) el texto cierra con un tono mucho más oscuro. La joven Manuela o esa hija que crece dentro de Thekla se enfrentarán a un mundo que privilegia la destrucción y olvido del pasado en beneficio del imperativo económico; la construcción sobre las cenizas y el destrozo de las civilizaciones en nombre del progreso y el avance:

ASCHENBRENNER: (...) Hoy estamos frente a una tarea histórica: la urbanización de varios miles de kilómetros cuadrados de territorio edificable en un paisaje hasta ahora deshabitado...

Vinculando los temas propuestos con el concepto de aceleración y la tematización de esta (García Martínez, 2023, p. 35) podemos afirmar que, en el caso de las obras estudiadas, ambas convierten el concepto de aceleración en tema en sí mismo. Estaríamos ante ejemplos similares a los que se recogen en la obra citada cuando habla de otros textos donde esta idea aparece a la vez en el discurso y como tema (García Martínez, 2023, p. 36). La aceleración aparece en los textos estudiados como algo negativo, directamente vinculado al imperativo económico, monetario y empresarial, que condiciona la existencia de los individuos en edad productiva; personajes con expectativas de realización personal que se frustran ante las limitaciones, bien propias, bien económicas, que condicionan su existencia. Conectamos, de esta manera, con un mundo mediatizado por la tiranía del éxito y de la velocidad. Para contarnos este mundo occidental, precipitado, devorado por el capitalismo más agresivo, Von Mayenburg se apoya en las estrategias discursivas y fabulares analizadas. Sus mundos nos golpean como lectores, a la vez que reconocemos como cercanos los universos compulsivos y estresados que estos personajes habitan.

## 6. CONCLUSIONES

Los textos estudiados podrían, a raíz de los análisis estructurales y temáticos, ser incluidos dentro de la nómina de obras de la dramaturgia contemporánea vinculadas con el concepto de aceleración, entendida esta como estrategia narrativa desde una perspectiva contemporánea que la vincula con determinados rasgos sociales, estéticos y filosóficos del mundo actual.

En ambos textos hemos detectado que las acciones se producen de manera rápida, muy rápida podríamos decir, sobre todo en el caso de *El feo*. La rapidez la detectamos a partir de la supresión de los procesos que conllevan las acciones, la inmediatez de la acción, que aparece ante el lector, a veces, como fruto de decisiones instantáneas o como constatación del aquí y el ahora. Acción y consecuencia inmediata, sin ahondar en las causas o contextos que las determinen, y tematización de esa compulsividad.

No obstante, en ambas obras el autor mantiene una estructura causal; pero este lazo interno que teje la fábula no se apoya en nexos que

la estructuren; las escenas se suceden (*Eldorado*) o se enlazan de manera yuxtapuesta (*El feo*), siempre sin visibilización de los nexos; así, los espacios y los tiempos son contiguos, unos tras otros; se desdibuja la noción de paso del tiempo, a la vez que se percibe velocidad y la urgencia. Los bloques espaciotemporales de la acción funcionan como metáfora de la rapidez y la disolución identitaria de los personajes que los habitan.

Para apoyar esta sensación de rapidez, el autor juega con determinados signos que actúan como motivos, o incluso como estribillos. Las imágenes de peces/estanques/peceras en *Eldorado*, o los parlamentos repetidos en *El feo* insisten en la circularidad, o más bien en la construcción espiral y vertiginosa. Apoyada en ellos, la fábula avanza como en un vórtice hacia el no retorno.

La contigüidad de los mundos ficcionales amplía el concepto de verosimilitud en ambas obras; en un mundo con seres idénticos, llegaremos a la fusión entre ellos (*El feo*); en una sociedad que destruye y construye de manera compulsiva, entramos sin sorpresa en un bosque de seres humanos colgados sobre los que se construirá más y más, hasta sobrepasar los límites terrestres e ir más allá (*Eldorado*). Estas fronteras diluidas entre los mundos ficcionales y referenciales golpean en la recepción de lector ampliando estímulos, imágenes y significados, y haciendo que todo pase en lapsos breves y contiguos.

Von Mayenburg, autor alemán nacido en la década de los setenta, escribe ambos textos en los primeros años del siglo XXI; es decir, en su década de los treinta. Recoge en ellos algunas cuestiones que pueden ser reconocibles en la presión ejercida sobre los ciudadanos urbanos y occidentales de esas décadas, como recoge también el director Thomas Ostermeier en sus propuestas escénicas de textos del realismo (*Nora, Un enemigo del pueblo*): estamos ante la presión que el capitalismo ejerce sobre el ciudadano, con su imperativo económico, estético y vital; estamos ante una sociedad que genera seres humanos frustrados, desbordados por el trabajo y definidos por él, como estudia Harmut Rosa en su trabajo (2010) en que relaciona la aceleración con características concretas de la sociedad contemporánea (tecnológicas, comunicacionales). No es aún, en esos primeros años del milenio, la presencia de las redes sociales lo que supera al individuo, sino su convivencia con formas descarnadas de deshumanización y con la liquidez y la superficialidad del mundo actual: el relativismo posmoderno, la falta de certezas y la errancia de la existencia basada en el estrés y la carrera continuada hacia delante; el

avance estéril sin meta, sin relatos a los que asirse más allá del imperativo de triunfo, de belleza, de éxito, y la incapacidad del individuo para conocerse en una narrativa profunda de su existencia.

Von Mayenburg se asoma a esta realidad desde la ironía distanciada y la cercanía que le otorga ser parte de esta realidad, y una comicidad con agresión y lirismo, golpeando al lector con imágenes bellas en su dureza, a la manera del lenguaje koltesiano. Si bien *El feo* recoge con más exactitud las estrategias aceleradoras a nivel de discurso –el tono de comedia lo favorece– y *Eldorado* profundiza más en la aceleración como tema, ambos textos son claros exponentes de esta corriente en el marco de las escrituras escénicas contemporáneas. Dentro de una construcción que podríamos definir como canónica –la causa enlaza las acciones, determina una estructura–, Von Mayenburg supera lo referencial para ponernos frente al mundo que reconocemos y habitamos, el que nos genera traumas, frustraciones, angustia y pérdidas.

Quizá, como en el final de *Eldorado*, ambiguo y agrídulce, la renuncia a las pretensiones iniciales y la aceptación de la sencillez puedan paliar el sentimiento de haber perdido algo, de no haber estado a la altura de la expectativa que se suponía a esta generación exitosa y triunfadora. Mientras, aunque como individuos podamos sobrevivir, el sistema se desbordará a sí mismo en su ansia de crecer y destruir, y nos arrastrará. Basta con mirar al mundo actual, casi veinte años después, para entender que las estrategias aceleradoras de Von Mayenburg nos estaban hablando de hoy.

## 7. OBRAS CITADAS

- AUBERT, Nicole (2003). *Le culte de l'urgence*. Flammarion.
- Augé, Marc (1993). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Antropología de la Sobremodernidad*. Herder.
- BAUMANN, Zygmunt (2005). *Amor líquido: Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Fondo de Cultura Económica.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Manuel (2023). *La representación de la aceleración en el teatro contemporáneo*. Peter Lang.

HUME, Kathryn (2005). Narrative Speed in Contemporary Fiction. Ohio University Press (13), (105-124). DOI: <https://doi.org/10.1353/nar.2005.0010> Acceso proporcionado el 21 de mayo de 2019 a las 18:00 GMT desde la Université Libre de Bruxelles.

LÓPEZ ANTUÑANO, José Gabriel (2018). Escrituras escénicas del siglo XXI. Reformulación y paradigma. *Pygmalión* (9, 10), (15-36).

Pavis, Patrice (2000). *El análisis de los espectáculos*. Paidós.

Sarrazac, Jean Pierre (2019). *Poética del drama moderno*. Artezblai.

### 8. NOTAS

- <sup>1</sup> Ambos textos han sido trabajados a partir de las traducciones del Instituto Goethe. En el caso de *Eldorado*, la traductora es María Lorena Batiston. La traducción de *El feo* corre a cargo de Francisco Díaz Soler.





TIEMPO-BALA, TIEMPO-DRAMA. UN VISTAZO A LA  
ALTERACIÓN DE LA PERCEPCIÓN TEMPORAL EN LA  
DRAMATURGIA CONTEMPORÁNEA ALEMANA

BULLET-TIME, DRAMA-TIME. A LOOK AT THE  
ALTERATION OF TEMPORAL PERCEPTION IN  
CONTEMPORARY GERMAN DRAMATURGY

**Dr. Enrique Bazo Varela**

Universidad Internacional de La Rioja (UNIR)

[placidoenrique.bazo-externo@unir.net](mailto:placidoenrique.bazo-externo@unir.net)

<https://orcid.org/0000-0001-8944-9477>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2025.55.05

ISSN 2444-3948

**Resumen:** A partir de los recursos estilísticos que actualmente se emplean en la dramaturgia contemporánea para representar la aceleración, este artículo explora otra forma de propiciar dicho efecto desde la noción del «hipertempo»: un tiempo densificado, que se manifiesta constantemente mediante la multiplicación de estímulos, imágenes, acciones o puntos de vista que llegan sin pausa al lector-espectador. Partiendo del «tiempo-bala», herramienta que además de ayudarnos a visualizar el hipertempo, revolucionó la narrativa de numerosos productos audiovisuales en el cambio de siglo y de milenio, este artículo se centra en cómo la dramaturgia contemporánea alemana desarrolló y aplicó su propia versión del tiempo-bala cinematográfico. Para ello se analizarán tres obras de tres autores destacados como son Roland Schimmelpfennig, Falk Richter y Dea Loher. Estos análisis mostrarán cómo sus autores

logran replicar el mismo efecto de alteración de la percepción temporal el cual, pese a estar enfocado en la ralentización, también adquiere efectos dramáticos compatibles con la noción de aceleración.

**Palabras clave:** aceleración, hipert tiempo, tiempo-bala, dramaturgia contemporánea.

**Abstract:** Using the stylistic devices currently used in contemporary drama to represent acceleration, this article explores another way of creating this effect through the notion of «hypertime»: a densified time constantly manifested through the multiplication of stimuli, images, actions, or points of view that reach the reader-viewer without pause. Drawing on «bullet time,» a tool that not only helped us visualize hypertime but also revolutionized the narrative of numerous audiovisual products at the turn of the century and the millennium, this article focuses on how contemporary German drama developed and applied its own version of cinematic bullet time. To this end, three works by prominent authors: Roland Schimmelpfennig, Falk Richter, and Dea Loher will be analyzed. These analyses will show how their authors manage to replicate the same effect of altering temporal perception, which, despite focusing on slowness, also acquires dramatic effects compatible with the notion of acceleration.

**Keywords:** acceleration, hypertime, bullet-time, contemporary dramaturgy.

**Sumario:** 1. Introducción: nuevos tiempos para nuevas percepciones. Aceleración e Hipert tiempo. 2. ¡Trinity, ayuda! 3. Nuevos medios para nuevas percepciones. 4. La culpa (como siempre) la tiene Aristóteles. 5. La fascinación temporal de Roland Schimmelpfennig. 6. Falk Richter, o todo lo que cabe en siete segundos. 7. El tiempo de la catástrofe en Anja Hilling. 8. Conclusiones. 9. Obras citadas.

Copyright: © 2025. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

ENRIQUE BAZO es Doctor en Estudios Teatrales por la Universidad Complutense de Madrid gracias a su tesis doctoral *La voz rapsódica de Roland Schimmelpfennig*. Actualmente imparte en el Máster de Estudios Avanzados de Teatro de la Universidad Internacional de La Rioja, en

el Diploma en Interpretación y Creación de la Madrid Audiovisual Drama School (MADS) y en los talleres de dramaturgia de la Sala Cuarta Pared. Como parte del tándem autoral Los Bazo, ha estrenado en numerosos teatros como la Sala Cuarta Pared, el Centro Dramático Nacional, los Teatros del Canal o el Teatro de la Abadía.).



## I. INTRODUCCIÓN: NUEVOS TIEMPOS PARA NUEVAS PERCEPCIONES. ACELERACIÓN E HIPERTIEMPO

Como bien señala el profesor Manuel García Martínez parafraseando al filósofo Paul Ricoeur, todo mundo dramático que se despliega sobre el escenario es siempre un mundo temporal. Dicho de otra manera: el teatro tiene la capacidad de conformar una experiencia temporal en el lector-espectador (García Martínez, 2023, p. 15). No obstante, frente a la experiencia temporal que se había consolidado a raíz de las preceptivas aristotélicas (que buscaban una experiencia de la temporalidad basada en la estabilidad, la causalidad cronológica y la ilusión naturalista), es innegable que en el teatro contemporáneo el tiempo y la percepción que tenemos de él se ha convertido en uno de los grandes terrenos donde se está librando la batalla de la reinención de un drama que entró en crisis a finales del siglo XIX (Szondi, 2011). Desde entonces son muchas las tendencias escénicas en donde podemos encontrar distintas vías de creación dramática basadas en la manipulación del tiempo... o al menos de su percepción. Una de ellas es precisamente la que juega con la aceleración como forma de representación de una sociedad marcada por los cambios tecnológicos y sociales que caracterizan al mundo post-moderno.

Partiendo de las coordenadas que el profesor Manuel García Martínez (al frente de un grupo de investigadores como Patrice Pavis, Margarita del Hoyo, Cristina Vinuesa o Annita Costa) ha condensado en el libro *La representación de la aceleración en los textos dramáticos contemporáneos*, este artículo pretende aportar un nuevo recurso que podría encuadrarse dentro de las diferentes estrategias que las y los autores actuales emplean para crear un efecto de aceleración en sus textos dramáticos. Por motivos obvios de extensión, se partirá de una pequeña selección de autores que sirven como muestra de la dramaturgia alemana, la cual se ha destacado especialmente en las últimas décadas por su experimentación y manipulación del tiempo como herramienta dramática. Esos tres autores son Roland Schimmelpfennig, Falk Richter y Anja Hilling, tres voces de reconocido prestigio dentro y fuera de su país.

A partir de tres obras suyas, este artículo mostrará la peculiar relación que dichos autores establecen con la temporalidad y cómo la alteran para ofrecer una percepción del tiempo que tiene mucho que ver con los rasgos y recursos empleados para representar la aceleración:

proliferación y fragmentación de las acciones, simultaneidad y alternancia de puntos de vista, predominio de oraciones breves, multiplicación de las imágenes que llegan al lector-espectador. Sin embargo, lo que se quiere demostrar aquí es que estos recursos aparecen integrados desde un enfoque que, a priori, podría parecer formalmente opuesto a la noción misma de aceleración. Porque en los casos a analizar nos vamos a encontrar con un tratamiento del tiempo desde su ralentización extrema. Partiendo del recurso tecnológico conocido como *bullet-time* (tiempo-bala), que revolucionó la narrativa de numerosos productos audiovisuales justo en el cambio de siglo y de milenio, se mostrará hasta qué punto los autores antes citados son capaces de desarrollar su propia versión del tiempo-bala, aplicada a un tiempo-drama o dramático en donde esa ralentización está enfocada desde un cambio de percepción del tiempo por parte de los protagonistas y, por extensión, del lector-espectador. El resultado es que en sus obras podemos encontrar escenas donde esta extrema ralentización del tiempo no frena la acción, sino que paradójicamente permite mantener la sensación de que la acción está pasando muy rápidamente, solo que nuestra percepción se ha expandido para poder percibirla con todo lujo de detalles. A la luz de este enfoque se hace evidente que, gracias al uso de insertos narrativos en el seno de la acción dramática, los autores crean simultáneamente un efecto de dilatación y contracción del tiempo, que permite justamente dar cabida a todo lo que cabe en un instante. Esto entronca con otro elemento directamente relacionado con la aceleración: la representación escénica del Hiper-tiempo. En las piezas escogidas de Schimmelpfennig, Richter y Hilling nos vamos a encontrar con un tiempo que se manifiesta constantemente (García Martínez, 2023, p. 22) y del que los personajes son incapaces de escapar, viéndose continuamente arrastrados a la catástrofe. Ese tiempo, a pesar de manifestarse desde esa dilatación de su percepción, provoca las mismas consecuencias de la experiencia de la aceleración: nos somete a una sobrecarga informativa, emocional y cognitiva. De modo que la ralentización también puede ser otra forma de aceleración.

Para desarrollar esta argumentación, lo primero será fijar un marco que nos permita identificar el impacto y la relevancia de la llegada de la tecnología del tiempo-bala y cómo aparece en un umbral histórico (el cambio de siglo y de milenio) donde las artes y la sociedad se están enfrentando a un cambio en la percepción del tiempo. A continuación se pondrá en relación este cambio tecnológico con el panorama teatral

que, desde la crisis del drama a finales del siglo XIX, busca su propio camino mediante la experimentación con nuevos lenguajes y escrituras, así como a la propia manipulación del tiempo como herramienta dramática. Una vez establecido dicho marco se procederá a hacer un análisis dramaturgico de pasajes concretos de las obras *La noche árabe*, *Siete segundos* (*In god we trust*) y *Animal negro tristeza*. El objetivo de estos análisis será rastrear y mostrar las distintas formas de desarrollar el equivalente dramático del tiempo-bala, poniéndolas en relación con los recursos que producen la representación de la aceleración tal y como son enumerados en la investigación del profesor García Martínez. Además, se pondrá un foco especial en cómo la presencia de los insertos narrativos en las tres obras juegan un papel clave para construir ese efecto de tiempo-bala.

Por último, estos hallazgos serán resumidos y expuestos en las conclusiones (a todas luces provisionales, pues esto no deja de ser una propuesta de investigación que pueda ser prolongada en posteriores trabajos) al final del artículo.

## 2. ¡TRINITY, AYUDA!

En 1999 se estrenaba *The Matrix*, un film dirigido por las hermanas Wachowsky que, además de convertirse en un éxito de taquilla mundial y en un fenómeno cultural que anunciaba el cambio de milenio, también marcó un hito tecnológico que influiría notablemente en la forma de plantear y narrar visualmente las escenas de acción en la industria cinematográfica.

En una escena de la película Neo, el protagonista de la aventura interpretado por Keanu Reeves, se enfrenta desarmado a uno de los villanos conocidos como «agentes», quien se dispone a dispararle con su pistola. En el momento en que éste empieza a disparar el tiempo parece ralentizarse, a la vez que la cámara hace un *travelling* de trescientos sesenta grados alrededor de Neo, mostrándonos cómo éste se mueve (también a cámara lenta) para esquivar las balas que se dirigen hacia él. Unas balas que, gracias a esta ralentización, pasan a ser completamente visibles hasta el punto de que podemos seguir con claridad la estela que dejan en su desplazamiento por el aire. Tras ese movimiento circular el tiempo recupera su «velocidad normal», momento en que vemos al héroe caer al suelo para ser salvado en el último momento por su compañera

Trinity. Esta escena, que se convirtió en una de las más populares de todo el film (llegando a homenajearse en numerosos productos audiovisuales hasta convertirse en un meme en las redes sociales), pasó a ser el exponente definitivo de la tecnología de efectos visuales conocida como *bullet-time* (tiempo-bala): una técnica visual que consiste en la extrema ralentización de la escena para que el espectador pueda captar movimientos o sucesos que normalmente ocurren a gran velocidad.

Es importante precisar que este efecto no nace con *The Matrix*. En realidad lo que hacen el diseñador Johan Gaeta y el equipo de Manex Visual Effects es actualizar y perfeccionar una tecnología que llevaba ya varios años aplicándose, si bien de forma bastante embrionaria, en otros productos audiovisuales anteriores, como en los videoclips *Midnight Mover* (1985) del grupo Accept, y *Like a Rolling Stone* (1995), versión de los Rolling Stones del tema de Bob Dylan. Este último fue dirigido por Michel Gondry, creador audiovisual que también es considerado otro de los grandes impulsores del tiempo-bala, ya que volvería a emplear esta técnica dos años después para rodar *Adventure*, spot televisivo para la marca Smirnoff (Nogareda, 2022). No obstante, la búsqueda de un procedimiento visual capaz de ralentizar el tiempo ha estado presente desde los primeros pasos de la tecnología fotográfica, como vemos en el caso de Eadweard Muybridge, cuyas cronofotografías en la década de 1870 fueron pioneras a la hora de capturar el movimiento de un caballo mediante una serie de cámaras conectadas en fila, las cuales se accionaban conforme el animal avanzaba (captando así la secuencia de movimientos plano a plano para ser montada posteriormente en un proyector a diferentes velocidades).

En todo caso, es innegable que la solidez técnica alcanzada en la cinta de las hermanas Wachowsky sorprendió y demostró el potencial narrativo del tiempo-bala, siendo la inspiración directa para otros productos, ya no sólo cinematográficos (*El único*, *V de Vendetta*, *Wanted*, *X-Men: días del futuro pasado*, *Deadpool...* además de las propias secuelas de la saga de *The Matrix*), también en campos que estaban experimentando con nuevas soluciones narrativas como los videojuegos (*Max Payne*, *Metal Gear Solid: The Twin Snakes*, *The Matrix: Path of Neo*, *F.E.A.R.*, *Red Dead Redemption*, *Vanquish*, *Cyberpunk 2077*).

### 3. NUEVOS MEDIOS PARA NUEVAS PERCEPCIONES

No hay que pasar por alto que el éxito de *The Matrix* llegaba no solo en el momento tecnológicamente adecuado, también sucedía en un contexto artístico determinante. Para explicar esto volvamos a la comentada escena del tiempo-bala en la película. Tras esquivar espectacularmente las balas en ese *travelling* circular ultra-ralentizado, Trinity le pregunta a Neo cómo ha conseguido moverse tan rápido como el agente para esquivar las balas que éste ha disparado. En ese momento los espectadores entendemos, dentro de la narrativa de la película, que no es que el tiempo se haya ralentizado objetivamente, sino que ha sido nuestra percepción la que se ha *acelerado* para ver la escena con los ojos del protagonista: de pronto percibimos el mundo tal y como lo percibe Neo, gracias a ese estado alterado, y no como lo ve Trinity cuya percepción sigue anclada en lo que vendría a ser el «tiempo real». Lo que para nosotros (en la piel de Neo) transcurre a cámara lenta, en realidad es percibido como un borrón de movimiento acelerado para Trinity. Es en este cambio perceptivo donde reside el otro condicionante que explica por qué esta tecnología visual afectará profundamente a determinadas formas de narrar en numerosos productos audiovisuales que llegarían con el cambio de siglo. Y es que durante las últimas décadas del siglo XX había quedado cada vez más patente que la progresiva introducción de los conocidos como *nuevos medios* (fotografía, video, imágenes generadas digitalmente) en el campo de las artes plásticas, no solo permitía el nacimiento de nuevas soluciones artísticas como el video-arte, el digital art, etc. También nos preparaba para futuras transformaciones en nuestra forma de percibir el arte y por tanto el mundo. Porque el arte no se limita a la estética, también ofrece a la sociedad un entrenamiento perceptivo esencial, preparándola para los cambios (artísticos, sociales y tecnológicos) que están por venir (McLuhan, 2001). Esa búsqueda de una, o varias, *nuevas percepciones* está alineada con ese sentir que describe Jean-François Lyotard en su obra de 1979 *La condición posmoderna*, cuando describe cómo, tras la Segunda Guerra Mundial, el fin de los patrones y las convenciones canónicas empujan a los creadores durante la segunda mitad del siglo XX a experimentar y buscar otras formas de ver y plasmar el mundo. Formas ajenas a los modelos unitarios de la modernidad en donde, frente a la mirada totalizadora, se privilegian nuevos enfoques basados en aspectos como

la fragmentación, la simultaneidad, la manipulación temporal o la búsqueda de nuevas subjetividades.

Es el caso, por ejemplo, de Bill Viola, video-artista estadounidense que a partir de la premisa de que el video puede hacer visible lo invisible crea numerosas video-instalaciones, en donde analiza y experimenta con los límites de la percepción humana. Viola desarrolla de forma consistente esta visión artística trabajando la percepción alterada del tiempo desde la «dilatación». Ya desde su primera etapa con trabajos como *The Reflecting Pool* (1977-1979) o *Anthem* (1983), Viola explora la ralentización del tiempo hasta convertir el *slow-motion*, que es el precursor técnico inmediato del tiempo-bala, en una de sus técnicas características, presente de obras como *Slowly Turning Narrative* (1992), *The Quintet Series* (2000) o *The Tristan Project* (2004). Esta técnica le permitía explorar y, en cierta manera, reproducir una experiencia que le marcó desde niño, cuando durante unas vacaciones con su familia casi se ahogó en un lago. Desde entonces, Viola se obsesionó con buscar la manera de reproducir la sensación que tuvo en el incidente, en donde descubrió bajo el agua una nueva percepción, que le hizo ver el mundo como algo hermoso que nunca antes había visto (Utrera, 2011). Por lo tanto, el uso que hace Bill Viola del *slow-motion* no solo es relevante por ser el precursor técnico inmediato del tiempo-bala, también porque el artista lo emplea para lograr el mismo efecto que luego buscará *The Matrix*: dilatar el tiempo para ampliar la experiencia del espectador.

¿Y en el teatro? Obviamente, el campo de las artes escénicas no iba a quedarse al margen de esta deriva creadora, en donde la búsqueda de nuevas percepciones había llevado a los creadores teatrales a investigar e incorporar en sus creaciones escénicas elementos audiovisuales. Es el caso, por ejemplo, de Falk Richter que en 1999 (el mismo año que se estrena *The Matrix*) estrenaba *Gott ist ein DJ*. Una pieza que, al estilo de las de Bill Viola, tiene componentes de video-instalación, pues en ella el dramaturgo alemán emplea cámaras conectadas a un circuito cerrado de televisión para crear una pieza de alto componente performativo, en donde se genera un juego autorreflexivo a propósito de los diferentes niveles de presentación: quiénes graban y quiénes son grabados, observadores y observados... Un juego de percepciones enfrentadas que buscaba desbordar los márgenes de la observación convencional durante una representación escénica.

Pero el objetivo de este artículo no es ahondar en la adopción y utilización de los nuevos medios en las artes escénicas, que tan ricos frutos ha dado en forma de diferentes formatos y manifestaciones (desde la performance hasta nuevos campos como la escena intermedial). Sino cómo, frente a los nuevos horizontes perceptivos que abren las nuevas tecnologías audiovisuales, la dramaturgia contemporánea es capaz de desarrollar su propio equivalente empleando la misma «tecnología» que lleva utilizando durante más de dos mil quinientos años: la palabra. O para ser más precisos: imágenes hechas de palabras. Veamos cómo.

#### 4. LA CULPA (COMO SIEMPRE) LA TIENE ARISTÓTELES

Más allá del buscado sensacionalismo con el que se titula este apartado, convendremos en que el legado de Aristóteles, tanto para afirmarse como para rebelarse ante él, ha jugado un papel clave en el proceso de crisis / «muerte» / renovación que la escritura dramática ha atravesado durante todo el siglo XX y las primeras dos décadas del XXI. El origen de este convulso panorama fue rastreado ya en 1956 por Peter Szondi en su fundamental *Teoría del drama moderno*, en donde describe cómo a finales del siglo XIX se inicia un proceso de crisis y transformación en el que los dramaturgos se rebelan contra unas preceptivas, las establecidas por Aristóteles en su *Poética*, que habían actuado de molde durante el teatro de la Edad Moderna. Molde que había terminado por resultar asfixiante. Szondi, antes de dar cuenta de la rebelión de autores como Chéjov, Ibsen, Strindberg o Maeterlinck, describe las características del drama moderno tal y como se había conformado desde el Renacimiento hasta los momentos previos a la crisis: el relato de una acción interpersonal que ocurre siempre en el presente, de manera que la fórmula dramática moderna es toda acción y diálogo. De este modo «el medio lingüístico de ese mundo interpersonal es el diálogo. (...) el diálogo se convertirá en el componente exclusivo del tejido dramático (junto al monólogo, un recurso episódico no constitutivo de la forma dramática)» (Szondi, 2011, p. 72).

Ese eterno presente que imprime la unidad de acción caracteriza al drama moderno y condiciona su carácter lógico y causal, pues hace que toda escena esté secuencialmente ensamblada de manera que el presente (y su temporalidad) no se interrumpe nunca: «El transcurso del tiempo

en el drama se constituye como una sucesión absoluta de presentes» (Szondi, 2011, p. 77). La unidad de tiempo hace imposible que se produzca una desconexión temporal entre escenas y que cada una de ellas genere la siguiente. Además de que hace imposible que se pueda intervenir sobre el flujo temporal en sí mismo: nada de ralentizar o acelerar la forma en que percibimos el flujo del tiempo, pues esto nos alejaría inevitablemente del enfoque naturalista que había predominado en el teatro de la Edad Moderna.

Sin embargo ese sistema entra en crisis en el momento en que los autores empiezan a percibir que la forma dramática moderna es insuficiente para dar cuenta de los problemas de un ser humano que está cambiando. Las viejas formas ya no sirven para contar los nuevos desafíos a los que se enfrenta la sociedad: un individuo roto, desgajado de sí mismo y de su comunidad por un mundo cambiante, hostil, a veces irracional e incomprensible. Y si el mundo está desordenado... ¿cómo no va a reflejarse esto en el teatro? Un teatro que durante todo este tiempo había basado su pervivencia en un principio de orden y coherencia. A propósito de esta idea es Jean-Pierre Sarrazac, quien profundiza: «(...) para comprender las mutaciones de la forma dramática entre los años 1880 y nuestro presente, debemos hacer intervenir un factor en el que ni Szondi, ni Luckàcs, ni Hegel habían pensado: *el reino del desorden*» (2019, p. 10). Es ese desorden el que pone en cuestión, al menos parcialmente, al legado de Aristóteles. El desorden como cuestionamiento del carácter absoluto del drama:

El desorden (...) es la masificación consustancial a la sociedad industrial que se agrava en nuestro mundo postindustrial, es la pérdida de sentido en el universo postmoderno, es el estado general del planeta en el momento de la mundialización. Es la devastación generalizada. Es el eco sin fin de Auschwitz y de Hiroshima (Sarrazac, 2019, p. 10).

El desorden es el reflejo de una nueva concepción (y percepción) de un mundo que ya no es ni fácilmente comprensible ni abarcable en su conjunto. Frente al «todo» emerge la «parte», lo inconcluso... y con ello lo indefinible, lo incompleto, lo innecesario. En definitiva, el drama pierde lo que garantizaba su cohesión como sistema: la unidad de acción. A partir de aquí es inevitable que el sistema se colapse, si la acción se vuelve incompleta... e incluso innecesaria, entonces su concatenación

pierde todo carácter crono y lógico; el principio de causalidad y su progresión dialéctica desaparecen. Y eso solo significa una cosa, el fin del eterno presente.

El presente eternizado que durante siglos ha caracterizado al modo dramático queda interrumpido. Por primera vez los autores no tienen que ceñirse al tiempo delimitado por una determinada cadena de acontecimientos. Pueden tratar conceptos en lugar de acontecimientos. Por primera vez pueden liberarse del presente y dirigir su mirada a otros tiempos. Pueden jugar a saltar en el tiempo y el espacio. Incluso dilatarlo o contraerlo para dar cabida a nuevos recursos narrativos con los que captar nuevas percepciones. Comprobémoslo con varios ejemplos.

## 5. LA FASCINACIÓN TEMPORAL DE ROLAND SCHIMMELPFENNIG

Menos de dos años después de que las hermanas Wachowsky deslumbraran al público con su uso del tiempo-bala, Roland Schimmelpfennig estrenaba *La noche árabe* (el 3 de febrero de 2001 en el Staatstheater Stuttgart), en donde el autor alemán emplea lo que podría ser su particular versión de la dilatación del tiempo vista en *The Matrix*. En el tramo final de la obra, que transcurre en un bloque de apartamentos durante una cálida tarde de verano, Karpati, quien mágicamente ha quedado atrapado dentro de una botella de coñac, contempla horrorizado cómo el portero del edificio, Lomeier, sale al balcón llevando consigo la botella en la que se encuentra. De pronto la acción, que sucede en diversos planos-pisos del bloque, se acelera y transcurre simultáneamente:

FÁTIMA.— Estoy en el pasillo de un departamento ajeno. Llegan ruidos desde la cocina.

FRANZISKA.— Sin querer, mi codo roza la botella de coñac que aún está encima de la baranda del balcón.

KARPATI.— Ella choca la botella con el codo. La botella se balancea.

KALIL.— Sus gemidos son tan fuertes.

KARPATI.— La botella cae de la baranda hacia el precipicio. Estoy cayendo. La botella cae siete pisos para abajo. Yo estoy cayendo siete pisos para abajo.

FÁTIMA.— Estoy en la cocina del departamento ajeno. (...) Delante de mí Kalil y Marion Richter (...) Ella está desnuda. Y él... No notaron que entré. Ella gime.

KARPATI.— Sexto piso. En el balcón una mujer está aullando a la luna. El pavimento se acerca a toda velocidad. Al mismo tiempo, todo pasa muy lento.

LOMEIER.— Está muy cerca, casi junto a mí.

FRANZISKA.— Estoy muy cerca de él.

FÁTIMA.— Estoy detrás de ellos. No me ven.

KARPATI.— Quinto piso. En el balcón una mujer está aullando a la luna. Las luces de las ventanas se convierten en rayos.

LOMEIER.— Apenas me atrevo a respirar.

FRANZISKA.— Apoyo mis manos en su pecho, cuidadosamente.

KALIL.— El tictac de un reloj en la cocina. En la puerta de la heladera hay unos imanes de colores.

FÁTIMA.— Clavo el cuchillo en su espalda.

KALIL.— Ella grita. ¿Qué es esto? Sangre en su cara.

KARPATI.— Cuarto piso. Una mujer está acuchillando a un hombre. Sangre en el vidrio de la ventana.

LOMEIER.— Me besa.

FRANZISKA.— Me besa.

KARPATI.— Tercer piso. Una fiesta. Música.

KALIL: ¿Qué es esto?

FRANZISKA.— Mi primer beso.

KARPATI.— Segundo piso. Oscuro.

LOMEIER.— Nos besamos. Por primera vez. La abrazo lo más fuerte que puedo.

KARPATI.— Primer piso.

...

Estoy muerto.

FRANZISKA.— Nos besamos. Aunque cierro los ojos, puedo sentir la luz de la luna.

*Karpati grita. Kalil grita. Una botella cae del cielo a escena y estalla (Schimmelpfennig, 2009, pp. 79-81).*

Al igual que ocurría en la cinta de las Wachowsky el tiempo parece dilatarse para abarcar todo lo que transcurre en unos pocos segundos.

Pero debemos de ser más precisos en este análisis, porque Schimmelpfennig está poniendo en tensión la relación entre distintos niveles temporales para construir su singular versión del tiempo-bala. Por un lado, y como formula García Barrientos, tenemos el *tiempo diegético* o argumental, que viene a abarcar el tiempo de la ficción en toda su extensión; es decir, el tiempo que abarca todos los sucesos (tanto mostrados como referidos) que compone la fábula (2017, p. 70). En *La noche árabe* ese tiempo dura unos pocos minutos, pues la historia empieza con los últimos rayos de sol del atardecer y termina con la noche recién instaurada e iluminada por la luna llena. En cambio, lo que argumentalmente son apenas unos minutos, ocupa una extensión mayor si hablamos del *tiempo escénico*, es decir, el tiempo escenificado y vivido por actores y espectadores en el transcurso de la representación (García Barrientos, 2017, p. 17). En este caso se puede establecer que el tiempo escénico, la duración de *La noche árabe*, está dentro de los parámetros actualmente convencionales de una representación teatral: entre los setenta (como es la versión del espectáculo titulada *Noche árabe*, realizada por Kabia Teatro) y ochenta minutos (como la primera vez que se estrenó este texto en el Staatstheater Stuttgart con dirección de Samuel Weiss).

El resultado de esta no concordancia entre tiempo diegético (la fábula) y escénico (su escenificación) es un peculiar *tiempo dramático* (García Barrientos, 2017, p. 71). Un tiempo paradójico, que permite al autor generar este efecto de dilatación-compresión del tiempo: por un lado comprime en un intervalo de tiempo muy pequeño (el que abarca la fábula) un puñado de historias que nos narra simultáneamente (las diferentes situaciones que ocurren en el edificio), pero a la vez es capaz de dilatar dramáticamente el tiempo para que podamos percibir todo lo que ocurre (simultáneamente) en esos pocos minutos. Y esto es especialmente evidente en la escena final de *La noche árabe*. Como en la escena de Neo, lo que sería la vertiginosa caída del hombre atrapado en una botella nos es mostrado mediante una narración encadenada que nos permite contemplar las diferentes acciones con todo lujo de detalles: la caída de Karpati, cuya descripción cada vez más lacónica genera la impresión de que se va acelerando conforme se acerca al suelo; la cuenta atrás de los pisos que éste ve en su caída, entreverada con las distintas acciones que allí ocurren, incluso expresiones como «las luces de las ventanas se convierten en rayos»... todo nos da la sensación de que lo que vemos está ocurriendo a gran velocidad. Y sin embargo no es así.

De nuevo, y como ocurría en *The Matrix*, lo que en el tiempo real de la fábula apenas debería ser perceptible porque sucede en un instante, nosotros como lectores-espectadores lo percibimos en toda amplitud, gracias a esa percepción dilatada del tiempo. Como bien señala el profesor Manuel García Martínez en *La representación de la aceleración en los textos dramáticos contemporáneos*, éste es uno de los recursos estilísticos que con más frecuencia emplean los autores para reproducir esa representación de la aceleración: «la rápida sucesión de imágenes, mencionadas en el texto dramático y proyectadas sobre el escenario, provoca en numerosos casos una sensación de aceleración en el desarrollo» (García Martínez, 2023, p. 33). Respecto a este recurso podría argumentarse que lo que hace Schimmelpfennig es ofrecer su personal variación de este procedimiento. Porque él no necesita proyectar imágenes en el escenario pues, como él mismo afirma, su escritura lo que busca es proyectar esas imágenes en la mente, la imaginación del espectador: «los textos teatrales están hechos de palabras. Las palabras (...) llevan a imaginarse cosas. Las palabras evocan imágenes» (Schimmelpfennig, 2014, p. 55). Efectivamente, Schimmelpfennig construye su propio tiempo-bala mediante el uso de la narración, intercalando las narraciones de lo que ven los diferentes personajes para crear un montaje encadenado de imágenes que construyen su propia temporalidad en la mente del lector-espectador. Imágenes hechas de palabras que llegan con tanta fuerza como una película rodada en alta definición a 4K. Y es que la inserción de elementos narrativos en el seno de la acción dramática (recurso todavía demonizado por algunos teóricos, críticos e incluso creadores teatrales), juega un papel determinante a la hora de construir ese juego de aceleraciones-ralentizaciones que manipulan dramáticamente nuestra percepción del tiempo. Algo con lo que el dramaturgo alemán se siente muy cómodo:

Creo que lo narrativo en el teatro facilita una forma de acelerar y densificar la acción. En un diálogo puedes necesitar media hora en llegar al mismo punto en el que la narración puede llegar en solo tres frases. Esto hace a la escritura más viva, más rápida. La narración permite que el teatro se convierta en algo más cinematográfico, lo cual me parece que está muy bien porque de esta manera el público empieza a imaginarse lo que está narrado.

En todo caso, la exploración que Schimmelpfennig hace de estos recursos evidencia que es un autor muy interesado en el uso de herramientas de creación dramática basadas en la manipulación temporal. De hecho, este recurso de dilatación del tiempo similar al tiempo-bala lo volveremos a encontrar en obras de diferentes etapas de su prolífica carrera, como en el momento de *El dragón de oro* (2009) en donde los cocineros inmigrantes del restaurante extraen la muela al joven, haciendo que su vuelo ralentizado termine dos escenas después.

## 6. FALK RICHTER, O TODO LO QUE CABE EN SIETE SEGUNDOS

Este juego de dilatación y alteración de la percepción temporal lo podemos encontrar nuevamente en *Siete segundos* (*In God we trust*), la pieza que escribe y dirige Falk Richter para su estreno en octubre de 2003 en el Schauspielhaus am Pfauen de Zürich. Sí, estamos hablando del mismo Richter que en 1999, con *Gott ist ein DJ*, experimentaba con la percepción y la referencialidad utilizando medios técnicos audiovisuales. Aquí la experimentación con la expansión y compresión del tiempo va a tener un gran peso pero, en vez de explorarlo mediante elementos tecnológicos, lo va a hacer de una forma bastante similar a la de Schimmelpfennig: empleando insertos narrativos.

Aquí el tiempo dramático vuelve a presentar esa disparidad entre el tiempo diegético y el escénico, pues nos encontramos con una fábula que transcurre en la fugacidad de un instante: el de un piloto en una misión de bombardeo justo antes de estrellarse. Siete segundos. Esa es la cuenta atrás que va pareja a las dos catástrofes que aquí se muestran: el tiempo que tarda un misil en alcanzar su blanco y el que le queda al piloto hasta estrellarse. Esos siete segundos son el arco de tiempo diegético. Pero esa fugacidad, al igual que el tiempo-bala de las Wachowsky, se ralentiza, se expande para que podamos percibirlo en toda su extensión. Frente a la compresión drástica del tiempo de la historia, nuestra percepción como la del piloto (como ocurría con la de Neo en *The Matrix*) se amplía para permitirnos ver un repaso de su vida personal (llegamos incluso a contemplar escenas costumbristas de su familia en el otro lado del mundo) y militar. Una vez más el tiempo del drama funciona con la intensidad del tiempo-bala: la inminente muerte del piloto, mostrada en ese tiempo estirado por la ralentización, no contribuye a destensar la

situación dramática. Al contrario, la potencia. Podría decirse que paradójicamente esta ralentización produce una *aceleración* en cuanto a la carga dramática que se va acumulando. Así hasta que llegamos a los compases finales de la obra:

- una detonación
- un impacto, un choque, una explosión
- una detonación en cámara lenta
- aún faltan siete segundos para el impacto
- el tiempo que es necesario para borrar por completo ochocientos metros a la redonda en esta área
- por primera vez él percibe este tiempo
- ahora cuenta él, en forma regresiva: siete, seis, cinco, cuatro, tres...
- él cuenta ahora más despacio, piensa en los niños, en la casa al borde del desierto
- contra qué me voy a estrellar, no veo nada: dos, uno...
- silencio

*Silencio breve*

- sáquenme de aquí, por favor

*Pausa corta; después una detonación en cámara lenta, el estallido suena muy, pero muy bajo; al mismo tiempo el sonido de un avión que se estrella, ese sonido también muy bajo y en cámara lenta, más bien como si fuera una música curiosa; el cassette es rebobinado y paulatinamente entra de nuevo el sonido de la guitarra que interpreta música country (Richter, 2008, p. 25).*

Durante toda la obra esos siete segundos han estado flotando, adquiriendo una cualidad de atemporalidad en la que caben a su vez diferentes lugares y tiempos. Hasta que al final el tiempo parece recuperar su flujo normal y, con él, llega la última aceleración y el estallido que marca la recta final de la historia.

Es interesante destacar que tanto en el ejemplo de Schimmelpfennig como en el de Richter, pese a que ambos recurren a una voz narrativa para intervenir en el tiempo (o al menos alterar su percepción) y ralentizarlo, paradójicamente este recurso épico no ralentiza el *tempo*, el ritmo de la pieza. Podemos comprobar que en los dos casos los insertos

narrativos se materializan en forma de réplicas cortas y precisas, que en momentos se encadenan casi en esticomitias. Se trata de otro recurso estilístico que produce la representación de la aceleración: la rapidez del desarrollo. La rápida sucesión de las réplicas y su brevedad contribuyen a la fluidez del texto (García Martínez, 2023, p. 32). De ahí que ambas piezas nos den la sensación de terminar dramáticamente con intensidad, con un ritmo muy alto.

Todo esto nos lleva a un aprendizaje sobre este tipo de escritura tan presente en la dramaturgia contemporánea: para que el tiempo-drama actúe como el tiempo-bala, los y las autoras han de trabajar con un lenguaje muy condensado y preciso; una estructura verbal muy sencilla a base de réplicas cortas y ágiles, porque esto permite construir un ritmo de emisión, recepción y visualización muy concreto en la mente del lector-espectador. Tanto las imágenes escénicas como las imágenes hechas de palabras que emiten los personajes se hilan de forma fluida en la imaginación del público. Y aquí los elementos narrativos no interrumpen la acción (como todavía hoy argumentan quienes penalizan la inclusión de elementos épicos en el modo dramático), sino que la potencian. Al igual que el tiempo-bala nos permite ver con detalle lo que pasa en un instante, la palabra narrativa hábilmente dosificada actúa de la misma manera, no interrumpiendo la carga dramática, sino expandiéndola.

## 7. EL TIEMPO DE LA CATÁSTROFE EN ANJA HILLING

En octubre de 2007 se estrenó en el Schauspiel Hannover la obra *Animal negro tristeza*, de Anja Hilling, con la que alcanzó el reconocimiento internacional en una carrera ya de por sí plagada de textos sugerentes. Ésta es una historia contada en dos partes. La primera nos muestra la excursión de un grupo de amigos a un bosque, una fábula aparentemente bucólica, que nos es mostrada mediante un tratamiento y un tiempo naturalista. Pero, frente a esta primera parte contada en un tono «clásico», Hilling nos sumerge de lleno en una segunda parte marcada por una nueva temporalidad, la de la catástrofe. La que desencadena un incendio provocado por un fuego mal apagado en la acampada de este grupo de amigos.

Si bien la primera parte había sido una única y larga escena, ahora Hilling va a articular el desarrollo de esta segunda parte mediante un

rápido encadenado de escenas en las que, como en un cinematográfico montaje encadenado, va a ir incardinando tanto la cronología del suceso (llegando a indicar en los primeros títulos de las escenas los minutos que abarcan el desarrollo del incendio) como los puntos de vista de los afectados.

El otro elemento distintivo es que, frente al predominio de la escritura dramática clásica vista en la primera parte (en donde nos encontramos con personajes que interactúan entre sí mediante réplicas dialogales en tiempo presente), en esta segunda parte irrumpe una voz narrativa que aparece fraccionada en un reparto de voces que se identifican únicamente mediante guiones. A partir de entonces esta nueva modalidad textual integrará tanto las descripciones de los sucesos que van a ocurrir durante el incendio, como las voces de los diferentes personajes que irán brotando de entre esta avalancha de insertos narrativos:

#### EL RESPLANDOR (MINUTO UNO)

— Al principio, están al mismo nivel que el fuego, lo tienen a la altura de los ojos. Todo empieza con un contacto luminoso. Están tumbados

(...)

— La niña está casi a un metro del suelo, por encima del fuego, una cuna, junto a la ventanilla abierta. La niña está en la furgoneta.

— El fuego se aleja de ellos, del grupo. Eso parece. Parece como si ellos fueran el principio, el punto de partida. Pero eso no significa nada.

(...)

— Lo primero que piensas es que se trata de un animal. Un animal veloz de pelaje luminoso. Eso se debe al estado en que te encuentras. Entre el sueño y la vigilia. Te dejas llevar por la ilusión (Hilling, 2020, pp. 39-40).

Ya en estos primeros compases nos percatamos de que el tratamiento temporal no es el mismo que el de la primera parte. Si atendemos a las marcas de tiempo que la autora nos da en los títulos de las primeras escenas, vemos que el incendio va a escalar muy rápido en intensidad: EL RESPLANDOR (MINUTO UNO), EL GRITO (MINUTO DOS), EL CUERPO (DEL MINUTO DOS AL CINCO). No obstante, de nuevo aquí el tiempo-drama vuelve a operar como el tiempo-bala: el tiempo dramático vuelve a ese juego para contarnos una acción que diégeticamente transcurre muy rápida, acelerada, pero que nos va a ser

contada desde una percepción temporal ralentizada, para que así todas las acciones puedan ser mostradas escénicamente. Volvemos a verlo todo con los ojos de Neo. Sabemos que todo está pasando frenéticamente. Y sin embargo podemos apreciar cada detalle.

Por otro lado, la contraposición de las diferentes narraciones-descripciones de lo que ocurre no generan la sensación de interrupción en la acción. De nuevo los insertos narrativos la impulsan, la hacen avanzar. Para lograr este efecto de aceleración en ocasiones la autora recurrirá al uso de réplicas cortas, al igual que hacían Schimmelpfennig y Richter:

- Miranda ha gritado.
- Grita.
- Grita un nombre.
- Gloria.
- (...)
- La camiseta es blanca con un personaje de cómic.
- Una liebre (Hilling, 2020, p. 42).

Pero también recurrirá a otro recurso que utilizará en pasajes donde precisamente las réplicas tienen una extensión mayor, me refiero al uso de palabras que imprimen una sensación general de aceleración del relato. Sobre todo verbos de movimiento y expresiones con las que se establece lo que Karin Kukkonen, en su artículo *The speed of plot*, llama la noción de «velocidad del mundo de la historia», que consiste en la impresión de velocidad que produce el conjunto del mundo evocado en la obra (Kukkonen se centra en el ámbito de la novela, pero sus apreciaciones son igualmente extrapolables al género literario-dramático).

- ...) Lo primero que piensas es. Que esto va demasiado rápido para ti, exageradamente rápido. Desearías poderlo frenar, hacer que fuera a cámara lenta, tener unos momentos de calma en medio de este remolino de colores. Piensas. Eso estaría muy bien (Hilling, 2020, p. 41).

## 8. CONCLUSIONES

Llega el momento de poner en perspectiva las principales ideas relevantes que se han destilado en este artículo donde se ha explorado la

singular manera en que la dramaturgia contemporánea alemana, representada por Roland Schimmelpfennig, Falk Richter y Dea Loher, altera la percepción temporal del lector-espectador. A través del análisis de fragmentos de tres obras suyas, se ha demostrado cómo estos autores desarrollan una suerte de «tiempo-drama» que, teniendo muchas similitudes con el efecto visual del tiempo-bala popularizado por el cine de acción de finales del siglo XX y principios del XXI, logra un efecto paradójico de aceleración mediante la ralentización extrema de momentos clave. Estas ideas relevantes se podrían resumir en:

La manipulación temporal como herramienta en la escritura dramática contemporánea: frente a la concepción aristotélica de un tiempo escénico lineal y focalizada en el presente, la dramaturgia actual experimenta con la fragmentación, la simultaneidad y, como se ha demostrado, la dilatación y contracción del tiempo para reflejar la complejidad y la aceleración del mundo contemporáneo.

**El «tiempo-bala» en la dramaturgia:** los autores analizados desarrollan una versión teatral del tiempo-bala a través de la ralentización narrativa. Este recurso permite al lector-espectador percibir con detalle acciones que en el tiempo diegético transcurren fugazmente, generando una sensación de inmersión y una alteración de la percepción temporal similar a la del efecto cinematográfico.

El rol de los insertos narrativos: la inclusión de elementos narrativos dentro del diálogo y la acción dramática se revela como una estrategia clave para construir este efecto de tiempo-bala. Estas narraciones permiten comprimir múltiples perspectivas y acciones en un instante, dilatando la percepción del tiempo y generando una sobrecarga sensorial comparable a la experiencia de la aceleración.

**La aceleración a través de la ralentización:** el análisis revela que la ralentización extrema, lejos de disminuir la sensación de velocidad, puede intensificarla al permitir una observación detallada de la concatenación de eventos. Esta dilatación de la percepción conduce a un efecto dramático análogo al de la aceleración, exponiendo al lector-espectador a una densificación de estímulos e información.

**El Hipertiempos en la dramaturgia contemporánea:** la aplicación de este tiempo-drama se relaciona directamente con la noción de Hipertiempos, un tiempo denso y saturado de estímulos que también está presente en aquellas obras que experimentan o se desarrollan temáticamente en torno a la aceleración. La dramaturgia contemporánea

alemana, a través de la alteración de la percepción temporal, consigue replicar esta experiencia de sobrecarga en el lector-espectador, sumergiéndolo en un flujo constante de imágenes y acciones.

En definitiva, aquí se ha abordado una nueva perspectiva sobre las estrategias dramáticas para representar la aceleración desde su opuesto: la ralentización como una herramienta idónea para sumergirnos de lleno en el Hipertiempos. Un recurso que es posible gracias al uso innovador de la narración para manipular el tiempo dramático, generando una alteración de la percepción temporal en el lector-espectador. El cual ha sido explorado, con resultados notables, por destacados autores y autoras de la actual escena alemana.

## 9. OBRAS CITADAS

- GARCÍA BARRIENTOS, José Luís (2017). *Cómo se analiza una obra de teatro. Ensayo de método*. Editorial Síntesis.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Manuel y VINUESA MUÑOZ, Cristina (eds.) (2023). *La representación de la aceleración en el teatro contemporáneo*. Peter Lang.
- HILLING, Anja (2022). *Animal negro tristeza*. Ápeiron. Punto de Vista Editores.
- KUKKONEN, Karin. The speed of plot. *Orbis Litter*. 2020; 75: 73-85. <https://doi.org/10.1111/oli.12251>
- LYOTARD, Jean-François (2006). *La condición posmoderna*. Cátedra.
- McLUHAN, Marshal (2001). *Understanding Media: The Extension of Man*. Routledge.
- NOGAREDA, César (29 de junio de 2022). *El anuncio de televisión que usó el tiempo bala antes que Matrix*. Hipertextual. <https://bit.ly/46VfHBU>
- RICHTER, Falk. (2008). *Siete segundos (In god we trust)*. Paso de Gato.
- RICOEUR, Paul. (1991) *Temps et récit (Tome I)*. Seuil.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (2019). *Poética del drama moderno. De Henrik Ibsen a Bernard-Marie Koltès*. Artezblai.
- SCHIMMELPFENNIG, Roland (2009). *La mujer de antes y otros textos dramáticos*. Colihué.
- \_\_\_\_\_ (2014). *Sí y no. Conferencias sobre dramática*. Theater der Zeit.
- SZONDI, Peter (2011) *Teoría del drama moderno*. Dykinson.
- UTRERA, Federico (2011). *Viola on video*. Hijos de Muley Rubio (HMR).





ALTERACIONES TEMPORALES, ACELERACIÓN,  
SIMULTANEIDAD Y FRAGMENTACIÓN DEL DISCURSO.  
*SIEBEN SEKUNDEN* DE FALK RICHTER

TEMPORAL ALTERATIONS, ACCELERATION,  
SIMULTANEITY, AND FRAGMENTATION OF DISCOURSE:  
*SIEBEN SEKUNDEN* BY FALK RICHTER

**Diego Palacio Enríquez**  
Universidad Internacional de la Rioja  
diego.palacio@unir.net  
<https://orcid.org/0000-0001-8163-0968>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2025.55.06  
ISSN 2444-3948

**Resumen:** Esta investigación aborda cómo el dramaturgo y director Falk Richter implementa técnicas de alteración temporal, aceleración, simultaneidad y fragmentación del discurso en la creación del texto literario-dramático *Sieben Sekunden* (Siete Segundos). Para realizar este estudio se realiza una aproximación a su momento contemporáneo y al espectador hiperestimulado actual, que impone una recepción específica y un consumo cultural alterado. Tras estos dos apartados se realiza un análisis de los principales vectores del texto teatral de Richter, que son la creación de personajes, la estructura y el diálogo, así como la presencia de yuxtaposición y fragmentación en dicha creación.

**Palabras clave:** Aceleración, simultaneidad, fragmentación, Falk Richter, *Sieben Sekunden*.

**Abstract:** This research explores how playwright and director Falk Richter employs techniques of temporal disruption, acceleration,

simultaneity, and discourse fragmentation in the creation of the dramatic-literary text *Sieben Sekunden*. To conduct this study, an approach is taken to the contemporary moment and the hyperstimulated spectator, whose altered cultural consumption and reception demand a different mode of engagement. Following these two sections, an analysis is carried out of the main vectors of Richter's theatrical text—namely, character creation, structure, and dialogue—as well as the presence of juxtaposition and fragmentation in its composition.

**Keywords:** Acceleration, simultaneity, fragmentation, Falk Richter, *Sieben Sekunden*.

**Sumario:** 1. Introducción; 1.1. Objetivos y metodología; 2. Recepción y receptor; 3. Falk Richter; 4. Aceleración en *Sieben Sekunden* (*In God We Trust*); 4.1. Temáticas en *Sieben Sekunden*; 4.2. Personajes; 4.3. Espacio-Tiempo: cronotopos acelerados; 4.4. Diálogo; 4.5. Estructura; 4.6. Simultaneidad; 4.7. Yuxtaposición; 4.8. Tecnologías; 5. Conclusiones; 6. Obras citadas; 7. Notas.

Copyright: © 2025. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

DIEGO PALACIO ENRÍQUEZ es licenciado en Dirección de Escena y Dramaturgia por la Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León, Máster Universitario en Artes Escénicas y Doctor en Artes, ambos, por la Universidad Rey Juan Carlos. Es acreditado contratado doctor, profesor y director Académico del Máster Universitario de Estudios Avanzados de Teatro de la Universidad Internacional de la Rioja. Ha participado en más de una veintena de congresos y eventos académicos. Combina faceta académica e investigadora con labor creativa como director de teatro, varios de estos trabajos han supuesto gira internacional y transferencia ámbito académico.

## 1. INTRODUCCIÓN

Las artes escénicas depredan con rapidez estrategias, herramientas y prácticas de otras disciplinas, incorporándolas a su quehacer. La intromisión de las técnicas de mercadotecnia aplicadas al hecho artístico/cultural ha sido fundamental: la capacidad de contar historias en los pocos segundos que dura un anuncio ha supuesto la aceleración del discurso y la capacidad de síntesis máxima. Asimismo, la posmodernidad y el incremento de la velocidad en la sociedad han influenciado a los artistas de cualquier disciplina, por lo que las artes escénicas han sufrido igualmente esta afección. Lo fragmentado, lo inconcluso, lo poliédrico y lo caduco son valores en alza en el discurso posmoderno y en la creación artística que pueden rastrearse desde las vanguardias hasta la contemporaneidad. A este contexto se suma el gran avance tecnológico, que funciona como catalizador de ideas que encontrarán su resultante artística posterior. Las características mencionadas devienen en praxis artísticas que presentan simultaneidad, yuxtaposición, fragmentación, pluriperspectivismo y alteraciones narrativas. Así, el teatro de la aceleración alberga todas estas características y cohabita con los teatros dramático y posdramático.

En este entorno muchos creadores contemporáneos abordan tanto desde la creación textual como desde la creación escénica las consecuencias que presenta la aceleración sobre su vida cotidiana: en el trabajo, en la relación con la otredad o en el entorno social. Esta relación es uno de los ejes centrales del creador, objeto de la presente investigación, Falk Richter, y que aparece especialmente reflejado en el texto *Sieben Sekunden*.

### 1.1. Objetivos y metodología

El objetivo principal de esta investigación es demostrar que la aparición de estrategias de aceleración y fragmentación en el texto literario-dramático *Sieben Sekunden* de Falk Richter, responde a una intención dramaturgica que identifica la forma con el contenido. De este modo, el discurso es fragmentario ya que el concepto a transmitir debe llegar de manera inconclusa porque no puede recibirse de otro modo. Esto permitirá demostrar que la escritura del dramaturgo alemán no nace de una

casualidad, sino de una reflexión profunda y de una influencia de los valores inicialmente enunciados.

Para alcanzar este objetivo, la metodología utilizada se estructura en los siguientes pasos: análisis del espectador, análisis del texto literario dramático y localización de los elementos de simultaneidad, yuxtaposición y fragmentación que conforman los ejes de la aceleración. A su vez, esta investigación tiene una doble intención de continuidad: por un lado, prolongar las investigaciones sobre las escrituras contemporáneas vinculadas con técnicas de aceleración y simultaneidad; por otro, contribuir al corpus investigador centrado en creadores escénicos contemporáneos como Falk Richter.

## 2. RECEPCIÓN Y RECEPTOR

La aceleración en las artes escénicas no es solo una tendencia de los creadores, sino también una respuesta ante un tipo de consumidor que se enfrenta a la saturación, «la multiplicidad de temas abordados y la acumulación de información reflejan la proliferación de datos en el mundo actual y de las comunicaciones en la era digital» (García Martínez, 2023, p. 35). Por ello, dado que la inclusión de la recepción en los procesos de investigación resulta fundamental para los estudios teatrales, es necesario reflexionar sobre la recepción y la tipología del receptor, quizá *consumidor contemporáneo*. Las industrias culturales se han visto afectadas por el marketing y las estrategias de captación de seguidores. Este fenómeno ha transformado al receptor, lo que a su vez repercute en las estrategias de comunicación: «Todo ello ha supuesto un cambio de paradigma tradicional comunicativo entre el elemento artístico y el consumo de este» (Palacio y López, 2023, pp. 530). Dicho consumidor tiene dos características: la primera es la hiperestimulación (convivencia con una continua estimulación proveniente de distintos emisores) y la segunda la atención multitarea (capacidad de atender, recibir y procesar simultáneamente varios mensajes), como se analizará más adelante en el quehacer de Richter, lo cual se vincula directamente con la temática y la estrategia narrativa.

La actualidad se configura como un momento histórico marcado por la incorporación plena de las tecnologías en la comunicación, el ámbito laboral y el ocio personal, encontrándonos en un momento donde el

espectador ha desarrollado una notable agilidad, revelada en una destreza absoluta para leer y descifrar los signos que se le presentan en el producto artístico (bien sean escénicos, sonoros o visuales, entre otros). Este nuevo espectador posee la capacidad de (re)construir significados complejos a partir de estímulos mínimos. Del mismo modo, es capaz de procesar simultáneamente información procedente de múltiples fuentes, como se adelantaba con anterioridad: la hiperestimulación y la multitarea definen a este nuevo consumidor cultural, características que serán abordadas más adelante en relación con la obra de Richter, sin ir más lejos los propios lectores de esta investigación están consumiendo este contenido en su ordenador o teléfono inteligente mientras realizan tareas de manera simultánea como revisar «su correo electrónico, contestan a Whatsapp, Telegram o Messenger, posiblemente sonando de fondo Spotify con el último superhit de moda, mientras escuchan la telenovela del vecino del piso de al lado y el ruido de las obras en calle» (Palacio y López, 2023, pp. 530-531).

Ambas resultan altamente peligrosas, ya que pueden generar espectadores inmunes a los estímulos, como si se tratara de una droga. El consumidor contemporáneo ha sido entrenado y sigue siendo entrenado en esta necesidad de nuevos estímulos de mayores dosis de estímulo, algo que conllevará problemas de atención, de centrar su atención en un emisor único. Asimismo, pueden surgir espectadores que anticipan las resoluciones narrativas y generan horizontes de expectativa cada vez más exigentes, buscando una rápida resolución o aplicando respuestas preaprendidas, lo que les impide ser permeados o sorprendidos por la nueva obra o producto artístico.

A este escenario se suma el *efecto zapping* (López Antuñano, 2014, p. 175) que proviene de esa práctica cotidiana de saltar entre canales de televisión, lo que implica cambiar de una unidad de información a otra de manera aleatoria. Este acto no es baladí, ya que cada unidad contiene, narrativa, estructura (interna y externa), estética y características específicas que configuran su forma final. Saltar entre unidades conlleva la ruptura total de todos los elementos anteriormente enunciados, fragmentando ambas y generando a su vez una tercera que se conforma a partir de la combinación y relectura subjetiva del espectador, quien las unifica en un nuevo todo. Este cambiar brusco y compulsivo conlleva que la longitud de cada bloque sea desigual y para ello se cuenta con variaciones de la velocidad, pudiendo acelerar y ralentizar el discurso

final. Dicho proceso se complejiza cuanto mayores son los saltos entre las unidades de información. Este *efecto zapping* contamina las artes escénicas como anteriormente hizo con artes plásticas, el videoarte o el videoclip y afecta a diferentes creadores/as escénicos/as. Es una de las herramientas habituales en la aceleración dado que ofrece la recepción/percepción discontinuada de diferentes partes inconclusas que se presentan de manera simultánea, caótica, sin orden establecido. Es el consumidor el que recibe la información yuxtapuesta y el que debe rearmar el mensaje final, que se verá afectado por el constructo propio, es decir, el propio imaginario y mundo referencial del espectador.

Este *zapping* bien sea en lo textual o en lo escénico, ambas opciones presentes en el objeto de estudio aquí tratado, genera distintos efectos. Entre ellos destacan (López Antuñano, 2014) la inestabilidad del mundo, generada por la multiplicidad de puntos de vista, tanto disciplinares: texto, *videocena*, espacio o iluminación; como objetivos y subjetivos: la presencia del Yo en confrontación con los demás Yoes, la otredad (proceso) y la alteridad (actitud) enfrentadas al individuo, lo que genera en el espectador una dificultad para consolidar una identidad estable del Yo. La simultaneidad textual y escénica, a saber, la simultaneidad de textos, discursos y acciones es piedra angular en el teatro de la aceleración. La dominancia del pluriperspectivismo que percibe el receptor, bien lector, bien espectador, así como el efecto de atmósfera evanescente, impulsa el salto a lo simbólico, lo onírico y lo abstracto.

Este nuevo perfil de espectador se enfrenta a procesos creativos igualmente transformados, que exigen nuevas formas de praxis teatral. Se hace evidente la necesidad de una hibridación escénica: el teatro contemporáneo se abre a todos los medios de comunicación, el uso de la pluralidad de códigos, la miscelánea de géneros y la posibilidad de conquistar cualquier lugar como espacio de la representación.

En la actualidad el devenir escénico ha superado los límites del teatro dramático -o tradicionalmente entendido como dramático- situando la escena en un momento de cercano a una convivencia entre el teatro dramático y el teatro posdramático. Las artes escénicas se caracterizan por la cohabitación de diversas expresiones y se ve influenciado por la teoría de montaje cinematográfico, el uso de elipsis y la incorporación de elementos narrativos. Por lo tanto, en esta heterogeneidad resulta adecuado hablar de caminos alternativos en el teatro contemporáneo, la plurimedialidad espectacular (De Toro, 2004). Un marco que se

articula en diálogo con un espectador hiperestimulado educado en la era de la cultura visual, de lo fragmentado, lo acelerado y en perpetuo movimiento, donde el videoclip, la televisión, el cine y el ocio tecnológico han contribuido a la configuración de un nuevo horizonte perceptivo que condiciona tanto la recepción como la creación teatral/artística contemporánea:

nuestra capacidad de percepción acelerada, ejercitada a través del cine y la televisión, el discurso narrativo puede ser y debe ser más rápido y complejo. Buscar un nuevo realismo de los contenidos no es buscar el convencionalismo de la forma. El cine, la televisión y el videoclip marcan el patrón y quedarse atrás se paga caro. Hoy, el espectador es más inteligente y competente a la hora de entender las historias. Ahora va al teatro la primera generación que ha crecido con la televisión. (Ostermeier, 1999).

Este nuevo perfil de espectador, descrito por Ostermeier, encuentra en la obra de Falk Richter un espacio de resonancia, el que la aceleración, la fragmentación y la plurimedialidad se articulan como respuesta estética y política.

### 3. FALK RICHTER

Creador nacido en Hamburgo en 1969, inició su carrera junto al director Christoph Marthaler, trabajando en la Schauspielhaus de Zúrich. Para esta investigación resulta especialmente relevante la etapa que inicia en 2004 donde se adhiere a la Schaubühne de Berlín, centro de producción y exhibición en el que ha estrenado numerosas creaciones y que le permite entrar en contacto con figuras como Thomas Ostermeier, director fundamental para la comprensión del teatro que usa la aceleración.

En su faceta como dramaturgo, Falk Richter ha desarrollado una prolífica producción textual en la que destacan títulos como *God is a DJ* (1999), donde las diversas tecnologías forman parte de la concepción del texto dramático junto a la simultaneidad de signos, uno de los elementos centrales de la aceleración; así como *Fear* (2015), obra que tuvo un gran

impacto social y en la que se manifiesta de forma explícita el compromiso político y social del autor.

El interés por este creador para la investigación surge primero por el uso habitual en sus textos de lo fragmentario, característica principal de *Sieben Sekunden*. Segundo por las temáticas que presenta su creación, centradas en la conexión de los hombres con los medios de comunicación, la psicología humana (*For the disconnected child*, 2013), la relación con las nuevas tecnologías (*Trust*, 2009) y las tensiones sociales que surgen de la política y la economía (*Fear*, 2015). Esto es un reflejo de las inquietudes propias del autor, una praxis habitual en la dramaturgia actual: «ciertos textos dramáticos contemporáneos abordan en sus diálogos las consecuencias de la aceleración contemporánea en el mundo del trabajo, en la vida social y en las vivencias de las personas» (García Martínez, 2022, p. 104). Estas características convergen en *Seven Seconds*, obra en la que se articulan la fragmentación, la aceleración y la crítica sociopolítica como ejes centrales de la propuesta.

#### 4. ACELERACIÓN EN *SIEBEN SEKUNDEN (IN GOD WE TRUST)*

Esta investigación se centra en *Sieben Sekunden (in God we Trust)* publicado en 2003; para su estudio se manejan los textos en alemán, inglés y español.

*Sieben Sekunden* no es un texto teatral tradicional, ni por su estructura interna ni por la externa. Para analizarlo, lo primero sería realizar una sinopsis del texto, algo que resulta complejo puesto que presenta varios saltos temporales, bucles textuales, repeticiones y complejas rupturas dialógicas, todo ello condensado en apenas 23 páginas. Si se ordenan los sucesos y se identifican los personajes que aparecen ocultos, el texto narra la historia de Brad, un piloto de caza militar que está a punto de estrellarse en una misión no reconocida. Su ordenador ha fallado y el piloto pierde el control. En el tiempo que tarda en estrellarse reconstruye su vida través de sus recuerdos: aparecen su mujer, las noticias y el exhibicionismo del poderío militar gracias a distintos periodistas y los valores familiares que lo motivaron a alistarse.

#### 4.1. Temáticas en *Sieben Sekunden*

El estudio de la obra de Richter desvela que el texto trata sobre varios temas conectados íntegramente con el momento social en el que se escribe, recogiendo una pulsión crítica sobre la visión del mundo, el capitalismo, las guerras y los conflictos bélicos de carácter mundial. Entre las diversas cuestiones que se presentan, se hará hincapié en aquellos que conectan con el núcleo de esta investigación y que ya han sido abordadas en la presentación del autor.

- a) Alienación del individuo: la llamada al no pensamiento y sí a la obediencia: «frag mich nicht nach politischen Systemen, da kenn ich mich nicht aus, [...] interessiert mich auch nicht, ich bin nicht so ein Wissensfreak, aber das ist auch nicht mein Job, ich bin ja nicht als Philosoph hier engagiert worden» (Richter, 2003, p. 18)<sup>1</sup>. Esta alienación del individuo ya sea tecnológica, política, o producto de la incomunicación social, constituye uno de los temas principales en la producción de Richter y aparecerá en otros textos como *Electronic City*. Este individuo alineado, es una resultante de la aceleración de la sociedad contemporánea, y se convierte en un eje transversal en la obra del dramaturgo.
- b) Influencia tecnológica: destaca la importancia de la estética del videojuego y toda la tradición de agresividad que estos fomentan en los jóvenes (Díez, Terrón & Rojo, 2002): «ein paar farbige Punkte auf meinem Computerbildschirm, sieht aus wie dieses neue Computerspiel Sega Megasearch 2: Behind Enemy Lines» (Richter, 2003, p. 5)<sup>2</sup>. La incorporación de *videoscena* permite la simultaneidad y, con ello, la aceleración del tiempo, el signo y la velocidad escénica. A su vez, la estética del videojuego introduce una lógica de fragmentación y simultaneidad que se traduce en la estructura de la obra.
- c) Deshumanización tecnológica: generar distancia intencionalmente, no mostrar víctimas, ni presentar los daños de los ataques, ni a los civiles ni a los propios soldados, todo mediante la pantalla de un monitor, un ordenador, mostrando la tecnología como elementos de deshumanización: «Marge sieht nichts von diesen Bildern, diese Bilder sieht niemand, diese Bilder werden nicht gesendet, selbst die Piloten sehen nur ein paar leuchtende

Punkte, eine Graphik auf ihrem Monitor» (Richter, 2003, p. 19)<sup>3</sup>. La invisibilización de las víctimas mediante la mediación tecnológica refuerza la lógica de distanciamiento emocional propia de la aceleración contemporánea.

- d) Lenguaje y medios televisivos: la importancia de la televisión y su uso como elemento de propaganda mediática para conseguir una influencia directa sobre la población. En este apartado se identifican tres estrategias que se conectan con la aceleración. La primera es la presencia del efecto *zapping* que fomenta la fragmentación. La segunda consiste en la aceleración del discurso mediante la creación de unidades textuales pequeñas. La tercera radica en evidenciar la presencia televisiva como un elemento referencial para el espectador que recibe como conocido el mensaje: cuando todo lo dicho por una pantalla es verdad, la televisión se convierte en un dispositivo de legitimación discursiva y emocional, clave en la construcción del espectador contemporáneo:

- Marge schaltet den Fernseher ein
- ihre Lieblingsserie
- jeden Dienstag: Frontberichterstattung
- direkt vom Flugzeugträger IN (Richter, 2003, p. 12)<sup>4</sup>.

- e) Tensión social y mediática: con relación al punto anterior, se puede señalar hacia el uso de los medios televisivos y publicitarios como creadores de un estado de tensión continua, la influencia mediática, el generar miedo en la sociedad y sacudir la economía. Este fenómeno constituye uno de los ejes temáticos centrales de Richter y que sirve como una construcción del discurso contemporáneo acelerado, donde muchas unidades de información pequeñas sirven para generar un discurso mayor: «Großaufnahme: Marge rennt durch den Supermarkt, panisch, hektisch, Angst in ihrem Gesicht, das Klebeband, ich muss noch schnell diese Rollen Klebeband bekommen, hoffentlich ist das Klebeband nicht wieder ausverkauft, ich muss die Fenster abdichten» (Richter, 2003, p. 10)<sup>5</sup>.

- f) *Shock*. Como resultado de los dos puntos anteriores aparece *La Doctrina del Shock*, —teoría que toma su nombre del título de la novela de Naomi Klein (2007)— que consiste en dejar a la población fuertemente golpeada, hasta el punto de que no pueda reaccionar: se vuelve impermeable a las emociones, a los datos, incluso al horror. Su conexión con la fragmentación radica en el uso de mucha información, emitida simultánea, fragmentada y reiteradamente para saturar al espectador, como un gran *zapping*: «immerhin sterben drei Millionen Menschen in dem Film, und das sieht man» (Richter, 2003, p. 23)<sup>6</sup>. Este *shock* entronca la alineación del individuo y por lo tanto con la aceleración contemporánea, social y escénica.

#### 4.2. Personajes

El texto no presenta una lista explícita de personajes ni los identifica de forma convencional, sino que inicia con una acotación inicial que describe a los intérpretes como «Stimmen. 4 bis 8 männliche und weibliche Sprecher. Schauspieler an Mikrofonen sitzen an einem Tisch wie bei einer Pressekonferenz, sprechen direkt nach vorne zum Publikum» (Richter, 2003, págs. 3-4)<sup>7</sup>. Se incluye, junto a la denominación voces, unas indicaciones sobre cómo se abordará el texto «Sehr schnell und spannungsgeladen, unterschiedliche Sprechweisen, die oft wechseln, der Ton dieser propagandistischen Fernsehsendungen muss genau kopiert werden» (Richter, 2003, p. 4)<sup>8</sup>. Esta nota evidencia la influencia del lenguaje televisivo y la importancia de los temas principales que articulan la pieza y que ya han sido tratados.

Esta falta de personajes indica dos cuestiones iniciales de la configuración del texto dramático que entroncan con las características de la producción de Richter y su vinculación con el teatro de la aceleración: la primera es la renuncia a la creación tradicional de personajes con una estratigrafía profunda, en pro de la creación de protagonistas que conectan con un espectador mayoritario y con una serie de elementos de la cultura popular que provienen de la televisión, cine, videoclip y radio; la segunda reside en la importancia de la influencia de otros lenguajes, la mixtura y la yuxtaposición de elementos que, junto con la simultaneidad, configuran los rasgos del teatro de la aceleración, algo que en esta

ocasión aparece, por ejemplo, en el teatro radiofónico y medios televisivos «Tisch wie bei einer Pressekonferenz, sprechen direkt nach vorne zum Publikum», que se podía leer en la cita anterior.

Que no aparezca un listado de personajes definido no significa que no aparezcan los nombres de estos en el texto como Marge, Brad, Amy, Daisy, Bill y Paul, pero con escasa asignación textual, mientras que gran parte del texto permanece sin atribución directa. La lectura permite identificar que Brad es ese piloto de avión militar que ha fallecido en una misión, y cuya historia se reconstruye en la sinopsis elaborada por el autor para el estreno del texto:

Brad, the bomber pilot deployed in the world's war zones, thinks about home while he's in mid-air. About his wife Marge and his three kids, who are waiting for him in the house on the edge of the desert next to the highway and watching the regular Tuesday reports from the front on tv. (Richter, 2003)<sup>9</sup>.

#### 4.3. Espacio-Tiempo: cronotopos acelerados

*Sieben Sekunden* no posee una acotación que indique claramente las coordenadas espacio temporales, pero se trata de una obra publicada en 2003, que coincide con la guerra de Irak y con referencias continuas a la guerra. En el estudio textual se pueden rastrear marcas que indican dos localizaciones geográficas. La primera, Estados Unidos, por el uso continuo de palabras y expresiones en inglés, el uso de marcas reconocibles pertenecientes a la cultura americana y una presencia reiterada de la figura del Presidente que aparece más de 12 veces, además de referentes como *Roosevelt High School's*, *President* Donuts, Burger King, MacDonalds, Wendys, Pizza Hut, Starbucks, Nike-Town, Diesel, Dunkin Donuts o Boy Scouts, entre otras, que se suman las menciones a New York, Vernon Colorado, Utah o Texas y la casa a las afueras de la ciudad. La segunda es un posible Irak velado: en el texto aparecen, coincidentes con 2003, marcas sobre: desierto, grutas, «und die glauben nicht an unseren Gott » (Richter, 2003, p. 4)<sup>10</sup>.

La fragmentación del tiempo, tanto escénico como textual, genera una alteración en la creación y recepción del espacio-tiempo. Esta fragmentación se ejecuta mediante la presentación de «secuencias mínimas,

casi tomas fílmicas» (Lehmann, 2013, p. 157), que permiten la multiplicación de significados, conduciendo la atención del espectador hacia los elementos ordenados y aquellos que permanecen inconexos, práctica heredada de ese lenguaje cinematográfico y de videoclip que modifica la velocidad y rompe la narrativa tradicional para generar un nuevo relato textual y escénico. El propio título de la obra, *Siete Segundos*, hace referencia al tiempo que tiene el piloto del avión «nur sieben Sekunden nach dem letzten Computercheck» (Richter, 2003, p. 4)<sup>11</sup>. En ese lapso, el piloto revive toda su vida, recuerda a su familia, a su cultura y los motivos de su alistamiento. Para ello, el autor altera deliberadamente el espacio y el tiempo, de forma que para reconstruir la historia incorpora en el discurso personajes, voces y sucesos que explican quién es ese militar y su importancia en un determinado momento cultural. Esta reconstrucción solo es posible mediante estrategias de yuxtaposición, simultaneidad y fragmentación, que configuran un cronotopo acelerado, característico del teatro contemporáneo y reflejo de la experiencia fragmentada del mundo actual.

#### 4.4. Diálogo

Tras la acotación inicial, todo el texto está repartido con guiones iniciales que separan las intervenciones de los oradores. Se trata de un diálogo fragmentado que se ejecuta con rapidez, pensado para ser distribuido entre varios actores, textos que se desarrollan con velocidad como si fueran cambios de plano dentro de una secuencia, si bien la velocidad no es consecuencia directa de la fragmentación, establecen un diálogo ambas estrategias. Como consecuencia, la aceleración y la yuxtaposición de voces e imágenes presentan una influencia del videoclip que afectará a los intérpretes en su quehacer: «El ritmo del videoclip se traduce en la interpretación acelerada de los actores» (Ostermeier, 1999). El diálogo salta de una voz a otra, siendo una de las estrategias de aceleración que aparecen en el texto, los cambios drásticos, tendentes a la aceleración, a la que se suma la yuxtaposición y la simultaneidad de las voces.

Desde el análisis es posible clasificar el diálogo que aparece en *Sieben Sekunden* en tres tipologías principales:

- a) Corto y rápido, donde se utilizan frases muy breves, palabras

- solas o incluso interjecciones: «ein Aufschlag / ein Crash/ eine Explosion» (Richter, 2003, p. 4)<sup>12</sup>.
- b) Monólogos breves, en los cuales se presentan unidades textuales más elaboradas que oscilan entre 3 y 5 líneas, conllevando a una carga mayor de significado, pero sin presentar un alto índice poético: «verdammt fuck Scheiße? was habe ich denn da jetzt getroffen? manerkennt ja auch nichts, das könnte ja alles Mögliche sein da unten, habe ich mich etwaverflogen? ist das hier das richtige Land?» (Richter, 2003, p. 7)<sup>13</sup>.
- c) Monólogos largos, que suponen unidades textuales largas y complejas, presentando dos alternativas: aquellas que tienen un gran peso narrativo y permiten al espectador tener mayor cantidad de información, y las unidades que conllevan una mayor presencia de lo poético.

#### 4.5. Estructura

A estas alturas de la investigación resulta evidente que el texto no presenta una estructura aristotélica tradicional, sino una forma fragmentaria en la que los saltos temporales son habituales, lo que establece una conexión con el montaje cinematográfico. Su estructura externa está imbricada con la estructura interna, dado que la fragmentación proviene de la intención dramática de que la información llegue al espectador rota, inconclusa y de manera no lineal. En las primeras dos páginas del texto se presenta la muerte por impacto del piloto militar. A partir de ese momento «ein Aufschlag / ein Crash/ eine Explosion» ya citado, se convierte en *leitmotiv* de una muerte revivida una y otra vez, lo que genera un recuerdo cíclico mediante el bucle textual.

El resto de la estructura externa, como se ha tratado anteriormente, consiste en la colocación del texto sin asignación de personajes, solo guiones que separan un texto del siguiente. No existen marcas que lo organicen en actos ni escenas. La única estructura que puede identificarse es aquella que conecta con el diálogo y las tres opciones descritas que sirven, a su vez, como organizadores de la información: lo sonoro, lo reiterativo, lo narrativo, lo poético y los sucesos. Tiene lugar una articulación perfecta entre estructura externa e interna mediante la organización de la densidad textual.

#### 4.6. Simultaneidad

A efectos de esta investigación se entiende la simultaneidad como una estrategia aplicada tanto a la puesta en escena como a la creación del texto teatral, y que consiste en la emisión concurrente de mensajes diferentes, procedentes de múltiples emisores y transmitidos a través de diversos canales, que confluyen de manera simultánea en la percepción del espectador. Es decir, los elementos narrativos de la puesta en escena, iluminación, sonido, *videoescena*, o movimiento (entre otros) emiten signos codificados distintos, en el mismo momento temporal, que el espectador recibe a la vez.

Esta dinámica comunicativa implica una lectura vertical de los signos escénicos, en contraposición al modelo tradicional de lectura horizontal, más lineal y secuencial. La simultaneidad es uno de los aspectos fundamentales para la aceleración, dado que permite la multiplicación de elementos que emiten unidades de información. Esta multiplicidad con recepción concurrente sirve para generar en el espectador diferentes sensaciones según sea necesario en el momento de la escenificación: generar un impacto y dejar en *shock* al espectador, o despertar una sensación de aceleración, siendo ambos posibles dada la presencia anormal de elementos concurrentes que deben ser descifrados y las velocidades variables a las que son emitidos.

Esta simultaneidad se explicita en el texto a través de varias estrategias como la alteración tradicional de la ordenación del texto, o mediante la creación de unidades textuales muy breves, lo que permite al dramaturgo y al director saltar rápidamente entre temas distintos «la aceleración contemporánea, la elipsis sintáctica y semántica, que coincide con un cambio temático, se vuelve el recurso más utilizado, ya que permite visibilizar la multiplicidad de temas y de elecciones posibles de un individuo» (García Martínez, 2022, p. 104). La elipsis resulta especialmente potente en el impacto sobre el espectador quien encontrará el resto de información en sucesivos bloques de la representación/texto o bien verá obligado a completar por sí mismo los datos omitidos.

#### 4.7. Yuxtaposición

Otra de las técnicas de la aceleración que aparece en el texto y en la praxis escénica de Richter es el uso de la yuxtaposición. Esta debe estudiarse en estrecha relación con la simultaneidad dado que la intención es conseguir que la emisión de dos o más signos sea tan próxima que uno se adhiera a otro, funcionando así por contraste. Puede suceder, intencionadamente, que se solapen en parte o en su totalidad produciendo la anterior simultaneidad. En ambos casos se pretende que aquel que el receptor deba interpretar activamente, elegir, y tomar posición frente al contenido.

Resulta habitual, por la intromisión de las tecnologías y la *videocena*, que se realice una yuxtaposición de imágenes a modo de planos cinematográficos. Pero en esta ocasión, se parte desde material literario dramático de Richter. En dicho texto aparecen continuas interrupciones que fragmentan el discurso mediante la yuxtaposición de una unidad de sentido nueva. Esto hace que los hilos dialógicos inicien una idea, pero este texto, a su vez, se ve interrumpido por otra unidad de significado, obteniendo por lo tanto una fragmentación del discurso mediante palabras y frases cortas que, si bien reclaman su espacio en el texto, en la puesta en escena, provocan la yuxtaposición y funcionan como elementos de giro/elipsis que permiten el cambio temático y el salto temporal/narrativo. Todo ello consigue una sensación de velocidad con bruscas variaciones que adquiere su sentido en la realización escénica posterior. Así lo sostiene García Martínez: «Desde los primeros textos dramáticos, las variaciones de velocidad se elaboraron por razones dramáticas, buscando un efecto en relación con el contenido de la escena representada» (García Martínez, 2022, p. 103).

#### 4.8. Tecnologías

En su práctica de creación literaria y dirección escénica, la incorporación de nuevas tecnologías no funciona como un ornamento que se sustenta en lo ilustrativo. En Richter esta inclusión responde a una reflexión dramática sólida:

L'écriture de Richter est imprégnée de la présence de caméras qui apparaissent parfois comme des personnages. Elle est rythmée par les nouvelles technologies: souvent il zappe d'une scène à l'autre. La vidéo-projection, les caméras et l'écran d'ordinateur ne constituent pas des simples ajouts au décor mais leur présence s'impose car ils sont indissociables de la vie du sujet contemporain dont la relation à l'autre passe souvent par eux. (Ropers, 2012, p. 33)<sup>14</sup>.

La inserción de lenguaje televisivo y radiofónico, así como el uso de la cultura popular responde a una necesidad específica y deliberada de narrar connotativamente que procede de un estudio y una vinculación dramática nuclear. Este hecho responde a una necesidad de conectar con el espectador contemporáneo, algo que se manifiesta como una voluntad del autor. Uno de los ejemplos que se presentan en el texto es la sutil referencia a la película *Apocalypse Now* (1979) de Francis Ford Coppola donde los helicópteros aparecen en el horizonte mientras suena a todo volumen *La cabalgata de las Valkirias*, de Richard Wagner (1856). Esta conexión con el referente cinematográfico se manifiesta en *Seven Seconds*:

- eine Detonation
- und jetzt Wagner oder StraussSchneller jetzt und bewegt fasziniert.
- ein Flugzeug startet
- go
- drei Sekunden und es zieht wie ein Racheschwert durch die Nacht (Richter, 2003, 17)<sup>15</sup>.

La presencia de estas tecnologías, en *Sieben Sekunden*, remite al ordenador de a bordo del avión y a las reiteradas referencias a los videojuegos y la Sega Megasearch2: *Behind Enemy Lines*. Sin embargo, esta existencia se conecta directamente con la importancia de la vinculación dramática previamente mentada. Esto estará presente en textos como *God is a DJ*:

«Naturalismo expuesto: La «vida real» es explorada y presentada, LiveArt, arte basura. Una cabina de DJ con tocadiscos, radiocasetes, ordenadores, muestreadores, máquinas de sonido de construcción propia, dos micrófonos, productos promocionales (CD, camisetas, sábanas con

el logotipo de «DIOS»), una placa eléctrica para cocinar, una cámara de vídeo, un videoprojector» (Richter, 2002, p. 1).

Esta conexión con el espectador coetáneo de Richter bien sea por lenguaje, forma, temática o tecnologías, consigue que la cercanía no se extinga. Quizá en el momento actual *Sieben Sekunden* tenga más vigencia que nunca en un mundo en el que el espectador/consumidor se encuentra hipersaturado de información, sumido en la presencia de pantallas e inmerso en un continuo mar de ruido que producen el aislamiento y la resistencia sobre la empatía: «ja, aber, nein, ich, sorry, aber, nein, das hat mich, nein... nein, das hat mich nicht berührt, all diese Menschen, die kenn ich ja auch gar nicht, die seh ich ja nicht mal, bevor die sterben, ich, nein ... sorry, aber, nein» (Richter, 2003, p. 23)<sup>16</sup>. Seguramente esa sea la mayor conexión con el presente.

## 5. CONCLUSIONES

*Siete segundos* es una creación literario-dramática con una clara intención escénica que se aleja de los textos literario dramático tradicionales y que presenta rasgos definitorios similares propios del discurso televisivo, la estética del videoclip y las técnicas de aceleración aplicadas tanto al texto (frases cortas o inconclusas entre otras opciones), como a la posterior propuesta escénica.

Los personajes configurados mediante las diferentes estrategias de diálogo se convierten en figuras cargadas de referentes populares que las hacen reconocibles y las conectan con el imaginario colectivo, así como con las temáticas que preocupan al dramaturgo alemán.

Los textos se convierten en puntos de partida, en elementos proteicos que culminarán en la posterior puesta en escena, donde mediante relectura del director/a la implementación su universo propio y la recepción del espectador complementará el sentido total del producto final. En el caso de Richter no podría ser de otro modo, dado que dirige muchos de sus textos teatrales y realiza procesos de creación y residencia artística que permiten la investigación durante el proceso de escritura (textual y escénica) como es *Cittá del Vaticano* (2016) o proyectos como *Je suis Fassbinder* (2016) del que firma el texto y la codirección junto a Stanislas Nordey.

El texto estudiado presenta elementos vinculantes con el teatro de la aceleración y la era de la imagen, por lo que se alinea con los objetivos de la investigación. *Sieben Sekunden* presenta diferentes estrategias como la fragmentación del discurso, la rápida sucesión de planos tanto textuales como visuales, la simultaneidad de voces, la yuxtaposición de imágenes y sonidos, la ruptura de la narración tradicional mediante continuos saltos de tiempo y la alteración de la velocidad. Todas estas características son elementos que eclosionan en la puesta en escena, ya sea por el propio dramaturgo o por otros directores escénicos que no pueden sino sumarse a este discurso de lo inconcluso y reforzar esa conexión con la cultura popular y los referentes reconocibles.

## 6. OBRAS CITADAS

- DE TORO, Alfonso (2004). *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual. Híbridez-Medialidad-Cuerpo*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- DIEZ, Enrique; TERRÓN, Eloina y ROJO, Javier (2002). «La violencia y los videojuegos». *Revista Eticanet*.
- GARCÍA MARTÍNEZ, MANUEL (2022). «La representación de la aceleración de la modernidad tardía en *fictionality shows* de Diana I. Luque y *Punto Muerto* de Blanca Domenech». *Acotaciones* (49), 99- 122.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Manuel y VINUESA MUÑOZ, Cristina (eds.), (2023). *La representación de la aceleración en el teatro contemporáneo*. Peter Lang.
- LEHMANN, Hans-Thies (2013). *Teatro posdramático*. Centro de documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo.
- LÓPEZ ANTUÑANO, José Gabriel (2014). «Teatro multimedia: antecedentes y estado de la cuestión». *Nueva revista*, 148, 168-183.
- PALACIO, Diego y LÓPEZ, Yolanda (2023). «Consumidores hiperestimulados: prácticas y dificultades del consumo cultural en el entorno digital». En *Acciones y realidades ante la manipulación social: redes sociales, publicidad y marketing*. Coords, Irene Baena, Dolores Rando y Sofía Otero. (pp. 529 -547). Dykinson.

- OSTERMEIER, Thomas (1999). *2.1. Theatre in the age of its acceleration (1999)* (conferencia del 20 de mayo de 1999) en Hamburger Bahnhof Museum for Contemporary Art de Berlín, publicada en *Theater der Zeit*.
- RICHTER, Falk (2002). *God is a DJ*. Título original: *Gott ist ein DJ*, (Staatstheater Mainz, 1999). Traducción Henrik Feldmann. Goethe Institut.
- RICHTER, Falk (2003). *Sieben Sekunden*. S. Fischer Verlag.
- ROPPERS, Anne (2012). *Folie Et Politique. Le théâtre de Falk Richter*. L'Harmattan.
- SIERZ, Aleks (2001). *In-yer-face theatre*. Faber and Faber Limited.

### **Página web**

- RICHTER, Falk. (26 de agosto 2003): *Falk Richter*. Recuperado el 26 de agosto de 2025 de <http://www.falkrichter.com/EN/>

## 7. NOTAS

- <sup>1</sup> «No me preguntes por sistemas políticos, no sé nada al respecto, [...] tampoco me interesa, no soy un fanático del conocimiento, pero tampoco es mi trabajo, no me han contratado aquí como filósofo» (La traducción es propia).
- <sup>2</sup> «Unos cuantos puntos de colores en la pantalla de mi ordenador, parece ese nuevo videojuego Sega Megasearch 2: Behind Enemy Lines» (La traducción es propia).
- <sup>3</sup> «Marge no ve nada de estas imágenes, nadie ve estas imágenes, estas imágenes no se transmiten, incluso los pilotos solo ven unos pocos puntos brillantes, un gráfico en su monitor» (La traducción es propia).
- <sup>4</sup> « – Marge enciende la televisión  
– su serie favorita  
– todos los martes: reportaje desde el frente  
– directamente desde el portaaviones IN» (La traducción es propia).
- <sup>5</sup> «Primer plano: Marge corre por el supermercado, presa del pánico, agitada, con miedo en su rostro, la cinta adhesiva, tengo que conseguir rápidamente estos rollos de cinta adhesiva, espero que no se haya vuelto a agotar, tengo que sellar las ventanas» (La traducción es propia).
- <sup>6</sup> «Al fin y al cabo, en la película mueren tres millones de personas, y eso se ve» (La traducción es propia).
- <sup>7</sup> «Voces. De 4 a 8 locutores masculinos y femeninos. Los actores, sentados ante unos micrófonos alrededor de una mesa como en una rueda de prensa, hablan directamente al público» (La traducción es propia).
- <sup>8</sup> «Muy rápido y lleno de tensión, diferentes formas de hablar que cambian a menudo, el tono de estos programas de televisión propagandísticos debe copiarse con exactitud» (La traducción es propia).
- <sup>9</sup> «Brad, el piloto de bombardero desplegado en las zonas de guerra del mundo, piensa en su hogar mientras está en el aire. Piensa en su esposa Marge y sus tres hijos, que lo esperan en la casa al borde del desierto junto a la autopista y ven los informes habituales de los martes desde el frente en la televisión» (La traducción es propia).
- <sup>10</sup> «y no creen en nuestro Dios» (La traducción es propia).
- <sup>11</sup> «solo siete segundos después de la última comprobación informática» (La traducción es propia).
- <sup>12</sup> «un impacto/un choque/una explosión» (La traducción es propia).

- <sup>13</sup> «¿Joder, mierda? ¿Qué he golpeado ahora? No se ve nada, podría ser cualquier cosa ahí abajo, ¿me he perdido? ¿Estoy en el país correcto?» (La traducción es propia).
- <sup>14</sup> «La escritura de Richter está impregnada de la presencia de cámaras que a veces aparecen como personajes. Está marcada por las nuevas tecnologías: a menudo salta de una escena a otra. La videoproyección, las cámaras y la pantalla del ordenador no son simples añadidos al decorado, sino que su presencia se impone porque son indisolubles de la vida del sujeto contemporáneo, cuya relación con el otro pasa a menudo por ellas» (La traducción es propia).
- <sup>15</sup> « - Una detonación  
- Y ahora Wagner o Strauss. Más rápido ahora y conmovido, fascinado.  
- Despega un avión  
- Vamos  
- Tres segundos y atraviesa la noche como una espada vengativa» (La traducción es propia).
- <sup>16</sup> «Sí, pero, no, yo, lo siento, pero, no, eso me ha afectado, no... no, eso no me ha afectado, toda esa gente, a la que ni siquiera conozco, a la que ni siquiera veo antes de que muera, yo, no... lo siento, pero, no» (La traducción es propia).



MARK RAVENHILL Y LOS ULTRACAPITALISTAS AÑOS  
NOVENTA: LA ACELERACIÓN EN *SHOPPING AND FUCKING*

MARK RAVENHILL AND 1990S ULTRA-CAPITALISM:  
ACCELERATION IN *SHOPPING AND FUCKING*

**Joel Hernández Martín**

Universidad Complutense de Madrid

joeherna@ucm.es

<https://orcid.org/0009-0006-4169-6122>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2025.55.07

ISSN 2444-3948

**Resumen:** *Shopping and Fucking*, de Mark Ravenhill, es una obra que refleja a la juventud británica de los noventa criada bajo un marco de ultracapitalismo que promovió el gobierno de la administración Thatcher. En este contexto, ciertos dramaturgos del teatro *In-yer-face* trasladaron las dinámicas aceleradas del mercado a la dramaturgia. En la pieza objeto de estudio, Ravenhill pone las herramientas compositivas y temáticas al servicio de esta exposición. En este sentido, este artículo analiza las convergencias entre las teorías de la aceleración vinculadas con el auge neoliberal y la estructura, el lenguaje, el espacio y los personajes de *Shopping and Fucking*. Así, se demuestra una relación estrecha entre la dramaturgia del autor y su punto de vista sobre su entorno inmediato.

**Palabras clave:** dramaturgia, aceleración, liquidez, *In-yer-face*, ultracapitalismo.

**Abstract:** : *Shopping and Fucking*, by Mark Ravenhill, is a play that reflects British youth in the 1990s, raised under an ultra-capitalist

framework promoted by the Thatcher government. Within this context, certain playwrights of the In-yer-face theatre transfer the accelerated dynamics of the market into their dramaturgy. In the studied play, Ravenhill employs compositional and thematic tools to serve this exposition. Accordingly, this article analyzes the convergences between acceleration theories linked to neoliberalism's rise and the structure, language, space and characters of *Shopping and Fucking*. Thus, a close relationship is demonstrated between the author's dramaturgy and his point of view on his immediate environment.

**Keywords:** dramaturgy, acceleration, liquidity, *In-yer-face*, ultracapitalism.

**Sumario:** 1. Introducción. 2. Resultados. 2.1. Estructura, lenguaje y uso del espacio en *Shopping and Fucking*. 2.2. Los personajes de *Shopping and Fucking*: la encarnación de lo líquido. 3. Conclusiones. 4. Obras de referencia. 5. Notas

Copyright: © 2025. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

JOEL HERNÁNDEZ MARTÍN (Santa Cruz de Tenerife, 1996) es graduado en Estudios Superiores de Arte Dramático por la Escuela de Actores de Canarias y cuenta con un Máster en Estudios Avanzados de Teatro por la Universidad Internacional de La Rioja. Actualmente, cursa el Doctorado en Estudios Teatrales en la Universidad Complutense de Madrid. Sus líneas de investigación incluyen el análisis de la posmodernidad en la dramaturgia contemporánea, el teatro británico de los años noventa o el teatro alemán de las últimas décadas. Ha publicado artículos en obras colectivas como *La mirada creadora ante la escenificación*, editada por ADE, o *Jóvenes circuitos teatrales II: Siglo XXI*, de Ediciones Antígona.

## 1. INTRODUCCIÓN

El presente artículo se propone analizar el concepto de la aceleración en la obra *Shopping and Fucking* (1996) del dramaturgo británico Mark Ravenhill. Para ello, se ofrece, en primer lugar, una breve contextualización del movimiento teatral en el que se inscribe el dramaturgo: el teatro *In-Yer-Face*. A partir de este marco, se establecen vínculos entre las características principales de esta tendencia escénica y las nociones de liquidez y aceleración que han sido desarrolladas por la teoría social contemporánea.

En este sentido, se exploran los puntos de convergencia entre determinadas herramientas dramáticas (estructuras fragmentarias, construcción de personajes descentrados o alineados, sobreabundancia de espacios escénicos o lenguaje acelerado) y ciertos ejes temáticos (el consumo extremo, la violencia o el colapso de los vínculos afectivos). En particular, se estudia cómo estas elecciones formales y temáticas responden a la necesidad de retratar una sociedad cada vez más afectada por procesos de desregulación, volatilidad emocional y precariedad identitaria, en línea con los planteamientos sociológicos y filosóficos de figuras como Zygmunt Bauman, Byung-Chul Han o Jean-François Lyotard.

El análisis del texto se centra en la estructura, el lenguaje, el espacio y los personajes de la obra seleccionada. El objetivo es realizar un análisis centrado en cómo Mark Ravenhill pone estos elementos de composición dramática al servicio de una representación crítica de su entorno. El mundo al que atiende el dramaturgo, el Reino Unido de finales del siglo XX, está irremediabilmente marcado por la lógica del ultracapitalismo, la mercantilización de las relaciones humanas y la pérdida de referentes estables. Consecuentemente, su producción dramática es un claro reflejo de ello.

El teatro británico de los años noventa y de principio de los dos mil está marcado por el movimiento *In-Yer-Face*, en el cual se encaja el trabajo dramático de Mark Ravenhill. Mediante esta corriente, la escritura dramática británica pretendía retratar y analizar una sociedad acelerada y en perpetua transformación. De acuerdo con el crítico Aleks Sierz (2001), el teatro *In-Yer-Face* pretende crear incomodidad a través del cuestionamiento de normas morales, la trasgresión del decoro escénico, la búsqueda de emociones primitivas o la exposición de tabúes. La

expresión “in your face” significa confrontar o provocar a una persona. En una traducción literal al español significaría “en tu cara”. Es una oración que se popularizó en la prensa deportiva americana en la década de los setenta y, poco a poco, fue encontrando su sitio en el *slang* británico. Implica una trasgresión del espacio personal, estar obligado a ver algo de cerca o cruzar las fronteras estipuladas. Consecuentemente, se denomina teatro *In-Yer-Face* al teatro confrontativo que surgió en los años noventa en el Reino Unido en el que había muy pocos límites: las temáticas eran polémicas, el lenguaje soez, los conflictos violentos y todo ocurría “en la cara” del espectador, sin filtro alguno. Este teatro se caracteriza por un lenguaje escatológico o grosero, la presencia de temáticas que tradicionalmente han sido eludidas, la exposición de sentimientos desagradables, el desnudo, la práctica explícita de sexo y la violencia. Sus temáticas abarcan el suicidio, la violación, la enfermedad, la agresividad capitalista o las dinámicas de dominación. El hecho de que toda esta brutalidad ocurra en vivo frente al público añade un grado de impacto a la recepción. En este sentido, se buscaba por todos los medios transmitir el hartazgo social que experimentaban los personajes en sus vidas.

En palabras del propio Sierz, “this kind of theatre is so powerful, so visceral, that it forces audiences to react<sup>1</sup>” (2001, p. 5). El motivo por el que estas características son empleadas es que estos jóvenes dramaturgos tienen urgencia en transmitir su mensaje. Por ello, utilizan el *shock* para sacudir a la audiencia en un intento de ampliar el concepto de lo que es socialmente aceptable y poner en tela de juicio los conceptos de lo normal, lo humano, lo natural o lo real. Este tipo de teatro siempre obliga al público a enfrentarse a ideas desagradables, dolorosas o aterradoras. Debemos aludir aquí a *La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre* (2007), de Naomi Klein. En este ensayo, la periodista canadiense indica que las medidas capitalistas de muchos países liberales como el Reino Unido han generado grandes impactos en la psicología social. Según Klein, las políticas ultraliberales se alimentan de la conmoción y la confusión de grandes conflictos para llevar a cabo medidas que en otros contextos se percibirían como impopulares. La autora, de hecho, dedica todo un apartado a Margaret Thatcher y su gestión de la Guerra de las Malvinas (1982), empleada como excusa para aplicar una terapia de choque sobre la población británica a través de férreas medidas sociales y económicas.

Por lo tanto, el Reino Unido de las últimas décadas del siglo XX fue el caldo de cultivo ideal para el florecimiento de este tipo de teatro. Las políticas conservadoras de la primera ministra Margaret Thatcher, que estuvo en el cargo desde 1979 hasta 1990, aumentaron los niveles de conflictividad social del país. Sus políticas liberales de privatización, además, precarizaron las condiciones laborales notablemente y debilitaron el tejido sindical. A esto hay que unirle una recesión económica que afectó al país hasta aproximadamente 1993. De acuerdo con Earl A. Retain en *The Thatcher Revolution: Margaret Thatcher, John Major, Tony Blair and the Transformation of Modern Britain, 1971 – 2001* (2003), algunos de los fundamentos principales del thatcherismo son el juicio de la ciudadanía basado en sus méritos y no en su entorno social y procedencia, el apoyo a la ley y el orden, un retorno a los valores conservadores y la apuesta por medidas políticas firmes. Este giro hacia lo conservador en lo social y económico, atendiendo al punto de vista de Retain, transformó el Reino Unido y generó una polarización especialmente palpable en las clases trabajadoras del país. Por otro lado, la crisis del VIH durante los ochenta y noventa y la gestión de la misma que realizó la administración de Thatcher evidenciaron el estigma que se generó entorno a la comunidad LGTBIQ+ y el ostracismo al que fue condenado dicho segmento de la sociedad<sup>2</sup>.

En este contexto ultracapitalista, las teorías de la aceleración encuentran un eco claro: las relaciones humanas, los valores y hasta la identidad se tornan productos de consumo, sujetos a la lógica del mercado. El individuo, inmerso en una cultura de lo descartable, experimenta vínculos cada vez más frágiles y una creciente sensación de inseguridad. En el auge neoliberal, la promesa de libertad del capitalismo conlleva una carga existencial: los personajes, convertidos en mercancía, se ven atrapados en una aceleración constante que vacía de sentido la experiencia humana.

## 2. RESULTADOS

De acuerdo con García Martínez (2023), algunos de los efectos de esta aceleración sobre el individuo son la densidad de acontecimientos y experiencias, la ausencia de tiempo disponible o la inmediatez de la tecnología y su consecuente obligación de respuesta veloz. Esto provoca

que los sujetos se vean inmersos en dinámicas raudas en las que tienen escasa sensación de control. Para reflejar esta relación entre lo ultracapitalista y lo acelerado, las dramaturgias *In-Yer-Face* han empleado recursos como el retrato de personajes desorientados, la exposición de dinámicas de posesión, la fragmentación del diálogo o la composición de estructuras episódicas. Además, en las obras de estas décadas, hay un nuevo concepto ampliado de verosimilitud. Desde una propuesta estética realista, es posible que en una habitación de hotel de Leeds irrumpa la guerra de Bosnia, tal y como sucede en *Blasted* (*Devastados*), de Sarah Kane, o que haya personajes que compren amantes en un supermercado, como ocurre en *Shopping and Fucking*.

Uno de los referentes de este tipo de teatro es Mark Ravenhill (West Sussex, 1966), cuyas obras han sido de gran impacto entre el público británico desde mediados de los noventa hasta la actualidad. Ravenhill estrenó en 1996 *Shopping and Fucking*, lo que supuso un antes y un después en la carrera del dramaturgo. Se considera uno de los hitos del teatro en inglés de la década. "If Sarah Kane's *Blasted* publicized the effrontery of the new wave, Mark Ravenhill's *Shopping and Fucking* proved that a new sensibility had well and truly arrived<sup>5</sup>" (Sierz 2001, p. 122). Es un texto que, a través de cuatro personajes jóvenes, aborda los temas de la drogadicción, la prostitución, la dependencia y las relaciones humanas como transacciones de mercado. Fue llevada a escena por primera vez en el teatro Finborough, antes de ser trasladada al Royal Court Theatre Upstairs, en el West End, el 26 de septiembre de 1996 por la compañía Out of Joint bajo la dirección de Max Stafford-Clark. En este artículo, trabajaremos con la versión original del texto editada por Samuel French.

En la pieza, Ravenhill muestra las experiencias de los jóvenes Lulu, Robbie, Mark y Gary, cuyas vidas están definidas por las transacciones económicas. Mark, quien ha comprado a Lulu y a Robbie en un supermercado, convive con ellos mientras se enfrenta a sus propios vicios. Contrata los servicios sexuales de Gary, un menor de edad con el que entabla una relación. Este joven, finalmente, comunica a Mark que desea ser penetrado por un cuchillo y morir para cumplir una de sus fantasías, a lo que Mark accede. Paralelamente, Lulu es chantajeada por Brian, un hombre mayor que la obliga a vender estupefacientes. Lulu involucra a Robbie en el negocio y acaban debiéndole dinero, por lo que establecen un servicio de línea erótica para recaudar la deuda. Finalmente, el orden

se restaura y la obra finaliza con Mark, Lulu y Robbie alimentándose mutuamente en el apartamento que comparten.

A pesar de lo sórdido de su trama, lo más escandaloso de la obra no se relacionaba con las escenas más explícitas, sino con la vaga moral de los personajes, corrompidos por el ambiente ultraliberal capitalista y acelerado de los noventa. Tal y como desarrolla Sierz:

The theatricality of the play's original staging, the wit of dialogue and the glitz of the set tended to obscure the darkness of the piece. The scenes of overt sex or explicit violence were not as disturbing as the feeling that the characters were lost, somewhat clueless, prone to psychological collapse, vulnerable to exploitation (2001, p. 129)<sup>4</sup>.

Lo más perturbador de *Shopping and Fucking*, por lo tanto, tiene que ver con la sensación de confusión generacional y la falta total de referencias o de valores morales sólidos. En toda la pieza flota un ambiente opresivo relacionado con el sistema capitalista británico de los noventa, que reduce a transacción económica cualquier interacción humana.

## 2.1 Estructura, lenguaje y uso del espacio en *Shopping and Fucking*

La estructura de *Shopping and Fucking* se articula en catorce escenas. Este esquema fraccionado permite ir construyendo el universo de los personajes a través de retazos que van confluyendo en una historia global. La primera escena comienza con Robbie y Lulu intentando dar de comer a Mark, quien vomita. La energía del vómito impregna toda la obra y entronca con el espíritu del teatro *In-yer-face*. A partir de ahí, lo que se sucede es un flujo de acciones impactantes y desenfundadas que esbozan el retrato de una generación definida por el capitalismo más feroz y por la pérdida de certezas morales en un mundo en cambio y vertiginoso.

Además, la estructura de la pieza es circular. En la escena catorce, Lulu, Mark y Robbie vuelven a estar juntos en el apartamento, esta vez alimentándose los unos a los otros mientras hablan de manera apacible, en un juego de espejos con la escena número uno. A pesar de ello, la concatenación de escenas violentas e impactantes precedentes hacen que la recepción de este final sea agrídulce: los personajes han encontrado de nuevo el orden, pero los conflictos internos que poseen son más

profundos e irresolubles de lo que probablemente puedan gestionar. No les queda otra salida que, dentro de la catástrofe, intentar encontrar la calma en el acompañamiento mutuo.

De acuerdo con Horan (2012), este esquema circular y fraccionado entronca con la ruptura de los grandes relatos que promulga Lyotard (2020) en su análisis de la posmodernidad. El filósofo sostiene que la crisis de los grandes relatos que tradicionalmente otorgaban sentido y legitimidad al saber —el progreso, la emancipación o la razón ilustrada— facilita el surgimiento de una multiplicidad de microrrelatos fragmentarios. Así, Ravenhill renuncia deliberadamente a una narrativa totalizadora y opta, en su lugar, por una sucesión de escenas breves. Cada escena funciona como una pequeña narrativa aislada, pero conectada temáticamente con las demás, en una lógica fraccionada que refleja la disolución del sentido unitario en la sociedad posmoderna.

Además, la estructura de la obra responde a la liquidez de las estructuras teorizada por Bauman (2017). En este sentido, las tramas lineales y cohesionadas pierden vigencia frente a formas que privilegian lo discontinuo, lo efímero o lo que es capaz de adaptarse. Ravenhill traslada esta lógica al plano dramático al romper con la estructura aristotélica y sustituirla por esta secuencia de momentos inconexos en apariencia, pero unidos por una misma lógica de circulación de cuerpos, afectos y mercancías. La circularidad del final, que devuelve a los personajes a un punto de partida, refuerza la noción de inercia e inmovilidad en un mundo donde todo fluye, pero nada se asienta. Esta sensación de perpetua transición es la que arrastra a los personajes a encadenar secuencialmente nuevos inicios.

La concepción estructural de *Shopping and Fucking* también podría estar relacionada con dos de los efectos que comenta Han (2020a): la dispersión temporal y la ausencia de sensación de duración. Esto es, al dejar de estar regido por una estructura estable y ordenada (la religión o las nociones duraderas), el tiempo se fragmenta y todos los momentos comienzan a ser semejantes entre sí. En consecuencia, la temporalidad deja de ser considerada una narración o un relato continuado en el que todos los puntos están relacionados entre sí. Por el contrario, el tiempo se percibe como puntos aislados e inconexos. De ahí el término que acuña el sociólogo: la atomización. El ser humano va saltando de átomo en átomo sin ningún sentido de la continuidad, tal y como ocurre en las escenas de esta pieza.

Por otro lado, el lenguaje en este texto está definido por una fluidez del diálogo que imprime a la acción un ritmo vertiginoso. Este dinamismo viene a reforzar la idea del mundo acelerado y en constante cambio. Además de una sucesión de intervenciones breves de los personajes, Ravenhill emplea el recurso del *overlapping dialogue*, o discurso superpuesto, como herramienta para acentuar la impresión de inmediatez y saturación. Tal y como sucedía en las obras de Churchill, hay ocasiones en las que un personaje no ha finalizado una frase y el siguiente ya ha comenzado su intervención, generando una superposición de los discursos. En el texto, el recurso es indicado con una barra (/), lo que significa que la intervención del siguiente personaje comenzará a partir de dicho signo.

Como contrapunto a esta cadencia acelerada, Ravenhill añade ciertas repeticiones que por un lado refuerzan ideas fundamentales de la pieza y por otro dan esa sensación de bucle y de circularidad. Estas reincidencias pueden ser de palabras concretas, de ideas o estructuras sintácticas específicas (la frase “I own him”, por ejemplo, se repite en numerosas escenas y subraya el tema de posesión y capitalización de las personas que aborda la obra), o de estructuras más largas. Estas últimas suelen estar asociadas a los momentos narrativos de los personajes. Por ejemplo, las distintas variantes del relato de cómo Mark compró a Lulu y Robbie, que se encuentra presente con ligeras variaciones en las escenas uno, trece y catorce.

En cuanto a esta irrupción de lo diegético en la obra, aunque tendrá mucho más recorrido en algunos trabajos posteriores del dramaturgo como *Pool (no water)* (2006), es necesario remarcar que existen ciertos fragmentos en los que los personajes detienen la fluidez vertiginosa del diálogo para aportar información a modo de narración pausada. Generalmente, Ravenhill lo utiliza en momentos en los que quiere dejar claro la exposición del discurso posmoderno de la obra: el monólogo de Robbie hablando de su anagnórisis sobre la infelicidad que produce el capitalismo en la escena siete o las diversas intervenciones de Brian sobre los valores perdidos del mundo pretérito frente a la aceleración contemporánea.

En cuanto al espacio, Ravenhill plantea en *Shopping and Fucking* una obra articulada en torno a siete localizaciones distintas. Para un texto dramático de la corta longitud de la pieza, es llamativa la numerosa sucesión de espacios que propone el dramaturgo. Además, los espacios de

este texto tienen mucho que ver con las transacciones económicas. En el área pública, los personajes transitan una sala de entrevistas, en la que se contrata a Lulu como vendedora; un pub, en el que se venden bebidas, se consumen cuerpos y se compra y se venden sustancias estupefacientes; y un probador de una tienda de ropa elitista en la que los personajes de Gary y Mark ahogan sus frustraciones a golpe de tarjeta de crédito. Resulta interesante la elección de los tipos de espacios públicos, que son casi *no-lugares*, ya que esta despersonalización que emana de lo espacial llegará hasta la esfera más íntima de los personajes. En el ámbito privado, los espacios que habitan los personajes no están exentos de las dinámicas capitalistas. El apartamento de Mark, además de ser el epicentro de un entramado de posesión de amantes, es utilizado por Lulu y Mark como sede de su negocio de línea erótica. El dormitorio de Gary, por otro lado, es el lugar al que lleva a sus clientes para ejercer su prostitución y, además, está situado sobre una sala de juegos cuyos sonidos se cuelean y refuerzan la idea del consumo en la estancia. De esta manera, lo íntimo se convierte en económico y hasta en las esferas más reservadas de los personajes, se producen transacciones. Así, el espacio dramático reproduce escénicamente el ritmo vertiginoso de las dinámicas capitalistas y el vaciamiento de sentido propio de un tiempo acelerado.

## 2.2 Los personajes de *Shopping and Fucking*: la encarnación de lo líquido

Los personajes de *Shopping and Fucking* son el reflejo de la generación británica que creció durante las legislaturas de Margaret Thatcher y, como resultado, están despojados de valores morales sólidos. En este sentido, son personajes cuya desorientación vital es consecuencia del mundo acelerado que ha provocado el auge del liberalismo. En una sociedad eminentemente de consumo, en la que todo se compra y se vende, las transacciones sustituyen a las relaciones y lo económico sustituye a lo social. En palabras del propio Ravenhill, recogidas de una entrevista con Aleks Sierz:

[They are] characters whose vocabulary had been defined by the market, who had been brought up in a decade when all that mattered was buying and selling [...]. The market had filtered into every aspect of their lives.

Sex, which should have been private, had become a public transaction<sup>5</sup> (2001, p. 123).

La composición de personajes en esta obra responde a dos conceptos claves relacionados con la aceleración del mundo contemporáneo: la liquidez de los vínculos personales y las dinámicas a las que está sometido el sujeto de rendimiento en el contexto ultracapitalista.

Por un lado, las relaciones humanas no se ven exentas de la fluidez imperante en la realidad contemporánea. Es inevitable hablar de “la fragilidad, la debilidad y la vulnerabilidad de las uniones personales” (Bauman, 2018, p. 131) que caracterizan los vínculos entre las personas en la actualidad. De acuerdo con Bauman, este fenómeno tiene una explicación absolutamente práctica: cuanto más frágiles y superficiales sean las relaciones, más sencillo será reemplazarlas en el mundo volátil e incierto. En un instinto natural de supervivencia, el ser humano decide establecer vínculos débiles con los demás porque es conocedor de la liquidez de su contexto. Por este motivo, los hombres y mujeres se convierten en individuos aislados y desarraigados. Sin embargo, esa soledad no permite una relación más sana y profunda con el *yo*. La relación introspectiva también experimenta un proceso de vulnerabilidad, pues el avance tecnológico nos ofrece un sinnúmero de distracciones que imposibilitan el autoconocimiento.

Por otro lado, los personajes se retratan como sujetos de rendimientos que, en lugar de estar sometidos a una violencia externa, interiorizan la presión de producir y rendir al máximo, convirtiéndose en explotadores y explotados, tal y como teoriza Han (2020b). Este sujeto, aparentemente libre, vive bajo la autoimposición de metas, eficiencia y éxito, lo que le genera una violencia silenciosa e invisible que puede derivar en procesos autodestructivos o adicciones. La autooptimación constante derivada de la propaganda ultracapitalista a la que estos personajes están sometidos, tiene como resultado sujetos agotados y deprimidos. En relación con esto, Ravenhill expone una sociedad eminentemente materialista y práctica. Por ello, lo que importa es lo que producen, lo que realizan, más allá de otras concepciones basadas en el modelo de profundización psicologista. En palabras del autor: “They’re not the product of accumulated detail, but are quite pared down and spare; they’re the sum of their actions<sup>6</sup>” (Sierz, 2001, p. 131).

Mark, por ejemplo, es un personaje definido por la adicción. El dramaturgo esboza, así, un personaje agotado por las exigencias internas y sumido en un proceso de autoexplotación emocional. Es, en definitiva, un sujeto de rendimiento que se ahoga en su propia libertad y esto le conduce a la depresión. Así, se refugia en continuos estímulos externos para escapar de la frustración de una vida a la que no le encuentra sentido. Las dos vías de evasión más evidentes que se muestran en el texto son su adicción al caballo y a las relaciones personales. La negación de cualquier tipo de apego, recurso que el personaje lleva buscando desde hace tiempo como solución ante sus problemas, le generará un conflicto interno. La represión del impulso de establecer relaciones íntimas con las personas se verá puesta en entredicho por su deseo sexual, que le hace mantener vínculos con sus parejas. A ojos del personaje, estos lazos son negativos porque su personalidad adictiva le hace centrar toda su vida en su pareja sentimental para así evitar afrontar sus propios problemas. En palabras de Mark:

I have this personality, you see? Part of me that gets addicted. I have a tendency to define myself purely in terms of my relationship to others. I have no definition of myself, you see. So I attach myself to others as a means of avoidance, of avoiding knowing the self. Which is actually potentially very destructive [...]. If I don't stop myself, I repeat the patterns<sup>7</sup> (Ravenhill, 2019, pp. 32 y 33).

Por este motivo, el personaje intenta seguir concienzudamente la indicación de no mantener relaciones personales con la esperanza de encontrarse de nuevo a sí mismo. En este sentido, percibe la intimidad y la construcción de vínculos sólidos como algo negativo, en consonancia con las teorías posmodernas de la liquidez y la aceleración. De hecho, al regresar de la clínica y confesar a Lulu y Robbie que ha decidido finalizar su manera de relacionarse con ellos y que ha mantenido relaciones sexuales con un desconocido con el que no había apego alguno, Robbie, quien era, de alguna manera, su pareja estable, le pide que le bese o que le realice una felación, pero Mark considera que con él sería distinto por la historia que comparten:

ROBBIE.— You can't kiss me. You fucked someone / but you can't kiss me.

MARK.— That would mean something [...].

ROBBIE.— (*Lets trousers drop*) Well, if you can't kiss my mouth.

MARK.— No. With you – there's... baggage<sup>8</sup> (Ravenhill, 2019, pp. 17 y 18).

La solución que encuentra Mark para poder seguir satisfaciendo su deseo sexual sin caer en las adictivas dinámicas de las relaciones profundas es un recurso que tiene mucho que ver con el contexto social y político del Reino Unido de los años noventa: las transacciones. Al sustituir los afectos por la compra-venta, Mark está siguiendo un razonamiento básico del capitalismo liberal: vales lo que tienes y todo se puede adquirir con dinero. Así lo define el personaje: “A transaction. I paid him [...]. And when you're paying, you can't call that a personal relationship, can you?” (Ravenhill, 2019: 17). Mark se siente a salvo del vértigo de una relación íntima al refugiarse en las frías estrategias del capitalismo.

La recaída de Mark al enamorarse de Gary lleva al personaje al punto de partida: ha vuelto a establecer una relación de apego sentimental con otra pareja y, por lo tanto, ha fracasado en su rehabilitación. Sin embargo, en la última escena, ya sin la presencia de su amante, parece que hay cierta evolución y aprendizaje en el personaje. Al encontrarse de nuevo los tres protagonistas a solas, Mark realiza una nueva narración muy similar a la que expone en la escena uno sobre la compra de Robbie y Lulu. El nuevo relato de la transacción, no obstante, en el que fantasea con una compra-venta en un mundo futuro y distópico, incluye una liberación de la mercancía adquirida. Aun cuando no ha podido librarse del apego en la práctica –acaba de demostrar su inhesión al amor de Gary en la escena anterior y ha vuelto a convivir con Robbie y con Lulu en esta escena– Mark es capaz de entender, en la teoría, que el siguiente paso es la emancipación de las personas amadas. Es un logro estático, inactivo, que no implica una peripecia dramática, pero es la mayor consecución del personaje en toda la obra:

So... a deal is struck, a transaction, I take my mutant home [...] and I say:

“I'm freeing you. I'm setting you free. You can go now”. And he starts to cry [...]. He tells me:

“Please, I'll die. I don't know how to... I can't feed myself.

I've been a slave all my life. I've never had a thought of my own. I'll be dead in a week."

And I say: "That's a risk I'm prepared to take<sup>10</sup>." (Ravenhill, 2019, p. 94).

Tras esto, el personaje sentencia una afirmación tan valiente como ambigua: "It's the best I can do<sup>11</sup>" (Ravenhill, 2019, p. 94).

Como se ha visto, en el tratamiento del amor en esta obra se desprende cómo las relaciones humanas no se ven exentas de la fluidez imperante en la realidad contemporánea. Por este motivo, los personajes de Ravenhill se convierten en individuos aislados y desarraigados que no aman sino consumen. Esto se advierte, también, en la imposibilidad de Gary de relacionarse de una manera sana con los demás. Que el joven no pueda establecer vínculos estrechos basados en el amor y la confianza no es un capricho, es el resultado de una estructura social, política y económica que ha empujado a los personajes a estos modelos relacionales.

I wanted the power situation [...] to be dialectical [...]. [Gary] seems to be the victim, but actually it's the others who have become victims because he's led them to a point where he expects them to do something which horrifies them [...]. There's something more complex going on than just a simple opresor and oppressed. It's more ambiguous<sup>12</sup> (Sierz, 2001, p. 131).

Robbie y Lulu completan la nómina de personajes jóvenes de la pieza. Ambos son compañeros de piso de Mark y, de cierta manera ambigua, también son sus compañeros sentimentales. Dentro de este triángulo amoroso, resulta evidente que Robbie mantiene un mayor apego, presenta más dependencia hacia los otros personajes y es más débil. Esto no impide que, a través de sus palabras, se sentencien algunas de las reflexiones fundamentales de la pieza. Durante la escena doce, Robbie confronta el idealismo de Gary acerca de la existencia de un hombre fuerte ideal con una consideración directamente relacionada con la teoría posmoderna del fin de los grandes relatos. De esta manera, Ravenhill subraya que el hecho de componer esta historia fraccionada no es algo casual. Hay una voluntad deliberada de realizar un retrato de la realidad posmoderna, tal y como se advierte en estas palabras del personaje de Robbie:

A long time ago there were big stories. Stories so big you could live your whole life in them. The Powerful Hands of the Gods and Fate. The Journey to Enlightenment. The March of Socialism. But they all died or the world grew up or grew senile or forgot them, so now we're all making up our own stories. Little stories<sup>15</sup> (Ravenhill, 2019, p. 69).

Lulu ocupa el rol de practicidad dentro de este grupo de jóvenes desorientados. Con respecto a los hombres de la pieza, presenta una actitud mucho más susceptible hacia las dinámicas de posesión y de compra-venta que se producen en la obra y en las que está involucrada. En una ocasión llega a afirmar: "You don't own us. We exist. We're people. We can get by. Go<sup>14</sup>" (Ravenhill, 2019, p. 5). Esto denota una fortaleza que no poseen los personajes masculinos de la pieza. En general, el personaje reclama su independencia de manera notoria. Es posible advertirlo, de forma metafórica, en su insistencia en no compartir las bandejas de comida preparada. En varias escenas recalca que no es posible dividir la comida porque son bandejas creadas para ser comidas individualmente ("they're really not made for sharing it. It's difficult<sup>15</sup>" (2019, p. 19)). Esta presión por vivir desvinculada de los demás entronca con el sujeto de rendimiento aislado, obsesionado por la productividad –el personaje no cesa en su búsqueda de trabajos durante toda la pieza– y por la optimización constante –incluso en su tiempo libre en el apartamento, intenta recaudar dinero con las llamadas eróticas–. El individualismo, en el marco de la aceleración contemporánea, se convierte, pues, en una consecuencia directa de la disolución de las estructuras colectivas estables.

En síntesis, estos cuatro personajes jóvenes son la representación de un colectivo desorientado, que presenta una ausencia de valores, que se encuentran sobrepasados y agotados por el vertiginoso ultracapitalismo y que busca nuevas maneras de relacionarse en un mundo sin certezas y en constante cambio. El dramaturgo realiza, de esta manera, un retrato de la juventud de los noventa y utiliza para ellos los postulados posmodernos de aceleración y liquidez a través de su teatro. En palabras de propio Ravenhill:

[They] are just trying to make sense of a world without religion or ideology [...]. They're kids without parental guidance – they're out there on their own having to discover a morality and a way to live as they go

along [...]. They are quite tough and optimistic, they keep on trying new schemes, they don't moan<sup>16</sup> (Sierz, 2001, p. 130).

En contrapunto con este grupo de personajes jóvenes se encuentra Brian, un empresario de mediana edad que personaliza en sí mismo el sistema capitalista y realiza una constante alabanza de un pasado idílico en el que las nociones del mundo estaban más claras. Brian funciona de manera ambivalente. Por un lado, ejerce el rol de antagonista, al poner a Lulu y Robbie contra las cuerdas y potenciar la tensión dramática del conflicto de la venta de las pastillas de éxtasis. En este sentido, sus contadas apariciones suponen para los personajes jóvenes un amenazante recordatorio de que el sistema les vigila y les está empujando a la acción. Por otro lado, el personaje es transmisor de todo el discurso materialista y procapitalista que, de manera irónica, envuelve toda la pieza. Estas lecciones del empresario van a ir modelando las acciones de los personajes, especialmente las de Robbie y Lulu.

En Brian se encuentran numerosas referencias a un pasado idílico en el que los valores morales estaban más claros y la humanidad vivía en una armonía casi divina. Es lógico que sea el personaje de más edad y de mayor poder adquisitivo el que verbalice de esta manera las virtudes del mundo pretérito:

Once it was paradise [...]. And you could hear it – Heaven singing in your eyes. But we sinned, and God [...] took away music until we forgot we even heard it but sometimes you get sort of a glimpse – music or a poem – and it reminds you of what it was before all the sin<sup>17</sup> (Ravenhill, 2019, p. 47).

Para Brian, la juventud está perdida porque adolecen de un valor claro que les guíe. Al perder la solidez que sustentaba la sociedad, se encuentran desorientados y sumidos en una profunda crisis vital. Es necesario que encuentren un faro que les dirija en la incertidumbre del mundo:

We need something. A guide. A talisman. A set of rules. A compass to steer us through this everlasting night. Our youth is spent searching for this guide until, we... some give up. Some say there is nothing. There is

chaos [...]. This is too awful to contemplate. This we deny<sup>18</sup> (Ravenhill, 2019, p. 90).

El personaje sustituye el valor que anteriormente ordenaba el mundo, Dios, por uno más actual: el dinero. Al preguntarle a los personajes que cuáles son las primeras palabras de la Biblia, Brian les aclara que estas son “get the money first<sup>19</sup>” (2019: 91) y, como moraleja final, les ofrece esta lección:

BRIAN.— It’s not perfect, I don’t deny it. We haven’t reached perfection. But it’s the closest we’ve come to meaning. Civilisation is money. Money is civilisation. And civilisation – how did we get here? By war, by struggle, kill or be killed. And money – it’s the same thing, you understand? The getting is cruel, is hard, but the having is civilisation. Then we are civilised. Say it. Say it with me. Money is...

Pause

SAY IT.— Money is...

LULU AND ROBBIE.— Civilisation<sup>20</sup> (2019, p. 91).

Tras haberles enseñado la lección y haber comprobado que la han aprendido y aplicado, ya que han conseguido el dinero que le debían por las pastillas de éxtasis, Brian considera que Lulu y Robbie están salvados, pues han descubierto que el dinero es la solución a sus problemas. Por ello, les condona la deuda y les permite quedarse con la recaudación de su trabajo. La instrucción está clara: “You understand this (indicates the money) and you are civilised<sup>21</sup>” (2019, p. 92). Por lo tanto, Brian funciona casi como un gurú, un guía espiritual que viene a traerles a estos jóvenes desorientados la salida: el dinero. Es, por supuesto, un cierre irónico, ya que al finalizar la pieza los personajes se encuentran prácticamente en la misma casilla de salida en la que empezaron.

Este desenlace refleja una lógica ultracapitalista acelerada en la que el valor se mide en términos económicos y en la que el objetivo central es la rapidez para obtener ganancias. El discurso de Brian insta a los personajes a seguir convirtiéndose en sujetos de rendimiento que deben producir, consumir y resolver sus problemas con eficacia sin tiempo para la pausa o la reflexión. No obstante, el cierre irónico de la pieza evidencia la naturaleza agotadora de esta aceleración: aunque se premie el éxito material inmediato, las condiciones estructurales que generan

precariedad y desasosiego persisten y atrapan a los individuos en un bucle sin salida real. Ravenhill demuestra, de esta manera, que los intentos del capitalismo de proporcionar una solución a los problemas de la sociedad son estériles.

### 3. CONCLUSIONES

En síntesis, en *Shopping and Fucking* Mark Ravenhill realiza su retrato personal de un mundo líquido y atomizado por las voraces dinámicas capitalistas. En este sentido, aborda temas como la ausencia de grandes relatos, las relaciones humanas superficiales o la mercantilización de los cuerpos. La condensación de acciones que suceden en escenas de breve extensión, el uso de una estructura episódica, los diálogos superpuestos, el empleo de espacios relacionados íntimamente con lo transaccional y el reflejo de personajes desorientados, individualistas e incapaces de establecer vínculos duraderos y sanos, son una evidencia clara de la estrecha relación entre las teorías posmodernas de la aceleración y la escritura teatral de este dramaturgo. Ravenhill plasma con crudeza, ironía y oscuridad una sociedad en la que los vínculos se deshacen al ritmo de un sistema económico que promueve el consumo inmediato y la sustitución constante. Asimismo, sus personajes reflejan la figura del sujeto neoliberal atrapado en una lógica de autoexplotación, rendido ante el imperativo de la eficiencia y el deseo e incapaz de frenar o de habitar el presente sin angustia, adicción o autodestrucción.

Es posible advertir que la dramaturgia de Ravenhill posee un marcado tono social y político, lo que explica sus múltiples confluencias con el pensamiento sociológico contemporáneo, especialmente con los postulados que posteriormente desarrollará Byung-Chul Han. El dramaturgo británico centra su mirada en las implicaciones del capitalismo tardío y de las lógicas neoliberales sobre los cuerpos. Como se ha expuesto, la defensa férrea del libre mercado, la privatización de servicios públicos, la reducción del papel del Estado en la vida ciudadana y la retórica individualista que promulgaba la administración Thatcher debilitó los vínculos comunitarios de la ciudadanía británica. Ravenhill recoge dichas tensiones en sus textos y retrata con crudeza una sociedad donde los afectos, la sexualidad o el consumo están atravesados por lógicas mercantiles. En este sentido, el autor anticipa muchas de las tesis

que Han formularía años después sobre la autoexplotación, el sujeto de rendimiento y la transformación del espacio íntimo en un escenario de visibilidad y consumo constante y acelerado.

En definitiva, *Shopping and Fucking* no solo representa un diagnóstico artístico del ultracapitalismo de los años noventa en el Reino Unido tras la admistración Thatcher, sino que implica una denuncia, desde lo dramátúrgico, de los efectos psicológicos, éticos y sociales de un sistema que vacía de sentido las relaciones humanas.

#### 4. OBRAS DE REFERENCIA

Bauman, Z. (2017). *Vida líquida*. Espasa.

Bauman, Z. (2018). *Amor líquido: acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Barcelona: Paidós.

García Martínez, M. (2023). La representación de la aceleración en los textos dramáticos contemporáneos. En M. García Martínez y C. Vinuesa Muñoz (Coords.), *La representación de la aceleración en el teatro contemporáneo* (15-54). Peter Lang.

Han, B-C. (2020a). *El aroma del tiempo: Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Herder.

Han, B-C. (2020b). *Topología de la violencia*. Herder.

Horan, T. (2012). *Myth and narrative in Mark Ravenhill's Shopping and Fucking*. *Modern Drama*, 55(2), 251-266.

Klein, N. (2007). *La doctrina del shock: El auge del capitalismo del desastre*. Paidós.

Liotard, J-F. (2020). *La condición posmoderna*. Cátedra

Ravenhill, M. (2019). *Shopping and Fucking*. Samuel French.

Retain, E. A. (2003). *The Thatcher Revolution: Margaret Thatcher, John Major, Tony Blair and the Transformation of Modern Britain, 1971-2001*. Rowman & Littlefield.

Sierz, A. (2001). *In-yer-face theatre. British drama today*. Faber and Faber.

## 5. NOTAS

- <sup>1</sup> «Este tipo de teatro es tan poderoso, tan visceral, que obliga al público a reaccionar» [traducción propia].
- <sup>2</sup> Una clara referencia audiovisual acerca de este tema es la serie *It's a Sin* (2021) dirigida por Peter Hoar para la cadena pública británica Channel 4. La serie muestra la vida de un grupo de amigos homosexuales que habitan en Londres entre 1981 y 1991 y cómo el VIH sacude por completo a la comunidad.
- <sup>3</sup> «Si *Blasted*, de Sarah Kane, hizo público el descaro de la nueva tendencia, *Shopping and Fucking*, de Mark Ravenhill, demostró que había llegado definitivamente una nueva sensibilidad» [traducción propia].
- <sup>4</sup> «La teatralidad de la escenificación original de la obra, el ingenio de su diálogo y lo ostentoso de su escenografía tendieron a opacar la oscuridad de la pieza. Las escenas de sexo explícito no eran tan inquietantes como la sensación de que los personajes estaban desorientados, despistados de alguna manera, propensos al colapso psicológico, vulnerables a la explotación.» [traducción propia]
- <sup>5</sup> «[Son] personajes cuyo vocabulario había sido definido por las reglas del mercado, personajes que habían crecido en una década en la que lo único que importaba era comprar y vender [...]. El mercado se había colado en cada aspecto de sus vidas. El sexo, que debería haber sido privado, se había convertido en una transacción pública» [traducción propia].
- <sup>6</sup> «No son producto de la acumulación de detalles, sino que son bastante sencillos y sobrios. Son la suma de sus acciones» [traducción propia].
- <sup>7</sup> «Tengo esta personalidad, ¿sabes? Una parte de mí que siempre se vuelve adicta. Tengo una tendencia a definirme únicamente a través de mi relación con los demás. No tengo definición de mí mismo, ¿sabes? Así que me apego a los demás como un medio de evasión, de evitar conocerme a mí. Que, en realidad, es potencialmente muy destructivo [...]. Si no me detengo, repito los patrones» [traducción propia].
- <sup>8</sup> ROBBIE.— No puedes besarme. Te has follado a alguien, / pero no puedes besarme.  
MARK.— Eso significaría algo [...].  
ROBBIE.— (Deja caer sus pantalones). Bueno, si no puedes besar mi boca  
MARK.— No. Contigo hay... un pasado [traducción propia].
- <sup>9</sup> «Una transacción. Le he pagado [...]. Y cuando pagas, no lo puedes considerar una relación personal, ¿no es cierto?» [traducción propia].

- <sup>10</sup> Así que... se cierra un acuerdo. Una transacción. Me llevo a mi mutante a casa [...] y digo: «Te libero. Te pongo en libertad. Puedes marcharte». Y comienza a llorar [...]. Me dice: «Por favor, moriré. No sé cómo... No sé alimentarme. He sido un esclavo toda mi vida. Nunca he pensado por mí mismo. Estaré muerto en una semana». Y yo digo: «Es un riesgo que estoy dispuesto a correr» [traducción propia].
- <sup>11</sup> «Es lo mejor que puedo hacer» [traducción propia].
- <sup>12</sup> Quería que la situación de poder [...] fuera dialéctica [...]. [Gary] parece la víctima, pero realmente son los demás quienes se han convertido en víctimas porque él les ha llevado hasta un punto en el que espera de ellos que hagan algo que les horroriza [...]. Hay algo más complejo que un simple opresor y un oprimido. Es más ambiguo [traducción propia].
- <sup>13</sup> Hace mucho tiempo, había grandes historias. Historias tan grandes que podías vivir toda tu vida en ellas. Las poderosas manos de los dioses y el destino. El viaje hacia la Ilustración. La marcha del socialismo. Pero todas murieron o el mundo maduró o se volvió senil o las olvidó. Así que ahora estamos inventando nuestras propias historias. Historias pequeñas [traducción propia].
- <sup>14</sup> «Tú no nos posees. Existimos. Somos personas. Nos las podemos arreglar. Márchate» [traducción propia].
- <sup>15</sup> «De verdad que no están hechas para compartir. Es difícil» [traducción propia]
- <sup>16</sup> Simplemente están intentando encontrar el sentido en un mundo sin religión o ideología [...]. Son chicos sin guía parental. Están ahí fuera por su cuenta y tienen que descubrir una moralidad y una manera de vivir a medida que avanzan [...]. Son bastante duros y optimistas, siguen buscando nuevos esquemas, no se quejan [traducción propia].
- <sup>17</sup> Antes, era un paraíso. Y podías oírlo: el Cielo cantando ante tus ojos. Pero pecamos y Dios [...] se llevó la música hasta que incluso olvidamos que la oíamos, pero, en ocasiones, te llega un pequeño vistazo, una canción o un poema, y eso te recuerda cómo todo era antes del pecado [traducción propia].
- <sup>18</sup> Necesitamos algo. Una guía. Un talismán. Un conjunto de reglas. Una brújula para guiarnos por esta noche eterna. Pasamos nuestra juventud buscando esta guía hasta que... algunos, lo abandonan. Algunos dicen que no hay nada. Que lo que hay es caos [...]. Esto es demasiado terrible para contemplarlo. Esto lo negamos [traducción propia].
- <sup>19</sup> «Coge el dinero primero» [traducción propia].

- <sup>20</sup> BRIAN.— No es perfecto. No lo niego. No hemos llegado a la perfección. Pero es lo más cerca que hemos llegado. La civilización es dinero. El dinero es civilización. Y a la civilización, ¿cómo llegamos? Mediante guerra, mediante lucha, matar o ser matado. Y el dinero es lo mismo, ¿comprendéis? Conseguirlo es cruel, es duro, pero tenerlo es la civilización. Solo entonces estamos civilizados. Decidlo. Decidlo conmigo. El dinero es...

*Pausa*

DECÍDLO.— El dinero es...

LULU y ROBBIE.— La civilización [traducción propia].

- <sup>21</sup> «Entendéis esto (señala el dinero) y estáis civilizados» [traducción propia].



RESISTIR AL VÉRTIGO: ACELERACIÓN Y TEMPORALIDAD  
EN EL TEATRO DE JUAN MAYORGA

AGAINST VERTIGO: ACCELERATION AND TEMPORALITY  
IN JUAN MAYORGA'S THEATER

**Zoe Martín Lago**

Universidad Internacional de La Rioja (UNIR)

Universidad de Salamanca

[zoe.martin@unir.net](mailto:zoe.martin@unir.net) / [zoemartin@usal.es](mailto:zoemartin@usal.es)

<https://orcid.org/0000-0001-9682-4378>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2025.55.08

ISSN 2444-3948

**Resumen:** Este artículo analiza la dramaturgia de Juan Mayorga desde las teorías de la aceleración social y de la resonancia, formuladas por Hartmut Rosa, y explora cómo el teatro puede funcionar como espacio de resistencia frente a los ritmos vertiginosos de la modernidad tardía. A través del estudio de tres obras —*Himmelweg*, *El cartógrafo* y *Reikiavik*—, se examinan estrategias dramáticas como la repetición, la fragmentación y la ralentización, que configuran una temporalidad escénica alternativa. Estas estructuras desaceleradas no solo tematizan el tiempo, sino que intervienen en su percepción, promoviendo una atención sostenida y una ética de la presencia. El análisis revela cómo Mayorga convierte el tiempo en materia estética y política, y diseña formas teatrales que interrumpen la lógica de la productividad y abren espacios de contemplación, memoria y juego. Así, su teatro cuestiona los modos actuales de relación con el mundo y propone una poética del pensamiento lento.

**Palabras clave:** teatro contemporáneo, Juan Mayorga, aceleración social, temporalidad escénica, ética del tiempo.

**Abstract:** This article analyzes Juan Mayorga's dramaturgy from the perspectives of social acceleration and resonance theories formulated by Hartmut Rosa, exploring how theater can function as a space of resistance against the vertiginous rhythms of late modernity. Through the study of three plays —*Himmelweg*, *El cartógrafo*, and *Reikiavik*— it examines dramaturgical strategies such as repetition, fragmentation, and slowing down, which construct an alternative scenic temporality. These decelerated structures not only thematize time but also actively intervene in its perception, fostering sustained attention and an ethics of presence. The analysis reveals how Mayorga turns time into both an aesthetic and political material, designing theatrical forms that disrupt the logic of productivity and open spaces for contemplation, memory, and play. In doing so, his theater questions contemporary modes of relating to the world and proposes a poetics of slow thinking.

**Keywords:** contemporary theatre, Juan Mayorga, social acceleration, scenic temporality, ethics of time.

**Sumario:** 1. Introducción: aceleración social y poéticas temporales en el teatro contemporáneo; 2. Marco teórico: el tiempo en disputa; 2.1. La aceleración en las formas teatrales contemporáneas; 3. Metodología; 4. Teatro contra el vértigo de la aceleración; 4.1. *Himmelweg*: la pausa como forma de violencia; 4.2. *El cartógrafo*: caminar el tiempo, narrar la memoria; 4.3. *Reikiavik*: la repetición como estrategia de pensamiento lento; 4.4. Estructuras temporales en la dramaturgia de Mayorga: desacelerar como forma; 4.5. Figuras del tiempo: recuerdo, posibilidad, suspensión y juego; 4.6. El espectador ante la desaceleración: atención, resonancia y ética del tiempo; 5. Conclusión: el tiempo como resistencia en la dramaturgia de Juan Mayorga.

Copyright: © 2025. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

ZOE MARTÍN LAGO, es doctora en Filosofía, investigadora teatral y directora escénica. Subdirectora del Área de Arte en la Universidad Internacional de La Rioja (UNIR), docente del Máster de Gestión y Emprendimiento de Proyectos Culturales y el Máster de Estudios Avanzados de Teatro. Profesora del Área de Estética de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Salamanca (USAL), y miembro de los Grupos de Investigación GESTA (USAL) y MediaArt (UNIR). Autora de más de una veintena de publicaciones sobre estética y teatro contemporáneo y directora, hasta la fecha, de siete montajes con su compañía La Bulé.



## 1. INTRODUCCIÓN: ACELERACIÓN SOCIAL Y POÉTICAS TEMPORALES EN EL TEATRO CONTEMPORÁNEO

El concepto de aceleración social ha sido formulado con particular rigor por el sociólogo alemán Hartmut Rosa, quien lo entiende como un proceso estructural de la modernidad tardía que incide en todos los ámbitos de la vida contemporánea. Rosa (2010) distingue tres dimensiones principales: la técnica, que remite al incremento exponencial de la velocidad en los sistemas de transporte, comunicación y producción; la del cambio social, relativa a la transformación rápida de instituciones, normas y formas de vida; y la del ritmo vital, que alude a la intensificación subjetiva de actividades que deben ser realizadas en lapsos de tiempo cada vez más reducidos.

Lo significativo de su planteamiento es que no se concibe como un efecto colateral del progreso tecnológico, sino como una lógica constitutiva de la modernidad. Esta dinámica produce una forma específica de alienación: no la clásica vinculada al extrañamiento laboral o a la pérdida de sentido, sino una incapacidad para establecer relaciones estables y resonantes con el mundo.

Para Rosa (2019) la resonancia constituye la alternativa crítica a esta dinámica: se trata de una forma de relación con el mundo basada en la reciprocidad, la apertura y la transformación mutua. La resonancia constituye un eje de relación vibrante entre sujeto y mundo caracterizado por tres rasgos: afectación, es decir, la capacidad del mundo de tocarnos, de conmovernos o interpelarnos; autoeficacia, que se manifiesta cuando respondemos a esa llamada de manera activa, dando forma a una interacción viva; y transformación, ya que en todo proceso resonante ambos polos —el sujeto y el mundo— se ven modificados. A diferencia del consumo pasivo o de la apropiación instrumental, la resonancia es siempre dinámica y abierta a lo inesperado. La resonancia no puede programarse ni garantizarse, pero puede propiciarse en espacios como el arte, la naturaleza, la religión, la democracia o la educación.

Para comprender las relaciones humanas con el mundo, resulta decisivo entender que no solo el vínculo entre el sujeto y el mundo (social) puede reconstruirse como relación de resonancia, sino que la lógica de la resonancia es el único modo de entender adecuadamente la organización

interna de la percepción, el pensamiento, la acción y la interrelación entre el cerebro y el organismo (Rosa, 2019, p. 191).

La resonancia se convierte así en criterio normativo y en propuesta ética: una vida buena no se mide por la acumulación de bienes o logros, sino por la calidad de nuestras relaciones resonantes con los otros, con la naturaleza y con nosotros mismos.

En el teatro —práctica fundada en la copresencia y la duración— esta problemática se hace especialmente visible. Las prácticas escénicas contemporáneas pueden responder miméticamente, reproduciendo la lógica de la velocidad y el impacto, o bien críticamente, mediante estrategias de pausa, repetición, dilatación o contemplación.

La teoría teatral contemporánea ha abordado con creciente atención estas tensiones entre velocidad y presencia, entre fragmentación y duración. En este contexto, el teatro aparece como un espacio privilegiado para pensar estéticamente los efectos de la aceleración contemporánea sobre la experiencia sensible, la atención y la memoria.

La presente investigación propone aplicar el marco teórico de la aceleración al teatro de Juan Mayorga con la finalidad de interrogar una de las constantes más destacadas de su poética: su apuesta por un tiempo dramático detenido, denso y reflexivo, que desafía las formas de percepción propias de la modernidad tardía. En una época marcada por la inmediatez y el consumo rápido de imágenes, la obra de Mayorga propone un teatro del pensamiento, donde el tiempo no es simplemente un medio narrativo, sino una dimensión estética y política.

Frente al vértigo del presente, construye una poética de la pausa, donde los personajes se detienen a pensar, a recordar, a imaginar otras posibilidades. En su dramaturgia el tiempo no avanza de forma lineal ni acelerada, sino que se descompone, se bifurca o se repite, configurando estructuras que exigen del espectador una forma de atención sostenida y activa.

Este manejo del tiempo dramático puede ser leído como una forma de resistencia a la aceleración, en la medida en que invita al público a suspender el ritmo exterior, a interrumpir la lógica productiva de la eficacia y a habitar un espacio de resonancia. Desde esta perspectiva, el teatro de Mayorga no solo tematiza los efectos del tiempo acelerado —en la memoria, en la historia, en la política—, sino que interviene sobre ellos,

diseñando dispositivos escénicos que ralentizan la experiencia y restauran la posibilidad de la escucha, del encuentro y de la conciencia crítica.

## 2. MARCO TEÓRICO: EL TIEMPO EN DISPUTA

La aceleración como fenómeno estructural de la modernidad ha sido explorada, en los últimos años, desde múltiples disciplinas, y ha comenzado a ocupar un lugar destacado en los estudios teatrales. Más allá de una simple tematización, el interés crítico se ha desplazado hacia el análisis de cómo la aceleración incide en las formas mismas de la creación y la recepción escénica: los ritmos, las duraciones, las estructuras o las expectativas perceptivas.

En el plano internacional, Hans-Thies Lehmann ha destacado en *Teatro posdramático* (2013) cómo la fragmentación temporal, la simultaneidad narrativa y la dislocación de la linealidad se convierten en herramientas estéticas que dialogan con la experiencia temporal del presente. Erika Fischer-Lichte, por su parte, ha insistido en la dimensión performativa del acontecimiento teatral como una forma de suspender el tiempo funcional y activar una experiencia de presencia intensificada (2011). Patrice Pavis ha propuesto pensar el ritmo escénico como categoría clave que articula lo sensible con lo narrativo y lo político (2000).

Una contribución fundamental en este campo en el ámbito hispanoablante es el volumen colectivo *La representación de la aceleración en el teatro contemporáneo* (2023), editado por Manuel García Martínez y Cristina Vinuesa Muñoz. Este trabajo reúne aportaciones críticas que exploran cómo las estructuras dramáticas responden o se adaptan a la lógica temporal contemporánea. García Martínez propone una metodología de análisis textual basada en la detección de recursos dramáticos que generan o simulan aceleración: el ritmo de las réplicas, la simultaneidad de acciones, la progresión fragmentada, entre otros. Uno de sus conceptos más sugerentes es el de «paradoja temporal»: la posibilidad de que una aceleración formal no implique necesariamente una percepción acelerada, lo que abre la escena a efectos de extrañamiento, dilación o ambigüedad temporal. En el mismo volumen, Patrice Pavis recupera la forma breve como un modelo alternativo de temporalidad escénica: lo breve no como reducción, sino como condensación sensible, capaz de proponer otras formas de percepción del tiempo. Esta línea se conecta

con los desarrollos recientes de una estética de la desaceleración, en la que el tiempo deja de estar al servicio de la eficacia narrativa o productiva.

También en el contexto hispano, la aportación de José Gabriel López Antuñano en *La escena del siglo XXI, volumen 2: De lo dramático a lo post-dramático* (2024) ofrece un marco útil para pensar la aceleración como condición estilística dominante en la creación contemporánea internacional. López Antuñano destaca que muchas de las corrientes escénicas del presente —incluidas las que se autodefinen como experimentales— están marcadas por la sinestesia, la saturación visual y la lógica de lo inmediato, elementos que, para el autor, configuran una estética de la velocidad que a menudo dificulta el pensamiento escénico sostenido.

Estas perspectivas confluyen con otros estudios recientes que también abordan la transformación de las formas perceptivas en la escena contemporánea. Francisco Javier Gomariz-Zarapico, por su parte, analiza en su trabajo sobre *Y llegar hasta la luna* (2022) cómo el tiempo escénico puede ser modulado desde lo corporal y lo material, generando zonas de fricción frente al espectáculo acelerado.

En conjunto, estas aportaciones configuran un marco crítico desde el que pensar el teatro contemporáneo como un espacio de disputa sobre el tiempo, donde la aceleración no aparece solo como un tema dramático, sino como un problema estructural que afecta a la propia construcción del acontecimiento escénico.

## 2.1. La aceleración en las formas teatrales contemporáneas

En términos compositivos, una de las manifestaciones más evidentes de la aceleración es el abandono de la estructura lineal tradicional. Las dramaturgias fragmentadas, las narraciones discontinuas, el montaje simultáneo de planos temporales y la superposición de espacios generan una percepción del tiempo descentrada, no progresiva, que refleja la experiencia saturada del presente. Como ha señalado Lehmann (2013), estas estructuras se articulan como cartografías rizomáticas que sustituyen la lógica de causa y efecto por asociaciones temporales abiertas y ambivalentes.

En la dimensión performativa, la aceleración se evidencia en el uso intensivo de tecnologías digitales, en la multiplicación de estímulos

sensoriales y en el empleo de escenografías mutables o veloces. Estas estrategias tienen en unas ocasiones un efecto espectacularizador, que consolida la lógica del rendimiento adaptando la escena al ritmo del espectador hiperconectado e intermitente; en otras ocasiones operan como crítica interna que dramatiza el exceso de estímulo y la dificultad de concentración. Y es en este segundo paradigma donde podemos identificar una línea de creación escénica que apuesta por lo que podríamos llamar una estética de la desaceleración. En estas propuestas el tiempo se dilata deliberadamente a través de pausas, repeticiones, silencios, escenas contemplativas o narrativas detenidas. En lugar de buscar un retorno a una supuesta naturalidad del tiempo, estas obras construyen un espacio de resistencia perceptiva: un lugar donde la atención puede sostenerse, la memoria activarse y el pensamiento tomarse su tiempo.

Esta desaceleración, como ha señalado García Martínez (2023), puede entenderse no solo como un recurso estético, sino como una intervención crítica sobre la percepción y el ritmo escénico. Al ralentizar la progresión narrativa o introducir bucles temporales, la dramaturgia abre un espacio donde el espectador no solo observa, sino que se ve implicado en una experiencia de suspensión, atención y resonancia. Estas formas lentas activan una relación reflexiva con el tiempo, desarticulando la lógica acelerada del rendimiento y proponiendo, en su lugar, un vínculo abierto con la escena y con el mundo.

En suma, las formas teatrales contemporáneas se articulan como campo de batalla entre distintas concepciones del tiempo. La aceleración aparece no solo como un marco social exterior, sino como un material dramático que puede ser asumido, tensionado o desarticulado.

### 3. METODOLOGÍA

Este estudio se inscribe en el campo del análisis dramático, entendido como una práctica crítica orientada a examinar las relaciones entre forma, contenido y poética en una obra teatral. En particular, se propone una metodología cualitativa y comparativa centrada en la lectura de tres piezas clave del dramaturgo Juan Mayorga: *Himmelweg* (2003), *El cartógrafo* (2010) y *Reikiavik* (2015). Estas obras han sido seleccionadas por constituir ejemplos representativos de su teatro de madurez y por desplegar, cada una a su manera, distintas estrategias de construcción

temporal que dialogan críticamente con la lógica de la aceleración contemporánea.

El análisis se organiza en torno a tres niveles interrelacionados. En primer lugar, la estructura temporal: se examina la disposición interna de las escenas, el uso de la linealidad o la fragmentación, la inclusión de elipsis, bucles, repeticiones o dislocaciones cronológicas, en tanto operaciones que configuran una temporalidad dramática específica. En segundo lugar, la dramaturgia del ritmo: se observa cómo la duración, la pausa, el silencio o la reiteración afectan a la percepción del tiempo escénico, el desarrollo del conflicto y el vínculo con el espectador. En este sentido, se analizan las modulaciones rítmicas como parte de una ética del tiempo. En tercer lugar, la estética de la desaceleración: se indaga en qué medida las obras analizadas interrumpen o dilatan la acción dramática para abrir espacios de pensamiento, contemplación y resonancia. Se parte de la hipótesis de que estas dilaciones constituyen gestos éticos y políticos que se resisten a la lógica acelerada del presente.

El objetivo de esta metodología es detectar cómo la dramaturgia de Mayorga no solo tematiza conflictos históricos, sino que interviene en la forma misma en que el tiempo se construye en escena. A través de estas operaciones sus textos generan una experiencia temporal que desafía los hábitos perceptivos de la modernidad tardía y propone un modelo de atención alternativo.

Así planteado, el análisis busca contribuir a la reflexión sobre el teatro como espacio crítico de temporalidades: un lugar donde el ritmo, la pausa y la repetición pueden entenderse como formas de pensamiento que articulan una poética del presente ralentizado.

#### 4. TEATRO CONTRA EL VÉRTIGO DE LA ACELERACIÓN

##### 4.1. *Himmelweg*: la pausa como forma de violencia

En *Himmelweg*, Juan Mayorga despliega un dispositivo dramático centrado en la reconstrucción ficcional de una visita de un Delegado de la Cruz Roja a un campo de concentración nazi, escenificada como parte de una operación propagandística para ocultar el horror de lo que allí estaba sucediendo. La obra articula una estructura temporal

marcada por la suspensión, el ensayo y la repetición, en la que los personajes parecen atrapados en un bucle performativo que imposibilita el avance dramático convencional.

Uno de los elementos más significativos en relación con la aceleración es la manera en que Mayorga ralentiza el tiempo escénico mediante repeticiones, ajustes mínimos, correcciones de tono o énfasis en las diferentes escenas que, además, se nos presentan reiteradas en el texto. Este efecto de suspensión temporal provocado desde la repetición queda inaugurado simbólicamente con el reloj de la estación, detenido a la seis en punto, hora a la que llegaban los trenes destinados al exterminio de las personas judías. La primera noticia que tenemos del reloj está contenida en el relato inicial del Delegado de la Cruz Roja: «El comandante nos propone ir a la estación a través del bosque, bordeando el río. (...) El reloj de la estación marca las seis en punto. Gottfried me cuenta su historia» (Mayorga, 2014, p. 308); volverá a aparecer a mitad del relato de su visita: «El reloj sigue marcando las seis en punto» (Mayorga, 2014, p. 309); y de nuevo en el recuerdo que le atormenta años después de haber escrito el informe favorable sobre las condiciones de vida en el gueto tras realizar su visita: «Aquí llegaban los trenes, puntuales, a las seis de la mañana, los trenes siempre llegaban a las seis de la mañana» (Mayorga, 2014, p. 312). Por otra parte, el reloj detenido vuelve a aparecer en la versión de la historia que dirige al público, rompiendo la cuarta pared, el Comandante Nazi— gesto con el que el dramaturgo vuelve a hacer presente el horror de la visita al gueto en cada escenificación—: «No pueden irse sin ver el reloj de la estación. Iremos a través del bosque, bordeando el río» (Mayorga, 2014, p. 320). Este bucle temporal, que incorpora al propio espectador escenificado, se convierte en condena también para la memoria, como apreciamos en el discurso del Delegado: «Hago este camino cada noche. Cada noche sueño que camino por esta rampa y llego ante la puerta del hangar (...) Mi memoria vuelve a escribirlo [el informe] todas las noches» (Mayorga, 2014, p. 312). La temporalidad detenida no es una simple opción estilística, sino una forma de dramatizar el horror desde la espera, de escenificar la imposibilidad de clausura.

El ensayo de la realidad, tal como se representa en la obra, impone una lógica de preparación sin acontecimiento, en la que la representación sustituye a la acción y el tiempo se pliega sobre sí mismo en un gesto de suspensión ética. El espectador asiste a la representación de las mismas escenas repetidas hasta cuatro o cinco ocasiones, y pronto toma

conciencia de que lo que está viendo es el ensayo del simulacro que está diseñando el Comandante Nazi para la visita del Delegado. Estas repeticiones, sin embargo, no son idénticas, en cada una de las iteraciones se aprecian sutiles cambios, bien en los actores, o bien en el propio texto que el Comandante les obliga a representar. Si analizamos el personaje del Comandante como dramaturgo de la escenificación (Martín, 2021), comprenderemos que está tratando de optimizar su propia obra de teatro, en la que tiene presos a todos los habitantes del gueto.

La estructura circular y los desplazamientos temporales interrumpen la linealidad de la narración y refuerzan una experiencia espectral de inquietud y extrañamiento. El Delegado, figura de mediación entre pasado y presente, reconstruye lo vivido desde una memoria fragmentada, no confiable, editada. Este tratamiento del tiempo narrativo crea un efecto de colapso temporal que evoca la paradoja antes mencionada: formas dramáticas que, aunque avanzan, no generan sensación de progreso ni resolución, y en cambio insisten en una suspensión crítica.

Esta detención del tiempo se traduce también en la imposibilidad de resonancia, como se desprende de la reacción del Delegado durante la visita:

Mis padres me educaron en la compasión. Nunca cierro mis ojos al dolor ajeno. Por eso ingresé en la Cruz roja, porque quería ayudar. Por eso acepté trabajar en Alemania, y por eso estoy aquí, porque quiero ayudar. Pero necesito que alguno de ellos, el viejo, la pareja, los niños, que alguno me haga una señal, necesito una señal. En ningún momento nadie me ha hecho un gesto. En ningún momento nadie ha dicho: «Necesito ayuda». En lugar de eso, todos me dirigen una extraña mirada (Mayorga, 2014, p. 309).

Frente a la expectativa de reciprocidad, lo único que recibe son «extrañas miradas» que intensifican su sensación de alienación: «Me invade una rara sensación de soledad entre esos alemanes y esos judíos. Empiezo a sentir que también yo soy una pieza del juguete. Pero, ¿cuál es mi función?» (Mayorga, 2014, p. 310). La lógica de Rosa sobre la alienación se materializa así en una escena en la que el vínculo resonante con el mundo resulta imposible. «Yo no había visto nada anormal, yo no podía inventar lo que no había visto. Yo hubiera escrito la verdad si ellos me hubieran ayudado. Una palabra, un gesto» (Mayorga, 2014, p. 312). La

artificialidad de este mundo queda subrayada por la mecanización de las voces: «Gottfried habla como un autómeta (...) La pareja, el viejo, los niños, ¿no hay algo artificial en ellos? (...) La orquesta, los columpios, todo me parece, de pronto, igual de extraño que la voz del alcalde» (Mayorga, 2014, p. 309), incluso el Comandante resulta «demasiado amable, demasiado culto» (Mayorga, 2014, p. 309). Todo el conjunto contribuye a la creación de un simulacro que sustituye a la vida, un artificio teatral que expone crudamente la alienación.

El ritmo de la obra se sostiene en torno a pausas prolongadas, silencios cargados de tensión y reiteraciones discursivas que impiden la aceleración del relato. La acotación «Silencio» aparece en más de sesenta ocasiones, y el propio Comandante distingue entre diferentes duraciones.

GOTTFRIED: ¿Cuál es la diferencia entre «pausa» y «silencio»?

Comandante: Es una cuestión de ritmo. Cuando dice «silencio», cuenta mentalmente hasta tres. Cuando dice «pausa», cuenta hasta cinco.

*Pausa. Gottfried cuenta en silencio, primero hasta tres, luego hasta cinco* (Mayorga, 2014, p. 331).

La violencia se ejerce también sobre la percepción del tiempo, que se convierte en una espera meticulosamente coreografiada. «Concentraos en lo que estáis haciendo. Sé que es difícil, por causa de los trenes. Procurad no oírlos. Concentraos en las palabras y en los gestos» (Mayorga, 2014, p. 338) llega a recomendar Gottfried a los actores involuntarios del simulacro de realidad.

En este contexto, también las interpelaciones directas al espectador producen una falsa resonancia. «Niña: Mira a un espectador como si lo descubriese. Saluda al espectador. Sé amable, Walter, saluda a este señor. Hace que el muñeco salude al espectador» (Mayorga, 2014, pp. 314-315). Estos gestos rompen la cuarta pared, pero no para establecer comunicación auténtica, sino para mostrar la violencia del simulacro: lo que debería ser encuentro se convierte en gesto vacío, en resonancia frustrada.

El mecanismo represivo de la obra se despliega a través del ensayo interminable. La exigencia del comandante de perfeccionar cada detalle evidencia la violencia del tiempo:

COMANDANTE: Estoy decepcionado, Gottfried. Muy decepcionado. Su gente no asimila lo que se le dice. (...) ¿qué me dice de la escena de la peonza? La he probado ¿con cuántos chicos distintos? ¿Y su monólogo? El monólogo del reloj, Gottfried, ¡el monólogo del reloj!! (Mayorga, 2014, p. 327).

La preparación se convierte en un bucle sin fin.

GOTTFRIED: Tenemos que seguir esperando un poco más. Tenemos que seguir esperando hasta que ese hombre aparezca. Cuando ese hombre aparezca, coges a Walter y dices: (*Toma el muñeco.*) «Sé amable, Walter, saluda a este señor». No sabemos cómo es ni cuándo va a venir, nadie lo sabe (Mayorga, 2014, p. 338).

La dilatación temporal infinita se constituye aquí en forma de violencia estructural: el tiempo no avanza, se ensaya, se repite y se suspende.

La escena final —en la que Gottfried repite sus líneas ante un público ausente— cristaliza esta lógica de tiempo detenido, que funciona como imagen del estancamiento moral de una modernidad incapaz de responder éticamente al horror que representa.

En conjunto, *Himmelweg* elabora una poética escénica en la que la desaceleración no actúa como forma de contemplación serena, sino como un campo de batalla temporal donde se disputa la posibilidad misma de representar. La pieza invita al espectador a enfrentarse a la incomodidad de una espera sin desenlace y a la violencia que implica, precisamente, la dilación de un acontecimiento por todos conocidos. Desde esta perspectiva, la pausa se revela como una forma de violencia y la desaceleración como un modo de resistencia crítica frente a la aceleración contemporánea.

#### 4.2. *El cartógrafo*: caminar el tiempo, narrar la memoria

En *El cartógrafo*, Juan Mayorga articula una estructura dramática en la que la relación con el pasado y el ejercicio de la memoria adquieren una dimensión temporal densificada. Ambientada entre Madrid y Varsovia, la obra entrelaza dos planos narrativos: el presente de Blanca, una mujer que investiga la leyenda de una niña que cartografió el gueto

de Varsovia con su anciano abuelo, y el pasado reconstruido por medio de evocaciones, relatos y desplazamientos simbólicos.

El eje central de la obra es la memoria, entendida como una forma de resistencia. Mientras camina por las calles de una desconocida Varsovia, Blanca trata de descifrar las huellas que dejó el gueto en la ciudad, convertidas ahora en vacíos, en ausencias, en silencio.

BLANCA: Aquí hay un monumento, el pedestal está lleno de flores y velas, y piedrecitas. Parecen náufragos intentando llegar a tierra. Pero lo que impresiona es el vacío alrededor, el vacío que rodea a las estatuas. (...) En las fotos esa calle estaba llena de niños, era la calle más alegre del mundo. (...) Esta casa, mira el mapa. Nuestra casa está dentro del gueto (Mayorga, 2014, p. 608).

Desde esta perspectiva, la cartografía, más que instrumento técnico, se transforma en una poética de la memoria que interpela el presente. Deja de ser una herramienta de representación objetiva para convertirse en un trabajo de restitución ética.

ANCIANO: El mapa hace visibles unas cosas y oculta otras, cubre y descubre, da forma y deforma. Si un cartógrafo te dice «soy neutral», desconfía de él. Si te dice que es neutral ya sabes de qué lado está. Un mapa siempre toma partido (Mayorga, 2014, pp. 612-613).

Desde el punto de vista de la estructura temporal, la obra no responde a una lógica lineal ni progresiva. Las escenas se organizan como fragmentos que se despliegan de forma discontinua, siguiendo una temporalidad bifurcada entre la experiencia actual de la protagonista y la reconstrucción imaginaria del pasado. Esta doble línea temporal se entrecruza mediante analepsis, elipsis y solapamientos, lo que configura una dramaturgia del tiempo como exploración sensible, no como sucesión causal.

Uno de los recursos más significativos es el caminar como gesto dramático, algo que comparte la protagonista, Blanca, con Deborah – quizá aquella niña que cartografió el gueto durante la ocupación nazi. Esta manera de andar no es mero desplazamiento espacial: es una forma de pensar el tiempo con el cuerpo, de inscribir el pasado en el presente a través de una acción desacelerada.

DEBORAH: Camino haciendo memoria, como si tuviese que contar lo que veo a alguien que me espera. La gente me mira mal, el que camina despacio y mirando es sospechoso. Tengo tiempo, todo el tiempo del mundo, pude morir a los diez años. Nunca voy derecha, doy vueltas alrededor, miro el lugar a distintas horas, intento recordar qué hubo antes allí. Desconfía de tus ojos, lo que tus ojos ven oculta cosas. Quédate quieta mientras todo se mueve, échate a un lado, échate atrás. No basta mirar, hay que hacer memoria, lo más difícil de ver es el tiempo (Mayorga, 2014, p. 643).

Frente a la lógica de la velocidad digital y la circulación incesante, esta forma de caminar propone una temporalidad de la atención, de la lentitud, de la orientación paciente. Mayorga convierte el andar en un acto escénico de rememoración y resistencia.

DEBORAH: Mire, esa es la Europa que me enseñaron en la escuela. Un día colgaron ese otro y yo supe que mi vida había cambiado. Quizá usted también lo vea algún día, las fronteras de tu país se borran y aparecen otras, los lugares cambian de nombre, observe cómo cambia de nombre ese lugar (Mayorga, 2014, p. 641).

La cartografía aparece como metáfora de los límites de la representación.

ANCIANO: El mal cartógrafo quiere ponerlo todo. Si quieres ponerlo todo, nadie verá nada. Te lo he explicado mil veces: «Definitio...

NIÑA: «Definitio est negatio»

ANCIANO: "Sacrificar: eso es lo más importante al hacer un mapa. ¿Qué quiero hacer visible? Si tengo eso claro, sabré qué dejar fuera. (...) Un mapa no es una fotografía. En una foto siempre hay respuestas a preguntas que nadie ha hecho. En el mapa solo hay respuestas a las preguntas del cartógrafo. ¿Cuáles son tus preguntas? (Mayorga, 2014, p. 619).

El mapa no busca clausurar el sentido, sino abrir preguntas y preservar memorias dispersas. Cada trazo funciona como acto de resistencia contra el olvido.

*Deborah*: Todo va a borrarse, la cabeza es como un mapa rodeado de agua, un papel que quiere deshacerse. Lo último que se borrará es lo que nadie podría dibujar. El brillo de sus botas, nuestros pies descalzos. Los gemidos del gueto, el silencio del gueto (Mayorga, 2014, p. 643).

El silencio ocupa, de nuevo, un lugar crucial en la obra. La memoria no se articula solo en palabras, sino también en pausas que detienen el flujo dramático. «El silencio del gueto» se convierte en signo de una ausencia que aún hoy habla. Este recurso ralentiza la acción e impone al espectador un tiempo de contemplación y escucha.

En cuanto al ritmo, la obra ralentiza deliberadamente el desarrollo de la acción dramática. Los personajes evocan más que actúan, narran más que reaccionan. El mapa —metáfora central— no guía hacia un destino, sino que abre posibilidades interpretativas. Las escenas se detienen en las palabras, en los recuerdos, en la búsqueda de sentido. El tiempo escénico se ensancha para generar una experiencia de contemplación reflexiva.

Desde la perspectiva del espectador, esta forma de desaceleración activa una ética de la escucha y del pensamiento. La densidad temporal no impone una conclusión, sino que deja abiertas las conexiones posibles entre presente y pasado. Podemos afirmar que estas estructuras no buscan acelerar el conflicto ni intensificar el drama, sino abrir zonas de resonancia, en las que el tiempo se convierte en espacio de relectura y posibilidad.

*El cartógrafo* propone, así, una dramaturgia en la que el tiempo no está subordinado a la eficiencia narrativa, sino que se convierte en materia poética y ética. A través del caminar, la fragmentación y el silencio, Mayorga configura una estética de la desaceleración que resiste la urgencia del presente y convoca al espectador a una experiencia de memoria activa y resonante.

### 4.3. *Reikiavik*: la repetición como estrategia de pensamiento lento

En *Reikiavik*, Juan Mayorga convierte la célebre partida de ajedrez que enfrentó a Bobby Fischer y Boris Spassky en el campeonato mundial de 1972 en el eje estructurante de un dispositivo teatral que explora las tensiones entre historia, memoria y juego. La obra se despliega como un ritual en el que dos personajes anónimos —bajo el seudónimo de dos batallas perdidas: Waterloo y Bailén— que frecuentan un parque público, reconstruyen incansablemente aquella confrontación histórica encarnando alternativamente las voces, gestos y decisiones de los dos ajedrecistas bajo la curiosa mirada de un Muchacho. Lo que podría haber sido una narración lineal o una evocación histórica se transforma aquí en una escena circular, lúdica y suspendida, donde la repetición no clausura, sino que abre.

Desde la perspectiva estructural, la obra se aleja de toda progresión dramática tradicional. Las escenas giran sobre sí mismas, retornan a momentos previos, exploran variantes de lo ya dicho. Esta repetición no remite a una incapacidad de avanzar, sino a una voluntad de habitar el acontecimiento. No hay urgencia, ni meta clara. El tiempo se densifica a través del juego, la demora y la palabra vuelta a decir. El ajedrez —metáfora central en este caso— encarna una ética del cálculo, de la previsión, del movimiento pensado: lo opuesto a la velocidad impulsiva de la cultura digital. Jugar no es aquí distracción, sino forma de pensamiento lento, espacio de construcción simbólica y resistencia existencial.

Desde el inicio, los personajes se lanzan a la posibilidad de comenzar una y otra vez:

WATERLOO: Negras juegan y ganan en cuatro movimientos. *El Muchacho no había visto a Waterloo. Es un extraño, no se debe hablar con extraños. El Muchacho va a reanudar su camino, pero se detiene al ver que Waterloo mueve una pieza negra. El Muchacho acaba acercándose para observar la nueva disposición sobre el tablero. Mueve una pieza blanca. Waterloo y el Muchacho prosiguen la partida hasta que aquel dice: Jaque mate.*

*El Muchacho comprueba que se trata, en efecto, de un mate. ¿Volvemos a intentarlo? Sin esperar respuesta, Waterloo coloca las piezas como al principio. Juegan; el Muchacho intenta hacerlo de otro modo. Mate (Mayorga, 2014, p. 735).*

Esta invitación al reinicio convierte la partida en una metáfora de la propia construcción dramaturgica de la obra, donde no existe una única versión de los hechos, sino una pluralidad de relatos posibles.

MUCHACHO: ¿Siempre igual? ¿Spasski y Fischer todo el rato?

BAILÉN: No es «siempre igual». Es siempre con las mismas reglas, pero cada vez es distinto. No podemos contradecir al libro: las partidas, las notas al pie, las fotos... Trae ocho fotos. (*Las muestra*). Tenemos límites, como los tienen el caballo o la reina. Sesenta y cuatro casillas, treinta y dos piezas: eso no puedes cambiarlo, ni cómo mueve el alfil. La torre puede mucho, pero no puede hacer diagonales. Hay reglas, y si las ignoras, si haces trampas, deja de tener gracia. (...) Cambias de orden dos palabras y cambia todo, un gesto lo cambia todo (Mayorga, 2014, p. 764).

La repetición se revela como matriz de variaciones infinitas, en contraste con la lógica de la aceleración que busca novedad constante. Mayorga desplaza la innovación hacia la diferencia mínima, hacia la alteración de un gesto o una palabra capaz de transformar todo el tablero.

El juego repetido se reconfigura también como una forma de resistencia frente a la fragmentación caótica del mundo exterior. Bailén reconoce que el ritual de Reikiavik le proporciona un orden que lo protege de la intemperie. «*Bailén*: Si no fuera por Reikiavik, me habría vuelto loco. Fuera de aquí no hay reglas. Hay muchas reglas, pero no se cumplen» (Mayorga, 2014, p. 764). El ajedrez, con su sistema cerrado y sus reglas inmutables, se convierte en refugio frente a la aceleración social y la incertidumbre de la vida cotidiana. La partida rememorada no es solo un hecho histórico, sino un espacio donde el tiempo se desacelera, se somete a una lógica distinta que abre la posibilidad de resonancia.

El tema de la memoria ocupa un lugar central. La partida de 1972 es revivida no como acontecimiento clausurado, sino como narración inagotable. «*Waterloo*: No hace falta tablero, es un estorbo, los cosacos jugaban cabalgando. Sólo necesitas memoria e imaginación. Pe4» (Mayorga, 2014, p. 752). La evocación se convierte en acto performativo: el tablero no es material, sino mental, construido en la memoria compartida y en la imaginación activa de quienes lo recrean. De este modo, la obra cuestiona la linealidad temporal: el pasado retorna al presente una

y otra vez, resistiéndose a quedar fijado. Cada narración de la partida es distinta, y con cada repetición el tiempo se abre a lo inesperado.

La tensión entre historia y ficción se articula precisamente en este cruce entre memoria e imaginación. Waterloo y Bailén se disputan detalles, corrigen y reinventan, revelando que la verdad histórica es inseparable de su narración. Así, la partida se convierte en metáfora de la historia misma: una secuencia de jugadas posibles, siempre sometidas a la interpretación. El teatro dramatiza la imposibilidad de una memoria definitiva y la potencia de su reescritura constante.

El silencio desempeña también un papel decisivo. «*Bailén*: El silencio. No había oído un silencio así en ningún lugar del mundo» (Mayorga, 2014, p. 751). El silencio no es ausencia, sino densidad: es la pausa que interrumpe la aceleración narrativa y abre un tiempo contemplativo, cargado de resonancia. El silencio de Reikiavik funciona como suspensión, como intervalo en el que la historia se contiene y se ofrece al espectador como experiencia sensible. Es un silencio que permite la resonancia.

En el plano performativo, la obra desdibuja constantemente los límites entre ficción y realidad. Los personajes se deslizan entre su presente anodino y la gloria ajena que reviven, generando un entrelazamiento de planos temporales que impide una lectura unívoca del tiempo. Esta ambigüedad contribuye a la percepción de un tiempo escénico suspendido, disponible, que se ofrece al espectador como un presente dilatado.

Desde la perspectiva de la recepción, esta dilatación no propone una evasión, sino una interrupción significativa. Al habitar un espacio donde no hay urgencia ni desenlace, el espectador es invitado a entrar en una lógica alternativa del tiempo, donde pensar, recordar o imaginar se convierten en el núcleo activo del drama. En este sentido, *Reikiavik* propone una dramaturgia donde el tiempo no se consume, sino que se conserva, se repite, se vuelve a jugar indefinidamente. Esta apertura a la posibilidad de un bucle infinito de tiempo detenido se hace aún más patente en la escena final, cuando el personaje del Muchacho, que hasta el momento ha jugado un papel de espectador o testigo, ocupa el lugar de Waterloo y se dispone a escenificar una nueva partida.

«*Muchacho*: Tengo una variante. / *Silencio*. / Waterloo: Adelante, Leipzig» (Mayorga, 2014, p. 771). El Muchacho, bautizado como un nuevo jugador, entra a formar parte del eterno juego de Reikiavik. Así, la obra despliega una poética de la reiteración que no responde al agotamiento, sino a la búsqueda: en cada repetición se actualiza una posibilidad, se

explora una variante, se abre una resonancia. Frente a la aceleración productivista, *Reikiavik* ensaya una forma de resistencia lúdica, en la que la lentitud no equivale a pasividad, sino a pensamiento, memoria y juego como estrategias críticas.

#### 4.4. Estructuras temporales en la dramaturgia de Mayorga: desacelerar como forma

Si tomamos como punto de referencia las piezas comentadas, resulta posible identificar en la dramaturgia de Juan Mayorga una serie de operaciones formales recurrentes que configuran una poética estructural del tiempo desacelerado. Estas estrategias actúan como parte de un sistema dramático coherente, en el que el tiempo deja de ser un vehículo neutro de la acción para convertirse en el objeto mismo de la reflexión escénica.

Una de las operaciones más evidentes es la repetición: determinadas escenas, gestos o diálogos se reiteran con variaciones mínimas. Esta insistencia en el retorno no busca el énfasis ni la intensificación emocional, sino la detención del tiempo narrativo. La repetición funciona, así, como una técnica de desautomatización perceptiva, que interrumpe la progresión dramática y abre espacios de atención sostenida y crítica.

Otra operación clave es la fragmentación: la linealidad se sustituye por un montaje discontinuo, donde el pasado y el presente se entrelazan sin jerarquías temporales fijas. Esta estructura fragmentaria responde a una poética del palimpsesto: una forma de narrar que acumula capas temporales superpuestas y que exige del espectador una lectura activa, no secuencial. La fragmentación, en este sentido, no dispersa, sino que concentra, al convocar múltiples niveles de sentido en un mismo presente escénico.

La tercera operación es la ralentización del ritmo: el tiempo escénico se dilata mediante pausas, silencios, escenas contemplativas o el uso extensivo de la narración. Esta desaceleración constituye una posición ética frente a la lógica productiva contemporánea. Mayorga no busca impactar, sino densificar la experiencia: sustituye la velocidad por espesor, la acción por pensamiento, la urgencia por demora.

Estas tres operaciones —repetición, fragmentación, ralentización— configuran una estructura dramática que combate la reproducción

de la aceleración social desde la escena. Frente a la linealidad, propone el bucle; frente al progreso, el retorno; frente al consumo rápido, la atención densa. En esa elección formal reside una forma de resistencia estética y política: el derecho a desacelerar, a volver sobre lo dicho, a repensar y cambiar de opinión, a suspender, en definitiva, la lógica del rendimiento.

#### 4.5. Figuras del tiempo: recuerdo, posibilidad, suspensión y juego

Sobre la base de las operaciones estructurales que definen su poética dramaturgica, las obras de Juan Mayorga despliegan distintas formas de temporalidad escénica que configuran una ontología del tiempo densa, plural y conflictiva. Mayorga construye un sistema de temporalidades en tensión que interrogan la linealidad moderna y habilitan otros modos de pensar el presente, y de los que destacamos a continuación cuatro figuras recurrentes.

Una primera figura es la del recuerdo. En *El cartógrafo*, pero también en *Himmelweg*, la memoria configura un trabajo de restitución crítica del pasado en el presente. Esta forma de temporalidad está construida desde la fragmentación y la repetición, y no se orienta a la resolución, sino a la persistencia: los recuerdos vuelven, se reformulan, se superponen. Esta memoria encarnada y escénica interrumpe la aceleración del presente para abrir zonas de densidad histórica y de responsabilidad ética.

Otra temporalidad clave es la de la posibilidad. Mayorga introduce frecuentemente estructuras hipotéticas o condicionales: ¿qué habría pasado si...? En *Himmelweg*, la reconstrucción de la visita se convierte en un ejercicio de ficción moral; en *Reikiavik*, cada jugada revivida reabre lo que pudo haber sido. Esta temporalidad de lo posible evita la clausura del pasado y lo abre a la imaginación crítica. Se trata de un tiempo contrafactual que impugna la lógica teleológica del progreso y que instala el teatro en el terreno de lo irresuelto.

La tercera figura es la suspensión, que aparece como un gesto ético que interrumpe la acción para abrir un espacio de contemplación. Esta pausa no es pasividad: es una forma de producir presencia densa, de sostener el tiempo como experiencia compartida. En términos de García Martínez, se trata de una «ralentización simbólica» que modifica la

percepción del espectador, lo saca del flujo acelerado y lo convoca a una atención expandida.

Finalmente, aparece la temporalidad del juego. En *Reikiavik*, el ajedrez no solo organiza la escena: la convierte en un espacio de experimentación temporal. El juego, como ha mostrado la teoría cultural, suspende las coordenadas del tiempo real y genera un tiempo propio, autónomo, circular. Esta lógica lúdica permite a Mayorga construir escenas que no se dirigen hacia una finalidad narrativa, sino que se justifican por el acto mismo de jugar, de repetir, de explorar. En esa gratuidad radica una forma de desaceleración radical: el tiempo del juego no es productivo, sino disponible.

Estas formas temporales —recuerdo, posibilidad, suspensión y juego— son recurrentes en la dramaturgia mayorguiana y construyen una textura compleja en la que el tiempo se convierte en problema dramático, estético y ético. A través de ellas, el teatro de Mayorga ensaya una crítica sensible al tiempo acelerado de la modernidad, propone una escena donde el espectador no avanza hacia la solución de un conflicto, sino que habita una temporalidad que interpela, dilata y transforma.

#### 4.6. El espectador ante la desaceleración: atención, resonancia y ética del tiempo

Uno de los efectos más relevantes de la poética temporal de Juan Mayorga es la reconfiguración del vínculo con el espectador. Lejos de exigir una atención basada en la inmediatez, la sorpresa o la velocidad —como ocurre en muchas propuestas escénicas contemporáneas—, sus obras demandan una disposición distinta: una atención sostenida y reflexiva. En este sentido podemos entender la desaceleración como una pedagogía del tiempo. En primer lugar, las estructuras temporales desaceleradas activan una ética de la atención. Frente a la dispersión perceptiva que caracteriza al espectador de la era digital, Mayorga propone escenas que requieren pausa, escucha y elaboración. Esta atención implica una forma de participación cognitiva y afectiva que obliga a mantenerse presente, a habitar el intervalo, a completar los huecos del relato.

En segundo lugar, la desaceleración promueve una forma de resonancia escénica, una relación no instrumental con el mundo, en la que algo nos interpela y nos transforma. Las obras de Mayorga generan estas

experiencias resonantes mediante pausas, silencios o repeticiones que abren una distancia crítica respecto a la lógica acelerada del presente. En lugar de estimular una respuesta rápida, convocan a una experiencia reflexiva, lenta y abierta.

Finalmente, esta temporalidad desacelerada propone una ética del tiempo compartido. El teatro, como arte de la presencia, se convierte en el lugar donde es posible recuperar un ritmo común, un tiempo no paudado por la productividad, sino por la atención mutua. En este sentido, el espectador mayorguiano es un sujeto convocado a una experiencia de resonancia que involucra pensamiento, imaginación y memoria.

Así, la relación que Mayorga establece con el espectador se sitúa en las antípodas del régimen de atención extractiva que domina los entornos mediáticos contemporáneos. Sus obras evitan la tentación de capturar la atención mediante la espectacularidad, y juegan a favor de la apertura de un espacio de espera y de escucha donde el tiempo, desacelerado, pueda volver a sentirse como experiencia común, como materia de conciencia crítica.

## 5. CONCLUSIÓN: EL TIEMPO COMO RESISTENCIA EN LA DRAMATURGIA DE JUAN MAYORGA

A lo largo de este trabajo se ha explorado cómo la dramaturgia de Juan Mayorga constituye una respuesta estética y ética frente a la lógica de la aceleración que define la modernidad tardía. En lugar de reproducir los ritmos fragmentados y vertiginosos del presente, sus obras proponen una poética del pensamiento lento, donde el tiempo se vuelve materia activa de construcción escénica y de interpelación crítica.

Las piezas analizadas —*Himmelweg*, *El cartógrafo* y *Reikiavik*— despliegan distintas estrategias formales que resisten la aceleración: la repetición como suspensión de la progresión lineal; el recuerdo como reapropiación del pasado en el presente; la posibilidad como apertura de lo no realizado; la suspensión como pausa densa y la lúdica como temporalidad alternativa. Estas operaciones se sostienen sobre estructuras no lineales, ritmos dilatados y una relación con el espectador basada en la atención sostenida, la escucha activa y la resonancia.

Desde esta perspectiva el teatro de Mayorga, además de tematizar la historia, da un paso más allá, haciendo de la reflexión sobre el tiempo y

sus consecuencias una propuesta formal. Sus obras no aceleran el conflicto ni precipitan la resolución, sino que abren un espacio donde el tiempo se vuelve denso, discontinuo y disponible para el pensamiento. En lugar de impactar, invitan a pensar; en lugar de avanzar, vuelven; en lugar de clausurar, abren.

La aportación crítica de esta dramaturgia radica en su capacidad para devolver al teatro una de sus funciones más profundas: la de ser un espacio de resistencia temporal. En un mundo donde el tiempo ha sido colonizado por la productividad, la hiperconexión y la eficiencia, el escenario desacelerado se convierte en un gesto político. Detenerse, repetir, habitar la pausa o suspender el ritmo son, en este contexto, formas de insubordinación simbólica. De esta manera el teatro de Mayorga ensaya una reconfiguración ética del presente que podemos leer en un doble sentido: su dramaturgia es tanto contemporánea como contra-contemporánea, ya que se sitúa en el corazón del presente para desmontar sus automatismos temporales y para proponer, desde la lentitud, nuevas formas de resonar con el mundo.

## 6. BIBLIOGRAFÍA:

- FISCHER-LICHTE, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Abada.
- GARCÍA, M. (2022). La representación de la aceleración de la modernidad tardía en *Fictionality Shows*, de Diana I. Luque, y *Punto Muerto*, de Blanca Domenech. *Acotaciones. Revista de Investigación Teatral*, (49), 99–122. <http://dx.doi.org/10.32621/acotaciones.2022.49.04>.
- GARCÍA, M., VINUESA, C., (eds.) (2023) *La representación de la aceleración en el teatro contemporáneo*. Peter Lang.
- GOMARIZ-ZARAPICO, F. J. (2022). La revolución desde dentro. *Y llegar hasta la luna. Montaje de investigación documental con un elenco con discapacidad*. *Acotaciones. Revista de Investigación Teatral*, (49), 15–36. <http://dx.doi.org/10.32621/acotaciones.2022.49.01>.
- LEHMANN, H.-T. (2013). *Teatro posdramático*. CENDEAC.
- LÓPEZ, J. G. (2024). *La escena del siglo XXI. Vol. 2: De lo dramático a lo posdramático*. Asociación de Directores de Escena de España (ADE).

- MARTÍN, Zoe. (2021). El comandante como dramaturgo, una nueva lectura de *Himmelweg*, de Juan Mayorga. En *Últimos circuitos teatrales del siglo XXI*. Antígona, 83-102.
- MAYORGA, J. (2014). *Teatro 1989–2014*. La uña rota.
- PAVIS, P. (2000). *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós.
- ROSA, H. (2010). *Aceleración y alienación. Hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía*. Katz.
- ROSA, H. (2019). *Resonancia: una sociología de la relación con el mundo*. Katz.



## Miscelánea

LIZ PERALES, *Morboria, cuando los monstruos salieron a tomar las calles*

REY MONTESINO CASTILLO, MARÍA FERNANDA SANTIAGO-BOLAÑOS y AGUSTINA SARIO, *La danza simbólica de la naturaleza, el cuerpo femenino como escenario para la autoficción*

XAVIER ESCRIBANO y PAU CIRER, *El Cuerpo poético de la expresión dramática. Jacques Lecoq y Marcel Jouisse*

M. ESTHER SUÁREZ-SOSA, *El teatro de Beckett llevado al aula de idiomas por Helena Pimenta*

ANA SEDANO-SOLÍS, CONSTANZA ALVARADO ORELLANA y PATRIZIO GECELE MUÑOZ, *Teatro y educación pública en Chile. Una mirada desde las revistas escolares (1950 a 1950)*

MARTINA TOSTICARELLI, *Visibilizar la vulnerabilidad del cuidador. El teatro como agente deconstructivo de las categorías normativas en las labores de cuidado*



SPYRIDON MAVRIDIS, *Miradas recíprocas y recelosas.*  
*La imagen del 'otro' en Mustafá de Armando Discépolo*  
*y Rafael J. de Rosa*

BEGOÑA GÓMEZ SÁNCHEZ, *La lectura contemporánea*  
*de Enrique VIII y La cisma de Inglaterra sobre el*  
*texto de Calderón de la Barca*



S  
T  
K  
O  
I  
J  
T  
O  
J  
T



MORBORIA, CUANDO LOS ACTORES Y MONSTRUOS  
SALIERON A TOMAR LAS CALLES. TRAVESÍA DEL GRUPO  
EN EL TEATRO DE CALLE

MORBORIA, WHEN THE MONSTERS TOOK TO THE  
STREETS. EVOLUTION AS A STREET THEATRE COMPANY

**Liz Perales**

UCM-Instituto del Teatro de Madrid

[felici01@ucm.es](mailto:felici01@ucm.es)

<https://orcid.org/0009-0009-7536-7871>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2025.55.09

ISSN 2444-3948

**Resumen:** se traza el recorrido de la compañía madrileña Morboria como grupo de teatro de calle. Surgió en Madrid a mediados de la década de los ochenta y a partir de 1994 comenzó a representar también piezas clásicas en verso en teatros de sala. Desde entonces ha compaginado las dos especialidades teatrales bajo una estética fantástica y barroca, que es su signo de identidad, visible también en máscaras y prótesis de silicona que los mismos actores fabrican en látex. La formación ha cumplido cuarenta años de existencia en 2025 y sus fundadores, Fernando Aguado y Eva del Palacio, continúan al frente de ella. Su estructura se sostiene en un pequeño núcleo familiar que le permite funcionar como una inusitada compañía de repertorio. En la actualidad, es uno de los escasos grupos surgidos en el Madrid de la Movida que ha logrado perpetuarse.

**Palabras clave:** teatro de calle; Movida madrileña; pasacalles; carnaval; máscaras de silicona.

**Abstract:** this article traces the career of the professional trajectory of the Madrid-based street theatre company Morboria, which emerged in the mid-1980s. In 1994, the company commenced its performance of classical plays in indoor theatres. Since then, the company has combined the two theatrical specialities under a fantastical and baroque aesthetic, which is its hallmark, also visible in masks and silicone prosthetics that the actors themselves make out of latex. The group will celebrate its 40th anniversary in 2025, and its founders, Fernando Aguado and Eva del Palacio, continue to preside over the organisation. Its structure is sustained by a small family nucleus, which allows it to function as an unusual repertory company in the current era. Today, it is one of the few groups that emerged in the Madrid of the Movida that has demonstrated the ability to endure.

**Keywords:** street theatre; Madrilean Movida; parade; carnival; silicone masks.

**Sumario:** 1. Introducción: el teatro de calle en los años de la Movida madrileña. 2. Actores artesanos. El taller. 3. Compañía de repertorio y de reciclaje. 4. Dramaturgia callejera. 5. Conclusiones. 6. Referencias. Anexo 1: autobiografía en verso de Fernando Aguado. Anexo 2: repertorio de espectáculos de calle de Morboria.

Copyright: © 2025. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

LIZ PERALES es periodista, directora de la editorial Bolchiro y profesora de periodismo cultural de la Facultad de Ciencias de la Información (UCM). Crítica de teatro en El Cultural en cuya web publica su blog sobre artes escénicas Stanislavblog. Doctoranda del ITEM, investiga sobre la transformación reciente de la crítica teatral. Ha trabajado en varios medios de comunicación (*El Mundo*, *La Razón*) y dirigido *Artes escénicas* (2018-2021), revista de la Academia de las Artes Escénicas. Ha preparado las ediciones de *El método Grönholm*, de J. Galcerán (Bolchiro, 2021); *Recuerdos del tiempo viejo*, de J. Zorrilla (Bolchiro, 2021) y *Confidencias de maestros de la escena* (Universidad de Salamanca, 2017).

## I. INTRODUCCIÓN: EL TEATRO DE CALLE EN LOS AÑOS DE LA MOVIDA MADRILEÑA

En Madrid fueron escasas las formaciones que en la década de los ochenta se dedicaron al teatro de calle. Después de las experiencias vinculadas al teatro independiente que surgieron en la década anterior, muchas con un perfil de protesta social e influenciadas por compañías extranjeras como las norteamericanas Bread and Puppet o Living Theatre, el teatro de calle no fecundó la capital como las tierras catalanas y levantinas, donde surgieron grupos como Comediants, Artistras, La Cubana o Picatrons, y a las que se sumaron La Furas dels Baus y Xarxa Teatre en los años ochenta, entre otras (Mas, 2014).

Al comienzo de la década faltaba todavía un lustro para que Morboria diera sus primeros pasos. En ese momento, sus fundadores, Eva del Palacio y Fernando Aguado, eran dos estudiantes de la Real Escuela de Arte Dramático de Madrid (RESAD), ubicada entonces en el Teatro Real. Ahí comienza su alianza, longeva y fructífera, porque Eva y Fernando se enamoraron y, poco después, junto con Álvaro Aguado (hermano de Fernando), crearon el grupo para hacer teatro de calle siguiendo una estética voluptuosamente barroca y fantástica. Cuando se le pregunta a Fernando Aguado por qué eligieron hacer precisamente teatro de calle, contesta «porque en ese momento no había salidas, no contábamos con espacios donde actuar, no conocíamos a nadie... decidimos tirar por la tangente, buscar un camino propio, aunque tuviéramos que hacerlo todo solos» (Perales, 28 julio 2024).

El nombre de la compañía tiene mucho que ver con sus preferencias estéticas, continúa Fernando Aguado: «mi hermano y yo éramos muy aficionados a Flash Gordon<sup>1</sup> y en sus cómics había un planeta que se llamaba Arboria, empezamos a jugar con las palabras y como nos iban las cosas morbosas, nos salió Morboria. Éramos muy punkis, ahora seguimos siéndolo, pero en verso» (Perales, 17 julio 2020).

Morboria apareció en el Madrid de la Movida. La ciudad vivía en un ambiente de efervescencia cultural, que contaba con el apoyo de las distintas administraciones gobernadas por los socialistas, firmes promotores de organizar festivales y otros eventos sociales. En sus inicios, el grupo participaba en concursos de carnaval, realizaba acciones performativas en la calle, animaba fiestas privadas en discotecas, hacía desfiles y pasacalles.

El espectáculo que considera como el primero de su repertorio es *El duende del Retiro*, estrenado en 1985 en el parque madrileño. Fue un encargo del Ayuntamiento de Madrid para celebrar la noche de San Juan, con texto del mismísimo alcalde de entonces, Enrique Tierno Galván, y trataba de crear una tradición basada en una antigua leyenda de la época de Felipe V destinada a los niños. El grupo actuó en la zona que antaño albergó la Casa de Fieras, primitivo zoológico de la ciudad en desuso. Se trataba de escenas sueltas, protagonizadas por personajes que iban llamando la atención del público para conducirlo hacia un ritual final, en torno al fuego, que tenía que ver con el solsticio de verano. En el espectáculo el grupo exhibió su plástica recogida en máscaras, maquillajes y un vestuario de fantasía neorromántica.

En esta década aparecen en la ciudad otras formaciones callejeras como Gusarapo, Guirigai, La Deliciosa Royala, que invaden las calles con máscaras, zancudos, payasos, charangas, malabares. Sin embargo, las grandes exhibiciones que se daban corrieron preferentemente a cargo de las compañías catalanas citadas (Comediants, La Fura), además de otras foráneas; compañías que, por cierto, habían aparcado el activismo social de los setenta para centrarse en el aspecto más lúdico y estético del teatro y la performance (Vilanova, 2020).

La celebración en Madrid de los Encuentros de Teatros de Calle, presididos por la figura de Eugenio Barba (Odin Teatret), estudioso de la teatralización de los rituales, había sido un acicate para las compañías callejeras. Este festival fue organizado por La Tartana, formada por Juan Muñoz y Carlos Marquerié, y Lejanía, de Ricardo Iniesta y Mauricio Celedón, las dos formaciones señeras de la especialidad en la capital en los setenta, pero que curiosamente abandonaron la calle entrada la década de los ochenta. En este sentido, Marquerié confiesa al investigador Oscar Cornago años después:

«la Transición es un momento de recuperación; trabajar en la calle era un acto social maravilloso; un acto social común importante, incluso el hecho en sí mismo era más importante que lo que estaban contando. Pero luego el teatro de calle se convierte en algo de animación, de fiestas

en los Ayuntamientos... Ahí se produce un rechazo muy claro de trabajar esa calle» (Vilanova, 2020, p. 177).

La creación en 1984 del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas por parte del Ministerio de Cultura tampoco supuso un apoyo para los artistas del teatro de calle, sino que se centró en estimular el teatro de texto de creación contemporánea. Así relata el director de Guirigai cómo era la situación a finales de la década de los ochenta para el teatro de calle, cuando:

muchas compañías abandonan la aventura de la calle y dirigen sus energías exclusivamente a la sala. Tiene más prestigio social y artístico. La calle al final de los ochenta y principios de los noventa queda reducida a las fiestas populares, a los escasos festivales callejeros y es abandonada por los movimientos sociales, sindicatos, partidos... Hasta mediados de los noventa la calle no vuelve a ser recuperada por la ciudadanía y el teatro. Comienzan a brotar y a desarrollarse festivales de calle nuevos y cualquier festival veraniego crea su propio apartado de calle. No es hasta el 2000 que el teatro de calle se normaliza en la programación de los festivales y vuelve a recuperar un prestigio social (Iglesias, 2007).

## 2. ACTORES ARTESANOS. EL TALLER

Antes de la fundación de la compañía, los hermanos Aguado junto con Amador Rehak montaron un taller de diseño y modelaje (Defectos Especiales) para la realización de atrezo, escenografías y donde, de manera completamente autodidacta, desarrollaron su inventiva creando una galería de extrañas y tenebrosas esculturas y máscaras en látex: esqueletos, piratas, muertos putrefactos, manos andantes, hadas, *trolls*, unicornios, monstruos, árboles vivientes *o ents*, dragones, enanos. Todo este imaginario fantasmagórico, expresionista, sobrenatural, lo incorporaron más tarde a Morboria, que les sirve de fantástico laboratorio de pruebas para su particular universo.

La rica caracterización de los personajes de sus espectáculos, incluido el vestuario y las pelucas, es realizada completamente por ellos. Taller

y compañía se retroalimentan. El taller dota de una estética e identidad a la compañía, y la dramaturgia de los espectáculos de Morboria, casi siempre épica, provocadora y grotesca, incentiva la imaginación de los artesanos actores. En realidad, artesanos y actores son prácticamente los mismos, los hermanos Aguado en sus orígenes, a los que con el correr de los años se incorporó Ana del Palacio en el diseño de vestuario.

Los artesanos del látex experimentan y dan rienda suelta a su imaginación influenciada por el cómic y el cine. Crean todo tipo de elementos que adaptan al cuerpo del actor, -corazas, máscaras, pelucas, prótesis, postizos- y confeccionan ricos vestuarios donde el adorno y el detalle es abrumador. Fernando Aguado se convertirá con el tiempo en un consumado zapatero. El taller abastece encargos que reciben de agencias de publicidad, de ferias, de productoras teatrales (por ejemplo, realizaron el atrezo del musical *El hombre de La Mancha*<sup>2</sup>), por lo que es una vía de ingresos adicional a la de los bolos.

Esta estética y estos personajes gozan hoy de cierta familiaridad, gracias a películas como la adaptación de Peter Jackson<sup>3</sup> de *El señor de los anillos*, de John R. R. Tolkien, o la serie de televisión *Juego de tronos*, basada en las novelas de George R. R. Martin. Pero los «monstruos» de Morboria pisaron las calles mucho antes del año 2000. Por ello, F. Aguado confiesa que cuando descubrieron la película de Jackson «veíamos fotogramas con personajes que nosotros ya habíamos diseñado e interpretado» (Perales, 2024).

Los hermanos Aguado, desde jovencitos, se habían sentido inclinados hacia el mundo de la plástica y del arte. Fernando se inició en el dibujo y la pintura, también en la música, y siendo bachiller creó con sus amigos un taller de caracterización atraído por las películas de terror que veían en sesiones continuas. A él y a su banda les gustaba salir luego a la calle disfrazados con sus monstruosas creaciones para comprobar su efecto entre los viandantes (Migueláñez, p. 16, 2022).



Fig. 1: *El ejército de las tinieblas* (2004). Fuente: Morboria.

Ya se ha dicho que el cómic y el cine eran sus fuentes de inspiración; Aguado precisa: «de niños mi hermano y yo éramos fans de *Flash Gordon*, luego descubrimos a Moebius y, por supuesto, al argentino Juan Giménez. Devoraba las revistas de cómics *1984* y *Metal Hurlant*». Respecto a las películas que considera una referencia, cita los títulos de culto del género fantástico de la época: *Cristal oscuro* (1982), de Jim Henson y Frank Oz; *Dentro del laberinto* (1986), de Henson; *Legend* (1985), de Ridley Scott; y obviamente todo Terry Gilliam<sup>4</sup> como clarísima influencia (Perales, 2024).

Por otro lado, hay espectáculos del grupo que remiten a *Mad Max*, la saga postapocalíptica de cinco películas de Georges Miller cuyo primer título estrenó en 1979 mientras el cuarto, último hasta el momento, tuvo

lugar en 2024. Estas producciones han ido adquiriendo una factura estética cada vez más compleja y elaborada, con personajes mutantes, deformes, exagerados, que protagonizan una especie de western futurista cercano en ocasiones al *steampunk*<sup>5</sup>.



Fig. 2: *Misión galáctica* (2005). Fuente: Morboria.

Respecto a sus referencias teatrales, Fernando Aguado manifiesta:

habíamos visto muy poco teatro y nuestros referentes eran casi todos de sala, no teníamos referencias de teatro de calle y tampoco estábamos en el mundillo, hemos funcionado como un compartimento estanco.

Éramos una *rara avis* en el panorama teatral. Lo que sí nos flipó fue La Fura, porque éramos igual de punkis, pero más oníricos y fantásticos. Con ellos contrastamos que había gente que estaba haciendo cosas con un espíritu tan gamberro y provocativo como el nuestro (Perales, 2024).

Cuando en 1994 dieron el salto al teatro de sala, alentados por la proliferación de festivales de teatro clásico que abrieron un mercado potencial a las compañías de teatro clásico, toda su estética se amplió y enriqueció, ya que sumaron la pintura barroca como una nueva fuente de inspiración.

El Barroco español se manifestó especialmente en el vestuario de época en el que ya habían incursionado con elaborados modelos para los montajes *Piratas, corsarios y otros temerarios* (1992) y *La Conquista* (1992), estrenado para la Expo 92 de Sevilla. El nuevo repertorio de teatro clásico los llevaría a engrandecer su inventario con piezas que son «verdaderas joyas de colección» (Migueláñez, 2022), además de pelucas y otros accesorios. Muchas de estas vestimentas se basan en diseños realizados por Ana de Palacio a partir de patrones barrocos de la época.

### 3. COMPAÑÍA DE REPERTORIO Y DE RECICLAJE

Morboria había actuado en sala en 1988 con *Tibias cruzadas*, obra de Nancho Novo ambientada en el mundo de la piratería, temática al que tan proclive se sentía el grupo. Con el estreno en 1994 de *El burgués gentilhombre*, de Molière, se internan en el estudio y la representación de los clásicos de manera continuada, llegando a escenificar mayormente comedias del autor francés con el que se identifican y al que se sienten muy próximos, pero también de Tirso de Molina, Shakespeare, Agustín Moreto, Rojas Zorrilla y dramaturgias de Eva del Palacio y Fernando Aguado. Desde entonces han compaginado los espectáculos de calle y de sala, y trabajado según el modelo de compañía de repertorio<sup>6</sup>.

Es chocante que una compañía independiente apuesta por esta estructura de organización y se mantenga hasta hoy, cuando ha entrado en crisis e incluso empresas públicas que la tenían como la Compañía Nacional de Teatro Clásico la abandonaron en 1989, después de la marcha de su primer director, Adolfo Marsillach. Pero hay razones que lo explican.

Por un lado, y como ya se ha dicho, Morboria cuenta con un fastuoso guardarropa, y una soberbia colección de máscaras, prótesis, atrezzo, que les permite rescatar espectáculos estrenados en el pasado o reciclarlos para nuevas obras. Este inventario se ha incrementado con su repertorio de teatro de sala, que acusa también una estética barroca, de esmerada caracterización de personajes y con un vestuario de época colorista, acorde con las comedias que es el género por el que habitualmente se inclinan. El inventario se organiza según los temas que la compañía trabaja habitualmente:

- Fantasía y sueños (obras de ciencia ficción o del espacio, de mundos fantásticos habitados por duendes, hadas, enanos, horcos, trolls, y de terror con muertos vivientes, animales extraños, zombies).
- De época (en una estética medieval, renacentista, barroca, ambientes de piratería, años veinte, contemporáneo).



Fig. 3: *El burgués gentilbombre*, (1994), su primera obra de sala. Fuente: Morboria.

Lo habitual es que reciclen y adapten el vestuario de unas obras para otras, según las representaciones que acometen. En 2008 montaron

*Sueño de una noche de verano*, de Shakespeare, texto que parece hecho a la medida del ideal estético del grupo, pues la pieza está poblada de hadas, enanos, animales fantásticos, un mundo onírico y sobrenatural que habían explotado con anterioridad en desfiles carnavalescos y espectáculos de calle como *Espíritus del bosque* o *Criaturas de la noche*. Ello les permitió reutilizar sus esculturas articuladas de látex, logrando uno de sus montajes más personales y, a la vez, muy acorde con el espíritu de Shakespeare. El crítico de teatro de El País escribió sobre él:

Mitad cuento de hadas, mitad entrada de clowns, *El sueño de una noche de verano* es una obra que les va al pelo: les deja sitio para derrochar imaginación. En sus manos, la corte de elfos de Oberón y Titania recuerda a la parada de los monstruos con que finalizaba un episodio de la vieja teleserie *Perdidos en el espacio*, y la entrada de Puck acarreando una flor de mayor envergadura que la suya nos ilumina súbitamente sobre la originaria naturaleza diminuta de estas criaturas (Vallejo, 2010).

Otra cuestión es la adaptación a sala de espectáculos de calle. Pero solo *Piratas, corsarios y otros temerarios* lo han representado en las dos versiones. Fue concebido inicialmente para la calle y sus orígenes remiten a la predilección de los hermanos Aguado por las historias de piratas y por vestirse como tales (no en vano, de jovencitos, ya ganaron un concurso de carnaval ataviados de esta guisa). El montaje lo estrenaron en 1992, para la Expo92 de Sevilla, en un barco atracado en las cercanías de la Torre del Oro, que luego surcaba el Guadalquivir. La creación de conflictos y situaciones cada vez más complejas y elaboradas, en función de los diversos espacios al aire libre en los que lo han representado, los llevó a crear una pieza para sala que estrenaron en 2001.

Con esta obra hemos corrido muchas aventuras, es muy versátil. La idea de un grupo de piratas perdidos, gamberros y a los que le gusta la bronca, que entran en conflicto con nobles a los que prenden y venden como esclavos, con chicas a las que dejan semidesnudas... nos permitía un espectáculo muy punki e irreverente. Hoy no podríamos hacerlo, nos dicen que los piratas son machistas, que hay violencia contra las

mujeres, pero ¿cuándo los piratas no han sido violentos o pendencieros? (Perales, 2024)

La obra ha tenido tantas versiones en calle como espacios donde la han representado. En la aldea de Ayamonte (Huelva), edificada sobre un arenal, muchos de los espectadores la vieron a caballo. El rol del pirata recalca habitualmente en otros espectáculos de la compañía. Desde 2004 han venidos representado *Asalto a las murallas de Eivissa*, un combate en la calle entre fuerzas ciudadanas y berberiscos que quieren apoderarse de la capital ibicenca. Hay batallas con arcabuces, duelos de espadachines, raptos y secuestros, empleo de fuego de artificio y material piro-técnico. Lo han representado durante muchos años en la misma ciudad, con variantes, modificando los espacios de actuación y la dramaturgia, así como el número de intérpretes. Con *Oceanografie* (2005) también recrearon los mismos tipos, haciendo aparecer sirenas en las fuentes de la Ciudad de las Artes y las Ciencias de Valencia.

Otro hecho que explicaría que Morboria haya derivado hacia compañía de repertorio es su perfil familiar. Eva y Fernando se han mantenido tantos años como pareja como la compañía que fundaron, lo que tiene su mérito por partida doble. Tienen una hija, Luna, que también es actriz en la compañía. Eva ejerce de directora de escena, adaptadora, traductora, actriz y se ocupa también de la comercialización de los espectáculos. Por su parte, Fernando, además de un apasionado del diseño y del dibujo, suele interpretar los roles protagonistas masculinos. En algunos montajes de calle comparten la autoría de los textos y se reparten las adaptaciones de los clásicos que llevan a escena; en los últimos años Fernando se ha destacado como autor de obras en verso. Su primera comedia, estrenada en 2020, fue *Del teatro y otros males que acechan en los corrales*. El núcleo actual de la formación se completa con Trajano del Palacio, actor secundario y apoyo técnico, y Ana del Palacio, diseñadora de vestuario, ambos hermanos de Eva.

La compañía recurre a colaboradores habituales, intérpretes fundamentalmente, con los que suelen trabajar periódicamente. Su número depende de las dimensiones de cada espectáculo, pero ha habido producciones en las que han llegado a superar los cincuenta miembros.



Fig. 4: Eva del Palacio y Fernando Aguado, fundadores de la compañía. Morboria

Estos lazos familiares que unen a los miembros del núcleo de la compañía afianzan un sentimiento de pertenencia y desarrollan una entrega y perseverancia mayor para superar los momentos críticos que se le han presentado a la formación.

#### 4. DRAMATURGIA CALLEJERA

En los primeros desfiles que Morboria hace para el carnaval madrileño y para la Cabalgata de Reyes implicaron a una tropa de jóvenes actores y colaboraron con Markus von Wachtel, colega de la RESAD y cuyo interés por el circo les llevó a incorporar saltimbanquis, traga-fuegos, malabaristas y otros artistas y disciplinas circenses. Luego Eva, Fernando y Álvaro continuaron su camino creando espectáculos para lugares variopintos (castillos, murallas, barcos, escalinatas, fachadas), de temáticas variadas pero donde prevalecen historias épicas, conflictos que el público identifica rápidamente (un asedio a una ciudad, un rapto de mujeres) y que les permite interactuar con este. La sorpresa, el miedo, la provocación, pero también la fiesta, el chiste y la gamberrada.

En sus inicios, la compañía acepta casi todo tipo de trabajos, fundamentalmente espectáculos de animación y recorrido (pasacalles, desfiles, animaciones, obras itinerantes), pero también idea obras para espacios al aire libre con una dramaturgia, adaptándose a las condiciones que estos imponen. Serían estas últimas obras las que mejor se

consideran teatro de calle en función de lo defendido por Mas y otros estudiosos:

Es necesario pergeñar unos puntos que demuestren la existencia de un teatro vinculado a la utilización de la calle como espacio escénico. Por ello, hay que comenzar desvinculándose de otro tipo de representaciones que, por motivos más o menos pintorescos, acaban representándose en la plaza de un barrio... El teatro de calle parte, como cualquier otra pieza teatral, de la aglutinación de elementos en función de aquello que se pretende explicar, pero en esta ocasión también del abanico de posibilidades escénicas, porque el espacio es mucho mayor y a cielo abierto... Además, en la puesta en escena se eliminan las fronteras entre el actor y el espectador... (Mas, 2014, p.73)

Aguado está de acuerdo en esta distinción: «un pasacalles o una animación parten de una serie de situaciones abiertas al juego y a la improvisación», donde el espacio urbano en su interacción con los espectadores y los actores puede propiciar argumentos. Pero una obra de calle exige de una dramaturgia cuya dificultad no difiere de las que se hacen para sala, «la diferencia estriba en la interpretación, pues la calle exige un mayor esfuerzo, es más difícil interpretar» (Perales, 2024).

Uno de sus primeros trabajos para la histórica plaza Mayor de Madrid es un encargo que reciben del Ayuntamiento de la ciudad para dramatizar el *Combate de don Carnal y doña Cuarema*, que clausura las fiestas de carnestolendas. El espectáculo parodia a los que celebran el carnaval frente a los devotos de la Iglesia, que quieren volver a la normalidad de la fe. En él se dan la mano «el mundo de El Bosco, el carnaval madrileño y la danza contemporánea» (ABC, (02/2008).

La compañía ha ido representando la obra ininterrumpidamente en todos los carnavales madrileños desde el año 2000 hasta 2020 (con excepción de los años que van de 2015 a 2019). En su primera representación Morboria siguió fragmentos del *Libro del Buen Amor* del Arcipreste de Hita, pero en cada función nueva que ha hecho ha modificado el texto y los colaboradores (por ejemplo, en 2007 lo dirigió el coreógrafo Marco Berriel).

La plaza Mayor se convirtió ayer al mediodía en un *ring*. En el lado este, con calzón rojo y un centenar de kilos, estaba el rey de la fiesta. Don

Carnal, repantingado en su carroza, entre tragos de vino y mordiscos de chorizo. Todo risotadas, siempre tenía un momento para saludar a la afición, embutido en mano. «¿Quieres un poco? ¡Pues te lo compras!», les espetaba a los ciudadanos. Frente a Don Carnal, una figura gigantesca. Doña Cuaresma, de cinco metros de altura, espada en mano y torva la mirada. Entre esas cuatro paredes de la plaza se iba a librar un combate decisivo que ponía fin a cuatro días de excesos. Hasta el último momento, la lluvia fina que caía hacia la una de la tarde en Madrid hizo pensar que la lucha no sucedería. Pero de pronto irrumpió una procesión de monjes demacrados que avanzaban a ritmo de marcha fúnebre. Les acompañaban varios seres acuáticos, similares a los que pueblan *El jardín de las delicias*, de El Bosco. «Mira, los malos», le decía un chaval a su hermano menor. Bajo un maquillaje fantasmal se ocultaban los actores de la compañía Morboria (*El País*, Abel Grau, 4/02/2007)

Con el nuevo milenio Morboria se convierte además en uno de los grupos habituales de las Cabalgatas y Del Gran Desfile de Carnaval, para los que también organiza *parades*. Las cabalgatas no eran una novedad, como se sabe sus orígenes se remontan a la Antigüedad y fueron evolucionando hasta alcanzar los triunfos del Renacimiento y el Barroco para la exaltación de la fama. En el siglo XIX se despierta un furor por las cabalgatas históricas (al igual que en el ámbito de la pintura), y se organizan recreaciones más o menos fidedignas de hechos del pasado (Poblador, 2022).

De modo parecido, el Ayuntamiento de Madrid apoya con decisión su organización siguiendo una política cultural de revalorización de algunas tradiciones y de promoción del sector. A partir de 2000, bajo el gobierno de Alberto Ruíz-Gallardón, se le encargan estos eventos a la directora Delia Piccirilli, que impone criterios artísticos y una concepción globalizada del espectáculo. Por ejemplo, el desfile de Carnaval versa sobre un tema en cada edición, al que tienen que adaptarse las compañías participantes. La música, la danza, los ornatos, las maquinarias escénicas rodantes, sorprendentes animales como elefantes, camellos o rebaños de ocas amaestradas, la iluminación, incluso la pirotecnia, se dan la mano para crear obras de arte dirigidas a epatar por su belleza y sorpresa, pero también a divertir y sorprender a los ciudadanos.



Figura 5: *Combate de don Carnal con doña Cuareama* en la Plaza Mayor de Madrid (2000).

Fuente: Morboria.

Los espectáculos del grupo se hacen cada vez más complejos e incorporan más elementos. Prefieren músicos en directo a grabaciones, fundamentalmente de viento y percusión. El tema pirotécnico les facilita crear ambientes en sintonía con sus temas oníricos y tenebrosos y para la iluminación rara vez usan luz artificial y siempre que pueden optan por las antorchas y el fuego, práctica que ya no pueden seguir. «Éramos más libres para ocupar un espacio sin permiso», recuerda Aguado (Perales, 2024).

También han incluido animales —caballos, bueyes, ocas, cabras...—. Por ejemplo, en *Espíritus del bosque* el rey de los trasgos salía a caballo, pero «hoy estas prácticas son consideradas por los animalistas de tortura». Aunque no suelen emplear grandes elementos escenográficos o maquinarias rodantes, las han usado en alguna ocasión.

Una vista atrás al repertorio detecta los temas que han tocado: la ciencia ficción con *Misión galáctica* (2004); la épica medieval en torno a un festejo cristiano que se ve amenazado por los hijos de Odin en *La invasión vikinga* (2004); el descubrimiento de América tratado en *La*

*Conquista* (estrenado en la Expo92) con conquistadores tratados como pioneros del *western* y aborígenes. Y *Diabluras* (2007), más centrado en el aspecto pirotécnico.

También han realizado espectáculos *site specific*, como *Don Juan conquista la calle*, una versión del Tenorio de Zorrilla que estrenaron en 2004 y que escenificaron en la plaza Santa Ana y en la fachada del Teatro Español, por donde trepaba el protagonista, Fernando Aguado.

Un ejemplo peculiar de la mixtura entre el teatro de calle y de sala es el espectáculo que estrenó en Toledo, en 2007, de clara vocación didáctica: *Justa poética y cabalgata medieval*. Como su nombre indica la obra tomó forma de combate poético, en el que participaron alumnos de colegios, en torno a los autores del Siglo de Oro, como Cervantes, Quevedo, Sor Juana Inés de la Cruz... y que se hacía convivir con un pasacalles o cabalgata, inspirándose en las carrozas barrocas.

La lista de espectáculos facilitada por la compañía asciende a cuarenta títulos. Algunos son recreaciones o reciclados de obras anteriores que modifican los conflictos dramáticos de la representación original o la adaptan a un nuevo escenario. En esta categoría se inscriben por ejemplo *El gran bodorrio*, obra que estrenaron en 2007 donde organizaban una boda en la calle a la que invitaban a la gente. Se trataba de una fiesta en un espacio central o plaza, con banquete y baile, a la que se iba sumando la gente que les había seguido en un pasacalles previo que realizaban. El argumento lo repescaron en 2024, bajo el título *Un ficción de mil demonios. ¡Vivan los novios!*

## 5. CONCLUSIONES

- Morboria es una formación que ha desarrollado un interesante repertorio de teatro de calle, integrado por unos cuarenta espectáculos, incluyendo desfiles, espectáculos itinerantes y *site specific*. Curiosamente ha sido una de las escasas formaciones de esta especialidad teatral que, surgida en los años ochenta, ha logrado mantenerse como compañía de repertorio, lo que resulta bastante excepcional en el panorama actual. A pesar de estas singularidades, los estudiosos le han prestado escasa atención.
- La estética fantástica y barroca, manifiesta en la caracterización, uso de máscaras y ricos trajes de los personajes de sus obras, es

un elemento esencial que distingue a la compañía y le sirve de identidad. Una estética inspirada en el cine y en el cómic, anticipatoria de modas que luego han sido taquillazos cinematográficos como *El señor de los anillos* o series como *Juego de tronos*, y que más tarde se ha visto enriquecida por la inmersión del grupo en los clásicos españoles y en el universo estilístico del Barroco y el Medioevo.

- La trayectoria de la compañía es ejemplo de la deriva a la que se vieron abocadas muchas formaciones de teatro de calle para sobrevivir, refugiarse en el teatro de sala, en busca de mayores oportunidades de exhibición y trabajo. Morboria lo hizo concretamente en el teatro clásico del Siglo de Oro y en la obra de Molière y Shakespeare. Su teatro de sala alimenta su teatro de calle, y viceversa. Si la comicidad y la farsa define sus producciones de sala, propiciando un teatro clásico de raíz popular, también han incorporado a sus producciones callejeras a los clásicos, manteniendo su estilo gamberro, improvisado y desenfadado que tanto recuerda los tablados de farsantes que recorrían plazas y mercados.

## 6. REFERENCIAS

- ABC.ES (2008, 3 febrero). Combate de don Carnal y doña Cuaresma. *ABC*. [https://www.abc.es/espana/madrid/abci-combate-carnal-y-dona-cuaresma-200802030300-1641609610105\\_noticia.html](https://www.abc.es/espana/madrid/abci-combate-carnal-y-dona-cuaresma-200802030300-1641609610105_noticia.html)
- AGUADO, F (2025). *Lírica para comiscastros*. Ed. Sial Pigmalión.
- GRAU, Abel (2008, 4 de febrero). Te envío el ayuno por desafiarme. *El País*. [https://elpais.com/diario/2008/02/04/madrid/1202127859\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2008/02/04/madrid/1202127859_850215.html)
- IGLESIAS, A (2007). Teatro de calle: El teatro en la calle es una fiesta. *ADE*, 116, 76-78.
- LÓPEZ, J. G. [Antuñano] (2007). Teatro de calle: De la calle a la sala. *ADE*, 116, 79-84.
- MAS, P (2014). *Teatro de calle actual*. Amargord ediciones, col. Cana Negra.
- MAS, P (2006). *La calle del teatro*, Hiru.

- MIGUELÁÑEZ, D (2022). Edición, introducción y nota a *Del teatro y otros males que acechan en los corrales*. Ed. Sial Pigmalión.
- MIGUELÁÑEZ, D (2024, julio 9-11). Morboria Teatro: cuatro décadas dedicadas a la risa áurea [Ponencia]. XX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (AITENSO), Toulouse, Francia.
- PERALES, L (2020, 17 de julio). Morboria: «Seguimos siendo punkis, pero en verso». Elcultural.com. [https://www.lespanol.com/elcultural/blogs/stanislablog/20200717/morboria-seguimos-punkis-verso/506069399\\_12.html](https://www.lespanol.com/elcultural/blogs/stanislablog/20200717/morboria-seguimos-punkis-verso/506069399_12.html)
- PERALES, L (2024, 28 de junio). Entrevista a Fernando Aguado. Inédita.
- PERALES, L (2024, julio 3-5). Morboria: 40 años de teatro de calle [Ponencia]. Jornadas Internacionales A Cielo Abierto. Universidad Las Palmas de Gran Canaria-Temudas Festival. Las Palmas de Gran Canaria, España
- POBLADOR, P (2022). La exaltación de la Corona de Aragón en el siglo XIX; las cabalgatas históricas celebradas en Zaragoza, Valencia, Barcelona y Palma de Mallorca. Monográfico. Fastos, arte y ornatos al servicio del poder: la ciudad como escenario. *ARTIGRAMA*, Monográfico, nº 37, 23-30, Dpmo. De Historia. Universidad de Zaragoza
- VALDERAS, J. M., Saura-Clares, A., & Luque, D. I (2023). *Teatro y artes escénicas en el ámbito hispánico. Siglo XXI: Escenas en diálogo*. Cátedra.
- VALLEJO, J (2010, 25 de julio). Shakespeare con los ojos de Tolkien. *El País*. [https://elpais.com/diario/2010/07/25/madrid/1280057065\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2010/07/25/madrid/1280057065_850215.html)
- VILANOVA, M. V (2020). *Paisajes escénicos*. Fiestacultura.

## ANEXO I

## Autobiografía en verso de Fernando Aguado

## Autorretrato

Nací siendo pequeñito  
en Madrid, en La Paloma  
–ojito, que esto no es broma–,  
de ahí que sea algo chulito,  
y es que, naciendo en Madrí,  
los que en el Foro nacemos  
somos tan pichis y buenos  
por nuestra sangre cañí.  
Yo soy del sesenta y tres,  
con lo cual ya soy añoso.  
No soy rico ni famoso,  
pero aquí estoy, ya me ves,  
navegando en este mar  
proceloso de las artes  
y remando en todas partes  
para evitar naufragar.  
Soy algo malabarista,  
amo lo hermoso, lo bello,  
lo mágico y es por ello  
que ha mucho que soy artista.

Me gusta tocar mil palos  
–el teatro en primer puesto–  
y mirad: ¡vivo de esto!  
Será que no soy muy malo.  
Lo que importa en esta historia  
es la bizarra andadura  
de esta insensata locura:

## 6. NOTAS

- <sup>1</sup> El cómic creado por Alex Raymond.
- <sup>2</sup> El musical *El hombre de la Mancha*, producido y dirigido por Luis Ramírez, se estrenó en 1998 en el Teatro Lope de Vega de Madrid, protagonizado por José Sacristán y Paloma San Basilio. Con él se iniciaron las grandes producciones de musicales americanos exhibidos en la Gran Vía madrileña.
- <sup>3</sup> Peter Jackson empleó ocho años en la producción de la trilogía *El señor de los anillos* cuyo primer título, *La comunidad del anillo*, estrenó en 2001; el segundo, *Las dos torres*, en 2002; y el tercero, *El retorno del rey*, en 2003. Con él colaboraron en el diseño de los personajes los ilustradores Alan Lee y John Howe, de estilo naturalista y tardorromántico.
- <sup>4</sup> Gilliam (1940) fue miembro de la compañía británica Monty Python. Es actor, director de cine y dibujante, artífice de películas fantásticas como *Brazil* y *Doce monos*, entre otras.
- <sup>5</sup> Steampunk. estilo literario que se ha extendido al ámbito estético, y que se inspira en corrientes retrofuturistas, de la segunda mitad del siglo XIX, en las épocas victoriana y eduardiana, momento en que la Revolución Industrial se encontraba en su apogeo. La máquina del tiempo, de H. G. Wells, y las novelas de Julio Verne son referencias de esta corriente.
- <sup>6</sup> Modelo de trabajo propio de las compañías de teatro del Siglo de Oro y vigente también en los siglos XIX y XX, cuando los teatros contaban con un elenco más o menos estable, que permitía mantener activas cuatro o cinco obras que las compañías representaban combinándolas con los estrenos. En el último tercio del siglo XX, este modelo entró en desuso por las nuevas prácticas empresariales de producción teatral y la dificultad de mantener un elenco estable frente a las tentadoras ofertas del cine y la televisión que recibían los actores.

mi compañía Morboria.  
¿Puedo definirme?: no,  
aunque lo puedo intentar;  
seguro he de fracasar  
porque no lo sé ni yo.  
Soy persona, lo primero,  
teatrero lo segundo;  
si he de dejar este mundo  
que sea en el acto tercero.  
Soy escritor cuando escribo,  
si esculpo, soy escultor,  
cuando pinto, soy pintor,  
batería cuando hago ruido,  
si pienso, soy pensador,  
aunque hallo poca ocasión  
pues al ser hombre de acción  
actuando estoy mejor.  
Pero si la acción se acaba  
no soy nada, soy pequeño  
y pongo todo mi empeño  
en volver a las andadas.

Pienso que voy a llegar  
al dos mil ochenta y cuatro  
y será haciendo teatro  
como pienso terminar.  
Mientras, viviré risueño:  
soy un tipo afortunado  
y es porque tengo a mi lado  
a la mujer de mis sueños.

## ANEXO 2

## Repertorio de espectáculos de calle de Morboria

1. *El duende del Retiro*, idea de Enrique Tierno Galván (1986)
2. *Alados*, de F. Aguado y E. del Palacio (1989)
3. *Piratas, corsarios y otros temerarios*. F. Aguado. A. Aguado y Eva del Palacio (1992)
4. *La Conquista*. Eva del Palacio y Fernando Aguado. Expo 92. Sevilla (1992)
5. *Diablos* (1994)
6. *Muralla árabe* (1996)
7. *Galácticos* (Oracle) (1997)
8. *Combate de don Carnal y doña Cuarema*, sobre texto de Arcipreste de Hita (2000) (lo vienen representando desde el año 2000 en Madrid).
9. *El traje nuevo del emperador* (2000)
10. *Potes Jubileo* (2001)
11. *Espíritus del bosque* (2002)
12. *Asalto a las murallas de Eivissa*, de F. Aguado y E. del Palacio. 2004
13. *Don Juan conquista la calle*, basado en *Don Juan Tenorio de Zorrilla*. 2004
14. *El ejército de las tinieblas* (2004)
15. *La invasión vikinga* (2004)
16. *Oceanografic* (2005)
17. *Misión galáctica*. 2005
18. *La reina de las nieves* (2005)
19. *Seres de la noche* (2006)
20. *Hoy salimos de viaje* (2006)
21. *Justa poética y cabalgata medieval* (2007)
22. *El bodorrio* (2007)
23. *Brujas* (2007)
24. *Festival cine terror de Donosti* (2007)
25. *Diabluras* (2007)
26. *Piratas «on ice»* (2007)
27. *Barrocos* (2008)
28. *La calle del pánico* (2008)
29. *La danza de la muerte y el ejército de las tinieblas* (2009)
30. *En la cuerda floja* (2009)
31. *Paso a dos*. La casa encendida (2010)

32. *El Círculo* (2011)
33. *La danza de la muerte* (2011)
34. *La brigada ciudadana* (2014)
35. *La justa poética de Toledo*. Sobre una idea de Paco Plaza (2016)
36. Inauguración *Eivissa Medieval* (2017).
37. *Brigada verde, misión interestelar* (2021)
38. *Diabluras en el cementerio* (2022)
39. *Un fiestón de mil demonios ¡Vivan los novios!* (2024)



DANZA SIMBÓLICA DE LA NATURALEZA: EL CUERPO FEMENINO COMO ESCENARIO PARA LA AUTOFICCIÓN

*SYMBOLIC DANCE OF NATURE: FEMALE BODY AS A STAGE FOR AUTOFICTION*

**Dr. Rey Montesino Castillo**

Universidad Rey Juan Carlos / [rey.montesino@ujc.es](mailto:rey.montesino@ujc.es)  
<https://orcid.org/0009-0005-7083-0055>

**Dra. María Fernanda Santiago-Bolaños**

Universidad Complutense de Madrid / [msanti31@ucm.es](mailto:msanti31@ucm.es)  
<https://orcid.org/0000-0003-0522-2916>

**Dra. Agustina Sario**

Université Catholique de L'Ouest (UCO Angers, Francia) / [agustinasario@yahoo.com.ar](mailto:agustinasario@yahoo.com.ar)  
<https://orcid.org/0009-0007-8313-4782>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2025.55.10

ISSN 2444-3948

**Resumen:** A partir de los años 70, y coincidiendo con la llamada «segunda ola del feminismo» tan incardinada en la circunstancia concreta de una época, comienza a consolidarse un estilo escénico en el que mujeres *performers* hacen vínculo estricto con la naturaleza, entendida esta como gran metáfora de lo femenino que, a su vez, permite a las artistas una expresión escénica autoficcional. Se inicia, así, una experiencia artística teatral que podría considerarse algo semejante a «*land art* performativo», donde el cuerpo de la artista es la escena en la que la naturaleza intervenida danza su coreografía de ausencia y devastación, de violencia estructural y fantasías de otros, para invocar un pensamiento de igualdad y respeto, de cuidado y colaboración, que no forma parte

del discurso social oficial porque es el relato de la ausencia. A partir de la última década del siglo XX y hasta nuestros días, las siguientes «olas» de creadoras, que de alguna manera continúan esta línea, han resignificado el señalamiento abriendo sendas positivas y transformadoras: a la denuncia necesaria se han sumado las alternativas posibles. Las creadoras suelen acompañar su propuesta de fotografía o videocreación más allá del testimonio como parte integrante de la acción artística. Tomaremos como ejemplos parte de la obra de Ana Mendieta, Chihahu Shiota, Soledad Córdoba y Agustina Sario. Esta última es una de las autoras de este artículo.

**Palabras clave:** Naturaleza, femenino, escena, *land art*, performativo, transformación.

**Abstract:** From the 70s of the nineteenth century and coinciding with the so-called «second wave of feminism» so embedded in the specific circumstance of an era, a stage style began to consolidate in which women performers made a strict link with nature, understood as a great metaphor for the feminine that, in turn, allowed artists an auto-fictional scenic expression. Thus begins a theatrical artistic experience that could be considered something similar to «performative land art», where the artist's body is the scene in which intervened nature dances its choreography of absence and devastation, of structural violence and fantasies of others, to invoke a thought of equality and respect, of care and collaboration that is not part of the official social discourse because it is the story of absence. From the last decade of the twentieth century to the present day, the following «waves» of creators who, in some way, continue this line have resignified the signaling by opening positive and transformative paths: the necessary denunciation has been joined by the possible alternatives. Creators usually accompany their photography or video creation proposal beyond the testimony, as an integral part of the artistic action. We will take as examples part of the work of Ana Mendieta, Chihahu Shiota, Soledad Córdoba and Agustina Sario. The latter is one of the authors of this article.

**Keywords:** Pimenta, Theatre of the Absurd, Beckett, language learning, school project.

**Sumario:** 1. Introducción. Mujer, *land art* performativo y autoficción: necesidad o tendencia. 2. El cuerpo femenino devenido escena para sembrar paz. 3. Trilogía *Vanitas* en primera persona. 4. Conclusiones

generales a partir del ejemplo autorreferencial de *Vanitas*. 5. Referencias bibliográficas. 6. Notas

Copyright: © 2025. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

REY MONTESINO CASTILLO, es Doctor Cum Laude en Estudios Teatrales por la Universidad Complutense de Madrid y Profesor Docente Investigador en la Universidad Rey Juan Carlos. Galarardonado con el «Premio al Magisterio» por su dedicación a la enseñanza. Combina la labor académica con la creación escénica, desarrollando una extensa carrera como actor y director en teatro, cine y televisión. Ha trabajado en prestigiosas compañías teatrales y participado en importantes festivales internacionales, con presentaciones en Cuba, Alemania, Portugal, Estados Unidos y España; en teatros como la CNTC, Teatro Real, Corral de Comedias de Alcalá de Henares, entre otros.

La poeta MARIFÉ SANTIAGO-BOLAÑOS, doctora en Filosofía, es profesora de Estética en la Facultad de Filosofía (UCM), patrona de la Fundación María Zambrano y académica correspondiente de la Real Academia de Historia y Arte de San Quirce. Pertenece al ITEM; codirige el Grupo de Investigación Complutense «Poéticas de la Modernidad», dirige el Seminario Complutense «María Zambrano, una poética de la lentitud», y forma parte del Proyecto de Investigación Complutense «Estética y transformación digital de la sociedad». Una veintena de libros ensayísticos donde se cruzan filosofía y procesos creativos avalan una trayectoria reconocida en antologías, diccionarios, catálogos artísticos, composiciones musicales, escénicas y visuales.

AGUSTINA SARIO es doctora en Artes Escénicas por la Universidad de las Artes de Buenos Aires, desarrollando su tesis sobre dramaturgia en la danza. Licenciada en Psicología, fue Asistente Coreográfica en la Compañía Nacional de Danza Contemporánea de Argentina y parte del IAE-Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Docente en la Maestría en Tendencias Contemporáneas de la Danza (UNA) y Universidad Católica de Angers, desarrolla la estrategia pedagógica «Clínica creativa» con Matthieu Perpoint. Como investigadora, continúa publicando sobre estudios en danza y colabora en la Cátedra Saltzman de Diseño Textil (UBA). Su obra coreográfica incluye quince piezas, destacando la trilogía audiovisual *Vanitas* (2020-2023).

## I. INTRODUCCIÓN. MUJER, *LAND ART* PERFORMATIVO Y AUTOFICCIÓN: NECESIDAD O TENDENCIA.

Hablar de naturaleza, cuerpo femenino, danza simbólica y autoficción posiblemente tiene sus principios o como mínimo referencias muy arraigadas a la gran obra de artistas relacionadas con el *performance*, arte efímero, singular y valiente, como lo fue Ana Mendieta (1948-1985). Una de las pioneras y propiciadoras de experiencias marcadas por el arte de la tierra en relación con la exposición del propio cuerpo y la apropiación de un tiempo y lugar que quedarán reconvertidos para siempre en otro. Un ejercicio de memoria inconfesable es solo posible gracias al «yo» como objeto de análisis y conflicto, y a la necesidad de interacción con el «otro» a través de un lenguaje visual, particular, vivo, de movimiento e interacción con lo natural. Todo ello nos hace pensar en un territorio creativo que se nos revela femenino y llamaremos «*land art* performativo», que intentaremos abordarlo como una experiencia vital, corpórea, a través de una ficción compartida, de imágenes visuales o actos escénicos de forma presencial, gracias a lo no convencional. Si consideramos la convención como ese acuerdo tradicional que regula nuestra convivencia en tiempo y espacio —desde lo corriente y habitual hasta lo políticamente correcto— esta corriente artística se sitúa en el extremo opuesto. Rompe moldes y convenciones de principio a fin y en ello radica su gran valor a tener en cuenta.

Cuando hablamos de *land art*, pensamos en creación y medio ambiente, es decir, el arte de la tierra. Esa condición natural nos brinda la propia naturaleza de crear sin violentar, ni destruir, más bien aprovechar, reconstruir, recrear, reconducir. Utilizar los elementos naturales (tierra, madera, agua, arena, piedras, rocas, fuego, nieve...) a modo de nueva arquitectura, escultura paisajística, crea una topografía natural e intervenida con sentido artístico, para que el propio tiempo las conserve, revalore, transforme y evolucione según su necesidad o antojo. La intención principal de tales creaciones es la de provocar emociones plásticas y experiencias estéticas ante paisajes que incluso podrían ser víctimas del deterioro ambiental. También es una manera de expresar el dolor, el lamento o provocar la inquietud que tal situación debería despertar en la humanidad.

El adjetivado performativo encuentra su pábulo directo en el sentido más laxo que habita en el concepto de *performance* y que, en su traducción

al español, hemos entendido como ese acto creado desde el principio básico de la improvisación para estar en contacto directo con el espectador. Sin embargo, no podemos obviar su significado proveniente del mundo anglosajón, que utiliza este vocablo en inglés para referirse directamente al acto de la representación escénica o actuación, incluyendo en sí misma todas sus formas. Aunque por supuesto el territorio principal, desde el que emplearemos conceptualmente este término en todas sus variables, se refiere a lo referente a su significante como disciplina de creación artística a través de acciones o intervenciones de uno a varios artistas u otros participantes espontáneos que, en vivo y en directo, se presentan en un contexto expositivo. Acontecimiento escénico en el que se conforma una narrativa o escritura particular e interdisciplinar, donde se involucra a sus participantes, desde un marcado sentido estético, en la interacción singular del cuerpo como contenedor de posibilidades expresivas y memoria. Todo ello con el objetivo principal de generar inquietud, reacción, toma de decisión y movimiento.

La creación comúnmente nace de la intención primigenia: reflexionar, comunicar, denunciar, transformar. Surge desde ese lugar quizás inmaterial que inquieta a su hacedor, autor, mediador, intérprete en interrelación con quien observa, escucha o presencia. En este sentido, alma y cuerpo son un solo continente puesto en conjunción perfecta para la fértil tarea de representar. Pensar en representación como *corpus* de acepciones, nos hace viajar por su asociación a lo teatral, a lo dramáticamente escénico, es decir, al acto vivo en el que unos actúan algo previamente preparado, elaborado o ensayado ante la necesaria observación de otros. No obstante, no podemos obviar que también este concepto está asociado a la capacidad de recrear signos, imágenes y palabras que se han ido conformando en nuestro imaginario para interactuar con nuestra cotidianidad. En efecto, es un acto de presentación concienzuda y premeditada, creando o recreando vida, donde se intercambian experiencias entre aquellos que comparten un mismo espacio y tiempo, real o imaginario, y que solamente quedará grabado para siempre gracias al cuerpo como contenedor de incalculables posibilidades hasta el final de sus días. A pesar de que muchos artistas dedicados al *performance* defienden que sus acciones acontecen en un tiempo, espacio y forma primigenias, contrariamente al acto de la repetición, a todo aquello que se presenta ante otra persona y se realiza bajo la condición de haber sido previamente pensado, imaginado, estructurado, elaborado, con signos

y significantes diversos, elegidos y necesarios para la comunicación, en este estudio lo llamaremos y analizaremos como acontecimiento escénico representacional.

Del mismo modo, el análisis de los actos performativos y visuales que abordaremos en este artículo resulta inevitable, y no puede hacerse sin comprender el paralelismo de sus intenciones y contenidos temáticos y la propia biografía de quien firma su autoría. Lo imposible en estos casos, donde el medio de comunicación es la exposición de uno mismo como sujeto creador y protagonista, es alejarse de la experiencia sin sentirse un *voyeur* de un ejercicio privado, confesional, de autoexposición, de autoexpiación y, por supuesto, de denuncia. Todo ello implica: el «yo» para entender al «otro», lo humano para entender lo natural, el cuerpo y el dolor propio para entender la agresión y la violencia hacia los otros, el mundo que nos rodea y la Naturaleza.

Existe una corriente literaria con cualidades similares a estos actos performativos: Julien Serge Doubrovsky (1928-2017) la denominó «autoficción», término que aparece en su *Fils*, libro editado por Galilée en París en 1977. En ella define el texto como relatos medio olvidados, incomprensibles e incluso contradictorios, una ficción construida a partir de acontecimientos y hechos estrictamente reales, pero rediseñados con imaginación y creatividad para el ejercicio de la representación figurativa o escénica. En este mismo sentido, el dramaturgo Sergio Blanco (1971) en su libro *Autoficción una ingeniería del yo* (2018), presenta un decálogo que constituye un intento de escritura de autoficción y aporta claves para comprender un género que, desde el campo literario, encuentra resonancias en lo escénico y visual. En él podemos entender muchas de las intenciones creadoras y protagonistas de nuestro análisis. Blanco nos propone un viaje humanístico desde Sócrates (470 a.C.-399 a.C.) hasta Doubrovsky para entender el recorrido del género. En ese análisis genealógico sitúa como creador del «yo moderno» a San Pablo (ca. 5 a 10 d.C.-ca.58 a 64 d.C.) por su intención liberadora de dogmas en la dilucidación de la ambigüedad, errática humana, aproximándose a lo que tiempo después se confirmara como lo expuesto en su *Epístola a los Gálatas* (3:28), incluida en el libro del *Nuevo Testamento*: «no hay más judío, ni griego, ni hombre, ni mujer, ni esclavo, ni hombre libre» (Santa Biblia, 1960, Gálatas 3:28). También se detiene en San Agustín y la llamada «patria divina» (Agustín de Hipona. 426 d.C/2009), lugar donde habita Dios y desde donde se libra la carne y el espíritu en esa búsqueda

de conciencia de la fragilidad que lo condiciona. Para entonces llegar a Santa Teresa de Jesús (1515-1582), filósofa, teológica y creadora literaria, que además se nos convierte en mujer escritura, mujer amor, mujer poesía, mujer naturaleza, al abordar como nadie el análisis del deseo humano, el sentimiento y la carne, legado de alto calado para lo que vino después. Este viaje de Blanco se afianza con Michel de Montaigne (1533-1592), el padre del «universalismo del yo» (Montaigne, 2007, III, 2, p. 1202), quien explica cómo la forma entera de la condición humana reside dentro de cada ser humano, enfocando nítidamente el camino que seguimos en este estudio: lo particular como contenedor de lo general y a partir de aquí, todo se replantea sin necesidad de mayor justificación que aguzar la memoria, la ilusión y la invención para lograr, desde la verdadera introspección, la creación divina. Por ello, en estas líneas nos encontraremos ante el análisis de actos escénicos que, también desde una vía autoficcional, centralizan la atención en sus creadoras como eje axial de lo que acontece, lo cual las convierte en paradigmas de una práctica que se ha convertido en tendencia. La realidad y la ficción cohabitan en un acto creado para que acontezca, ya sea a través de nuestra capacidad de imaginación o de lo experiencial, o para que sea registrada como obra/documento audiovisual. El pacto entre lo real y lo ficticio será solo refutado en el tiempo por su análisis. Sin embargo, en el momento de la creación, el hecho escénico se tornará real, natural y vivo. Un juego ambiguo y difuso que, aunque podría parecer ególatra, si no se cuida con esmero, se convierte en un camino de apertura hacia los demás.

En este sentido, nos encontramos con la cubana-norteamericana Ana Mendieta, descendiente de una familia con actividad política convenida con la Cuba libertadora y anticolonialista de principios de siglo XX, fervor heredado por su activismo particularmente comprometido con los derechos de la mujer a través de su arte. Mendieta, junto a su hermana Raquel dos años mayor, emigra hacia Estados Unidos con tan solo 12 años, como parte de un programa liderado por la iglesia católica, llamado «Peter Pan» o «Pedro pan», uno de esos procesos confesamente anticomunista al triunfar la Revolución Cubana en el 1959, con la imperiosa intención de rescatar hacia territorios seguros y libres a niños descendientes de padres críticos y perseguidos por el sistema castrista.

Su padre, abogado y de familia católica de clase media alta, aunque en inicio estuvo del lado de la lucha revolucionaria que ansiaba acabar con el anexionismo al «yugo imperialista yanqui»<sup>1</sup>, se reconvirtió en

crítico con el sistema que rápidamente se instauró con el triunfo de los «hermanos Castro»<sup>2</sup> y fue condenado a cárcel.

La madre de Mendieta, estudiante de química y profesora de profesión, también de familia acomodada, como resultado del proceso al que fue sometido su esposo, se vio impedida de libertad y con la prohibición de salir de la isla. La familia atemorizada ante tales hechos no dudó en alejar a las niñas más jóvenes de la familia y confiar en la seguridad y amparo que los promotores del programa «Peter Pan» ofrecían.

Fue entonces cuando las hermanas Mendieta comenzaron una peripécia marcada por el desarraigo, convirtiéndose en parte de la minoría hispana errante por el mundo anglosajón americano de aquel momento. Pasaron por varias casas de acogida hasta llegar a un colegio reformativo y católico en Iowa. Rodeadas de niñas con problemas de conducta, vivieron todo tipo de experiencias lacerantes, que marcaron no solo el carácter, sino también la inspiración creadora de ambas. Sus afectos familiares se vieron violentados y desplazados, como resultado de una diáspora cubana que, aún con los años que corren, no ha parado de crecer.

En 1966 su madre y su hermano logran salir de Cuba, estableciéndose cerca de donde estaban las hermanas. Al padre lo pudieron ver también hacia 1979 cuando fue excarcelado y lo dejaron salir hacia Estados Unidos. Casi veinte años después, a principio de los 80, en cuanto le fue permitido y con su obra como pretexto, Ana Mendieta volvía a su tierra natal. Regresa a su isla añorada, Cuba, para tratar de reconstruir los trozos de una vida perdida y recomponer su memoria, lo esencialmente propio, en definitiva, sanarse de ese exilio cultural al que se vio sometida. Dice Mendieta<sup>3</sup>:

Habiendo sido arrancada de mi tierra natal durante mi adolescencia, estoy abrumada por la sensación de haber sido expulsada del vientre. Mi arte es la forma en que restablece los lazos que me unen al universo. (Rauch & Suro, 2014)

De este modo entendió su vida fragmentada entre territorios extraños y extrañados, violentados en cuanto a lo natural y cultural, marcando lo que pudiéramos definir como un sello de autenticidad bajo el concepto de «*land art* performativo y autobiográfico». Los elementos con los que trabajaba para sus experienciales intervenciones y fotografías

así lo evidenciaron: cuerpo, agua, fuego, tierra, aire y sangre. El ritual como espacio de confidencia y denuncia, cruzando líneas riesgosamente físicas y psíquicas, se afianzaba a través de su memoria ligada a la santería como universo importante en la cuestión de fe y la construcción de una identidad. Estas prácticas, que la propia Mendieta recordaba desde muy joven gracias a las personas del servicio que en su niñez y adolescencia cuidaban de ella, las reconocía como oriundas y autóctonas de lo propio, de lo suyo. Todo aquello lo sentía como parte de su cultura, lo que devino en la intelectual tarea del estudio de todas sus particularidades y formas, hasta su acertada apropiación y aplicación artística en esa relación constante de lo natural y lo corpóreo. También encontró en la cultura Taina<sup>4</sup> y otras culturas mitológicas precolombinas elementos para referirse al natural mestizaje de lo cubano y a uno de los temas más recurrentes en su obra, la fertilidad femenina. Así la leemos:

Creo en el agua, el aire y la tierra. Todos son deidades. También hablan... Esas son las cosas que son poderosas e importantes. No sé por qué la gente se ha alejado de estas ideas. (Rauch & Suro, 2014)

Conocidas y muy valoradas fueron sus acciones. Desde muy joven, su forma de habitar con particular crudeza la posible diégesis dramática que el cuerpo rememora a través de su exploración con la sangre y los elementos de la tierra, con sus intervenciones en la Universidad de Iowa en los años 70, fueron sentando cátedra de todo lo que siguió con los años. Contaban sus propios compañeros de clase la experiencia que vivieron al llegar a la habitación de Mendieta y encontrarla atada a una mesa que, inclinada por una esquina directamente hacia sus genitales manchados de sangre, permeaba de estupor a todos los que allí se habían dado cita, conocedores también de varios casos recientes de víctimas de violación en el propio campus de la universidad. Por ese tiempo también comenzando el año 1973, en el Old Man's Creek en Iowa City, Ana Mendieta realiza una de sus intervenciones al aire libre más replicadas por otras creadoras no solo del mundo del *performance*, sino en escenarios dramáticos y del audiovisual. Su cuerpo tintado en sangre cae sobre un terrario lleno de plumas de color blanco. Su cuerpo tomaba la forma de un ave violentada y herida, a imagen y semejanza de un gallo. Esta especie de ave, símbolo del sacrificio animal solo a manos de hombres en uno de los caminos misteriosos de la santería Ñáñiga, nuevamente

evidenciaba su grito constante ante los horrores de lo humano contra natura. La imagen se completaba con un gallo real sacrificado que, batiendo las alas y los estertores del cuerpo mutilado, salpicaba de sangre la desnudez de Mendieta y todo lo que circundaba el espacio de acción. Esta intervención performática y dramática en efecto, una vez más conectaba el desarraigo y el «yo» con ese viaje hacia el interior, hacia el vientre y lo que identitariamente se entiende como propio, como identidad, como cultura.

Asimismo, son importantes sus obras cinematográficas, precursoras del cine más vanguardista de estos tiempos. Por ejemplo, *Sweating Blood* (1973), con su rostro como protagonista siendo transformado lentamente por la simulación de la sangre corriendo desde su cráneo, como si de un golpe muy fuerte brotara la denuncia, aunque también como en trance profundo, poseída. Ese mismo año, bajo el nombre de *Moffitt Building Piece* (1973) junto a su hermana —quien le ayudaba en la realización de la muchas de sus piezas— en la puerta del edificio donde vivían, registran las diversas reacciones de varios transeúntes ante un charco de sangre. En realidad era sangre de cerdo vertida y expandida con apariencia de reciente borbotar, lo que inquietaba a quienes se detenían a mirar, desconcertados por el posible significado de aquella escena. Algunos miraban con insistencia, otros se detenían, analizaban y comentaban, pero muchos pasaban de largo con ánimo y vista inmutas ante la posible violencia. Hasta que finalmente llegó alguien que se afanó en limpiar la mancha, eliminando cualquier vestigio de agresión. Para Mendieta estos documentos audiovisuales son a la vez experimentos sociales y material de investigación sobre el comportamiento humano. Pero también constituyen un acto de autoexpiación: la liberación de la culpa que, sin sentirse responsable, había cargado durante años, la de haber nacido en Cuba y en el seno de una familia reivindicativa, contestataria y luchadora.

Una de sus obras más valoradas por el universo artístico fue la serie *Siluetas* (1973-1980), donde veríamos su cuerpo dibujado en terrenos inesperados, provocando nuevos paisajes naturales y, por ende, vivos. Con ella, replanteaba aquellos lugares desde una exploración intelectual e intercultural arqueológica. Su vida expropiada, se mostraba en concordancia con la evolución de un tiempo sobre otro, de una civilización sobre otra, del humano sobre la naturaleza. Por ejemplo: unas aparentemente simples piedras sobre tierra y hierba, que se transforman

en cuerpo, terreno natural, que respira y vive; unas flores que nacen del propio cuerpo fértil femenino; un cuerpo tendido sobre un riachuelo que purifica y calma; una silueta en sangre sobre el terreno que se mantiene vivo gracias al fuego en forma de cuerpo de mujer. En esta ocasión, utiliza su imagen en la naturaleza para poder tratar con las culturas diferentes a la suya, con las que ha tenido que cohabitar, imágenes seleccionadas y creadas con esmerado tino. Y así hasta llegar a su serie *Body Tracks* (1982) en la que a través de sus brazos ensangrentados deslizándose por una pared blanca dejaba una estela primigenia y dramática de su presencia, arte efímero con su cuerpo y sangre significando a naturaleza que, también gracias a la fotografía y videograbación, ha quedado registrado como documento imperecedero.

Sería difícil abarcar en estas líneas la totalidad de su producción artística, pero hay una de sus obras sin título, que ha estado muy viva en el tiempo por su sentido visual a la par de dramático. En la santería afrocubana que tanto apasionaba a Mendieta, para las prácticas curativas se acude siempre a elementos de la naturaleza como símbolo de sanación. En particular a los árboles de poderoso tamaño, raíces y grosor, se convierten en espacio de culto, meditación y reclamo de curación. La ceiba, entequeia de un dios poderoso y sanador para los cubanos, es uno de esos árboles que se han convertido en centro de reuniones y ceremonia, así como para acciones de sacrificio animal en los procesos santorales. De ahí que Ana Mendieta hubiera elegido una ceiba muy grande en Miami para una de sus acciones. Recogió cabellos de los salones de belleza que visitó en la ciudad, confirmando siempre que el material de trabajo tenía genes cubanos por los asentamientos masificados de gente procedente de Cuba en el territorio miamense. Con esos cabellos creó una figura que dejó como instalación bajo el árbol. Pasado un tiempo volvió a ese lugar de culto y pudo ver cómo su obra seguía interactuando con los habitantes de la zona, pues encontró todo tipo de ofrendas naturales: cocos, alas de aves, plumas, frutas, una imagen en barro de Santa Bárbara, etc. La ofrenda se había multiplicado, activado, tomaba vida y se desarrollaba según la necesidad de los por allí pasaban. Se había convertido en un lugar sagrado de peregrinación santoral, en un núcleo de importante peregrinación para personas que, como ella, añoraban su tierra y su cultura.

La obra de Mendieta ha sido reconocida por la comunidad internacional del arte y la crítica como una de las más transformadoras, germen

de tendencias y corrientes tanto artísticas como ideológicas. Vida y obra se entremezclan en un proceso creativo marcado por la búsqueda y la tensión. Este recorrido concluyó de forma trágica, en circunstancias aún no del todo esclarecidas, tras su muerte a manos de quien fuera su esposo, también artista plástico y escritor. Un suceso que dejó abierto un debate sobre su legado y que desde entonces ha impulsado acciones bajo el lema de «*Where is Ana Mendieta*»<sup>5</sup> manifestaciones frente a importantes galerías para reivindicarla como lo que representa: un icono del arte contemporáneo.

## 2. EL CUERPO FEMENINO DEVENIDO ESCENA PARA SEMBRAR PAZ

En el prefacio de *An interview with Chiharu Shiota* (2017), Andrea Jahn escribe introduciendo la obra de la artista japonesa y presentando su genealogía más próxima:

Eva Hesse, together with Ana Mendieta, Rebeca Horn and Marina Abramovic, belonged to the vanguard of this performative installation art upon which Shiota's visual language is based. When it comes to dissolving the boundaries between the public and the artist-subject, to questioning and clarifying gender definitions or other supposed opposites like inside and outside, body and spirit nature and culture, her artistic intentions are certainly not far from the radical demands of this feminist-oriented generation of women artists. (Jahn, 2016, p.7)

Tomamos como referencia la obra de Chiharu Shiota porque con su personalidad reconocible se sitúa, genealógicamente hablando, como continuación resignificada de las *performances* de Marina Abramovic y Ana Mendieta. De tal modo que, Shiota actúa, en este apartado, como tramo en el camino hasta llegar a los ejemplos analizados de Agustina Sario y de Soledad Córdoba.

Chiharu Shiota comienza su búsqueda creativa en la pintura, primero en Japón y después en Australia, pero siente que lo que la pintura puede darle está lejos de lo que intuye ha de ser su espacio creativo. La pintura, tal y como ella la vive, parece no poder atravesar un umbral de imposiciones que se dan por hecho en una mujer cuando esta las cuestiona, de manera que, en los años 90, la interpelará en una acción

performática donde Chiharu Shiota se ofreció a sí misma para ser ese lienzo que desborda el marco académico. Los materiales utilizados, tóxicos para la piel humana, se convirtieron en parte del ritual de esa ceremonia de despedida y de bienvenida: tras la *performance*, tuvo que cortarse el pelo y durante semanas permanecían restos de pintura en su cuerpo. Chiharu Shiota ha entrado en el territorio sin frontera de la *performance* y, al mismo tiempo, ha empezado una búsqueda creativa en la que los elementos de la naturaleza —tierra, fuego, agua y sus analogías, como la sangre— tendrán un significado filosófico, religioso y, por tanto, social. La ritualidad que imprime a su obra traslada el espacio a la escena que ella misma será en muchas de sus propuestas.

Artista entre dos imaginarios distintos, puesto que traslada su residencia a Alemania desde Japón, nómada en el sentido más profundo, su extrañamiento vital le permite equiparar su experiencia con la de la tierra como metáfora del registro de la vida, con sus ciclos, sus reglas de armonía, su «ciega voluntad» (por utilizar terminología bien conocida en la historia del pensamiento). Pero también sus exigencias colaborativas que el ser humano parece haber olvidado, por lo que a la devastación de la naturaleza se une la extinción de la dignidad humana, aunque parezcan territorios separados. Más aún: la tierra es memoria. Esta memoria, abordada desde el punto de vista de una creadora, se manifiesta sola y acallada en cuanto el relato hacia la misma se expresa en un lenguaje impuesto, según criterios de rentabilidad que no son ni propios ni sostenibles ni respetuosos, aunque acaban asumiéndose como inevitables. Naturaleza y mujeres, entonces, como una unicidad expresiva que nos sitúa frente a ese «conflicto» entre la realidad canónica y el deseo reprimido por el propio canon que llega a subvertir las circunstancias hasta presentarlas como únicas, inoculando el virulento convencimiento de que no hay alternativa ni para frenar la destrucción de la tierra utilizada sin respeto ni para acabar con la lacra atávica de la desigualdad. Destacamos su *performance* de 1997, *Try and go home*, o *Earth and blood-foot* de 2013; esta última incorpora la propia sangre como condición de vida. Los conflictos que Chiharu Shiota experimenta en su propia biografía, siendo su propia corporalidad escena directa o alegórica, son abordados con sutileza, sembrando dudas y compartiendo las mismas en la presentación comunitaria y universalizante. Toda ceremonia escénica se convierte así en un lugar donde miedos y esperanzas pueden mirarse de frente, en ese espacio de lo común.

Es importante señalar sus colaboraciones en ópera, desde *Tristan e Isolda* de Richard Wagner (2014), hasta *Matsukaze* (2011), obra de teatro Noh dirigida en una versión contemporánea por Sasha Waltz para la que Toshio Hosokawa compuso la música. Siempre con los mismos presupuestos que si se tratara de una *performance* en la que la naturaleza, el tiempo y la memoria fueran maestras de ceremonia: cuestionamiento de fronteras, de separaciones excluyentes, confrontación con esa «otra» que todas las personas somos hasta hallarnos en una unión «natural» con el universo extendido más allá de la forma específica y definida, hilos y otros objetos umbilicales que unen la memoria y la experiencia de la naturaleza de esa memoria en lo humano. Vida «extendida» de la que eres tanto intérprete hacedora como público que pone en marcha la acción. En el caso de una *performer* adquiere connotaciones de género que exigen al pensamiento tomar partido, por lo que ante el conocido relato taoísta al que alude Shiota en la entrevista citada cabe hacerse varias preguntas:

I often think about the Butterfly dream from the Taoist philosophy. A man dreamt he was a butterfly and when he woke up, he couldn't distinguish between the dream and real life. He didn't know whether he was a butterfly dreaming of being a human or the other way round. He was confused because once he woke up, he questioned his own sense of real life. This for me is what I mean to express when I mention an «extended life» in the sense that we cannot touch it, but it is there for sure. (Jahn, 2016, p.27)

¿Cómo se expresa la duda cuando se intuye que hay algo oculto, pero se te ha educado con parámetros que nunca serán tu «habitación propia» aunque no halles la manera de «limpiarte» de ellos? Es interesante, en este caso, su *performance* con agua sucia *Bathroom*. ¿Cómo deshacerte de ese disfraz impuesto por otros, de ese ser mujer cuya corporeidad está anegada de fantasías ajenas? ¿Cómo dejar de ser «mujer actuación», ser lo que eres por ti misma si no hay lugar-relato desde el que decirte? Trabajar desde el cuerpo biología y el cuerpo género (incluso transgénero puesto que el género es una construcción social), mostrar, entonces, idealizaciones y ritualizaciones del cuerpo.

¿Cómo restituir ese hilo de Ariadna que une con la tierra? En un gesto de profunda simbología performática, Shiota dice que cuando le

diagnosticaron cáncer de ovarios empezó a sembrar plantas silvestres en su jardín.

Las creadoras a las que vamos a aproximarnos a continuación toman el hilo simbólico que las generaciones anteriores habían desplegado, y continúan el viaje de la creación desde su propia memoria que, ahora, incorpora la de quienes entregaron una genealogía de las mujeres. La ausencia, la invisibilidad, la heterodesignación, la exigencia de ser lo que otros esperan de ti sin preguntarte, preparan la tierra creativa a los avances, los desvelamientos, los testimonios y reconocimientos. Se da paso así a una nueva ceremonia creadora en la que emerge ese lugar que, de alcanzarse, señalará la «habitación propia», cuyos cimientos y perímetro los señala el propio cuerpo de las artistas despojado de toda imposición, de toda mirada ajena. El cuerpo desnudo se convierte en experiencia de inicio, no está para ser ni exhibido ni mirado, pero tampoco para interpelar la mirada, sino que forma parte del viaje interior, del proceso de búsqueda y de conexión con esa alteridad con quien ha de restituirse la unión y la colaboración. Una alteridad que, paradójicamente, significa «autoconocimiento».

Es el caso de la obra performática de la fotógrafa Soledad Córdoba. En su *Trilogía del alma (Trascendencia, Purificación y Renacimiento)*, de 2019, nacida de la experiencia de la soledad en los desiertos norteamericanos, Córdoba se entrega como escena donde dar cuerpo y voz a los desiertos interiores que esconde la corporeidad mujer. Como ella misma dice:

Con un lenguaje poético me introduzco en espacios íntimos donde el cuerpo de la mujer se integra en el paisaje desértico. Un personaje femenino que es común en todas las fotografías y que, de algún modo, representa a la mujer desde la propia experiencia y la ajena.

Estas mujeres son las guías que nos adentran en los estados del alma con los rituales y acciones de fuerza, conectando lo emocional y lo corporal a través de una simbología que se apropia de los elementos de la naturaleza (piedras, humo, agua, tierra, cristales, sal...) Con estas acciones y rituales las mujeres se trascienden, se purifican y renacen desde las resistencias, los sacrificios y los desprendimientos de lo cotidiano.

Entre las protagonistas de las imágenes podemos encontrar chamanas que conectan el mundo espiritual con el terrenal. Guerreras que representan la lucha de la mujer y su empoderamiento; peregrinas que

simbolizan el largo viaje de lo femenino por la historia o mujeres iniciadas que tienen la capacidad de crear vida y belleza.

Todas estas obras son retratos de fuerza, de los universos y las pasiones internas. Las protagonistas con mujeres renovadas, renacidas de sus cenizas, que se han hecho fuertes en la adversidad. Mujeres que luchan por existir, resistir, vivir. Ellas son los pilares esenciales, sin ellas no seríamos.

El desierto se evoca en todo este proyecto como ese espacio para recogerse y apartarse y tener una estrecha relación con la naturaleza física del entorno. Un lugar propicio donde el alma y el cuerpo están presentes, se elevan y transitan, se funden y se desprenden.... (Córdoba, 2022, pp.10-11)

El desierto ejerce de claro del bosque para la ceremonia del duelo. Soledad Córdoba se hace cargo, sin intención expresa, de aquel legado intelectual y artístico, de aquellos cuerpos-escena de Ana Mendieta, Marina Abramovic o Chiharu Shiota. Cuerpos-escena dolientes, devenidos intermediación para denunciar la desigualdad, el abuso y la violencia que el arte reiteraba y reproducía en sus prácticas canónicas, a pesar de tener capacidad para transformar atávicas condiciones sociales y mentales. En ese «recoger» de Soledad Córdoba hay agradecimiento y hay conjuro, hay lengua y lenguaje propios porque hay avance, tramo del camino, lo implícito no requiere explicaciones, su propio viaje transformado es un proceso de búsqueda interior que, al compartirse con el público, ejerce de poderosa autoficción capaz de sanar esa memoria y esa imagen que la habita. *Trilogía del alma* es ese acontecimiento teatralizante donde el cuerpo desnudo es tierra desnuda, donde el paisaje es cuerpo en movimiento sin fisuras entre la tierra y la mujer, lo que permite «leer» las huellas de la desafección y la voracidad. Y, sobre todo, recorrer ese paisaje-tierra hasta hallar cuánto de ella está inscrito en el cuerpo de las mujeres y cuán grande y necesario es el valor de la aportación de las mujeres para transformar la realidad. El cuerpo-escena de Soledad Córdoba permite la llegada de las chamanas, de las viajeras del alma, de las resilientes, de aquellas que tuvieron que vivir la extranjería y el exilio externo o interior. El cuerpo escena templo de Soledad Córdoba purifica, en ceremonia comunitaria una vez que la obra es presentada, todo interés utilitarista, depredador y espurio destructor de la vida; impugna

la violencia como modo instaurado de establecer relaciones y entrega los hilos capaces de reinventar nuevos espacios de convivencia:

Los desiertos atrapan, son una grandiosa magnitud que perturba la sensación de realidad, el lugar hacia donde te diriges es a tierras místicas de ritos mágicos y sagrados, inundando de espiritualidad y silencio. Intensifica el coraje, la fuerza y la resistencia, porque el desierto es demoledor y silenciosamente te consume, te engulle hasta la extenuación. Es en ese proceso de abatimiento donde están todas las preguntas. Sentirse morir por un calor que oprime el corazón, creer no llegar al oasis. Estar en una misma para no desfallecer... sacar energía en el último rincón del cuerpo. La mente, el espíritu y el cuerpo se fusionan para sobrevivir. (Córdoba, 2022, p.12)

El proyecto de Agustina Sario *Vanitas*. *Quién te quita lo bailado* vuelve a la idea sagrada de una trilogía evocadora del tiempo, pero también de la topografía donde la existencia despliega su temporalidad. Para nuestro artículo, solo nos detendremos en la primera parte de esta, *Vanitas I*, donde la *performer*, la bailarina, la creadora Agustina Sario deviene unión metafísica con el bosque. El cuerpo de la mujer es parte del mismo, un organismo vivo más, una semilla floreciendo al ritmo que lo hace la naturaleza. Es una metamorfosis: como si el bosque fuera quien danzase una coreografía de la que brota una planta en cada gesto, piedra, insecto, agua, viento o color que la luz atraviesa. Todo es indispensable, es árbol y es peso, es detalle, testimonio y constatación del cosmos íntegro. La hermandad entre el movimiento del bosque, las formas que lo habitan y el cuerpo femenino es la gran metáfora de la creación, «transportando» a territorios de pensamiento y de sensibilidad que estarían vedados a la sola razón de no pedirle apoyo a la poesía. Lejos de ser una *vanitas* como en la tradición artística, no hay advertencia de la llegada inevitable de la muerte igualadora y, por tanto, consejo de arrepentimiento por si esta apareciese súbita. La obra de Agustina Sario es poéticamente panteísta, penumbra luminosa donde el tiempo puede expresar su eternidad y el bosque devenir regazo para la vulnerabilidad. Los límites temporales aparentes se muestran en constante transformación y, por lo mismo, desvelan una infinitud inabarcable.

Si ese bosque tangible también desaparece, siendo como es tanto significativo como significado simbólico más allá de sí mismo; si no

detenemos, con contundencia artística, la especulación que somete el porvenir a los designios de un sistema económico de explotación, como tantos ejemplos se repiten siniestramente cada día, volverá a dársele pábulo a la deshonestidad, sustrayéndole sitio a la esperanza de construir un mundo respetuoso y en paz.

La palabra artística de las mujeres es un canto a esa posibilidad y un clamor contra su silencio impuesto. Esta *Vanitas I* demuestra, en su filosófico tratamiento de la belleza, que solo el tiempo de la rectificación de los errores es efímero, y que, por tanto, lo «vanidoso», lo arrogante es seguir perdiendo el tiempo y seguir evitando ese compromiso con la vida. Si Soledad Córdoba invita a atravesar el umbral de esa puerta tras la que aguarda nuestro más fértil desierto, Agustina Sario nos propone *embosquecernos*.

### 3. TRILOGÍA *VANITAS* EN PRIMERA PERSONA.

Ya hace unos años que, seguramente influenciada por el contexto planetario actual, percibo que la acción de crear, en tanto práctica artística, deviene ritual. Quizá esto va en la línea del título que Timothy Morton da a su ensayo *Todo el arte es ecológico*, publicado al español en 2023. En ese ensayo el autor hace referencia a la transición ecológica actual y la actitud particular que nos demanda este contexto. El autor hace hincapié en los estados intermedios, como puede ser el bardo tibetano entendido como zona escurridiza y confusa. Esto da lugar a pensar una actitud donde nada puede ser muy rígido o determinado ya que se corre el riesgo de caer en lo que se intenta evitar. De este modo, el autor da valor a un estado de presencia ante las cosas, lo que abre la puerta a pensar un estado de copresencia con los entornos como lo plantea Fischer-Lichte en su libro *La estética de lo performativo* publicado por primera vez en el año 2004. Pensarnos en copresencia con lo que nos rodea nos permite comprender nuestro lugar en los ecosistemas y al poder ubicarnos como una capa más de lo vivo se nos abren caminos estéticos singulares. Se despliega la posibilidad de tocar, oler, observar, es decir, de entrar en contacto de un modo menos invasivo y colonizador. Se abren intercambios donde recibir, esperar y estar sensible a lo que sucede se vuelven guías para la experiencia estética.

Me gustaría, en esta instancia, poder pensar el vínculo entre *land art* en tanto práctica artística y su relación con los rituales. Los rituales como lugar de encuentro, de re-simbolización que actúan como fuerzas sociales. En los rituales, los cuerpos, los gestos y las danzas son vehículos de encuentro entre pares con el medioambiente celebrando la transformación. Al practicar un ritual invocamos y nos ligamos o religamos a algo.

En los tiempos actuales de gran aceleración ligada al contexto neoliberal capitalista, una práctica ritual tiene la capacidad de reconectar, volviendo el tiempo más lento y apartando las imágenes para que emerjan flujos, magmas de asociaciones, sentidos y pensamientos que permitan invocar otros modos de vincularnos. Así, se abren potenciales conexiones ecosóficas que portan la fuerza de revisar los modos de relacionarnos con nosotros mismos, con los otros y con lo que nos rodea. La ecosofía, según la define Guattari (2015), se refiere a la sabiduría de habitar en nuestra propia esfera psíquica, con quienes nos rodean y con el medioambiente. Estas tres esferas son reveladoras y muchas veces son portadoras de vitalidades al hacer visible el estado de las cosas. Por ejemplo, manifiestan nuestra necesidad de relacionarnos con un bosque, de bañarnos en un mar, de respirar aire puro, de contemplar, escuchar, sentir y de constatar las transformaciones visibles y no visibles en nuestros entornos. De esta manera, la sensación de placer y vitalidad que despliegan esas experiencias abre la puerta a una conciencia —sensible y corporal— de los modos en que nos vincularnos con nuestros entornos, en diálogo con la experiencia estética.

Entre 2020 y 2023, junto a un magnífico equipo de colaboradores que presentaremos más abajo, creamos una trilogía audiovisual llamada *Vanitas* (Sario, Perpoint). En cierto modo, el proceso de creación de *Vanitas* sucedió subterráneamente. Comenzó como una excusa, como toda idea de obra, pequeñas o grandes ideas que nos permiten comenzar a imaginar, proyectar, hablar y movernos en torno a eso que creemos conocer y desconocer a la vez. *Vanitas* nació de una tristeza y fuerza que podían vivir juntas hasta que resultó insoportable. En el Parque Regional del Pilat, en Francia —un lugar que empecé a visitar con frecuencia por su cercanía con la familia de mi marido—, comenzaron a producirse elipsis temporales. Ese bosque dejaba de ser el Pilat para volverse la pampa argentina de mi infancia. El olor a la tierra, el frío de la humedad, los diferentes tonos de verde y, a veces, la lluvia fría que nos mojaba, nos

invitaban a escondernos, a silenciarnos y a dejar hablar el bosque. Esos juegos, que sin darme cuenta retomé ya de adulta, no eran en realidad juegos nuevos. Entonces, el bosque se abrió como puerta a recuerdos y prácticas que venían de antes. Lo particular de esa temporalidad era que no solo viajaba hacia atrás, sino que también algo en el presente me inquietaba: esas sensaciones se actualizaban y se volvían textura en mí. Soy madre de dos niños; sus cuerpos crecen y cambian constantemente, lo cual me alegra y me procura fuerza. A la vez, el bosque también se transforma, y a diferencia del cuerpo de mis hijos, ese cambio me llena de tristeza y preocupación. Nuevos caminos forestales, los silos con pollos y el olor a agroquímicos comenzaban a habitar el lugar. En este cúmulo de temporalidades, preguntas y sensaciones surgieron las *Vanitas*. El deseo de crear se fue clarificando y delineando como la necesidad de captar algo de las sensaciones que emergían no en el bosque, sino *junto al bosque*.

Estas vivencias se transformaron en una fuerza que nos llevó a aprehender algo de la experiencia sensible del encuentro entre mi cuerpo de mujer y la piel del entorno: los árboles, el lodo, las hojas y el agua. Estos bordes en contacto fueron nuestra guía hacia el silencio, la espera y la casi inmovilidad que permitieron que apareciera una danza de roce sensual con el entorno.

Uno de los puntos más esclarecedores de este recorrido fue poder nombrar lo que íbamos explorando mediante un proceso de escritura desarrollado durante el tiempo de creación, junto a Leslie Cassagne<sup>6</sup>. En esa escritura dinámica comprendimos que el bosque no era un escenario ni un marco, sino que devenía un *partenaire*.

De a poco entendimos que nosotras mismas éramos una capa más de lo vivo en ese entorno. Captar ese intermedio entre capas, ese espacio de encuentro, fue precisamente lo que nos propusimos con las *Vanitas*<sup>7</sup>.

Rápidamente llegaron al proceso las lecturas ecofeministas, portadoras de una fuerza ancestral. Esa ancestralidad ya la había sentido antes, durante la creación del ritual *Solo n.º 5* (2017). En ese ritual —concebido como un solo coreográfico con música en vivo, creado para agradecer el recorrido artístico realizado hasta entonces y abrir una nueva etapa orientada a interpretar mis propias creaciones— apareció la idea de dar, pulsar, verter, zapatear y regresar a «nuestro origen».

En ese momento no sabíamos de qué modo «El origen del mundo» de Courbet (1866) se estaba entrelazando al trabajo, pero, de manera

recurrente, esa imagen retornaba durante el proceso, como si insistiera en hacerse presente. Finalmente, durante la creación de *Solo n.º 3*, las pruebas realizadas fueron guiándonos a eliminar todo símbolo decorativo o no funcional al ritual. De este modo, y de la mano de Leandro Egido —artista asociado al proceso—, llegó la realización de una gran vulva confeccionada con diferentes tonos de tela.

Este símbolo vino a inaugurar una genealogía femenina que avanza hacia el futuro mientras se enraíza en el pasado, sin contradicción entre ambas direcciones: cuanto más nos proyectábamos hacia adelante, más profundamente nos arraigábamos hacia atrás. Una especie de equilibrio transgeneracional se hacía visible.

Así, en este ritual se inauguró un pensamiento ecodependiente y vital, que funcionó como antecesor de las *Vanitas*.



Solo n.º 3, Festival FIDC (Bolivia, 2018). Ph. Steve Camargo

De este modo, en el paisaje del bosque de *Vanitas I*, como nos sugiere su subtítulo —«quién te quita lo bailado»—, no solo hay un espacio o una tierra que nos co-construye, sino también una temporalidad que participa en esa co-construcción.

Vuelvo a la sensación de tristeza y preocupación, de algún modo ligada a esta temporalidad, para poder profundizar el análisis. La

preocupación surgía de síntomas visibles en el aquí y ahora del bosque, que, con una vitalidad todavía íntegra, resistía a la ganadería intensiva y a la sequedad de pozos de agua.

Esta sintomatología, de algún modo, nos informaba y advertía sobre una dirección predominante que nos empuja hacia un futuro que no huele bien.

Una actitud voraz, ligada al extractivismo y a la visión colonizadora ejercida sobre la tierra —para usarla, apropiarse, vender y ganar—, se hacía visible al caminar por el bosque. Así, el propio proceso de creación de *Vanitas 1* se puso en marcha para avanzar en otra dirección.

No queríamos ir al bosque a robarle imágenes, capturarlas y hacerlas nuestras. Queríamos, más bien, acoger algo del tiempo compartido con el bosque, permitir que esa experiencia sensible se amplificara y llegara a otras personas.

De allí surgió una estrategia particular: salir al bosque, permanecer en él con simplicidad y filmar el encuentro cuerpo-bosque una hora por día, a lo largo de 25 días.



Captura de pantalla de *Vanitas 1* (2021)

Caminamos, tomamos el tiempo de escuchar y observar. El bosque nos pidió un cierto silencio, calma, suavidad para entrar en contacto y comprender su modo de ser habitado. Tuvimos que perder la forma, deformarnos, para entablar un diálogo con las ramas, los colchones de musgos y las piedras frías.

Hoy se han realizado proyecciones en diferentes sitios de América Latina, con diferentes formatos, y pienso que las personas que ven esta primera parte reeditan un tiempo de contemplación, calma y silencio que vuelve necesario para entrar —y perderse— en la propuesta. Quizá nosotras, en tanto coreadoras junto al bosque, fuimos las primeras espectadoras de su vitalidad. Tal vez toda la creación pueda resumirse en haber encontrado el tratamiento estético que permitió compartir algo de esa experiencia. Algo en el proceso de encuentro se transforma (y nos transforma): se modifican la respiración, el peso del cuerpo y las sensaciones de la piel. Desde el silencio y la calma se desplegaron los pliegues que permitieron que el erotismo, como espacio de la sensualidad, modificara los bordes y generara un nuevo encuentro, una nueva danza. En este erotismo, la acción se transforma en la recepción: en dejar venir sin esperar resultado alguno más que mantenerse presente en la experiencia.

Quizá esta sea una práctica artística ligada al entorno, una práctica que no espere nada de él más que escucharlo y dejar que los sentidos se llenen de lo que hay, y no de lo que se busca.

En esta breve genealogía —desde *Solo n.º 3* hasta la primera parte de *Vanitas*— se trazan líneas que se tensan y se materializan más allá de los deseos iniciales. Muchas veces me advierto a mí misma en la necesidad de tener cierto cuidado y atención al iniciar nuevas investigaciones o creaciones. No sé con precisión de qué intento protegerme, casi de manera ilusoria o mágica; quizá del hecho de saber de que al abrir una puerta nos encontramos lo inesperado.

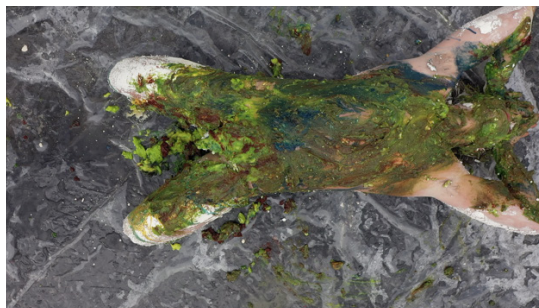
Esas intensidades nos desbordan, viven más allá de nosotras, de nuestros deseos, y a menudo me lleva años entender lo que esa materialidad porta, más allá de la forma estética que adopta en la obra. Cada trabajo abre puertas que solo él sabe cuándo cerrar. Así, hoy escribir sobre *Vanitas* es una manera de conectar con la fuerza vital que habitaba el proceso y lo desbordaba, en un intento de seguir comprendiéndola.

Por otro lado, un trabajo ligado a los entornos —entendidos como capas de lo vivo— es también una manera de conectar con esas fuerzas

que constantemente nos reflejan la forma en que estamos viviendo. Y quien habla de vivir, inevitablemente, habla también de morir, como ciclo ininterrumpido de la existencia.

De este modo, la trilogía *Vanitas* en su totalidad se presenta como una gran reflexión sobre Eros y Tánatos, entrelazados con entornos reales e imaginarios. La imaginación, siguiendo a Bachelard en *El aire y los sueños* (1943), se manifiesta como la capacidad de transformar imágenes, que en su devenir reflejan y a la vez recrean la realidad.

*Vanitas 2* aborda el encuentro del cuerpo masculino y la ciudad. Filmada en una terraza de Buenos Aires, la obra muestra un cuerpo se va develando, como una mamushka, poco a poco, hasta llegar a la imagen final: el cuerpo entramado en la grilla de la ciudad, visto desde una imagen cenital.





Capturas de pantalla de *Vanitas 2* (2021, captura de pantalla del video original)

El modo de aparición de Tánatos en esta segunda *Vanitas* anticipa ya el potencial destructor que portamos como especie. A la vez, abre la posibilidad de leer cómo podemos quedar atrapados en esa misma fuerza.

En la tercera y última parte, ambos cuerpos viajan al planeta Marte. En esta ficción, varios ejes ligados a la crisis climática actual se filtran en la creación, dando lugar a preguntas ineludibles: ¿qué sucedió con nuestro planeta?, ¿hasta dónde llega nuestro poder destructor?, ¿por qué necesitamos un plan B?, ¿cómo conectar con los fluidos, la vida, la sensualidad/sexualidad y el amor en las ruinas?

La trilogía *Vanitas* entabla su propio diálogo ecosófico, indagando en los modos de habitar con nosotros mismos, entre nosotros y con los entornos. Explora un tratamiento estético que nos permite imaginar otras formas de coexistencia: no hegemónicas, no patriarcales, no violentas ni invasivos, sino abiertas a la reciprocidad, la escucha y la sensibilidad compartida.



Captura de pantalla vanitas 3 (2022)

#### 4. CONCLUSIONES GENERALES A PARTIR DEL EJEMPLO AUTORREFERENCIAL DE *VANITAS*

Pensar en el gran esfuerzo que implica crear una obra de *land art* performativo, como los elementos abordados en la trilogía *Vanitas* en este artículo, continúa siendo un acto sorprendente. Se trata de un esfuerzo no retribuable económicamente, una parte del sistema de creación y del circuito de producción que pocas veces se nombra o analiza. De alguna manera, el *land art* se vuelve colchón, territorio que acoge a un equipo de trabajo, le enseña y lo modela.

Las creaciones existen por grupos que se aúnan en torno a deseos iniciales, más o menos difusos, como lo señala Lepecki en *No estamos listos para el dramaturgo. Algunas notas sobre la dramaturgia de la danza* (2010). Desde la experiencia creadora, podemos afirmar que los vínculos y modos de funcionamiento están profundamente ligados a las características de las personas implicadas, generando ecosistemas propios en cada investigación.

En este sentido, conviene especificar algunas particularidades del grupo de trabajo y del contexto de creación de las *Vanitas*, que coincidió con la pandemia de COVID-19. Este período, especialmente en Argentina, fue largo y muy singular: la prohibición de salir de los hogares y el prolongado confinamiento durante 2020 y 2021 obligaron al equipo a reinventar los modos de comunicarnos y relacionarnos. Muchos de los intercambios se realizaron vía Zoom, lo que promovió una cierta fluidez en la expresión verbal. Desde la distancia actual, podemos reconocer que, pese a ser catalogado como un tiempo de emergencia sanitaria, aquel momento fue generador de dinámicas nuevas. La palabra

se mezclaba con las experimentaciones desde el inicio, apareciendo de manera precisa y cuidada, promoviendo una retroalimentación estimulante.

Entre las personas del grupo se desplegó un uso de las palabras que no buscaba etiquetar las experiencias, sino bordearlas y vivificarlas. Las palabras abrían, acompañaban y daban lugar a pruebas que acogían imaginarios; contribuían a recortar y determinar las experimentaciones sin temores ni medias tintas. Así se fue delineando qué estábamos haciendo al explorar en el bosque.

Si bien no militábamos de forma explícita, compartíamos lo que leíamos sobre formas de resistencia y protesta ecológica. Tampoco teorizábamos directamente, sin embargo, las conversaciones y lecturas retroalimentaban nuestras experiencias con profusión. En ese vagar entre pruebas prácticas y palabras, pudimos entender la fuerza de ubicar a *Vanitas I* en la valorización y el compartir de la experiencia sensible del encuentro,

motor y sostén inicial de muchas luchas ecopolíticas, como expresamos junto a Leslie Cassagne (2020). *Vanitas I* se convirtió en una experiencia vital que funcionó como espejo de nuestra ecodependencia.

En la trama que dio forma a la trilogía participaron Demian Velazco Rochwerger y Matthieu Perpoint en el plano sonoro, en estrecha comunicación con Joaquín Wall en cámara y montaje. Una vez filmado el material, comenzaba una nueva vida: un diálogo entre lo sonoro y lo visual. Las decisiones estéticas surgían de las pruebas y de lo que el material mismo resistía. No fueron, por lo tanto, decisiones decorativas: fueron tomadas bajo el principio de ser una capa más entre las capas del bosque, un principio generador de acuerdos creativos.

Esta manera de llevar adelante las prácticas de las *Vanitas* junto a los entornos puede leerse claramente desde el *land art*. La vitalidad que se desprende de la tierra no solo delineó una práctica estética, sino que también dio lugar a una forma particular de encuentro humano. Nos encontramos para sintonizar una escucha conjunta, capaz de permanecer activa y abierta infinitamente.

Asimismo, cuando la obra comenzó a difundirse, cada espacio de exhibición generó nuevos intercambios, decisiones, palabras y acuerdos. Nuevas personas se sumaron al proceso. Por ello, podemos decir que hoy *Vanitas* sigue ligada a la tierra, a la necesidad de respirar, crecer y transformarse.

En enero del 2025 se estrenó una nueva versión que sintetiza las tres partes en una hora de duración, con un replanteamiento sonoro: ¿de dónde viene ese nuevo tratamiento sonoro? ¿De lo que ya sonaba, pero había sido escuchado aún? ¿Seguirán materializándose las fuentes de inspiración contenidas en la semilla de este proceso? El recorrido de *Vanitas* nos confirma que la obra aún se mueve, se transforma y rece. En el año 2023, Juan Selva en postproducción comenzó a dialogar este «código *Vanitas*» junto al músico y compositor Julián Camps. Estos nuevos encuentros abrieron a una nueva expresividad, otro modo de declinar y comprender, otro modo de decir.

El *land art* funciona en las *Vanitas*, como un campo de expansión y re-  
trealimentación, un modo de práctica estética que abre otras maneras de funcionar en equipo, en definitiva, otras maneras de relacionarnos entre nosotras, nosotros y con los entornos.

*Land art* como territorio de encuentro y de roce: la experiencia corporal de habitar los límites de nuestros cuerpos y las pieles de piedras, musgos y troncos se transforma en un borde generador de pensamiento, inquietudes y preguntas. No solo es un límite que nos define —la piel como nuestro primer y último borde— sino también como el órgano más extenso de nuestros cuerpos que genera pensamientos expandidos y en expansión.

¿Cuántas veces una simple caricia al encontrarnos con alguien nos informa inmediatamente del estado de ese vínculo? ¿Qué efecto tiene la mirada de esas otras especies con las que cohabitamos? ¿Cómo nos transformamos al pisar el pasto húmedo o la arena caliente?

El *land art* parte de una comunicación cuerpo a cuerpo, basada en la circulación de sensaciones: un pensamiento encarnado que hoy se liga a otras urgencias. ¿Cómo percibimos, sentimos y pensamos los incendios e inundaciones? ¿Qué empatía, sensibilidad y pensamiento comienzan a despertar estas catástrofes climáticas?

La experiencia estética del *land art*, sin buscar responder, despliega sensibilidades y preguntas que nos acompañan para habitar un vínculo ecológico con nuestros entornos. Así, esta manera de relacionarse con Eros en todas sus formas —desde el hongo, la mirada de nuestro gato, el sonido de los pájaros o el encuentro con otra persona— se convierten en una zona de roce vital, un modo de resistir y visibilizar frente a lo que voluntariamente se destruye y aplasta, se devora y se mata.

## 5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUSTIN de Hipona (426 d.C/2009). *La ciudad de Dios* (S. Santamarta del Río y M. Fuertes Lanero, Trads.). Biblioteca de Autores Cristianos. (Obra original publicada en 426 d.C.)
- BLANCO, Sergio (2018). *Autoficción. Una ingeniería del yo*. Punto de Vista edits.
- CÓRDOBA, Soledad (2022). *Trilogía del alma*, catálogo de la exposición del CMAE (Centro Municipal de Arte y Exposiciones de Avilés).
- DOUBROVSKY, Serge (2001) *Fils*. Folio edits.
- FISCHER-LICHTE, Erika. (2011). *La estética de lo performativo*. Abada.
- GUATTARI, Felix. (2015). *¿Qué es la ecología? Textos presentados y agendados por Stéphane Nadaud*. Cactus.
- HARTMANN, Alejandro; MARCHECO, Beatriz; GÓMEZ, Enrique, GARRIDO, Héctor; JAHN, Andrea (2016). *An interview with Chikaru Shiota*, Kerber Verlag-Stadtgalerie Saarbrücken.
- LARRAMENDI, Juli (2015). *Cuba indígena hoy: sus rostros y ADN*. Rueda editorial.
- LEPECKI, André. (2010). «No estamos listos para el dramaturgo: algunas notas sobre la dramaturgia en danza», en. Bellisco, Manuel, Cifuentes, María J. & Écija, Amparo. (eds.) *Repensar la Dramaturgia, Errancia y transformación*. Centro Párraga.
- MONTAIGNE, M. de. (2007). *Los ensayos* (J. Bayod Brau, Trad.). Acantilado. (Obra original publicada en 1595)
- MORTON, Timothy. (2023). *Todo arte es ecológico*. México, Ed:GG.
- RAUCH, Heidi; SURO, Federico (2014). *El grito primigenio de Ana Mendieta*. La Biblioteca Libre.
- SANTA Biblia. (1960). *Gálatas 3:28*. Reina-Valera 1960. Sociedades Bíblicas Unidas.
- SANTIAGO BOLAÑOS, Marifé (2013) *El secreto de Ofelia: teatro, tejidos, el cuerpo y la memoria*, Ed. Cumbres.
- SHIVA, Vandana. (2016). Etreindre les arbres, en HACHE, E (Ed). *Reclaim, Recueil de textes écoféministes* (p. 183-210). Cambourakis.
- TURNER, Victor (1982) *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. Paj Publications.

<https://historia-arte.com/obras/flores-en-el-cuerpo>

<https://www.arteinformado.com/guia/f/ana-mendieta-19455>

<http://www.madridartprocess.com/tendencias-arte-cultura/37-tendencia/527-ana-mendieta-identidad-y-transcendencia>

<https://womanarthouse.wordpress.com/2018/03/11/ana-mendieta/>

<https://www.nytimes.com/es/2018/09/21/espanol/cultura/ana-mendieta-artista-obituario.html>

<https://www.thefreelibrary.com/Ana+Mendieta%27s+primal+scream.-a013665466>

<http://iae.institutos.filo.uba.ar/publicacion/actas-v-jornadas-2021>

<http://ritaportal.udistrital.edu.co:10439/index.php/variaciones/article/view/20>

<http://iae.institutos.filo.uba.ar/publicacion/actas-vi-jornadas-2022>

## 6. NOTAS

- <sup>1</sup> Desde el triunfo de la Revolución cubana, se ha utilizado esta frase para referirse a la política expansionista y agresiva del imperio estadounidense que desde principios del siglo XX no ha parado de enfrentar ambos territorios en lo político, social, económico y cultural.
- <sup>2</sup> Así se les nombra popularmente a los hermanos Fidel Castro (1926-2016) y Raúl Castro (1931) líderes de la llamada Revolución Cubana del año 1959. Ambos han sido presidentes del gobierno y comandantes en jefe del conocido como Ejército revolucionario cubano.
- <sup>3</sup> Todas las palabras de Ana Mendieta que aquí aparecen han sido recogidas en diversos catálogos de exposiciones, blogs digitales y materiales audiovisuales, en este artículo sus referencias han sido recogidas de El grito primigenio de Ana Mendieta... (nd) >La Biblioteca Libre. (2014). Recuperado el 02 de febrero de 2023 de <https://www.thefreelibrary.com/Ana+Mendieta%27s+primal+scream.-a01366> Rauch, Heidi; Suro, Federico: *El grito primigenio de Ana Mendieta*. La Biblioteca Libre. (2014).
- <sup>4</sup> Nombre cultural de las civilizaciones que habitaban en las islas del Caribe Centroamericano y que, recientemente y gracias a las investigaciones plasmadas en el libro «*Cuba indígena hoy: sus rostros y ADN*» (2015) de los investigadores Hartmann, Alejandro; Marcheco, Beatriz; Gómez, Enrique, Garrido, Héctor; Larramendi, Julio, ha quedado demostrado que los Tainos no fueron exterminados por los españoles, del todo, a su llegada a América. Las mujeres tainas y posiblemente gracias a su alto grado de fertilidad, fueron cuidadas con esmero y sometidas a procesos denigrantes para la procreación. De este modo las diferentes razas se mezclaron, ibéricos, africanos esclavos y aborígenes tainos. Así lo evidencian en este material de gran calado antropológico, el estudio pormenorizado del fenotipo, del genotipo y el material etnográfico, sociológico e histórico/documental que ha sido recopilado y analizado que da autoría a este libro.
- <sup>5</sup> Siete años después de la muerte de Ana Mendieta, bajo esta frase «¿Dónde está Ana Mendieta?» un grupo de feministas se plantan frente al Guggenheim de New York en protesta por la inclusión de una obra de Carl André, el exmarido y presunto asesino, cuando por el contrario se excluía la obra de la gran artista.

- <sup>6</sup> Sario, Agustina; Cassagne, Leslie. «Embosquecerse: Acerca de Vanitas- quién te quita la bailado, investigación teórico-práctica». V Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo, 2021. <http://iae.institutos.filo.uba.ar/publicacion/actas-v-jornadas-2021> [Consulta: 26 marzo 2024].
- Sario, Agustina; Cassagne, (2022). Embosquecerse. acerca de vanitas. investigación teórico-practica. *Variaciones*, 5(3), 75-89. <http://ritaportal.udis-trital.edu.co:10439/index.php/variaciones/article/view/20> [Consulta: 26 marzo 2024].
- Sario, Agustina; Cassagne, Leslie. «Enmartecerse: ¿una danza de ciencia-ficción para pensar lo terrícola?». VI Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo, 2022. <http://iae.institutos.filo.uba.ar/publicacion/actas-vi-jornadas-2022>. [Consulta: 26 marzo 2024].
- <sup>7</sup> Para ver una presentación de la Trilogía: <https://www.agustinasario.com/agustinasarioVanitas2021.html>



EL CUERPO POÉTICO DE LA CREACIÓN DRAMÁTICA.  
JACQUES LECOQ Y MARCEL JOUSSE

THE POETIC BODY OF DRAMATIC CREATION. JACQUES  
LECOQ AND MARCEL JOUSSE

**Xavier Escribano**

Universitat Internacional de Catalunya

xescriba@uic.es

<https://orcid.org/0000-0003-4432-9222>

**Pau Cirer**

Escuela Superior de Arte Dramático de las Islas Baleares

paucirer@esadib.com

<https://orcid.org/0009-0008-2268-8594>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2025.55.11

ISSN 2444-3948

**Resumen:** Este artículo pretende trazar una genealogía retrospectiva, en la que, partiendo de un proyecto de formación teatral contemporáneo, 'Moving Rock' de Ellie Nixon, nos retrotraemos a su inspiración en la idea del fondo poético común, de Jacques Lecoq, y en la conexión de ambos pedagogos teatrales con los trabajos del lingüista y antropólogo Marcel Jousse, incidiendo especialmente en la importancia decisiva del *mimismo* y del *Anthropos mimador*, una de las principales categorías desarrolladas por Jousse en su *Antropología del gesto*. Se trata, pues, de presentar la fecunda forma de interacción entre la investigación y pedagogía del arte dramático, por una parte, y la reflexión antropológica, lingüística y filosófica, por otra.

**Palabras clave:** Cuerpo poético; fondo poético común; mimismo (*mimisme*); Anthropos mimador (*Anthropos mimeur*); Antropología del gesto

**Abstract:** This article aims to trace a retrospective genealogy, in which, starting from a contemporary theatre education project, Ellie Nixon's 'Moving Rock', we look back to its inspiration in Jacques Lecoq's idea of the common poetic background, and the connection of both theatre educators with the work of the linguist and anthropologist Marcel Jousse, with particular emphasis on the decisive importance of mimicry and the miming Anthropos, one of the main categories developed by Jousse in his *Anthropology of gesture*. It is therefore a fruitful form of interaction between the research and pedagogy of dramatic art, on the one hand, and anthropological, linguistic and philosophical reflection, on the other.

**Keywords:** Poetic body; common poetic background; mimism (*mimisme*); miming Anthropos (*Anthropos mimeur*); Anthropology of gesture.

**Sumario:** 1. Introducción. 2. La poética del cosmos. 3. El *fondo poético* de la creación dramática: Jacques Lecoq. 4. Del *mimetismo* al *mimismo*: Jousse y Lecoq. 5. A modo de conclusión. 6. Obras citadas. 7. Notas

Copyright: © 2025. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

XAVIER ESCRIBANO es profesor de Antropología Filosófica en la Universitat Internacional de Catalunya. Sus principales intereses se centran en la antropología y fenomenología de la corporalidad. Es miembro del proyecto de investigación financiado por el gobierno de España «Fenomenología del cuerpo y experiencias de gozo» PID2021-123252NB-100 y dirige el grupo de investigación en Antropología de la Corporalidad SARX, desde el que ha coordinado y editado la obra *De pie sobre la tierra: caminar, correr, danzar. Ensayos filosóficos e interdisciplinares de antropología de la corporalidad* (Ed. Síntesis, 2019) y *Vivir del aire, pensar la respiración. Ensayos filosóficos e interdisciplinares de antropología de la corporalidad II* (Ed. Síntesis, 2024).

PAU CIRER es Doctor en Comunicación, Educación y Humanidades por la UIC (Premio Extraordinario). Máster Universitario en Estudios Teatrales por la UAB y la UPF. Titulado en Arte Dramático por la ESADIB, con postgrados en educación teatral y proyectos pedagógicos y escénicos en IT. Formación complementaria en SIAC y CMSG (Italia) y movilidades Erasmus+ en Dublín, Múnich y Birmingham. Profesor en enseñanzas superiores de arte dramático (ESAD Córdoba, ESAD Eolia, ESADIB, 2017–actualidad), como en ciclos superiores, bachilleratos escénicos y escuelas de actuación. Ha trabajado como creador, director y actor en más de sesenta compañías. Publica sobre didáctica teatral en revistas especializadas.



## I. INTRODUCCIÓN

El punto de partida que inspira el estudio que se ofrece aquí es el proyecto de investigación teatral ‘Moving Rock’ de la profesora Ellie Nixon, que potencia la elaboración de una poética personal de la expresión dramática a partir de la interacción creativa con una formación de la naturaleza como una montaña rocosa. El trabajo de Nixon nos conducirá directamente a su inspiración en el *fondo poético común* de Jacques Lecoq, como repertorio ilimitado de recursos expresivos al servicio de la escena, fruto de una incorporación gestual de lo experimentado, en una búsqueda del eco que cualquier situación o realidad vivida provoca en la propia carne. A su vez, siguiendo la ruta de esta genealogía retrospectiva, podremos conectar la propuesta pedagógica teatral de Jacques Lecoq con algunas categorías centrales de la *Antropología del gesto* de un antropólogo y lingüista semiolvidado, Marcel Jousse<sup>1</sup>, a quien Nixon también hace referencia en conexión directa con Lecoq, vínculo o influencia que ha significado uno de los motivos inspiradores de nuestro trabajo. En efecto, Lecoq asume en su sistema la distinción jousiana central entre «imitación», entendida como representación exterior de la forma, y «mimismo» (*mimisme*), que consiste en una búsqueda de la dinámica interior del sentido. El propio ser humano es, para Jousse, primordialmente un «Anthropos mimador» (*Anthropos mimeur*), que se relaciona con el mundo y los seres que lo pueblan recreando proteicamente sus formas, movimientos y dinámicas, que reverberan de modo espontáneo y natural en su propio cuerpo. Se trata, pues, de presentar, en las siguientes páginas una sugerente y fecunda forma de interacción entre la investigación y pedagogía del arte dramático –o, más precisamente, «pedagogía del teatro del gesto», en expresión acuñada por el propio Lecoq–, por una parte, y la reflexión antropológica, lingüística y filosófica, por otra. La interesante conexión entre Lecoq y Jousse, como veremos, no ha sido totalmente ignorada –como ejemplifica bien el caso citado de Nixon– pero apenas ha sido estudiada en detalle y profundidad, aunque podamos hallar dramaturgos o autores que sustenten principios semejantes, como es el caso de Declan Donellan, que destaca la importancia de las capacidades miméticas en la actuación (cf. Donellan, 2024, pp. 17-18). De la mano de ambos maestros, y teniendo en cuenta su impacto en investigaciones más recientes, llevaremos a cabo un esfuerzo de redescubrimiento y revalorización del *cuerpo poético* en la creación

escénica, como espacio de apropiación, de identificación proteica y de comunicación profunda con la naturaleza en sus múltiples formas.

## 2. LA POÉTICA DEL COSMOS

En un texto vibrante y lleno de intuiciones valiosas como es *Filosofía de la danza*<sup>2</sup>, el poeta y ensayista Paul Valéry sostiene que la danza, lejos de ser un puro divertimento o un mero espectáculo de distracción:

es simplemente una *poésía general de la acción de los seres vivos*: aísla y desarrolla los caracteres esenciales de esta acción, la separa, la despliega y, del cuerpo que posee, hace un objeto cuyas transformaciones, la sucesión de los aspectos, la búsqueda de los límites de las potencias instantáneas del ser, llevan necesariamente a pensar en la función que el poeta da a su espíritu. (Valéry, 1998, pp. 187-188).

Más allá del paralelismo que se establece en estas líneas entre lo que realiza el cuerpo danzante –que, como veremos, resulta igualmente aplicable a las artes del movimiento en general y a las artes escénicas– y lo que el poeta lleva a cabo con su espíritu, nos interesa destacar la presencia en este conciso fragmento de ciertas ideas implícitas de especial interés. La primera de ellas es que el desarrollo de un arte como la danza, requiere, para comenzar, la capacidad de percibir o captar la poética de la forma, el movimiento o el comportamiento de los seres vivos; en segundo lugar, que ese mismo arte lleva a cabo un ejercicio de reducción a lo sustancial, de esencialización de lo percibido; además, que aquello que ha sido captado y seleccionado reaparece recreado o transfigurado gestual y corporalmente por el bailarín o la bailarina; y, por último, una idea de gran relieve: el carácter sorprendentemente general de tal poética corporal, ya que la apertura universal al conocimiento o interiorización de la realidad ha sido considerada tradicionalmente un atributo exclusivo del espíritu<sup>3</sup>, mientras que en este texto se refiere al cuerpo en movimiento. La pregunta que se impone aquí, sin embargo, es si la universalidad poética que Valéry atribuye al cuerpo danzante es todavía –en la formulación empleada por el poeta francés– lo suficientemente amplia o si, incluso más allá de la acción de los seres vivos en su conjunto, podría extenderse igualmente a todo ser, elemento, materia o

fenómeno de la naturaleza, como el huracán, la cascada o la arena del desierto y, más aún, no solo a sus acciones, sino a sus transformaciones, pasiones o afecciones.<sup>4</sup>

Por ello, recogiendo y ampliando en cierta medida la fórmula de Valéry, podría hablarse de una *poética corporal del cosmos*, es decir, de un arte consistente en la captación y recreación corporal de la poética de la acción de cualquier ser, elemento o fuerza del universo. Bajo esta rúbrica podemos comprender mejor el sentido de recientes investigaciones llevadas a cabo en el ámbito de la formación de los actores y de la pedagogía teatral, como es el caso del citado proyecto 'Moving Rock' que nos interesa comentar a continuación.

La profesora y pedagoga de arte dramático Ellie Nixon<sup>5</sup>, en su búsqueda de nuevas perspectivas que permitan renovar la práctica de la formación de los actores, ha desarrollado un proyecto de investigación en el que explora la triangulación entre el cuerpo, el elemento material de una gran roca de granito<sup>6</sup> y la experiencia vivida que resulta del encuentro, de la interacción y del diálogo entre el cuerpo en movimiento y esa gran masa rocosa (Nixon, 2019, p. 98). Se trata de un proceso de investigación corpóreo, como punto de partida, en el que Nixon lleva a cabo un descubrimiento de sí misma, de sus posibilidades motrices y expresivas, a través de un contacto directo con una realidad natural, en este caso con un elemento sobresaliente del cosmos. Tales experiencias sensibles, los gestos implicados en esa interacción, las palabras que surgen o evocan tal experiencia, quedan registradas o sedimentadas en la propia memoria corporal, o disponibles para ser recuperadas, elaboradas y empleadas de nuevo en la actuación.

El interesante proyecto pedagógico de Nixon, del que aquí solo ofrecemos una somera pincelada, apuesta por la elaboración de una poética personal de la expresión dramática a partir de la interacción creativa con una formación de la naturaleza. En ese sentido, es la materia misma la que ofrece un estímulo para generar la *performance* (cfr. Nixon, 2019, p. 105).

Pues bien, para el desarrollo de su investigación, y como armazón teórico de su propuesta pedagógica, Nixon se vale de algunos conceptos centrales en la *Antropologie du geste* de Marcel Jousse: tal es el caso de la ley antropológica fundamental del «mimismo» (*mimisme*)<sup>7</sup>, que Nixon —siguiendo a Jousse— entiende como «el impulso instintivo de recibir, integrar y recrear gestualmente todas las acciones que el universo pone

en juego en nosotros» (Nixon, 2019, p. 101). En su interacción corporal y creativa con la gran roca de Haytor, la profesora Ellie Nixon se inspira directamente en la idea jousseana de que «el más importante primer paso al apropiarse o hacerse cargo de algo es el hecho de conectar con nuestro profundo impulso antropológico de ser o de identificarnos con todas las cosas a través de nuestra capacidad mimética» (103).<sup>8</sup>

No cabe duda de que Nixon ve en la obra de Jousse un pensamiento que facilita una renovación de ciertos aspectos de la formación de actores y nos muestra un posible uso de su «antropología del gesto» en el contexto de la pedagogía del arte del gesto. Pero esa inspiración directa en el pensamiento de Jousse y su aplicación al ámbito teatral no habría sido posible sin la mediación del pedagogo en arte dramático Jacques Lecoq. En efecto, Nixon explica cómo oyó mencionar a Jousse por primera vez siendo alumna de la Escuela Internacional de Teatro de Jacques Lecoq, en París, alrededor de 1987, que es la época de la publicación de «Le theatre du geste: mimes et acteurs», en la que Lecoq expone algunas de las ideas clave de su sistema pedagógico. Precisamente allí, señala atinadamente Nixon, Lecoq reconoce una considerable influencia de Jousse en su método de entrenamiento actoral, entre otros motivos por el «papel central que tiene lo mimético en relación con el mundo material como catalizador de la práctica imaginativa» (Nixon, 2019, p. 99). A pesar de la notable influencia del pensamiento de Marcel Jousse en la pedagogía del arte dramático de Jacques Lecoq –y salvando algunas excepciones, como los trabajos de Claudia Sachs y de Jon Foley Sherman, que citaremos más adelante– las conexiones pedagógicas entre ambos autores han sido poco desarrolladas hasta el momento, lo que convierte el trabajo de Nixon en una original aportación mostrando el vínculo entre antropología del gesto, pedagogía del movimiento y práctica contemporánea.

Todo ello resulta especialmente relevante, teniendo en cuenta el hecho de que Lecoq ha formado a innumerables discípulos y seguidores que han desarrollado el «mimismo» y lo poético en las artes escénicas. Un ejemplo destacado es el actor, autor y discípulo de Lecoq, Toni Albà, quien fundamenta sus imitaciones en las mimodinámicas de la naturaleza, afirmando que «cualquier elemento del planeta puede ser un motor para la actuación» (Albà, 2011). En sus espectáculos, Albà encarna personajes que combinan lo poético con lo explícito, así como acciones que combinan el «mimismo» y a la vez lo «mimético». Además, juega con las dinámicas opuestas que coexisten en el personaje y sus acciones. Como

docente, ha destacado por buscar variantes de los nueve movimientos que en su día planteó Lecoq y, por tanto, ha continuado y trascendido la tradición técnica establecida por su maestro.

Por otro lado, el autor y actor de teatro y cine Sergi López, también discípulo de Lecoq, utiliza sus habilidades miméticas como motor para expresar emociones de manera eficaz, transmitiendo estados energéticos a través de una base de mimodinámicas sobre una base poética. En su espectáculo 'Non Solum', por ejemplo, encarna casi sesenta personajes que dialogan entre ellos, utilizando pequeños *mimages* que los diferencian unos de otros (López, 2010).

Asimismo, el actor, autor, director y célebre docente, Andrzej Leparski, mentor de compañías teatrales como Vol Ras y Tricycle, subraya la necesidad de construir la dramaturgia actoral con acciones físicas y vocales mediante la transcripción e invención de onomatopeyas que nutren de dinámicas mímicas a la actuación. Esto se logra tanto desde la transcripción escrita como desde el gesto imaginado, permitiendo alcanzar el ritmo y la emoción que la intérprete requiere (Leparski, 2011)

A la vista de este amplio abanico de influencias en la práctica contemporánea, del que hemos ofrecido una mínima referencia a título de ilustración, resulta pertinente poder remontarnos a las parcialmente olvidadas fuentes de inspiración primigenia. Por ese motivo, a continuación, destacaremos algunos trazos fundamentales de la pedagogía teatral del «cuerpo poético» (*corps poétique*) de Jacques Lecoq, mostrando también aquellos aspectos en los que se detecta una inspiración directa en la concepción del «Anthropos mimador» (*Anthropos mimeur*) y de la «Antropología del gesto» (*Anthropologie du geste*) de Marcel Jousse.

### 3. EL FONDO POÉTICO DE LA CREACIÓN DRAMÁTICA: JACQUES LECOQ

Jacques Lecoq comenzó su carrera como atleta y gimnasta. A través del deporte descubrió la geometría del movimiento corporal, el tipo de movimientos abstractos en el espacio que los ejercicios gimnásticos requieren, y desarrolló su sensibilidad para captar la poesía del movimiento en el espacio, en el que se halla el germen de su pedagogía: «Me gustaba correr, pero sobre todo era sensible a la poesía del deporte, cuando el sol alarga o acorta la sombra de los corredores sobre la pista, cuando se establece un ritmo de carrera. He vivido intensamente esta poética del

deporte» (Lecoq, 2003, p. 19). Como afirma Claudia Sachs, esa va a ser una de las constantes de su posterior tarea artística: «Lecoq siempre trata de explorar la dimensión poética tras la apariencia de las cosas» (Sachs, 2016, p. 52). Tal dimensión poética constituye para él la marca propia del artista, el modo singular e individual de utilizar las técnicas en su creación, esto es, su «cuerpo poético» personal.

En 1956 Jacques Lecoq fundó su propio centro formativo en París, la Escuela Internacional de Teatro. Su sistema pedagógico se desarrolla a lo largo de dos años en forma de viaje, un sistema de aprendizaje de sus principios técnicos que se sustenta en las mimodinámicas para promover la incorporación de nuevos conocimientos en el intérprete. Su metodología transita del silencio hacia la palabra, de lo abstracto a lo concreto, de la ausencia de emociones a la presencia de éstas, de estructuras simples a complejas, del ensayo-error a repetir y fijar.

La pedagogía de Lecoq, gracias a la inspiración recibida de Jousse, desarrolla el concepto de «mimismo» a través de diversas situaciones significativas, tales como la habitación de la infancia (*la chambre d'enfance*), la espera (*l'attente*), el despertar (*le réveil*), el viaje elemental (*le voyage élémentaire*), las nueve actitudes (*les neuf attitudes*), el adiós (*l'adieu*), el equilibrio de escenario (*l'équilibre du plateau*), el reencuentro (*le rencontre*), la caza (*la chasse*), por citar algunas de ellas. Por otro lado, el «mimetismo» se manifiesta de manera notable en los ejercicios de análisis de movimiento, los cuales se enfocan en cada una de las nueve actitudes (*les neuf attitudes*). Cada actitud está caracterizada por una forma y una estructura fija y definida que los intérpretes deben asimilar para posteriormente interactuar de manera orgánica según el contenido y el contexto de su actuación.

El primer grado en la pedagogía Lecoq consiste en la búsqueda de la neutralidad, porque la recreación –según el autor– no es actuación: la recreación es la manera más simple de reproducir los fenómenos de la vida, mientras que la actuación aparece más tarde e implica una conciencia de la dimensión teatral (cfr. Lecoq, 2003, p. 51). A partir del nivel inicial se incorporan conocimientos para modelar la presencia escénica del actor o la actriz. Su enseñanza se materializa desde dos procedimientos que operan de manera simultánea: el análisis de los movimientos y la creación del personaje. En el primer año, se desarrolla el proceso pedagógico, donde predomina el mimetismo, especialmente en las didácticas técnicas y análisis de los movimientos, de manera articulada, consciente

y repitiendo, desde el ensayo y error, el mismo patrón, hasta incorporarlo, hasta ser capaz de interpretar de manera vivida y creíble. Se trabaja la recreación, la máscara neutra, las identificaciones, las máscaras larvarias, las utilitarias y las expresivas. En el segundo año, que forma parte del mismo proceso pedagógico en progresión constante, se aborda el proceso creativo, poniéndose un mayor énfasis en el «mimismo», dado que se trabaja el sentido interno del movimiento, abordando así, de manera orgánica, los territorios dramáticos, es decir, el melodrama, la comedia humana, los bufones, la tragedia y finalmente, los clowns. Todo ello, para promover un intérprete creativo y autónomo.

El trabajo realizado en el periodo inicial se plantea en primer término como una «escuela de la mirada» y se invita a los alumnos ante todo a «volver a la percepción de lo que está vivo» (Lecoq, 2003, p. 54), a llevar a cabo un «análisis de los movimientos de la vida» (48), con la finalidad de «poner al alumno en contacto, lo más estrecho posible, con el mundo y sus movimientos» (49). Ahora bien, la verdadera comprensión de las formas y las dinámicas de la vida no puede obtenerse a través de una observación exterior, por detenida o exhaustiva que sea, sino que ha de implicar una identificación interior bajo la forma de una reproducción corpórea de ese movimiento. Tomemos el ejemplo de la recreación corporal de un color, tal como lo expone el mismo Lecoq:

Hay un tiempo, un espacio, una luz, un ritmo que son los 'justos' para cada color. Descubrimos juntos que, si un movimiento dura demasiado, si se pasa de tiempo, pierde su color. Por ejemplo, para el rojo los alumnos hacen a menudo movimientos de explosión, pero desde el momento en que explotan, el color desaparece del movimiento y se convierte en luz. El rojo, verdaderamente, sólo existe justo antes de la explosión, en la fortísima tensión dinámica de ese instante. (Lecoq, 2003, pp. 76-77).<sup>9</sup>

Como nos recuerda Claudia Sachs, «la observación de la naturaleza es uno de los puntos fundamentales de la pedagogía de Lecoq» (2016, p. 51). Así es, en su exploración corporal de los movimientos de la naturaleza, Lecoq comienza con los elementos: la tierra, el agua, el aire y el fuego.<sup>10</sup> Describiéndolo en términos fenomenológicos, podría decirse que Lecoq trata de averiguar cómo aparecen tales elementos en la vivencia corporal: qué es el agua para el cuerpo, cuál es, por ejemplo, la experiencia originaria del mar. Aunque podría decirse que el cuerpo ya lo

sabe, en una especie de conocimiento tácito o latente que no se articula de modo conceptual, es preciso explicitarlo de algún modo, sacarlo a la luz, reapropiárselo y hacerlo disponible como material para la expresión dramática voluntaria:

Observamos, por ejemplo, el movimiento de un cuerpo confrontado con el mar: es levantado por el agua, rechazado por las olas, arrastrado en una lucha desigual por adentrarse en él. El agua es una resistencia en movimiento contra la que hay que luchar para poder reconocerla. Solo a partir de la pelvis esa sensación global puede transmitirse al conjunto del cuerpo. Insistimos en la implicación de la pelvis para evitar los gestos de los brazos y de las manos, que tienen tendencia a representar el mar sin llegar a sentirlo nunca. (Lecoq, 2003, p. 126).

Lecoq ofrece varios ejemplos de cómo representar el mar a través de las respiraciones y el movimiento de ondulación. Lo que se *mima* no es la forma, aquello que es visible a primera vista, sino su modo particular de ser, sus ritmos y fuerzas internas. Unas dinámicas que el actor tiene que ser capaz de incorporar para después transferirlas a la expresividad escénica y al juego teatral. En el caso del estudio con los elementos se trata de trabajar con la especificidad de cada uno de ellos, percibiendo sus diferentes dinámicas y trayéndolas al cuerpo, intentando moverse como esos elementos y materiales (cfr. Sachs, 2016, p. 54).

Vemos que estas experiencias, que van, por ejemplo, de la inmovilidad al movimiento máximo, pasando por innumerables dinamismos intermedios, permanecen por siempre grabadas en el cuerpo del actor y se despiertan en el momento de actuar: «[c]uando, a veces, muchos años después, el actor tenga que interpretar un texto, este texto hallará eco en el cuerpo y reencontrará en él una materia rica y disponible para la emisión expresiva» (Lecoq, 2003, pp. 73-74). Lecoq, a través de su metodología, persigue que el alumno no solo realice acciones físicas, sino que también las sienta profundamente, permitiendo que estas experiencias lo nutran en su proceso formativo. De este modo, mediante la repetición, las acciones se van grabando en el cuerpo del estudiante. Este fenómeno se traduce en lo que Lecoq llama «circuitos físicos», que se refiere a la memoria corporal resultante de la incorporación de experiencias y recursos miméticos. En este contexto, la práctica del mimismo

se convierte en un vehículo fundamental para la formación actoral, facilitando la integración de las vivencias en el cuerpo del intérprete.

Lecoq subraya que el resultado del trabajo de identificación son las huellas que se imprimen en el cuerpo de cada persona, los citados circuitos físicos instalados en el organismo a través de los cuales transitan las emociones dramáticas que encuentran el camino para expresarse (cfr. Lecoq, 2003, p.111).

En definitiva, la pedagogía de Lecoq pone a prueba el *anthropos mimador*, le conduce a la búsqueda de aquellos elementos estructuralmente imprescindibles para la comprensión de un fenómeno natural o de una situación humana. No se trata de hallar una esencia ideal, susceptible de ser representada, sino descubrir una dinámica motora, que solo puede conocerse ejerciéndola o poniéndola en práctica, por ejemplo, la «estructura motriz» de un fenómeno de la naturaleza: un huracán, un terremoto, un incendio, o de una situación humana como el ‘adiós’ (cfr. Lecoq, 2003, p. 66). En este último ejercicio mencionado, Lecoq trata un tema de la vida cotidiana, que puede enmarcarse en un puerto rodeado por la gente, entre la niebla y las sirenas de los barcos, pero también podría situarse en el andén de una estación, o en cualquier otra parte. Lo nuclear no es lo que envuelve al tema, sino la trama motriz del adiós que se pretende hacer aparecer. Observamos entonces de qué manera funciona el adiós en su dinámica. Un verdadero adiós es un acto de separación, en el que se debe encajar la situación desfavorable. El adiós —afirma Lecoq— no es una idea, es un fenómeno que se puede observar de manera pragmática. Hacer que los actores trabajen este tema es un medio excelente para sentir su presencia, su dominio del espacio, sus gestos y su cuerpo en general.

No se trata, por tanto, de una operación intelectual, ni se expresa en un lenguaje proposicional, sino que consiste más bien en un proceso en el que se produce la «captación motriz» de una «significación motriz»<sup>11</sup>. Es aquí donde, para referirse a esta forma de transformación corporal, siguiendo explícitamente al antropólogo del gesto Marcel Jousse, Lecoq emplea el concepto de «mimaje» (*mimage*).

4. DEL *MIMETISMO* AL *MIMISMO*: JOUSSE Y LECOQ

En un texto pedagógico de estilo programático como «Le théâtre du geste: mimes et acteurs» (1987), Jacques Lecoq dedica un capítulo a «L'imitation: du mimétisme au mimisme». Allí Lecoq afirma que Marcel Jousse da al verbo «mimar» (*mimer*) su verdadero valor profundo y cita por extenso el siguiente texto, en el que le interesa destacar especialmente la distinción entre «mimismo» (*mimisme*) y «mimetismo» (*mimétisme*): «El mimismo se diferencia del mimetismo en que no es una imitación, sino una captación de lo real que es representada en nuestro cuerpo. (...) Somos receptáculos de interacciones que se interpretan en nosotros espontáneamente»<sup>12</sup> (Lecoq, 1987, p. 17).

Para Lecoq es especialmente relevante el hecho de que esa captación de lo real sea llevada, en la forma gestual del «mimema» (*mimème*) a lo profundo de sí mismo, constituyendo el «fondo poético» (*fonds poétique*) del que surge precisamente la creación artística:

La imitación del mimo puede pertenecer al mimetismo y al mimismo. El gran mimo toca el mismo ritmo del ser vivo en el fondo poético común, hecho de tiempo, espacio, tensión, impulso, color, luz y materia. Como el comediante que obtiene de este fondo la vida de los personajes que interpreta. Pero este fondo, al mismo tiempo, está en sí mismo. (Lecoq, 1987, pág 17)

En efecto, tal como se ha sugerido más arriba, Lecoq inspira su pedagogía de creación en la concepción antropológica de Marcel Jousse —en particular, en los conceptos de *mimisme* y *mimème*, tal como se exponen en *Anthropologie du geste*. Para Jousse, el ser humano es esencialmente un *Anthropos mimeur*, que interioriza la realidad y la recrea (*rejoue*) gestualmente, como modo fundamental de comprenderla y de interaccionar con ella<sup>13</sup>. El fenómeno fundamental del mimismo (*mimisme*) se hace especialmente evidente en la infancia: «Rebosante de *mimèmes*, el pequeño *Anthropos* se convierte, en cierto modo, en todas las cosas» (Jousse, 1974, p. 53).

Natalie Depraz ha enfatizado con toda razón la importancia del «mimismo» en la infancia, precisamente en el sentido de no ser una mera copia exterior y abstracta, sino un «una incorporación activa, arcaica y primordial» (Depraz, 2011, p. 78), que muestra, especialmente en los

niños/as, una apertura y una receptividad ilimitadas, que rompe los límites, rígidamente establecidos entre todos los seres existentes. Para Depraz, en efecto, «[l]a innovación de Jousse radica en el redescubrimiento de la virtud de los gestos interiorizados y las actitudes orgánicas arcaicas que son nuestra base antropológica más fuerte y encarnada.» (78).

Volviendo a nuestra referencia inicial a la danza, es interesante hacer notar cómo, al igual que la infancia, aquella *poética general de la acción de los seres vivos* de la que hablaba Valéry, nos retrotrae también a etapas arcaicas, en el desarrollo del individuo y de la humanidad en su conjunto, donde la espontaneidad corporal expresa de manera más inmediata la plenitud de lo real. El mismo Valéry, en el diálogo *L'âme et la danse*, presenta a la figura de un imaginado Sócrates que glosa extasiado los movimientos iniciales de la divina bailarina Athiké. En palabras del gran poeta, el cuerpo danzante es como una llama, rebosando e incesantemente cambiando de formas. La danza expone la naturaleza ígnea del cuerpo, es decir, su ilimitada capacidad de metamorfosis, el no estar ligado a ninguna forma, poder abrazarlas y rechazarlas todas, como una imagen de esa apertura universal que según los antiguos caracterizaba a la *psyché* humana: «Nada, querido Fedro. Sin embargo, cualquier cosa, Erixímaco. Tanto el amor como el mar, y la vida misma, y los pensamientos... ¿No sienten que ella es el puro acto de las metamorfosis?» (Valéry, 1960, pp. 164-165).

El *Anthropos mimador* comprende la realidad a través de un proceso que no consiste en una objetivación, fruto de una toma de distancia, sino en una recreación a partir de la identificación gestual: «El hombre solo conoce aquello que recibe en sí mismo y que recrea» (Jousse, 1974, p. 55). Esta identificación, más allá de toda imitación superficial de la forma exterior, consiste en la transposición del «gesto esencial», de la «acción esencial» (52), o del «gesto característico» (53) de otro ser en el propio cuerpo. Según Marcel Jousse «para el hombre espontáneo, eco y espejo de la realidad circundante, cada uno de los seres es percibido y *mimado* como una acción, como un gesto que le es propio, que le es «esencial». Este gesto esencial, característico de un ser vivo o inanimado, se convierte, por así decirlo, en su nombre» (52). El «mimema» (*mimème*) es la «reverberación del gesto característico o transitorio del objeto en el compuesto humano» (54).

Estableciendo la conexión entre Jousse y Lecoq, Sherman señala que en la concepción de ambos autores se produce una comprensión corporal del objeto, a través de la mediación del gesto característico (2016, p. 60). Se trata de un mecanismo en el que en un primer lugar hay una absorción (*intussusception*, en la característica terminología de Marcel Jousse) de lo que está fuera, y en un segundo momento el individuo rehace lo que ha percibido y lo expresa a su propia manera. Esa reproducción puede ser inhibida, pero permanece grabada de algún modo, presta a ser reactuada. La recreación corporal o «mimaje» (*mimage*) ocupa un papel esencial y central en la pedagogía del movimiento y de la expresión dramática de Lecoq, hasta llegar a afirmar que: «[m]imar es un acto fundamental, el acto primigenio de la creación dramática» (Lecoq, 2003, p. 41). Ahora bien, como ya se ha dicho, ese acto no es exclusivo o privativo del ámbito artístico, sino que hunde sus raíces en los estratos primigenios de la infancia y de la existencia arcaica del ser humano, como destacan, desde diferentes perspectivas, tanto Donellan, citado al principio, como Depraz. El acto de mimar, es decir, «poder jugar a ser otro, poder dar la ilusión de cualquier cosa» (Lecoq, 2003, p. 42) no es una operación circunscrita a la esfera meramente lúdica o estética: «el acto de mimar es un acto esencial, un acto de la infancia: el niño mima el mundo para reconocerlo y prepararse para vivirlo. El teatro es un juego que mantiene vivo ese acontecimiento» (42).

Sachs advierte que Lecoq dirige siempre la atención de sus estudiantes hacia la observación de lo que nos rodea, con sus ritmos, sus luces, formas, líneas, y la esencia de las diferentes manifestaciones, alertando a los estudiantes respecto del sentido poético universal presente en cada cosa (Sachs, 2016, p. 55). La recreación no debe implicar exageraciones ni transposiciones, sino ser lo más fiel posible a la realidad cotidiana. Durante el entrenamiento actoral, al tiempo que se estimula la atención, la percepción y la absorción de todo lo que le rodea, el actor desarrolla su capacidad de transponer y actuar, extendiendo los límites de su imaginación hacia una construcción estética: «Es un medio de ampliar la imaginación del actor a través del cuerpo» (Sachs, 2016, p. 56). Al usar el mimismo en su pedagogía, Lecoq empuja a sus alumnos a moverse desde los elementos, los materiales, los otros seres, como afirma Sherman: «moverse siguiendo la llamada de algo diferente de uno mismo» (2016, p. 60)

En su particular exploración dramática del cosmos en sus elementos y formas, Lecoq puede brindarnos un ejemplo de esta incorporación de otros seres o maneras de vida al propio esquema corporal:

el árbol ... es el mayor elemento simbólico de la tierra, puesto que está enraizado en ella. Para un actor es de lo más importante trabajar el árbol. Una actriz que tenga que interpretar *La Gaviota* de Chéjov solo podrá desarrollar una 'apariencia etérea' si conoce, previamente, el enraizamiento primigenio. (Lecoq, 2003, p. 70)

Según Lecoq, mimar el árbol, captarlo desde el cuerpo, no consiste en imitar la forma externa (el tronco, las ramas, la copa), sino en comprender qué significa 'estar enraizado', fruto de una búsqueda de la dinámica interna del sentido. «El mimetismo es una representación de la forma, el mimismo –nos recuerda Lecoq– es la búsqueda de la dinámica interna del sentido» (Lecoq, 2003, p. 42). En efecto, no se trata de saber qué o cómo es el árbol, lo cual implica una distancia objetiva, sino de responder al significado de ser árbol, comprensión que solo puede llevarse a cabo a través de una comunión, coexistencia o familiaridad carnal.

Constatando una vez más la profunda conexión Jousse-Lecoq, podría decirse que el fondo poético común, en el que el actor instruido por Lecoq encuentra un repertorio ilimitado de recursos expresivos al servicio de la escena, se enraíza en una forma de incorporación gestual de lo experimentado, en una búsqueda del eco que una realidad vivida provoca en la propia carne; un tipo de comprensión de la realidad que —como dice Jousse— recuerda el sentido bíblico del «conocer», que es el hacer de dos una sola carne: «conocer a alguien es convertirse, con este otro, en una sola carne, actuando, pensando y creando» (Jousse, 1974, p. 79). Se trata de una dimensión abstracta, hecha de espacios, de luces, de colores, de materias, de sonidos, que se encuentran en cada persona. Estas diversas experiencias, sensaciones, junto a todo aquello que ha visto, escuchado, tocado, saboreado, se acumula en el cuerpo y constituye el fondo común a partir del cual van a surgir los impulsos, los deseos de la creación: «Es necesario pues, en mi proceso pedagógico, llegar hasta ese fondo poético común para no quedarse tan sólo en la vida tal cual es, o tal como aparenta ser.» (Lecoq, 2016, p. 70)

## 5. A MODO DE CONCLUSIÓN

Antes de llegar al término de nuestra exposición, deseáramos realizar dos sencillas reflexiones. En primer lugar, nos parece interesante y significativo que el legado de la obra de Marcel Jousse, un autor desconocido para el público y prácticamente ignorado, pueda ser relevante en el contexto de la innovación y de la pedagogía de las artes del movimiento corporal, el mimo, la danza, el teatro, es decir, el campo amplio y creativo de la *performance* contemporánea. De este modo, la *Antropología del gesto* jousiana queda rescatada de un medio exclusivamente libresco, académico o erudito, donde correría el riesgo de ser reducida a una singular pieza de museo de las heteróclitas concepciones antropológicas del pasado siglo XX. Gracias a la genial aportación a la pedagogía teatral de Jacques Lecoq, que sigue hoy enteramente vigente, y al trabajo de otros estudiosos y continuadores como los citados Claudia Sachs, Jon Foley Sherman o Ellie Nixon, entre otros, el pensamiento de Jousse puede continuar vivo en un medio que le resulta connatural, las artes que exploran creativamente el movimiento y el gesto humano.<sup>14</sup> Así lo piensa la misma profesora Nixon, a quien hemos citado por extenso al inicio de nuestro texto y que ha llevado a cabo no solo una recuperación teórica, sino una revitalización práctica de la conexión Jousse-Lecoq:

aunque sus textos surgieron de su estudio de las culturas orales, también tienen en conjunto una importancia tangible en las nociones contemporáneas de la experiencia vivida. De hecho, la antropología dinámica de Jousse puede considerarse una precursora fundamental de los modos de investigación de esta experiencia vivida y sigue siendo relevante en el discurso actual sobre la formación de los artistas contemporáneos. (Nixon, 2019, p. 111)

Por último, quisiéramos destacar un punto de esencial coincidencia, a nuestro modo de ver, entre el pensamiento de Marcel Jousse y el trabajo de Jacques Lecoq: la devoción a la realidad, en especial a la naturaleza, en la pluralidad y en la plenitud de sus manifestaciones, como fuente de aprendizaje y de inspiración primordial. No se trata, en ninguno de los dos casos, de una aproximación cognoscitiva con pretensiones exclusivamente objetivantes o de dominio pragmático, que permanece exterior y siempre a distancia de aquello conocido, sino que se trata de una

invitación a la interiorización y recreación del cosmos en todas sus formas, en las que domina la identificación y el espíritu de celebración gozosa de esa relación sorprendente en la que un pequeño y aparentemente insignificante ser de la naturaleza, el *Anthropos mimador*, toma conciencia y expresa la realidad entera en toda su amplitud a través del gesto y de la palabra: «Es a partir del momento en que el *Anthropos* interpretó en él el gesto de interacción, cuando pudo decir el microcosmos que reverbera el macrocosmos» (Jousse, 1974, pp. 57-58). Nada parece más oportuno, en la crítica situación actual del ser humano en nuestro planeta, que un pensamiento inspirador acerca de nuestra peculiar relación con una naturaleza en la que reconocemos nuestro origen, pero de la que somos también misteriosamente responsables.

## 6. OBRAS CITADAS

- ALBÀ, T. (2011). Entrevista de Pau Cirer. Inédita.
- ARISTÓTELES (1994). *Acerca del alma*. Ed. Gredos.
- DEPRAZ, N. (2011). Jousse et Merleau-Ponty: l'enfant en nous. Parole et mimisme. *Nunc. Revue Anthropologique* (25), 75-80.
- DONELLAN, D. (2004). *El actor y la diana* (Trad. Ignacio García). Editorial Fundamentos.
- GALLESE, V. y CUCCIO, V. (2014). The paradigmatic body. Embodied simulation, intersubjectivity and the bodily self. En Metzinger, T. & Windt, J.M. (eds), *Open MIND* (pp. 1-23). MIND Group. DOI: 10.15502/9783958570269
- JOUSSE, M. (1974). *L'anthropologie du geste*. Gallimard.
- LECOQ, J. (1987). L'imitation: du mimétisme au mimisme. En Jacques Lecoq, *Le théâtre du geste: mimes et acteurs* (pp. 16-17). Bordas.
- LECOQ, J. (2003). *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral* (Trad. Joaquín Hinojosa y M<sup>a</sup> del Mar Navarro). Alba Editorial. [Lecoq, J. (2016). *Le corps poétique: Un enseignement de la création théâtrale*. Paris: Actes Sud.]
- LEDER, D. (2012). Embodying Otherness: Shape-Shifting and the Natural World, *Environmental Philosophy* 9 (2), 123-141. <https://www.jstor.org/stable/10.2307/26169760>
- LEPARSKI, A. (2011). Entrevista de Pau Cirer. Inédita.
- LÓPEZ, S. (2011). Entrevista de Pau Cirer. Inédita.

- LOUPPE, L. (2004). *Poétique de la danse contemporaine*. Contredanse.
- MERLEAU-PONTY, M. (1994). *Fenomenología de la percepción* (Trad. Jem Cabanes). Eds. Península.
- NIXON, E. (2019). Embodied correspondences with the material world: Marcel Jousse's 'laboratory of the self' as a force for creative practice in performer training. *Theatre, Dance and Performance Training* (10/1), 97-112. <http://dx.doi.org/10.1080/19443927.2019.1578821>
- RIZZOLATTI, G. y CORRADO, S. (2006). *Las neuronas espejo: Los mecanismos de la empatía emocional*. Paidós.
- SACHS, C. (2016). Bachelard, Jousse and Lecoq. En Mark Evans & Rick Kemp (eds.) *The Routledge Companion to Jacques Lecoq* (pp. 51-58). Routledge.
- SHERMAN, J. F. (2016). Space and Mimesis. En Mark Evans & Rick Kemp (eds.). *The Routledge Companion to Jacques Lecoq* (pp. 59-66). Routledge.
- VALÉRY, P. (1960). L'âme et la danse. En Paul Valéry, *Oeuvres II* (pp. 148-176). Gallimard.
- VALÉRY, P. (1998). Filosofía de la danza. En Paul Valéry, *Teoría poética y estética* (pp. 173-189). Visor.

## 7. NOTAS

- <sup>1</sup> Marcel Jousse (1886-1961) alumno de Marcel Mauss, Pierre Janet, Georges Dumas y de Jean Pierre Rousselot, fue profesor de la cátedra de antropología lingüística de la Escuela de Antropología de París (1932-1951) y conferenciante libre del anfiteatro Turgot de La Sorbona (1931-1957). Iniciador de la «antropología del gesto», se dedicó al estudio de las relaciones entre gesto, ritmo, memoria y expresión y su relevancia para los procesos cognoscitivos. Aunque su enseñanza fue preferentemente oral, llevó a cabo una síntesis de su pensamiento en *L'anthropologie du geste*, obra publicada en 1974 a título póstumo por su discípula Gabrielle Baron en Éditions Gallimard. Recogiendo el conjunto de breves memorias científicas publicadas por Jousse a lo largo de su vida, cabe destacar también *La Manducation de la Parole*, Paris, Gallimard, 1975 y *Le parlant, la parole et le souffle*, Paris, Gallimard, 1978.
- <sup>2</sup> Se trata de una conferencia pronunciada por Paul Valéry en la Université des Annales el 5 de marzo de 1936.
- <sup>3</sup> Es el caso, por ofrecer un ejemplo clásico y emblemático, del alma o psique intelectual en el pensamiento aristotélico: Cfr. Aristóteles, 1994, [L. III, cap. 8], p. 241.
- <sup>4</sup> Siguiendo la inspiración de un autor como Gaston Bachelard (1884-1962), por ejemplo, no nos resultaría difícil justificar una poética –y, por lo tanto, una danza– de cada uno de los elementos canónicamente considerados en la cultura occidental: la tierra, el agua, el aire y el fuego. En efecto, Bachelard destaca la fuerza creativa de la imaginación poética y desarrolla una psicología profunda de los elementos materiales como estructuradores o conductores de la imaginación: cfr. *La psychanalyse du feu* (1938), *L'Eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière* (1942), *L'Air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement* (1943), *La Terre et les rêveries du repos: essai sur les images de l'intimité* (1946).
- <sup>5</sup> Actriz, directora de teatro y profesora de la Bath Spa University (Inglaterra). Cfr. [www.ellienixon.com](http://www.ellienixon.com).
- <sup>6</sup> Se trata de Haytor, situada en el Dartmoor National Park en Devon .
- <sup>7</sup> El neologismo empleado aquí, recogiendo la terminología empleada por Marcel Jousse y Jacques Lecoq, pretende subrayar la diferencia entre «mimismo» y «mimetismo». El «mimismo» no es la mera imitación externa de la forma, en la que consistiría el mimetismo, sino, como veremos también

más adelante, la recreación del dinamismo interno, del ritmo y forma de existencia que define una concreta realidad.

<sup>8</sup> El «impulso antropológico» a la imitación, del que habla Nixon, halla una confirmación científica en las recientes investigaciones sobre las «neuronas espejo». Se trata de las neuronas implicadas en los procesos de comprensión de las acciones e intenciones de los otros: aquello que Rizzolatti y sus asociados denominan mecanismos de empatía emocional. El *mimismo*, expuesto de manera tan original por Jousse, se relaciona a nivel cerebral con las neuronas espejo, localizadas no solo en áreas de planificación motriz, sino también en zonas relativas al procesamiento de la información de los sentimientos. Como exponen Rizzolatti y Corrado (2006, pp. 167-184) la corteza somatosensorial y la ínsula, son regiones del cerebro que se activan al sentir, por ejemplo, asco, aunque también se avivan cuando vemos otros individuos que lo están sintiendo. La corporalidad se convierte así en la principal fuente de conocimiento que tenemos de los otros. La simulación motriz iniciada por neuronas dotadas de «propiedades espejo» es el correlato neuronal de esta facultad humana, calificable en términos funcionales como «simulación corporizada». (Gallese y Cuccio, 2014, p. 11)

<sup>9</sup> Aunque aquí solo lo indicaremos someramente, el modo de abordar la relación del cuerpo poético del actor, con los colores, las formas, la materia, se encuentra, en la pedagogía teatral de Jacques Lecoq, en gran sintonía con la concepción fenomenológica de Maurice Merleau-Ponty, que concibe el cuerpo como «sujeto de la percepción». Tal conexión puede mostrarse a partir de algunos pasajes de *Fenomenología de la percepción*, como el siguiente: «No hay que preguntarse, pues, cómo y por qué el rojo significa esfuerzo o violencia., el verde descanso y paz, hay que aprender a vivir esos colores como nuestro cuerpo los ve, o sea, como concreciones de paz o violencia. Cuando decimos que el rojo aumenta la amplitud de nuestras reacciones, no hay que entender como si de dos hechos distintos se tratara, de una sensación de rojo y unas reacciones motrices; hay que entender que el rojo, por su textura, que nuestra mirada sigue y abarca, es ya la amplificación de nuestro ser motor El sujeto de la sensación no es ni un pensador que nota una cualidad, ni un medio inerte por ella afectado o modificado ; es una potencia que co-nace a un cierto medio de existencia o se sincroniza con él.» (Merleau-Ponty, 1994, p. 227)

<sup>10</sup> En la investigación de la poética entrañada por cada uno de estos elementos podemos ver la conexión con el pensamiento de Gaston Bachelard, tal

como se ha indicado al principio: en particular, el estudio de los elementos en su asociación con emociones específicas (cf. Sachs, 2016, p. 53).

- <sup>11</sup> En este caso se trata de la terminología empleada por el fenomenólogo de la percepción, Merleau-Ponty, en su comprensión de la adquisición de un hábito por parte del cuerpo (cfr., 1994, p. 160).
- <sup>12</sup> Texto citado por Lecoq con la siguiente referencia: 'Marcel Jousse, *Anthropologie du geste*, publié en 1969 chez Resma'.
- <sup>13</sup> En un texto de gran originalidad, Drew Leder identifica, describe y comenta con multitud de ejemplos (la infancia, el juego, el ritual, los símbolos, etc.) la inclinación antropológica fundamental a llevar a cabo una identificación y una recreación de los seres y las fuerzas de la naturaleza en virtud del carácter proteico del cuerpo humano (cfr. Leder, 2012, pp. 123-141).
- <sup>14</sup> Lo que Laurence atribuye a la danza, podría aplicarse igualmente, a nuestro modo de ver, a todas aquellas artes que trabajan preferentemente a partir del gesto y del movimiento corporal : «Être danseur, c'est choisir le corps et le mouvement du corps comme champ de relation avec le monde, comme instrument de savoir, de pensée et d'expression. C'est également faire confiance au caractère 'lyrique' de l'organique» (Louppe, 2004, p. 61).





EL TEATRO DE BECKETT LLEVADO AL AULA DE IDIOMAS  
POR HELENA PIMENTA

THE THEATRE OF BECKETT TAKEN TO THE LANGUAGE  
SCHOOL BY HELENA PIMENTA

**M. Esther Suárez-Sosa**

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

maria.suarez258@alu.ulpgc.es

<https://orcid.org/0009-0007-7408-7259>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2025.55.12

ISSN 2444-3948

**Resumen:** A principios de los años ochenta, cuando la enseñanza de idiomas estaba buscando nuevas formas y recursos, Helena Pimenta, profesora de francés en el Instituto de Bachillerato Koldo Mitxelena de Rentería en aquel momento, hoy una de las directoras de escena más prestigiosas del panorama teatral español, revolucionó la forma de enseñar y aprender idiomas con un proyecto teatral de centro que fue galardonado con el segundo premio en el concurso nacional Francisco Giner de los Ríos a la innovación educativa en el año 1983. Visibilizar su innovación en la enseñanza de idiomas, analizar la repercusión que supuso la puesta en escena escolar de la obra de Beckett, *En attendant Godot* (1952) y su posible éxito en la enseñanza actual es la finalidad de este artículo.

**Palabras clave:** Pimenta, teatro del absurdo, Beckett, aprendizaje de idiomas, proyecto educativo.

**Abstract:** At the beginning of the 1980s, when language teaching was just arriving to Spanish education, Helena Pimenta, French teacher

in the Koldo Mitxelena Secondary High School located in Rentería at that time; one of the most prestigious stage directors in Spain nowadays, revolutionized the way to teach and learn languages thanks to a project dealing with drama. Such a project was awarded with the second prize in the national contest Francisco Giner de los Ríos to the educative innovation in 1983. Bringing her innovative vision of teaching languages to the fore, analyzing the repercussion of the staging at school of *En attendant Godot* (1952) by Beckett and its possible success currently are the goals of this paper.

**Keywords:** Pimenta, Theatre of the Absurd, Beckett, language learning, school project.

**Sumario:** 1. Introducción; 2. Ayer y hoy de Helena Pimenta, de profesora a directora de éxito; 3. Sobre el proyecto «Experiencia teatral como forma de innovación educativa»; 4. Lo que vino después de Godot en Rentería; 5. La generación de jóvenes del siglo XXI; 6. Conclusión; 7. Obras citadas; 7.1. Prensa citada.

Copyright: © 2025. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

M. ESTHER SUÁREZ-SOSA es doctoranda en Estudios Lingüísticos y Literarios en sus Contextos Socioculturales por la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria (ULPGC). La línea de investigación que abarca su tesis es el teatro como herramienta didáctica en el aprendizaje de idiomas. Es licenciada en Traducción e Interpretación por la ULPGC y cursó el Máster Oficial en Lingüística Aplicada a la Enseñanza del Inglés como Lengua Extranjera por la Universidad de Jaén. Desde 2003 ejerce como docente de inglés en institutos públicos dependientes del Gobierno de Canarias en los niveles de Educación Secundaria Obligatoria y Bachillerato.

## 1. INTRODUCCIÓN

Uno de los retos con los que se encuentra el profesorado de idiomas en una clase de educación secundaria es motivar a su alumnado, para así incentivar sus ganas de aprender y activar los mecanismos que permitirán la adquisición significativa no solo de la competencia en comunicación lingüística sino de las competencias sociales y cívicas, puesto que el uso de una lengua tiene una finalidad social. Asimismo, en un aula de idiomas también se trabaja la competencia en conciencia y expresión culturales en tanto en cuanto que un idioma no se aprende de forma aislada, sino que necesita nutrirse de los referentes culturales de sus hablantes. De lo contrario, puede llevarnos a situaciones tan absurdas como las que plantean Jensen y Hermer, en las que restringir el aprendizaje únicamente a vocabulario y gramática acarrea «poder leer periódicos y entender a escritores, pero no de poder pedir un bocadillo estando en el extranjero» (1995, p. 183).

A pesar de no ser una idea novedosa<sup>1</sup>, en la actualidad cada vez más docentes recurren al teatro para la enseñanza de idiomas ya que cubre muchas de las necesidades que demanda la enseñanza-aprendizaje de un idioma extranjero. Mediante ejercicios que incluyen el drama en su diseño se desarrolla la creatividad del alumnado, se trabaja de forma inclusiva con la diversidad del aula, se enseña a respetar al prójimo y se fomenta el trabajo cooperativo, entre otros. Si además atendemos a las palabras de la UNESCO (2006) en la Conferencia Mundial sobre la Educación Artística que considera que la dramatización prepara a los estudiantes para afrontar los retos que exige la sociedad del siglo XXI, se debería pensar que teatro y enseñanza conforman un tándem hartamente recomendable en el ámbito educativo.

Hoy se considera que el teatro como recurso aporta múltiples beneficios a la educación. Motos Teruel (2025), en su conferencia marco en *Futuraescena artes escénicas siglo XXI*, enumera una serie de razones por las que sería más que necesario incluir las artes escénicas en los currículos de educación: «las artes dan la oportunidad de trabajar con problemas que no tienen una respuesta correcta [...]; ofrecen la oportunidad de pensar de maneras distintas [...]; cultivan la habilidad de poner atención a los matices [...]; se aprende que la forma es parte del contenido [...]; están enfocadas a provocar emociones [...]; ayudan a expresar lo que no se puede decir con palabras [...] y nos enseñan a ver e interpretar

el mundo de maneras diversas [...]». Por lo tanto, las artes fomentan la creatividad, favorecen el respeto por las opiniones del prójimo; desarrollan el pensamiento crítico; ayudan a explorar las emociones; además de mejorar la competencia en comunicación lingüística.

El Marco Común Europeo de Referencia para las Lenguas: aprendizaje, enseñanza y evaluación (MCER)<sup>2</sup> recoge el uso de la literatura en los planes oficiales de idiomas en el apartado de comprensión lectora, cuando se trata la escala «leer por placer» o en el apartado de textos creativos y su análisis. Además, el enfoque metodológico del MCER indica que «el aprendizaje de la lengua debería encaminarse a posibilitar que los aprendientes actúen en situaciones de la vida real» (p. 38). Según Cáceres Rivas (2009) estas situaciones comunicativas vienen a reproducirse en el aula mediante juegos o técnicas dramáticas.

Dicho lo anterior, cabe hacer un breve recorrido por los diferentes enfoques metodológicos de la enseñanza de idiomas hasta llegar a nuestros días y analizar el papel que ha tenido la literatura aplicada a la enseñanza de lenguas extranjeras. En primer lugar, el método gramática-traducción, que surge para aprender los idiomas clásicos como el latín o el griego, dominó el panorama de la didáctica de las lenguas hasta la primera mitad del siglo XX, también en España, donde «en los años 50, el modelo gramatical predominante hacía un uso extensivo de la literatura» (Albadalejo, 2007, p. 2). No obstante, su uso como recurso se limitaba al análisis de la lengua escrita, la memorización de listados de vocabulario y el aprendizaje de reglas gramaticales, lo que no permitía un desarrollo competencial del idioma.

A partir de los años cuarenta del siglo XX surgen los métodos de corte estructuralista, de la mano del lingüista Ferdinand de Saussure, que considera al lenguaje un sistema de estructuras a cuyos elementos corresponde un orden determinado. Los críticos del estructuralismo, por el contrario, con Chomsky a la cabeza, se decantan por el enfoque cognitivo, y se pone el foco en entender qué es una lengua y qué papel desempeña la gramática. El uso de la literatura como recurso didáctico no se contempla en ninguno de estos dos enfoques, centrados principalmente en el dominio gramatical.

«Los años 70 trajeron [...] la importante inclusión de aspectos relacionados con el uso social de la lengua» (Albadalejo, 2007, p. 3). No se trata de aprender meras estructuras gramaticales sino de aplicarlas en un contexto comunicativo concreto. La literatura queda nuevamente

excluida de los planes de estudio de lenguas extranjeras puesto que lo que se pretende es un uso de la lengua en situaciones de comunicación habituales, y la literatura no está vista como un reflejo de la cotidianidad del idioma.

En los años ochenta del siglo XX se da paso al enfoque comunicativo, cuyo objetivo consiste en el desarrollo de las cuatro destrezas lingüísticas (hablar, entender, leer y escribir) y al enfoque por tareas, que aporta carácter de unidad en la metodología de trabajo en el aula. Mediante actividades, juegos, proyectos y tareas basadas en situaciones reales se trata de que el estudiante utilice la lengua con el fin de comunicarse. La forma escrita cuidada y elaborada propia de la lengua literaria no entra dentro de los cánones de la espontaneidad de la lengua oral, por lo que nuevamente vuelve a ser excluida de los programas de enseñanza de idiomas.

En España habremos de remontarnos a los años noventa del siglo XX cuando, «la revalorización de la literatura como recurso didáctico para la enseñanza de idiomas cobra importancia» (Nevado Fuentes, 2015, p. 156). Es, a partir de esta fecha, cuando se comienzan a considerar los textos literarios como recurso en el aula de idiomas.

En la actualidad, son muchos los docentes que han apostado por el diseño y puesta en marcha de diferentes proyectos en los que se emplea la literatura como recurso didáctico para la enseñanza-aprendizaje de una lengua extranjera. Una muestra de ello son: la metodología de enseñanza *Glottodrama*, creada en Italia y concebida por profesores de lenguas extranjeras en colaboración con profesores de arte dramático para promover el aprendizaje de idiomas a través de técnicas teatrales; o el proyecto titulado «Storytelling Meeting Canarias», promovido por la Consejería de Educación del Gobierno de Canarias y dirigido a los centros educativos públicos de la Comunidad Autónoma de Canarias en los niveles de Educación Primaria y Educación Secundaria Obligatoria con el objetivo de impulsar el aprendizaje de lenguas extranjeras a través de la narración, el teatro y la comunicación audiovisual. En este estudio, hemos considerado visibilizar el proyecto que Helena Pimenta, en su época de profesora de francés, diseñara y pusiera en práctica a principios de los años ochenta del siglo XX (hace más de cuarenta años) titulado «Experiencia teatral como forma de innovación educativa», por ser una adelantada a su tiempo, pues no sería hasta pasada una década cuando el uso del teatro como recurso didáctico se incluyera de forma

habitual en las aulas. Además, dicho proyecto, galardonado con el segundo premio Francisco Giner de los Ríos<sup>5</sup> en 1983, tuvo tal repercusión entre su alumnado que creemos merece la pena ser analizado para:

- Conocer el impacto real que produjo entre el alumnado del Instituto de Bachillerato Koldo Mitxelena, ubicado en Rentería (Guipúzcoa).
- Analizar las posibles causas de su éxito entre la comunidad docente en aquel momento.
- Establecer la viabilidad de su puesta en marcha en cualquier instituto de nuestra geografía en la actualidad.

Para el análisis del proyecto de teatro aplicado a la enseñanza del francés como lengua extranjera elaborado y puesto en práctica por Helena Pimenta en el Instituto de Bachillerato Koldo Mitxelena, así como la repercusión que tuvo a partir de 1983, se ha empleado una metodología de análisis hemerográfico a partir de los recortes de prensa recopilados hasta 1987 por Pimenta, que ella misma nos ha facilitado de forma desinteresada.

## 2. AYER Y HOY DE HELENA PIMENTA, DE PROFESORA A DIRECTORA DE ÉXITO

Helena Pimenta (Salamanca, 1955) es hoy en día una de las directoras de escena más prestigiosas del panorama teatral español. Entre los reconocimientos a su trabajo destacamos el Premio Nacional de Teatro (1993), Premio de la Asociación de Directores de Escena a la Mejor Dirección (1996 y 1998), Premio Lazarillo 2002 a la mejor trayectoria teatral, Premio La Barraca a las Artes Escénicas 2018 y Premio del Festival Internacional del Teatro Clásico de Almagro, por su incansable trabajo en favor de este festival (2022). Por su extenso conocimiento de la dramaturgia clásica —es especialista en teatro clásico universal— fue nombrada directora de la Compañía Nacional de Teatro Clásico en 2011, cargo que desempeñó hasta 2019. En la actualidad compagina su trabajo como directora artística para la compañía Ur Teatro-Antzerkia, fundada por ella misma en 1987, con labores de docencia en el Máster

de Formación Permanente en Creación Teatral de la Universidad Carlos III de Madrid, la junta directiva de la Academia de las Artes Escénicas de España y la presidencia de la Asociación de Directores de Escena de España.

Si bien es cierto que Pimenta siempre mostró interés por las lecturas de las obras dramáticas clásicas en español, inglés y francés, sus inicios profesionales bien poco tienen que ver con el teatro. Se licencia en Filología Inglesa y Francesa por la Universidad de Salamanca y seguidamente se traslada a Rentería para impartir clases de francés en el Instituto de Bachillerato Koldo Mitxelena. En un momento en el que la enseñanza de idiomas estaba buscando nuevas formas y recursos, Pimenta desarrolla un proyecto basado en el teatro para motivar e incentivar a su alumnado en el aprendizaje de un idioma extranjero. Es así como, durante el curso 1978-1979, funda la compañía Atelier, formada por un grupo de sesenta alumnos y profesores del Instituto de Bachillerato de Rentería, que tenía como finalidad, en palabras de la propia Pimenta, «suscitar y promover la afición por el teatro y en definitiva por todo tipo de manifestación artística»<sup>4</sup>. A través del teatro se pretendía, además de practicar idiomas, interrelacionar diferentes materias vinculadas con el diseño de la parte escénica y gráfica. Cabe destacar que previo a la representación de la obra, tanto profesorado como alumnado recibió formación relacionada con la expresión corporal, zancos, tragafuegos y acrobacias. El proyecto titulado «Experiencia teatral como forma de innovación educativa», que consistió en el montaje y escenificación en francés de la obra *En attendant Godot* (1952)<sup>5</sup>, de Samuel Beckett, fue galardonado con el segundo premio Francisco Giner de los Ríos en 1983, dotado con un millón de pesetas. Atelier representó la obra en siete ocasiones en diferentes institutos de la provincia de Guipúzcoa entre los meses de enero y mayo de 1983.

En 1987 Pimenta abandona definitivamente la docencia para dedicarse a tiempo completo a lo que es y ha sido siempre su pasión: el teatro.

### 3. SOBRE EL PROYECTO «EXPERIENCIA TEATRAL COMO FORMA DE INNOVACIÓN EDUCATIVA»

Pero volvamos a la época de Helena Pimenta como docente. Todo comienza el día en que esta propone al director de su centro implementar

un proyecto de aula con su alumnado basado en el teatro para enseñar francés, y es aceptado. La primera obra que esta joven profesora decide montar en francés es *El avaro* (1668), de Molière, en el año 1979. Al año siguiente, en 1980, le sigue la obra *Les bouligrin* (1898), de Courteline. En 1981 se montan dos obras de Ionesco, *La cantatrice chauve* (1950) y *La Leçon* (1951). El tiempo fue pasando y entre el alumnado y el profesorado se fue corriendo la voz de las bondades que ofrecía el teatro en el aula. Lo que en un primer momento nace como una iniciativa en el aula de Pimenta, comienza a extenderse hasta convertirse en un proyecto de centro.

La preparación de la escenificación de *En attendant Godot* tuvo en cuenta los siguientes pasos, según palabras de la propia Helena Pimenta en una entrevista concedida al diario *La voz*, el 9 de noviembre de 1983:

Como experiencia pedagógica está siendo fabulosa. Es una alternativa para el francés, la literatura, la escenografía y la expresión corporal. En el caso concreto de *Esperando a Godot* hemos estudiado a fondo la época, el autor y el texto. Primero les grabé todo el texto original para que sobre la cinta pudieran ir corrigiendo los defectos de pronunciación y luego ellos, por propia iniciativa han sido capaces de improvisar algunas frases, por supuesto en francés (p. 37).

El tipo de actividades que se trabajaron a partir de la obra de Beckett se denominan, según Motos Teruel (2025), actividades de mediación periféricas, es decir, aquellas que están centradas en una obra determinada, más concretamente del tipo culturistas, pues el alumnado se centró en el estudio y análisis de la obra, el autor, el contexto social en el que se enmarca la obra y la transposición de la misma al momento actual.

*En attendant Godot* (1952), la que es, sin lugar a dudas, la obra prima de Samuel Beckett (Dublín, 1906 – París, 1989), fue la pieza escogida que les daría el reconocimiento a años de esfuerzo y duro trabajo en el instituto. Escrita originariamente en francés y enclavada dentro del teatro del absurdo, surge para visibilizar la soledad y el desamparo en el que se encuentra el ser humano de la época tras los horrores de dos guerras mundiales. La sociedad de la época debe partir de cero, modelar su pasado para construir un nuevo futuro, que no se presenta nada halagüeño.

Sobre el género del absurdo en Europa, que surge especialmente en Alemania a partir de la Primera Guerra Mundial, pero que llega a su cénit al término de la Segunda Guerra Mundial, «podemos, sin duda alguna, afirmar que [...] parte de la negatividad» (Aguilú de Murphy, 1989, p. 40). El ser humano siente angustia, soledad e incompreensión ante el nuevo contexto sociopolítico que se le presenta. ¿Y qué mejor reivindicación que representarlo encima de un escenario? Los artistas buscan nuevas formas de expresar esa preocupación existencial y lo consiguen con lo que se denominó teatro del absurdo. Se buscan respuestas simples a preguntas simples. De ahí que el lenguaje utilizado en las obras de este periodo sea, *a priori*, simplista y directo. El escenario elegido para las representaciones es París, y los autores que lo desarrollan no son precisamente franceses: Beckett, Ionesco, Pinter, Adamov o Arrabal son un claro ejemplo de ello. Con sus obras pretenden llamar la atención sobre la falta de libertades del ser humano, máxima que se ha perseguido desde el comienzo de los tiempos. «Antes de encontrarse con lo absurdo, el hombre cotidiano [...] obra como si fuese libre, aunque todos los hechos se encarguen de contradecir esa libertad. Después de lo absurdo, todo se derrumba» (Camus, 2024, p. 63).

Como marca la estética del teatro del absurdo, *En attendant Godot* (1952):

– No es precisamente una obra dinámica: se desarrolla en una carretera rural, al pie de un árbol. Allí, dos vagabundos esperan día tras día y sin descanso a Godot, sin que finalmente este aparezca. En realidad Godot representa el símbolo de la espera continua que rige nuestras vidas. «Throughout our lives we always wait for something, and Godot simply represents the objective of our waiting» (Esslin, 1980, p. 50).

– No cuenta una historia propiamente dicha: «se presentan una serie de imágenes desarticuladas y de frases inconexas que no pueden ser entendidas más que en la totalidad de la obra» (Aguilú de Murphy, 1989, p. 51).

– Aparecen pocos personajes: Vladimir y Estragon son introducidos como dos seres insignificantes, ridículos, que esperan pacientemente a alguien que jamás llega. Este hecho amplifica el

sentimiento de angustia e incomprensión. Para alguien, ellos son la nada más absoluta.

– Los decorados son simples. Únicamente se cuenta con un banco y un triste árbol sin hojas en un ambiente sombrío. Se vuelve, por tanto, al espacio vacío del que nos habla Peter Brook.

– Los diálogos son aparentemente sencillos y repetitivos. En cada acto un muchacho hace llegar el mismo mensaje a los que esperan a Godot: «Il ne viendra pas ce soir mais sûrement demain» (Beckett, 1952, p. 71). Así que siguen esperando y en el proceso de espera se suceden las divagaciones entre los dos personajes.

¿Qué fue entonces lo que animó a los jóvenes estudiantes del Instituto de Bachillerato Koldo Mitxelen a participar en un proyecto de teatro de estas características?

Sobre este hecho, Helena Pimenta declara en el diario *La voz*, el 9 de noviembre de 1983, lo siguiente:

Cuando trabajábamos con el teatro del absurdo [...] me di cuenta de que ellos lo entendían perfectamente, como si hubieran estado dotados de una sensibilidad especial para captar lo que les rodea y expresar la ansiedad, la espera, la angustia y otro tipo de sentimientos (p. 37).

En lo que respecta a Samuel Beckett, no podemos dejar de mencionar la generación de jóvenes airados o *angry young men*, una corriente que surge en Gran Bretaña a mediados de los años cincuenta y que coexiste con el teatro del absurdo. Uno de los muchos autores que se identifican con este término es Samuel Beckett, destacado por la originalidad de sus escritos y el abordaje de temas universales. La generación de jóvenes airados se relaciona con un grupo de escritores en lengua inglesa que se revelan ante la consigna *I'm all right Jack* con la que el partido conservador trataba de convencer al pueblo de que todo marchaba correctamente. Parece ser que la obra de John Osborne (Londres, 1929 – Shropshire, 1994), *Look Back in Anger* (1956) marca el inicio de este movimiento reivindicativo, pues «al año siguiente del estreno [...] aparecía el «Manifiesto» de todos cuanto se identificaban con el fenómeno de *angry young men*» (Zabalbeascoa, 1998, p. 41). *En attendant Godot* (1952)<sup>6</sup>

ya da señales del hastío y la desesperanza imperante en la sociedad de su época: la espera de algo que nunca llega y la desesperanza de la humanidad se vuelven actos cotidianos.

Los jóvenes airados surgen para dar voz a una sociedad marcada por las desigualdades sociales, por la falta de oportunidades. Las obras se centran en la forma de vida de las clases obreras, en contraste con las altas esferas. Quizá por eso mismo, los jóvenes alumnos de Helena Pimenta se sintieran identificados con el Godot de Beckett. Ella confiesa, en una entrevista concedida al diario *La voz* el 9 de noviembre de 1983 lo siguiente: «Esta actividad les ha despertado a muchos de estos alumnos algo impensable en un ambiente como el de Rentería, lleno de tensiones y conflictos callejeros» (p. 37). Ellos también formaban parte de una sociedad de clases, ansiosa de cambios, en plena transición política, después de casi cuarenta años de represión social. Posiblemente se vieran reflejados en esa espera angustiosa.

Si bien Beckett se adelantó a su tiempo, podríamos afirmar que la Helena Pimenta docente también lo hizo al suyo. En los inicios de su labor educativa, ella decide motivar, trabajar de forma interdisciplinar y desarrollar el aprendizaje de idiomas basado en un proyecto de teatro. Estos términos, que en la actualidad nada tienen de novedosos, debieron de resultar toda una revolución educativa a principio de los años ochenta del siglo XX, cuando España estaba transicionando hacia la democracia. Su singular y artística manera de ejercer la educación formal podría servir de ejemplo para motivar al alumnado y dotarlo así de aprendizaje significativo.

Lo que surgió como una forma amena y diferente para aprender francés, derivó en pasión por el teatro, hasta el punto de que las representaciones con el grupo Atelier se sucedieron en el tiempo y no solo en francés, sino que aquel grupo de alumnos y profesores comenzaron a preparar diferentes obras en castellano y euskera, se dedicaron a organizar eventos relacionados con las artes escénicas y, gracias a su persistencia, fueron los artífices en la creación de la Escuela Municipal de Teatro de Rentería en 1985. En la entrevista concedida por Helena Pimenta al diario *La voz*, el 9 de noviembre de 1983, nos cuenta lo siguiente: «Esta

experiencia teatral le ha hecho pensar a más de uno en su futuro como profesional y se plantean las posibilidades de seguir estudiando [...] en alguna escuela de arte dramático» (p. 37).

#### 4. LO QUE VINO DESPUÉS DE GODOT EN RENTERÍA

A partir de 1983, cinco años después de la puesta en marcha del proyecto educativo de teatro en el centro de educación secundaria de Rentería y, a raíz del reconocimiento otorgado por el concurso Francisco Giner de los Ríos, van apareciendo noticias en la prensa que nos van mostrando la evolución de lo que, en un primer momento, no tenía más finalidad que «tratar de que las clases sean más amenas y de que el estudio del francés se convierta en algo vivo» (p. 37). Estas palabras fueron pronunciadas por la entonces docente para la publicación del diario *La voz*, el 9 de noviembre de 1983.

Con el dinero del premio, lo primero que hizo el grupo Atelier fue pensar en el montaje de su siguiente obra, una adaptación de *Cándido o el optimismo* (1759), de Voltaire, que estrenaron al año siguiente, en marzo de 1984. Las representaciones por varios puntos de la geografía española no se hicieron esperar: Navarra, Badajoz o Madrid son algunos de los lugares donde se pudo disfrutar de la obra. Con ese dinero, también crearon un espectáculo de calle infantil inspirado en este cuento filosófico de Voltaire. Pero la cosa no quedó ahí, tras estas obras aparecieron:

– *Danteria* (1985), una adaptación basada en *La sangre del tiempo*, de Ángel García Pintado con una escena musical de *El Pasodoble*, de Miguel Romero Esteo. *El Diario de Cádiz*, en la página 13 de su edición del 13 de abril de 1985, recoge la noticia de las diferentes representaciones de *Danteria* que tendrían lugar en institutos Cádiz dentro del I Encuentro de Teatro de Enseñanzas Medias entre el 10 y el 13 de abril. Con esta obra, además, Atelier participa en el I Encuentro Nacional de Teatro Contemporáneo para grupos jóvenes, celebrado entre el 12 y el 22 de junio de 1985 en Mérida. Dicha participación se corresponde con el premio otorgado en el I Certamen de Teatro Joven de Euzkadi, celebrado en Irún entre el 11 de marzo y el 14 de abril de 1985. En relación al jurado

encargado de seleccionar la obra, *El diario vasco* publicó lo siguiente el 7 de junio de 1985:

La elección del grupo de Rentería, que se ha destacado en los últimos años por su experiencia creativa, conjugando y aplicando la acción teatral en la enseñanza, premia [...] una obra teatral brillante, como trabajo de investigación formal y análisis del texto (p. 51).

– *Proces-a-dos* (1986), obra de creación colectiva sobre el juicio al que fue sometida Juana de Arco. Fue estrenada el 14 de julio de 1986 en Gijón, dentro de la Muestra de Nuevo Teatro Joven, Cabueñes, 86. Con esta obra, el grupo Atelier tuvo la oportunidad de mostrar su arte en el extranjero, concretamente el 26 de noviembre de 1986 en el XIII Festival Internacional de Teatro Universitario de L'Aquila, en Roma (Italia) donde los de Rentería fueron los únicos representantes de España entre los dieciochos grupos participantes en el festival procedentes de Europa y América. *Proces-a-dos* vuelve a Asturias el 22 de enero de 1987 y se representa en el Teatro Campoamor de Oviedo. Ese mismo año, en febrero, Atelier se desplaza a Cádiz y Granada para terminar su gira en la Sala Olimpia de Madrid, dentro del Joven Escena Libre 1987 entre los días 20 y 24 de mayo. Sobre la elección de los seleccionados para participar en Joven Escena Libre, el diario *El País*, en su artículo del 5 de mayo de 1987, extraído de su versión digital desde la hemeroteca, publica lo siguiente: «Estos grupos [...] son seleccionados entre los más significativos de todos aquellos que acuden a los encuentros nacionales de teatro clásico y contemporáneo, así como en la Muestra de Nuevo Teatro Joven Español».

– *Kuentos* (1987), espectáculo infantil en castellano y euskera que consistió en la adaptación de tres cuentos populares: *El traje nuevo del emperador*, *El río Yeberibí* y *Caperucita Roja* (Txanogorritxu). Se estrenó el 11 de octubre de 1987 en la sala Niessen de Rentería, sede de la Escuela de Teatro del municipio, y fue representada hasta el 31 de diciembre del mismo año en diferentes ciudades y pueblos de la comunidad autónoma del País Vasco.

– *Xecipir* (1987), una nueva creación propia basada en tres textos de William Shakespeare: *Ricardo III*, *Coriolana* y *Romeo y Julieta*. El

boceto de esta obra fue presentado en el Festival de Teatro Clásico de Almagro en 1987. Además, Atelier estuvo de gira por varios países europeos presentando *Xespir*.

Pero no solo se contentaron estos jóvenes con montar y escenificar obras de teatro. También se involucraron en la organización de eventos relacionados con la difusión de las artes escénicas. Así, por ejemplo, se encargaron de organizar, durante al menos cinco ediciones, desde 1983 hasta 1987, de forma anual en el mes de marzo, la Muestra de Teatro Fuera del Aula, con motivo del Día Mundial del Teatro. A lo largo de al menos una semana, diferentes grupos de enseñanzas medias de Euzkadi tenían la oportunidad de participar en representaciones teatrales, talleres de artes escénicas e incluso mesas redondas. Recoge el diario *La voz*, en la página 36 del 27 de marzo de 1984 sobre la segunda edición de la muestra que hubo «una participación de nueve grupos de centros de enseñanza media en Gipúzkoa y tres grupos profesionales que colaboraron desinteresadamente».

Tal era la necesidad de estos jóvenes por fomentar el teatro que terminan convenciendo al Ayuntamiento de Rentería sobre la importancia de la creación de una escuela. Y es así como comienza su andadura la Escuela Municipal del municipio, en un local cedido por las instituciones locales en 1985. Entre sus actividades se pueden encontrar talleres, cursos monográficos, una programación teatral que incluye espectáculos de sala y de calle y la muestra anual de teatro fuera del aula anteriormente mencionada.

## ATELIER

### Cronología de los montajes escénicos de Atelier (1983-1987)



Esquema donde se recogen los eventos más representativos de cada montaje escénico del grupo ATELIER a partir de su reconocimiento como mejor proyecto a la innovación educativa en 1983.

## 5. LA GENERACIÓN DE JÓVENES DEL SIGLO XXI

Las razones por las que incluir la literatura en una clase de idiomas son variadas. Albadalejo (2007) resalta el carácter universal de los temas literarios, por ejemplo, el amor, la muerte, la vejez o la amistad, entre otros; el valor cultural de la literatura o la riqueza lingüística aportada por los textos literarios. Por tanto, la elección de la obra va a estar estrechamente relacionada con los centros de interés del alumnado. Por otro lado, puesto que se pretende hacer un uso del texto teatral como recurso para el aprendizaje de idiomas, se debe tener en cuenta el nivel competencial del alumnado. Holden (1981) establece una diferencia entre aquel material escrito expresamente para el aula de idiomas o el material auténtico. «The problema with a non-ELT text is that both its cultural references and language level may not be suitable for the students» (p. 61). Partiendo, así, de la universalidad de la temática literaria, cualquier obra podría encajar en una clase de idiomas; la elección de la misma va a depender de las particularidades de los estudiantes.

Si bien se podría haber escogido cualquier obra dramática, en este estudio nos vamos a centrar en las características del teatro del absurdo para intentar esclarecer si la obra de Beckett, escogida en su momento por Helena Pimenta para su proyecto escolar, pudiera encajar en un aula de idiomas integrada por adolescentes del siglo XXI. ¿Tendría sentido ahora mismo elaborar un proyecto educativo para fomentar el aprendizaje de idiomas similar al que llevó a cabo Helena Pimenta en su etapa docente utilizando como recurso el mismo texto?

– «Uno de los temas desarrollados en el teatro del absurdo es la falta de comunicación que prevalece en la sociedad moderna» (Aguilú de Murphy, 1989, p. 44). Se podría decir que las redes sociales son un medio que nos visibiliza y nos ayuda a comunicarnos, pero ¿es real todo lo que allí ocurre? Muchos jóvenes han aprendido a comunicarse con pantallas, necesitan verse reforzados con los «me gusta» de sus publicaciones. En cierto sentido, al igual que hicieran Vladimir y Estragon en *En attendant Godot*

(1952) esperan, en este caso, a que alguien aparezca virtualmente para dar su aprobación al contenido de sus redes.

– «El teatro del absurdo comparte también esa preocupación por el destino y el futuro del hombre» (Aguilú de Murphy, 1989, p. 42). Los jóvenes actuales no saben qué les deparará el futuro en vista de la situación actual que estamos viviendo: el índice de paro es elevado, los alquileres son excesivamente caros, la compra de una vivienda es prácticamente imposible... La incertidumbre que se posa sobre sus cabezas es enorme.

– «Otro de los puntos clave tratados en el teatro del absurdo es el tema del tiempo» (Aguilú de Murphy, 1989, p. 43). La paciencia de los jóvenes es limitada, vivimos en un mundo en el que la inmediatez impera y las modas son pasajeras.

– «También redefine la función de género, con una profunda indagación sobre la identidad femenina» (Rodríguez Zamora, 2018, p. 105). Para visibilizar la lucha por la igualdad en el plano educativo, cada centro debe desarrollar un plan de igualdad y divulgarlo entre docentes y alumnado. Por ello, los jóvenes están cada vez más concienciados de lo que supone la equiparación de derechos entre mujeres y hombres.

– «Una obra absurda [...] no da respuestas [...]» (Camus, 2024, p. 119). Lo que se pretende en la educación del siglo XXI es, precisamente, potenciar el pensamiento crítico de los estudiantes. De ahí, que sean ellos mismos los que puedan llegar a encontrar soluciones a los problemas que puedan presentarse en su día a día.

– Por último, el teatro del absurdo nos habla de que los «extranjeros y extranjeras, arrojados en un mundo que no eligieron, deben ahora ejercer su dramática libertad» (Rodríguez Zamora, 2018, p. 105). En Canarias nos estamos acostumbrando cada vez más a la llegada de extranjeros en busca de una vida mejor. Jóvenes procedentes de zonas de conflicto que han llegado por vías no convencionales conviven en las aulas con jóvenes estudiantes que han tenido la suerte de no tener que arriesgar sus vidas en busca de

mejores oportunidades. Aunque no de la misma manera, nuestros jóvenes también sienten la necesidad de conocer el extranjero, por lo que necesitan formarse en el conocimiento de idiomas para traspasar fronteras e integrarse con otras culturas diferentes de las suyas propias.

### 6. CONCLUSIÓN

Después de haber analizado la repercusión alcanzada en su momento por el proyecto de teatro aplicado a la enseñanza de lenguas extranjeras, diseñado e implementado por Helena Pimenta en su etapa como docente, y su posible puesta en práctica en nuestras aulas de idiomas en la actualidad nos atrevemos a concluir lo siguiente:

1º Helena Pimenta innovó en la enseñanza de idiomas, como así lo corrobora el premio obtenido en el concurso Francisco Giner de los Ríos por su propuesta educativa del uso del teatro como herramienta para el aprendizaje del francés con casi una década de antelación a la implantación de este recurso en las aulas de idiomas españolas. Se podría considerar que se adelantó al concepto ABP (Aprendizaje Basado en Proyectos), tan extendido en la actualidad.

2º El impacto que produjo el proyecto de teatro de Helena Pimenta entre su alumnado traspasó los límites del ámbito escolar. Para muchos de ellos fue un descubrimiento que llenó sus vidas. Así lo evidencia la continuidad en el tiempo de la compañía Atelier, la insistencia por la creación de una escuela municipal de teatro o la organización de eventos relacionados con las artes escénicas.

3º La buena acogida del proyecto sobre teatro entre profesorado y alumnado quizá se debiera a un reflejo de la sociedad de aquel momento, marcada por la transición, la falta de oportunidades y las diferencias entre clases sociales. Una sociedad donde la educación estaba considerada como símbolo de progreso y donde el conocimiento de idiomas era un instrumento valioso para traspasar

las fronteras que durante tanto tiempo estuvieron cerradas en España.

4º Este proyecto aplicado a la enseñanza de idiomas se podría implementar con éxito en nuestros días por varias razones. En primer lugar, las características sociales de los jóvenes actuales y sus necesidades no difieren sobremanera de los acontecidos en la época en la que surgió el teatro del absurdo. En segundo lugar, facilita el desarrollo y la adquisición de la competencia en comunicación lingüística en lengua extranjera, las competencias sociales y cívicas y la competencia en conciencia y expresión culturales. Asimismo, fomenta la interdisciplinariedad entre las diferentes materias del currículo y conciencia a los jóvenes sobre objetivos incluidos en la agenda 2030 de desarrollo sostenible como son la pobreza, la inmigración o la igualdad de género, entre otros.

5º Por último, cualquier obra dramática es susceptible de ser empleada con éxito como recurso en el aula de idiomas. Antes de su elección, deberemos tener en cuenta los centros de interés del alumnado y su nivel competencial en el idioma extranjero.

## 7. OBRAS CITADAS

- ALBADALEJO GARCÍA, M.D. (2007). «Cómo llevar la literatura al aula de ELE: de la teoría a la práctica». MarcoELE. Revista de didáctica ELE, 5, 1-51.
- AGUILÚ DE MURPHY, R. (1989). *Los textos dramáticos de Virgilio Piñera y el teatro del absurdo*. Editorial Pliegos.
- BECKETT, S. (1952). *En attendant Godot*. Les éditions de Minuit.
- BROOK, P. (2016). *El espacio vacío*. (1ª ed., 2ª imp.). Ediciones península.
- CÁCERES RIVAS, D. (2009). *Taller de teatro intercultural*. Catarata.
- CAMUS, A. (2024 [1942]). *El mito de Sísifo*. (1ª ed., 9ª reimp.). Penguin Random House.
- CONSEJO DE EUROPA (2020). *Marco común europeo de referencia para las lenguas: aprendizaje, enseñanza, evaluación. Volumen complementario*. Estrasburgo: Servicio de publicaciones de Consejo de Europa. [www.coe.int/lang-cefr](http://www.coe.int/lang-cefr).

- ESSLIN, M. (1980). *The Theatre of the Absurd*. Penguin Books.
- HOLDEN, S. (1981). *Drama in Language Teaching*. Longman.
- JENSEN, M., HERMER, A. (1995). «El aprendizaje a través del juego: aprendizaje de lenguas extranjeras mediante los sentidos». En Michael Byram y Michael Fleming, *Perspectivas interculturales en el aprendizaje de idiomas. Enfoques a través del teatro y la etnografía* (pp. 183-195). 2ª ed. y traducción de José Ramón Parrondo y Maureen Dolan. Edinumen.
- MOTOS TERUEL, T. (28, 29 y 30 de enero de 2025). *Las artes escénicas en la educación: fundamentos y retos*. [Ponencia marco]. Futuraescena artes escénicas siglo XXI. <https://sites.google.com/academiae.es/futuraescena/v%C3%ADdeos>
- NEVADO FUENTES, C. (2015). «El texto literario en las clases de ELE: un recurso didáctico y motivador». *Revista Internacional de Lenguas Extranjeras*, 4, 151-167.
- RODRÍGUEZ ZAMORA, J. M. (2018). «Esperando a Godot, todavía...». *ESCENA. Revista de las artes*, Volumen 77 (2), 99 – 112.
- UNESCO (2006). «Hoja de Ruta para la Educación Artística. Conferencia Mundial sobre la Educación Artística: construir capacidades creativas para el siglo XXI. Lisboa, 6-9 de marzo de 2006». Recuperado en [https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000384200\\_spa?posInSet=1&queryId=N-EXPLORE-92c8b5fc-05cb-44b5-83c1-79a36a8d6a93](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000384200_spa?posInSet=1&queryId=N-EXPLORE-92c8b5fc-05cb-44b5-83c1-79a36a8d6a93)
- ZABALBEASCOA, J. A. (1998). *El teatro contemporáneo en lengua inglesa: la posguerra (1945-1960), el reflejo de los cambios sociales*. Universidad de Alcalá de Henares.

## 7.1. PRENSA CITADA

- Diario de Cádiz (13 de abril de 1985). Representaciones del grupo Atelier en los institutos de Bachillerato. *Diario de Cádiz*, p. 13.
- EL PAÍS (5 de mayo de 1987). Tres jóvenes compañías teatrales se presentan en Madrid. *El País*. [https://elpais.com/diario/1987/05/05/cultura/547164012\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1987/05/05/cultura/547164012_850215.html)
- HERRERO, Roberto (27 de marzo de 1984). Comienza la II Muestra de teatro de institutos de Gipuzkoa. *La voz*, p. 36.

MARAÑA, Félix (7 de junio de 1985). Atelier representará al joven teatro vasco en Mérida. *El diario vasco*, pág 51.

RUIZ GARIBAY, Carmen (9 de noviembre de 1983). El grupo de teatro Atelier, de Rentería, segundo premio en el concurso Giner de los Ríos. *La voz*, p. 37.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Desde el siglo XVI los jesuitas han producido teatro escolar en España. Los colegios de jesuitas fueron pioneros al introducir el juego en sus planes de estudio para la enseñanza de la lengua latina a través de representaciones teatrales denominadas *ludi scaenici*.
- <sup>2</sup> El MCER es un documento oficial en el que vienen definidas las destrezas lingüísticas de los estudiantes de idiomas (comprender, hablar y escribir) en una escala graduada que abarca desde el A1, nivel básico, hasta el C2, nivel avanzado.
- <sup>3</sup> Los Premios Francisco Giner de los Ríos a la Mejora de la Calidad Educativa están convocados por el Ministerio de Educación y Formación Profesional en colaboración con la Fundación BBVA. Tienen como finalidad el reconocimiento de los docentes a las labores de innovación educativa en las aulas y la difusión de sus trabajos entre toda la comunidad docente.
- <sup>4</sup> Con estas palabras introduce Helena Pimenta el proyecto escolar de teatro que ella misma diseña para la representación en francés de la obra *En attendant Godot*, de Samuel Beckett.
- <sup>5</sup> Año de la primera edición en francés. Vid. bibliografía.
- <sup>6</sup> Samuel Beckett escribió originariamente esta obra en francés, idioma en el que prefería redactar sus escritos a pesar de no ser su lengua materna. La versión en inglés fue traducida por él mismo dos años después.



TEATRO Y EDUCACIÓN PÚBLICA EN CHILE. UNA MIRADA  
DESDE LAS REVISTAS ESCOLARES (1930 A 1950)

*THEATER AND PUBLIC EDUCATION IN CHILE: AN EXAMINATION  
THROUGH SCHOOL MAGAZINES (1930 TO 1950)*

**Ana Sedano-Solís**

Pontificia Universidad Católica de Chile

asedano@uc.cl

<https://orcid.org/0000-0001-7881-8724>

**Constanza Alvarado Orellana**

Universidad Austral de Chile, Universidad de la Frontera

y Universidad de Sevilla

constanzalvarado@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-3515-4144>

**Patrizio Gecele Muñoz**

Pontificia Universidad Católica de Chile

pjgecele@uc.cl

<https://orcid.org/0009-0005-1639-3333>



**DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2025.55.13**

**ISSN 2444-3948**

**Resumen:** El artículo presenta los resultados de una investigación que estudió, valoró y visibilizó la presencia de lo teatral en la educación escolar en Chile, a través de la pesquisa, análisis y activación de una selección de revistas y publicaciones escolares periódicas de liceos públicos, producidas entre los años 1930 y 1950. Este trabajo se desarrolló a

partir de la revisión de 19 títulos de revista, de las que se estudiaron un total de 108 números. De este estudio, se identificaron 18 hallazgos relevantes en torno al panorama teatral escolar de la época, los cuales han permitido levantar y construir un relato histórico y testimonial sobre las teatralidades de la vida escolar, en un contexto marcado por el auge de la educación estatal, además del surgimiento de los teatros universitarios en el país.

El proyecto contempló, por un lado, la realización de cuatro talleres formativos con especialistas del teatro, la educación y el patrimonio, dirigidos a comunidades educativas de liceos públicos en Chile; tres de ellos fueron virtuales y abiertos a la comunidad y uno presencial; por otro lado; se diseñó y puso en marcha una plataforma digital de gestión de estos archivos, de libre acceso. Finalmente, se ejecutó una actividad para la activación y mediación del patrimonio teatral escolar con estudiantes de los Talleres de Archivo y Patrimonio del Liceo A1 Javiera Carrera de Santiago, primer liceo fiscal femenino en Chile.

**Palabras clave:** Enseñanza pública, Teatro escolar, Patrimonio cultural, Enseñanza secundaria, Participación estudiantil.

**Abstract:** The article presents the results of a research study that examined, evaluated, and made visible the presence of theater in school education in Chile through the exploration, analysis, and activation of a set of school magazines and periodical publications from public high schools, produced between the years 1930 and 1950. This work was developed based on a review of 19 magazine titles, from which a total of 108 issues were studied. From this study, 18 relevant findings were identified regarding the school theater landscape of the time, which have allowed for the construction of a historical and testimonial narrative about the theatrical aspects of school life, within a context marked by the rise of state education and the emergence of university theaters in our country.

The project included, on one hand, the implementation of four training workshops with specialists in theater, education, and heritage, aimed at educational communities of public high schools in Chile; three of these were virtual and open to the community, and one was in-person. On the other hand, a digital platform for managing these archives was designed and launched, with free access. Finally, an activity was carried out to activate and mediate the school theatrical heritage with

students from the Archive and Heritage Workshops of Liceo A1 Javiera Carrera in Santiago, the first public girls' high school in Chile.

**Keywords:** Public education, Theatrical companies, Cultural heritage, Secondary Education, Student participation.

**Sumario:** 1. Introducción; 1.1. Educación y construcción de la República en Chile; 1.2. Educación y construcción de la República en Chile; 1.3. Teatro Escolar: hacia una comprensión más amplia del teatro y la vida escolar entre 1930 y 1950; 1.3.1. Teatralidad en la escuela; 1.3.2. Teatros universitarios y su relación con la actividad teatral escolar; 1.4. Marco Metodológico: Identificación, recopilación y activación de las huellas del teatro escolar; 1.4.1. Identificación del corpus documental; 1.4.2. Recopilación y conformación de las colecciones; 1.4.3. Activación de los documentos; 2. Resultados; 3. Conclusiones; 4. Agradecimientos; 5. Obras citadas. 6. Notas.

Copyright: © 2025. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

ANA SEDANO-SOLÍS es Doctora en Estudios Teatrales por la Universidad de Alcalá, investigadora teatral y académica de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Investigadora adjunta del Instituto Milenio para la Investigación del cuidado (MICARE), posee experiencia nacional e internacional en docencia e investigación en torno al Teatro Aplicado, Pedagogías del teatro y Formación Integral de artistas, con publicaciones en libros, monográficos y revistas indexadas, además de la dirección y participación en proyectos de investigación, congresos y redes académicas. Su tesis doctoral, publicada en 2016, obtuvo el Premio Extraordinario de la Universidad de Alcalá (2019).

CONSTANZA ALVARADO ORELLANA es investigadora en artes, comunicación y cultura. Candidata a Doctora en Comunicación por la Universidad Austral de Chile, Universidad de la Frontera y Universidad de Sevilla. Becaria de la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo Subdirección de Capital Humano/ Beca Doctorado Nacional, Folio 2121132. Magíster en Artes y Actriz (Pontificia Universidad Católica de Chile) y Diplomada en Archivística (Universidad de Chile). Cofundadora de Proyecto ARDE, plataforma de archivos en artes y cultura.

PATRIZIO GECELE MUÑOZ es actor (UC) y Magister en Arte, Pensamiento y Culturas Latinoamericanas (USACH). Desde el 2019 trabaja como investigador, documentalista y mediador en el Archivo de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile, en donde además es docente de diversos cursos de estudios teatrales e historiografía. Sus investigaciones se centran en el estudio y activación de archivos y documentación sobre la historia del teatro chileno, destacando los proyectos sobre la fotografía teatral de J. Brantmayer (1983- 1991), el Fondo Documental de Álbumes Teatrales de B. Castro y A. Sieveking (1938-2019) y Archivos y Teatralidades del Exilio Chileno en Costa Rica (1970-1980).

## I. INTRODUCCIÓN

La práctica teatral ha sido parte activa de los procesos educativos y de la convivencia social en Chile; así lo demuestran las huellas que se han rastreado en el contexto liceano, presentes en talleres y academias de teatro, festivales, encuentros, actos públicos, efemérides y diversas prácticas realizadas en establecimientos públicos emblemáticos. Este artículo presenta los resultados del proyecto «Las huellas del teatro escolar: Programa de investigación sobre archivos, patrimonio e identidad teatral en la educación chilena» donde se estudió la presencia de lo teatral en la educación pública, desde una mirada expandida, que no solo consideró la participación estudiantil en la producción de obras y talleres de teatro escolar o la asistencia a espectáculos teatrales, sino todas aquellas instancias en que la teatralidad aparece en la vida escolar.

En la literatura actual, existe un escaso análisis y sistematización de la historia del teatro escolar en Chile; si bien la relación entre la educación y el teatro se ha dado sostenidamente en la práctica, hay pocos estudios críticos sobre el tema. En cambio, existe un desarrollo amplio desde la Historia de la Educación y el estudio de los archivos escolares. Por ello, en el marco de esta investigación, se revisó un conjunto específico de revistas escolares provenientes de liceos públicos, material que fue consultado a partir de los acervos digitales de la Biblioteca Nacional Digital<sup>1</sup> y de las Revistas Escolares del Museo de la Educación Gabriela Mistral<sup>2</sup>.

La pesquisa y análisis de estos documentos se orientó a la búsqueda de huellas teatrales que ofrecieran una primera aproximación al modo en que aparece y se desarrolla el teatro en la vida liceana durante la primera mitad del s. XX. Se optó por acotar el estudio a un periodo determinado, que va desde 1930 a 1950, debido a que se trata de un contexto determinante en todas las dimensiones que abarcó la investigación, en donde se encontraron, de manera muy particular: la modernización de la República, el auge de la educación estatal y el surgimiento de los teatros universitarios en Chile.

En este contexto, el siguiente artículo pretende fortalecer los estudios teatrales aplicados a la educación como área dentro del Teatro Aplicado, un campo de investigación en permanente Desarrollo donde «el teatro dialoga necesariamente con otras disciplinas o ámbitos del saber, que está íntimamente ligado a su contexto de ejecución, y cuyo énfasis está

puesto en la práctica y en sus efectos» (Sedano, 2025, p.166). Para ello, ofrece una mirada amplia, a partir de la identificación y sistematización de prácticas teatrales escolares y su activación con estudiantes actuales, fortaleciendo tanto los diálogos intergeneracionales, como la memoria patrimonial del quehacer teatral en los liceos y escuelas públicas, dentro del periodo estudiado.

El estudio se realizó mediante el intercambio y colaboración entre investigadores provenientes de diversas disciplinas, junto con las comunidades educacionales compuestas por estudiantes y profesores que actualmente forman parte de los talleres de Archivo y Patrimonio del Programa de Archivos Escolares (PAE) del Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ambas comunidades (académica y escolar) conformaron un equipo multidisciplinar, mixto e intergeneracional compuesto por investigadores teatrales, historiadores, profesores de Historia y estudiantes de 1° a 4° año de enseñanza media, provenientes principalmente del Liceo Al Javiera Carrera, fundado inicialmente como Instituto de Señoritas de Santiago en el año 1894.

Instituciones como el Liceo Javiera Carrera de Santiago u otros que participaron de talleres y actividades organizadas en el marco de esta investigación, fueron parte de la construcción de la República de Chile y actualmente continúan entregando una educación gratuita y de calidad, siendo históricamente reconocidos como liceos emblemáticos con un importante desarrollo en los ámbitos de las ciencias y las humanidades; no así en el campo artístico y, más específicamente, teatral.

El presente estudio explora de qué manera las instituciones educativas son también un espacio atravesado por la teatralidad, poniendo de relieve la importancia de los liceos en tanto lugar de sociabilidad, de encuentro y de construcción cultural para el país; considerando que este: «no puede ser analizado solo por sus resultados en materia de cobertura, segmentación y aprendizaje, sino también como una experiencia vital para aquellos que asistieron a sus aulas y que constituyeron un cambio que ellos mismos avizoraron» (Serrano, 2018, p.15).

### 1.1. Educación y construcción de la República en Chile

La educación pública fue fundamental en la construcción de la identidad nacional y la promoción de los valores republicanos en

Chile durante los siglos XIX y principios del XX. En este periodo, la política educativa chilena reflejó la clara intención de utilizar la educación como herramienta para forjar una nación más moderna e independiente.

En este contexto, el liceo público (establecimiento de educación escolar secundaria), desempeñó un papel crucial en la consolidación del Estado y la República, promoviendo la igualdad de oportunidades y la formación de ciudadanos informados y comprometidos. Esta tesis se sustenta, por ejemplo, en la exhaustiva obra de Sol Serrano, Macarena Ponce de León, Francisca Rengifo y Rodrigo Mayorga (2012-2018) que analiza las políticas educativas, las reformas curriculares y el rol de los liceos en la movilidad social, demostrando cómo la educación secundaria se erigió en un pilar del proyecto de construcción de la República.

Como señalan Rodrigo Sandoval y María José Vial (2016), impulsores del Programa de Archivos Escolares UC, el liceo «reforzó al Estado docente, fue espacio propicio para la difusión de la nacionalidad e instrumento activo de integración territorial y social» (p. 24). En este sentido, las reformas y la expansión del sistema de establecimientos públicos reflejaron un esfuerzo por integrar a todos los sectores de la sociedad en un proyecto común de desarrollo y progreso. Tanto las escuelas como los liceos no solo proporcionaron formación académica, sino que también transmitieron los valores cívicos de la época. Al democratizar el acceso a la educación, los liceos contribuyeron directamente a la movilidad social y a la creación de una clase media educada, proceso que fortaleció la participación de las juventudes en la vida política y social, sentando las bases de una sociedad republicana más robusta (Pérez, 2017).

Esta vocación estatal se manifestó claramente en la visión de líderes políticos influyentes. El ejemplo más emblemático es el de Pedro Aguirre Cerda, presidente de Chile entre 1938 y 1941, quien inició su mandato con la consigna «Gobernar es educar y dar salud al pueblo». Esta máxima evidenciaba la necesidad de utilizar la educación pública no solo para reproducir las fuerzas económicas del país, sino también para despertar el espíritu cívico colectivo requerido por la comunidad. Como señala Ponce de León (2018), la postura del partido radical sostenía que «la educación era un derecho de los ciudadanos y, por tanto, de igual acceso en una sociedad democrática en la

que el Estado era la única institución capaz de garantizar su distribución y acceso homogéneo» (p. 368).

El presente estudio se sitúa, por lo tanto, en la primera mitad del siglo XX (1930-1950), un periodo decisivo en el que se impulsaron políticas orientadas a ampliar la cobertura escolar y a consolidar la figura del liceo en la sociedad chilena y en el imaginario familiar. Es precisamente esta fase de expansión y reafirmación, marcada por el auge de la educación estatal, la que sustenta el análisis de esta investigación. En este contexto de efervescencia social y cultural, proponemos examinar la presencia y la función de lo teatral en la educación secundaria a través de la pesquisa y análisis de publicaciones escolares periódicas.

## 1.2. Revistas escolares: espacios de expresión y participación estudiantil

Las revistas escolares en los liceos públicos chilenos fueron herramientas cruciales para el desarrollo intelectual, cultural y artístico del cuerpo estudiantil. Estas publicaciones, producidas en su mayoría por las y los estudiantes, con el apoyo de sus profesoras(es), abarcaban una variedad de temas que iban desde la literatura, la poesía y composiciones propias, hasta reflexiones en torno a temas políticos, culturales y estudios científicos. Las revistas escolares no solo reflejaban las inquietudes, las aspiraciones y los imaginarios de jóvenes estudiantes, sino que también actuaban como un medio para el intercambio de ideas y la difusión de la cultura entre toda la comunidad escolar y familiar:

Entre la amplia gama de formas de participación estudiantil —tanto femenina como masculina—, las revistas tuvieron gran relevancia y aunque solían ser de corta vida, las hubo casi en todos los liceos. Estas publicaciones significaban un gran esfuerzo de los estudiantes porque debían financiarlas con aportes de la comunidad, y lograron contar con la publicidad del comercio, especialmente en los liceos provinciales (Serrano, 2012, p. 267).

La participación en la creación de estas revistas permitió a las y los estudiantes desarrollar habilidades de escritura, edición y crítica,

contribuyendo así a una formación integral. Estas publicaciones permitieron el intercambio directo con obras, eventos y figuras de la escena cultural nacional, acercando experiencias de crecimiento y desarrollo cultural para el estudiantado que habrían sido inalcanzables para ciertos grupos sociales. Por tanto, han servido como un registro histórico de las actividades escolares y de los cambios sociales y culturales de Chile, de su consolidación republicana y de su proyecto de reformativa educativa.

En el contexto de esta investigación, las revistas escolares constituyen una fuente crucial para poder rastrear y encontrar vestigios que dieran cuenta de qué manera el teatro, y sus diversas prácticas de teatralidad, fueron parte de la vida escolar de la época. Las revistas escolares al ser pensadas, escritas, diseñadas y producidas por el propio alumnado y equipos docentes, constituyen un diálogo directo con las comunidades escolares que plasmaron, en estos documentos, diversas manifestaciones de su identidad.

Así, los establecimientos educacionales han generado un acervo de documentos que posibilita «reconstruir vivencias y representaciones de la experiencia escolar, además de la vida cotidiana, cultural y administrativa» (Sandoval y Vial, 2016, p. 24). Precisamente estas materialidades discursivas y visuales resultan de suma relevancia para rastrear y analizar el cruce entre las prácticas escénicas y la vida escolar, considerando un conjunto amplio y diverso de prácticas que amplían la relación entre teatro y educación más allá de la sola implementación de talleres o clases de teatro. Desde este enfoque, el proyecto propone examinar el teatro escolar a partir de las múltiples huellas documentales preservadas en las revistas institucionales.

### **1.3. Teatro Escolar: hacia una comprensión más amplia del teatro y la vida escolar entre 1930 y 1950**

El teatro escolar se analizará desde la perspectiva del Teatro Aplicado en Educación y de nociones provenientes de los Estudios Teatrales relacionadas con la teatralidad, a partir de lo cual se expondrán aquellas conceptualizaciones que orientaron la pesquisa de documentos en las revistas escolares. Posteriormente, se analizarán brevemente los vínculos del liceo con el surgimiento de los teatros

universitarios, en un periodo que fue crucial para el desarrollo del teatro en Chile.

Dentro de los estudios que abordan el Teatro Aplicado, el teatro escolar es comprendido como cualquier práctica pedagógica y artística, que integra la práctica teatral en el proceso educativo con el propósito de desarrollar y fomentar aprendizajes cognitivos, socio emocionales, habilidades expresivas, creativas, y colaborativas, desde metodologías activas de enseñanza.

Según describen Motos y Ferrandis (2015) el Teatro Aplicado en Educación se relaciona con el uso de estrategias dramáticas aplicadas al ámbito de la educación formal. Sedano (2021), señala al respecto, que «el teatro es una herramienta eficaz para el desarrollo de competencias en los procesos educativos y de formación inicial docente relacionados, tanto con aspectos pedagógicos como disciplinarios, además de un elemento didáctico que permite dinamizar los procesos de enseñanza y aprendizaje al interior del aula» (Sedano en Canto et al., 2021, p. 19).

El teatro aparece en la educación formal de diferentes maneras. Vietes (2014) expone cómo en España la educación teatral está presente en la Enseñanza obligatoria (incluyendo primaria, secundaria y especial) y posobligatoria (bachillerato, formación profesional y profesional/ocupacional), además de la Enseñanza Superior mediante programas de pre y posgrado. Indica que las formas en que aparece dentro de los sistemas educativos son diversas: como asignatura o área específica en el currículo, como metodología transversal para otras áreas (dramatización, juego dramático, simulación), en la formación del profesorado como parte de programas de formación inicial o perfeccionamiento docente, en la extensión o en las actividades extraescolares, como en el caso de los talleres de teatro.

Respecto a la investigación, al inicio, esta se planteó abordar únicamente los talleres de teatro escolar que se desarrollaban en el contexto del liceo. Sin embargo, al sumergirse en la revisión documental, el equipo constató que aparecían diversas formas de teatralidad más allá de los talleres y se decidió profundizar en la complejidad de una serie de manifestaciones y prácticas teatrales que se desarrollaban dentro de la vida escolar, superando incluso la propia disciplina. En este sentido, se consideró la importancia de las representaciones simbólicas en el proyecto de construcción identitaria del periodo

estudiado, estimando y analizando diversos hallazgos, que más allá de la práctica y ejercicio del teatro, constituyeron instancias o manifestaciones de teatralidad que permitieron comprender de forma más completa el diálogo entre teatro y educación pública en Chile.

### 1.3.1. Teatralidad en la escuela

¿Cómo se entiende, desde la educación pública, la condición de teatralidad? Para abordar esta cuestión, es necesario definir a qué se refiere este término. Feral (2003) se pregunta acerca de qué es la teatralidad, cómo definirla y reconocerla. Según la autora, el concepto permite reflexionar acerca de la producción y recepción del teatro, ya que Teatralidad es producto y proceso teatral. Según Óscar Cornago (2005), la teatralidad corresponde a «la cualidad que una mirada otorga a una persona, que se exhibe consciente de ser mirado mientras está teniendo lugar un juego de engaño o fingimiento (p. 5-6). Desde este punto de vista, la teatralidad se establece a partir de tres condiciones: la primera corresponde a la referencia de una experiencia que considera la mirada de un otro y que como experiencia se construye y existe bajo esa mirada; la segunda, es que la teatralidad supone un proceso que solo tiene lugar mientras está aconteciendo el encuentro entre dos o más personas; la tercera es que considera la idea de representación, es decir, de un acontecimiento que busca mostrar algo de otra manera, en donde todos los participantes son conscientes de esa convención.

En la misma línea, Dubatti (2018) explica que, desde la Antropología del Teatro, la teatralidad es una condición de posibilidad de lo humano que consiste en la capacidad de organizar la mirada del otro, de producir una óptica política o una política de la mirada: «esa red o redes de mirada (de lo que debe y no debe verse, de lo que puede y no puede verse) generan acción social en todos los planos de la vida comunitaria y sostienen el poder, el mercado, la totalidad de las prácticas sociales» (p. 12).

Ahora bien, durante la primera mitad del s. XX, el teatro en Chile era una práctica que se desarrolló no solo en espacios escolares, sino que también en universidades, sindicatos, mancomunales,

círculos de mujeres, juntas de vecinos, asociaciones laborales y diversas organizaciones sociales. Durante este periodo el teatro tuvo un rol significativo en la acción social y particularmente en la propia vida escolar, que no quedaba ajena a los acontecimientos políticos de la época. La actividad teatral en los liceos públicos chilenos durante este periodo constituyó, así, un espacio de formación ciudadana y también artística, cuestión que quedó documentada en las revistas escolares.

Dichos hallazgos han sido clasificados dentro de esta investigación en dos grandes grupos: por un lado están los hallazgos que incluyen directamente al teatro en tanto disciplina como, por ejemplo: entrevistas a actores y dramaturgos vigentes en esos años como Antonio Acevedo Hernández; reportajes y notas informativas sobre datos históricos del teatro, sobre obras o dramaturgos internacionales desde William Shakespeare hasta Eugene O'Neill; composiciones dramáticas y registro de representaciones teatrales, *sketches* cómicos y otros números escénicos. Por otro lado, están los hallazgos que, sin necesariamente corresponder a manifestaciones del teatro, sí suponen instancias o prácticas de teatralidad como fiestas, celebraciones y ceremonias, conmemoraciones y aniversarios, presentaciones asociadas a distintas efemérides, homenajes a profesoras y directoras y otros eventos culturales.

Todas estas prácticas de teatro escolar han sido catalogadas bajo la idea de teatralidad, al cumplir con tres características básicas: (1) despliegue de una puesta en escena, (2) desarrollo de acciones de representación identitaria o simbólica y (3) espectadores que presencian estos eventos. En todas estas manifestaciones de la teatralidad liceana, se logran identificar diversas acciones donde la comunidad se organizaba en torno a un acontecimiento, en el cual: se generaba una puesta en escena (según el uso del espacio y una lógica «espectatorial»), se realizaba un uso intencionado del vestuario y de elementos simbólicos (como el himno del liceo y sus emblemas), se producían determinados gestos y un gran número de acciones rituales propias de la representación de la identidad y la vida escolar.

Lo anterior permitió comprender que, aunque no existieran huellas documentales de obras teatrales con espectadores y

actores en las revistas escolares estudiadas, estos documentos sí reflejaban la presencia de lo teatral en el liceo, dado que «el mantenimiento de la teatralidad solo puede depender de la aceptación de ciertas reglas que todos asumimos voluntariamente, no para generar una ficción, sino para generar una situación» (Sánchez, 2008, p. 14). En base a ello, el presente estudio consideró una amplia gama de prácticas que van más allá de las propias representaciones o puestas en escena de obras de teatro, y que se reconocen como un espacio de encuentro y expectación, que refiere a esta dinámica tan propia de la práctica teatral.

Como se puede apreciar, las revistas escolares y otros documentos de archivo como guiones, programas de mano, afiches y fotografías de obras teatrales, son un valioso recurso para entender la actividad teatral en la vida escolar y cultural de la época en estos establecimientos educativos. Siguiendo a Terry Cook (2013), los archivos son potenciales activadores y mediadores de procesos de memoria colectiva, identidad y comunidad. Este acervo documental, tal como evidencian las revistas, posibilita una forma de conocer las teatralidades de la vida escolar y observar cómo el teatro estaba presente en las dinámicas cotidianas de la vida liceana. Y es que el liceo, más allá de ser una institución educativa formal, fue un escenario fundamental para la vida social. Así lo describe Serrano (2018):

El liceo fue un nuevo espacio de sociabilidades organizadas que reforzó el vínculo entre pares, antes fuertemente familiares, con los y las compañeras de curso; también fue un espacio de memoria, aquel del recuerdo, de la nostalgia y de la pertenencia. A estas sociabilidades de identidad se agregan novedosas prácticas de índole participativa (pp.17-18).

En este sentido, dentro de los hallazgos identificados en las revistas escolares, se lograron identificar diversos vínculos y mediaciones con la escena teatral universitaria. A continuación, se dará cuenta de qué manera los teatros escolares de los liceos públicos emblemáticos desempeñaron un rol significativo en el surgimiento de los teatros universitarios, aquellos que proponían la

experimentación a mediados del siglo y que fueron responsables de la profesionalización de la disciplina teatral en Chile.

### **1.3.2. Teatros universitarios y su relación con la actividad teatral escolar**

El nuevo y revolucionario movimiento teatral que surgió con fuerza en las universidades estatales del país durante las décadas de los 40 y 50, se articuló con las experiencias teatrales vividas en los liceos. Grupos como el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, fundado en 1941; el Teatro de Ensayo de la Pontificia Universidad Católica de Chile, en 1943; El Teatro de la Universidad de Concepción, en 1945, y otros que se formaron más tarde como el Teatro Teknos de la Universidad Técnica del Estado, en 1958 y el Teatro de la Universidad de Antofagasta en 1962, se nutrieron de jóvenes talentos que habían desarrollado su pasión por el teatro en sus años escolares, y luego como estudiantes universitarios.

Estos grupos universitarios impulsaron la innovación en el teatro chileno, experimentando con nuevas formas de expresión y desafiando las convenciones teatrales tradicionales (CENECA y Ochsenius, 1982). No es extraño entonces constatar que el teatro de la Universidad de Chile fuera justamente fundado por estudiantes y profesores de la carrera de pedagogía de dicha casa de estudios. Así, vemos como en estas décadas en Chile, el teatro y la educación comienzan a tener un fructífero diálogo, que se desarrolló fuertemente hasta el golpe de estado en 1973.

La profesionalización del teatro en Chile también se vio favorecida por la creación de carreras universitarias en artes escénicas, pocos años después de la creación de estas compañías, las cuales ofrecieron una formación académica y técnica a los futuros actores, directores, dramaturgos y teatristas. Esta profesionalización permitió que el teatro chileno alcanzara un nivel de madurez artística y técnica, posicionándose como una de las principales formas de expresión cultural en el país (Pradenas, 2006).

Resulta interesante observar que estos teatros universitarios impulsaron un programa dirigido, no solo a la creación de un

teatro escuela, sino que también a la formación de un ambiente teatral, la transmisión de nuevos valores y el fomento de la dramaturgia clásica, chilena y contemporánea. Estos lineamientos se implementaron a través de una serie de acciones y actividades de mediación: creación de programas de mano para presentar datos del montaje y de la dramaturgia de las obras; realización de talleres, foros y conversatorios con los públicos o beneficios para estudiantes escolares en la compra de entradas, entre otras. Destaca, también, la inclusión de estudiantes en los elencos de algunas de sus obras, en las que tuvieron una activa participación, ya sea cantando en coros o actuando en las comparsas de las obras.

Algunos hallazgos que constatan esta colaboración son los montajes de las obras *Ligazón* (1942), *Égloga séptima* (1943) y *El mancebo que se casó con mujer brava* (1943). En estas producciones del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, Moisés Miranda, profesor y director de coro, estaba a cargo de dirigir a estudiantes liceanos, quienes formaron parte del elenco de estas obras cantando y/o haciendo personajes colectivos. Estas tres obras, fueron presentadas en el Teatro Municipal de Santiago, espacio escénico que ya por estos años comenzaba a hacer habitado por jóvenes liceanos como parte del elenco oficial, consignándose su participación en los programas de mano de estas obras, documentos que se suman al cuerpo de revistas escolares estudiadas.

Así, toda esta actividad teatral, comprendida como teatro escolar a partir de las revistas de los liceos públicos chilenos durante este periodo, permiten comprenderlos no solo como espacios de formación ciudadana, sino que también como espacios de apreciación, formación y mediación artística-teatral. Cabe destacar que, en el caso específico de las representaciones, actos y festejos, ya sea con objetivos artístico-culturales, cívicos, educativos, o conmemorativos, aparecen registrados como importantes acontecimientos de desplante escénico que eran organizadas por el alumnado.

De esta manera, estos actos de representación no solo tenían un valor pedagógico, sino que también se convertían en eventos masivos que involucraban a las familias; así como a todos los miembros de la comunidad educativa. En este contexto, es posible analizar los mecanismos que la actividad teatral fomenta en

el desarrollo escolar como el trabajo en equipo, el sentido de pertenencia, la disciplina para preparar y ensayar estos actos, y el desarrollo de habilidades expresivas, comunicativas y creativas, puestas en acción en estos encuentros. Además, a través de los talleres de teatro escolar, las y los estudiantes, podían explorar temas sociales, históricos y políticos, lo que les permitía desarrollar una conciencia crítica y un sentido de responsabilidad cívica.

No sería incorrecto proponer, entonces, que toda esta actividad teatral definida como teatro escolar en los liceos públicos desempeñó un papel significativo en el surgimiento de una renovación teatral a partir de su profesionalización en las universidades chilenas. La presencia de los nuevos teatros universitarios, de hecho, es algo que apareció en la revisión de las revistas escolares, en dónde se lograron identificar diversos vínculos y mediaciones entre estas compañías de teatro universitarias y los liceos públicos. Además, muchos de los estudiantes que participaron en actividades teatrales, en sus liceos, continuaron posteriormente sus estudios en instituciones de educación superior, donde encontraron un entorno propicio para desarrollar sus habilidades artísticas profesionalmente.

#### **1.4. Marco Metodológico: Identificación, recopilación y activación de las huellas del teatro escolar**

El presente apartado expone el marco metodológico del estudio, el cual se sustentó en un enfoque cualitativo y adoptó la investigación documental como método preponderante. Este método es definido por María Eumelia Galeano (2018) como una «estrategia no reactiva de investigación social» que permite analizar acciones, interacciones y situaciones sociales a través de la mediación de recursos textuales, visuales y audiovisuales (p. 129). Desde esta perspectiva, el trabajo en torno a los archivos (revistas escolares publicadas en Chile entre los años treinta y cincuenta del s. XX), contempló un diseño interdisciplinario elaborado entre académicos y profesionales del teatro, la historia y la archivística<sup>3</sup>.

El diseño metodológico se orientó a identificar indicios teatrales en las publicaciones estudiantiles para su posterior puesta a disposición

en un repositorio digital de libre acceso y activación junto a comunidades escolares. De esta manera, el trabajo se enfocó en comprender cómo el teatro participó en la vida social escolar de la época y en desarrollar un ejercicio activo que, junto a estudiantes y docentes escolares, permitiera actualizar el sentido de estos registros en el presente. Para lograrlo, el proyecto se estructuró en tres fases dirigidas a la identificación, recopilación y activación de las huellas del teatro escolar, las cuales se detallan a continuación.

#### 1.4.1. Identificación del corpus documental

En esta primera fase se desarrolló el trabajo en torno a las publicaciones periódicas estudiantiles a cargo de un equipo de tres investigadoras(es) de teatro y una de historia. Se revisó una base de datos proporcionada por el Programa de Archivos Escolares (PAE) con 200 títulos provenientes de establecimientos escolares nacionales. De ese conjunto, solo algunos se encontraban digitalizados y disponibles para consultar en la Biblioteca Nacional Digital y el repositorio de Revistas Escolares del Museo de la Educación Gabriela Mistral.

Durante el proceso se observó que varios de los enlaces web indicados en la base de datos ya no se encontraban vigentes, lo que implicó actualizar la información. Debido a los tiempos establecidos para la investigación, se decidió acotar la búsqueda y considerar publicaciones producidas por liceos y escuelas de la Región Metropolitana y la Región de Los Ríos, centro y sur del país. Posteriormente, se incorporó la Región de Antofagasta, para ampliar el estudio al norte de Chile.

En síntesis, se revisaron 108 números, correspondientes a 19 títulos de revistas. Si bien, inicialmente el proyecto consideró una revisión histórica entre los años 1930 y 1960, debido a los tiempos efectivos de ejecución y al limitado acceso a la totalidad de las revistas producto de las restricciones por la pandemia de Covid 19, los números explorados finalmente correspondieron al periodo de 1930 a 1950 (Ver Tabla 1).

Tabla 1  
 Datos generales de las revistas revisadas

Título	Establecimiento escolar y localización <sup>4</sup>	Años	Cantidad de números
Esfuerzo Juvenil	Liceo de Niñas de Valdivia, Región de Los Lagos	1940-1950	11
Campanita	Escuela Experimental de Niñas, Santiago	1946	1
Cristal	Liceo N°3 de niñas, Santiago	1930-1932	4
Fraternidad	Escuela N°164 Guardadora del Pabellón Peruano, Santiago	1934	1
Horizontes	Liceo Valentín Letelier, Santiago	1943	1
Juventud y Esfuerzo	Escuela Superior N°2, Antofagasta	1932-1934	16
Crisol	Escuela Especial de Desarrollo, Santiago	1948	1
Despertar	Escuela N°11 de Melipilla, Región Metropolitana	1944-1950	11
Hermes	Instituto Comercial de Valdivia, Región de Los Lagos	1944-1945	2
El Chiquitín	Escuela Mixta N°29, Naltagua, Región Metropolitana	1937	4
El Colegial	Escuela N°27, Santiago, Región Metropolitana	1934	1
Impulso	Liceo Domingo Faustino Sarmiento,	1942-1946	9
Juventud	Liceo Amunátegui, Santiago, Región Metropolitana	1937	2

Juventud	Liceo N° 1 de Hombres Valentín Letelier, Santiago, Región Metropolitana	1945-1947	16
El Heraldo	Liceo de Hombres de Valdivia, Región de Los Lagos	1946	7
Esfuerzos	Liceo de La Unión, Región de Los Lagos	1944-1946	3
La voz de los buenos muchachos	Escuela N°4 de Valdivia, Región de Los Lagos	1935	1
Acción	Brigada Instituto Nacional, Santiago, Región Metropolitana	1944-1946	13
Ahora	Liceo Nocturno Presidente Balmaceda, Santiago, Región Metropolitana	1944-1945	4

A partir del corpus de revistas descrito, se realizó una nueva búsqueda para identificar los contenidos que hicieran referencia a lo teatral. Durante el proceso, se estableció como criterio pesquisar reportajes o notas sobre actividades, temáticas o elementos relacionados a lo escénico sin una limitación a la práctica del teatro en talleres o grupos, ni a la presentación de obras teatrales en los establecimientos. Se consideraron otras modalidades de inserción del teatro en la vida y cultura escolar, como el desarrollo de dramaturgia de autoría de estudiantes, investigaciones escolares sobre este arte y sus figuras fundamentales, actos que incorporaban estrategias teatrales, así como diversas manifestaciones de las teatralidades de la vida escolar.

#### 1.4.2. Recopilación y conformación de las colecciones

La ampliación del criterio de pesquisa permitió valorar un conjunto de menciones a lo teatral, como huellas de su presencia histórica en los establecimientos escolares. En la segunda fase, se identificaron documentos sobre actos escolares que consideraban representaciones escénicas, intervenciones corales, intercambio

con figuras del teatro chileno, análisis de dramaturgia contemporánea, referencias al teatro clásico, difusión de festividades y celebraciones de efemérides del liceo con características teatrales, entre otras.

Finalmente, se seleccionaron 18 hallazgos que fueron descritos bajo los parámetros del sistema de metadatos Dublin Core, especializado en elementos digitales a partir de 15 definiciones semánticas: título, etiquetas, descripción, fuente, tipo de recurso, relación, cobertura, autor o creador, editor, colaboradores, derechos, fecha, formato, identificador del recurso e idioma (Alcaraz, 2023). Los documentos con sus descripciones se organizaron en colecciones, conjuntos artificiales de documentos reunidos según criterios curatoriales específicos, temas o formatos (Heredia, 2007). Las colecciones se estructuraron según los establecimientos escolares en que fueron producidas las revistas, estableciéndose seis colecciones. Estas se difundieron en el sitio web <https://www.archivosescolares.cl/teatro/>, plataforma desarrollada en un primer proyecto dedicado a la investigación del patrimonio teatral escolar, diseñada en Omeka, software libre, flexible y de código abierto, programado para la publicación y difusión de colecciones digitales de bibliotecas, archivos, museos u otras instituciones a fines.

### 1.4.3. Activación de los documentos

La tercera y última fase de activación tuvo como objetivo articular el trabajo con estudiantes y docentes de los establecimientos escolares y a dinamizar los documentos para futuros usuarios. Estas actividades integraron herramientas metodológicas provenientes del teatro, de la historia y la archivística. Algunas de estas instancias, que se detallarán en el siguiente apartado de resultados, se implementaron antes de identificar el contenido teatral en el corpus de las revistas, y otras después, dotando de sentido y ampliando el alcance de los hallazgos levantados en la pesquisa documental.

La articulación de estas tres fases descritas configura, por lo tanto, el marco metodológico que permitió abordar de manera integral el objetivo de la investigación: visibilizar la presencia de lo

teatral en la educación pública secundaria chilena a través de la recopilación, catalogación y difusión de sus archivos.

## 2. RESULTADOS

Entre los resultados finales de investigación, el más importante tiene relación con el aporte en la difusión y activación digital de archivos escolares en Chile y su vínculo con el teatro y las teatralidades. En la siguiente tabla se propone una representación de los contenidos teatrales identificados en los 18 documentos seleccionados, a partir de la revisión del corpus de revistas escolares.

Tabla 2  
Contenidos teatrales identificados en las revistas

Título de Revista	Temática teatral
Revista Cristal	Reportaje sobre dramaturgo
	Entrevista a actor chileno
Revista Ahora	Grupo de teatro de estudiantes
Revista Hermes	Actos y representaciones escolares
Revista Despertar	Actos y representaciones escolares
Revista Impulso	Reportaje sobre dramaturgo
	Actos y representaciones escolares
	Teatro universitario
	Dramaturgo chileno escribe en la revista
Revista Juventud	Entrevista a dramaturgo chileno
	Coro en teatro
	Exclusión de las mujeres en el teatro isabelino
	Eventos musicales en teatro
	Actos y representaciones escolares
	Eventos culturales
	Representación de comedia

Los hallazgos reflejan una rica tradición de prácticas teatrales, entendidas desde un sentido expandido del teatro, que va más allá del ejercicio teatral, desde una perspectiva exclusivamente artística. En este contexto es posible observar y comprender de qué forma estas teatralidades en los liceos contribuyeron significativamente a la formación integral de las y los estudiantes, junto con la creación de un espacio de sociabilidad y construcción cultural que resulta fundamental en la conformación de la identidad escolar y del acceso a la cultura de las juventudes del s. XX.

Si bien en su momento estas prácticas no fueron comprendidas como instancias teatrales, el presente estudio permitió posicionarlas, subrayando la importancia histórica de la teatralidad escolar en los liceos públicos chilenos durante el periodo comprendido entre 1930 y 1950. Desde esta perspectiva teatral expandida, estas actividades constituyeron «espacios otros» en la cotidieanidad liceana, donde era factible «espectar» la acción de un otro, en un lugar y tiempo determinados. Estas acciones, si bien no fueron representaciones de obras de teatro, constituyeron instancias llenas de una teatralidad que aparecía en la disposición espacial, el uso del uniforme o vestuario particular de las ceremonias liceanas, los códigos y ritos propios de los actos oficiales, el uso de la música, cierta utilería, además de la presencia de espectadores o partícipes de estas instancias extra cotidianas, en las que algunas veces se contemplaba, incluso, el intercambio con dramaturgos o compañías teatrales universitarias.

A partir de estos hallazgos se construyeron nuevos contenidos basados en una activación teórica y visual, los cuales fueron puestos a disposición de las comunidades escolares y público general en la plataforma web. Participaron de este proceso de sistematización documental y del levantamiento de un relato, dos estudiantes de la carrera de Actuación de la Escuela de Teatro UC (Francisca Olave y Javiera Salas); además de Claudio Mancilla como desarrollador web del proyecto. Esta página web está dedicada, en específico a los archivos escolares y su cruce con los estudios teatrales a partir de diversos contenidos. Actualmente la página aloja 10 colecciones, 6 de ellas derivadas de esta investigación, las que fueron ordenadas por proyecto (2 proyectos) y por liceos (8 liceos).

El sitio web incluyó una exposición visual titulada: «El teatro en las revistas escolares», creada a partir de la activación de 6 de los 18 hallazgos de investigación. Es interesante que la exposición es interactiva

y permite interactuar con los hitos teatrales de las revistas y ponerlos en diálogo con imágenes de otras colecciones de archivo, pertenecientes al Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral UC. Al presionar las imágenes de la exposición se despliega una descripción de cada documento, y se ofrece acceso directo a la página de este archivo teatral: [www.chileescena.cl](http://www.chileescena.cl)

## Exposiciones

"El teatro en las revistas escolares"



Figura 1

Captura Exposición «El teatro en las revistas escolares»

La exposición propone, además, un recurso pedagógico, a partir de preguntas de mediación, que buscan acercar estos archivos a las comunidades escolares. Estas interrogantes están enfocadas en realmente poder establecer un diálogo entre los escritos de estudiantes de las décadas pasadas, con estudiantes de hoy, a partir de encuentros y asociaciones que responden a los contextos y problemáticas actuales. En este sentido, junto con la información documental, el proyecto tuvo como resultado diversas experiencias de mediación con las comunidades escolares del que participaron profesoras y estudiantes del Taller de Archivos y Patrimonio del Liceo A1 Javiera Carrera de Santiago y que se realizaron tanto en el teatro del liceo como en dependencias de la Escuela de Teatro y Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica.

Entre estas actividades, se pueden comentar el taller presencial: «Activación de fuentes documentales desde una perspectiva escénica», dirigido por la actriz y mediadora artística Francisca Hono junto con el mediador histórico del proyecto, Rodrigo Mayorga. También el Coloquio «Teatro, educación y memoria: tras las huellas de los teatros escolares», dictado por Ana Sedano, Patrizio Gecele y Javiera Brignardello. A lo anterior se sumó la participación en el Encuentro de Teatro Escolar ETE 2021, mediante el taller dictado por Constanza Alvarado y Patrizio Gecele, investigadores del proyecto, titulado: Registros y archivos de procesos creativos.

A estas instancias, se sumaron una serie de actividades formativas y divulgativas en formato virtual, que se encuentran disponibles en el Canal de Youtube Teatro Aplicado ETUC (@teatroaplicadoetuc6081), entre las que cabe destacar:

- **Taller «¿Cómo era el Liceo hace décadas atrás? Contexto educativo chileno entre 1930 y 1960».** A cargo de los docentes de historia, este taller se orientó a la descripción del periodo y análisis de los principales elementos estructurales del sistema escolar y las condiciones sociohistóricas de los establecimientos estudiados. Fecha de realización: 03 de agosto de 2021.
  - Disponible en:
    - <https://www.youtube.com/watch?v=Ljp2ZgR8lh8&t=11s>
- **Taller «Acercamiento al teatro chileno de las décadas de los años 30, 40 y 60».** Facilitado por una dupla de docentes de teatro, la instancia buscó visibilizar el rol de los teatros universitarios en el proyecto de sociedad y la construcción de la nación durante el periodo. Fecha de realización: 02 de septiembre 2021.
  - Disponible en:
    - <https://www.youtube.com/watch?v=MvwteaGG78w>
- **Taller «Las huellas del teatro en las revistas escolares: ¿cómo investigar fuentes históricas?».** Guiado por una docente de teatro y otra de historia, el taller presentó claves para el análisis de fuentes y una discusión sobre el alcance de las publicaciones periódicas estudiantiles para el presente. Fecha de realización: 09 de noviembre de 2021.
  - Disponible en: sin registro audiovisual.

### 3. CONCLUSIONES

Desde un comienzo, esta investigación tuvo como objetivo comprender el cruce entre la vida escolar y el teatro, mediante una selección de revistas escolares de liceos públicos de Chile, correspondientes al periodo 1930 a 1950. Antes de abordar el análisis documental, se exploró la idea de un posible «teatro escolar» y se problematizó este concepto, a partir de las siguientes interrogantes: ¿Qué es el teatro escolar? ¿Cómo se manifiesta el teatro en el liceo? ¿Cómo se rastrea la actividad teatral de un Liceo de primera mitad del s. XX, a partir de sus revistas escolares?

Al inicio de la pesquisa, se hipotetizó el posible hallazgo de registros que dieran cuenta de estudiantes participando en talleres de teatro escolar, los cuales se sabe que existían en algunos liceos durante el periodo estudiado. Es decir, se buscó inicialmente el registro directo del acontecimiento teatral con estudiantes actuando o participando como público. Sin embargo, durante la revisión sistemática y posterior análisis de los archivos, se constató la ausencia de tales prácticas en las revistas escolares. Esto determinó un giro en la investigación, que a partir de este hallazgo se concentró en rastrear otras formas de presencia de lo teatral en la vida escolar. En consecuencia, se plantearon nuevas preguntas: ¿De qué otra forma aparece lo teatral en la vida escolar? ¿Qué prácticas pueden ser consideradas teatrales o no, en el marco de la vida liceana? ¿Se puede hablar de teatralidades de la escuela?

Desde este enfoque, al examinar todos los números de revistas escolares seleccionados, se identificó un conjunto más amplio de manifestaciones que no habían sido consideradas inicialmente, pero que sí formaban parte de las teatralidades de la vida escolar, tales como: actos, encuentros, concursos, competencias deportivas, conmemoraciones, celebraciones, conferencias, visitas, ceremonias, ritos cívicos, eventos de ayuda y cooperación.

En este punto, fue relevante recurrir a nociones acerca del teatro como campo expandido, según las cuales este va más allá de su condición artística y simbólica, pues se trata de un acto social donde un grupo de personas presencia la actuación de otro grupo o interactúa con él, lo que implica un proceso de transformación a partir de una situación regida por leyes, normas o códigos distintos a los de la actividad cotidiana y que configura un ámbito de realidad momentáneamente diferenciado (Sánchez, 2008).

Desde allí, el estudio permitió cuestionar y trascender la noción moderna del teatro en el ámbito educativo, limitada a una perspectiva meramente estética y formal, para avanzar hacia la comprensión de acontecimientos sociales donde los propios estudiantes asumen «roles» en interacción con otros estudiantes, profesores u otros agentes de la comunidad escolar. Estas prácticas no suponen necesariamente la presencia de un grupo de actores y actrices que representen una dramaturgia, en un escenario, con vestuario, iluminación y maquillaje, sino que abarcan una diversidad de situaciones teatrales capaces de construir un «espacio-tiempo» alternativo a la cotidianidad.

De esta manera, se encontraron huellas de esta teatralidad escolar en las presentaciones de bailes folklóricos durante las fiestas patrias, en las coreografías para alentar a un equipo deportivo, al entonar un canto o un himno liceano con otros compañeros en coro, en los actos de homenaje al aniversario del Liceo o en presentaciones para festejar el cumpleaños de la directora. Se pesquisaron también registros de reuniones y entrevistas con dramaturgos y actores nacionales, además de las representaciones, a modo de «sketch», que se presentaban en actos escolares.

De esta forma, las revistas escolares, han permitido conocer la existencia de ciertos recursos teatrales –como la actuación, la representación, la oratoria, la escenografía, la dramaturgia, entre otros- dentro del espacio cotidiano de los liceos. Confirmando que «el teatro en cuanto medio artístico es una fijación de un modo de producir la comunicación social que llamamos teatralidad y que afecta tanto a la construcción de la identidad (individual y colectiva) como al manejo de las relaciones entre distintos grupos sociales» (Sánchez, 2008, p. 5).

Sumado a lo anterior, la revisión de las revistas escolares permitió identificar también la vinculación de la actividad teatral escolar con el surgimiento de los Teatros Universitarios y la profesionalización del sector a nivel país. En este sentido, la investigación demostró que el teatro escolar, o sus teatralidades, estaba intrínsecamente ligado a la misión educativa y cívica de los liceos públicos y, con ello, a la construcción de una República naciente. Este hecho queda evidenciado en cómo las prácticas escénicas fomentaban habilidades como el trabajo en equipo, la creatividad, la responsabilidad cívica; así como las habilidades expresivas y el desarrollo integral entre las y los estudiantes.

Por otra parte, el análisis y puesta en valor de los documentos históricos y de las revistas escolares trabajadas, evidenció que el teatro puede constituirse en un vehículo para el diálogo intergeneracional, al permitir a estudiantes actuales conectar con las experiencias y valores del pasado, así como con su propia memoria e identidad patrimonial. Esta activación se guió por preguntas como: ¿De qué manera se estudia la memoria de la actividad teatral de un liceo público emblemático, desde el contexto actual? ¿Qué pueden revelar estas revistas, en tanto archivos patrimoniales, sobre el acontecimiento teatral en la vida escolar de la primera mitad del siglo XX?

El enfoque interdisciplinario de la investigación, que integró estudios teatrales, historiografía, y herramientas de la historia de la educación y la archivística, resultó ser eficaz para abordar la complejidad del tema. La colaboración entre académicos, docentes y estudiantes secundarios, conformó un equipo multidisciplinar que enriqueció la investigación con diversas perspectivas, permitiendo problematizar los presupuestos iniciales y generando nuevos conocimientos.

De esta manera, esta investigación contribuyó significativamente al fortalecimiento del patrimonio cultural y educativo en Chile, al rescatar y catalogar documentos históricos relacionados con la teatralidad en la vida liceana. La creación de una plataforma web que reúne estas colecciones y las pone a disposición de la ciudadanía, permite que tanto las comunidades escolares como el público en general, tengan acceso a estos valiosos recursos, promoviendo el estudio y la valorización del teatro en la educación del país.

El estudio confirmó que el teatro escolar desempeña un papel crucial en la formación integral de las y los estudiantes. Más allá de sus beneficios educativos, las experiencias teatrales en la escuela fomentan la cohesión social, el sentido de pertenencia y la participación cívica. Estas experiencias artísticas contribuyeron a la construcción de una identidad nacional y a la promoción de valores republicanos para el periodo estudiado y representan hoy una ventana al pasado desde la cual el estudiantado puede explorar su identidad y memoria patrimonial.

Los hallazgos sugieren una clara vinculación entre las experiencias teatrales en los liceos y el desarrollo del teatro profesional en Chile. Muchos de los participantes en las actividades teatrales escolares continuaron sus estudios en el ámbito de las artes escénicas, llevando consigo las habilidades y pasiones cultivadas en su etapa escolar. Esto subraya

la importancia del teatro escolar como semillero de futuros talentos artísticos y, en este caso particular, del desarrollo de habilidades teatrales iniciales.

Las actividades de mediación y los talleres realizados con las comunidades escolares demostraron ser efectivos en activar los hallazgos históricos desde una perspectiva escénica, por lo que se logró constatar su impacto en quienes participaron de talleres virtuales y presenciales. Estas acciones no solo difundieron los resultados de la investigación, sino que también fomentaron la participación directa de estudiantes y profesoras(es) en la exploración y reinterpretación del patrimonio teatral.

Como proyecciones de la investigación, este proceso abre nuevas posibilidades para futuros estudios sobre el impacto del teatro en la educación y su evolución histórica. La inclusión, por ejemplo, de otros periodos y contextos educativos o de análisis comparados entre épocas o territorios, permitiría diversificar y profundizar sus hallazgos. Además, los resultados plantean la necesidad de desarrollar estrategias sostenidas para integrar el teatro en los currículos escolares como herramienta pedagógica y de desarrollo integral, ya que en Chile las artes escénicas continúan relegadas a cursos optativos. Por ello, resulta relevante que las instituciones educativas fortalezcan su colaboración en la preservación y proyección del legado teatral escolar. En ese sentido, esta investigación no solo recuperó una parte importante de la historia educativa y cultural del país, sino que también destacó el valor del teatro como práctica educativa fundamental, capaz de contribuir al fortalecimiento del tejido social y cultural nacional.

#### 4. AGRADECIMIENTOS

El presente artículo presentó los resultados del proyecto «Las huellas del teatro escolar: Programa de investigación sobre archivos, patrimonio e identidad teatral en la educación chilena», que fue financiado por el Fondo Nacional de Fomento y Desarrollo de las Artes Escénicas, 2021 (folio 595483).

## 5. OBRAS CITADAS

- ALCARAZ, R. (2023). *Dublin Core: Guía de uso*. Máster en Humanidades Digitales de la Universidad de Barcelona.
- CENECA, Ochsenius, C. (1982). *El estado en la escena: teatros universitarios de Santiago 1940-1973*. CENECA. Disponible en <https://libros.uchile.cl/1046>
- COOK, T. (2013). Evidence, memory, identity, and community: Four shifting archival paradigms. *Archival Science*, 13(2-3), 95-120. Disponible en <https://doi.org/10.1007/s10502-012-9180-7>
- CORNAGO, O. (2005). ¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad. Telondefono. Revista de Teoría y Crítica Teatral. Año I. Disponible en: <https://archivoartea.uclm.es/textos/ques-la-teatralidad-paradigmas-esteticos-de-la-modernidad/>
- CANTO, L. del, GARCÍA-HUIDOBRO, V., SEDANO-SOLÍS, A., La Balanza (2021). *Teatro aplicado en educación*. Ediciones UC.
- DUBATTI, J. (2018). Teatralidad, teatro, transteatralización: redefiniendo las acciones de actuación y expectación. *La Escalera – Anuario de la Facultad de Arte*, (28), 11-34.
- FÉRAL, J. (2003). *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Galerna.
- GALEANO, M.E. (2018). *Estrategias de investigación social cualitativa. El giro en la mirada*. Fondo editorial FCSH, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Universidad de Antioquia.
- HEREDIA, A. (2007). *¿Qué es un archivo?* Ediciones Trea.
- MOTOS, T. y Ferrandis, D. (2015). *Teatro aplicado*. Octaedro.
- PÉREZ, M. A. (ed.). (2017). «La educación pública de Chile. Un recorrido a su historia». *Revista de Educación*, 381. Disponible en: <https://www.revistadeeducacion.cl/wp-content/uploads/2017/11/RE-VEDUC-No.381.pdf>
- PONCE DE LEÓN, M. (2018). La política y las políticas educativas. En S. Serrano et al. (Eds.), *Historia de la Educación en Chile (1810-2010). Tomo III, Democracia, exclusión y crisis (1950-1964)*. (pp. 93-120). Taurus.
- PRADENAS, L. (2006). *Teatro en Chile: Huellas y trayectorias. Siglos XVI-XX*. LOM.
- SÁNCHEZ, J. A. (2008). «El teatro en el campo expandido». *Quaderns portàtils*. MACBA. Disponible en: <https://www.macba.cat/es/publicaciones/el-teatro-en-el-campo-expandido-2/>

- SEDANO, A. (2025). «El concepto de Teatro Aplicado: una precuela teórica necesaria». *Teatro*, (13), 155-179.
- SERRANO, S., Ponce de León, M., Rengifo, F., y Mayorga, R. (2018). *Historia de la Educación en Chile (1810-2010). Tomo III, Democracia, exclusión y crisis (1950-1964)*. Taurus.
- SERRANO, S. (2018). *El liceo. Relato, memoria, política*. Penguin Random House.
- SANDOVAL, R.; Vial, M.J. (2016). «Archivos escolares que construyen identidad: el liceo público, historia y patrimonio de los chilenos». *Revista Iberoamericana Patrimonio Histórico-Educativo*, 2(2), 22-36.
- VIEITES, M. (2014). «Educación teatral: una propuesta de sistematización». *Teoría de la Educación*, Ediciones Universidad de Salamanca, 26(1), 77-101. Disponible en: <http://goo.gl/c6OgCw>

## 6. NOTAS

- <sup>1</sup> <https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/633/w3-propertyvalue-966112.html>
- <sup>2</sup> <https://www.museodelaeducacion.gob.cl/colecciones/revistas-escolares>
- <sup>3</sup> Desde la historia y los archivos escolares participaron integrantes del Programa de Archivos Escolares del Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Desde el ámbito teatral, investigadores y archiveros; además de académicos de la Escuela de Teatro UC, junto con estudiantes del pregrado de Actuación de la misma universidad y una estudiante del Magíster en Artes UC.
- <sup>4</sup> Los liceos ubicados en Valdivia y La Unión actualmente forman parte de la Región de Los Ríos, división político-administrativa creada en 2007 a partir de la independencia de la provincia de Valdivia de la Región de Los Lagos.



VISIBILIZAR LA VULNERABILIDAD DEL CUIDADOR.  
EL TEATRO COMO AGENTE DECONSTRUCTIVO DE  
LAS CATEGORÍAS NORMATIVAS EN LAS LABORES DE  
CUIDADO

*VISIBILIZING THE VULNERABILITY OF CAREGIVERS. THEATRE  
AS A DECONSTRUCTIVE AGENT OF NORMATIVE CATEGORIES IN  
CAREGIVING TASKS*

**Martina Tosticarelli**  
Universitat de Barcelona  
(tosticarellimartina@ub.edu)  
<https://orcid.org/0009-0004-3637-399X>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2025.55.14  
ISSN 2444-3948

**Resumen:** Este artículo se propone analizar de qué manera el teatro contemporáneo problematiza las relaciones entre las personas que cuidan y las personas cuidadas, dando visibilidad a la vulnerabilidad de los cuidadores, exponiendo su fragilidad emocional, temores y carencias. El texto se organiza en cuatro partes: La primera plantea una aproximación teórica al tema, centrándose en el reconocimiento de la vulnerabilidad como una susceptibilidad común a todos los seres humanos. Asimismo, destaca cómo el proceso de identificación del espectador con el elemento vulnerable se complejiza al desactivarse la oposición de términos en las relaciones de dependencia y cuestionarse la idea tradicional del cuidador como sujeto autónomo y dominante. La segunda analiza algunos ejemplos paradigmáticos de cuidadores en tres obras teatrales de las últimas décadas y, a continuación, se establecen algunas

consideraciones transversales que ayudan a comprender el poder del teatro como agente deconstructivo de las categorías sociales normativas. Finalmente, se expone una reflexión sobre la figura del cuidador y las relaciones de interdependencia en el contexto de una praxis teatral inclusiva.

**Palabras clave:** teatro contemporáneo, vulnerabilidad y teatro, teatro y cuidado, teatro y discapacidad, inclusión.

**Abstract:** This article analyses how contemporary theatre explores the relationships between caregivers and care recipients, emphasising the vulnerability of caregivers and revealing their emotional fragility, fears and limitations. The text is organised into four sections: The first part presents a theoretical approach to the subject, focusing on the recognition of vulnerability as a universal human trait. It also emphasises how identification with the vulnerable element becomes more challenging when the opposition of terms in dependency relationships is deactivated, and the traditional notion of the caregiver as an independent and dominant figure is called into question. The second part analyses some paradigmatic examples of caregivers in three plays from recent decades, establishing cross-cutting considerations that help us understand theatre's power as a deconstructive agent of normative social categories. Finally, it reflects on the role of caregivers and relationships of interdependence in the context of an inclusive theatrical praxis.

**Keywords:** contemporary theatre, vulnerability and theatre, theatre and care, theatre and disability, inclusion.

**Sumario:** 1. Una vulnerabilidad en común. 2. Figuras del cuidador. 3. Consideraciones transversales. 4. La figura del cuidador en la praxis teatral. 5. Obras citadas. 6. Notas.

Copyright: © 2025. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

MARTINA TOSTICARELLI es doctora en Artes Escénicas por la Universitat Autònoma de Barcelona, historiadora del arte, creadora y ensayista. Profesora asociada del área de Artes Escénicas en el Departamento de Historia del Arte de la Universitat de Barcelona y de Teoría del Espectáculo en Eòlia CSAD. Fue becaria del Gobierno Francés en

Aviñón. En 2017 obtuvo el Premio Internacional de Ensayo Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes de México por *Retóricas de la vulnerabilidad: Rupturas del cuerpo en la escena contemporánea* (Paso de Gato, 2017). En 2021 dirigió la mesa redonda performativa Presencia y alteridad del ciclo Katharsis del Teatre Lliure de Barcelona, entrevistando a Romeo Castellucci, Gabriela Carrizo, Stefan Kaegi y Susanne Kennedy. Sus investigaciones se centran en la visibilización de la vulnerabilidad y la alteridad en escena y en su relación con la corporalidad.



## I. UNA VULNERABILIDAD EN COMÚN

«Enfrentémoslo. Los otros nos desintegran. Y si no fuera así, algo nos falta», proclama Judith Butler en su ensayo *Vida precaria*. Para la filósofa americana, pensar en lo que somos supone reconocer que no podemos definirnos como sujetos únicamente desde un punto de vista ontológico. En su opinión, el sujeto surge de una labor constitutiva sostenida en el tiempo, se define a través de una actividad performativa que lo va modelando paulatinamente y de manera diferenciada. Esta performatividad también sugiere que el sujeto se construye de una manera similar a un personaje teatral, aunque no en el sentido de la asunción de un rol sino en cuanto a su capacidad de acción dentro de un contexto interactivo dinámico<sup>1</sup>: El sujeto acaba manifestándose como el *efecto* de unas prácticas que se van sucediendo a lo largo de la vida y en continua interacción con la otredad. Como consecuencia, desarrolla una subjetividad que le dota de inteligibilidad cultural transformándose en un ser social reconocible dentro de un entorno concreto.

Este marco social, no obstante, lo subordina a unas categorías y términos consensuados por la normatividad, instancias que recaen especialmente sobre el cuerpo, territorio por antonomasia de la exposición pública. Al amparo del juicio —y los prejuicios— de los mandatos sociales, el cuerpo diferente es arrojado automáticamente al ámbito de la marginalidad y la abyección. Por proyección, la normatividad acaba fomentando una división injusta y simplista entre unos seres que son considerados completos o incompletos, íntegros o deficientes, fuertes o débiles; criba que polariza las relaciones de dependencia sin problematizarlas.

Desafiando este contexto, el teatro contemporáneo se posiciona como un espacio clave debido a su capacidad para exponer, desde diferentes perspectivas, la enorme complejidad de relaciones que vehicula la propia condición de vulnerabilidad. Erigidas en agentes de visibilización, las nuevas dramaturgias se implican en rescatar del silencio la diversidad, permitiendo que lo abyecto —aquello «radicalmente no interrogado»— pueda encontrar un lugar sobre el escenario. Por extensión, los seres tradicionalmente considerados deficientes o débiles hallan una oportunidad excepcional para reivindicar su capacidad de resistencia y actuación, generando una crítica tanto a las construcciones culturales normativas como a sus parámetros de reconocimiento. Como sugiere

Butler, la vulnerabilidad debe dejar de verse como una categoría pasiva para comenzar a pensarse como una suerte de *agency* —*ability to take action or to choose what action to take*—, habilidad para *accionar* o para decidir qué acción tomar.

Cierto es también que el teatro de otras épocas integró personajes con cuerpos atrofiados o miembros tullidos, así como bufones y locos, marginados e inadaptados que a través de su audacia, lucidez y sinceridad fueron capaces de evidenciar la cobardía de un rey o de una sociedad en su conjunto. Sin embargo, esos seres solían representar la excepcionalidad, el orden natural que se oponía al orden social, mientras que mantenían un extraño pulso con la autoridad. Los bufones, por ejemplo, podían decir lo que querían, pero siempre a cambio de la sumisión, ya que la transferencia de poder entre el bufón y el rey no se consideraba una posibilidad.

En el teatro contemporáneo, en cambio, la manifestación de la vulnerabilidad suele venir acompañada por algún tipo de cuestionamiento vinculado con una alteridad no opositiva sino intrínseca, que mina el establecimiento sistemático de las jerarquías en las relaciones de poder. En el caso específico de las labores de cuidado, a menudo la escena logra desenmascarar las miradas convencionales, generalmente ligadas a la figura de la maternidad o a la ética del cuidado, para profundizar en las vidas vulnerables como participantes activas de relaciones duales o múltiples. Este cambio de perspectiva apunta a promover el desarrollo de una conciencia renovada sobre la intersubjetividad en el sentido que Maurice Merleau-Ponty le otorga al término. Dicha conciencia parte del principio de que todos los seres humanos comparten una experiencia común del mundo, por lo que las interacciones entre los diferentes sujetos dejan de ser objetualizadas para pasar a percibirse como relaciones de comportamiento. En la base del esquema interrelacional se encuentra el cuerpo fenoménico (*Leib*), que para Merleau-Ponty es el vehículo del ser-en-el-mundo, fuente de intencionalidades que llena de significaciones la vida (Merleau-Ponty, 1964, pp. 414-415).

Judith Butler retoma esta conceptualización al reorientar la cuestión del cuidado hacia una forma primaria de interdependencia sustentada por una vulnerabilidad común a todos los seres humanos. De esta manera, la pensadora consigue propiciar un debate inédito que relaciona la intersubjetividad merleaupontiana con una vulnerabilidad universal que desbarata los estereotipos. Por proyección, también relativiza las

posturas institucionales paternalistas que pretenden autoerigirse en protectoras o salvaguardas de los colectivos vulnerables: Butler habla de una reificación de estos colectivos a partir de una calificación política del término *vulnerabilidad*, sobre todo en aquellos casos en los cuales se intenta poner en marcha «un nuevo modo de autenticidad» o un supuesto «nuevo orden» de valores morales (Butler, 2019, p. 48).

Dentro del ámbito del cuidado, la comprensión de una vulnerabilidad en común complejiza y desmiente los roles normativos asignados a los sujetos implicados, destacando que tanto la persona cuidada como quien se ocupa de cuidar incorporan elementos característicos del *otro*, aspectos que se mantienen escindidos de su unidad orgánica y/o psíquica pero que, a su vez, fluyen conjuntamente. Esos elementos foráneos profundamente movilizados vienen a completar la plenitud de ambos sujetos a través de la alteridad:

(...) los *otros* que originariamente pasaron por mí no solo quedaron asimilados al límite que me contiene (uno de los sentidos de «incorporar»), sino que también rondan el modo en el que periódicamente, por así decir, me desintegro y me abro a un devenir ilimitado (Butler, 2007, p. 49).

Sin ignorar que las condiciones de dependencia se exacerbaban en situaciones extremas, resulta interesante replantear el análisis a partir de este cambio de paradigma, ya que permite el reconocimiento de una vulnerabilidad que trasciende los parámetros tradicionales para indagar en problemáticas que con frecuencia suelen permanecer soterradas o disimuladas. Dentro de este espectro se encontrarían las situaciones motivadas por desequilibrios de índole traumática, afectiva o emocional, con las cuales el espectador puede identificarse desde una perspectiva más amplia y transversal.

Para profundizar en la intersubjetividad vinculada con una vulnerabilidad común, el presente artículo propone analizar tres obras teatrales que exploran de manera específica la fragilidad, las inseguridades y los auto-cuestionamientos del cuidador, una figura con un desarrollo específico dentro de la dramaturgia contemporánea. *Costo de vida* de Martyna Mayok, *Tan poca vida* de Hanya Yanagihara con dirección de Ivo van Hove y *Sobre el concepto de rostro en el hijo de Dios* de Romeo Castellucci constituyen tres casos paradigmáticos en los cuales el trabajo de cuidado involucra formas que desafían nuestros propios umbrales de sensibilidad

y nos insta a una responsabilidad individual y social genuina. En ellas, la exposición del cuidador en su punto de quiebre físico o emocional anula automáticamente la observación de la vulnerabilidad como un rasgo exclusivo de ciertos individuos o colectivos minoritarios, reposicionando los términos de las relaciones de cuidado y exponiendo una reflexión sobre la interdependencia en el contexto de una praxis teatral inclusiva.

Si entendemos la vulnerabilidad como un elemento de *errancia*, tal como la identifica María Zambrano en la figura arquetípica del exiliado, ese extravío se vuelve especialmente paradójico en el caso de quien se ocupa de cuidar, ya que se espera que este aparezca claramente como un guía, cuando a menudo se reafirma en su contrario. Lo único que puede contrarrestar esa errancia es el *encuentro*, añade Julia Kristeva, el encuentro como «intersección de dos alteridades» (Kristeva, 2014, pp. 21-22).

## 2. FIGURAS DEL CUIDADOR

En relación con la visibilización de la vulnerabilidad del cuidador, resulta especialmente significativa la indagación de la dramaturga norteamericana Martyna Majok en su obra *Cost of living —Costo de vida—*, ganadora del Pulitzer Prize for Drama de 2016. En ella, la autora retrata a dos parejas cuyas vidas discurren en forma paralela: una está conformada por un camionero y su exmujer, con el cuerpo paralizado a causa de un accidente de coche; la otra, por un hombre con parálisis cerebral y su joven cuidadora. A primera vista, la trama parece centrarse en las labores cotidianas de cuidado de dos personas altamente dependientes a nivel físico, que son atendidas con enorme compromiso y responsabilidad por sus *partenaires*. No obstante, a medida que el texto evoluciona, Majok se ocupa de ir desmontando uno a uno los estereotipos relacionados con el cuidado y la dependencia, propiciando un intercambio igualitario y fresco entre los cuatro protagonistas.

De hecho, el sentimiento de caridad que surge espontáneamente entre el público cuando los personajes con discapacidades motoras aparecen en escena va mutando paulatinamente en una empatía crítica que alcanza también a los cuidadores, cuyas carencias salen a la luz a partir de la propia relación de cuidado: En realidad, el vínculo funciona como un espejo que permite trascender la compasión para profundizar en

las estrategias particulares de resistencia que cada uno de estos seres desarrolla para poder sobrevivir a pesar de sus limitaciones.

En el caso de John, el joven paralítico, resulta violento y paradójico descubrir el modo en que trata a Jess, la chica que se ocupa de atenderlo. Por momentos John se muestra deliberadamente sarcástico, acusando una prepotencia fortuita que contrasta con sus limitaciones de movilidad y control corporal. Alardeando de su alta capacidad intelectual, su alto nivel económico y de estudios, John se mofa de Jess, que, siendo hija de migrantes, se dedica a unas labores poco doctas a pesar de haberse graduado en la prestigiosa universidad de Princeton. Para sorpresa del espectador, las situaciones intimistas y la necesidad de una confianza mutua acaban generando entre ambos una conexión fuerte y singular. A partir de la mitad de la obra, las carencias afectivas de Jess se manifiestan explícitamente: confundida por un cambio en la rutina de John, que le pide que lo prepare para asistir a una cita, la chica se ilusiona con un encuentro romántico con él, acabando humillada y emocionalmente abatida.

La devastación afectiva también atraviesa el personaje de Eddie, el camionero que, después de cuidar con devoción a su exmujer, se ve obligado a asumir su muerte. Eddie es descrito en el prólogo de la obra como un hombre que entiende que «la autocompasión y la melancolía son privilegios para las personas que, en sus vidas, tienen amigos y familiares que los aman incondicionalmente» (Majok, 2018).<sup>2</sup> El espectador se percata entonces de una nueva condición en común entre los personajes, ya que aquello que activa cada pequeño movimiento, reacción o decisión en escena no deriva de discapacidades físicas o intelectuales sino, ante todo, de un profundo sentimiento de soledad. Esta soledad se convierte en la verdadera disfunción, reconfigurando las relaciones interpersonales. El estado emocional interno de los personajes es replicado, a su vez, por la estética del espacio escénico que, a pedido de la autora, se presenta vacío.

*Costo de vida* se plantea como un flashback a partir de la escena inicial, ubicada temporalmente antes de Navidad. Es viernes por la noche y Eddie está solo en un hípster bar comentando las inexplicables llamadas de su difunta mujer. El misterio y el sentimiento de pérdida invaden una escena en la cual la noción de *tiempo* —al igual que la de espacio— parece disgregarse hasta diluirse como el humo del tabaco que cubre el ambiente. Esta sensación de limbo que acompaña el duelo de Eddie

también parece reflejar de manera directa el pensamiento filosófico de Butler, cuando ésta sugiere que elaborar un duelo nunca puede implicar olvidar o sustituir a alguien. Al contrario, el duelo solo puede elaborarse al aceptar que se está sufriendo un cambio —tal vez definitivo— a causa de una pérdida, pero reconociendo que esa transformación acabará revelándonos algo nuevo acerca de nosotros mismos: al aceptar la pérdida, lo doloroso no es solamente el hecho de que la otra persona ya no esté, sino el sentir que desaparecemos con ella, volviéndonos inescrutables íntimamente. Solo a partir de este reconocimiento es posible entregarse con sinceridad a otra relación en el futuro, luego de vagar por un camino inquietante y desconocido. Esa autoaceptación es la que parece lograr Eddie hacia el final de la obra, cuando, en un giro inesperado, se encuentra con Jess.

Tal como afirma Jesse Green en su crítica para *The New York Times*:

Sería un error considerar *Costo de Vida* como una obra de identidad sobre personas con discapacidad. Es más bien una obra sobre discapacidades con personas. En ambas historias, que acaban colisionando, las mayores discapacidades son universales: el miedo y la desconexión (Green, 2017).<sup>3</sup>

La desconexión habla de un sentimiento que trasciende lo privado e íntimo para manifestarse como una soledad subyacente compartida por diferentes personajes errantes, reflejos, a su vez, de una gran parte de la sociedad contemporánea. Esta soledad se agudiza al permanecer oculta, camuflada o disimulada, haciendo mella en lo más recóndito del ser de una manera lenta y silenciosa: Dentro de este contexto, la falta de compañía no es tan significativa como la falta de entendimiento. En *Costo de Vida*, aquello que finalmente une a Eddie y a Jess no es el simple anhelo de tener a otra persona a su lado, sino la certeza de poder comprenderse mutuamente debido al hecho de haber pasado por unas experiencias similares de entrega y autoaceptación.

En relación con esta soledad soterrada fruto de la incompreensión, resulta especialmente relevante la adaptación teatral de Ivo van Hove para la novela *A Little Life* de Hanya Yanagihara, traducida al español como *Tan poca vida*. Esta puesta en escena de extenso formato —coproducida en 2019 por el festival Grec de Barcelona y el Ruhrfestspiele de Recklinghausen— explora la durísima historia de Jude, un joven abogado

neoyorquino que, habiendo sufrido abusos sexuales desde su infancia, se persigue y lesiona hasta la autodestrucción. Luego de explicar los motivos del trauma, el director expone de manera shockeante la diferencia en la atención que recibe el protagonista por parte de la sociedad antes y después de la amputación de una de sus piernas. En realidad, el personaje se siente profundamente incomprendido porque sus allegados y compañeros de trabajo no reparan en el desasosiego que lo atormenta, ni siquiera cuando intenta desesperadamente comunicarlo a los demás. Al no tratarse de una problemática físicamente visible, su entorno la minimiza y tiende a ignorarla. En cambio, al perder la pierna, todos reparan en él, se compadecen y le proporcionan cuidados específicos para facilitarle la movilidad. Estas ayudas físicas, obviamente, no pueden reparar su angustia existencial ni aliviar su dolor.

La trama de la obra da un vuelco radical cuando Willem, un actor de gran sensibilidad, confiesa a Jude que se ha enamorado de él. La relación es correspondida; no obstante, se torna extremadamente compleja porque a Jude le resulta imposible tener relaciones sexuales sin revivir su historia de abusos. A partir de este momento, Willem atraviesa numerosos episodios de ira en los que la impotencia y la desesperación parecen apoderarse de su personalidad, pero logra sobreponerse a la urgencia de su deseo y asume entregarse desinteresadamente a una relación de convivencia en la que priman el afecto y la comprensión. De este modo, el supuesto impedimento se transforma en una oportunidad única para profundizar y cuestionarse sobre aquello que significa realmente el amor.

Por primera vez en su vida, Jude se autopercibe cuidado, valorado y amado, sentimientos que también se desarrollan en Willem, aparentemente más seguro de sí mismo, aunque con una gran inestabilidad laboral y de vínculos. La convivencia les brinda a ambos un sosiego sanador y edificante. Sin embargo, al poco tiempo, Willem muere de forma inesperada en un accidente de coche. Al igual que en *Costo de Vida*, el destino impone una situación de duelo. Solo que, en este caso, Jude no puede gestionar la pérdida de su compañero y se suicida. Una vez más, la noción de «cuidado» encierra una complejidad que excede ampliamente la ayuda física y el trato piadoso: Por un lado, el desenlace lleva a reflexionar sobre el vacío irreparable que puede llegar a provocar en el alma de una persona vulnerable la pérdida de aquel ser querido que vela por ella. Por otro, insta a una toma de conciencia sobre la finitud humana y la

fragilidad de la vida a través del personaje de Willem, que en este caso muere de forma prematura.

En otras palabras, la «poca vida» de Jude —en el sentido de una vida desdichada— contrasta con la «breve vida» de Willem, quien la ha vivido intensamente hasta el accidente. Se trata de dos dimensiones complementarias y recíprocas de la vulnerabilidad, ya que la plenitud vital de Willem —el zenit íntimo de su intensidad— se alcanza a partir del momento en que se reconoce enamorado de Jude. En este sentido, la recurrencia al término «vida» en los títulos de las obras analizadas no es fortuita, sino que se utiliza para resaltar un abordaje cualitativo de la existencia. Este reconocimiento también sugiere, en concordancia con las premisas de Butler y de Merleau-Ponty, que «vivir» genuinamente una vida depende de numerosos factores que, en su transcurrir, la van dotando de sentido. Dentro de este contexto, la noción de *convivencia* es fundamental debido a su capacidad transformadora. Tanto *Costo de vida* como *Tan poca vida* explicitan que, más allá de la compasión, la caridad o la tolerancia, cuidar implica «aceptar convivir con aquello que es radicalmente otro», así como aceptar esa otredad con compromiso y sin expectación. Cuidar, por tanto, significa cuidarse mutuamente y, a su vez, cuidar la propia vida para poder cuidar de los demás.

Una tercera mirada crítica sobre la relación entre la persona cuidada y su cuidador es la que propone el polémico creador italiano Romeo Castellucci en su obra *Sul concetto di volto nel figlio di Dio —Sobre el concepto de rostro en el hijo de Dios—*. Esta obra estrenada en 2011 indaga sobre la relación de un padre anciano que no puede controlar su esfínter y un hijo que se ocupa de él. La carga de dolor es compartida: mientras el hijo se desespera expresando su cólera ante Dios, el anciano no deja de pedir perdón por el estado en que se encuentra, como si la situación hubiera nacido de algún tipo de culpa o falta que él hubiera podido evitar. No obstante, la convulsiva lucha interna que exterioriza el personaje del hijo reorienta el tema de la obra hasta centrarlo casi exclusivamente en el drama de un cuidador alejado de los estereotipos. En este caso, la persona que se ocupa del cuidado es un hombre de mediana edad, trabajador en una oficina y urbanitas, un individuo estandarizado y sistemático que se muestra sobrepasado por una labor que se ve obligado a asumir en paralelo a su vida laboral: Castellucci escenifica esta entrega altruista de una manera sacrificial, bajo la forma de un desbordamiento y una angustia constantes que realzan, sin embargo, un extraordinario acto de amor.

Durante el desarrollo de la obra, la situación que da origen al conflicto se pone a su vez en relación con aspectos simbólicos de suma relevancia debido a la aparición en escena de una imagen gigante del *Cristo Salvador Mundi* del pintor renacentista Antonello da Messina. El rostro de Cristo, testigo imperativo del transcurrir cotidiano de los protagonistas, se erige impávido en el fondo del escenario. Su exquisita belleza clásica, así como la perfección técnica de su factura, contrastan con la inmunidad en el suelo de la casa, donde el hijo se ufana por limpiar las heces de su padre. A través de la dialéctica de esta relación, la imagen cristológica adquiere un sentido eminentemente crítico: Dios, aquel que debería velar por sus «hijos», presencia inmutable y en silencio como éstos pierden su dignidad. Pero resulta que aquí Dios se presenta a través de la figura del hijo, Jesucristo, que se sacrificó dando su propia vida en la cruz. El protagonista y el retrato de Cristo se observan mutuamente, espejándose. Por tanto, como destaca el propio director: «(...) esos dos elementos que generan contraste tienen en realidad un mismo destino común» (Castellucci, 2013). De hecho, esta obra no tiene un argumento definido a través de una historia o una narración. El planteamiento dramático se basa en la vinculación dialéctica entre el rostro de Cristo y las relaciones paternofiliales no normativas que pueden encontrarse en nuestra sociedad actual. De este modo, la sucesión de acciones de los personajes puede leerse como una reiteración perpetua de las estaciones dolorosas de la pasión de Cristo, bajo la forma de un *via crucis* laico y crítico que se despliega entre el dormitorio y el salón de la casa.

Avanzada la obra, numerosos ríos de tinta negra achiropita<sup>4</sup> brotan del rostro de Cristo hasta desfigurarlo. A continuación, se superpone a esta tinta una proyección de la célebre frase bíblica del salmo 23: «Eres mi pastor». Pero, al cambiar la luz de escena, se puede entrever por detrás de esta frase la palabra «no», de modo que pueda leerse: «No eres mi pastor». El salmo se transforma así en una duda, que es la duda del protagonista y de Jesús en la cruz, y que refiere espontáneamente a otro pasaje bíblico: «Dios mío, ¿por qué me has abandonado?». A partir de ese momento, la imagen de Cristo se vuelve acromática y su bello rostro es lacerado con piedras por un grupo de niños. La escena replica la fotografía *Niño con una granada* de la artista norteamericana Diana Arbus en la que se ve a un niño con un cuerpo raquíutico y una granada de juguete en la mano, una imagen elocuente sobre la relación entre la violencia, la impotencia y la fragilidad. La agresión desacraliza el rostro divino y lo

devuelve al contexto terrenal; ahora no es más que un lienzo expuesto a la desesperación de unos seres inocentes. El acto revela finalmente que las situaciones de incontinencia que aparecen en la obra no son solo anecdóticas. Antes bien, constituyen una metáfora del estado cotidiano del mundo, un mundo que también necesita ser cuidado para garantizar una supervivencia pacífica.

### 3. CONSIDERACIONES TRANSVERSALES

La puesta en relación de las obras comentadas pone de manifiesto algunas consideraciones transversales que vinculan el tema del cuidado con debates candentes en nuestra sociedad contemporánea, destacando especialmente tres temas: la ruptura del estereotipo de la mujer cuidadora, el sentimiento de vergüenza ante la abyección, y las diferencias entre el cuidado remunerado y no remunerado. Estas cuestiones tienen que ver con aspectos sociales, económicos, políticos y éticos, pero también suponen reflexiones a partir de las cuales el teatro es capaz de generar propuestas transformadoras que pueden contribuir al bienestar y a la emancipación.

Tanto en *Costo de vida* como en *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* encontramos una intención explícita de los creadores para evitar que las labores de cuidado recaigan exclusivamente en la figura de una mujer prototípica. En el caso de *Tan poca vida*, el argumento enmarca la cuestión del cuidado dentro de una relación de amor homosexual, lo cual denota una sensibilidad común entre los protagonistas más allá de las categorizaciones del heteropatriarcado.<sup>5</sup> Esta intención es importante porque refleja un cambio de paradigma fundamental respecto de la visibilización de este tipo de labores, tradicionalmente asociadas a las mujeres, así como una perspectiva desmitificadora respecto de la figura de la mujer en el teatro y en la sociedad en general: encasillándola como una criatura alógena asociada a la naturaleza, al inconsciente, la sensibilidad y la sumisión, el pensamiento patriarcal solo había sido capaz de ver en ella los valores de la «experiencia». La mujer quedaba así «naturalmente» destinada a los quehaceres domésticos y al cuidado de las personas, labores que se suponía que no necesitaban de la razón para ser ejercidas, ya que se ejecutaban exclusivamente «desde el corazón».<sup>6</sup>

Estas ideas, como es sabido, fueron consolidándose desde la Antigüedad hasta nuestros días, perviviendo durante siglos a través de los preceptos de religiones y corrientes de pensamiento moralistas, así como de ideologías ultraconservadoras. De hecho, a pesar de los debates sobre la igualdad y los avances en derechos adquiridos para las mujeres, estas continúan manteniendo un estatus fuertemente arraigado al plano simbólico, dentro del cual la imagen arquetípica de la madre cuidando de sus niños constituye un referente ineludible. Es interesante observar cómo esta situación tampoco ha cambiado sustancialmente con la incorporación de la mujer al mundo laboral. Al contrario, a partir de entonces muchas mujeres con familiares dependientes deben asumir una doble carga, lo cual acaba repercutiendo en su salud física y mental, así como provocando su aislamiento social. Según recientes estadísticas, se estima que más de un ochenta por ciento del trabajo de cuidado en el mundo continúa siendo atendido por mujeres, una gran parte de las cuales se sienten «moralmente obligadas» a asumir esta función debido a la presión de su entorno.

En este sentido, la presentación de Jess en *Costo de Vida* como una joven graduada universitaria desmiente tanto la prejuiciosa oposición entre experiencia y razón como la supuesta incompatibilidad entre estudios universitarios y tareas de cuidado. Desde una postura radicalmente conservadora, John verbaliza estos prejuicios cuando, sorprendido por el currículum de Jess, le pregunta si ha estudiado filología o historia del arte.

Por otro lado, tanto el personaje de Eddie como el del hijo en *Sul concetto di volto* introducen la figura del cuidador masculino heterosexual, reformulando el papel de los hombres en las labores de cuidado y ayudando, asimismo, a visibilizar la carga real y silenciada que asumen las mujeres que se encuentran en la misma situación: El hecho de otorgar el rol de cuidador a un hombre resulta inesperado y atrae especialmente la atención del espectador, algo que seguramente no sucedería si se tratara de una mujer, ya que se consideraría normal que se ocupara de este tipo de tareas.

Otro tema especialmente sensible en *Sul concetto di volto* es el sentimiento de vergüenza y humillación que aflora de la figura masculina del cuidador, así como un cierto pudor a la hora de limpiar los excrementos y asear el cuerpo ajeno. La abyección aparece aquí magnificada por su puesta en relación con la figura de un hijo que debe ir aprendiendo no

solo a realizar unas tareas de limpieza que no le resultan propias —o bien para las cuales no ha sido educado— sino que también debe aprender a convivir con un elemento repulsivo que, sin embargo, es orgánico y familiar.

El rechazo que este elemento produce en el personaje se hace más comprensible cuando el olor escapa de la escena para invadir la platea y alcanzar al espectador. Entonces se reconoce esa *pulsación* de la que habla Julia Kristeva cuando define lo abyecto como aquello que «quebranta mi sensorio común» golpeando a los sentidos, una acción en la que el sujeto se funde con su propia pulsación y se enajena de todo objeto que alguna vez conoció y que ahora desconoce. Kristeva relaciona el concepto de *abyección* con el de *suciedad*, ya que es en la suciedad donde la identidad se trastorna a sí misma hasta devolver al sujeto a su estado más íntimo. Lo abyecto no respeta los límites, los lugares ni las reglas, se encuentra siempre des-ubicado, en un umbral de liminalidad. Las infracciones al gusto, como todas las imperfecciones, desencadenan un proceso a partir del cual, como sucede en este caso, el protagonista acaba inmerso en un lugar simbólico de proto-significado, un lugar alejado de cualquier contacto con el mundo exterior y apartado de los mecanismos de representación. La abyección lo arroja a un espacio a-social, aquel que Kristeva identifica con la *chora*, espacio prelingüístico hecho de movimientos y articulaciones en donde la experiencia temporal no se encuentra estructurada (Kristeva, 2004, pp. 9-14). En este espacio, padre e hijo comparten una misma situación de regresión a la infancia, a un signo puro, de inocencia. Sin embargo, para el hijo este espacio es también el de un giro retorno-desplazamiento-cambio, un lugar indeterminado desde donde fraguar una posible revuelta contra el sistema que lo oprime.

En las tres obras presentadas, la propuesta de un cuidador no estereotipado se complementa con otros cuestionamientos transversales derivados de las diferencias entre el trabajo remunerado y el no remunerado. Esta cuestión es relevante, ya que se tiende a justificar que los hombres no pueden dedicarse a labores no remuneradas porque tradicionalmente son ellos quienes deben ocuparse de traer el sustento al hogar. Del mismo modo, suele resultar mucho más incomprensible y difícil de asimilar el hecho de que un hombre renuncie a su carrera profesional para dedicarse al cuidado de un familiar, algo que sí hacen con frecuencia las mujeres. En relación con esto, cabe destacar que el personaje de Eddie se encuentra desempleado mientras asume el cuidado de

su exmujer, aunque acude voluntariamente a ayudarlo. El protagonista de *Sul concetto di volto*, por su parte, se muestra absolutamente desbordado por la situación, al verse obligado a conciliar el rutinario trabajo en la oficina con el cuidado de su padre. Ambos personajes vienen a recordarnos que, cuando un hombre asume un trabajo de cuidado, tendemos a apreciarlo como un gran acto de sacrificio o generosidad, mientras que raramente valoramos de la misma manera esta dedicación en las mujeres, justamente por el hecho de estar normalizada.

En *Tan poca vida* el condicionamiento no es económico, ya que se plantea la necesidad de un acompañamiento sobre todo afectivo que excede las labores habitualmente reconocidas dentro del ámbito institucional de la asistencia. Sin embargo, esto no desvirtúa, sino que complementa, la evidencia de la estrecha relación que existe entre situación económica y cuidados. De hecho, Jude es rescatado de un orfanato y su extenso historial de maltratos y abusos se retroalimenta de su condición social y su falta de protección durante la niñez. En las otras dos obras, se pone en evidencia cómo en aquellos países donde el sistema público de salud no garantiza unas atenciones mínimas para las personas con necesidades especiales, la falta de recursos puede acabar arrojando al abismo a las personas vulnerables, ya se encuentren de un lado o del otro de la relación de cuidado. Este último planteamiento es el que lleva a Judith Butler a preguntarse sobre qué es lo que hace que una vida valga más la pena que otra. La respuesta es de orden sociopolítico: si entendemos, con Butler, que la deshumanización se produce en el límite de la vida discursiva, es decir, allí donde el sistema selecciona y legitima, desacredita y excluye, es fundamental fomentar unas producciones artísticas capaces de revertir, aunque más no sea en parte, esa carencia de discursos.

Según la autora, existe un sistema de «*producción de lo abyecto*» que, legitimado durante siglos, no se conforma con cargar contra aquello que no encaja en sus parámetros, sino que opta directamente por invisibilizarlo. Al no tener una «vida discursiva», lo abyecto —y en este sentido la obra de Castellucci aporta una magnífica metáfora— permanece como figura en la sombra, ignorada o escondida, no cuestionada. Frente a esta indiferencia, Butler propone la creación de un aparato conceptual capaz de dar autonomía y visibilidad a la propia operación de abyección, de manera que se vuelva a hablar de aquellas vidas precarias silenciadas, a la vez que se problematizan los mecanismos de poder que las relegan. En este sentido, el teatro contemporáneo acierta al presentar la abyección

como un proyecto discursivo *per se*, es decir, trabajando con la abyección y desde la abyección a partir de un tratamiento autocrítico: sin dejar de exponer en primer plano los modos de vulnerabilidad relacionados con las infraestructuras y el apoyo económico, estas obras instan a reflexionar sobre una condición más amplia de interdependencia vinculada a una subjetividad que puede ayudar a cambiar la manera dominante de entender ontológicamente al sujeto (Butler, 2019, p. 42).

#### 4. LA FIGURA DEL CUIDADOR EN LA PRAXIS TEATRAL

Una última reflexión sobre el tema del cuidado resulta pertinente a partir del momento en que las relaciones intersubjetivas y de interdependencia se trasladan a la práctica artística. En el caso de *Costo de vida* este cuestionamiento es prioritario, ya que la autora solicita —a través de una nota al comienzo del texto— que los personajes de John y Ani sean interpretados por personas con discapacidades reales. Esta petición agrega una nueva capa de sentido a la obra, a la vez que advierte sobre la necesidad de un posicionamiento maduro y comprometido por parte del equipo artístico y de producción. Más allá de la voluntad de inclusión, que obviamente constituye un primer paso imprescindible y digno de reconocimiento, la incorporación de personas con discapacidades severas supone un desafío mayúsculo para el desarrollo del proceso creativo, durante el cual la escucha, la aceptación y la cooperación mutua constituirán factores claves.

En su estreno en Estados Unidos, *Costo de vida* fue llevada a escena respetando los deseos de Majok<sup>7</sup>: John fue encarnado por el actor Gregg Mozgala, con parálisis cerebral, y Ani fue interpretada por Katy Sullivan, una actriz con una amputación transfemoral bilateral. Ambos intérpretes están formados en arte dramático en prestigiosos centros de estudios y tienen una amplia experiencia en su profesión. El acompañamiento de sus parejas artísticas, no obstante, se reveló crucial ya que, debido a las exigencias del libreto, estas debieron seguir un entrenamiento específico para asumir una performance técnica: Tal como recuerda Davis Zayas, el reconocido actor que interpretó a Eddie en su reestreno de Broadway<sup>8</sup>, uno de los retos más difíciles para él fue aprender a desplazarse sujetando —y cargando— el cuerpo de Ani desde atrás,

sintiendo permanentemente que su responsabilidad estaba muy por encima de las competencias usuales de un actor (Cavenaghi, 2022).

En este caso, el intérprete se encontró involucrado en una rutina física y psíquica de implicación directa a partir de la cual su personaje acababa absorbiendo el agotamiento y las preocupaciones reales de las personas que habitualmente se ocupan de las labores de cuidado. Zayas reconoce que compartir escenario con personas con discapacidades reales significó gestionar un gran espectro de imprevistos, así como sobreponerse a sentimientos encontrados, dudas y frustraciones mutuas. Sin embargo, destaca que esta experiencia se vio ampliamente recompensada por un crecimiento inestimable tanto a nivel profesional como personal, alimentado por la ayuda constante de Sullivan y Mozgala, dos personas tan luchadoras en su vida real como los propios personajes. La imposibilidad de instaurar en escena unas mecánicas automáticas y estandarizadas acabó motivando un esfuerzo imaginativo que ayudó a promover soluciones inéditas a partir de un trabajo de colaboración diferente y enriquecedor, que obtuvo como resultado una extraordinaria calidad artística.

En nuestro ámbito cercano, sin embargo, la incorporación de intérpretes con parálisis cerebral en las producciones teatrales sigue encontrando numerosos escollos. El primero de ellos es la escasez de intérpretes profesionales, un hecho que deriva sobre todo de la falta de inclusión que, hasta hace pocos años, existía en las pruebas de acceso a las escuelas superiores de arte dramático. Esta situación está cambiando paulatinamente, si bien los ingresos de personas con determinados diagnósticos continúan siendo excepcionales. Tal como manifiesta Inés Enciso, asesora de inclusión y accesibilidad en el Centro Dramático Nacional, la profesionalización continúa siendo «el gran caballo de batalla» para los intérpretes con discapacidad por diferentes razones:

Por un lado, estas personas no tenían referentes que fueran actores profesionales, directores, dramaturgos o gestores culturales, de modo que se quedaban siempre en un estamento más amateur. Por otro lado, los centros de formación no tenían adaptación curricular y medidas de accesibilidad, aunque afortunadamente esto ha mejorado en los últimos años a golpe de normativa. (Enciso, 2020)

La segunda barrera es la falta de flexibilidad de los productores, a menudo demasiado condicionados por los criterios de amortización económica y el cumplimiento de un calendario previamente pautado en cuanto a fecha de estreno, cantidad de ensayos, funciones y giras. Esta agenda estresante puede resultar poco compatible con las rutinas de cuidado y rehabilitación de una persona con parálisis cerebral, lo cual pone de manifiesto las enormes contradicciones que aún existen entre el genuino interés por la visibilización de esta temática y su operatividad efectiva a través de una práctica artística inclusiva.

En relación con esta cuestión, Mayok comenta en una entrevista que, en las próximas publicaciones de su obra, añadirá una lista de organizaciones en las cuales se pueden encontrar intérpretes con discapacidad, de tal manera que su condición no se convierta en una excusa para no programar la pieza. No obstante, aclara que ella nunca se propuso escribir una obra sobre la discapacidad:

Me preguntaba sobre el cuidado, sobre la naturaleza de ayudar a los demás y ser ayudado. Y sobre la necesidad y la supervivencia. Pensaba en los supervivientes de mi vida y de mi entorno. Siempre espero que algo de lo que escribo pueda ser útil. Personal, local y globalmente, a menudo nos enfrentamos a pérdidas y tragedias. En *Costo de vida* intenté construir un hogar para cuatro personas, donde estas pudieran sentirse abrazadas unas a otras, y donde yo pudiera ser abrazada —y con suerte, alguien del público—. (Mayok y Bonney, 2017)

Mayok reconoce que la entrada de John en escena produce, indefectiblemente, un silencio revelador en la audiencia. Sin embargo, su intención no es hacer recaer el foco de atención sobre ese cuerpo en particular, sino que el cuerpo no normativo de John permite evidenciar, de una manera proyectiva, la enorme complejidad de problemáticas que son compartidas por los personajes y que no son visibles físicamente. En este sentido, además de huir de los tópicos sobre el tema, el mérito de Mayok es haber logrado exponer en escena sus propias preocupaciones a través de una poética inédita y conmovedora.

Judith Butler se refiere en más de una oportunidad a esta capacidad innata de los territorios estéticos para producir cuestionamientos éticos, recalcando la necesidad de reforzar la receptividad para incrementar la

capacidad de respuesta social. Dentro de este contexto, Butler sostiene que la «impresionabilidad» generada por la diversidad debe asumirse como un dominio primario que actúa más allá de la voluntad y el conocimiento, desbaratando las posturas personales de autocontrol del interlocutor (Butler, 2019, p. 145). Siguiendo su razonamiento, la condición de vulnerabilidad no debería entenderse como un estadio a superar previamente a la aparición del cuerpo en escena, ni tampoco se debería caer en la idea de que la representación artística provocará por sí misma un cambio sustancial y definitivo en la condición del intérprete. La clave se encontraría en comprender que cuando un cuerpo categorizado como «vulnerable» sube al escenario se convierte automáticamente, a través de su exposición deliberada, en un agente de resistencia y una unidad de acción. La activación del potencial artístico de ese cuerpo no solo es capaz de desbaratar los prejuicios que se yerguen sobre su estado movilizándolo al espectador, sino que también tiene el poder de desenmascarar la vulnerabilidad intrínseca de quienes se erigen en salvaguardas de la marginalidad mientras, al mismo tiempo, impiden que las personas de estos colectivos se expresen con su propia voz. En este sentido, la presentación en escena de un cuerpo divergente supone un contundente gesto político.

## 5. OBRAS CITADAS

- BUTLER, Judith (2022). *Cuerpos que importan*. Paidós.
- \_\_\_ (2010). *Mecanismos psíquicos del poder: Teorías sobre la sujeción*. Cátedra.
- \_\_\_ (2019). *Resistencias*. Paradiso.
- \_\_\_ (2007). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Paidós.
- CAVENAGHI, Maria (2022). «Broadway: Cost of Living». Entrevista con Kara Young y David Zayas. En *Harlem's own*. [https://www.youtube.com/watch?v=-z\\_hSNki7xU](https://www.youtube.com/watch?v=-z_hSNki7xU)
- COSTERA MALJER, I. y PRINS, B. (1998). «How Bodies Come to Matter: An Interview with Judith Butler». *Signs*, Vol. 23, N° 2, 275-286. University of Chicago Press.

- ENCISO, Inés (2020). «El papel de las artes escénicas para cambiar la mirada sobre la discapacidad, a debate». Coloquio «La discapacidad en las artes escénicas. Otra mirada es posible». Organizado por la Asociación Artrogriposis España. <https://artrogriposis.org/el-papel-de-las-artes-escenicas-para-cambiar-la-mirada-sobre-la-discapacidad/>
- GREEN, Jesse (2017). «Review: In ‘Cost of Living’, a Familiar Alienation». The New York Times. <https://www.nytimes.com/2017/06/07/theater/cost-of-living-review.html>
- KRISTEVA, Julia (1988). *Étrangers à nous-mêmes*. Fayard.
- KRISTEVA, Julia (2004). *Poderes de la perversion*. Siglo XXI.
- MAYOK, Martyna (2018). *Cost of Living*. Dramatists Play Service Inc.
- MAYOK, Martyna y BONNEY, Jo (2027). «The Cost of Living Is High for the Characters in Martyna Majok’s Latest Play». Entrevista Theatermania.com [https://www.theatermania.com/news/the-cost-of-living-is-high-for-the-characters-in-martyna-majok-latest-play\\_81302/](https://www.theatermania.com/news/the-cost-of-living-is-high-for-the-characters-in-martyna-majok-latest-play_81302/)
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1964). *Phénoménologie de la perception*. Gallimard.
- SABATÉS, Paula (2013). «El texto es un problema en el teatro». Entrevista a Romeo Castellucci. Página12. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-30232-2013-10-16.html>

## 6. NOTAS

- <sup>1</sup> Butler plantea una distinción clara entre el concepto de «performatividad» y el de «performance»: A diferencia de esta última, la performatividad no se entiende como un *acto* sino como «una práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra». Butler, *Cuerpos que importan*. Barcelona: Paidós, 2010. P.18.
- <sup>2</sup> «(...) a man who understands that self-pity and moping are privileges for people who, in their lives, have friends and family who unconditionally love them and will listen to their shit». La traducción es mía.
- <sup>3</sup> «It would be a mistake to see *Cost of Living* as an identity play about people with disabilities. Rather, it's a play about disabilities with people. In both of its stories, which eventually collide, the biggest handicaps are the universal ones: fear and disconnection». En GREEN, JESSE (2017) *NYT Critic's Pick* «Review: In 'Cost of Living', a Familiar alienation. La traducción es mía.
- <sup>4</sup> *Achiropita*: no manipulado por la mano del hombre.
- <sup>5</sup> Siguiendo a Judith Butler, masculinidad y femineidad no constituyen una relación de opuestos ni de binarismos; tampoco un tema de apropiado/inapropiado. Del mismo modo, lo *queer*, lo abyecto y la vulnerabilidad deberían problematizarse como aquello que está fuera de los binarismos opositivos y, por tanto, más allá de una matriz heterosexual.
- <sup>6</sup> Nótese cómo el patriarcado logra instalar en el imaginario colectivo la «naturalización» de esta sensibilidad supuestamente especial de las mujeres para las tareas de cuidado, al mismo tiempo que las desacredita para otros trabajos, considerados propios de hombres. Esta diferenciación es, evidentemente, de tipo cultural o sociocultural, y no natural, como se pretende.
- <sup>7</sup> *Cost of Living* fue estrenada el 29 de junio de 2016 en el Williamstown Theatre Festival de Massachusetts.
- <sup>8</sup> *Cost of Living* se reestrenó en el Samuel J. Friedman Theatre de Broadway el 3 de octubre de 2022. En este caso la obra estuvo dirigida por Jo Boney e interpretada por Gregg Mozgala (John), Katy Sullivan (Ani), David Zayas (Eddie) y Kara Young (Jess).





MIRADAS RECÍPROCAS Y RECELOSAS: LA IMAGEN DEL  
'OTRO' EN *MUSTAFÁ* DE ARMANDO DISCÉPOLO Y RAFAEL  
JOSÉ DE ROSA

RECIPROCAL AND DISTRUSTFUL GAZES: THE IMAGE OF  
THE 'OTHER' IN ARMANDO DISCÉPOLO AND RAFAEL  
JOSÉ DE ROSA'S *MUSTAFÁ*

**Spyridon Mavridis**

Universidad Nacional y Kapodistriaica de Atenas

[spymav@spanll.uoa.gr](mailto:spymav@spanll.uoa.gr)

<https://orcid.org/0000-0003-1970-3008>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2025.55.15  
ISSN 2444-3948

**Resumen:** El presente trabajo ofrece una lectura crítica de la pieza *Mustafá* (1921) de Armando Discépolo y Rafael J. de Rosa desde una perspectiva imagológica. Tras una breve contextualización del fenómeno inmigratorio europeo hacia la Argentina a comienzos del siglo XX, se analizan los mecanismos de construcción de estereotipos y representaciones identitarias en la obra. Enmarcada dentro del grotesco criollo, la pieza presenta una visión compleja sobre la convivencia entre las distintas comunidades inmigrantes, y en particular la turca y la italiana. El estudio se centra en el análisis de autoimagentipos y heteroimagentipos proyectados mediante signos escénicos verbales y no verbales, que revelan tensiones, prejuicios y mecanismos de integración. Este enfoque permite reconsiderar *Mustafá* no solo como documento cultural de una época, sino también como una contribución singular al teatro inmigratorio rioplatense.

**Palabras clave:** Gran inmigración a Argentina, grotesco criollo, teatro inmigratorio, *Mustafá*, imagología

**Abstract:** This paper offers a critical reading of *Mustafá* (1921), a play by Armando Discépolo and Rafael J. de Rosa, from an imagological perspective. Following a brief contextualization of the European immigration wave to Argentina in the early twentieth century, the analysis focuses on the mechanisms of stereotype formation and identity representation within the play. Framed within the genre of *grotesco criollo*, the piece presents a nuanced portrayal of the coexistence of different immigrant communities, particularly the Turkish and Italian. The study centers on the examination of auto-images and hetero-images conveyed through both verbal and non-verbal scenic elements, exposing tensions, prejudices, and paths to integration. This approach enables a reappraisal of *Mustafá* not only as a symbolic testimony of its time but also as a key work in the development of immigrant theatre in the Río de la Plata.

**Keywords:** Great European immigration wave to Argentina, grotesco criollo, immigrant theatre, *Mustafá*, imagology

**Sumario:** 1. Introducción. 2. Antecedentes y magnitud del aluvión inmigratorio a Argentina. 3. Impacto social y condiciones de vida de los recién llegados. 4. La sociedad criolla ante los inmigrantes italianos y turcos. 5. Psicopatología e imagología de la inmigración. 6. Los inmigrantes suben a la escena rioplatense. El grotesco criollo de Armando Discépolo. 7. *Mustafá: Sainete en un acto y tres cuadros*. 8. Conclusiones. 9. Obras citadas.

Copyright: © 2025. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

SPYRIDON MAVRIDIS es Doctor por la Universidad de Salamanca y Profesor Asistente en el Departamento de Lengua y Literaturas Hispánicas de la Universidad Nacional y Kapodistriáka de Atenas. Imparte

clases de teatro, literatura y cultura hispanoamericana a nivel de grado y de posgrado, siendo también docente en la Universidad Abierta de Grecia. Su investigación se centra en el teatro y la literatura hispanoamericana contemporánea. Es autor de dos libros: uno sobre el teatro de Roberto Arlt y otro sobre la dramaturgia de Julio Cortázar. Ha participado en congresos internacionales y publicado artículos. Es también traductor de Cortázar al griego.



## I. INTRODUCCIÓN

A comienzos del siglo XX, la República Argentina vivió uno de los procesos inmigratorios más trascendentales e intensos de su historia, convirtiéndose en lugar privilegiado para las grandes cantidades de desterrados que se acercaban a sus costas. Todos anhelaban horizontes mejores de vida. No todos, sin embargo, lograron materializar sus esperanzas; pues para muchos, aquella tierra prometida pronto devino en tierra del desencanto.

La intensa y profunda transformación demográfica de la región rioplatense, que acarreó aquel desarraigo masivo, no solo tuvo implicaciones económicas y sociales severas, sino también culturales y simbólicas de mayor envergadura. Se alteraron profundamente tanto las estructuras identitarias de la nueva población en formación como las dinámicas socioculturales del país receptor. Este fenómeno, además, impulsó la aparición de expresiones híbridas como el cocoliche, una mezcla de lenguas que evidenciaba el choque y la convivencia entre criollos e inmigrantes (Cara-Walker, 1987, p. 37), y nutrió la noción del «crisol de razas» como metáfora de un proyecto nacional en construcción (Germani, 2010, p. 609).

El teatro, como arte popular y de lo inmediato, se convirtió en un espacio privilegiado para representar esas tensiones, entre ellas los conflictos de identidad, los desencuentros entre comunidades y las contradicciones de un modelo identitario que se debatía entre la adaptación y la desambiguación, por un lado, y el rechazo y la integración, por otro. Dentro de este panorama se inscribe *Mustafá* (1921), escrita por Armando Discépolo y Rafael José de Rosa. La pieza constituye un testimonio dramático singular de los mecanismos de percepción y autoafirmación de las comunidades migrantes y de las tensiones cotidianas entre desterrados de diversos orígenes y la sociedad criolla. El personaje central del turco y su vecino italiano no solo encarnan el choque de lenguas, religiones y costumbres, sino también una forma de convivencia conflictiva que, en el microcosmos del conventillo, hacía visible la tensión entre proyectos identitarios divergentes y alimentaba los discursos contrapuestos de la época.

Este trabajo propone una aproximación a la obra desde una óptica interdisciplinaria que incorpora herramientas de la psicopatología de la migración y de la imagología, con el propósito de iluminar aspectos

hasta ahora poco explorados por la crítica. Se busca mostrar cómo, aun anclada en el sainete criollo, la pieza trasciende las convenciones del género y ofrece una mirada escénica que prefigura la naciente sociedad rioplatense, permitiendo repensar desde nuevas perspectivas la construcción del 'otro' en el teatro de inmigración.

Metodológicamente, el estudio se organiza en nueve apartados. Tras la introducción, el segundo contextualiza el fenómeno inmigratorio de fines del XIX y comienzos del XX. El tercero analiza el impacto demográfico y las condiciones de vida de los recién llegados, con apoyo en los censos de la época. El cuarto examina la actitud criolla hacia los inmigrantes, con énfasis en las comunidades italiana y otomana. El quinto introduce el marco teórico de la psicopatología migratoria y del análisis imagológico, mostrando cómo estas herramientas permiten interpretar las tensiones entre identidad y otredad. En el sexto apartado se ofrece una panorámica del teatro inmigratorio argentino y del grotesco criollo de Armando Discépolo, antes de centrarse, en el séptimo, en el análisis imagológico de *Mustafá*. Allí se estudian los autoimagotipos y heteroimagotipos proyectados en la obra mediante recursos escénicos verbales, corporales y simbólicos. El trabajo concluye con una reflexión sobre el valor testimonial de la pieza y su importancia en el corpus del teatro inmigratorio rioplatense. En el apartado bibliográfico se consignan las fuentes consultadas que sustentan el marco teórico y sirvieron de base para la elaboración del presente estudio.

## 2. ANTECEDENTES Y MAGNITUD DEL ALUVIÓN INMIGRATORIO A ARGENTINA

En 1852, un año antes de la caída de Rosas, escribía Juan Bautista Alberdi desde su exilio en Chile:

¿Cómo, en qué forma vendrá en lo futuro el espíritu vivificante de la civilización europea a nuestro suelo? Como vino en todas épocas: la Europa nos traerá su espíritu nuevo, sus hábitos de industria, sus prácticas de civilización, en las inmigraciones que nos envíe. Cada Europeo que viene a nuestras playas nos trae más civilización en sus hábitos que luego comunica a nuestros habitantes, que muchos libros de filosofía... ¿Queremos plantar y aclimatar en América la libertad inglesa, la cultura francesa, la laboriosidad del hombre de Europa y de

Estados Unidos? Traigamos pedazos vivos de ellas en las costumbres de sus habitantes y radiquémoslas aquí... Si queremos ver agrandados nuestros Estados en corto tiempo, traigamos de fuera sus elementos ya formados y preparados. (2017, p. 97)

El espíritu que impregnaba estas reflexiones –nutrido por el progresismo de Bernardino Rivadavia, el pensamiento de Domingo Faustino Sarmiento y la gloriosa Asociación de Mayo– perpetuaba la perenne dicotomía entre civilización y barbarie, así como un proyecto de signo unitario y liberal. Esta visión, centrada en la incorporación de valores y prácticas europeas como vía de modernización, concebía la inmigración como motor imprescindible para el progreso material y moral de la nación. No obstante, al confiar en la homogeneización cultural, albergaba también una mirada jerárquica que prefiguraba tensiones con sectores populares y criollos que no se reconocían en ese ideal europeizante.

Un año después, Alberdi adaptaría e integraría estas mismas ideas en la *Constitución de la Nación Argentina* de 1853. En el preámbulo de la misma se promulgaba que su aspiración principal era: «promover el bienestar general, y asegurar los beneficios de la libertad, para nosotros, para nuestra posteridad, y para todos los hombres del mundo que quieran habitar en el suelo argentino» (2016, p. 7). Como consecuencia, en los años sucesivos el aluvión inmigratorio radicaría definitivamente en Argentina a más de 3.500.000 almas con la ilusión de encontrar la tierra prometida que tanto anhelaban. La magnitud de este desarraigo masivo era tal que en el *Tercer Censo Nacional* de 1914 se constató que en tan solo dos décadas la población se había casi duplicado alcanzando la cifra de 7.903.662 habitantes. De esta primera ‘foto’ de la Argentina del siglo XX llama la atención el hecho de que el 29,9% de la población hubiera nacido en el extranjero, así como que el número de varones extranjeros fuese mayor que el de los nacidos en el país (1914, Vol. II, pp. 149-183). Aquella vasta y babélica nube de personas que se desplazó, en palabras de Fernando Devoto (2015), a un «país también muy vasto y diferenciado que era la Argentina incluía desde más o menos modestos jornaleros, campesinos, obreros y artesanos hasta profesionales, profesores, periodistas, comerciantes y pequeños industriales» (p. 11). El nuevo panorama iba a transformar radicalmente el mosaico social y

cultural del estado rioplatense, convirtiéndolo, en términos de Germani (2010), en «crisol cultural y étnico» (p. 609).

### 3. IMPACTO SOCIAL Y CONDICIONES DE VIDA DE LOS RECIÉN LLEGADOS

Los recién llegados se aglomeraban en los conocidos conventillos convirtiéndolos en fusores de la nueva sociedad rioplatense y la evolución de los datos estadísticos confirma el aumento progresivo de la presencia inmigrante en estas viviendas. Según el *Censo General de la ciudad de Buenos Aires* de 1887 la proporción de inmigrantes de primera o segunda generación que residían en ellos era 65,7% (Vol. II, p. 30). Tan sólo tres años después, de acuerdo con los datos registrados en el *Boletín mensual de estadística municipal de la ciudad de Buenos Aires, Capital de la República Argentina: no. 1-6 (enero-diciembre 1890)*, el número de ellos ascendió a 67.720 (p. 200), cuando el *Anuario estadístico de la ciudad de Buenos Aires* del año siguiente registró que el porcentaje de extranjeros en los conventillos había escalado al imponente 85,2% (1891, pp. 434-435). Este crecimiento exponencial no sólo comprueba la casi total preponderancia de los inmigrantes en este tipo de viviendas (Yujnovsky, 1974, pp. 331, 354), sino también la vertiginosa transformación demográfica y socio-cultural de la capital. No obstante:

La pieza de conventillo, que habían podido pagar, no sólo confinaba a los trabajadores arribados a Buenos Aires a un clima de insalubridad y hacinamiento [*sic*] semejante quizá al europeo que pretendía [*sic*] eludir con su traslado, sino también los obligaba a reestructurar sus relaciones familiares, a crear, no siempre con éxito, nuevos sistemas de solidaridad, a enfrentar el hostigamiento de los encargados de edificios, inspecciones sanitarias, o incursiones policiales por infracciones propias o ajenas. (Gutiérrez 1981, p. 171)

Por encima, y pese a las deplorables condiciones de vida (servicios y espacio limitados, cocina y baño comunes), el alquiler era muy alto, algo que iba a provocar reacciones masivas por parte de los inmigrantes, como la memorable «Huelga de las escobas» de 1907<sup>1</sup>.

## 4. LA SOCIEDAD CRIOLLA ANTE LOS INMIGRANTES ITALIANOS Y TURCOS

En aquel contexto desconcertante para todos, la bullente sociedad de acogida recurría con frecuencia a vagos gentilicios para denominar a quienes desembarcaban en el puerto. Así, los italianos eran conocidos como ‘tanos’, abreviatura de «napolitanos»; los españoles, sin importar su origen regional, como gallegos; los judíos, cualquiera que fuese su procedencia, como rusos; y los inmigrantes árabes —mayoritariamente sirios y libaneses— como turcos, en alusión al Imperio Otomano que entonces dominaba las costas de Asia Menor.

Sin lugar a dudas, la gran mayoría de aquellos desterrados la formaban los italianos, a tal grado que en el imaginario transalpino del siglo XIX el área que rodea el Río de la Plata era considerada un *continuum* del país mediterráneo (Bassi, 2011, p. 1), validando las visiones de Cristóforo Negri que desde 1864 profetizaba que «Il Plata è la nostra Australia» (p. 179). Según el *Censo general de población, edificación, comercio e industrias de la ciudad de Buenos Aires, Capital Federal de la República Argentina*<sup>2</sup> de 1887, ellos solos formaban el 31,1% de una población de 433.375 habitantes, mientras que de los 129.115 inmigrantes arribados al puerto hasta el año 1888, los 75.105 eran del mismo origen (1889, Vol. I, pp. 452, 532 y Vol. II, p. 9). Es indicativo al respecto que, según los datos proporcionados por el *Segundo censo de la República Argentina* de 1895, el aumento de la comunidad italiana experimentó en el conjunto del territorio argentino una progresión geométrica, ya que alcanzó el número de un total de 492.676 habitantes oriundos de este país mediterráneo (Vol. II, p. XLV), en comparación con los 71.442 italianos registrados en el *Primer Censo de la República Argentina* de 1869 (Vol. I, p. XXXI), lo que supuso un realmente impactante aumento de aproximadamente 590%.

Esta gran ola migratoria fue impulsada por la pobreza, la falta de trabajo y las condiciones políticas y económicas adversas en Italia. Se establecieron principalmente en Buenos Aires, Rosario, Córdoba, La Plata y Mendoza, sin abandonar su cultura y tradiciones. Con respecto a sus profesiones, eran omnipresentes en el sector de carnicería, frutas y verduras, y las estadísticas son aplastantes al respecto, ya que el 77,65% de los 953 que ejercían semejantes oficios eran italianos (Devoto, 2015, p. 12). A nivel lingüístico, se fue formando el idioma portuario del lunfardo —probablemente derivado del topónimo de la región de Lombardia— y la jerga hispano-italiana que recibió el nombre de ‘cocoliche’ por el

homónimo personaje creado por los teatristas criollos para mofarse de los italianos y su particular manera de hablar (Cara-Walker, 1987, p. 37).

En lo referente a la inmigración turca esta era relativamente pequeña en comparación con la respectiva italiana. Son indicativos al respecto los datos que aporta Bertoni (1994):

En 1895, los 205 inmigrantes a los que se denominó «turcos» ocupaban un modesto vigésimo segundo lugar entre los grupos extranjeros que vivían en Buenos Aires. Formaban entonces una pequeña colectividad, que en el total del país alcanzaba a sólo 876 miembros, número verdaderamente insignificante en relación con el millón de extranjeros que lo habitaban. Quince años después, en 1910, había en Buenos Aires 3.982 personas provenientes de Turquía, y en el total del país alcanzaban a casi 60.000. Llegaron a ocupar por entonces el cuarto lugar entre las corrientes inmigratorias del país. (p. 70)

Según el *Tercer Censo Nacional* de 1914 el modesto 1.7% de una población general de 7.903.662 almas lo representaban los inmigrantes otomanos (Vol. II, p. 201), mientras que de 1857 hasta el año del censo habían arribado al puerto de Buenos Aires un total de 136.079 turcos, constituyendo la quinta nacionalidad más numerosa de los recién llegados (Vol. I, p. 201). Conforme Bertoni (1994), «los porteños los descubrieron en 1889, año en que arribaron, algo más de dos mil, y se hicieron, súbitamente, visibles en las calles de Buenos Aires (p. 67). La mayoría de ellos eran trabajadores calificados y técnicos especializados en diversos campos. No obstante, constituían para los porteños «el caso extremo de la extrañeza». Especialmente, para aquellos grupos locales que cuestionaban la política inmigratoria desde una postura xenofóbica, su «exótica apariencia y peculiar actividad parecían resumir todos los males de la hora» (Bertoni, 1994, pp. 67-68).

Como sostiene Klich (1993), los turcos, al igual que la mayoría de los inmigrantes arabeparlantes, eran generalmente poco deseados en la mayoría de los países hispanoamericanos, aunque en un principio no tanto en Argentina. Esta predisposición inicialmente positiva cambió sobre todo a partir del alzamiento de los movimientos liberadores en el Medio Oriente y los conflictos entre el moribundo Imperio Otomano y las potencias europeas. Rápidamente empezó a notarse el desdén

antiturco de las élites sociales, así como su preferencia por inmigrantes del norte de Europa, entre otras etnias y religiones, haciendo a los otomanos buscar con urgencia protección diplomática por haberse convertido en víctimas de ataques xenofóbicos (pp. 179-180).

La actitud criolla ante la gran batahola inmigratoria fue diferenciándose también a tenor del nivel socioeconómico y de formación de los nativos, y, por consiguiente, de la amenaza que sintieran con respecto a sus fueros sociales y profesionales. Los prejuicios y la xenofobia fueron intensificándose igualmente por el ambiente babélico que empezó a formarse, las costumbres de los recién llegados, así como por el antagonismo entre los inmigrantes mismos. Afirma Devoto (2015) a propósito:

cuantos prejuicios contra los italianos en la sociedad del «crisol de razas» de los que aquí se da testimonio pero también cuantos de los italianos contra los criollos vistos como algo o muy holgazanes (a comenzar por el mismo Belgrano en 1805, si es que podemos definirlo un italiano). El juego de los imaginarios sociales, de las identidades y las diferencias siempre es complejo pero, en cualquier caso, una diferencia esencial para comprender el caso argentino está en que, en la escala de prestigio, siempre por debajo de los «italianos» estaban los migrantes «exóticos» (los «turcos» y los judíos) y más abajo todavía los criollos pobres. (p. 15)

##### 5. PSICOPATOLOGÍA E IMAGOLOGÍA DE LA INMIGRACIÓN

Como han señalado León y Rebeca Grinberg (1989) en su tratado sobre la psicopatología de la inmigración, cada inmigrante sufre por una mezcla de sentimientos de ansiedad, tristeza, duelo y nostalgia, por un lado, junto con sus expectativas esperanzadoras, por el otro (p. 7). Esta carga psíquica se nutre por estresores potenciados por distintos factores, como la separación forzada de la familia y los seres queridos, la soledad, el miedo, la lucha por la supervivencia y la desilusión por el fracaso del proyecto inmigratorio (Achotegui, 2006, p. 125). La gran mayoría que no alcanza sus pretensiones tiene que afrontar el asentamiento penoso a la nueva realidad y la ansiedad que provoca la transculturación violenta. Sufren de nostalgia y por el síndrome de Ulises, ya que tienen que encarar el racismo y el fundamentalismo cultural del país de recepción;

situaciones que generan traumas y enfermedades psicosomáticas (Ainslie et al., 2013, p. 664). Gloria Anzaldúa (1987) explica cómo el desplazamiento territorial implica relocalizarse en dos mundos diferentes y tener el desafío de integrarlos al interior de la subjetividad. Por consiguiente, el conflicto entre culturas lleva a la perplejidad y la confusión mental y emocional, generando sentimientos de inadecuación, incluso lingüística, e inseguridad que pueden llevar a la violencia social e intrafamiliar (pp. 78, 83).

Según Villanueva (2000):

[e]l proceso de integración de esa figura de la alteridad que un extranjero inevitablemente representa sólo es posible a partir de la construcción de una experiencia compartida de manera relativamente homogénea en la memoria colectiva de un pueblo. En esta construcción de una memoria común, la literatura –entendida en un sentido amplio– desempeña un papel fundamental. (p. 1)

De ahí que la efigie del ‘otro’ en el corpus literario inmigratorio tenga especial interés desde la perspectiva imagológica. Como señala Fernández Mosquera (2010):

El estudio del otro, los otros, en donde se puede situar el infierno («L'enfer, c'est les autres»), el pecado o el error, es una costumbre de larga tradición intelectual y tiene que ver con la afirmación de la identidad personal y la búsqueda de sí mismo. Si la mirada del otro sirve para desnudar nuestra propia existencia, la mirada propia sobre el otro acaba por delimitar y definir el ser personal. Ese camino de definirse por medio de la negación y de la imagen reflejada lleva, en última instancia, a una identificación la mayoría de las veces paradójica, brillante, pero inexacta si desde donde se parte es una obra literaria o un texto fuertemente formalizado. (p. 52)

Pérez Gras (2016) afirma que «[l]a imagen del Otro es un espejo de la propia» (p. 19). Él que mira al ‘otro’ reflexiona sobre y define a sí mismo; se sitúa ideológicamente frente a las coyunturas históricas y los respectivos debates sociales. Se vale de estereotipos tanto de signo positivo (los ‘otros’ iguales a nosotros) como negativos (los ‘otros’ distintos de nosotros), y emplea para ello las pertinentes estrategias discursivas

y/o gestuales. Según Sánchez Romero (2010) esta efigie se construye a base de heteroimágenes (la imagen del 'otro') que se enfrentan a los autoimágenes (la imagen del mismo) (p. 10), y se estructura a base de prejuicios creados de modo cognitivo, los primeros, y emocional, los segundos (Pérez, 2016, p. 19). De ahí emerge la autorrepresentación que reviste de los atributos más favorables la proyección de la propia imagen, en todo caso interesada, y siempre en comparación con la otredad. Semejante función cumplen los prejuicios sobre los dogmas religiosos careados y el desprestigio cultural del 'otro'. Por último, el espacio territorial, ensalzado o degradado, según el caso, por su desmitificación cultural y legitimación intelectual, se convierte en espacio emocional, siendo la distancia geográfica un factor que engrandece o aminora la imagen, pese a la cercanía emotiva, nostálgica, xenófila o xenofóbica. Esta *mise en image* expresa la cosmovisión de la cultura que contempla y se rige por tres actitudes fundamentales: la manía, la fobia y la filia (Pageaux, 1994, pp. 103, 121).

#### 6. LOS INMIGRANTES SUBEN A LA ESCENA RIOPLATENSE. EL GROTESCO CRIOLLO DE ARMANDO DISCÉPOLO

La manera de concebir e interpretar la realidad, sea esa histórica o social, y 'estar' en ella se proyecta por medio de las creaciones artísticas. La imagen deliberadamente proyectada funciona como, en palabras de Umberto Eco (1983), una «metáfora epistemológica» (págs 88-89)<sup>3</sup>.

Según Octavio Paz (1983):

la literatura es una respuesta a las preguntas sobre sí misma que se hace la sociedad ... La relación entre sociedad y literatura no es la de causa y efecto. El vínculo entre una y otra es, a un tiempo, necesario, contradictorio e imprevisible. La literatura expresa a la sociedad; al expresarla, la cambia, la contradice o la niega. Al retratarla, la inventa; al inventarla, la revela. (p. 61)

Es así como la literatura argentina indagó en la nueva realidad desde una perspectiva sincrónica, proyectando la imagen de los recién llegados a la República en obras testimoniales y de tesis. Como advierte Villanueva (2000), la incorporación del extranjero, siempre percibido

como figura de la alteridad, requiere que su presencia se inscriba en una experiencia colectiva capaz de ser compartida y asumida como parte de una memoria común. En ese proceso, la literatura, en su sentido más amplio, desempeña un rol decisivo. (p. 1)

En efecto, la literatura argentina indagó desde el principio en esta polifónica realidad social proyectando la imagen de aquellos 'otros' en publicaciones de tesis, tanto a favor como en contra del «crisol de razas». Pronto aparecieron obras, no solo narrativas, sino de diversos géneros, como crónicas, ensayos, textos jurídicos y teatrales (Villanueva 2000, p. 1). En lo que al arte de Talía se refiere, y en palabras de Guerrero Zamora (1961), «la posibilidad de todo teatro sólo queda abierta con el nacimiento de una conciencia nacional» (Vol. IV, p. 513). En aquel período la escena argentina se encontraba en la etapa que Pellettieri (1992) denominó «Subsistema de la emancipación nacional (1884-1930)», y que correspondía a la concreción de un sistema teatral y del campo intelectual pertinente que promocionaron un discurso ideológico propio del país finisecular (pp. 78-79). Surgieron géneros como el sainete y el grotesco criollo que tematizaron la sociedad cambiante, escenificando una serie de conflictos entre inmigrantes y criollos. Empero, y al contrario del balance respectivo en otros géneros, en los escenarios argentinos se representó más que todo un mundo en el que semejantes tensiones solían superarse a favor de la tesis del «crisol de razas» (Villanueva 2000, pp. 3-4). En esta tesis xenófila o, en todo caso integradora, a modo indicativo mas no limitativo, se pueden inscribir *La gringa* de Florencio Sánchez (1904) y *Marco Severi* de Roberto J. Payró (1905), así como *Los disfrazados* de Carlos M. Pacheco (1906) o *Los inquilinos* de Nemesio Trejo (1907).

En la escena inmigratoria de la época, la máxima autoría es Armando Discépolo (1889-1971) quien, por su propia condición de inmigrante y su excepcional capacidad para construir mundos escénicos transfigurando el dolor en drama, expuso como nadie las condiciones reales de aquellos desterrados desde una perspectiva integradora. Discépolo dio un giro más trágico a la temática de los sainetes criollos, especialmente en lo que concierne a la imagen del inmigrante italiano que, tras asentarse en el nuevo país, comenzaba a afrontar la desilusión de sus sueños incumplidos (Mavridis, 2018, p. 104). Como el propio dramaturgo afirmó, «[v]i que venían engañados todos». Por ello, reprochó a los escritores saineteros que «no ahondaban», sino «payaseaban» riéndose «del cocoliche». Ellos

representaban personajes de cartón omitiendo «todo lo demás que les pasaba» (citado en Soares, 1970). La reacción discepoliana fue abandonar los patios festivos y adentrarse en las habitaciones de los conventillos donde transcurrían las verdaderas tragedias humanas. Tematizó «la soledad del inmigrante italiano y su angustia ante la hostilidad de un medio familiar y social cuyas reglas él no entiende ni acepta» (Scipioni, 2000, p. 53).

A nivel técnico entremezcló ribetes naturalistas y del humorismo pirandelliano con pinceladas esperpénticas, caricaturescas y melodramáticas, amalgamando «la estética del sainete tragicómico con la semántica del grotesco italiano» y llamando esta hibridación «grotesco criollo» (Pelletierri, 2010, p. 251). Este nuevo registro gira en torno a personajes dominados por impulsos físicos y verbales, incapaces de comunicarse y de superar las pruebas que enfrentan. Su accionar genera un patetismo cercano a lo ridículo, ya que, como observa Pelletieri (1988), la máscara que los define es involuntaria y su falta de conciencia impide cualquier vínculo real con los otros (p. 56). La escena discepoliana presenta así figuras que ignoran el conflicto entre lo que creen ser y lo que realmente son, conflicto perceptible para el espectador en toda su dimensión trágico-cómica. Su idiolecto refuerza esa condición grotesca, al igual que el nombre, oficio o instrumento de trabajo que suelen dar título a las obras (Sanhueza Carvajal, 1997, p. 48). *Matco* (1923) y *Stéfano* (1928) han sido consideradas las piezas fundacionales del grotesco criollo, aunque es *Mustafá*, escrita en colaboración con Rafael José de Rosa (1884-1955), la que inaugura de manera decisiva el género.

#### 7. *MUSTAFÁ. SAINETE EN UN ACTO Y TRES CUADROS*

*Mustafá* fue estrenada por la Compañía de Pascual Carcavallo el 5 de marzo de 1921 en el Teatro Nacional de Buenos Aires. Según Sanjueza Carvajal (1997), *Mustafá* fue un éxito inmediato: agotó localidades en cada función, fue repuesta en numerosas ocasiones y la crítica la celebró como «la obra del año» (p. 48). Su repercusión pronto trascendió el ámbito regional y llegó al otro lado del Atlántico. En 1924, *El Diario Español* (19 de enero) reseñó su estreno en Madrid, destacando la calurosa acogida pese a que la pieza no se ajustaba a las costumbres españolas (p. 1). En 1929, *Caras y Caretas* (27 de abril) celebró una reposición que

confirmó la madurez artística del dramaturgo en un género cultivado con notable capacidad de síntesis (p. 58). En 1930, *El Heraldó de Madrid* (12 de diciembre) anunciaba la llegada de Discépolo, a quien presentaba como «uno de los más firmes y proyectados valores del nuevo teatro rioplatense», recordando su éxito con *Mustafá*, montada en Madrid por la compañía de Gregorio Martínez Sierra (p. 7). La nota pertinente de Agustín Remón en *Caras y Caretas* (29 de julio de 1933) dimensiona su valor como modelo de equilibrio entre popularidad y ambición artística, aun frente al desencanto provocado por comedias posteriores (pp. 110-111). Hoy, aunque sus reposiciones son más evocadoras que populares, la pieza mantiene presencia en la cartelera argentina como testimonio del vigor creativo de Discépolo y de un género que marcó época.

*Mustafá* es una obra breve y de concepción sencilla, pero de gran hondura en la exploración de la psicología del inmigrante y de las condiciones sociales que lo determinan. Como señala Discépolo (1969) en el paratexto de la pieza:

Estos personajes no quieren ser caricaturas, quieren ser documento. Sus rasgos son fuertes, sí; sus perfiles agudos, sus presencias brillantes, pero nunca payasescas, nunca groseras, nunca lamentables. Ellas, vivas, ayudaron a componer esta patria nuestra maravillosa; agrandaron sus posibilidades llegando a sus costas desde todos los países del mundo para hacerla polifacética, diversa. Yo las respeto profundamente, son mi mayor respeto. Y suplico a estos actores vociferantes que increíblemente aún subsisten que se moderen o no los interpreten, porque... estudiarlos sí, gracias, pero desfigurarlos no. Reír es la más asombrosa conquista del hombre, pero si reír es comprender que se ríe solo para aliviar el dolor. (p. 247)

Desde esta perspectiva, el autor rechaza el costumbrismo superficial y plantea un teatro de vocación documental que, con humor sin burla, retrata las experiencias y contradicciones de la inmigración. La risa opera como respuesta a la adversidad y como medio para cuestionar los relatos idealizados de la integración nacional.

El texto narra las peripecias de Mustafá, un inmigrante turco que lleva veintiséis años en Argentina trabajando como buhonero. Su oficio corresponde al imaginario porteño de la época sobre la actividad principal de los migrantes otomanos que los consideraba como

«mercachifles deambulantes, vendedores de chucherías, ungüentos y drogas» (Bertoni, 1994, p. 69). Mustafá es un hombre marcado por el fracaso de su proyecto inmigratorio como fundador de una estirpe de turcos en un conventillo de la capital. Sanhueza Carvajal (2003) indica que este espacio «funciona como fotografía y se transforma en un signo del estatus social y económico que la familia posee dentro de la sociedad» (p. 1018). Con la esperanza de mejorar su situación, el turco compra un boleto a medias con Don Gaetano –vecino italiano, verdulero y futuro consuegro, pues sus hijos están comprometidos–, y para su sorpresa ganan el primer premio. Soñando con regresar a su tierra natal, idealizada por la distancia y el fracaso personal, decide delinquir escondiendo el tique y negando su existencia. Desde entonces se suceden episodios que lo enfrentan con el italiano. Finalmente, vencido por los razonamientos de Elías, su hijo, acepta repartir el premio. Sin embargo, lo pierde todo cuando los ratones devoran la papeleta, consumando su ruina definitiva.

A esta trama se suma un trabajo verbal y escénico cuidadosamente diseñado, híbrido y verosímil, mediante el uso de acentos inmigrantes, de cocoliche, gruñidos y silencios, que genera una oralidad cargada de tensión afectiva, mientras las acotaciones, lejos de ser neutras, fijan ritmo, intención y tono. En estrecha relación, el espacio escénico del conventillo se configura como microcosmos social y simbólico, ámbito de encierro, desarraigo y aspiraciones frustradas. La escenografía, cargada de objetos de subsistencia y memoria –camas, valijas, latas con plantas, guzla, oleografía de un santo y la parihuela ambulante de Mustafá, símbolo de su oficio y de su derrota inmigratoria– concentra visualmente las tensiones entre precariedad, identidad y fe. En ese marco escénico compacto, la gestualidad contenida y los desplazamientos mínimos corporizan una semiótica teatral donde lo material y lo psicológico convergen en el desarrollo del conflicto.

La risa es un postulado principal en la producción discepoliana y, en esta pieza canonizadora del grotesco criollo, se consigue por medio de las reacciones excéntricas de los personajes, su comportamiento estereotipado, su castellano espurio y mal pronunciado, así como por la animalización de sus rasgos, especialmente los de Mustafá. Así sucede, por ejemplo, en el segundo cuadro, cuando encerrado en su habitación para eludir a su antagonista, está descrito como: «un chimpancé cansado de su jaula», mientras su antagonista se presenta como un felino que «se

*agazapa al alcance de un salto*» (p. 15)<sup>4</sup>. Se consigue así la pronta respuesta positiva de parte del público al humorizar una situación trágica en su esencia y al escenificar los instintos primarios brotados en el espacio asfixiante, económico y moral de la pobreza. De modo que la escena aparenta por momentos a una especie de zoológico, al tiempo que los espectadores se convierten en observadores de la naturaleza humana y sus bajos instintos.

En el texto se emplean los clichés típicos del género chico que hacen el argumento más ‘digerible’ para los espectadores, aunque el ahondamiento dramático incita a la reflexión seria sobre la cuestión nacional. Así, Sara (hija de Mustafá), Peppino (hijo de don Gaetano) y Elías, representan la segunda generación de inmigrantes; prestos ya a superar las desconfianzas mutuas y edificar el proyecto nacional del «crisol de razas». En todo caso, la pieza gravita alrededor de Mustafá cuya estafa desestabiliza la frágil convivencia entre los vecinos del conventillo. A causa de su mentira se separan ellos en dos bandos: los turcos, por un lado y los italianos, por el otro. Entre los portavoces de las dos comunidades, Mustafá y Don Gaetano, se intercambian imprecaciones a base de autoimagnetismos y heteroimagnetismos étnicos, culturales, geográficos y religiosos, que, en un principio, y a medida que crece la tensión, parecen inconciliables, hasta la intermediación final de los hijos de los dos antagonistas. El texto está repleto de formas verbales espurias, adjetivaciones y sustantivaciones, exclamaciones de diversa índole, referencias espaciales y culturales, y reacciones estereotipadas que fortifican el discurso de los dos inmigrantes, según sus propios intereses en la querrela.

Entre los autoimagnetismos, por un lado sobresale la autorrepresentación del protagonista que se autodefine reiteradas veces, en su mal pronunciado español, como «bobre durco»<sup>5</sup>. Consigue así enternecer a sus compaisanos –como se puede apreciar en el siguiente fragmento–:

MUSTAFÁ.– (*Llorando*). ¡Baisanos, hombre Mustafá! ¡Tiene desgracia!  
¡Daliano lucu, va a degollar! ...

OMAR.– (*Con los ojos cerrados*). Queda dranquilo, socio. Baisanos desbiertos van a defender.

UNO.– Si, tudus... tudus...

MUSTAFÁ.– Gracias, baisanos, gracias ... ¡Bobre durco honrado!

UNO.– Sí, bobre durco... (*Están por llorar.*)

MUSTAFÁ.— (*Aprovechando la ocasión para enternecerlos.*) ¡Ah, bodre durco, dulce corazón!... ¡Bodre durco honrado!... (*Se desmaya con un solo ojo. Resbala hasta el suelo.*)

TURCOS.— ¡Bobre durco!... ¡Gamina siempre!... (*Se lamentan, de pie, junto a Mustafá, que queda rígido... Se escupen las manos y lo levantan como si fuera la paribuela, y lo depositan en la cama.*) ¡Bodre durco! (*Lloran.*) (p. 12)

Por su lado, Don Gaetano se describe como un arquetípico y astuto italiano que se expresa en cocoliche, y que representa el optimismo vital de su cultura. Presume de su éxito personal al manifestarle a su antagonista: «no puedo ajejarme. Soy ganado nueve peso hoy. Osté comprende, Mustafá, que no puedo ajejarme» (p. 6); incluso alardea por su inteligencia frente a los criollos: «Ho comprado al abasto un cacón de aquire de requecho e se lo hay enjajado a una clientela otaria que me ha capitado, pe cuatro vece lo que valía» (p. 5). Al escucharlo monologa Mustafá: «Idaliano virdulero gana nueve peso... durco mircerero setenda centavos... ¡Bodre durco!... ¡Bodre durco!...» (p. 7). Don Gaetano se expresa ante toda situación con exclamaciones religiosas estereotipadas evocando a la Virgen, tanto antes como durante la disputa, tales como «¡per la Madonna!», «¡Madonna dolorata!» y «¡Vérgine santa!», más cuando se siente traicionado y jura por vengarse, cliché este emocional que tanto ha sido identificado con Italia: «¡Ah, madonna mía, qué desgracia...! ¡Vendetta! ¡Vendetta!» (pp. 11-12). Sin embargo, con tal de convencer a Elías de sus derechos al boleto, se autocaracteriza como «otario» (p. 11), «estúpido» y «corderito» (p. 12) por haberse confiado del turco.

Una vez estallada la 'guerra' entre los dos inmigrantes, se emplean numerosos adjetivos negativos que proyectan los respectivos heteroimágenes que utiliza el uno contra el otro. Así al hablarle Mustafá a su esposa Constantina de su futuro yerno, lo llama «gumbadrito» (p. 3), mientras que a Don Gaetano lo caracteriza reiteradamente como «¡Daliano sisino!» (pp. 13, 17, 18), «traicionero» y «mintiroso» (p. 16), «ladrún» (pp. 15, 22), «bícario» (p. 16), «musolina» y «lucu» (pp. 11-13, 17-19). Por su parte, Don Gaetano le llama a su rival «zorrino» (p. 17), «assasino» (pp. 11, 22), «latrone» (p. 12), «spuzzolento» (p. 17), «¡Hico de judá!» (p. 17) y «Ottomano squifoso... ¡Repelente!... ¡Teburone!...» (p. 16), «cremenale» y «maledetto» (p. 23); de ahí que admita que «Yo

soy colpévole, perque lo turco e lo taliano so come perro e gatos, se ódiano fino a la séttima generaziones» (p. 15).

Con respecto a la mirada de los criollos hacia los inmigrantes, en el texto hay solo una referencia, xenofóbica en este caso con respecto a los italianos, por Peppino, cuando le confiesa a su amada Sara: «Allá en el mercado, apenas me ve la muchachada creolla, empiézamo: ¿Que hacés Cadermo?... ¿Cómo te va, Giolotti?... Ciao, D'Anunnio... ¡Apena un personaje taliano hace na macana, me lo encájano a mi!» (p. 5)

Las costumbres y la religión son heteroimagentipos principales cuando se mira al 'otro'. En lo que concierne a Don Gaetano ya han sido señaladas algunas de las abundantes referencias en el texto. En lo que a la familia otomana se refiere, tanto Mustafá como su esposa Constantina reiteran doce veces en sus parlamentos la invocación «vere Dios» (pp. 2, 11-12) y siempre en los momentos de máxima tensión. El juramento religioso por ambas las partes confrontadas se resume en el diálogo entre Elías y Peppino quienes, en un principio, se sienten perplejos y dubitativos entre buscar la verdad o mantenerse firmes en su deber familiar: «ELÍAS.- ¡Basta! Cuando mi padre dice: «Vere Dios», todo el mundo boca abajo. PEPPINO.- Y cuando el mío dice: «Pe la madonna», hay que sacarse el sombrero» (p. 11). En las acotaciones se describen las prácticas religiosas de Mustafá, tanto cuando se enfrenta con sus propios demonios —«*cae de rodillas, pone su frente en el suelo, lleva su mano de los labios al piso, jura en turco y perjura*»—, como cuando pretende esquivar las preguntas insistentes de su esposa: «*Se prosterna y reza en turco*» (pp. 11-12).

En lo que a las costumbres domésticas y la estructura jerárquica familiar, los dramaturgos describen a Constantina como «esclava» (pp. 13, 18), remarcando su papel subordinado en el contexto familiar. En cuanto a las reacciones estereotipadas, cuando Mustafá se queda solo con su esposa, y luego de su primera confrontación exitosa con Don Gaetano, se echa a bailar a la turca: «(*El turco de un salto se yergue y danza un baile loco, sin ruido, con interjecciones en voz ronca, rasgada ... Ágil, salta hasta el rincón de la izquierda del foro, y una mano en el pecho, otra en la nuca, Baila repitiendo su obsesión.*) ¡Durgo tene fortuna, op, op!» (pp. 13, 19). Ella desconfía de su marido, pero teme contrariarlo debido a la sumisión milenaria de la mujer en la sociedad patriarcal de procedencia: «¡Galla boca o pego! ... (*La turca se dobla ante el puño levantado.*)» (pp. 13-14). Los italianos miran con extrañeza y superioridad cultural a sus vecinos

turcos, hasta se mofan de ellos en lo referente a sus hábitos culinarios. Así, cuando Peppino visita a su comprometida, le lleva a Mustafá como obsequio un ramo de perejil: «Come sé que lo otomano so tan raro per comer, le ho traído este matuello de perejil. Lo hace en ensalata y estoy seguro que le va a gustar.... Sal, venagre, pemienta y aceite. (*Aparte.*) Este aceite de máquena que úsano» (p. 4).

Por último, son constantes las menciones al espacio geográfico natal por el que los personajes discepolianos sienten siempre añoranza sufriendo del síndrome de Ulises. Numerosos y extensos son los fragmentos en el texto en los que el protagonista idealiza a Turquía: «Bienso a Durquía. Batria querida» (p. 6), «Durquía linda» y «Durquía is breciosa» (pp. 16, 17). En sus estrategias para apelar a lo emocional y conseguir sus objetivos Don Gaetano y Mustafá intercambian visiones idealizadas de sus respectivos países: «MUSTAFÁ.- Idalia breciosa. Tene Visubio con fuego, derrible, brecioso. Tene rey Vítur Manuel, hombre querido, generoso, brecioso, mejor que tudo rey ... Idalia valiente, idalianos generosos...», a lo que su rival le responde de manera parecida:

¿E a Torquía dónde me la deja, querido Mostafá?... Torquía ese no paíse incantébole... Torquía ese más preciosa que Italia; con lo campanario redondo, la torres de punta, co lo cielo azul e la nubes, co lo mare Mármota, co lo canole de lo fósforo, e co Yerusaleme, adonde estropeárono a Jesucristo. (*Aparte.*) ¡Assasini de la madonna...! ¡Co lo cuerno de oro!... Las mujeres atapadas, la danza de lo vientre e lo turco bigotudo con lo matambre a la cabeza... ¡Torquía es no paradiso!... (pp. 16-17)

La imagen del inmigrante que se resigna por el fracaso de sus sueños inmigratorios reina sobre los escenarios discepolianos y queda canonizado en esta pieza justo antes del clímax, cuando Mustafá le explica a su hijo sus motivos para mentir:

Hiju... ¿Sabe qué biensa tuda la noche? Biensa qui Jintina istá lejus Durquía, muy lejus... Badre tuda la noche driste borque falta mucho Durquía. Falta veintiséis años. Salú joven con Gosdandina recién gasadu. Gosdandina linda andunce, linda cume Sarida hura. Mustafá istaba bodre e quere gana mucha blata para cumpra vistido y brillante a durquita quirrida. Bor eso salió Durquía y vino Mériga. Viaje largo,

tercera cun baisanos bodres que buscan blata leju Durquía... Viaje feo. Barco driste, negro. Tudú migrante montón, mucho migrante..., barco lleno... Gosdandina yuraba, yuraba sembre, recuerdo badre y madre que dejaba batría. Y durco, durco triste miraba agua verde, sin yurar, bero triste... Y cuando mujer quirida yuraba mucho, durco nujado, abretaba buño y decía: «Vere Dios mujer yura hura, bero durco fuerte drabaja, drabaja para que durca ría... Jintina es linda, bero, linda ojos. Jintina breciosa... bero drabajo nu hace rigo drabajador. Jintina drabajo cansa, bone flaco a durco, gamina sempre, bero no bone rigo. Contrario, come mal y mata alegría. Durco tudavía no boede hacer reír durca... Dispués vino hiju,... (*Lo acaricia*.) hiju bueno que también drabaja; dispués vino hija... hija breciosa, breciosa como Durquía... que también drabaja y en casa durca todos drabajan y siembre driste, nunga alegre, nunga rigo. Bur eso nu duerme toda la noche. Badre quiere irse Jintina, badre quiere volver Durquía con hijos buenos y mujer valiente. (p. 21)

No obstante, en el grotesco discepoliano la tesis del «crisol de razas» es la defendida, y lo mismo sucede en este texto. La postura de la nueva generación que representan los hijos de ambos y, sobre todo, las palabras iniciales de Don Gaetano, evocadoras de las premisas constituyentes de 1853, son las que quedan en la memoria de los receptores del texto:

L'estaba diciendo a do Mustafá, que il mundo se istrañara que se acáseno no hijo de italiano e na hija de turco... Esa e la pregunta que yo hago. ¿Per qué s'extreñará il mondo? ¿La razza forte no sale de la mezclanza? ¿E dónde se produce la mezclanza? Al conventillo. Antunce: la cuna de la razza forte es el conventillo. Per esto que cuando se ve hombre robusto, luchadore, atleta, se le pregunta siempre: ¿a que conventillo ha nacido osté? «Lo do mundo», «La catorce provincia», «El palomare», «Babilonia», «Lo gallinero». Es así, no hay vuelta. ¿Per qué a Bonasaria está saliendo esta razza forte? Perque éste ese no paise hospitalario que te garra toda la migracione, te la encaja a lo conventillo, viene la mezclanza e te sáleno a la calle todo esto lindo mochacho... E lo llindo es que en medio de esto batifondo nel conventillo todo ese armonía, todo se entiéndono: ruso co japoneses; francheso co tedesco; taliano co africano; gallego co marrueco. ¿A qué parte del mundo se entiéndono como acá: catalane co españole, andaluce co madrileño, napoletano co genovese, romañolo co calabrese? A nenguna parte. Este e no paraíso.

Ese na jauja. ¡Ne queremos todo...! No tenemo afecto, cariño puro, sincero amore. (p. 7)

## 8. CONCLUSIONES

La comprensión del 'otro', la captación de su imagen y la proyección de su condición a quienes lo observan es un proceso complejo, subjetivo y esencialmente ideológico. Implica una postura siempre condicionada por las coyunturas históricas y sociales en las que se enmarca el individuo. El teatro, tanto como espacio comunicativo por excelencia como forma expresiva privilegiada que 'disecciona' los dramas humanos en el *hic et nunc* de la representación, es por su naturaleza el medio que con mayor eficacia dialoga con la sociedad al confrontarla con sus ilusiones y desilusiones.

Armando Discépolo y Rafael José de Rosa, en esta obra fundacional del grotesco criollo y mediante una cuidada red de espejismos escénicos, se valieron de numerosos heteroimagentes y autoimagentes para proyectar la imagen de los inmigrantes. En *Mustafá* la figura del extranjero no es estática ni unidimensional, sino el resultado de tensiones constantes entre identidad y otredad, entre la ilusión de integración y la desilusión por la inadaptación. La escena teatral opera tanto como espejo de los desconciertos de una sociedad babélica que tenía aún una imagen difusa de sí misma, como crisol simbólico donde se dramatizan tensiones étnicas y culturales.

La pieza, lejos de agotarse en la anécdota sainetera del conventillo, configura un espacio escénico donde lo cómico y lo trágico se entrelazan para dar voz a quienes, durante mucho tiempo, quedaron silenciados y al margen de la escena oficial de la historia. Fueron, sin embargo, los sueños de ellos, sus pasiones y empeños, pero también sus desilusiones, fallos y fracasos que hicieron posible que de aquellos 'otros' se hable ya del actual 'nosotros'.

## 9. OBRAS CITADAS

- ACHOTEGUI, JOSEBA (2009). Estrés límite y salud mental: El Síndrome del inmigrante con estrés crónico y múltiple (Síndrome de Ulises). *Gaceta Médica de Bilbao*, 106(4), 122-133. [https://doi.org/10.1016/s0304-4858\(09\)74665-7](https://doi.org/10.1016/s0304-4858(09)74665-7)
- AINSLIE, RICARDO. C., TUMMALA-NARRA, PRATYUSHA, HARLEM, ANDREW, BARBANEL, LAURA, and RUTH, RICHARD (2013). Contemporary psychoanalytic views on the experience of immigration. *Psychoanalytic Psychology*, 30(4), 663–679. *APA PsycNet*. <https://doi.org/10.1037/a0034588>
- ALBERDI, JUAN BAUTISTA (2017). *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*. Prólogo de Matías Farías. Biblioteca del Congreso de la Nación. <https://bcn.gob.ar/uploads/BasesAlberdi.pdf>
- ANUARIO ESTADÍSTICO DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES: AÑO I. – 1891. Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco. Biblioteca Digital del Ministerio de Justicia de la Nación. [http://www.bibliotecadigital.gob.ar/items/browse?advanced\[0\]\[element\\_id\]=50&advanced\[0\]\[type\]=is+exactly&advanced\[0\]\[terms\]=Anuario+Estadistico++de+la+Ciudad+de+Buenos+Aires](http://www.bibliotecadigital.gob.ar/items/browse?advanced[0][element_id]=50&advanced[0][type]=is+exactly&advanced[0][terms]=Anuario+Estadistico++de+la+Ciudad+de+Buenos+Aires)
- ANZALDÚA, GLORIA (1987). *Borderlands/La frontera: The new mestiza*. Aunt Lute Books. El autor argentino Armando Discépolo llegará en breve a Madrid. *El Heraldó de Madrid: Diario Independiente* (12 de diciembre de 1930), Año XL, 13999, 7. *Hemeroteca Digital*. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=accce293-b2ad-49b2-94d4-bfed5024fb82>
- BASSI, JACOPO (2011). La rete e l’immigrazione italiana nell’area platenese. *Diacronic: Studi di Storia Contemporanea*, 5(1). [https://www.studistorici.com/wp-content/uploads/2011/01/BASSI\\_Sitografia.pdf](https://www.studistorici.com/wp-content/uploads/2011/01/BASSI_Sitografia.pdf)
- BERTONI, LILIA ANA (1994). De Turquía a Buenos Aires: Una colectividad nueva a fines del siglo XIX. *Estudios migratorios latinoamericanos*, 26, 67-94. [https://www.academia.edu/123528094/De\\_Turqu%C3%ADa\\_a\\_Buenos\\_Aires\\_Una\\_colectividad\\_nueva\\_a\\_fines\\_del\\_siglo\\_XIX](https://www.academia.edu/123528094/De_Turqu%C3%ADa_a_Buenos_Aires_Una_colectividad_nueva_a_fines_del_siglo_XIX)

- BOLETÍN MENSUAL DE ESTADÍSTICA MUNICIPAL DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES, Capital de la República Argentina: no. 1-6 (enero-diciembre 1890).* <https://biblioteca.legislatura.gob.ar/bibliotecaDigitalDetalle.aspx?id=31>
- CARA-WALKER, ANA (1987). Cocoliche: The Art of Assimilation and Dissimulation among Italians and Argentines. *Latin American Research Review*, 22(3), 37-67. *Jstor*. <http://www.jstor.org/stable/2503401>
- CENSO GENERAL DE POBLACIÓN, edificación, comercio e industrias de la ciudad de Buenos Aires, Capital Federal de la República Argentina: Levantado en los días 17 de agosto, 15 y 30 de septiembre de 1887, bajo la Administración del Dr. Antonio F. Crespo. Vol. I.* <https://www.cervantesvirtual.com/obra/censo-general-de-poblacion-edificacion-comercio-e-industrias-de-la-ciudad-de-buenos-aires-capital-federal-de-la-republica-argentina-levantado-en-los-dias-17-de-agosto-15-y-30-de-septiembre-de-1887-bajo-la-administracion-del-dr-antonio-f-crespo--compilado-por-una-comision-compuesta-de-los-seiores-francisco-latzina-presidente-manuel-c-chueco-y-alberto-b-martinez-vocales-norberto-perez-secretario-0/>
- CENSO GENERAL DE POBLACIÓN, edificación, comercio e industrias de la ciudad de Buenos Aires, Capital Federal de la República Argentina: Levantado en los días 17 de agosto, 15 y 30 de septiembre de 1887, bajo la Administración del Dr. Antonio F. Crespo. Vol. II.* <https://archive.org/details/censogeneraldepo00buen>
- CONSTITUCIÓN DE LA NACIÓN ARGENTINA* [Const]. 1 de mayo de 1853 (Argentina) [Ed. 2016]. Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación. Secretaría de Derechos Humanos y Pluralismo Cultural. *Portal oficial del Estado argentino*. [https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/derechoshumanos\\_publicaciones\\_colecciondebolsillo\\_01\\_constitucion\\_nacion\\_argentina.pdf](https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/derechoshumanos_publicaciones_colecciondebolsillo_01_constitucion_nacion_argentina.pdf)
- DEVOTO, FERNÁNDO J. (2015). Prólogo. En Aníbal Enrique Centragolo. Óperas, barcos y banderas: *El melodrama y la migración en Argentina (1880-1920)*. Biblioteca Nueva, 11-15.
- DISCÉPOLO, ARMANDO Y DE ROSA, RAFAEL JOSÉ (1921). Mustafá: Sainete en un acto y tres cuadros. *El teatro argentino: Revista teatral*, Año III, 40(1-23). *Ibero-Amerikanischen Institut*. <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/!toc/771744188/25/-/>

- DISCÉPOLO, ARMANDO Y DE ROSA, RAFAEL JOSÉ (1969). Mustafá. En Armando Discépolo. *Obras Escogidas* (Tomo II). Editorial Jorge Álvarez, 245-283.
- ECO, UMBERTO (1983). *Obra abierta*. Editorial Ariel.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, SANTIAGO (2010). El 'otro' como definidor del 'yo' en el Siglo de Oro: La estrategia imagológica. *Rilce: Revista de filología hispánica*, 26(1), 52-61. <https://doi.org/10.15581/008.26.4704>
- GERMANI, GINO (2010). *La sociedad en cuestión: Antología comentada*. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales - CLACSO.
- GRINBERG, LEÓN AND GRINBERG, REBECA (1989). *Psychoanalytic perspectives on migration and exile*. Yale University Press.
- GUERRERO ZAMORA, JUAN (1961). *Historia del teatro contemporáneo*, Vol. IV. Juan Flors.
- GUTIÉRREZ, LEANDRO (1981). Condiciones de la vida material de los sectores populares en Buenos Aires: 1880-1914. *Revista de Indias*, 41, Jan. 1, 165-202. *ProQuest*. <https://www.proquest.com/scholarly-journals/condiciones-de-la-vida-material-los-sectores/docview/1300644686/se-2>
- KLICH, IGNACIO (1993). Argentine-ottoman relations and their impact on immigrants from the Middle East: A history of unfulfilled expectations. 1910-1915. *The Americas*, Oct., 50(2), 177-205. <https://doi.org/10.2307/1007138>
- LUPI, COSTANZA y ZENA, GLADYS (2021). Ahora que sí nos ven: Breve recorrido sobre las luchas de las mujeres y diversidades en el mundo sindical argentino. En Cristina Ruiz del Ferrier y Jorge Tirenni (Comps.) *La protección social en América Latina: Estado y las políticas públicas entre la crisis social y la búsqueda de la equidad*. Flasco, 261-274. *Jstor*. <http://www.jstor.org/stable/resrep49043.15>
- MAVRIDIS, SPYRIDON (2018). El proceso inmigratorio en el teatro argentino de la primera mitad del siglo XX: Ilusión, desilusión, resignación. En Efthimía Pandís Pavlakis y María Tsokou (Eds.). *Estudios hispánicos: Pensamiento y literatura*. Ediciones del Orto, 95-112.
- NEGRI, CRISTOFORO (1864). *La grandezza italiana: Studi confronti e desiderii*. Tipografía Paravia e Comp. MDZ. <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10078998?page=5>

- PAZ, OCTAVIO (1983). *Tiempo nublado*. Seis Bairall.
- PELLETTIERI, OSVALDO (1988). Armando Discépolo: Entre el grotesco italiano y el grotesco criollo. *Latin American theatre review*, 22, 55-71. *Biblioteca Nacional Digital*. <https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-258188.html>
- PELLETTIERI, OSVALDO (1992). Modelo de periodización del teatro argentino. En Osvaldo Pellettieri (Ed.). *Teatro y teatristas: Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*. Galerna, 69-81.
- PELLETTIERI, OSVALDO (2010). Pirandello y la dramaturgia popular en Buenos Aires en su período de apogeo y crisis (1920-1940). *Arrabal*, 7-8, 249-257.
- PÉREZ GRAS, MARÍA LAURA (2016). Imagología: La evolución de la disciplina y sus posibles aportes a los estudios literarios actuales. *Enfoques*, XXVIII(1), 9-37. *Biblat*. <https://biblat.unam.mx/hevila/EnfoquesLaPlata/2016/vol28/no1/1.pdf>
- PRIMER CENSO DE LA REPÚBLICA ARGENTINA: Verificado en los días 15, 15 y 17 de septiembre de 1869 bajo la dirección de Diego Gregorio de la Fuente. <https://deie.mendoza.gov.ar/#!/censos-nacionales-de-poblacion/1869-primer-censo-de-la-nacion-argentina-17>
- REMÓN, AGUSTÍN. Charlas teatrales: Diario de un bombero. *Caras y Caretas* (27 de abril de 1929), 1595, 58-59. *Hemeroteca Digital*. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=fd750559-fcd5-4b1a-b169-e17192c7f756>
- REMÓN, AGUSTÍN. Con la sonrisa en los labios: Charlas teatrales. *Caras y Caretas* (29 de julio de 1933), 1817, 111-112. *Hemeroteca Digital*. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=341b8918-31e0-40a9-9752-c8565330dc76>
- SÁNCHEZ ROMERO, MANUEL (2005). La investigación textual imagológica contemporánea y su aplicación en el análisis de obras literarias. *Revista de Filología Alemana*, 13, 9-27. <https://www.redalyc.org/pdf/3218/321827597001.pdf>
- SANHUEZA CARVAJAL, MARÍA TERESA (1997). La voz de los inmigrantes en *Mustafá* de Armando Discépolo. *Acta Literaria*, 22, 45-58. *Academia.edu*. [https://www.academia.edu/7434262/\\_La\\_voz\\_de\\_los\\_inmigrantes\\_en\\_Mustaf%C3%A1\\_de\\_Armando\\_Disc%C3%A9polo\\_Acta\\_Literaria\\_22\\_1997\\_45\\_58](https://www.academia.edu/7434262/_La_voz_de_los_inmigrantes_en_Mustaf%C3%A1_de_Armando_Disc%C3%A9polo_Acta_Literaria_22_1997_45_58)

- SANHUEZA CARVAJAL, MARÍA TERESA (2003). El espacio dramático en *Mustafá* de Armando Discépolo. En Carmen Ruíz Barrionuevo, Francisca Noguerol Jiménez, María Ángeles Pérez López, Evarista Guerrero Guerrero y Ángela Romero Pérez (Coords.). *La literatura iberoamericana en el 2000: Balances, perspectivas y prospectivas*. Ediciones Universidad de Salamanca, 1016-1025.
- SCIPIONI, ESTELA PATRICIA (2000) *Torturadores, apropiadores y asesinos: El terrorismo de estado en la obra dramática de Eduardo Pavlovsky*. Reichenberger.
- Segundo censo de la República Argentina: 1895*, Vol II. <https://deie.mendoza.gov.ar/#!/censos-nacionales-de-poblacion/1895-segundo-censo-nacional-18>.
- SOARES, NORBERTO (1970). Discépolo o la poética del dolor. *Periscopio*, 22. <https://www.magicasruinas.com.ar/literatura/comentarios-libros-armando-discepolo.htm>
- LOS TEATROS. *Diario Español: Independiente, Político y Literario* (19 de enero de 1924), Año LXXV, 24390, 1. *Hemeroteca Digital*. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=6db3ad0d-4e1a-4a12-be6a-9af84608cc40>
- TERCER CENSO NACIONAL: Levantado el 1º de junio de 1914*, Vol. I. <http://www.estadistica.ec.gba.gov.ar/dpe/Estadistica/censos/C1914-T1.pdf>.
- TERCER CENSO NACIONAL: Levantado el 1º de junio de 1914*, Vol. II. [https://deie.mendoza.gov.ar/backend/uploads/files/2016-09-15%2018:35:26\\_1914%20tomo2%20-%20Ira%20parte.pdf](https://deie.mendoza.gov.ar/backend/uploads/files/2016-09-15%2018:35:26_1914%20tomo2%20-%20Ira%20parte.pdf).
- VILLANUEVA, GRACIELA (2023). La imagen del inmigrante en la literatura argentina entre 1880 y 1910. *Amérique latine histoire et mémoire*, (1). <https://doi.org/10.4000/alhim.90>
- YUJNOVSKY, OSCAR (1974). Políticas de vivienda en la ciudad de buenos aires (1880-1914). *Desarrollo Económico*, jul. - sep., 14(54), 327-372. *Jstor*. <https://doi.org/10.2307/3466276>

## 9. NOTAS

- <sup>1</sup> También conocida como la «Huelga de los inquilinos» o «Protesta de los alquileres» fue un movimiento causado por el aumento de los impuestos municipales que fueron inmediatamente trasladados por los propietarios a los alquileres, de modo que el coste resultó siendo insoportable para los inquilinos que residían en los conventillos. En esta movilización tuvieron un papel protagónico las mujeres, en su mayoría amas de casa, que utilizaron sus escobas como símbolo de la limpieza y renovación social necesarias. Afirman al respecto Lupi y Zena: «Con la frase: 'Barramos con las escobas las injusticias de este mundo', lograron darle una profunda densidad a la protesta que llevaron adelante lxs inquilinxs en la Ciudad de Buenos Aires.» (2021, p. 261). Como documenta Jujnovsky, la protesta comenzó el 31 de agosto en el conventillo de la calle Ituzaing 279, y fue propagándose «hasta comprender casas de conventillos, o sea unas 120.000 personas que representaban la totalidad de habitantes de ese tipo de vivienda. Los inquilinos se negaban a pagar el alquiler hasta tanto se aceptasen las siguientes dicaciones: a) rebaja de un 30% en los alquileres; b) abolición de las garantías salvo el pago de un mes adelantado; c) compromiso de no desalojar cuando no mediase falta de pago de una o más mensualidades; d) mejora en las condiciones higiénicas. El movimiento duró hasta mediados de diciembre, y aunque en algunos casos se aceptaron las demandas, en otros se procedió al desalojo» (1974, pp., 344-345).
- <sup>2</sup> Comprendiendo en ella también los territorios de Flores, Belgrano y de la población fluvial.
- <sup>3</sup> Explica Eco al respecto (1983): «[E] arte, más que conocer el mundo produce complementos del mundo, formas autónomas que se añaden a las existentes exhibiendo leyes propias y vida personal. No obstante, toda forma artística puede muy bien verse, si no como sustituto del conocimiento científico, como metáfora epistemológica; es decir, en cada siglo, el modo de estructurar las formas del arte refleja a guisa de semejanza, de metaforización, de apunte de resolución del concepto en figurar el modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad» (pp. 88-89).

- <sup>4</sup> Todas las citas del texto de *Mustafá* provienen de la siguiente edición: Armando Discépolo y Rafael José de Rosa (1921). *Mustafá: Sainete en un acto y tres cuadros. El teatro argentino: Revista teatral*, Año III, 40(1-23). *Ibero-Amerikanischen Institut*. Disponible en [https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/!toc/771744188/25/-](https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/!toc/771744188/25/)
- <sup>5</sup> En la edición consultada, el adjetivo «bobre» alterna con frecuencia con la grafía «bodre». Lo mismo ocurre en varios fragmentos de la obra y con distintas palabras, donde la tipografía resulta por momentos ‘dubitativa’ o ‘descuidada’. En este trabajo se ha optado por respetar fielmente el texto editado en la fuente original, dada la frescura que aporta ese registro, motivo por el cual se han conservado las distintas grafías y eventuales variantes formales, en coherencia con el tono original del texto.



LA LECTURA CONTEMPORÁNEA DE *ENRIQUE VIII Y LA CISMA DE INGLATERRA* SOBRE EL TEXTO DE CALDERÓN DE LA BARCA

CONTEMPORARY READING OF *ENRIQUE VIII Y LA CISMA DE INGLATERRA* ABOUT THE TEXT OF CALDERÓN DE LA BARCA

**Begoña Gómez Sánchez**

Universidad Internacional de La Rioja (UNIR)

Instituto del Teatro de Madrid (ITEM)

(begona.gomez@unir.net)

<https://orcid.org/0000-0001-5283-0813>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2025.55.16

ISSN 2444-3948

**Resumen:** En la actualidad de la puesta en escena nacional e internacional existe una tendencia escénica que aboga por realizar lecturas contemporáneas sobre textos teatrales pertenecientes al canon clásico. El presente artículo analiza la labor conjunta en nuestro territorio nacional del director escénico y el dramaturgista dentro de la lectura contemporánea de un texto de Calderón de la Barca en el siglo XXI. *Enrique VIII y La cisma de Inglaterra* fue dirigida por Ignacio García con la figura del dramaturgista José Gabriel López-Antuñano en 2015 para la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC). Como resultado, en este estudio se desarrollarán las principales modificaciones del texto fuente y los códigos escénicos de la lectura contemporánea de un texto teatral clásico.

**Palabras clave:** Calderón de la Barca; *La cisma de Inglaterra*; lectura contemporánea; Ignacio García; puesta en escena española, siglo XXI.

**Abstract:** In the current national and international staging there is a stage trend that advocates for contemporary readings of theatrical texts belonging to the classical canon. This article analyses the joint work in our national territory of the stage director and the playwright within the contemporary reading of a text by Calderón de la Barca in the 21st century. *Enrique VIII y La cisma de Inglaterra* was directed by Ignacio García with the figure of the dramaturg José Gabriel López-Antuñano in 2015 for the Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC). As a result, this study will develop the main modifications of the source text and the stage codes of the contemporary reading of a classic theatrical text.

**Keywords:** Calderón de la Barca; *La cisma de Inglaterra*; Contemporary reading; Ignacio García; Spanish staging, 21st century.

**Sumario:** 1. Introducción. 2. Las puestas en escena de *La cisma de Inglaterra* de Calderón. 3. El texto dramático de *Enrique VIII y La cisma de Inglaterra*. 4. La narratividad escénica y las opciones estilísticas de *Enrique VIII y La cisma de Inglaterra*. 5. Conclusiones. 6. Obras citadas. 7. Notas.

Copyright: © 2025. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

BEGOÑA GÓMEZ SÁNCHEZ. Doctora en Humanidades y Titulada Superior en Dirección de escena y Dramaturgia. Docente de la Universidad Internacional de la Rioja (UNIR) del Máster en Estudios Avanzados de Teatro y de la Facultad de Ciencias de la Educación, ha sido profesora de Dramaturgia y Crítica Teatral de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (RESAD). Su línea de investigación se centra en el estudio de la puesta en escena española contemporánea. Ha participado como ponente en congresos, seminarios y eventos de difusión científica nacionales e internacionales. Sus estudios han sido editados en revistas científicas como *Anagnórisis*, *Don Galán*, *Estreno*, *Hipógrifo* y *Telón de Fondo*. Miembro de la Asociación Internacional Teatro Siglo 21 (AIT21) y del Instituto del Teatro de Madrid (ITEM). Como autora, ha publicado en la editorial Fundamentos-RESAD la monografía titulada *La poética de la puesta en escena: Calixto Bieito*.

## I. INTRODUCCIÓN

En la actualidad de la puesta en escena nacional e internacional existe una tendencia escénica que aboga por realizar lecturas contemporáneas sobre textos teatrales pertenecientes al canon clásico. No obstante, esta reinterpretación genera bastante controversia, tanto en sectores de la crítica teatral como en el propio público, al defender el carácter inmutable de los textos clásicos a la hora de ser modificados. Los teóricos teatrales Patrice Pavis y Juan Antonio Hormigón destacan la necesidad de una lectura contemporánea. Pavis concreta la subjetividad del director de escena como una interpretación del «sentido del texto» (Pavis, 1998, p. 134) y Hormigón afirma que «el trabajo del director no puede limitarse a la supuesta traducción de la obra literariodramática, a riesgo de sucumbir a una lamentable pobreza expresiva y significativa» (Hormigón, 2002, p. 33).

Entonces, ¿qué se debe realizar en una lectura contemporánea de un texto teatral clásico? Para comenzar y partiendo de las definiciones de López-Antuñano, se han de buscar las diversas lecturas y significados de este, a través de lo que se denomina «la polisemia» para luego establecer analogías entre el texto fuente<sup>1</sup> y el contexto de la puesta en escena. La contemporaneidad del contexto determina cómo los mecanismos escénicos y literarios del texto clásico tienen vigencia para el espectador actual y decide si existe «posibilidad de escenificar un texto clásico porque los contenidos interpelan al espectador contemporáneo» y si estos pueden ser legibles para el receptor del siglo XXI (García Fernández y López-Antuñano, 2022, pp. 77-87). En ocasiones, se han de realizar ciertos ajustes en el texto fuente para que la distancia entre este y la actualidad mantenga la legibilidad que se demanda. En este caso, se produce la modificación textual de la fuente y la adecuación de unos códigos escénicos, en concreto de la narratividad escénica y de la opción estilística de la puesta en escena, para el receptor contemporáneo.

Según la tradición centroeuropea, el director de escena junto al dramaturgista son los encargados de realizar la lectura contemporánea y la adecuación escénica. En el siglo XVIII, en la Ilustración, Gotthold Ephraim Lessing, autor dramático y dramaturgo (*Dramaturg*) del Teatro Nacional de Hamburgo, redactó la *Dramaturgia de Hamburgo* (1767-1769), un libro básico en toda Europa que ha sido bastante desconocido en España hasta que se tradujo en 1987. En este se formulan por primera vez

las funciones propias de una nueva figura en el ámbito teatral, el dramaturgista (*Dramaturg*) y su distinción con el escritor de obras dramáticas (*Dramatiker*) y con el director de escena (Lessing, 1993). Actualmente, el dramaturgista se define dentro del proceso escénico como aquel que «acomete el estudio del texto fuente y sus circunstancias, propone la traslación del texto al espectáculo y lo reescribe si es necesario» (García Fernández y López-Antuñano, 2022, p. 25).

Bajo estas premisas, el presente artículo analiza la labor conjunta en nuestro territorio nacional del director escénico y el dramaturgista dentro de la lectura contemporánea de un texto de Calderón de la Barca en el siglo XXI. *Enrique VIII* y *La cisma de Inglaterra* fue dirigida por Ignacio García<sup>2</sup> en 2015 con el dramaturgista José Gabriel López-Antuñano<sup>3</sup> para la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC)<sup>4</sup>. En este estudio se analizarán las principales modificaciones del texto fuente y los códigos escénicos de la lectura contemporánea con el objeto de, a modo de conclusión, recopilar aquellos mecanismos que podrían ser usados en la lectura contemporánea de un texto teatral clásico.

## 2. LAS PUESTAS EN ESCENA DE *LA CISMA DE INGLATERRA* DE CALDERÓN

El título original del texto teatral de Calderón de la Barca es *La cisma de Inglaterra*, una obra de juventud (1625-1627) calificada por los teóricos como drama histórico (Valbuena Briones, 2000, p. 190) y tragedia histórica (Arellano, 1995, p. 489-491). Basada en una fuente histórica recopilada en la *Historia eclesiástica del cisma del reino de Inglaterra*, del P. Pedro de Rivadeneyra de 1588 (Valbuena Briones, 2000, p. 190) (Arellano, 1995, p. 490).

No obstante, Calderón empleó su propio ingenio para modificar la fuente histórica, relatar lo que deseaba y establecer el diálogo con el contexto de la creación del texto fuente. Según Ruiz Ramón las principales variaciones de los personajes<sup>5</sup> estriban en desproveer de considerables rasgos negativos al monarca Enrique VIII, no tratar el tema de la sensualidad en Ana Bolena y otorgar al cardenal Volseo un papel más importante en la obra teatral (Calderón de la Barca, 1981, pp. 55-59). En este sentido, «no le servía a Calderón la imagen de un rey lascivo y cruel, sino la de un monarca que se debate entre pasión y razón, sometido al dilema trágico de su libertad y su destino» (Escudero Batzán, 2001, p.

484) para, como fin último, dialogar con su presente histórico: cómo el monarca cristiano Felipe IV dejó su gobierno en manos del Conde Duque de Olivares.

*La cisma de Inglaterra* posee numerosos estudios críticos<sup>6</sup>, incluidos aquellos que realizan la comparativa con el texto teatral de William Shakespeare<sup>7</sup>, aunque, por otra parte, la obra calderoniana se ha representado en muy pocas ocasiones. La primera representación, probablemente, se produjo en Madrid o en el Pardo el 31 de marzo de 1627 por la compañía de Andrés de la Vega (Calderón de la Barca, 1981, p. 60). Hasta el siglo XX no hay registros de su escenificación. En la base de datos del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM) consta una puesta en escena que data de 1979 por la Compañía Española de Teatro Clásico con dirección escénica de Manuel Canseco y dramaturgia de Juan Antonio Castro estrenada en el Real Coliseo Carlos III de San Lorenzo de El Escorial (Madrid) que además se pudo ver en el IV Festival Internacional de Teatro Clásico, de Almagro. El texto dramático contenía variaciones de la fuente y el espectáculo fue valorado positivamente tanto por el público como por la crítica. Esta última destacaba la música en directo, la interpretación de los actores y la dirección escénica (Díez-Crespo, 1979) (Mascarell, 2017).

A comienzos de la década de los noventa, la compañía madrileña Zampanó Teatro, Compañía Estable de Repertorio de Teatro Clásico, estrenó el 20 de julio de 1990 en el Claustro de los Dominicos dentro del marco del XIII Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro su versión de *La cisma de Inglaterra* de Calderón. Este montaje suscitó críticas desfavorables que incluso cuestionaban si se trataba de una compañía de aficionados que no era idónea para el citado festival. El titular «Padeecer Calderón» sintetiza la opinión generalizada de la crítica (Ferreiro, 1990) (Galán, 1990) (Villán, 1990). Sobre aspectos concretos del espectáculo destacaron negativamente la versión como «bastante aligerado», lo que lleva a introducir finales no previstos por el autor para la vida de algunos personajes (como el llamativo suicidio del cardenal Volseo), y la pérdida de escenas muy bellas como el encuentro del cardenal con la reina Catalina» (Ferreiro, 1990). Por último, fue reseñable el intento de la compañía por realizar un puente entre el texto fuente y el contexto de las representaciones por medio de la escenografía con «un pequeño tablado elevado en el centro del escenario, reforzado únicamente con

unas sillas y unos maniqués de los que colgaban trajes de época» y con la caracterización del personaje de Pasquín del siglo XX «con un modo de actuar muy brechtiano» (Ferreiro, 1990).

El siguiente estreno del texto calderoniano se produjo bien entrado el siglo XXI. Bajo la dirección escénica de Ignacio García y el dramaturgista José Gabriel López-Antuñano y con el título *Enrique VIII y La cisma de Inglaterra*, variación del texto fuente que se desarrollará en el siguiente epígrafe, el 27 de febrero de 2015 se representó por primera vez en el Teatro Pavón de Madrid, la entonces sede provisional de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC)<sup>8</sup>. Posteriormente y ese mismo año, participó en el 38 Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro desde el 2 al 12 de julio. La recepción de este montaje fue muy positiva hasta el punto de recibir el Premio ADE de Dirección 2015. La crítica lo calificó como de «teatro con mayúsculas, donde resplandece la grandeza de un clásico no siempre respetado» (Pérez-Castilla, 2015), «bello y potente» (Villán, 2015) y como «un gran espectáculo de la CNTC que recibió en su primera función una larga ovación» (J. Y., 2015). En suma, a continuación se analizarán los mecanismos dramáticos y escénicos que generaron estas valoraciones.

### 3. EL TEXTO DRAMÁTICO DE *ENRIQUE VIII Y LA CISMA DE INGLATERRA*

Según Francisco Ruiz Ramón, autor de una lograda edición y estudio de *La cisma Inglaterra* de Calderón de la Barca, el tema principal es el «sentido trágico de la libertad humana» (Calderón, 1981, p. 22) que se desarrolla en la fuente a través de las consecuencias fatales que las acciones desafortunadas de un monarca imprimen sobre la vida de su pueblo. Ciertamente, un tema de latente actualidad en nuestro país puesto que las sucesivas irresponsabilidades de los gobernantes y sus secuelas sobre la población han creado una extensa corriente ciudadana que demanda la integridad de los dirigentes.

No obstante, la lectura contemporánea sobre los textos clásicos se torna imprescindible para establecer un diálogo directo entre la fuente y lo contemporáneo. Ignacio García argumenta al respecto:

Yo creo que las obras deben ser reinterpretadas para seguir vivas y que los artistas tienen la obligación de hacer lecturas contemporáneas que

hablen desde el presente sin traicionar la esencia de las obras del pasado, y creo que es un equilibrio difícil pero no imposible. Se trata de ir a la esencia sabiendo que han cambiado los actores, los teatros, los medios técnicos, los espectadores y las convenciones (Fernández, 2019).

Podemos cambiar más allá de la apariencia o el vestuario, podemos y debemos alterar la estructura del relato, los personajes, los versos incluso y el desenlace y moraleja de los textos, sin que necesariamente eso ataque la fidelidad, a la esencia de los textos (Rodríguez, 2021, p. 24).

Todas estas variaciones e incluso transformaciones de un texto fuente, son para García el resultado de un profundo conocimiento del autor y de su contexto para luego poder crear analogías entre estos y lo contemporáneo y plasmarlas en el texto dramático (Hoyo Ventura, 2017, p. 146).

El primer paso de este camino hacia el diálogo de la fuente con la actualidad se realiza cuando el director de escena concreta el núcleo de convicción dramática de su propuesta. García se centró en la lectura cívica de la fuente colocando en un segundo plano a la lectura religiosa, la separación de Roma de la iglesia de Inglaterra, y el componente melodramático, la relación pasional entre el rey Enrique VIII y Ana Bolena. Como resultado, su núcleo de convicción dramática reflexiona sobre la responsabilidad del poder político y expone la siguiente cuestión que torna al texto fuente de contundente contemporaneidad con la situación política de la España de comienzos de siglo XXI: «¿servicio a los ciudadanos o bien ocasión para satisfacer pasiones y colmarse de riquezas?» (López-Antuñano, 2015, p. 15).

Una vez establecido el núcleo de convicción dramática por el director, el dramaturgista, en este caso López-Antuñano, se encarga de crear el texto dramático<sup>9</sup>. En el programa de mano y demás documentos de la puesta en escena aparece como «versión» (*Enrique VIII y La cisma de Inglaterra*. Dirección Ignacio García, 2015b) si bien, atendiendo a la tipología de los textos dramáticos se trata de una intervención con la inserción del uso de la intertextualidad<sup>10</sup>. Aunque el propio García afirmaba haber realizado una «intervención valiente» (Zubieta, 2015, p. 53) la crítica valoraba muy positivamente a la «versión» aludiendo al «respeto» del texto fuente. Probablemente estas afirmaciones se deban a que este texto de juventud de Calderón resultara bastante desconocido para este sector de la crítica (García, 2015a) (García Garzón, 2015). A continuación, se va

a exponer el análisis de todos aquellos cambios y adhesiones del texto fuente que justifican la tipología seleccionada del texto dramático.

Para comenzar, la concreción del núcleo de convicción dramática tiene como primera consecuencia directa la modificación del título del texto fuente y añade el nombre de su protagonista por delante de lo enunciado por Calderón, *Enrique VIII y La cisma de Inglaterra*, ya que según el dramaturgista «la intervención puso mayor énfasis en el uso fraudulento del poder por parte de Enrique VIII» (García Fernández y López-Antuñano, 2022, p. 35) y en el «drama existencial con consecuencias políticas» del monarca (López Antuñano, 2015, p. 16).

La siguiente intervención más llamativa se refiere a la estructura externa. Las tres jornadas de Calderón se convierten en dos partes encabezadas por un «Prólogo» (García, 2015b, p. 1) y divididas por un «Interludio» (López Antuñano, 2015, pp. 35-39). Sobre la acción dramática, esta transcurre en un contexto no definido aunque posee connotaciones estéticas con el periodo temporal del texto fuente y que consta en una nueva acotación inicial del texto dramático: «Londres, palacio del rey» (López Antuñano, 2015, p. 35). Ignacio García declara: «Sobre situar el montaje en una época histórica concreta, en el montaje hay un cierto nivel de abstracción. No hemos intentado ni en el vestuario ni en la escenografía ir a una reconstrucción, sino que nos hemos basado en una inspiración de época» (Zubieta, 2015, p. 55).

Por otra parte, las modificaciones generales más reiterativas insertas en el texto dramático se tratan, en primer lugar, del resumen y eliminación de versos en los monólogos o soliloquios puesto que reiteran información ya emitida (López Antuñano, 2015, pp. 35-36) (Calderón, 1981, pp. 76-80). Estas supresiones son aclaradas por el dramaturgista: «hay una cuestión que hemos cuidado muchísimo y es que apenas hay versos nuevos. Yo diría que el 95% del texto que se va a representar son versos de Calderón y cuando ha hecho falta buscar alguna palabra nos hemos ido al lenguaje de la época» (Zubieta, 2015, p. 62). Sobre las adhesiones de versos, se analizarán al abordar el final del texto dramático. En segundo lugar, se suele generar un discurso dialogado a partir de extensos monólogos con el objeto de no ralentizar el ritmo. Un ejemplo muy esclarecedor de este procedimiento se encuentra en el final de la primera parte cuando Enrique VIII repudia a su esposa la reina Catalina (López-Antuñano, 2015, pp. 57-58) (Calderón, 1981, pp. 147-153). Por último, como recurso constante en la creación del texto dramático se

respetan gran parte de los apartes y las acotaciones que generan acción y no cortan el ritmo de esta (Zubieta, 2015, pp. 64-65).

En cuanto a los personajes, aparecen todos los que Calderón insertó salvo el «Acompañamiento» (Calderón, 1981, p. 74) (López-Antuñano, 2015, pp. 35) configurando en el texto dramático un universo femenino alrededor de Enrique VIII, de hecho, los «músicos» de la fuente son intérpretes de género femenino. El director de escena declara: una «corte femenina, (...) casi un harén alrededor de Enrique» (Zubieta, 2015, p. 57). Por otro lado, se profundiza en los personajes femeninos, Catalina de Aragón, la infanta María y Margarita Polo y en el gracioso Pasquín, y se equilibran y humanizan los rasgos tipológicamente negativos de Enrique VIII, Volseo y Ana Bolena (López-Antuñano, p. 16).

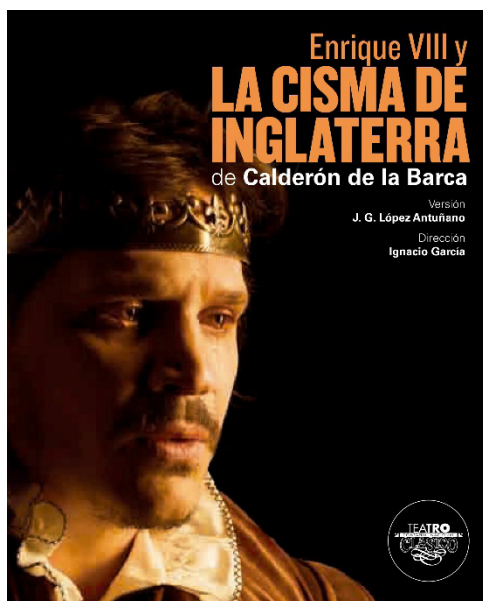


Ana Bolena y el cardenal Volseo.

© Fotógrafo: Ceferino López | Fuente: Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC)

Algunos de los rasgos concretos de la variación dramática son, por ejemplo y en relación con el monarca, presentar a un Enrique VIII que muestra su dilema existencial por medio del sufrimiento e incluso del llanto. Sobre la reina Catalina, destacan la fortaleza, la decisión y el no

conformarse con las decisiones del rey puesto que ella también evidencia sus dotes para el gobierno. El personaje de la Infanta María, según palabras del dramaturgista, «quedaba muy desdibujada; hemos realzado su papel porque luego es en este personaje en quien confluye toda la obra y no encontrábamos coherencia en que surgiera de la nada...» (Zubieta, 2015, p. 66). El gracioso Pasquín se construye como un trasunto del rey Enrique VIII, al que todos escuchan. En el pasado, tal y como aparece en el texto fuente, fue un hombre inteligente y ahora porta una enorme cicatriz en la frente. Según López-Antuñano: «hemos enfatizado algunas características que están en el texto de Calderón para que sirva de voz de la conciencia de Enrique y cree tensión y conflicto» (Zubieta, 2015, p. 66).



Cartel publicitario.

© Fotógrafo: Ceferino López | Fuente: Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC)

En el análisis se dilucidan que las principales intervenciones del texto fuente integradas en el texto dramático comienzan con la inserción de un «Prólogo». En el texto escénico aparece la siguiente acotación: «Abren las 4 puertas y entran todos los personajes y van a su marca. Avanzan

hacia delante, en una marca musical cambia el ritmo, hay un pequeño golpe y en una segunda marca musical caen los dos paneles centrales del fondo». En escena, esta transposición teatral de la obertura operística, que denota la trayectoria como director de teatro musical de Ignacio García, se traduce en una luz muy tenue, con la música en directo de la flauta de pico y la viola de gamba y con la emisión de susurros y palabras ininteligibles por parte de todos los personajes (García, 2015b, p. 1) (1').

Seguidamente la mayor intervención textual se realiza sobre la primera jornada del texto fuente puesto que su estructura dramática está muy alejada del receptor actual. López-Antuñano y García afirman respectivamente: «esta obra, al ser una de las primeras de Calderón, tiene toda una primera jornada que tarda mucho en arrancar. Todo es continuamente dos personajes que se encuentran y ponen al espectador en antecedentes de algo» (Zubieta, 2015, pp. 63-64).

El resultado de la intervención cambia el orden de las escenas y secuencias, elimina versos que reiteran información y dialoga monólogos. Todo ello dota a la acción dramática de mayor fluidez y ritmo, aspecto destacado favorablemente por la crítica (Villán, 2015). De igual modo, se reasignan réplicas a otros personajes distintos a la fuente. Tal es el caso de la primera escena del texto dramático. Tras el sueño del rey, le acompaña Pasquín, su gracioso, con lo que se refuerza la parte íntima y humana del monarca mientras que en la fuente Enrique VIII dialoga con el cardenal Volseo. El resto de las intervenciones citadas con anterioridad, a excepción de la primera, también se pueden cotejar en este fragmento (López-Antuñano, 2015, pp. 35-38) (Calderón, 1981, pp. 75-83).

Con relación a la primera intervención, el cambio del orden de las escenas y secuencias, el exceso de escenas de dos y tres personajes de la fuente se intercala en el texto dramático con escenas grupales. La escena paradigmática de este procedimiento es la séptima de la primera parte (López-Antuñano, 2015, pp. 39-43) (23' a 27') (Calderón, 1981, p. 100). Se trata de una recepción creada expreso para la dramaturgia de Enrique VIII y La cisma de Inglaterra en la que los versos integrados son el diálogo entre Pasquín y la reina Catalina previniéndole de las dotes femeninas de Ana Bolena cuando el resto de los personajes, a excepción del rey, se presenta por medio de sus comportamientos y acciones físicas (García Fernández y López-Antuñano, 2022, p. 174).

Dentro de las modificaciones generales ya mencionadas, dialogar monólogos, la jornada segunda del texto fuente y la primera parte del texto dramático se cierra con la escena del rechazo de Enrique VIII a su esposa la reina Catalina. En origen, se trataba de dos extensos monólogos que la intervención convierte en un diálogo de mayor ritmo y tensión dramáticas. Como resultado, se evidencian las variaciones ya analizadas sobre el personaje femenino al mostrarse su fortaleza a la hora de responder a las réplicas del rey (López-Antuñano, 2015, pp. 56-58) (1 h. 7' a 1h. 16') (Calderón, 1981, pp. 147-153).



La reina Catalina, Enrique VIII y la infanta María.

© Fotógrafo: Ceferino López | Fuente: Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC)

La primera y la segunda parte del texto dramaturgico quedan divididas por un «Interludio», una adhesión intertextual a la fuente que prefigura el fatal desenlace del cardenal Volseo (López-Antuñano, 2015, p. 59) (1h. 16' a 1h. 18'). El dramaturgista López-Antuñano desarrolla el porqué de esta licencia textual: «buscamos un cierto motivo de extrañeza, que obligue al espectador a salir de la inmersión de la fábula, para intentar una mirada distanciada, que le saque de la sucesión de acontecimientos en beneficio de la reflexión» (García Fernández y López-Antuñano, 2022, p. 186). El cardenal emite el soneto *A un sueño* del Conde

de Villamediana, soneto satírico de 1629 coetáneo a la obra *La cisma de Inglaterra*<sup>11</sup>. La siguiente acotación del texto escénico describe la acción dramática: «(El REY y BOLENA juntos detrás del trono que ocupaba la Reina. PASQUÍN observa desde proscenio. Mientras Volseo dice su parlamento, sale por detrás el entierro premonitorio de VOLSEO, al que se refiere al inicio de la JORNADA TERCERA)» (García, 2015b, p. 53). Aparentemente, la inserción queda ajena al texto fuente, no obstante procede de una secuencia posterior de la jornada tercera dentro de un diálogo entre Volseo y Pasquín: «Volseo: Pues ¿qué has visto? / Pasquín: Vuestro entierro./ ¡Oh qué gran capilla hacéis!» (Calderón, 1981, p. 160).

Del análisis se deduce la otra gran intervención textual. Esta se produce en el final de *Enrique VIII y La cisma de Inglaterra*. Si comparamos con la fuente, el desenlace del texto dramático está muy alterado y solo aparece de la obra calderoniana los versos que corresponden al juramento de la infanta María como legítima reina (López-Antuñano, 2015, pp. 67-68) (García, 2015b, p. 73). El resto, son versos nuevos insertados por el dramaturgista que manifiesta al respecto:

El final está cambiado en cuanto que se suprimen, creo recordar, del orden de 100 versos, para acentuar el tema principal, la arbitrariedad real. Las réplicas están «inventadas», aunque siempre procuro «inventar» con frases del propio autor en esa u otra obra dramática<sup>12</sup>.

Como ejemplo de la adhesión de versos existe una intervención del rey Enrique VIII por la que, como en toda una tragedia, el héroe se lamenta de su *hamartia*, los «males infligidos a su pueblo» (García Fernández y López-Antuñano, 2022, p. 29).

INFANTA: Justicia, señor, justicia.

ENRIQUE VIII: ¡Qué mal hice! ¡Qué mal hice!

Mas si no tengo remedio,  
¿de qué sirve arrepentirme?  
¿De qué sirven desengaños?  
y deseos? ¿De qué sirven,  
si está cerrada la puerta?  
Mas yo quiero arrepentirme.

Dame favor, dame ayuda.

¡Qué mal hice! ¡Qué mal hice! (López-Antuñano, 2015, p. 67)

A nivel de contenido, Ignacio Arellano defiende la tesis de que en el final del texto teatral: «los nobles juran a la heredera María con condiciones y esta acepta su juramento decidida a no respetar tales condiciones: el final de la comedia es una apertura a la guerra y a la destrucción» (Arellano, 1995, p. 491) debido a que la nueva reina insiste en su condición de católica. En el texto dramático, se deja el final abierto y se insiste en la necesidad de lograr la estabilidad, la paz. Este tipo de final es muy común en el director de escena Ignacio García. El dramaturgista de la intervención desarrolla los motivos:

Este opina que para universalizar la fábula y acercarla al presente, o bien para crear inquietudes entre los espectadores o suscitar reflexiones y opiniones entre estos, se necesita dejar la última escena de la propuesta enunciada de manera interrogativa sobre el escenario (Hoyo Ventura, 2017, p. 150).

La cuestión planteada en el final del texto dramático se construye con la inserción de nuevos versos emitidos, en primer lugar, por la infanta María para luego ser reiterados por el resto de los personajes con la necesaria modificación de la persona gramatical:

INFANTA: Que he de conservar en paz  
mis vasallos, aunque sea  
a costa de mi descanso;  
apartar las apetencias  
lujuriosas de mi cuerpo;  
y el afán de más riquezas;  
prestar cuidado al deber  
y reinar con fortaleza.

TODOS: Que ha de conservar en paz  
sus vasallos, aunque sea  
a costa de su descanso;

apartar las apetencias  
lujuriosas de su cuerpo  
y el afán de más riquezas;  
prestar cuidado al deber  
y reinar con fortaleza (López-Antuñano, 2015, p. 68).



Escena final.

© Fotógrafo: Ceferino López | Fuente: Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC)

Para finalizar con el análisis del texto dramático, el núcleo de convicción dramática de la propuesta de *Enrique VIII* y *La cisma de Inglaterra*, la responsabilidad del poder político, se confirma en el texto dramático con la acotación final de este desenlace abierto: «Coronación inconclusa y exigencia de todos de responsabilidad a los gobernantes, el rey y la infanta María» (López-Antuñano, 2015, p. 69).

#### 4. LA NARRATIVIDAD ESCÉNICA Y LAS OPCIONES ESTILÍSTICAS DE *ENRIQUE VIII* Y *LA CISMA DE INGLATERRA*

La puesta en escena de *Enrique VIII* y *La cisma de Inglaterra* de Ignacio García parte de la concreción de unos códigos escénicos. Primeramente, una opción estilística que versa sobre la estética pictórica del Barroco y del Tenebrismo, en concreto, el director reconoce la influencia de Velázquez, Valdés Leal, Ribera, Caravaggio y Vermeer (Zubieta, 2015, p. 56). Seguidamente, resultado del análisis, la narratividad escénica contempla la lectura contemporánea del núcleo de convicción dramática y la plasma con los diferentes elementos de la puesta en escena: el espacio escénico, la iluminación, el vestuario y el espacio sonoro.

En relación con el espacio escénico y su narratividad escénica, estos obtienen una valoración muy positiva por parte de la crítica (Pérez-Castilla, 2015). En concreto, el análisis del espacio escénico es un espacio simbólico que se compone de una caja escénica dinámica, creada con paneles abatibles cubiertos a partir de la reinterpretación de un paño real de los Tudor. Para la recreación de distintos lugares de la acción dramática, se producen movimientos de cierre y apertura de los paneles por los que, en ocasiones, se asoman los actores hieráticos y la aparición de una vidriera coloreada en un lateral en las escenas que recrean el salón del trono. Además, el suelo de la escena está escalonado por niveles con lo que presenta un perfecto juego de profundidad y jerarquía en la composición actoral. Dichas mutaciones de la escenografía, evidencian el estado emocional de los personajes. En la segunda parte del espectáculo, se evidencia este matiz del espacio escénico en la escena del destierro de la reina Catalina y su encuentro con el cardenal Volseo en un estado deplorable de mendicidad (López-Antuñano, 2015, pp. 63-66) (1h. 28').

Por otra parte, existen elementos exentos funcionales como sillas y taburetes y otros con más significación semiológica como el trono del rey, un enorme espejo y una esfera del mundo. El espejo aparece en el desenlace como símbolo barroco por excelencia de la fugacidad e irrealidad de la vida (López-Antuñano, 2015, pp. 65-68) (1h. 34'). La esfera del mundo, presente al comienzo del espectáculo en la habitación del rey durante su sueño, «con las elipses de los movimientos planetarios subrayaban el sentido oracular y el azar causado por el movimiento de los astros presente en la obra de Calderón» (García Fernández y López Antuñano, 2022, p. 187) (3'). Todos estos elementos del espacio escénico

analizados contemplan un espacio de significación y diálogo entre el texto fuente y lo contemporáneo.



Pasquín y Enrique VIII reflejado en el espejo.

© Fotógrafo: Ceferino López | Fuente: Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC)

El análisis de la iluminación completa el espacio escénico con el juego de tonalidades cromáticas destinadas a la representación de dos espacios con dos funciones sgnicas diferenciadas. La primera es una luz cálida con mucho color y claroscuros, a modo de la iluminación por velas para que, según aclara García, posea «la intención de que las figuras emerjan del fondo negro del lienzo» (García, 2015, p. 151). La segunda tonalidad es una luz fría y blanca que acompaña en los momentos en que los personajes se encuentran en un estado de desolación.



El espacio escénico.

© Fotógrafo: Ceferino López | Fuente: Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC)

La narratividad escénica de la puesta en escena se contempla en el diseño del vestuario como una «reinvención» y «estilización» (García, 2015, p. 151) del Barroco, otorgándole a cada personaje un rasgo a destacar de su personalidad. Sirva de ejemplo del análisis las pesadas pieles que porta Enrique VIII en la primera parte y que denotan su fortaleza. El vestuario también contiene la evolución de los personajes según la acción dramática; desde las prendas con más saturación de color hasta los colores con tonalidad más oscura si bien, tal y como afirmar el diseñador de vestuario en la propuesta existe un predominio de la «tonalidad fría» (Zubieta, 2015, p. 76).

Tal y como se ha expuesto en el artículo, la crítica se mostró igualmente muy favorable al vestuario al igual que a los portadores de este (Pérez-Castilla, 2015). El reparto fue valorado muy positivamente, en especial los actores que interpretaban al rey Enrique VIII y a Pasquín (Domínguez, 2015) (García Garzón, 2015) (Pérez-Castilla, 2015).



Enrique VIII y el cardenal Valseo.

© Fotógrafo: Ceferino López | Fuente: Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC)

En cuanto a la narratividad escénica de la ambientación sonora, la selección y la adaptación musical la realiza el propio Ignacio García. Del análisis se desprende que la música pertenece a composiciones europeas de 1500 a 1750<sup>15</sup> y que esta se emite, principalmente, en directo. Esta está interpretada por dos músicos que tocan la flauta de pico y la viola de gamba y participan de la acción con las entradas y salidas de los personajes, establece un diálogo entre el contexto de la fuente de Calderón y la escenificación por su novedosa inserción. Así mismo, el espacio sonoro se integra en la puesta en escena a través de la «adecuación a las situaciones» (García, 2015, pp. 152-153) y de la individualización de los personajes según su procedencia. Por ejemplo, en la segunda parte en la escena del destierro de la reina Catalina, esta es acompañada por una zarabanda de Diego Ortiz (López-Antuñano, 2015, p. 63) (1h. 28'). En otra vertiente, la música simboliza «climas emocionales» (Zubieta, 2015, p. 56) que se conjugan perfectamente con la emisión de los versos calderonianos. Tal es el caso del primer monólogo del cardenal Valseo (López-Antuñano, 2015, p. 38) (9'45").

Por todo el análisis anterior, la escenificación de *Enrique VIII y La cisma de Inglaterra* elabora su lectura contemporánea sobre el texto de Calderón a partir del núcleo de convicción dramática que se concreta

en la configuración del texto dramático y en los códigos escénicos de la puesta en escena a través de una elaborada narratividad escénica que tiene como marco la opción estilística desarrollada.

## 5. CONCLUSIONES

*La cisma de Inglaterra* es un texto de juventud de Calderón de la Barca muy estudiado desde el punto de vista filológico pero muy poco representado. De hecho, desde el siglo XX hasta la actualidad solo se ha montado en el ámbito profesional en tres ocasiones. No obstante, es un texto teatral que, tal y como hemos visto, tiene la capacidad de dialogar con el contexto actual a través de una lectura contemporánea. En este sentido, el propio Calderón ya lo realizó al modificar la fuente histórica para hablar sobre la corte española de su época.

Como se ha afirmado en este artículo, en la actualidad hay una tendencia escénica que realiza la lectura contemporánea sobre textos clásicos con el objeto de acortar la distancia entre la fuente y el receptor actual. Los encargados de realizar esto son el director de escena, que establece el núcleo de convicción dramática de su propuesta y los códigos escénicos, y el dramaturgista, que interviene sobre el texto fuente para la creación del texto dramático. Dentro de estos planteamientos, y tras el análisis de la puesta *Enrique VIII* y *La cisma de Inglaterra* podemos recopilar aquellos mecanismos, determinados por el núcleo de convicción dramática, que podrían ser usados en la lectura contemporánea de un texto teatral clásico.

Relacionado con la creación del texto dramático se puede modificar el título del texto fuente y, por otro lado, establecer un contexto de la acción dramática no definido. En otros montajes continentales de una lectura contemporánea sí se concreta el contexto e incluso se actualiza acorde al tiempo escenificación. Este mecanismo es una sugestiva vertiente para futuros estudios. También, se cambia la estructura externa al eliminar las jornadas del teatro clásico por dos partes divididas, se insertan un prólogo y un interludio con adhesión intertextual y se configura un desenlace con un final abierto para apelar a la reflexión del receptor. Además se pueden resumir y eliminar versos que reiteren información en los monólogos y soliloquios y en el resto de la obra dramática con el procedimiento que se denomina 'peinado', crear un discurso dialogado

a partir de extensos monólogos, cambiar el orden de las escenas y secuencias, insertar nuevos versos para reforzar el núcleo de convicción, procedentes de otras obras del autor de la fuente o de la recreación del lenguaje poético de este y, por último, realizar una variación de los personajes en la que, especialmente, se potencie a los personajes femeninos.

Sobre los códigos escénicos que pueden usarse en la lectura contemporánea de un texto teatral clásico, en cuanto al espacio escénico y la iluminación sus diseños optan por generar un espacio simbólico y único que recrea los distintos lugares de la acción, el estado emocional de los personajes y, con algunos de sus elementos exentos, reforzar la carga semiológica de la narratividad escénica. Con el diseño de vestuario es lícito la estilización del contexto espaciotemporal del texto fuente, así como el empleo del vestuario para destacar algún rasgo de la personalidad del personaje y denotar su evolución.

Para concluir, la propuesta de *Enrique VIII* y *La cisma de Inglaterra* realizada por el director de escena Ignacio García junto al dramaturgista José Gabriel López-Antuñano es un claro ejemplo de las estrategias dramaturgísticas y escénicas del siglo XXI generado por una lectura contemporánea sobre un texto teatral clásico. Como consecuencia, este análisis nos ha permitido realizar la síntesis y concreción de algunos de los diferentes mecanismos que acortan la distancia entre un texto fuente clásico y el espectador actual.

## 6. OBRAS DE REFERENCIA

- ACADÉMICOS. José Gabriel López Antuñano (2024). *Academia de las Artes Escénicas y de la Música*. Recuperado de <https://bit.ly/41eM0bu>
- ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa (2018). Calderón ante la Reforma: religión y propaganda en *La cisma de Inglaterra* y *La protesta de la fe*. *Humanista* (39), 113-134.
- ARELLANO, Ignacio (1995). *Historia del teatro español del siglo XVII*. Cátedra.
- BACIGALUPO, Mario F. (1976). Calderón's *La cisma de Inglaterra*. *Spanish 17th Century Political Thought. Symposium* (28), 212-227.
- BARONE, Lavinia (2011). El disfraz de la locura y la subversión del orden en *La cisma de Inglaterra*. *Anuario calderoniano* (4), 17-32.

- CABALLERO CONEJERO, José y RIGAL ARAGÓN, Margarita (1992). Estudio comparado entre *King Henry the Eight* de Shakespeare y *La cisma de Inglaterra* de Calderón: diferencias y coincidencias. *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete* (6), 41-45.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1981). *La cisma de Inglaterra*. Clásicos Castalia.
- DÍEZ-CRESPO, M. (1979). En el Real Coliseo Carlos III *La cisma de Inglaterra* de Calderón. *El Alcázar* (11-9-1979).
- DOMÍNGUEZ, P. J. L. (2015). PreCalderón de la AnteBarca. *Guía del Ocio de Madrid* (20-3-2015).
- ENRIQUE VIII Y LA CISMA DE INGLATERRA. Dirección Ignacio García  
 \_\_\_\_\_ (2015a). Grabación realizada el 18 de marzo de 2015 en el Teatro Pavón de Madrid. Fondo Audiovisual del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM).  
 \_\_\_\_\_ (2015b). Programa de mano de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC).
- ESCUADERO BATZÁN, Juan Manuel  
 \_\_\_\_\_ (2000). El uso de la historia en Calderón. Tragedia e historia en *La cisma de Inglaterra*. En M. Carmen Pinillos y Juan Manuel Escudero. *La Rueda de la fortuna. Estudios sobre el teatro de Calderón* (pp. 15-37). Edition Reichenberger.  
 \_\_\_\_\_ (2001) La construcción de los caracteres en *La cisma de Inglaterra*. Convención e historia en el personaje de Enrique VIII. En Christoph Strosetzki. *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)* (pp. 479-489). Iberoamericana Vervuert.
- FERNÁNDEZ, Esther (2019). Entrevista con Ignacio García. Un puente hacia un nuevo Siglo de Oro. *Don Galán. Revista de investigación teatral* (9), 85-88. Recuperado de <https://bit.ly/3WVfrgj>
- FERREIRO, Cristina (1990). Festival de Almagro. Excelente acogida. *Reseña* (210), 14-16.
- GALÁN, Eduardo (1990). Almagro. El cisma de Enrique VIII. *Ya* (23-7-1990).
- GARCÍA, Ignacio  
 \_\_\_\_\_ (2015a). *El cisma de Inglaterra*, el Enrique VIII de Pedro Calderón de la Barca. *ADE* (155), 147-156.  
 \_\_\_\_\_ (2015b). *Texto escénico de «Enrique VIII y La cisma de Inglaterra»*. Texto inédito.

- GARCÍA FERNÁNDEZ, Ignacio y López-Antuñano, José Gabriel (2022). *Teatro clásico contemporáneo. Una mirada al Siglo de Oro desde la escenificación*. Antígona.
- GARCÍA GARZÓN, Juan Ignacio (2015). Verdad histórica y verdad teatral. *ABC* (3-4-2015).
- HORMIGÓN, Juan Antonio (2002). *Trabajo dramaturgico y puesta en escena*. Volumen I. ADE.
- HOYO VENTURA, Margarita (ed.) (2017). *La escenificación española contemporánea. Una mirada más allá de nuestras fronteras*. Tragacanto.
- J. Y. (2015). La CNTC defiende con éxito un sobrio montaje sobre Enrique VIII. *Lanza* (4-7-2015).
- LESSING, Gotthold Ephraim (1993). *Dramaturgia de Hamburgo*. ADE.
- LÓPEZ-ANTUÑANO, José Gabriel (2015). *Texto dramático de «Enrique VIII y La cisma de Inglaterra»*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- LÓPEZ REYES, Néstor D. (2011). Evolución y construcción del personaje trágico: *La cisma de Inglaterra* de Calderón de la Barca, *Signos Literarios* (14), 93-132.
- MARTÍNEZ VALDERAS, Jara, y José Gabriel LÓPEZ-ANTUÑANO (eds.) (2021). *El análisis de la escenificación*. Fundamentos.
- MASCARELL, Purificació (2017). El teatro clásico español en la escena nacional contemporánea: de la decadencia en la Transición al esplendor actual. *JANUS* (6), 32-55.
- PAREDES L., Alejandro (1983). Nuevamente la cuestión del metateatro: *La cisma de Inglaterra*. En Luciano García Lorenzo, *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro* (pp. 541-548). Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- PARKER, Alexander A.  
\_\_\_\_\_(1973). Henry VIII in Shakespeare and Calderón. An appreciation of *La cisma de Inglaterra*. En D.W. Cruickshank and J.E. Varey, *The comedias of Calderón* (pp. 47-83).  
\_\_\_\_\_(1991). La religión y el estado: *La cisma de Inglaterra*. En Alexander A. Parker, *La imaginación y el arte en Calderón. Ensayos sobre las comedias* (pp. 205-348). Cátedra.
- PAVIS, Patrice (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.
- PÉREZ-CASTILLA, Javier (2015). *La cisma de Inglaterra* de Pedro Calderón de la Barca. *Revista Cálamo FASPE* (64), 117.

- RODRÍGUEZ, Carlos (2021). Ignacio García. Premio ADE de Dirección 20202 por *Reinar después de morir*. *ADE* (185), 24-25.
- SHIVERS, Georg R. (1978). La unidad dramática en *La cisma de Inglaterra* de Pedro Calderón de la Barca. En Alva V. Ebersole, *Perspectivas de la Comedia* (pp. 133-143). Jávea: Estudios de Hispanófila.
- TORO, Fernando de (1989). *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Galerna.
- VALBUENA BRIONES, Ángel Julián (2000). Dramas. En J. Alcalá-Zamora y J. M. Díez Borque, *Calderón de la Barca. Obras Maestras* (pp. 189-190). Castalia.
- VILLÁN, Javier  
 \_\_\_\_\_(1990). Padecer Calderón. *El Mundo* (24-7-1990).  
 \_\_\_\_\_(2015). Calderón y el amor 'fou' de Enrique VIII. *El Mundo* (4-3-2015).
- VINDEL PÉREZ, Ingrid (2002). Política y teodicea: Una disertación de *La cisma de Inglaterra*. En Ignacio Arellano, *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños* (pp. 383-396). Kassel: Reichenberger.
- WARDROPPER, Bruce W. (ed.) (1965). *Critical Essays on the Theatre of Calderón*. New York University Press.
- ZUBIETA, Mar, (ed.) (2015). *Enrique VIII y La cisma de Inglaterra. Cuaderno pedagógico*, 51. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

## 7. NOTAS

- <sup>1</sup> Para distinguir los diferentes elementos que intervienen en el hecho teatral se empleará en este artículo la siguiente terminología:
- Texto fuente. Se refiere al texto creado por el autor. Puede estar publicado o no. También se le conoce como texto literario o hipotexto.
  - Texto dramático. Es el texto fuente tras el proceso de transformación dramática para la puesta en escena realizado por el dramaturgista. Puede estar publicado o no. También se le conoce como texto dramático.

– Texto escénico. Lo configura el director de escena a partir del texto dramático, se fija durante los ensayos y es emitido por los intérpretes durante la escenificación junto a todos los elementos de la puesta en escena, escenografía, vestuario, iluminación, sonido, etc. En aquellos directores de escena que utilicen métodos de registro de los resultados del proceso de ensayos, se tiene constancia de las opciones narrativas, estéticas e ideológicas del texto escénico a través del cuaderno o libro de dirección del espectáculo o de la existencia física del propio texto escénico. Normalmente, estas dos fuentes no se suelen publicar.

– Núcleo de convicción dramática. Por medio de la lectura contemporánea se concreta la propuesta ideológica que se desea transmitir con la escenificación.

– Narratividad escénica. Se trata de la forma en que la lectura contemporánea inherente en el texto dramático es contada a través del texto escénico.

– Opción estilística. Es la opción estética-estilística por la que el espectador recibe el núcleo de convicción dramática y la narratividad escénica.

(Toro, 1989), (Pavis, 1998), (Martínez Valderas y López-Antuñano, 2021).

- <sup>2</sup> Licenciado en Dirección de Escena por la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD) de Madrid, completó su etapa formativa con ayudantías de dirección a los principales directores de escena españoles. Entre 2004 y 2009 fue adjunto a la dirección artística del Teatro Español de Madrid. Su formación teatral se completa con estudios musicales de solfeo, piano y clarinete, y con diferentes cursos, talleres y estancias en la Scala de Milán y otros teatros líricos italianos. El trabajo como director de escena teatral lo compagina con direcciones de ópera y zarzuela. Para ampliar información sobre su trayectoria profesional se remite a: (Hoyo Ventura, 2017, pp. 143-145).

- <sup>3</sup> Doctor en Filología Española y Teatrólogo, ha sido profesor de Dramaturgia y Ciencias Teatrales en la Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León. Además imparte clases en másteres universitarios de materias relacionadas con las Artes Escénicas. Crítico de teatro, publica en las principales revistas especializadas de teatro, en España y en otros países europeos. Ha realizado varias adaptaciones de textos dramáticos para su puesta en escena y ha sido director del Máster de Estudios Avanzados de Teatro de la Universidad Internacional de La Rioja (UNIR). Sus publicaciones superan el centenar de títulos entre libros, ensayos y artículos científicos. Ha realizado los trabajos dramáticos de más de una decena de textos de teatro y ha organizado numerosos Congresos y Simposios en España y en el extranjero (Académicos. José Gabriel López Antuñano, 2024).
- <sup>4</sup> Los materiales usados en este estudio, textos fuente, texto dramático, texto escénico y grabación, son los siguientes: se ha consultado la edición del texto fuente que Francisco Ruiz Ramón realizó para la editorial Castalia (Calderón, 1981), el texto dramático publicado por la Compañía Nacional de Teatro Clásico (López- Antuñano, 2015) y el texto escénico inédito facilitado por su dramaturgista (García, 2015b). La grabación consultada pertenece al fondo audiovisual del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) (*Enrique VIII y La cisma de Inglaterra*. Dirección Ignacio García, 2015a). Para justificar el análisis se indican los tiempos de grabación. Estos aparecen entre paréntesis en el propio discurso para reducir el número de notas a pie.
- <sup>5</sup> Para poder acceder a parte de la fuente histórica literal en relación con los personajes consultar: (Calderón, 1981, p. 197-205).
- <sup>6</sup> Algunos de los estudios sobre el texto fuente consultados para esta investigación son los siguientes: (Wardropper, 1965) (Bacigalupo, 1976) (Shivers, 1978) (Paredes L., 1983) (Parker, 1991) (Escudero Batzán, 2000 y 2001) (Vindel Pérez, 2002) (Barone, 2011) (López Reyes, 2011) (Álvarez Sellers, 2018).
- <sup>7</sup> Sobre el cotejo entre la versión calderoniana y shakesperiana se remite a los siguientes estudios: (Parker, 1973) (Caballero Conejero y Rigal Aragón, 1992) (Zubieta, 2015, p. 24-26).

- <sup>8</sup> Reparto: El rey Enrique VIII: Sergio Peris-Mencheta. Ana Bolena: Mamen Camacho. Pasquín: Emilio Gavira. El cardenal Volseo: Joaquín Notario. Tomás Boleno: Chema de Miguel. Carlos, embajador de Francia: Sergio Otegui. Dionís / Capitán: Pedro Almagro. Reina Doña Catalina: Pepa Pedroche. Infanta María: Natalia Huarte. Margarita Polo: María José Alfonso. Juana Semeyra: Anabel Maurín. Soldado: Alejandro Navamuel. Servidores de escena: Antonio Albujer y Karol Wisniewski. Flauta de pico: Anna Margules / Trudy Grimbergen. Viola de gamba: Calia Álvarez. Ase-sor de verso: Vicente Fuentes. Coreografía: Manuel Segovia. Selección y adaptación musical: Ignacio García. Iluminación: Paco Ariza. Vestuario: Pedro Moreno. Escenografía: Juan Sanz y Miguel Ángel Coso. (*Enrique VIII y La cisma de Inglaterra*. Dirección Ignacio García, 2015b)
- <sup>9</sup> Para no extender en exceso este artículo se indica en cada tipo de modificación la referencia del texto fuente y del texto dramático para su consulta. Se inserta fragmento textual en aquellos casos que se consideren esenciales para la comprensión del discurso.
- <sup>10</sup> La tipología de textos dramáticos se clasifica en: versión, adaptación, inter-vención, deconstrucción, textos dramáticos procedentes de una novela y los denominados textos fuente de las Nuevas Escrituras Escénicas. También se contempla dentro de estos, el uso de la intertextualidad. La versión se define como la modificación formal, realizada sobre la fábula de un texto fuente. Se trata del proceso de transformación textual más leve de los enunciados, pues no afecta a temas y motivos de la fábula, sino a cuestiones de índole formal relacionadas con la significación de palabras, la contemporaneización de usos convencionales, lugares de referencia, alige-ramiento de la estructura teatral con la eliminación de causalidades obvias, concentración del discurso referida al espacio, personajes o situaciones dra-máticas, etcétera. El lenguaje popular emplea la palabra ‘peinado’ y aboca a montajes dignos unas veces o de reconstrucción arqueológicas, otras. Por todo lo anterior, el montaje estudiado no se puede calificar como versión.

Sobre el tipo de texto dramático identificado para *Enrique VIII* y *La cisma de Inglaterra*, intervención con el uso de la intertextualidad, la intervención se define como un proceso dramaturgico que transforma el texto fuente para la puesta en escena en el mayor grado posible en comparación con la versión y la adaptación. Se considera una adaptación más extrema de ahí su denominación sinónima de ‘versión libre’ que actúa sobre el texto fuente afectando a la fábula, el tema principal, la estructura, la trama, los personajes y el lenguaje.

Por último, el uso de la intertextualidad es un procedimiento de transformación dramaturgica que, junto con la deconstrucción, entraña una de las formas más complejas de actuación sobre un texto fuente. El proceso de intertextualidad construye un texto dramático mediante la inserción de materiales textuales de distinta naturaleza (de cualquier género literario considerado canónico o sin serlo, del mismo o de otro autor del texto, de nueva creación y de textos no literarios). Estas adhesiones potencian y enriquecen la fuente en base al núcleo de convicción dramática e, igualmente, persiguen una vinculación temática entre los textos a través del diálogo, yuxtaposición dialéctica de los mismos o de la formulación de un nuevo significado (Martínez Valderas y López-Antuñano, 2021, pp. 122-126).

- <sup>11</sup> ¡Aguarda, sombra inquietadora, espera!  
 Si de causa cruel naces cobarde,  
 cuando mis quejas tu rigor aguarde  
 será tu asombro la merced postrera.  
 Apareces piadosa y huyes fiera,  
 de tus efectos conocido alarde,  
 que aún sombra falta que del mal me guarde,  
 o bien fingido, porqué amando muera.  
 Lisonjero traidor, tirano dueño,  
 su gusto obliga, su inclemencia asombra,  
 aleve prueba, cauteloso engaña.  
 Sueño enemigo, si glorias sueño,  
 con la luz que me animas me acompaña,  
 que en mis tormentos el alivio es sombra! (López-Antuñano, 2015, p. 59).
- <sup>12</sup> Declaraciones procedentes del correo electrónico intercambiado con José Gabriel López-Antuñano con fecha del 24 de octubre de 2024.

- <sup>13</sup> Para conocer todas las piezas musicales que se integran en el espectáculo se remite a: (García, 2015, pp. 152-153) (Zubieta, 2015, p. 56).



# CARTAPACIO



Presentación de *Aflatus*

IVÁN LÓPEZ-ORTEGA, *Aflatus*

ALFONSO MENDIGUCHIA HERNÁNDEZ,  
*Cómicos (la huelga general del 75)*



S  
T  
K  
O  
I  
A  
T  
O  
A





LOS PUNTOS DE VISTA DE LÓPEZ ORTEGA

Domingo Ortega



**Afflatus**

Contiene luces estroboscópicas. No recomendado para personas con alta sensibilidad,  
de Iván López-Ortega

**Reparto**  
Juan Paños  
Luis Espacio  
Clara Serrano  
Óscar Fervaz

**Voz en off**  
Edith Salazar

**Asesoría dramaturgia**  
Noah B. Marzo

**Regidora**  
Issabel Iglesias

**Rodríguez**  
Sergio Iglesias

**Asistencia en funciones**  
Margo García y Noah B. Marzo

**Ayudantía de producción**  
Ares B. Fernández

**Colaboración especial**  
Carmen Longo

**Tutor**  
Eduardo Vasco

**Sala Valle-Inclán**  
Jueves 26 - 18:30 (Ensayo general abierto a público)  
Viernes 27 - 12:30, 16:00 y 19:00  
Lunes 30 - 12:00, 16:00 y 18:30

**Juan Paños**    **Luis Espacio**    **Clara Serrano**    **Óscar Fervaz**

**CONTIENE LUCES ESTROBOSCÓPICAS**  
**NO RECOMENDADO PARA PERSONAS CON ALTA SENSIBILIDAD**

**RESAD**

Cartel de Afflatus, de Iván López-Ortega, estrenada el 27 de octubre en la Sala Valle Inclán de la Resad.

Escribo este prólogo dos años después de haber visto su puesta en escena. Fue en la Sala Valle Inclán de la Resad, allá por finales de octubre de 2023. Y recurro a la lectura del texto para refrescar los recuerdos, los buenos recuerdos.

Me asalta una primera reflexión: yo no vi la obra que ustedes van a leer. Yo la viví. La sentí. Y con ella, ese palpito que en pocas ocasiones nos sucede. Advertí entonces que me estaba encontrando ante un talento innato, pues la edad del autor y director, Iván López-Ortega, aún no le habían podido procurar una vivencia suficiente para la madurez de su obra.

Por ese motivo les aconsejo que, cuando la lean, se fijen en que no solo se trata de un texto teatral, sino que, además, pretende ser una experiencia sinestésica sobre las múltiples voces que albergan la inspiración creativa, lo que nos pone a prueba más allá de cualquier análisis teórico o crítico.

Ya nos previene en su subtítulo: «Contiene luces estroboscópicas. No recomendado para personas con alta sensibilidad». Por ello, su transcripción ha debido de ser todo un reto. Me consta que la edición ha supuesto un reto considerable. ¿De qué manera identificar en el texto la pluralidad de voces que acucian a quien se dispone a plasmar en una obra su hálito creativo? Más concretamente, ¿cómo expresar, por ejemplo, el comienzo de este texto en un espectáculo? Leerán la primera acotación, que reza: «Un ataque de luces estroboscópicas ciega al público». Deberán exceder su lectura y disponer su imaginación para que les haga percibir esa luz, de manera que su cuerpo transite a una conversión similar a la del público que lo presenciamos. De aquella sensación ya no conseguíamos, ni queríamos, desprendernos. «Un ataque de luces estroboscópicas ciega al público». El autor propone un ataque, que ciegue... para comenzar a ver en la oscuridad de su viaje.

Aquí radica la base de la creación de este texto. López-Ortega lo escribió para dirigirlo, o mejor sería decir que lo dirigía escribiéndolo. Porque observamos, en su pulsión artística, la necesidad de trascender la narración dramática. Se trata de un ataque que busca que nuestros sentidos se desliguen del rutinario pensamiento crítico en el que nos acomodamos al sentarnos en el patio de butacas. Nuestros ojos han recibido una suerte de descargas eléctricas, lo que les han provocado un gran esfuerzo muscular y nervioso. Así lo explicará el personaje del Doctor, cuya presencia es solicitada por el Protagonista tras ese inicio

luminotécnico. Después de recibir ese estímulo, ya no volvemos a ver como antes. ¿Ver de modo diferente no es, en definitiva, el objetivo del arte? Desbordar nuestra realidad cotidiana con el fin de detenernos si quiera por un instante para ver, oír, palpar, olfatear, degustar la vida. Las luces, que han atacado nuestra percepción tras recibir aquel fogonazo de realidad tangible, nos han hecho más conscientes. Fogonazo, o fuego, o luz, o calor, o estrépito de llamas... en definitiva, la tentativa de suscitar la atención de nuestros sentidos para dejar de ver con los ojos de la convención y, a partir de una nueva percepción expandida, permitirnos el acceso hacia el universo personal que nos plantea.

Un universo que transita por distintos géneros literarios para intentar esclarecerse: desde el ensayo al drama, acercándose a la narración por momentos. Tras el ataque lumínico, aparece el Protagonista, que se dirige directamente al público. Con ello, y asistido por otros dispositivos escénicos (cartel, sonidos enlatados y elementos escenotécnicos), el autor y director nos vuelve a hacer conscientes de que nos hallamos en un teatro. Otra vez, haciendo perceptible la realidad que nos rodea. En ese marco, el Protagonista teoriza acerca de que la vida, en definitiva, mata. Todo estímulo –explica– nos expone a un desgaste que reduce nuestros días. Darnos cuenta de ello nos aterra de tal manera que, para lograr sobrevivir, preferimos no vivir con esa certeza. O nos paraliza.

Ese razonamiento del personaje es el preámbulo de la exposición de su drama. Se levanta una gasa para revelarnos un espacio escénico pretendidamente hiperrealista: «una gasolinera a tamaño real, con dos dispensadores, tienda, neones, bombonas de butano, farola y asfalto». Un surtidor en un descampado, a las afueras de un pueblo, al que se ha retirado el protagonista, que ahora sabemos que es un autor teatral a la búsqueda de su *afflatus*, término con el que se describe el hálito, la inspiración creativa, y que, para más señas, da nombre a la empresa que rige la estación de servicio. Allí coincide con otro personaje que aparenta ser alguien prosaico: un Doble que unas veces le interpele, otras, toma las riendas de su vida y en ocasiones vuelve a saltar el límite de la cuarta pared para romper la ficción dramática. Pero, sobre todo, que le asiste como espectador, actor y crítico de su dubitativo proceso creativo. Que el autor se sirva de este Doble es un ejercicio cervantino que nos deslocaliza para colocarnos, para situarnos en este lugar. De

ahí que se ayude de la imagen de una gasolinera en un paraje estepario, un no-lugar que, para el imaginario colectivo, transmite connotaciones inquietantes: paisaje habitual de crímenes y robos, espacio de encuentros furtivos o delictivos, parada necesaria de quien huye y de quien busca, cárcel de trabajadores condenados a la soledad rutinaria que es asaltada constantemente por viajeros que allí les abandonan parte de sus historias.

La aparición de las dificultades creativas del Protagonista, con sus indecisiones y su tentación destructiva, van a provocar el desquicie del personaje en diferentes planos. Es en ese momento cuando debemos desistir de comprender la historia. La aparición de los Expendedores de gasolina va transmutando la ficción realista en una alucinación escénica que expone el drama del personaje a través del humor más cercano a los Hermanos Marx y a Woody Allen y devolviéndonos al juego metateatral con el que se había iniciado la obra.

A partir de entonces el Protagonista descubre su falta de sentido vital, puesto que la metáfora inspiradora con la que ha pretendido entablar un puente comunicativo con el público le ha explotado en las manos. Su planteamiento inicial le impide su ambición: resolver la obra con un final concluyente y exitoso se ha convertido en una impotencia que es, además de personal, teatral e ideológica. Queda el desaliento, y lo transmite de manera beckettiana, a través de varias escenas breves en las que el Doble intenta sacar al Protagonista del abismo al que le ha llevado la ilusión creativa que, como el zootropo, es solo un engaño al que la luz ha inducido al cerebro. Aunque ese desaliento siga siendo manifiesto, el Doble apela a la confianza y a que, en definitiva, la obra, que se circunscribe solamente a unos hechos escénicos ante la participación del público, importa más que el creador.

Por todo ello, apelo a que, para iniciar la lectura de las siguientes páginas, sigan el consejo del Doctor y parpadeen durante un largo minuto. Simularán el efecto rítmico de las luces estroboscópicas al alternar luz y oscuridad. Accederán a este texto con la disposición física que requiere. Porque el teatro también se lee, pero debe hacerse levantando el telón de los párpados y dejando que nos penetre el sentido de su propuesta espectacular.





*AFFLATUS*

Iván López-Ortega



*Dramatis personae*

PROTAGONISTA

DOCTOR

DOBLE

EXPENDEDOR DE GASOLINA

EXPENDEDORA DE GASOLINA

Aclaraciones de la edición:

/ indica un corte de la frase producido por la siguiente intervención.

El nombre subrayado indica el personaje que está interpretando en la ficción el personaje real (indicado a su lado y sin subrayar). Por ejemplo:

PROTAGONISTA/¿DOBLE?.— ...el sitio en el que te nacen las ideas, las mejores.  
Para.../



*Un ataque de luces estroboscópicas ciega al público.*

*Las luces parpadean durante 1 minuto.*

*La escena tiene poco fondo. Dos patas negras y un foro negro encuadran el espacio. El suelo, en cambio, desentona con la apariencia teatral del espacio; un suelo terroso, con hierbas secas y residuos, pareciera un descampado.*

*PROTAGONISTA entra en escena acompañado de una proyección que dice: «Aplausos».*

*Se escuchan aplausos enlatados dentro de la escena. El público aplaude.*

*EL PROTAGONISTA hace una leve reverencia hacia el foro y se gira al patio de butacas.*

PROTAGONISTA.— Muy buenas noches, ¿qué tal? ¿Cómo estáis? Después del shock, del viaje. (Ríe.) Esto que acabáis de ver son luces estroboscópicas.

⊕ Es-tro-bos-cópicas.

Es un término un poco raro que imagino que no todos conocéis. Quizá os suene a algunos, a la gente de teatro más porque se usan mucho, como habéis podido ver. Os explico: son un tipo de luces que se utilizan como efecto en espectáculos de todo tipo, cada vez más, y consiste en un parpadeo continuo de luz a una velocidad muy elevada. Es una fuente luminosa que emite breves destellos en una rápida sucesión, pasando de esta manera por la máxima luz y la oscuridad absoluta en un lapso de tiempo muy corto, ¿sí?

Que esto es lo que habéis visto. Y esa rápida sucesión de parpadeos lleva a una sensación casi de mareo, ¿verdad? Habréis notado que os desubicaba un poco la vista y la percepción del espacio, es normal. Poco a poco os vais a ir recuperando. A veces da un poco de dolor de cabeza, también, luego se pasa. Esto es lo que tiene exponer al ojo ahí a la luz, sombra, luz, sombra, luz, sombra. Seguro que alguno os habéis tapado para no verlo. (Alguna señora del público asiente.) ¿A que sí? Pero es hasta que te acostumbras. El ojo al final se hace. Al principio fatal, pero luego, como le cojas el vicio, te quedas ahí pillado, hipnotizado y no hay quien te saque de esa.

Pero bueno, sí que es cierto que hay gente que realmente lo sufre. Puede que lo hayáis visto en algún cartel o programa de mano de un espectáculo. Ya hay obligación de avisar sobre la utilización de este

tipo de luz porque para las personas que sufren de epilepsia o que tienen mayor sensibilidad, (*Pausa.*) puede desencadenar un ataque epiléptico con más facilidad. De hecho los huecos que hay libres, es seguramente por esto. Antes de continuar, si hay alguna persona que sepa de su sensibilidad y prefiera ausentarse, puede hacerlo ahora. (*Pausa.*) Antes de continuar, si hay alguna persona que sepa de su sensibilidad y prefiera irse, puede hacerlo.

Bueno, en torno a todo este tema de las luces estroboscópicas se abrió una línea de investigación la pasada década, dada la creciente demanda y uso de este artefacto, que indaga en los efectos secundarios y los desencadenantes que provoca este parpadeo lumínico en las personas. Está siendo, la verdad, una investigación que aporta cada vez más hallazgos que nos afectan de forma muy directa.

*Un espectador dice: «Qué interesante». El PROTAGONISTA se sorprende, mira al espectador.*

PROTAGONISTA.— ¡Interesante? Gracias. (*Sonríe al espectador.*) Como decía, esta investigación se ha desarrollado gracias a la colaboración entre el Instituto de Neurociencias, el VIB-KU Leuven Center for Brain & Disease, el centro de estudios del cerebro de Bélgica, y la Società/ aunque se incorporaron recientemente, la Società Oftalmológica de Italia. Todo ello en colaboración con diversos teatros de cada uno de estos países, ya que el interés nace de estos teatros. Y para poder explicaros mejor los avances de experimentación en el proceso científico/ bueno, lo que han descubierto, vaya, que me pongo muy intenso... para ello, tenemos la suerte de poder recibir hoy en este teatro a un médico/ doctor, que trabaja en el CNO, el centro/ el colegio nacional de ópticos, y que conoce de primera mano todo lo relacionado con esta investigación.

Así que recibamos con un fuerte aplauso a... él. ¡Un fuerte aplauso para él!

*Entra un DOCTOR vestido de DOCTOR. Bata blanca, bolígrafo en la solapa del bolsillo de la bata, estetoscopio al cuello, y zapatos blancos cómodos. El público aplaude. El PROTAGONISTA también aplaude.*

DOCTOR.— Hola. Hola, ¿qué haces?

PROTAGONISTA.— Buenas, doctor. Un placer tenerle aquí esta noche. Bienvenido.

DOCTOR.— Bien hallado, gracias a vosotros.

PROTAGONISTA.— Estamos deseosos de que nos cuente/

DOCTOR.— Cuentes.

PROTAGONISTA.— Ah. (*Sonríe.*) ¡Pues deseosos de que nos cuentes! Sobre la investigación en torno al estrobo y los efectos que desencadena en nuestro organismo.

DOCTOR.— Bueno, muy bien.

PROTAGONISTA.— Adelante.

DOCTOR.— Sí, bien. Buenas noches. Pertenezco al Colegio Nacional de Ópticos... (*Pauza.*) Señor/

PROTAGONISTA.— Ya les he comentado eso, sí.

DOCTOR.— Y en el centro hemos podido seguir de cerca el estudio que comenzó en 2012, con motivo de las repetidas llamadas que se recibían de profesionales del espectáculo, que querían que se estudiara sobre este efecto cuya demanda estaba y está en creciente auge.

Nuestro centro no lo ha desarrollado, pero sí que estamos siguiendo muy de cerca los resultados que se van obteniendo, porque, bueno, nos parece reseñable y de actualidad.

El primer paso fue realizar un estudio técnico sobre cómo funciona este parpadeo lumínico, el tipo de luz, la frecuencia, etcétera... y después se desarrollaron pruebas con personas para conocer cómo afectaba la luz al organismo. Se hicieron experimentos de exposición de los individuos a la luz, realizando resonancias magnéticas y tomografías computarizadas entre otros análisis, que permiten ver los estímulos y el comportamiento del cerebro por dentro.

*EL DOCTOR calla. EL PROTAGONISTA escupe al suelo.*

DOCTOR.— En nuestro día a día, nuestro cerebro recibe la información de lo que percibe el ojo mediante un complejo sistema de traslado de información de la retina a la parte del cerebro que procesa esta información. (*Baja del peine un gran ojo.*) Esto es un ojo.

*A todo esto, el PROTAGONISTA escucha al DOCTOR, replicando con sus labios gran parte del discurso que este pronuncia. En ocasiones se le escapa el volumen y se puede oír cómo articula a la misma vez.*

DOCTOR.— Es mucho más grande de lo que podemos ver a simple vista. Tenemos gran parte de nuestro ojo escondido en nuestro cráneo, lo que vemos es lo más bonito, digamos; toda esta zona queda oculta pero es la más importante, la que permite que se procese la información recibida aquí delante. (*Señala la maqueta.—ojo.*) Este es el iris, la pupila, todo esto es la córnea, el cristalino detrás, este conjunto es el que procesa la imagen vista, y de aquí, la imagen pasa a esta zona, la retina, toda esta parte trasera. El interior está relleno de humor vítreo y de conos, que son células fotosensibles que perciben el color, otro implicado en este proceso. Los conos.

*El PROTAGONISTA cierra los ojos, se concentra. Ahora el DOCTOR tiene un ligero y creciente acento argentino.*

DOCTOR.— En este caso, los haces de luz, los destellos de luz, repetidos, entran por aquí y en esta zona son comprendidos como imágenes sueltas, una tras otra, y el ojo trabaja como si abriera y cerrara los párpados, ya que la córnea tiene que realizar el trabajo de adaptación a la luz, y adaptación inmediata a la oscuridad. Es un proceso costoso para el ojo y, aunque no lo notéis, hace una pequeña pulsión, el ojo palpita cada vez que se adapta al espectro de luz que percibe, es como si generara una pequeña descarga eléctrica. En ese palpito, el ojo se contrae si la luz aumenta, y se expande si la luz se desvanece. Estos estímulos son procesados por la retina, aquí, y de cada ojo sale un nervio óptico, compuesto de pequeñas neuronas que transmiten el estímulo a través de las llamadas fibras nasales temporales, por las que fluye la información hasta la zona central del cerebro. Aquí hay una estructura en forma de huevo/

*El DOCTOR calla. El PROTAGONISTA hace visera con la mano y mira al horizonte en el público. Pausa.*

DOCTOR.— De huevo, como un huevo, llamada tálamo, compuesta de varios núcleos donde se reciben las distintas sensaciones procedentes

de cada parte del cuerpo. En esta zona, el núcleo que procesa información óptica es el llamado cuerpo geniculado lateral, donde este tracto óptico libera glutamato, que agiliza la comunicación de la información lumínica hasta la parte trasera del cerebro, donde termina el recorrido. En la parte trasera, llamada corteza visual, encontramos el lóbulo occipital, que les sonará, que se divide en dos partes: el área visual primaria, también conocida como área 17 de Brodmann; y el área visual secundaria, conocida como el área 18 de Brodmann. En el área visual primaria se procesa el estímulo procedente del ojo, y simplemente se capta la información, el *flash*, sin comprenderlo, sin reconocer qué es. Es un primer paso en el que no se comprende, hasta que pasa al segundo.

PROTAGONISTA.— Ah, una primera parte que se entiende en la segunda.

*El PROTAGONISTA mueve las manos y da aspavientos como si espantara un insecto.*

DOCTOR.— Y en el área secundaria es donde se contrasta la información con nuestra memoria. Es decir, este área nos permite reconocer e identificar qué es lo que se nos muestra, y así poder asociar imágenes.

PROTAGONISTA.— ¡Ajá, relacionar imágenes sueltas...!

DOCTOR.— Este es todo el recorrido que realiza nuestro sistema visual y nervioso para procesar una imagen, o un *flash* de luz. En este caso, se ha descubierto que se trata de un estímulo mucho mayor que las imágenes continuas que nuestro organismo está acostumbrado a procesar cada día. Estos *flashes* de luz suponen un esfuerzo mucho mayor puesto que son una especie de realidad distorsionada. En cada *flash* recibimos mucha más luz de la que nuestro ojo suele percibir en un solo día, al ser un impulso lumínico a una intensidad y frecuencia tan elevados. Esto explica que este tipo de luz desencadene ataques epilépticos en ciertas personas. Son individuos con un sistema sensitivo más agudo y entrenado. Esto provoca que las descargas eléctricas que se generan en el lóbulo occipital al recibir el *flash*, desencadenen un sobreexcitación del tejido cerebral, lo que genera convulsiones. Pero/

*El DOCTOR calla. El PROTAGONISTA se gira hacia el foro, como escuchando algo.*

DOCTOR.— Pero no son los únicos que se ven afectados por estos *flashes*. En estos individuos se manifiesta de forma más evidente con la epilepsia, pero a todos nos afecta, más de lo que creemos.

Lo que se ha desvelado como gran hallazgo de esta investigación es que ante este parpadeo lumínico, nuestro ojo sufre el denominado como «cansancio visual». Nuestro ojo, en todo este proceso que os acabo de explicar, se cansa. Trabaja más de lo que debería. Esa luz, sombra, luz, sombra/

PROTAGONISTA.— Luz, sombra, luz, sombra.

DOCTOR.— Le fatiga. El tálamo, que si recordáis es el pequeño centro de control de las sensaciones, segrega una sustancia llamada acetilcolina, que...

*El DOCTOR calla. Baja del peine un balón de fútbol y queda flotando tras ellos.*



DOCTOR.— En resumidas cuentas, genera la sensación en el cerebro de haber vivido más de lo que realmente ha vivido en un periodo de tiempo muy corto. A la conclusión que se ha llegado a partir del estudio es que las luces estroboscópicas generan un deterioro en la percepción de la realidad y en la diferenciación de las imágenes reales de las imaginadas. Por otro lado, generan adicción; el parpadeo provoca dopamina en nuestro cerebro y causa dependencia. Y, además

de esto, generan un cansancio directo, como os he comentado antes, en nuestro sistema nervioso y, por tanto, con este cansancio se/

PROTAGONISTA.— Se pierden días de vida.

DOCTOR.— Bueno, esa es la forma rápida de decirlo, sí.

PROTAGONISTA.— (*A cabina.*) Perdonad, ¿podéis subir un poco ese foco? Es que hace sombra aquí.

*Un foco se mueve, se levanta lentamente y da luz al PROTAGONISTA.*

PROTAGONISTA.— Gracias. Por tanto, doctor, al haber estado expuestos hace un rato a un minuto de parpadeo, ¿cuánto tiempo de vida hemos perdido?

DOCTOR.— No se sabe con certeza la equivalencia directa entre el tiempo de exposición y el envejecimiento del tejido cerebral, pero bajo la estimación con la que ahora se trabaja y habiendo chequeado antes el tipo de lámpara que tienen estos focos... serían unas 48 horas...

PROTAGONISTA.— ¿Nuestro cerebro ha envejecido... hemos perdido, 2 días de vida?

DOCTOR.— Se podría decir, sí.

PROTAGONISTA.— Entendido. (*Pausa.*) Pues muchas gracias por acompañarnos, doctor, y explicárnoslo tan bien.

DOCTOR.— A vosotros.

PROTAGONISTA.— ¿Hay algún consejo que nos puedas dar para intentar evitar estos efectos?

DOCTOR.— El parpadeo. Parpadeando, el ojo se recupera del cansancio visual. Y al estar expuestos a la luz parpadeante, si se parpadea también se puede evitar sufrirla. Cerrando los ojos en la luz y abriéndolos en el oscuro, muy rápido.

PROTAGONISTA.— Pues ya habéis oído, «parpadear». Gracias, doctor.

DOCTOR.— Encantado.

PROTAGONISTA.— Un aplauso.

*El PROTAGONISTA y el público aplauden.*

DOCTOR.— Gracias. Gracias. Buenas noches.

*El DOCTOR sale. El público aplaude.*

PROTAGONISTA.— Sí. Pero exponeros a esto no supone un gran sacrilegio... solo os hace verlo con cierta conciencia. Estáis/ estamos expuestos a muchos, muchos momentos, diarios, que nos afectan y nos merman la vida de la misma manera. Están por todas partes. Estamos obsesionados con estos flashes... con este parpadeo.

*Comienza a sonar una música de rave. Se añaden luces estroboscópicas. PROTAGONISTA, seguido de tres actores, comienza a bailar bajo las luces. Saltan, botan, levantan las manos al cielo, sonrín. Es un baile de desinhibición, de estos modernos que tanto gusta meter en todas las obras contemporáneas.*

*Suena música Techno. Los actores se ponen gafas de sol. Sale humo. Hacen bailes típicos de fiestas de jóvenes que queman la noche. Hacen un Pogo.*

*Esta música va derivando a un estilo algo más suave y melódico, parece Indie. Los tres actores se quitan las camisetas y se restriegan los torsos desnudos. Hacen contact bajo las luces.*

*Suena música rock. Los actores hacen air guitar y el PROTAGONISTA canta haciendo playback. Son un grupo de música dándole todo.*

*Un actor saca un arma del bolsillo de su pantalón y apunta al PROTAGONISTA. Al disparar, el recorrido de la bala, el impacto y la caída del PROTAGONISTA ocurren a cámara muy muy lenta. Hacen diversas acciones a cámara lenta. Uno de los actores mete en escena una meñita con un zoótropo encima. Las luces van volviendo a su ser. Cesa el parpadeo. Salen de escena los actores menos el PROTAGONISTA.*

PROTAGONISTA.— Los primeros indicios de las luces estroboscópicas se remontan al inicio del séptimo arte. Las primeras películas animadas, los primeros *sketches* de dibujos animados se realizaron con este utensilio. El zoótropo. Un aparato que empezó siendo un juguete para niños, y del que más tarde se descubrió su potencial. Consta de una superficie circular giratoria, con un eje en el centro, y diversas imágenes similares repetidas, a la misma distancia unas de otras. Estas imágenes son ligeramente diferentes cada una, puesto que configuran una secuencia, un movimiento.

Es como si hiciésemos fotos a un vídeo, obtendríamos las fases por las que va a pasar el movimiento pero no tendríamos la sensación de movimiento, de acción real. En cambio, con este aparato, al girar las

imágenes a mucha velocidad, nos hace verlas muy seguidas y nuestro cerebro rellena esos huecos entre imagen e imagen, y crea la sensación de movimiento continuo, de una imagen real.

Es un gran creador de ilusiones/

*El PROTAGONISTA mueve las manos y da espavientos como si espantara un insecto.*

PROTAGONISTA.— ... de ficción.

La luz estroboscópica fue un elemento que se añadió al zoótropo años después de su creación. Lo que aporta es que genera un *flash* de luz que ilumina muy brevemente la imagen, y no vuelve a iluminar hasta que pasa la siguiente imagen. Lo que hace la luz es ocultar, dejando en oscuro, el cambio entre una imagen y otra, oculta el truco, la mentira. Nuestro ojo tiene la sensación de realidad puesto que solo ve iluminadas las imágenes sueltas/

*Suena por megafonía: «Si deseas pagar una compra, te atendemos dentro».*

*El PROTAGONISTA se desconcentra.*

*Parpadea.*



*Se ilumina de golpe, detrás del PROTAGONISTA, una gasolinera. Es una gasolinera a tamaño real, con dos dispensadores, tienda, neones, bombonas de butano, farola y asfalto. Es una escenografía hiperrealista aforada a la alemana con panorama de fondo.*

*La gasa que separaba el espacio inicial de este nuevo, se eleva. El PROTAGONISTA entra en la gasolinera. Camina por el espacio, lo observa. Entra en la tienda, busca entre los productos, se toma su tiempo. Se para frente a un expositor. Se agacha a coger...*

*Una lata de refresco. Con la lata de refresco ya elegida, se acerca a la caja y la paga. Sale de la tienda. Abre la lata, bebe. Suena por megafonía:*

*«Gracias por repostar en Afflatus. Inspira tu depósito». Acompañado de una melodía característica de la empresa. Es una melodía que ya hemos oído antes.*

*Se sienta en el bordillo de la acera que rodea la tienda. Bebe a sorbos.*

*Sale de la tienda una EXPENDEDORA DE GASOLINA. Va vestida con traje de gasolinera y una corona de flores sobre el cabello. Esta EXPENDEDORA coge una fregona y friega el asfalto. El PROTAGONISTA la observa. Se levanta. Parece irse. Pisa un charco colorido que yace, brillante, sobre el asfalto. El PROTAGONISTA se paraliza. Las suelas de sus zapatos dejan filtrar la sustancia líquida hacia el hormado del calzado, que, a su vez, empapa los calcetines, hasta mojarle las plantas de los pies. Todo esto lo contempla la EXPENDEDORA DE GASOLINA. El PROTAGONISTA respira hondo, sonríe, sale del charco. Se miran. Bebe. La trabajadora continúa fregando. El PROTAGONISTA tira la lata a una basura. Deambula pensativo.*

*Entra el PROTAGONISTA por prosenio. Se coloca en el lateral izquierdo del espacio, en la zona en que realizó toda la escena inicial de la obra. El PROTAGONISTA se coloca mirando a público, mientras que el otro PROTAGONISTA —al que ahora llamaremos DOBLE— continúa deambulando por la gasolinera.*

*El PROTAGONISTA, a continuación, habla a público. (Parece ser un recurso escénico con el que se divide la presencia física y la narración del mismo personaje, desdoblado en dos actores).*

PROTAGONISTA.— Es una pequeña estación de servicio situada a las afueras de la ciudad, en el extrarradio, al suroeste, en el límite entre las últimas casas y el campo. Es la gasolinera que da servicio a esta zona de la ciudad y a los cuatro coches que cruzan la autopista. Tiene dos surtidores, no da para mucho, pero nunca he visto usarse los dos a la vez. Se usa más la tienda que otra cosa.

Vivo en una ciudad... reducida, en realidad es un pueblo, pero nos gusta llamarlo ciudad, suena más importante. Es un tanto solitaria, está aislada del resto de grandes ciudades... es como una isla rodeada de campo. Campo de este... seco, con cuatro hierbas vivas, malas

hierbas. Más bien un descampado. Un descampado que se difumina con unas montañas lejanas.

Vivo solo. Me vine buscando un retiro, un lugar aislado, lejos de... Tengo una vida de rutina, por mi trabajo estoy casi todo el día en casa. Soy autor, escribo. Bueno, soy dramaturgo, escribo textos para ser representados ante un público, esa es mi razón de ser. Es vocacional.

*El DOBLE se ha sentado en un poyete, apunta en una libreta. La EXPENDEDORA DE GASOLINA ahora friega la entrada de la tienda.*

PROTAGONISTA.— Y como todo artista, tengo mis cosas... mis manías, ¿no? Esas manías, esas costumbres que se convierten en parte del proceso creativo, y se necesitan. Mi libreta. (*Saca de su bolsillo trasero una libreta pequeña, igual que la que tiene el DOBLE.*) Pues esta ha sido mi libreta de apuntes, de ideas, desde que era adolescente. Y cuando se me acaban las hojas, las arranco y le grapo hojas nuevas. La libreta, una manía. Es bonito. Y también, todo artista tiene un lugar en el que se siente más cómodo para crear, en el que encuentra inspiración. Ese sitio que te permite aislarte y conectar con... el sitio en el que te vienen las ideas, las mejores. Para algunos es un parque, o su cafetería predilecta, para otros es en el coche mientras conducen, o en el baño mientras hacen caca... y para mí es esta gasolinera.

Aquí me vino la idea para mi primera gran obra, la última, que tuvo mucho éxito. Hace cuatro años ya. Me la publicaron, tuvo un premio, todavía se sigue representando...

*Suena por megafonía: «Recuerden, la seguridad es lo primero. Mantengan una distancia segura de los surtidores y eviten derrames de combustible». Suena la música corporativa.*

PROTAGONISTA.— La megafonía esta... (*Sonríe.*) y ese es el texto que me lanzó al estrellato. Fue una época estupenda... (*Pausa.*)

Y fue un día tonto, un día como otro, que vine aquí porque era tarde y habían cerrado el súper, y no sé qué iba a comprar, leche o champú... (*Pausa.*) No sé qué fue... que me encontré con el lugar vacío, un lugar en el que jamás me había fijado, un sitio de estos

que pasan desapercibidos a pesar de ser un lugar por el que todos pasamos con cierta frecuencia. Pero nunca te fijas, ¿no? Es... Nunca paras a...

*El DOBLE se acerca al charco, con la libreta en la mano, lo observa. Mira arriba, investiga el lugar. EXPENDEDORA DE GASOLINA deja la fregona y entra en la tienda.*

PROTAGONISTA.— Y fue de repente. Cuando me iba..., lo recuerdo perfectamente, cuando me iba, pisé un charco de algo, intuyo que de gasolina porque no recuerdo que lloviera, y fue pisar el charco y me vino. O sea, no quiero decir que fuera por pisar el charco, pero coincidió, me vino la idea. Que al principio fue una estupidez, pero me quedé ahí quieto, mojándome los pies, para que no se me fuera. Y encontré una paz extraña.

*El DOBLE se acerca al lateral derecho de la escenografía, se sitúa mirando hacia la pata derecha de público. Al descampado. Guarda la libreta y hace amagos de hablar.*

PROTAGONISTA.— Y me quedé un rato allí, escribiendo. Estaba a gusto, no sé. Y volví al día siguiente. Y al siguiente. Y al siguiente... Y siempre a la misma hora, a las ocho y trece, cuando la gasolinera queda vacía, en el cambio de turno de los expendedores, los trabajadores de aquí, que uno se va pronto y el otro llega tarde, por el tráfico, dice. Pues en ese espacio-tiempo en que la gasolinera queda vacía, empieza mi residencia artística. Se convierte en mi sala de ensayo, de pruebas... y siempre de la misma manera:

PROTAGONISTA Y DOBLE.— me imagino un público delante.

*El PROTAGONISTA sale de escena.*

DOBLE.— Aquí, en este descampado, seco, vacío, imagino un público. Al que le cuento mis pensamientos, con quien comparto mis ideas, pruebo lo que escribo, imagino cuáles serían sus reacciones. Ver el horizonte me permite imaginarme una gran audiencia. Y desde aquella noche, aquí vengo casi cada tarde.

*La luz del lugar cambia. Parece una luz de una hora más temprana, es más luminosa, un atardecer.*

DOBLE.— Desde hace cuatro años. Casi todas las tardes, a las 20:13. Quizá es superstición, pero después de aquel gran éxito, espero el próximo. Es sacrificado. Aquel gran éxito vino muy fácil, quizá demasiado, y no está siendo fácil, pero es aquí. Este lugar tiene algo. Se ha convertido en mi templo. El templo de las ideas.

*El DOBLE cesa el discurso. Su cuerpo se destensa, hace estiramientos. Bebe agua. Coge su libreta. Apunta en su libreta:*

DOBLE.— Vale. Ahora viene este tío, gira por aquí y me dice:

Me encanta.

¿En serio? Pues hoy probamos así.

Vale.

Adiós.

*Mira al horizonte, hace visera. Se guarda la libreta. Respira un par de veces hondo, mirando al descampado. Se gira hacia la gasolinera.*

*Contempla con cautela el cono de tráfico que hay próximo a la tienda. Hace un barrido con la mirada desde el cono al descampado.*

*El DOBLE parpadea.*

*El DOBLE se fija en la fachada de la tienda, en unos carteles. Los mira extrañado.*

*El DOBLE parpadea.*

*El EXPENDEDOR DE GASOLINA sale de la trastienda y limpia un dispensador.*

*El DOBLE le observa, mucho.*

*El DOBLE parpadea.*

*La EXPENDEDORA DE GASOLINA sale de la tienda, se acerca a una papelera próxima y cambia la bolsa de basura. El DOBLE la contempla y hace círculos con la mirada alrededor de la gasolinera.*

*El DOBLE parpadea.*

*Ambos EXPENEDORES dialogan sobre los quehaceres pendientes en la gasolinera. Señalan a una y otra parte.*

*El DOBLE parpadea y se mueve hasta la zona donde yace el charco frente al dispensador. Mira arriba. Abre los brazos. Abre su cuerpo.*

*Saca un mechero de su bolsillo, lo enciende. La mano le tiembla. Lo lanza al interior de la tienda. La tienda arde. Sale humo, mucho humo. Sale humo. Sale humo. Sale el PROTAGONISTA agonizante entre las llamas. Sale humo.*

*El PROTAGONISTA queda tendido en el suelo. Sale humo. Las luces fallan, parpadean. Sale humo. El humo oculta el cuerpo del PROTAGONISTA.*

*El DOBLE observa todo, pausado, atónito, pero sin acelerarse. Se acerca lentamente hacia la farola, que parpadea a mucha velocidad. Parece hipnotizado. Se pone de puntillas mirando a la luz.*

*Luz. El PROTAGONISTA está mirando a la gasolinera. Da una vuelta sobre sí mismo y habla al descampado, a la nada.*



PROTAGONISTA/PROTAGONISTA.— ¡Gracias! Muy buenas noches, ¿qué tal? ¿Cómo estáis? Después del *shock*, del viaje. (*Ríe.*) Esto que acabáis de ver son luces estroboscópicas. (*Mira su libreta.*) Consiste en un parpadeo continuo de luz a una velocidad muy elevada. A veces da un poco de dolor de cabeza, también, luego se pasa. (*Hablándole a un punto del suelo.*) Antes he visto cómo te tapabas, ¿verdad? ¿Cómo te llamas? (*Pausa.*) ¡Ah, «nombre del espectador que contestó al inicio de la función»! Qué nombre más bonito. (*Pausa.*)

Bueno, en torno a todo este tema de las luces estroboscópicas se abrió una línea de investigación la pasada década...

*Entra caminando hacia la gasolinera el EXPENDEDOR DE GASOLINA con unos auriculares. Es el mismo actor que hizo de DOCTOR. El EXPENDEDOR cruza al lado del PROTAGONISTA.*

PROTAGONISTA/PROTAGONISTA.— *¡Hoy tenemos a un doctor con nosotros! Así que recibamos con un fuerte aplauso a... (Agarra al EXPENDEDOR, intenta saludarle. El EXPENDEDOR se aparta, brusco.) ...él. ¡Un fuerte aplauso para él!*

EXPENDEDOR.— *(Se quita los auriculares.) ¿Qué haces?*

*El EXPENDEDOR mira mal al PROTAGONISTA durante unos segundos.*

PROTAGONISTA/PROTAGONISTA.— *Buenas, doctor. Un placer tenerle aquí esta noche. Bienvenido.*

PROTAGONISTA/PROTAGONISTA.— *«Bien hallado. Gracias a vosotros». Estamos deseosos de que nos cuente...*

*Oscuro.*

*Luz.*

*El PROTAGONISTA está agachado en el suelo, mirando la libreta. Se incorpora, leyendo entre dientes.*

PROTAGONISTA/PROTAGONISTA.— *Eh... A la gente de teatro más porque se usan mucho, como habéis visto. Os explico: las lucestroboscópicas. Las luces esto.. Jo-der. ESTROBOSCÓPICAS. (Se corrige a sí mismo y perfecciona su pronunciación. Rabia.) ESTROBOSCÓPICAS. ES-TRO-BOS-CÓPICAS. ES-TRO-BOS-CÓ-PI-CAS. (Vocalizando mucho.) Las luces estroboscópicas también es importante saber pronunciarlas. Las luces, pronunciadas. PRONUNCIADAS. COMO LAS MONTAÑAS, PRONUNCIADAS. LAS MONTAÑAS. LAS MONTAÑAS DE LOS NIÑOS. LAS MONTAÑAS DE LOS NIÑOS ÑOÑOS. Ñieñeñeñéh ñññññaaah.*

*Suspira fuerte. Su cuerpo se destensa y deja de vocalizar en exceso. Cesa la extrañeza desesperada.*

PROTAGONISTA.— Es-tro-bos-cópicas. (*Mira en su libreta.*) Antes de continuar: si hay alguna persona que sepa de su sensibilidad y prefiera ausentarse, puede hacerlo ahora. Mmm... es que esta frase... cht.

*Sale de la tienda con una bolsa de compra en la mano el DOBLE. Pero no parece el DOBLE, parece otro personaje. Lo llamaremos ¿DOBLE?, para mantener la misma incógnita que tiene el público a estas alturas. ¿DOBLE? observa al PROTAGONISTA en la distancia. Escucha desde lejos. Se va acercando, sigiloso.*

PROTAGONISTA/PROTAGONISTA.— Antes de continuar, si hay alguna persona que sepa de su sensibilidad y prefiera irse, puede hacerlo. (*Apunta.*) Mejor. (*Lee por encima.*) Na na na, na na na na..., vale. En torno a todo este tema de las luces estroboscópicas se abrió una línea de investigación la pasada década, dada la creciente demanda y uso de este artefacto, que indaga en los efectos secundarios y los desencadenantes que provoca este parpadeo lumínico en las personas. Está siendo, la verdad, una investigación que aporta cada vez más evidencias de que estas luces nos afectan de forma muy directa.

¿DOBLE?.— Qué interesante.

PROTAGONISTA.— ¿Cómo? ¿Interesante? ¡Ah! Gracias.

¿DOBLE?.— ¿Te importa?

PROTAGONISTA.— (*No entiendo.*) Ah.

¿DOBLE?.— Si molesto...

PROTAGONISTA.— No, no. (*Pausa.*) ¿Quieres escuchar?

¿DOBLE?.— Sí, bueno, me parece curioso. En este sitio. ¿Qué haces?

PROTAGONISTA.— Teatro, es un texto.

¿DOBLE?.— Ah. Qué guapo.

PROTAGONISTA.— ¿Te gusta el teatro?

¿DOBLE?.— No. Mm, no sé. No he ido mucho.

PROTAGONISTA.— Ya.

¿DOBLE?.— Pero, ¿estás ensayando?

PROTAGONISTA.— No exactamente, pruebo cosas.

¿DOBLE?.— Aquí.

PROTAGONISTA.— Sí.

¿DOBLE?.— Mola, mola. Y no tienes a nadie que te escuche.

PROTAGONISTA.— No.

*El ¿DOBLE? se acerca y se sienta en el descampado, frente al PROTAGONISTA.*

¿DOBLE?.— ¿Me pongo aquí...?

PROTAGONISTA.— Bueno...

*El PROTAGONISTA señala las piedras del suelo con la mano y el ¿DOBLE? aprovecha el gesto para darle la mano. Sonríe. El ¿DOBLE? se sienta. Silencio.*

PROTAGONISTA.— Pero.../

*Oscuro.*

*Luz.*

*Ahora hay una barrera de señalización de la carretera, uno de estos módulos plásticos blancos y rojos, un «mopu», fuera de la línea de mopus y colocado hacia el descampado. El PROTAGONISTA está hablando solo hacia el mopu. Mientras, el EXPENDEDOR barre el suelo de la gasolinera con sus auriculares puestos y, de vez en cuando, usa la escoba como guitarra. El PROTAGONISTA mira al EXPENDEDOR, este no se da cuenta.*

PROTAGONISTA/PROTAGONISTA.— Doctor, estamos deseosos de que nos cuente.../ deseosos de que nos... ¿Cuentas? Cuentas. ¡Cuentas! ¡Ah! Pues deseosos de que nos cuentes... Tatatatá... (*Mira hacia el fondo izquierdo, el lado contrario al descampado.*) ...resonancias magnéticas y tomografías computarizadas, entre otros análisis, que permiten ver el cerebro por dentro.

*El PROTAGONISTA limpia el polvo de la superficie del mopu. Vuelve a mirar hacia la izquierda pero no ve nada. Escupe al suelo. Retoma.*

PROTAGONISTA.— Vale, aquí va la explicación de las partes del ojo, esto lo tengo que reducir... Vale... Eh... Por aquí habría una estructura en forma de huevo/

*El PROTAGONISTA por fin ha visto a alguien en el lado izquierdo, al fondo, saluda.*

PROTAGONISTA/PROTAGONISTA.— ¡Hey! (*No ha obtenido respuesta, sigue con el texto pero continúa atento.*) De huevo..., como un huevo, llamada tá-lamo, compuesta de varios núcleos/

*Aparece el ¿DOBLE? dirigiéndose a la puerta de la tienda de la gasolinera. No ve al PROTAGONISTA. Cuando está a punto de entrar, el PROTAGONISTA lo interrumpe:*

PROTAGONISTA.— ¡Ah! No sabía que eras tú, no te veía bien.

¿DOBLE?.— Eh... aquí sigues.

PROTAGONISTA.— Ah, ¿vienes a comprar? Suele ser un sitio para una emergencia, ¿no? Que te cierran el súper y no queda más remedio que venir a com/

¿DOBLE?.— ¡No, no, no! Vengo... a verte otra vez, como te dije.

PROTAGONISTA.— Vaya, ¿en serio?

¿DOBLE?.— Sí, sí. Me interesa de verdad. O sea, un tío solo en una gasolinera probando sus mierdas, me flipa.

PROTAGONISTA.— Bueno, mierdas...

¿DOBLE?.— En plan, mierdas no, tus tex... ¿Me puedo quedar?

PROTAGONISTA.— Sí, sí.

*El ¿DOBLE? se va a sentar en el suelo.*

PROTAGONISTA.— ¡No, no! Te he puesto eso para que no te sientes en el suelo. Yo me suelo poner aquí mirando para allá. (*El ¿DOBLE? hace un amago de girarse y mirar hacia el otro lado.*) No, no. O sea, tú mírame a mí y yo lo hago mirando para allá. (*Pausa.*) Bueno, pues empiezo desde arriba y así te... O sea, ¿desde el principio?

¿DOBLE?.— ¿Eh? Sí. No, no, tú hazlo como tú quieras...

PROTAGONISTA.— Vale. (*Intenta concentrarse. Pausa larga. Se coloca de espaldas y da un giro sobre sus pies, el ¿DOBLE? se ríe.*) Ay, perdona, que me he desconcentrado. (*Vuelve a darse la vuelta y trata de repetir el giro pero lo interrumpe.*) Es que se me hace raro tener público, ¿sabes? Quiero decir, no pretendo con esto que te vayas, al contrario, me... me gusta. Lo necesito. Pero no estoy acostumbrado, ¿sabes? Y... Yo tuve mi momento, una... una época en la que sí que había un público. Pero

ahora ya no, hace tiempo que no, mucho tiempo que no. Yo vengo aquí, bastante, y nunca he tenido a nadie. Escribo sin tener público.

Y eso es frus/ Eeh... Frustra. Un poco.

¿DOBLE?.— ¿Pero tú esto lo haces para un público?

PROTAGONISTA.— Sí. Eso pretendo. Pero... (*Con los ojos cerrados.*) Mira, para mí esto es algo nuevo, que en el fondo me quiero atrever a probar. Contigo. Tener a alguien delante que me escuche/

¿DOBLE?.— Hombre, de eso va esto, si nadie te escuchara...

PROTAGONISTA.— Ya, sí, pero ya es mucho tiempo sin nadie que me escuche y sin sentir que tengo algo lo suficientemente bueno como para que alguien lo vea. He estado toda la noche pensando en esto.

¿DOBLE?.— A ver, tío, que si molesto, me voy.

PROTAGONISTA.— ¡Que no! (*Rectifica el grito. Prudente.*) Perdona. Ya te he dicho que no quiero que te vayas. Pero que es un gran acto de confianza este. Soy muy vulnerable ahora mismo, en este proceso y quiero que lo sepas...

¿DOBLE?.— (*Hace silencio. Asiente.*) Entendido.

*Oscuro.*

*Luz.*

*El ¿DOBLE? está sentado en el suelo y va girando para no perder de vista al PROTAGONISTA, que deambula alrededor.*

DOCTOR/PROTAGONISTA.— Nuestro ojo, en todo este proceso que os acabo de explicar, se cansa. Trabaja más de lo que debería. Esa luz, oscuridad... No. Luz..., penumbra...

Luz..., sombra...

PROTAGONISTA/PROTAGONISTA.— Hablando de luz. ¿Puedes iluminarme con la linterna del móvil? Para sentir el foco. Es que me hace sombra aquí... (*Señala su libreta.*)

¿DOBLE?.— Claro.

*El ¿DOBLE? saca un móvil del bolsillo e ilumina con la linterna al PROTAGONISTA.*

DOCTOR/PROTAGONISTA.— Gracias. Luz, sombra..., le fatiga.

El tálamo, que si recordáis es el pequeño centro de control de las sensaciones, segrega una sustancia llamada acetil-colina, acetilcolina, que...

A ver. (*Revisa la libreta.*) ¿Puedes subir un poco la linterna? Es que hace sombra aquí.

*El ¿DOBLE? levanta el móvil.*

PROTAGONISTA/PROTAGONISTA.— Vale, gracias. Al final, dice:

A la conclusión que se ha llegado a partir del estudio es que las luces estroboscópicas generan un deterioro en la percepción de la realidad.  
Ah

*El PROTAGONISTA grita, se encoge y se aparta lejos. Un pájaro muerto ha caído del cielo. El ¿DOBLE? mira hacia arriba y ambos observan el cadáver desde su sitio. Silencio.*

¿DOBLE?.— Un jilguero.

PROTAGONISTA.— ¿Qué? (*Pausa.*) No, no, ¡no! ¿Qué haces? ¡No lo toques!

¿DOBLE?.— Si no pasa na'. Es un macho...

PROTAGONISTA.— ¿Cómo lo sabes?

¿DOBLE?.— Por las abas.

PROTAGONISTA.— ¿Las alas?

¿DOBLE?.— Por las abas. Estas dos manchitas amarillas. (*Silencio.*)

*El PROTAGONISTA observa el pájaro. El ¿DOBLE? asusta al PROTAGONISTA moviendo el pájaro. Ríen.*

PROTAGONISTA.— ¡Ah! Gilip... (*Pausa.*) Esto lo meto, ¿eh?

¿DOBLE?.— ¿El qué?

PROTAGONISTA.— Lo del pájaro.

¿DOBLE?.— (*Riendo.*) Pero... y ¿por qué? ¿Qué significa?

PROTAGONISTA.— Ah, no sé, ya lo pensaré. Esto de crear a veces es un poco así. Si ha ocurrido en ese momento ha sido por algo. Sigo, voy al final. Atento.

DOCTOR/PROTAGONISTA.— Y, además de esto, generan un cansancio directo, como os he comentado antes, en nuestro sistema nervioso y, por tanto, con este cansancio se/

PROTAGONISTA/PROTAGONISTA.— Que con las luces estroboscópicas se pierden días de vida.

¿DOBLE?.— ¿Con las luces?

PROTAGONISTA.— Al haber estado expuesto a las luces.

¿DOBLE?.— ¿Pero esto es verdad?

PROTAGONISTA.— Sí, sí.

¿DOBLE?.— ¿Y en la obra se usa?

PROTAGONISTA.— Sí, sí, o sea, la obra empieza con un chute de luces a público.

¿DOBLE?.— Joder, tío. Es que esto, mal utilizado, puede hacer mucho daño.

PROTAGONISTA.— Ya. (*Pausa.*) ¿Qué hacemos con esto?

¿DOBLE?.— Nada, esto... pobrecito. Pa' las culebras. (*Lanza el cuerpo del jilguero a lo profundo del descampado.*)

*Oscuro.*

*Luz.*

*El PROTAGONISTA está haciendo equilibrio con el cono en su cabeza hasta que se cae. Mira a la gasolinera. Se va hacia atrás y simula que el cono le habla, poniéndole él mismo la voz y alternando la voz del cono con la suya.*

PROTAGONISTA.— «¡Ay!». Uy, ¿qué ha pasado? «Me he caído». Anda, ¿estás bien? (Coge el cono.) «Sí, porque soy un cono. Blop. Soy un cono de tráfico. Blop, blop». ¡Es verdad! Qué bonito eres. «¿A que sí?». (Coge y acuna al cono.) «¿Quieres darme un besito?». Pues claro que quiero. ¿Cómo no te voy a dar.../

*El ¿DOBLE? ha entrado con una silla que trae de fuera y se ha sentado para ver lo que hace el PROTAGONISTA. Cuando el PROTAGONISTA se da cuenta, detiene su acción. Silencio.*

¿DOBLE?.— ¿Qué haces?

PROTAGONISTA.— Procrastinar.

¿DOBLE?.— ¿Qué?

PROTAGONISTA.— Proc... da igual.

*Oscuro.*

*Luz.*

*El ¿DOBLE? está sentado en su silla para atrás, mirando al PROTAGONISTA.*



PROTAGONISTA/PROTAGONISTA.— Pues ya habéis oído, «el parpadeo».

Gracias, doctor. Encantado. ¡Un aplauso para él!

¿DOBLE?.— Vale, vale. Entonces, este es el final de la primera parte y ahora vendría el segundo monólogo del aparato este...

PROTAGONISTA.— Eeeso es, el zoótropo. Y antes quiero meter una... una escena de distintos ejemplos en los que se usan luces estroboscópicas. Por meter una escena así más dinámica, como de jóvenes bailando música electrónica, que eso en el teatro gusta mucho. Una escena más movidita, que el público lo agradece.

¿DOBLE?.— Entiendo. (*Pausa.*) Y..., ¿algo musical?

PROTAGONISTA.— Uy, no. El musical es un género que me da bastante miedo, no sabría gestionarlo.

¿DOBLE?.— Ya.

PROTAGONISTA.— Pero sí, esas serían las escenas de la primera parte.

¡DOBLE?.— Sí, sí. (*Pausa. Asiente.*) Joder, qué rayada, tú.

PROTAGONISTA.— ¡Muy complejo?

¡DOBLE?.— No, no, o sea, se entiende, que está bien, pero hay mucha teoría que/

PROTAGONISTA.— Eso es lo que me preocupa, que es demasiado teórico.

¡DOBLE?.— Pero antes te gustaba, ¿no?

PROTAGONISTA.— Sí, si a veces lo veo. (*Pausa.*) Pero al mismo tiempo me parece un puñetero pastiche teórico aburridísimo... lo del médico hablando media hora del tálamo y las fibras ópticas y el cuerpo geniculado lateral/

¡DOBLE?.— Pues de verdad, desde mi opinión, que sabes que yo estoy aquí para escuchar, pero creo que es realmente necesario para/

PROTAGONISTA.— ¡Que sí, que sí, que sí, que vale, que ya! ¡Pero qué es lo de siempre, joder! Uno parece que coge carrerilla, que funciona y... (*Tira la libreta con fuerza.*)

PROTAGONISTA Y DOBLE.— ¡Puta mierda!

¡DOBLE?.— Pero...

PROTAGONISTA.— Perdona.

¡DOBLE?.— Nada, nada. (*Pausa.*) Solo te iba a decir que yo creo que es realmente necesario para esa metáfora que tú quieres contar.

PROTAGONISTA.— Ya, ya, gracias. (*Pausa.*) La metáfora...

*Oscuro.*

*Luz.*

*El PROTAGONISTA y el ¡DOBLE? están sentados con la misma postura, pensativos. Silencio.*

¡DOBLE?.— ¡Quizá el médico podría tener un toque más intelectual...?

PROTAGONISTA.— ¡Como qué?

¡DOBLE?.— No sé. Unas gafas. La pose. La forma de expresarse/

PROTAGONISTA.— El acento.

¡DOBLE?.— ¡Ah!

DOCTOR/PROTAGONISTA.— (Con un acento argentino cada vez más marcado.)

Este... los haces de luz, los destellos de luz, la oscuridad... Los destellos entran por acá. ¡Los destellos! (*Ríen.*)

*Oscuro.*

*Luz.*

*El PROTAGONISTA de pie frente al descampado, el ¿DOBLE? sentado en la silla.*

PROTAGONISTA/PROTAGONISTA.— ... creando la sensación de movimiento continuo, de una imagen real. ¿Me estás escuchando?

¿DOBLE?.— (Con el móvil en la mano.) Sí, sí.

PROTAGONISTA/PROTAGONISTA.— El zoótropo es un gran creador de ilusiones/

Joder... (*Hace aspavientos, espantando mosquitos, se aparta.*) Es un gran creador de... Joder, esto está lleno de mosquitos.

¿DOBLE?.— Ya, llevan un rato molestando. (*También espanta mosquitos.*)

*Los mosquitos le siguen molestando. El PROTAGONISTA se menca huyendo de ellos. El ¿DOBLE? espanta mosquitos primero con las manos y luego con su sudadera, se divierte.*

PROTAGONISTA.— Yo así no puedo seguir. Además, que son de los que pican. (*Pausa, piensa mirando al ¿DOBLE?.*) Oye, y ¿si lo haces por mí?

¿DOBLE?.— ¿Cómo?

PROTAGONISTA.— Sí. ¿Si te pones y lo haces tú...? Prueba.

¿DOBLE?.— Pero...

PROTAGONISTA.— Y así yo lo puedo ver desde fuera.

¿DOBLE?.— Que no, que no. Que a mí me da mucho corte.

PROTAGONISTA.— ¡Qué te va a dar corte! Ya hay confianza. Así puedo verlo como espectador. Que nunca lo he podido ver (*Le da la libreta y se sienta en su silla.*)

¿DOBLE?.— A ver, yo encantado, qué honor... Pero que no lo voy a hacer.

PROTAGONISTA.— Cógelo desde arriba, por favor.

*El ¿DOBLE? se coloca en la posición que ocupaba el protagonista. Mira la libreta y se resiste a hacerlo.*

¿DOBLE?.— Ya no hay mosquitos.

PROTAGONISTA.— Vale. No importa, ahora quiero verlo.

¿DOBLE?.— (*Nervioso.*) Vale. (*Silencio. Se ríe. Vuelve a retirarse, se recompone.*)

PROTAGONISTA/PROTAGONISTA.— Los primeros indicios de las luces estroboscópicas se remontan al inicio del séptimo arte/

PROTAGONISTA.— Vale, está muy bien. Pero ahora lee normal. No tienes que imitarme. Haz lo que quieras, lo que tú quieras.

*Silencio. Suena el teléfono del ¿DOBLE?, y su tono de llamada es una música rock que ya hemos oído antes. El PROTAGONISTA le acerca el teléfono para que conteste pero el ¿DOBLE? se siente inspirado con la música y la deja sonar.*

¿DOBLE?.— No, no lo voy a coger.

PROTAGONISTA.— ¿Cuelgo?

¿DOBLE?.— No, no, no. Déjalo... (*Arribísima, sobre la música.*)

PROTAGONISTA/PROTAGONISTA.— ¡Los primeros indicios de las luces estroboscópicas se remontan al inicio del séptimo arte!

*Oscuro.*

*Luz.*

*PROTAGONISTA y ¿DOBLE? en las mismas posiciones pero con otra actitud. El ¿DOBLE? de pie frente al descampado, el PROTAGONISTA de espaldas al descampado, apuntando mientras escucha al PROTAGONISTA.*

PROTAGONISTA/¿DOBLE?.— ...el sitio en el que te nacen las ideas, las mejores. Para.../

PROTAGONISTA.— No, no pone «nacen». ¿Qué pone? Lee lo que está escrito.

PROTAGONISTA/¿DOBLE?.— ...el sitio en el que te vienen las ideas, las mejores. Para algunos es un parque, o su cafetería predilecta, para otros es en el coche mientras conducen, el baño, mientras hacen caca... y para mí es.../

PROTAGONISTA.— Vale. Hasta aquí por hoy. Gracias. (*Le quita la libreta al ¿DOBLE?.*)

¿DOBLE?.— (*Molesto, esperando algo más del PROTAGONISTA.*) ¿Lo ves bien?

PROTAGONISTA.— Sí, sí, tengo mucho apuntado.

¿DOBLE?.— Vale. Bueno, yo creo que está muy bien. Lo tenemos hecho.

PROTAGONISTA.— Mmm, no es tan fácil, ¿eh? Tu presencia es cierto que lo facilita y lo hace más ameno, pero es que tú has vivido una pequeñísima parte... Y cuatro años son muchos años. Depositando la confianza en este lugar, en este acto... y sí, hay una buena idea, nuevos hallazgos. (*Pausa.*) Pero sigo sin encontrar ese «algo» que me falta.

¿DOBLE?.— ¿El final?

PROTAGONISTA.— Sí, no tengo final, pero es algo más que eso.

¿DOBLE?.— Tú tienes algo innato. Cuando acabes, debes dejar morir todo esto. De eso va tu texto, ¿no? (*Se apoya en el hombro del PROTAGONISTA.*)

PROTAGONISTA.— ¿De eso va mi texto...? (*Pausa.*) ¿Estás cómodo? (*Señalando su hombro con el brazo del ¿DOBLE? encima.*)

¿DOBLE?.— Sí.

PROTAGONISTA.— Mañana quiero probar algo contigo.

¿DOBLE?.— Vale, ¿el qué?

PROTAGONISTA.— Mañana verás.

*Oscuro.*

*Luz.*

*El PROTAGONISTA de pie, solo, esperando, con una funda de traje negra echada al hombro. Sale de la parte trasera de la tienda la EXPENDEDORA DE GASOLINA, le mira sospechosa.*

EXPENDEDORA DE GASOLINA.— Perdona. (*No la escucha.*) Ey.

*El PROTAGONISTA se gira.*

PROTAGONISTA.— ¿A mí?

EXPENDEDORA DE GASOLINA.— No, al cono. (*Se refiere al cono de tráfico que hay frente a ella.*) Sí, a ti.

PROTAGONISTA.— Ah, perdone. Dígame.

EXPENDEDORA DE GASOLINA.— Tú eres el de siempre, ¿no?

PROTAGONISTA.— ¿El de siempre...?

EXPENDEDORA DE GASOLINA.— Sí, que te veo todas las tardes cuando me estoy yendo.

PROTAGONISTA.— Ah, ya.

EXPENDEDORA DE GASOLINA.— Hoy has llegado antes y por eso nos hemos cruzado.

PROTAGONISTA.— Sí, es que hoy/

EXPENDEDORA DE GASOLINA.— ¿Qué haces aquí?

PROTAGONISTA.— Bueno, yo vengo/

EXPENDEDORA DE GASOLINA.— ¿Eres el del turno de después?

PROTAGONISTA.— Eh...

EXPENDEDORA DE GASOLINA.— No, porque no llevas uniforme.

PROTAGONISTA.— Mire, yo no/

EXPENDEDORA DE GASOLINA.— ¿Qué lo llevas, ahí? (*Señala el bulto negro.*)

PROTAGONISTA.— No, esto es otra cosa.

EXPENDEDORA DE GASOLINA.— (*Pausa.*) ¿Eres mi jefe, verdad?

PROTAGONISTA.— No, no soy tu jefe.

EXPENDEDORA DE GASOLINA.— Ya... es que, como nunca le he conocido...

PROTAGONISTA.— Ya...

EXPENDEDORA DE GASOLINA.— ¿Seguro que no eres mi jefe? Es que siento como... como si tú mandases en este sitio. Como si tú conocieras el destino de esto.

PROTAGONISTA.— ¿Qué?

EXPENDEDORA DE GASOLINA.— Sí, como si mis acciones dependieran de lo que tú piensas, de tu IMAGINACIÓN.

PROTAGONISTA.— ...

EXPENDEDORA DE GASOLINA.— ¿A qué vienes? Que te crees que puedes convertir mi puesto de trabajo en tu laboratorio, convertir el día a día de este lugar en historias para tus obritas, ¿eh? Artista enfermo. Esto es una GASOLINERA. Aquí repostamos todo tipo de vehículos: automóviles, monovolúumeneees, motocicleeetas, (*Va*

*ralentizando el ritmo de su habla.) autobuuuuuseeeees, camiooooooneeeees (Vuelve de repente.) PERO NO CABEZAS. Vete a repostarte la cabeza a otro lugar. Deja este sitio en paz. Gasolina para la cabeza, aquí nnnnoooOOOOOOOOooo.*

*La EXPENDEDORA comienza a hacer una danza tribal alrededor de un bidón de gasolina mientras mira al PROTAGONISTA. El EXPENDEDOR DE GASOLINA acompaña este ritual extraño como percusionista de otro bidón de gasolina.*

EXPENDEDORA DE GASOLINA.— Necesitas esto, ¿eh? Artista frustrado. Que aquella obra te vino aquí DE CASUALIDAD. De PURA POTRA. De PURA POTRA, CHAVAL. No vas a gustar. No LES vas a gustar.

*Cada vez más demencial. La EXPENDEDORA da vueltas más y más rápidas, y se sube al bidón, mientras lo golpea.*



EXPENDEDORA DE GASOLINA.— GA SO LI NA. Aaahhhhh (*Parece una haka aborigen*). ¡GA SO LI NA. Aaahhhhh! ¡¡GA SO LI NA. Aaahhhhh!!

*Todo para de repente, música y voz, la EXPENDEDORA se ve encima del bidón y extiende la mano al PROTAGONISTA.*

EXPENDEDORA DE GASOLINA.— ¿Me ayudas a bajar?

*Antes de que el PROTAGONISTA toque su mano, ella salta y todo vuelve, cada vez más grande rodeando al PROTAGONISTA con la danza tribal a la que se suma la voz del EXPENDEDOR DE GASOLINA.*

EXPENDEDOR DE GASOLINA.— BUE BUEEE NAAAS BUE NAAS  
BUEEEEE EE NAS

*El PROTAGONISTA parpadea.*

*El frenesí gutural cesa de golpe. Los EXPENDEDORES paran. Silencio. Aparece en el descampado el ¿DOBLE?.*

¿DOBLE?.— ¿Todo bien?

*El PROTAGONISTA se gira al ¿DOBLE?.*

PROTAGONISTA.— Sí. Todo bien.

EXPENDEDOR DE GASOLINA.— (A la EXPENDEDORA.) Buenas.

EXPENDEDORA DE GASOLINA.— Hola. (Al PROTAGONISTA.) Necesita algo más, ¿señor?

PROTAGONISTA.— Eh... No.

*El PROTAGONISTA echa una última mirada a los EXPENDEDORES y se dirige hacia el ¿DOBLE? con su bulto en la mano.*

EXPENDEDORA DE GASOLINA.— Has llegado pronto hoy.

EXPENDEDOR DE GASOLINA.— Sí.

¿DOBLE?.— (Al PROTAGONISTA.) Todo... ¿bien?

EXPENDEDORA DE GASOLINA.— (Al EXPENDEDOR.) Encantada. (Le da dos besos.)

PROTAGONISTA.— (Al DOBLE.) Sí, perdona.

EXPENDEDOR DE GASOLINA.— (A la EXPENDEDORA.) Buenas.

PROTAGONISTA.— (Al DOBLE.) Todo bien.

*Los EXPENDEDORES DE GASOLINA entran en la tienda.*

¿DOBLE?.— ¿Y eso? ¿Es lo que me dijiste?

PROTAGONISTA.— Es para ti.

¿DOBLE?.— Oh, ¡a ver!

PROTAGONISTA.— Mira. Eh... Llevo días queriendo... Bueno, desde que te vi ahí, ocupando mi lugar, pensé que... para que te ayude a meterte en el personaje, bueno, en mí...

*Abre la cremallera del bulto negro y saca una percha con un pantalón, una camiseta y unos postizos. Es un vestuario que plagia a la perfección la apariencia física del PROTAGONISTA.*

PROTAGONISTA.— Solo si quieres.

¿DOBLE?.— ¡Claro que quiero!

*El ¿DOBLE? se superpone las prendas sobre las suyas. Señala la ropa del PROTAGONISTA. Es idéntico al DOBLE. Efectivamente, el ¿DOBLE? era el DOBLE.*

DOBLE.— (Ríe.) Me encanta.

PROTAGONISTA.— ¿En serio? Pues hoy probamos así.

DOBLE.— Perfecto. Voy al baño a cambiarme.

PROTAGONISTA.— Vale. (El DOBLE se va al interior de la gasolinera.) Adiós.

*El DOBLE entra en la tienda. El PROTAGONISTA se gira hacia el descampado. Mira al horizonte. Saca la libreta. La gasolinera está vacía, extrañamente tranquila. Se fija en un cono de tráfico que hay en medio del asfalto. El cono de tráfico se comienza a mover lentamente. El PROTAGONISTA lo observa con interés. El cono tiene vida propia. El cono cruza el escenario de un lado a otro. El PROTAGONISTA tiene que apartarse para que el cono siga su camino. El cono se mueve cada vez más rápido hasta desaparecer entre los matorrales del descampado. El PROTAGONISTA vuelve rápidamente la mirada a donde antes estaba el cono. El cono está donde estaba al principio. Quieto, como un cono.*

*El PROTAGONISTA parpadea.*

*El PROTAGONISTA se fija en la fachada de la tienda. Se fija en unos carteles y una salida de humos que en conjunto generan una pareidolia. Parece una cara. Los carteles se mueven sobre la fachada. La cara sonrío. Le guiña un ojo. Es una pareidolia de alta calidad. Se ríe. Se enfada. Le gruñe. Baja la mirada, mira la pared de nuevo y todo ha vuelto a la normalidad. Los carteles están en su sitio, quietos. Parece una cara, pero hay que echarle mucha imaginación.*

*El PROTAGONISTA parpadea.*

*El EXPENDEDOR DE GASOLINA sale de la trastienda con un paño en la mano. Se acerca a uno de los dispensadores, le dice «Hola» al dispensador, se apoya en él, lo abraza, se restriega. Lo hace con erotismo. Roza sus partes íntimas con la manguera del dispensador. Hiperventila. Gime. Azota con el paño al dispensador, lo frota con fuerza, se lo frota contra su propio cuerpo. El PROTAGONISTA mira hacia otro sitio y vuelve a mirar de repente. El EXPENDEDOR DE GASOLINA está limpiando el dispensador con el paño, frotando la superficie.*

*El PROTAGONISTA parpadea.*

*La EXPENDEDORA DE GASOLINA sale de la tienda, se acerca a una papelera próxima, quita la bolsa llena. Saca una bolsa de basura nueva. La sacude para abrirla y con ese movimiento empieza a correr, parece que quiere echar a volar. Está haciendo parapente con la bolsa de basura aunque no termina de despegar. Es un parapente raso. Da varias vueltas a la gasolinera, mientras el EXPENDEDOR ha vuelto a tener una relación erótica con el surtidor. Cuando el PROTAGONISTA vuelve a mirar repentinamente a la EXPENDEDORA, todo cesa de golpe. La EXPENDEDORA DE GASOLINA está sacudiendo la bolsa de basura para abrirla. La mete en la basura. Se lleva la bolsa llena detrás de la tienda.*



*El PROTAGONISTA parpadea.*

*Ambos EXPENDEDORES se juntan en el centro, saludan ceremoniosamente y hacen yoga. En concreto hacen las siguientes posturas: El Guerrero, el Triángulo y el Árbol. En ese orden. Cogiendo aire por la nariz y soltando por la boca. El PROTAGONISTA se acerca a tocar la mano del EXPENDEDOR y se queda absorto mirándose la mano. Pero cuando vuelve su mirada los EXPENDEDORES están señalando al techo y al suelo hablando de unas goteras.*

*El PROTAGONISTA parpadea.*

*Los EXPENDEDORES se van y el PROTAGONISTA se queda pensativo, y camina hasta situarse frente al primer dispensador, donde yacía aquel charco brillante. El PROTAGONISTA se gira a público y abre los brazos poco a poco. Su cuerpo se abre, se entrega a los EXPENDEDORES, que aparecen y cogen cada uno una manguera de los dispensadores. Se aproximan con las mangueras en lo alto, ceremoniosos, meciéndolas mientras el PROTAGONISTA se abre más y más. Se entrega a ellos. Los EXPENDEDORES se sitúan a cada lado de él, creando una imagen triangular con posturas preciosistas. Podría ser una imagen religiosa. Elevan las mangueras a cierta altura sobre la cabeza del PROTAGONISTA. Las mangueras comienzan a verter líquido sobre él. Este líquido empapa su cabello, lo encharca. El líquido esquivando las fibras de sus pelos, y llega al cráneo. Al tocar la fina piel del cráneo, los miles de poros dejan permear la sustancia hacia el esponjoso tejido de su cerebro. El excedente de líquido cae como una fuente por su cuerpo hasta hacer un charco en el suelo. El PROTAGONISTA está siendo enriquecido por el humor de la inspiración. Los EXPENDEDORES son musas que le inducen al conocimiento divino.*

*La gasolinera se ilumina como no ha hecho hasta ahora, parece que tenga luz propia procedente de un espacio superior. La música que acompaña este momento es armónicamente la misma que acompañaba a los anuncios de megafonía que hemos oído con anterioridad. Pero parece una versión orquestada, compleja y extendida de la simple melodía original. Suena por megafonía: «Si deseas hallar tu gran obra, quema este templo.».*

*Los EXPENDEDORES comienzan a cantar y tocar sobre la base orquestada. Suenan muy bien.*

PROTAGONISTA.— Quema este templo... ¡El templo de las ideas! Sí, sí...

EXPENDEDORES.— *(Cantando. Rap melódico.)* Sí, sí, ese pensamiento, deja que sea, deja que entre dentro.

Haz que tu cuerpo entre en movimiento, pues tu cabeza ya está en funcionamiento.

Somos tus... Somos tus musas, somos tus musas, ah

Somos tus musas, somos tu rendimiento. Atento. Intento, ten tu aliento. Retenlo dentro.

Sigue estas voces pues vienen desde cielo, son consuelo, del ego, para el duelo, dulce caramelo.

Somos tus... Somos tus musas, somos tus musas, ah



PROTAGONISTA.— ¿Qué era eso?

EXPENDEDORA.— Eso era diesel V-power G-300, de lo mejorcito, que tengo, en este templo.

No lo desperdicies, no dejes que se escape, la inspiración hará falta en este tu viaje, de luz y sombra. Asombra la luz. Alumbra la sombra, que brota, flota, agota.

Ahora sí, escucha bien atento, esta voz divina que te trae un mandamiento.

*Suena por megafonía: «Si deseas hallar tu gran obra, quema este templo».*

PROTAGONISTA.— Quema... este... templo...

EXPENDEDORA.— Esa megafonía, oíste cómo decía, cómo acabar, tú, con tu agonía.

No te detengas, da rienda suelta a esa idea, quizá muy loca, pero te provoca

Somos tus...Somos tus musas, somos tus musas, ah.

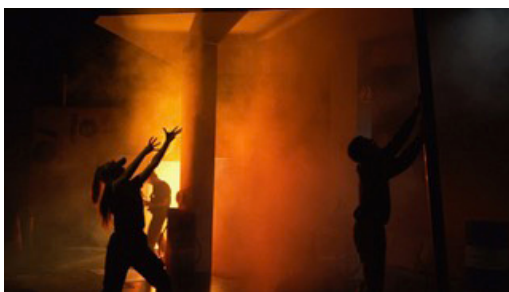
Uoh uoh, uoh uoh oh, uoh uoh, uoh uoh oh... Uohhhhhhhh.

*La EXPENDEDORA le da al PROTAGONISTA un mechero, y él lo enciende. La mano le tiembla. Empujado por los EXPENDEDORES, lo lanza al interior de la tienda de la gasolinera. La tienda arde. Sale humo, mucho humo. Sale humo. Sale humo. Sale el DOBLE agonizante entre las llamas vestido de protagonista. Sale humo. El DOBLE queda tendido en el suelo. Sale humo. Las luces fallan, parpadean. Sale humo. El PROTAGONISTA va hacia el DOBLE pero la EXPENDEDORA lo detiene con otra canción que le hace ir hacia la luz de la farola.*

EXPENDEDORA.— Ve- a- la- luz- ve a la luz- de- la- inspiración  
 Ve- a- la- luz- ve a la luz- de- la- inspiración  
 Mí- ra- la- mi- ra- la- luz- de- la- inspiración  
 Mí- ra- la- Mi- ra- la luuuuuuz.

*El PROTAGONISTA está mirando la luz de la farola, y por el poder de las musas, la farola se inclina y se acerca al PROTAGONISTA, que está hipnotizado mirando la luz. Y en el clímax de esta canción...*

*Oscuro.*



*En el oscuro se escucha la megafonía que dice: «Si deseas pagar una compra, te atendemos dentro».*

*Luz.*

*Una linterna ilumina la cara del PROTAGONISTA, que está tendido en el suelo apoyado en la farola. Es la linterna una SANITARIA le atiende. El cuerpo del DOBLE sigue tendido en el suelo. Por este instante no hay música ni parpadeos.*

SANITARIA.— Señor. Mire la luz. (*Mueve la luz delante y detrás.*) Señor, abra los ojos. Mire la luz. (*Pausa.*) ¿Me escucha? Venga, mire la luz... Parpadee... Vale, otra vez... (*Pausa.*) Vamos, muy bien. Mire la luz. Muy bien. No deje de mirar la luz...

*Ha entrado una música suave de guitarra y la SANITARIA le ha dado la linterna al PROTAGONISTA y ahora es ella quien está iluminada. Sobre los acordes de la guitarra, ella se quita lentamente la chaqueta de sanitaria y vemos cómo, debajo, lleva el uniforme de la EXPENDEDORA DE GASOLINA. Se quita la chaqueta del todo, y la música cambia de nuevo. Canta mientras el EXPENDEDOR toca la guitarra y canta con ella.*

EXPENDEDORES.— Este incendio has provocado, artista frustrado, resultado de tus ac/

Tosco y ofuscado hombre, busca que su nombre, quede grabado en el tiem/

Pobre aquella vieja gloria, no cupo en la historia, pues ya marcaste su desti/

No eres fiel ni consecuente, crear te hace demente, y osas profanar el tem/

Plomo, xileno y benceno, componen el veneno, que alimenta tu superstición.

*El PROTAGONISTA se levanta del suelo, va a coger su libreta pero la EXPENDEDORA la coge antes, y juega con él y su libreta como si fueran un perro y su pelota. Finalmente el PROTAGONISTA buye, y sale corriendo de escena. Los EXPENDEDORES continúan la canción hasta que todo se ralentiza.*

*Desde el suelo, se da la vuelta el DOBLE, que tiene una mascarilla de oxígeno. Tose y tiene una sucia respiración. Tras unos instantes de incómodas respiraciones, habla.*

DOBLE.— Entré en coma. Fue muy rápido, no recuerdo mucho, la verdad. En un momento tan desprevenido... El putito parpadeo, eso que decía de las luces. Joder.

Entré en un parpadeo eterno.

Tanto que me impliqué, y no lo vi. Ya no había ficción de mentira. La libreta, se había pasado esa línea. El personaje me engulló, me convertí en el protagonista sin saberlo. Pero... ¿Cuánto durará este

parpadeo eterno? ¿Será eterno? Quizá me quede atrapado en este oscuro. Quizá sea el último oscuro. Mis párpados.

*La canción anterior vuelve y se acaba el momento lento, la gasa baja y la música se va fundiendo hacia unas algo más atonal y arrítmico.*

*Entra en escena el PROTAGONISTA por proscenio, donde realizó todo el inicio de la obra. Lleva una nariz y un bigote postizos. La escena trasera, la gasolinera, se oculta. La gasa que en un principio se elevó, baja y vuelve a ocultar la escenografía. Se recrea de nuevo el espacio del inicio del espectáculo. Foro y patas negras, poca profundidad y suelo de descampado. La música es absolutamente atonal. Habla el PROTAGONISTA, está eufórico, ausente, extraño...*

PROTAGONISTA.— ¡BUENAS NOCHES, MADRID! HEY, ¿QUÉ TAL, CÓMO ESTÁIS DESPUÉS DE ESE VIAJECITO? ¿SABÉIS LO QUE HABÉIS VISTO? ¿ESTO QUE HABÉIS VISTO SABÉIS LO QUE ES??? SON LUCES ES-TRO-BOS-CÓ-PIC/ (*Habla al revés y después simula poner voz a alguien del público.*) «¡Ay, que se equivoca!». NO. YO NO ME EQUIVOCO. CÁLLATE. EPILÉPTICO. ¡FUERA! (*Ríe.*)

*Entra el DOCTOR con una bata enorme de la que le arrastran las mangas. ojos con muelles. Las mangas de su bata le arrastran.*

PROTAGONISTA.— Bueno, bueno, pero qué tenemos por aquí, quién viene por detrás. *Come with me, Doc. Ven aquí. Come here.* EL DOOOOCTOOOOOOORRRRRRRRRR. (*Se abrazan.*) ¡El doctor!

DOCTOR.— Ey.

PROTAGONISTA.— ¡El doctor!

DOCTOR.— EY.

PROTAGONISTA.— ¡El doctor!

DOCTOR.— EEEEEYYYY.

PROTAGONISTA.— ¿Que hable, que hable, que nos dé datos, que nos diga cosas, información, que ha estudiado mucho. Es muy listo. Sabe mucho. Es muy listo.

DOCTOR.— (*Con acento argentino.*) Los desteLLos.

PROTAGONISTA.— Uau, increíble información. ¿Qué más nos dice?

DOCTOR.— Los desteLLos.

PROTAGONISTA.— Insiste porque es importante. Increíble. ¿Los destellos de dónde, Doctor?

DOCTOR.— Los destellos en los ojos.

PROTAGONISTA.— Uau.

*El DOCTOR se acerca a la pata derecha de la escena y saca un balón hinchable enorme con el dibujo de un ojo.*

PROTAGONISTA.— ¿Pero eso qué eeeeeess?

DOCTOR.— El OOOJO.

PROTAGONISTA.— ¡Guau, el OOOJO!

DOCTOR.— ¡Alehop!

*El DOCTOR lanza el balón al público, para que se lo pasen entre ellos.*

PROTAGONISTA.— (Con tono de feriante.) Ojito con el ojito. ¡Atención que va el ojo! ¡Hay que participar, hay que pasarlo por ahí, que es teatro participativo, que esto nos encanta! ¡Es inmersivo! ¡El iris, la retina, cristalino y la pupila! ¿Pero qué te ha pasado en los ojos, DOCTOROOOR?

DOCTOR.— Se me han caído del cansancio visual.

PROTAGONISTA.— ¿Cansancio visual?

DOCTOR.— Cansancio visual.

PROTAGONISTA.— ¿Cansancio visual?

DOCTOR.— Cansancio visual.

*Entra por la parte trasera de la escena un cono de tráfico gigante (intuimos que un actor vestido de cono), entra elegante. Se chupa un dedo y se lo mete al PROTAGONISTA por el culo.*

PROTAGONISTA.— Mmmmm. Uau!

DOCTOR.— Uy!

CONO DE TRÁFICO.— Blooooooipi. Soy un cono!

PROTAGONISTA.— ¿Tú quién eres?

CONO DE TRÁFICO.— Tráfico.

PROTAGONISTA.— ¿Un cono de qué?

CONO DE TRÁFICO.— Cuidado. *Caution.*

PROTAGONISTA.— ¿Estás bien?

CONO DE TRÁFICO.— *Precaução. Pozor.*

PROTAGONISTA.— ¿Qué te ha pasado?

CONO DE TRÁFICO.— Ay. Me he caído...

PROTAGONISTA.— ¡Claro que quiero!

CONO DE TRÁFICO.— ¡Me das un besito?

DOCTOR.— Tálamo. Talamito. Talamooo.

PROTAGONISTA.— AHH, cuidado, sálvame, cono.

CONO DE TRÁFICO.— Uuuuahhhhh. ¡Fuá, há! Shuuuu (*Y otros sonidos de lucha marcial.*)

PROTAGONISTA.— ¡Gira, cono, gira!

CONO DE TRÁFICO.— Uoooooooo. (*Gira.*) ¡Ay! ¡Que me mareo! ¡A que pote?

DOCTOR.— Mi laburo aquí ha terminado. (*Ofrece la mano al PROTAGONISTA y se la retira sin dársela, bromeándole.*)

CONO DE TRÁFICO.— (*Vomitando.*) ¡Bloop!

DOCTOR.— (*Retirando la mano.*) ¡Ey! (*Vuelve a ofrecerla.*)

CONO DE TRÁFICO.— (*Vomitando.*) ¡Bloop!

DOCTOR.— (*Retirando la mano.*) ¡Que nooo! (*Vuelve a ofrecerla.*)

CONO DE TRÁFICO.— (*Vomitando.*) ¡Bloop!

DOCTOR.— (*Retirando la mano.*) ¡Ja, ja, ja ja! (*Vuelve a ofrecerla.*)

CONO DE TRÁFICO.— (*Vomitando.*) Bloooooop. ¡Un médico!

DOCTOR.— ¡Voy!



*El DOCTOR sale de escena.*

CONO DE TRÁFICO.— ¡Que me muerdo!

*El PROTAGONISTA tose. Se recompone.*

PROTAGONISTA.— Hey, Cono, ¿estás bien?

CONO DE TRÁFICO.— ¡De puta madre!

PROTAGONISTA.— ¿Qué es ese charco?

CONO DE TRÁFICO.— ¡Es charco de pota! ¡Pota de cono!

PROTAGONISTA.— ¿Puedo?

CONO DE TRÁFICO.— ¡Claro que sí, chapotea!

PROTAGONISTA.— (*Chapoteando.*) ¡Flopi, Flopi!

CONO DE TRÁFICO.— Inspírate.

PROTAGONISTA.— ¡Sácataflop!

CONO DE TRÁFICO.— ¡Escribe una obra!

PROTAGONISTA.— ¡Chuf, chuf, chuf!

*Un mosquito gigante (intuimos que un actor vestido de mosquito), de los que pican, entra en escena, serpenteante.*

MOSQUITO.— DZzzzzzzzzz.

CONO DE TRÁFICO.— ¡Ah!

PROTAGONISTA.— ¡Ah!

MOSQUITO.— ¡Quiero picarte!

*CONO da tres golpes a MOSQUITO, y MOSQUITO dice «¡Ay!» después de cada golpe. Hasta que finalmente, MOSQUITO, afectado y al borde de ser espachurrado.*

MOSQUITO.— Quiedo picadte.

*Corren en el sitio, persiguiéndose, hacia el lado izquierdo.*

CONO.— (*Tras una última palmada, al aire.*) Vaya, se ha escapado. Es muy ágil.

PROTAGONISTA.— ¡Socorro, cono!

*Corriendo en el sitio, retroceden hasta llegar al centro.*

CONO DE TRÁFICO.— Te va a picar.

MOSQUITO.— Quiero picarte.

PROTAGONISTA.— Socorro, cono. (*Se detiene y mira hacia delante.*)

CONO DE TRÁFICO.— Te va a picar. (*Se detiene y mira hacia delante.*)

MOSQUITO.— Quiero picarte. (*Se detiene y mira hacia delante.*)

*Ahora, mirando al frente, harán actitudes corporales cada vez que hablen, como estatuas que representan a los personajes de un cómic de dudosa calidad.*

PROTAGONISTA.— Socono, corro.

CONO DE TRÁFICO.— Te pavi car.

MOSQUITO.— Quiriqui paqui.

PROTAGONISTA.— Escorro noco.

CONO DE TRÁFICO.— Tiveca par.

MOSQUITO.— Caraqui puqui.

*El PROTAGONISTA tose.*

CONO DE TRÁFICO.— Tievepacor.

MOSQUITO.— Curiqui pavi puqui.

*El PROTAGONISTA tose.*

CONO DE TRÁFICO.— Tavicaquipuquicapeticu.

MOSQUITO.— Puqueripeticavicarpeviquecaqui.

*MOSQUITO y CONO se ponen a hacer el trencito. El PROTAGONISTA tose y se intenta añadir al trencito.*

PROTAGONISTA.— ¡Esperadme, chicos!

*Entra un TÁLAMO gigante (intuimos que un actor vestido de tálamo), que chista al PROTAGONISTA. El TÁLAMO tiene un cigarro en la boca y gafas de sol. Ha traído una silla en la que se sienta. Vuelve a chistar y todo se detiene un poco.*

PROTAGONISTA.— ¿Y tú quién eres?

TÁLAMO.— Soy tu tálamo, colega.

PROTAGONISTA.— ¡Tálamo? ¿Qué haces aquí?

TÁLAMO.— ¿Qué haces aquí? ¡Qué haces aquíiii! Tienes que despertar.

PROTAGONISTA.— ¿Para qué?

TÁLAMO.— ¿Pero cómo que para qué? Tienes que parar esto, chaval.

PROTAGONISTA.— ¿Por?

TÁLAMO.— Se te ha ido de las manos. (*Se añade al trencito que están haciendo CONO y MOSQUITO.*)

CONO, MOSQUITO Y TÁLAMO.— Tavicaquipuquipicavapeticu...

*MOSQUITO se tambalea en el trencito y se precipita sobre el CONO, le tira al suelo. Detrás, cac el TÁLAMO. La acción frena y ahora vemos a los actores quejándose. El PROTAGONISTA se ha quedado en el centro tosiendo, agachado.*

TÁLAMO.— Joder, qué poco cuidado, tronco...

MOSQUITO.— Ay, perdona, tío. (*Le ayuda a levantarse.*) ¿Estás bien? Yo me he «clavao» esto en el culo.

CONO DE TRÁFICO.— Qué tíos. Me he «doblar» la mano. (*Les hace un gesto para que miren al PROTAGONISTA.*)

*El PROTAGONISTA se queda paralizado frente a público mirando al suelo. No sabemos desde qué momento, pero ahora vemos que lleva puesta una mascarilla de oxígeno. Respira sonoro. Ahora suena un fondo sonoro lento, grave, conmovedor. Levanta la mirada.*

PROTAGONISTA.— Un exceso de ficción puede ser perjudicial para la salud y te puede convertir en un monstruo. La línea entre artista y psicópata es fina.

*Silencio. Respira. Se detiene pensativo. Se quita la mascarilla. La música sigue sonando. El silencio permite mostrar en sus ojos un reconocimiento, un cambio. Se corta su respiración. Palidece. Mira al público. Se mira a sí mismo. Niega con la cabeza.*

PROTAGONISTA.— (*Abrupto pero ausente.*) La música fuera. Y la luz esta fuera también. (*Al MOSQUITO, TÁLAMO y CONO.*) Os podéis ir. (*No se van.*) Que os podéis ir. Gracias.

*Se enciende la luz de sala y deja de sonar el colchón sonoro que apoyaba el dramático discurso. El MOSQUITO y el TALAMO se van. El CONO se queda escuchando. Deambula mientras se habla a sí mismo.*

PROTAGONISTA.— ¿Qué haces?

¿Quién te crees tú aquí haciendo esto?

Tienes que parar.

*(Al público.)* Lo siento muchísimo, qué vergüenza.

Esto que estaba haciendo era un intento de final, pero... qué final os voy a dar en una obra que...

Las luces estroboscópicas me parecieron una metáfora estupenda, porque vienen a significar la luz y la sombra de los procesos creativos. Los días de inspiración y los oscuros, la cruda realidad. La ficción y la realidad. Y la metáfora es perfecta porque resulta que estas luces son dañinas para el organismo.

Y esto lo es.

Me he hecho daño...

Y la propia metáfora me ha explotado en las manos.

En vez de escribir una ficción, una simple ficción... *(Sacando su libreta del bolsillo.)*

Me pareció una buena idea jugar con fuego.

*Lanza con desprecio la libreta hacia atrás y topa con los pies del CONO, que, a todo esto, sigue en una esquina del proscenio, en sombra, inmóvil, observando. El CONO se agacha y coge la libreta con cariño.*

*El PROTAGONISTA se sienta en una butaca libre. Respira sonoro. Abre y se come, en silencio, una barrita de chocolate.*

PROTAGONISTA.— Desde aquí se ve todo distinto.

*Se gira al/la espectador/a que tiene al lado.*

PROTAGONISTA.— *(Calmado. Dirigiéndose a él/ella.)* Hola, buenas noches. ¿Qué tal?

*(Pausa.)* Una pregunta. ¿Tú... por qué vienes aquí? ¿Por qué estás viendo esto?

EL/LA ESPECTADOR/A.— Claro. Qué envidia. Tú no tienes la exigencia que tengo yo. Ojalá poder simplemente contemplar y esperar a que pase algo.

*Se levanta y se dirige a otra ESPECTADORA.*

PROTAGONISTA.— Hola, ¿cómo estás? (*Pausa.*) Te ha tocado... ¿Tu nombre?

ESPECTADORA.— Carmen.

PROTAGONISTA.— Carmen. Carmen, ¿qué es lo que más te ha gustado de todo lo que has visto?

ESPECTADORA.— Ehh... (*Ríe.*) A mí, el cono.

PROTAGONISTA.— (*Sonríe.*) ¡El cono! Ya... (*Pausa. A público.*) ¿Veis? El cono. Lo más sencillo. Que surgió sin querer... Nos empeñamos en dejarnos la piel, en sufrir en el proceso... pero en definitiva, lo más indoloro, es lo más efectivo. Parece que necesitamos el dolor para crear. Y eso es lo que os he mostrado... Qué patético.

*El CONO se ha ido quitando el traje de CONO. Ahora vemos al DOBLE. El PROTAGONISTA habla al/la espectador/a a quien se dirigió al principio de la función.*

PROTAGONISTA.— Hola, (*nombre que dijo en el monólogo inicial.*) Oye, vámonos. Vámonos todos de aquí. ¿Adónde soléis ir a tomar algo, cuando salís de ver/

DOBLE.— Qué haces?

*De golpe, se eleva la gasa a toda velocidad y se descubre la gasolinera desolada, abandonada, arruinada, precintada, gris, sin luz, vacía, con menos elementos que antes pero plagada de cardos. Cardos secos. Grandes. El PROTAGONISTA entra en el espacio, va directo al descampado.*

PROTAGONISTA.— (*Hablándole a un cardo, vuelve a usar el nombre del último espectador.*) ¿Qué soléis hacer cuando salís de ver/

DOBLE.— Esto de hablar a público es una caída de ritmo enorme.

PROTAGONISTA.— Seguramente lo sea.

DOBLE.— ¿Estabas hablando en serio?

PROTAGONISTA.— ¿Sobre que he descubierto que tengo que parar? Sí.

DOBLE.— No puedes hacer eso.

PROTAGONISTA.— No es que pueda, es que lo necesito.

DOBLE.— Tú tienes un talento innato.

PROTAGONISTA.— Y muy mal gestionado.

DOBLE.— No, no, no. No puedes parar así, y tirar esto por tierra, (*corriendo las páginas de la libreta.*) todo esto. No. Hay que seguir. Lo que tienes es muy bueno. Y yo necesito más, quiero más. Esto es parte del proceso, es normal, hay subidas y bajadas, tú lo sabes, esto es un valle y luego vendrá la luz. No puedes parar. No podemos parar.

*Pausa.* El PROTAGONISTA le observa atónito y se sienta.

DOBLE.— ¡¿Qué?! Estoy que ardo por dentro, ¿sabes? Noto la llama. Estoy ardiente. Y el fuego es necesario/

PROTAGONISTA.— /pero peligroso cuando se escapa de tu control.

DOBLE.— Porque vamos a encontrar lo que nos falta. Un cierre.

DOBLE.— Un buen cierre.

PROTAGONISTA.— ¿Un buen cierre?

PROTAGONISTA.— Mi cierre es este.

DOBLE.— No, esto es un abandono.

PROTAGONISTA.— Estás enfermo.

DOBLE.— (*Pausa.*) ¿Qué dices? ¿¿Qué dices de enfermo?! Tengo ILUSIÓN, lo que parece que tú has perdido.

DOBLE/ PROTAGONISTA.— ¿No lo ves?

DOBLE/ PROTAGONISTA.— ¿Qué no veo?

DOBLE/ PROTAGONISTA.— Yo ahora lo veo todo distinto.

PROTAGONISTA.— ..., lo veo como ellos. (*Señala a los cardos.*)

DOBLE.— ¿Como quién? (*Pausa.*) Que te olvides del público, que no están.

DOBLE/ PROTAGONISTA.— Ahora lo que importa es esto.

PROTAGONISTA.— (*A los cardos.*) Lo veo como vosotros. ¿Verdad?

DOBLE.— Para ya! (*Tira con violencia, de un manotazo, uno de los cardos. Se pincha.*) ¡Joder! (*Le duele. Se recompone.*) Vale. Superamos esta crisis y me vas a dar un final. (*Pausa.*)

PROTAGONISTA.— *(Levantándose.)* ¿Un final?

DOBLE/ PROTAGONISTA.— El que tú necesitas.

*Pausa.*

DOBLE.— Encuentra un final.

PROTAGONISTA.— Que no puedo,

DOBLE/ PROTAGONISTA.— ¿Pero tú quién te crees?

DOBLE.— Que la obra importa más que tú. Venga, un monólogo a público, como lo estabas haciendo, pero honesto, crudo.

*El DOBLE coloca al PROTAGONISTA frente a los cardos.*

DOBLE.— Imagínate el oscuro...

*El DOBLE acerca su mano y tapa los ojos del PROTAGONISTA.*

*Oscuro.*

DOBLE.— ...y cuando te diga luz, le das. *(Se escucha cómo coge un micrófono, lo prueba, carraspea.)* ¡Luz!

*Luz.*

*El PROTAGONISTA se mantiene inmóvil pero ahora está frente al público. Silencio.*

DOBLE.— Vale, vale. Ese dolor, desde ahí. Eso es. Venga

*Silencio.*

DOBLE.— Te lo repito. Oscuro.

*Oscuro.*

DOBLE.— Luz.

*Luz.*

*El PROTAGONISTA sigue inmóvil pero está de nuevo mirando a los cardos.*

*Silencio.*

DOBLE.— Me vas a dar un final.

*El PROTAGONISTA mira al DOBLE.*

*Oscuro.*

DOBLE.— ¡Luz!

*Luz.*

*El PROTAGONISTA está sentado mirando a los cardos. Silencio. El DOBLE resopla y el PROTAGONISTA gira la cabeza para mirarlo.*

*Oscuro.*

DOBLE.— Y ahora cuando diga luz, texto. ¡Luz!

*Luz.*

PROTAGONISTA.— (*Mirando al DOBLE, llora.*) No puedo, me he equivocado.  
No hay final/

DOBLE.— Vale, vale. Por ahí. Sin lágrimas, es mejor contenerlo. ¡Oscuro!

*Oscuro.*

DOBLE.— ¡Luz!

*Luz.*



PROTAGONISTA.— Que no est/

DOBLE.— Volumen. Sube el volumen.

PROTAGONISTA.— Que no me entiendes, que no estoy actuando. Que no puedo más. (*Se levanta.*)

DOBLE.— (*Muy tranquilo, acercándose al PROTAGONISTA.*) Vale. No puedes. Tranquilo, no pasa nada... (*Señalando los cardos.*) Son cardos, ellos no nos juzgan. (*Pausa.*) Podemos volver a empezar. (*PROTAGONISTA le mira.*) Desde el principio del todo.

PROTAGONISTA.— No. Por favor. Yo no lo voy a hacer.

*El DOBLE agarra al PROTAGONISTA por detrás del cuello. Lo arrastra hasta el proscenio.*

DOBLE.— Sí, sí lo vas a hacer. Ya hay confianza. Venga, va, cógelo desde arriba.

*El DOBLE coge el micrófono y comienza a decir el siguiente texto mientras seca el sudor y las lágrimas del PROTAGONISTA con la toalla que quedó en el suelo. La gasa comienza a bajar lentamente.*

DOBLE.— Señoras, señores, bienvenidos. La función tiene una duración aproximada de una hora y treinta minutos. Les recordamos que apaguen sus teléfonos móviles y que no está permitida la grabación total o parcial de este espectáculo. También les recordamos que el espectáculo contiene luces estroboscópicas. No apto para personas con alta sensibilidad.

*El DOBLE se gira para dejar el micrófono en el lateral y el PROTAGONISTA aprovecha para cruzar al otro lado de la gasa, a la gasolinera. La gasa baja del todo dejando a uno a cada lado.*

DOBLE.— Gracias por su asistencia y que disfruten del espectáculo. La función va a comenzar.

*El DOBLE vuelve al centro mirando al PROTAGONISTA al otro lado, tras la gasa. El PROTAGONISTA avanza hacia la gasolinera y se detiene mirando al DOBLE, que está dando la vuelta. No vemos el gesto del DOBLE.*

*Se proyecta en la gasa: «Aplausos».*

*El público aplaude. El DOBLE levanta las manos, de espaldas, escuchando el aplauso. Se gira como lo hacía el PROTAGONISTA. O, quizá, se gira y se convierte en el ¿PROTAGONISTA? La gasolinera, al otro lado de la gasa, se apaga.*

PROTAGONISTA.— Gracias, gracias. Muy buenas noches, ¿qué tal? ¿Cómo estáis? después del shock, del viaje. (*Ríe.*) Esto que acabáis de ver son luces estroboscópicas.

*Oscuro.*

⊕ *Retomar en página 1.*





*CÓMICOS*  
*(la huelga del 75)*

Alfonso Mendiguchia Hernández



Este texto nace con motivo de la IV Gala de los Premios de la Revista Godot (revista independiente especializada en información sobre artes escénicas de Madrid, dirigida por José Antonio Alba). Una gala que se nos encargó presentar a Los Absurdos Teatro.<sup>1</sup>

El eje central de esa gala quisimos que fuera el homenaje a aquellas y aquellos que lucharon por sembrar la conciencia laboral, cultural y artística de la profesión, precisamente en el año en que se cumplen 50 años de aquella histórica huelga de actores del 75.

De ahí nace este texto, que intenta recoger sucintamente los hitos más destacados de aquellos días, la esencia de lo que fue una movilización histórica y única en un país ávido de aires de libertad y democracia. Todos los personajes -representados todos ellos por Patricia Estremera y Alfonso Mendiguchía-, la cronología y los lugares que aparecen en el texto, son reales. Los diálogos, aunque totalmente recreados, se inspiran en los testimonios de quienes fueron partícipes en primera persona de esta historia.

En enero de 1972, la actriz Concha Velasco y el actor Juan Diego solicitaron al empresario del Teatro Lara en aquellos días, Conrado Blanco, un día de descanso. No solo les fue denegado, sino que además fueron despedidos por hacer la petición. Aquel gesto de dignidad marcó el inicio de un malestar creciente entre los actores, que llevaban años soportando jornadas extenuantes, sueldos precarios y la ausencia de derechos laborales. Esa chispa encendió una conciencia colectiva que, tras años de organización clandestina y reivindicaciones ignoradas, culminaría en la histórica huelga de actores de 1975, un hito en la lucha por la dignificación del oficio en plena recta final del franquismo.

Alfonso Mendiguchía  
Los Absurdos Teatro

---

<sup>1</sup> Disponible en: <https://www.rtve.es/play/audios/la-sala-rne/sala-50-anos-huelga-actores-1975-absurdos-teatro/16676903/>

Enero de 1972.

*Despacho de dirección del Teatro Lara.*<sup>2</sup>

CONRADO.— Qué han dicho que qué...

SECRETARIO.— Que no piensan hacer la función.

CONRADO.— Pero estos dos quién cojones se creen que son .

SECRETARIO.— Son Juan Diego y Concha Velasco, señor.

CONRADO.— Ya lo sé, joder, que los he contratado yo.

SECRETARIO.— Como me ha preguntado...

CONRADO.— Por mí, como si son san dios.

SECRETARIO.— No blasfeme, señor, que es pecado.

CONRADO.— ¡Una puta y un maricón es lo que son!

SECRETARIO.— Tranquilo, don Conrado, que le sube la tensión.

CONRADO.— Y qué dices que piden esos desgraciados.

SECRETARIO.— Un día de descanso.

CONRADO.— ¡Mis cojones descanso!

SECRETARIO.— Pero señor...

CONRADO.— Que va en contra de mis principios, joder.

SECRETARIO.— Según ellos, lo dice el Fuero del Trabajo.<sup>3</sup>

CONRADO.— Pues en mi teatro mando yo, y no hay descanso, así que a actuar o a mamarla al paro.

SECRETARIO.— A qué paro, señor.

CONRADO.— ¡Al que tengo aquí colgado!

NARRADOR.— Y esa noche no actuaron y, por supuesto, los echaron.

<sup>2</sup> El teatro Lara es uno de los teatros más emblemáticos y antiguos de Madrid, inaugurado el 3 de septiembre de 1880. Una hermosa Bombonera con escenario a la italiana situada en el número 15 de la Corredera Baja de San Pablo, en lo que actualmente se conoce como zona de Malasaña, en el centro de Madrid. El nombre lo toma del empresario que lo levantó por iniciativa privada, don Cándido Lara. Entre los estrenos más importantes habidos en él destacan *Los Intereses Creados*, de Jacinto Benavente (1907) y *El Amor Brujo*, de Falla (1915).

<sup>3</sup> El Fuero del Trabajo (1938) es una de las ocho Leyes Fundamentales del Franquismo, que fue aprobada el 9 de marzo de 1938. Un texto de inspiración falangista, movimiento político anterior al franquismo que tuvo cierta influencia en la cuestión laboral y los medios durante la guerra y la dictadura, y entre sus principales puntos se cuentan la prohibición de las huelgas, la regulación de la jornada laboral y del descanso, y la creación de la Magistratura del trabajo y el Sindicato Vertical.

NARRADORA.— Pero con su plante, algo sembraron...

*Diciembre de 1974...*

*Sonido local de fiestas.*

NARRADOR.— Han pasado casi tres años.

*Bar Always, calle Hileras 8, Madrid.<sup>4</sup>*

NARRADOR.— Un grupo de actores se reúnen con nocturnidad y alevosía para hablar de su situación.

NARRADORA.— Como actores que son, hablan mucho y muy alto.

MARGALLO<sup>5</sup>.— Compañeros... que ya está bien, tenemos que plantarnos.

LOLA.— Pero Margallo, ¿estás borracho?

MARGALLO.— No, Lola, lo que estoy es deslomado de hacer triple función.

LOLA.— Yo sólo digo que, en esta profesión, el que dice que no, se queda sin trabajo.

RODERO.— No, coño, no. No será así, si todos juntos decimos que no.

LOLA.— Sí, claro, estás soñando.

RODERO.— Lo cierto es que tampoco pedimos tanto.

VICENTE.— Joder, Rodero, ya lo sé, pero díselo tú al sindicato.

RODERO.— Si es que lo dice hasta el Fuero de Franco.

PETRA.— Ya, pues mira lo que les pasó a Juan Diego y a la Velasco.

RODERO.— Porque eran solo dos.

PETRA.— Sí, pero qué dos.

JAIME.— Ahí tiene razón Petra, si a ellos no les hicieron caso...

LOLA.— La cuestión sería hablar todos con una sola voz.

JAIME.— La de quién.

PETRA.— Formemos una comisión.

JAIME.— Para qué.

---

<sup>4</sup> Uno de los bares míticos del Madrid de los años 70, muy frecuentado por actores, ya desaparecido.

<sup>5</sup> Las voces que aparecen en esta conversación corresponden a algunos de los actores y actrices presentes en esas primeras reuniones clandestinas. Son Juan Margallo, Lola Gaos, José María Rodero, Vicente Cuesta, Petra Martínez y Jaime Blanch.

PETRA.— Joder, pues para tener voz y voto en la negociación.

MARGALLO.— Que aquí solo negocia el Sindicato.<sup>6</sup>

LOLA.— Pero es que eso es un nido de empresarios.

MARGALLO.— ¡Hostia, claro! Por algo lo llaman vertical, ¿no?

VICENTE.— ¡Coño ya! Tiene razón Juan. Mejor vivir de pie, que morir arrodillados.

RODERO.— ¡Qué bien hablas, ladrón!

PETRA.— Entonces qué, ¿lo intentamos?

JAIME.— ¡Lo intentamos!

LOLA.— Y quién le pone el cascabel al gato.

MARGALLO.— ¡A tomar por culo! si alguien me acompaña, se lo pongo yo.

PETRA.— Pues yo te acompaño.

VOCES.— Y yo.

Y yo.

Y yo.

Y yo.

Y también yo.

NARRADORA.— Y allí mismo se formó la comisión, la Comisión de los Once.<sup>7</sup>

NARRADOR.— Y así se presentaron ante el Sindicato, once cuerpos y una sola voz.

*Días después.*

*Canción Bandërita.*

---

<sup>6</sup> El Sindicato Vertical fue el sindicato único durante el franquismo, un sindicato que agrupaba por igual a patronos y obreros (lo que en la práctica imposibilitaba los acuerdos), ambos subordinados a las decisiones del Estado. Fue parcialmente modificado en 1958 con la Ley de Convenios Colectivos, y siguió regulando las relaciones laborales en España hasta la creación del Estatuto de los Trabajadores, ya en la democracia.

<sup>7</sup> Los actores eligieron para las negociaciones a un grupo de representantes, la famosa «Comisión de los once», formada por Juan Margallo, Vicente Cuesta, Jesús Sastre, Luis Prendes, Pedro del Río, Alberto Alonso, Jaime Blanch, José María Escuer, José María Roderó o Gloria Berrocal.

*Despacho del presidente del Sindicato Nacional del Espectáculo*

CAMPANY<sup>8</sup>.— Adelante, muchachos.

COMISIÓN.— Señor Campmany, queríamos proponerle algo.

CAMPANY.— Sí, algo he escuchado...

COMISIÓN.— Entonces sabrá que no pedimos tanto.

CAMPANY.— Claro que no, muchachos.

COMISIÓN.— Solo pedimos tener voz y voto en la negociación.

CAMPANY.— Para eso está este Sindicato.

COMISIÓN.— Queremos la nuestra, no la de los empresarios.

CAMPANY.— Les advierto que eso suena a subversión, tengan cuidado.

COMISIÓN.— Pero es que es nuestro trabajo.

CAMPANY.— ¡Por Dios! Hablan como obreros, les tenía por románticos.

COMISIÓN.— El romanticismo no está reñido con la dignidad.

CAMPANY.— Y qué proponen para dignificar su situación laboral.

COMISIÓN.— Un día de descanso.

CAMPANY.— Ah, muy bien.

COMISIÓN.— Y que paguen los ensayos.

CAMPANY.— Aaahh, perfecto también

COMISIÓN.— Y las dietas por lo gastos

CAMPANY.— ¡Algo más, muchachos?

COMISIÓN.— Si pudiera ser, hacer al día una sola función.

CAMPANY.— Claro, cómo no

COMISIÓN.— Entonces, ¿le parece bien?

CAMPANY.— Fetén, a mí me parece fetén. Pero, si ya han terminado, les aconsejo que salgan rápidamente de mi despacho, no vaya a ser que los huevos se me hinchen tanto que, al explotarme, alguno de ustedes salga tan mal parado que no pueda volver a pisar un escenario.

*Empiezan acordes de Cómicos.*

---

<sup>8</sup> Jaime Campmany y Díez de Revenga fue un periodista, novelista y poeta satírico. En 1974 fue designado presidente del Sindicato Nacional del Espectáculo. Además de los actores en huelga, otros artistas fueron reprimidos durante su mandato, como Joan Manuel Serrat, que fue expulsado de la Agrupación Sindical de Circo, Variedades y Folklore del Sindicato Provincial del Espectáculo, de Barcelona.

NARRADORA.— Y con tal amenaza regresaron.

NARRADOR.— Y con tal amenaza discutieron.

NARRADORA.— Y con tal amenaza pensaron.

NARRADOR.— Que, si habían de estallar algunos huevos,

NARRADORA.— ...estallaran por todo lo alto.

CAPMANY.— ¡Cómicos!

NARRADORA.— (*Canta*) Duermen vestidos,<sup>9</sup>

Viven desnudos,

Beben la vida a tragos.

ACTOR.— (*A público.*) Compañeros, tenemos que hacer algo

NARRADORA.— (*Canta.*) Son adorados,

Son calumniados,

Como dioses de barro.

*Los dos narradores se dirigen a público, como si estos fueran los actores y actrices presentes en la asamblea. Sus voces representan las voces de aquellos que alzaron su voz para convencer al resto de compañeros de ir a la huelga. Es una recreación de lo que pudo ser la asamblea en la que se decide el inicio de la huelga del 75.*

ACTRIZ.— Compañeros

ACTOR.— Basta ya de ser esclavos

ACTRIZ.— Somos uno, muchos unos, pero somos... y somos importantes.

*Van bajando al patio de butacas.*

ACTOR.— Y en nuestra voz está la clave, en la mía y en la tuya y en la tuya... Una sola voz, que unida, será un grito imposible de obviarlo.

ACTRIZ.— Ni siquiera para aquellos que se atreven a negarnos.

ACTOR.— ¡Atrevámonos a gritar basta!

ACTRIZ.— Hoy es el día de la revolución.

ACTOR.— Recordemos este día y por este día seremos recordados.

ACTRIZ.— Eso es, salgamos a la calle a decir 'basta ya' de ignorarnos.

ACTOR.— ¡Vamos, levantaos!

---

<sup>9</sup> Canción *Cómicos* de Víctor Manuel, canción creada en apoyo a los actores en huelga.

ACTRIZ.— Demostremos que existimos.

ACTOR.— Demostremos que valemos.

ACTRIZ.— Demostremos que pensamos.

ACTOR.— ¡Demostremos estar hartos!

ACTRIZ.— ¡Vamos, levantaos!

ACTOR.— Vayamos a la huelga para decir a esos pocos que hasta aquí hemos llegado.

ACTRIZ.— Que ya es tiempo de que escuchen.

ACTOR.— Que ya hemos despertado.

ACTRIZ.— ¡¡Levantaos!!

*De nuevo arriba del escenario.*

ACTOR.— Todo está dispuesto si vuestro espíritu lo está y yo os pregunto, ¿¿¿Qué votamos???

ACTRIZ.— ¡Yo voto huelga!

ACTOR.— ¡Huelga!

ACTRIZ.— ¡Huelga!

ACTOR.— ¡Huelga!

NARRADORA.— (*Canta.*) ... Por general decisión  
Se suspende la función

*4 de febrero de 1975.*

NARRADOR.— 4 de febrero de 1975. Hace ahora exactamente 50 años.

«Por incomparecencia de los actores, se lamenta informar que la sesión de hoy queda cancelada»

NARRADORA.— La misma tarde del día 4, quince teatros cuelgan este cartel en sus taquillas. Al día siguiente, como reacción, se producen las primeras detenciones

*Sirenas de policía.*

ACTOR.— Los han cogido en La latina.<sup>10</sup>

ACTRIZ.— Cuántos son.

ACTOR.— Solo he visto a Alicia Sánchez y a Tomás Picó<sup>11</sup>, pero en la lechera<sup>12</sup> había más.

ACTRIZ.— Si solo estaban informando.

ACTOR.— En este país hasta hablar es pecado.

ACTRIZ.— Dónde los han llevado.

ACTOR.— A la Dirección General de Seguridad.<sup>13</sup>

ACTRIZ.— No me jodas. ¿Se sabe cuándo los soltarán?

ACTOR.— Están intentando sacarlos Marsillach y Fernán Gómez.

NARRADORA.— Por suerte, soltaron a los siete detenidos esa misma noche,

NARRADOR.— Pero, ¡cuidado!, el aviso está ya dado...

<sup>10</sup> El teatro de La Latina está ubicado en el número 2 de la Plaza de la Cebada, del homónimo barrio madrileño de La Latina, y fue obra del arquitecto Pedro Muguruza. Fue fundado en la primera década del siglo XX por el anticuario Juan Lafora Calatayud y ha sido, y sigue siendo, uno de los escenarios más importantes para la representación de comedia y revista en la historia del teatro de España a lo largo de siglo XX.

<sup>11</sup> A las siete y cuarto, cuando acudían a informar a sus compañeros del Teatro de la Latina, la policía detuvo a las actrices Natalia Duarte y Alicia Sánchez, así como a los actores Tomás Picó, Salvador Vives, Dionisio Salamanca, Mariano Romo y José Renovales. No fueron puestos en libertad hasta pasadas las dos de la madrugada, después de la visita a la Dirección General de Seguridad de una comisión encabezada por Fernando Fernán Gómez y Adolfo Marsillach.

<sup>12</sup> Se conoce como 'lecheras' a los furgones de la Polía Antidisturbios. El origen del término se remonta a los años 60, cuando la Cooperativa Lechera comenzó a utilizar unos vehículos para el reparto de leche que eran los mismos con los que el Gobierno dotó a la policía. La comparativa entre idénticos modelos hizo que surgiera el nombre coloquial de 'lecheras'. La denominación popular también hacía alusión a que de su interior salían los agentes 'repartiendo leches', o a que cuando a alguien se le introducía dentro de la furgoneta 'se llevaba un par de leches

<sup>13</sup> Durante el franquismo, la Dirección General de Seguridad (DGS) fue un organismo clave del régimen, dependiente del Ministerio de la Gobernación, cuyo objetivo principal era el mantenimiento del orden público y la represión de la oposición política y social. Estaba encargada de los servicios de vigilancia y seguridad, y a través de ella se materializaba la represión institucional del franquismo, incluyendo el encarcelamiento, la tortura y el asesinato de miles de personas.

*Música* Una paloma blanca.

NARRADORA.— Mientras tanto, en Madrid, se unen a la huelga circos, tablaos, salas de arte y cafés teatro.

ACTOR.— En Barcelona han suspendido todos los espectáculos.

ACTRIZ.— No me puedo creer la que estamos liando...

NARRADOR.— Se plantan los actores de radio y televisión y cuarenta realizadores firman una carta de adhesión, Pilar Miró, Mercero, Rosa León...

ACTRIZ.— Mira esto. Acaban de brindar por la huelga Tip y Coll.<sup>14</sup>

ACTOR.— Y ha llegado una carta de apoyo de los presos por subversión.<sup>15</sup>

ACTRIZ.— Joder, no paran de llegar telegramas.

ACTOR.— ¡Hay uno de Bertolucci!

ACTRIZ.— Escriben de París, de Portugal...

ACTOR.— Esta viene ¡de Alemania!

ACTRIZ.— Ha llegado otro telegrama ¡¡jes de Nueva York!!!

NARRADOR.— Ya no es solo cuestión de actores. Nos apoyan pintores, poetas, cantantes.

NARRADORA.— Los abrazos nos llegan de todas partes.

NARRADOR.— Y cuantos más abrazos llegan, la cosa se pone más seria.

*Suena un teléfono.*

ACTOR.— Lllaman del ministerio.

ACTRIZ.— ¿No me jodas? Para qué.

ACTOR.— Habrán visto que vamos en serio.

ACTRIZ.— Y que tenemos razón.

ACTOR.— No te emociones, compañero.

---

<sup>14</sup> Famosísimo dúo cómico español de los años 70 y 80, formado por Luis Sánchez Pollack 'Tip' y José Luis Coll 'Coll'. Se anticiparon al humor surrealista de los Monty Python y al absurdo de raíz cañí que patentó años después José Luis Cuerda. Bebían de Jardiel Poncela y Mihura, de Gómez de la Serna y *La Codorniz*.

<sup>15</sup> Presos sindicalistas del llamado 'proceso 1001': El Proceso 1001 del Tribunal de Orden Público se saldó con la condena a prisión de toda la dirección del sindicato Comisiones Obreras acusados de subversión.

ACTRIZ.— Si es que no pueden decirnos que no.

*Canción Bandërita.*

NARRADOR.— En el Ministerio los espera el señor Fernández Sordo, ministro a la sazón.<sup>16</sup>

MINISTRO.— Adelante, caballeros.

NARRADOR.— La reunión fue cordial.

MINISTRO.— No.

NARRADOR.— Incluso amable.

MINISTRO.— No.

NARRADOR.— El ministro estuvo franco y amigable.

MINISTRO.— No.

NARRADOR.— Habló tranquilo y con suma educación.

MINISTRO.— No.

NARRADOR.— Sin genitales.

MINISTRO.— No.

NARRADOR.— Amenazas.

MINISTRO.— No.

NARRADOR.— Ni descontrol.

MINISTRO.— No.

ACTORES.— Pero si algo quedó claro tras aquella gentil reunión, es que el ministro Sordo, no sabemos si escuchándonos o no, lo único que nos dijo fue...

MINISTRO.— ¡Que NO!

*Campana ring boxco.*

NARRADOR.— Quinto día de huelga, se acerca el fin de semana y las cosas se tensan...

NARRADORA.— Empiezan a aparecer algunos bulos en la prensa y la voluntad de luchar, el lunes tan de hierro, ahora ya no es tan férrea.

<sup>16</sup> Una comisión voluntaria de actrices y actores (en la que figuraban María José Alfonso, Concha Velasco, Ana Belén, Tina Sainz, Francisco Valladares, Germán Cobos, José Sacristán, Lola Gaos, Jesús Sastre y José María Escuer (los tres últimos miembros de la comisión de los once) se reunió con el ministro de Relaciones Sindicales, Alejandro Fernández Sordo, que rechazó la pretensión actoral con el argumento de que aceptarla sería “tanto como transformar el sistema sindical”.

JUAN DIEGO<sup>17</sup>.— Sólo os pido un poco más.

ACTRIZ.— Son ya varios días sin cobrar, Juan.

JUAN DIEGO.— Hay que aguantar.

ACTRIZ.— Ya, pero en esta profesión nuestra...

JUAN DIEGO.— Ya, lo sé.

ACTRIZ.— ... el hambre a la mínima aprieta.

JUAN DIEGO.— Mirad, es Arias Navarro<sup>18</sup>, hablando de nosotros en televisión.

*VÍDEO Arias Navarro: 'El gobierno simplemente a través de las fuerzas de orden público y de seguridad nacional dispone de elementos más que suficientes para aplastar inexorablemente cualquier intento de subvertir o alterar la vida del país'*

ACTRIZ.— Joder, esto ya da mucho miedo.

JUAN DIEGO.— Miedo de qué.

ACTRIZ.— De todo y de nada. Yo qué sé.

JUAN DIEGO.— Si nada tenemos, nada podemos perder.

NARRADORA.— Esa misma noche, a las puertas del teatro Bellas Artes.<sup>19</sup>

*Sonido sirenas policía.*

POLICÍA.— ¡Sus carnets!

ACTORES.— Solo estamos informando.

POLICÍA.— Pues a informar al cuartel.

NARRADORA.— Se llevan esposados a ocho de los nuestros.

NARRADOR.— Hasta aquí ha llegado el juego.

NARRADORA.— Tras unas horas de infarto, sueltan a cuatro de ellos: a Rocío, a Pedro Mari, a Flora y Enriqueta.

---

<sup>17</sup> Famoso actor español, afiliado al Partido Comunista de España, que fue uno de los cabecillas principales de la huelga.

<sup>18</sup> Carlos Arias Navarro fue el presidente del Gobierno de España durante los últimos dos años del franquismo y el primer año de la Transición.

<sup>19</sup> Teatro madrileño situado en los bajos del edificio del Círculo de Bellas Artes, fundado por el director José Tamayo e inaugurado en noviembre de 1961 con la obra *Divinas Palabras*.

NARRADOR.— Pero dentro aún quedan Malonda, Sainz, Plaza y Monreal.<sup>20</sup>

NARRADORA.— Les acusan de pertenecer al FRAP<sup>21</sup> y colaborar con ETA.<sup>22</sup>

POLICÍA.— Si no queréis escenarios, tendréis celdas.

*Sonido de celda.*

NARRADOR.— Ellas a Yeserías.<sup>23</sup>

*Sonido de celdas.*

NARRADORA.— Ellos a Carabanchel.<sup>24</sup>

*Sonido de celdas.*

ACTOR.— Haremos lo que quieran.

POLICÍA.— Ya sabéis lo que tenéis que hacer.

ACTOR.— Está bien, paramos.

POLICÍA.— Vaya, ya no parecéis tan gallos...

ACTOR.— Y ahora, soltadlos.

POLICÍA.— No tan rápido, polluelos.

ACTOR.— Por qué.

<sup>20</sup> Los ocho detenidos a las puertas del Teatro Bellas Artes fueron: Rocío Dúrcal, Pedro Mari Sánchez, Flora María Álvaro, Enriqueta Carballeira, Antonio Malonda, Tina Sáinz, José Carlos Plaza y Yolanda Monreal.

<sup>21</sup> El Frente Revolucionario Antifascista y Patriota (FRAP) fue una organización terrorista de carácter comunista, an0franquista y republicana.

<sup>22</sup> Euskadi Ta Askatasuna (ETA; «País Vasco y Libertad» en euskera) fue una organización terrorista nacionalista vasca que se proclamaba independen0sta, abertzale, socialista y revolucionaria.

<sup>23</sup> Antigua cárcel de mujeres en el distrito de Arganzuela, en Madrid. Hoy en día es un centro de Inserción Social llamado Victoria Kent.

<sup>24</sup> La cárcel de Carabanchel fue una cárcel de hombres situada en el distrito madrileño de Carabanchel. Su nombre oficial era el de Prisión Provincial de Madrid y fue edificada por el régimen franquista con el objetivo de cubrir las necesidades penitenciarias de la ciudad de Madrid. Estuvo en funcionamiento 55 años.

POLICÍA.— Aún queda un fleco por resolver.

ACTOR.— Qué fleco.

POLICÍA.— En este país nuestro, la libertad tiene un precio.

ACTOR.— Ya veo... De cuánto estamos hablando.

POLICÍA.— De esto.

ACTOR.— ¡¡¡Joder!!! Esto no son multas, son hachazos.

POLICÍA.— Es lo que hay, muchachos, si lo pagáis bien y si no... circulando.

NARRADOR.— Y una vez más, se une la profesión. Y no solo ellos.

NARRADORA.— Con mil penurias se abonan las desorbitadas multas.

NARRADOR.— Han sido tres días de cárcel, tres días de angustia.

NARRADORA.— Tres largos días de miedo.

NARRADOR.— Fin de la aventura.

NARRADORA.— Se acabó la huelga.

NARRADOR.— Y aunque poco o nada fuera lo que se consiguiera con ella, aquellos nueve días fueron, como dice Sacristán, 'los días del esplendor en la hierba'.

NARRADORA.— Los días que lograron sembrar la conciencia laboral, cultural y artística de toda la profesión.

NARRADOR.— Y por eso, hoy, cincuenta años después, seguimos diciendo: ¡Gracias!

*Cómicos, de Víctor Manuel.*

# CRÓNICA



ELENI GKINI

Entrevista con Steve Karier, director del  
Fundamental Monodrama Festival

ALBA ROSA

XII Jornadas de Teatro y Feminismos.  
*La Investigación-Creación Escénica:  
Heurísticas y Hermenéuticas Feministas*

## Libros

MARTA PÉREZ ROIG

Lorente Queralt, Núria y Giner Morant,  
María (eds.) (2025). *Cartografías  
femeninas. Más allá de la escena*. Editorial  
Comares Literatura

FERNANDO DOMÉNECH RICO

Vilches de Frutos, Francisca, y Pilar  
Nieva de la Paz (eds.) (2025). *María de la  
O Lejárraga (1874-1974): teatro, feminismo y  
vanguardia*. Guillermo Escolar.

CARLOS CUESTA COSCOLLÁ

Romera Castillo, José (2025). *Teselas  
Teatrales Actuales*. Ediciones Invasoras.

S  
E  
K  
O  
I  
A  
T  
O  
A

DAVID OJEDA

López Antuñano, José Gabriel (2024). *De lo dramático a los posdramático. La escena del siglo XXI*  
[2]. ADE

JAVIER IBARRA LETELIER

Fwala-lo Marín (2024). *Pensar la dirección. Concepciones y procedimientos en prácticas contemporáneas*. Artezblai

JOSÉ BORNÁS

Stefanova, Kalina y Carlson, Marvin (eds.)  
(2023). *20 Directores rompedores de la Europa del Este*.  
ADE

ANDRÉS BELADIEZ ROJO

Suárez Álvarez, Jorge Iván (2025). *Manual de integración tecnológica en las artes escénicas*.  
Universidad del Atlántico

PABLO MARTÍNEZ GONZÁLEZ DE LINARES

Martín-Santos, Luis (2005). *Teatro. Obras Completas IV*. Edición de Fernando Doménech  
Rico. Galaxia Gutenberg



S  
T  
K  
O  
I  
F  
T  
O  
F



ENTREVISTA CON STEVE KARIER, DIRECTOR DEL  
FUNDAMENTAL MONODRAMA FESTIVAL

**Dra Eleni Gkini** (Guini)  
Academic Staff-Open University of Cyprus  
[ginieleni@gmail.com](mailto:ginieleni@gmail.com)



El festival de monodrama en Luxemburgo Fundamental-Monodrama 2025 abrió sus puertas en junio de 2025 por decimoquinta vez, acogiendo a artistas de Luxemburgo, Portugal, Bélgica, Grecia, Croacia, Austria, Burkina Faso, Jordania, Países Bajos y la República del Congo. El arte de la narración en el escenario teatral tomó forma a través de las diversas versiones de la performance, resaltando la diversidad del género y demostrando que el monólogo contiene tanto la inspiración individual del autor o del director como la clarividente interpretación del actor. Además, abarca la dinámica de la colectividad, ya que se dirige a ella y a menudo adquiere su forma final a través de ella.

Las obras monológicas presentadas —ya fuera en una primera versión en proceso de creación o como propuestas dramáticamente acabadas— despertaron, sin duda, el interés, la reacción inmediata y la emoción del público.

En su conjunto, actores, bailarines, performers y, por supuesto, autores y directores, entablaron un diálogo profundo con las temáticas que abordaron a través de sus monólogos, ofreciendo al público performances de ideas escénicas innovadoras y de una originalidad dramática incuestionable.

La simplicidad de los medios escénicos, la inventiva con la que los gestionaron los intérpretes, la cercanía en el espacio entre los performers y los espectadores reforzaron la sensación de comunicación directa. Así,

la cuestión del aislamiento social provocado por el desempleo, el divorcio o el desarraigo; el peso del sexismo y de los prejuicios raciales; el rechazo que suscitan las enfermedades mentales o aquello que solemos denominar «desviación de la normalidad»; la violencia política y la guerra; el expolio de los recursos naturales, junto con la falta de respeto hacia lo que concebimos como «medio ambiente», conformaron el paisaje monológico de aquellos diez días.

En la creación de estos monólogos participaron tanto artistas consagrados internacionalmente como actores, bailarines y directores emergentes. Todos ellos trazaron —a partir de su elección estética y temática— una presencia escénica de marcado carácter crítico y reflexivo, tanto en el plano social como en el político, de manera innovadora y original, utilizando los inagotables recursos del código escénico de la performance y, al mismo tiempo, la pureza y la sencillez que impone el monólogo dramático.

Y este año, Steve Karier —actor profesional formado en la prestigiosa Escuela Superior Estatal de Música y Arte Dramático de Stuttgart, con una trayectoria que incluye actuaciones en Colonia, Milán y Londres, y actual director del Fundamental Monodrama Festival— alcanzó con gran éxito su objetivo: la realización de un festival internacional que reunió, en el acogedor espacio de BananneFabrik de la ciudad de Luxemburgo, catorce espectáculos en solitario presentados por artistas de diez países a lo largo de diez días.

La conversación con él resultó especialmente enriquecedora. A través de sus respuestas, Karier nos ofreció una mirada profunda sobre el contenido y los propósitos de este festival, nos brindó valiosa información acerca de la evolución y la estética del género del monodrama y, al mismo tiempo, abrió el camino para futuras conversaciones —y, por supuesto, para asistir a las representaciones.



Figura 1. El equipo del Fundamental Monodrama Festival con su director artístico, Steve Karier, en el centro. Foto cortesía de Antoine de Saint Phalle.

#### A. UNA INTRODUCCIÓN AL PROCESO Y LOS PRINCIPIOS ARTÍSTICOS DEL MONODRAMA FESTIVAL

*¿Cuáles son los principales valores o principios que definen su trayectoria artística como director del festival de monodrama y, en su opinión, cuáles son los elementos más importantes para acoger una representación en el programa de Fundamental?*

Tenemos que ver, sentir y creer en algo especial en cada proyecto para que lo tengamos en cuenta, una necesidad creativa, un interés artístico, social o societal fuera de lo común, o bien un interés por el creador o la creadora, algo personal, una chispa, un puente, una mano tendida. Y esos son los elementos más importantes para que invitemos a alguien.

*¿Cuál es el proceso de selección de las obras/monólogos presentados? ¿Cuáles son los retos más difíciles a la hora de organizar el festival, especialmente en lo que se refiere a la selección de espectáculos procedentes de muchos países diferentes?*

Para empezar, rara vez aceptamos propuestas de proyectos, nunca hacemos convocatorias de proyectos: elegimos y contactamos con los artistas invitados, a menudo después de haberlos seguido durante años, muy a menudo sin que ellos lo sepan. A partir de ahí, se va configurando poco a poco un programa a lo largo de todo un año hasta dar lugar a una nueva edición del festival, de forma intuitiva, por así decirlo, más que según lemas o conceptos preestablecidos. Además, al vivir en un país decididamente multilingüe (con tres lenguas oficiales, más del 40 % de la población no luxemburguesa y, por lo tanto, importantes comunidades internacionales residentes), existe la obligación de ofrecer al menos un programa en cuatro idiomas para respetar y servir a la realidad ciudadana y social del país... ¡y eso es probablemente una obligación única y propia de nuestro país!



Figura 2. *Noce* con Safourata Kabore (Burkina Faso).

Foto cortesía de ©Emmanuelle Konkobo.

*¿Cómo han elaborado su estrategia en materia de equilibrio entre la participación internacional y la local en el Monodrama Festival? ¿Y cómo colaboran con los artistas a escala internacional para garantizar que los espectáculos conserven su autenticidad cultural y, al mismo tiempo, sean comprensibles para un público internacional?*

Una vez más, intentamos mantener cierta fluidez. Por supuesto, nos tomamos muy en serio la misión de desarrollo —especialmente de artistas emergentes— que nos fijamos en 2010, desde la primera edición. Para ello, establecimos la línea programática «Monolabo», reservada a proyectos en fase de creación y limitada a 30 minutos de escena por proyecto; en general, bocetos.

Gran parte de la creación nacional del FMF surge de este programa, por lo que se desarrolla con precaución, acompañamiento y evaluaciones periódicas entre el equipo creativo y los responsables artísticos del festival. Al menos el 50 % del programa (8 de 14 propuestas en 2025) procede de Luxemburgo, lo que convierte al festival en un motor importante de la creación teatral luxemburguesa, a pesar de su tamaño reducido. A esto se suman coproducciones e invitaciones internacionales, según la llegada de propuestas, lo que nosotros llamamos «la captura de la temporada».

Esta estrategia nos proporciona gran libertad para seleccionar las obras que consideramos más adecuadas, aquellas que mejor se adaptan o complementan el programa nacional. Y, dado el multilingüismo del país, no necesitamos adaptar los espectáculos: podemos presentarlos en su estado original, incluso sin subtítulos, es decir, sin elementos que puedan entorpecer u obstaculizar las intenciones originales de las creaciones.

*Es indiscutible que los conceptos de diversidad e inclusión son temas a los que vuelve regularmente. ¿Cree que el Festival ha logrado, a través de ellos, salvar en cierta medida la brecha entre culturas y civilizaciones? Y, si es así, ¿en qué sentido?*

Ah, esas son palabras mayores: salvar la brecha entre culturas es una tarea que supera con creces nuestras limitadas capacidades. Hablando en serio, estos dos temas nos han preocupado desde siempre, incluso antes de que empezaran a recibir mayor atención pública. Sin embargo, nunca usamos esas palabras en nuestras reuniones. Hablamos más bien de «urgencia», «necesidad», «cuestiones candentes», pero rara vez en el sentido político o de los acontecimientos del día.

Verán: tener en escena a un autor y actor africano, dirigido por un hábil director africano, que nos habla de su experiencia durante una guerra civil en África Central y de cómo escapó de ella; un actor que transmite la impresión de estar profundamente angustiado en el escenario; o

una bailarina-intérprete que, ya pasada la treintena, baila, canta y grita su consternación ante el suicidio de su padre, ante esa partida sin despedida... Y luego ver al público de una sala abarrotada ponerse en pie para aplaudir, reír y llorar al mismo tiempo.

Verán, ahí ocurre algo más, algo muy antiguo, arcaico, catártico, colectivo, una participación que va mucho más allá de cualquier «concepto». Y en ese momento ya no hay ningún abismo que salvar: la comunión entre los seres humanos, el compartir dolores y alegrías indescriptibles, se eleva por encima de cualquier brecha. Es atemporal; data incluso de antes de Esquilo.



Figura 3. *All Before Death is Life* con Benjamin Verdonck. (Bélgica).

Foto cortesía de ©Nurith Wagner-Strauss.

*En su opinión, ¿existe una estética particular que se adapte mejor al género del monodrama? En otras palabras, ¿la puesta en escena de un monodrama exige una «economía» diferente en los medios de expresión, en comparación con el teatro con varios personajes y escenas?*

Es difícil hablar de una estética propia del solo, porque al haber una sola persona en escena, las reglas de la representación teatral cambian por completo y se abre un enorme espacio a la subjetividad y a la decisión

artística en solitario, más cercana incluso a la performance que al teatro tradicional colectivo.

También hay que decir que cuando la puesta en escena aborda la disciplina siguiendo caminos tradicionales —la organización de una sucesión de escenas o la necesidad de «controlar» lo que ocurre en el escenario— el proyecto tiene muchas posibilidades de fracasar. Lo mismo sucede si se subestima la disciplina considerándola «menor», porque se cree que, en el monólogo, no hay muchas oportunidades de brillar. Subestimar la disciplina también puede ser una trampa para el actor o la actriz: ¿cuántos espectáculos «en solitario» no llegan realmente al público a pesar de contar con intérpretes de primer nivel? La razón es que se subestima el esfuerzo y la generosidad que se requieren.

Ahora bien, en cuanto a las cualidades específicas, diría que es el aliento. Hay un solo aliento que define la obra, no una serie de respiraciones diferentes. Con ese aliento, el protagonista o la protagonista deberá conmover al público; es con él con el que llevará al espectador a un viaje, a la exploración de la velada. Sin ese aliento, sin ese compartir, sin esa invitación a subirse a la alfombra voladora, la alfombra no volará. Ahí reside el esfuerzo y la generosidad que pueden faltar en una propuesta y hacer que la alfombra se quede en el suelo.

*Según su experiencia como director y actor, ¿cree que existen ciertas «técnicas» que permiten resaltar mejor la intensidad y la inmediatez de un monodrama?*

Podemos utilizar técnicas teatrales contemporáneas, deconstruir la narración, ayudarnos de múltiples proyecciones, micrófonos y bandas sonoras, al igual que podemos intentar (re)sumergirnos en las técnicas más arcaicas, en el ritual espiritual o religioso, en el encantamiento, el sacrificio... nada servirá si la respiración no es abierta, si el aliento y con él el sonido de la voz humana, la temperatura de ese sonido, la emoción que transmite ese aliento, no llenan la sala con abundancia.

*¿Qué le impulsa a encontrar un equilibrio entre el apoyo a los jóvenes creadores y la presencia de artistas ya reconocidos? ¿Se trata más bien de un instinto artístico, de una larga experiencia o de una estrategia?*

Vengo de una época en la que el apoyo a los emergentes era prácticamente desconocido, en la que el teatro estaba regido por una dictadura

absoluta de la puesta en escena y en la que había que funcionar, gustar y «ser bueno» sin que a nadie le importara cómo lograrlo, sin que importaran las condiciones propicias para la creación, que requieren, aún más que una escenografía original, un espacio de experimentación. Quería ofrecer a estos jóvenes, en busca de sus propias formas y de su expresión artística, un lugar protegido, rodeado de personas del oficio que solo juzgarían duramente las propuestas deshonestas o los «bluffs artísticos», pero nunca un fracaso honesto, que más bien señalaría la falta de valor y apertura que un error espectacular o un extravío por caminos artísticamente áridos.

Así que sí, fue tanto mi instinto como mi experiencia lo que me llevó a crear el «Monolabo», la primera de estas iniciativas que hoy existen en los teatros más importantes del país.



Figura 4. *The whore of Canaan* con Lana Nasser. (Jordania | Países Bajos). Foto cortesía de Cees Rullens.

## B. EL FUTURO DEL MONODRAMA

*¿Cuáles son sus planes para el futuro del Monodrama Festival? ¿Tiene pensado ampliarlo o añadir nuevas actividades, modificar la estructura o incluso explorar nuevas direcciones performativas? Por ejemplo, ¿le gustaría desarrollar nuevas actividades o talleres para iniciar a los jóvenes artistas y espectadores en el monodrama?*

Para mí, ahora lo más importante es garantizar el futuro del festival evitando cometer un error que, lamentablemente, es bastante común entre quienes han logrado crear algo partiendo de cero, persiguiendo con pasión y tenacidad —y a veces con una buena dosis de terquedad— un objetivo en el fondo irrealizable: aferrarse a su puesto y no preparar el relevo. En un futuro no muy lejano, serán personas más jóvenes que yo las que decidirán el programa y el desarrollo. Pero veo varias vías y modos para hacer evolucionar el Fundamental Monodrama Festival sin dejar de ser fiel a los criterios de selección y a los principios de la programación: ampliar el festival a varios lugares, invertir más en el espacio público con actuaciones itinerantes o quizás proyectos relacionados con el «teatro invisible», tal y como lo define Augusto Boal, la instalación artística, la performance artística que se define en el tiempo, es decir, «espectáculos» que se representarían durante horas varios días seguidos y que verían desfilar a los espectadores, quizás también una especie de «teatro de estaciones» que mostrara a seres humanos solitarios en varios espacios o habitaciones de un lugar. Y no descarto que yo mismo comience estas exploraciones muy pronto, con la esperanza de que quienes tomen el relevo quieran continuar.

En cuanto a la formación, soy escéptico: el género de la performance en solitario es, al fin y al cabo, marginal y muy técnico; sin embargo, la iniciación al juego escénico podría incluir esta disciplina.

*¿Cuáles son sus prioridades para el futuro, en términos de público y alcance del festival? Por ejemplo, ¿consideraría utilizar medios digitales (por ejemplo, transmisiones en directo, experiencias de realidad virtual) para dar a conocer el monodrama a un público joven?*

No. Lo digital no sirve realmente al teatro, soy categórico en este punto, lo deforma según sus necesidades y posibilidades. Los ensayos con «realidades virtuales» no son concluyentes, siguen siendo planos y,

sobre todo, sin alma ni aliento. Y no me parece nada bien elegir los medios artísticos en función de las posibles expectativas de un segmento del público. Definirse en función de esas expectativas no es una motivación muy intrínseca, ¿o sí? ¿Y cómo hacer creer en la necesidad de formular un proyecto si uno de los aspectos primordiales es «gustar»? Ahora bien, aunque no concibo lo digital como una forma de expresión dramática, no descarto que pueda resultar útil. Pero que sea la base de la expresión... eso es difícil, muy difícil de imaginar.



Figura 5. *Does it bite?* con Olga Pozeli. (Grecia). Foto cortesía de Kostis Davaris.

### C. EL FESTIVAL MONODRAMA EN LUXEMBURGO: ENCUENTRO ENTRE INTÉRPRETE, ESPECTADOR Y CREACIÓN PERFORMATIVA.

*¿Cómo valora el papel del monodrama en el teatro contemporáneo, en particular en lo que respecta a la inmediatez de la relación entre el espectador y el intérprete?*

Esa es una pregunta importante, sobre todo teniendo en cuenta lo que mencioné anteriormente. En mi opinión, lo que el monodrama puede aportar al teatro contemporáneo es, por un lado, la fuerza increíble que puede emanar de una persona concentrada al máximo en un espacio

vacío, el aura que se crea a su alrededor y la vehemencia que alcanza la expresión de sus estados emocionales o de su historia. Es algo conmovedor, como ya he señalado: un fenómeno que conduce al espectador a regiones de su sensibilidad a las que rara vez llega.

Por otro lado, existe el efecto contrario: un efecto de atracción del público, ese momento en que nos inclinamos hacia adelante, como arrasados por un silencio, un susurro o una elocución al límite de lo audible, como si un imán succionara los cuerpos de los asistentes hacia el escenario. Estos dos efectos pueden producirse también en obras de conjunto, por supuesto, pero son mucho más raros que en los solos. Yo vivo varios de ellos en cada festival, y los espectadores confirman tener la misma experiencia. Ese es, en definitiva, el papel del solista: el aislamiento de un cuerpo en el espacio que da lugar a una representación física de la condición humana.

*¿Qué reflexiones e impresiones le gustaría que los espectadores se llevaran de las representaciones del festival?*

Me resulta difícil esperar reacciones específicas del público, o incluso desearlas... salvo quizá silencio, concentración y benevolencia. Después, me alegro de cualquier reacción, incluso de las negativas, en ocasiones. Si, al final del festival, el público concluye que, un año más, hemos vivido momentos intensos, consideraré que ha sido un éxito.

*¿Cómo miden el éxito del festival más allá de la asistencia del público, por ejemplo, en términos de promoción de jóvenes artistas con talento, comunicación y proyección internacional, o vínculo con la vida artística luxemburguesa?*

Es difícil medir aquello que va más allá de lo objetivamente cuantificable. Pero existen indicadores claros: ¿cuántos talentos emergentes hemos identificado a través de los Monolabo? ¿Cómo evaluamos los Monolabo presentados por jóvenes seleccionados con vistas a su desarrollo futuro? ¿Cuántos han dado el salto del Monolabo al espectáculo completo? ¿Qué interés han suscitado los medios de comunicación o los investigadores/publicistas en una edición determinada? ¿Cuántos espectáculos —sobre todo creaciones propias— de la programación han captado la atención de programadores extranjeros?

Y, por último, valoramos enormemente la impresión de quienes asisten regularmente al festival, ya sea en su totalidad o a gran parte de él, porque son estas personas quienes pueden comparar ediciones y ofrecernos una visión general fundamentada.



Figura 6. *Je suis à prendre ou à laisser* con Rebecca Kompaoré Tindindé. (República Democrática del Congo). Foto cortesía de Romaric Ibrahim.

#### D. CRÍTICA Y EVALUACIÓN PERSONAL

*¿Si le pudiera citarlos, cuáles serían los aspectos más importantes del festival?*

Curiosidad, audacia, diversidad, hospitalidad, tolerancia, solidaridad y amistad. Y generosidad, por supuesto.

*¿Qué consejo le daría a un nuevo director artístico que se lanza ahora a organizar su propio festival de monodrama ?*

En primer lugar, que reflexione detenidamente sobre la definición de los criterios de elegibilidad, ya que esta etapa determinará en gran medida la configuración del programa. A continuación, que piense en

grande e incluya todas las disciplinas artísticas; o mejor dicho, que no descarte ninguna disciplina a priori, siempre que la forma esté sostenida por un protagonista. Y, por último, es fundamental establecer una estructura organizativa sólida, por pequeña que sea, que contemple la distribución de las distintas tareas. Aunque una misma persona deba encargarse de varios ámbitos, esto no altera la naturaleza de cada uno de ellos. Por lo tanto, antes de lanzarse, ¡reflexione y compare cuidadosamente! Esto le permitirá evitar el caos más adelante y, al mismo tiempo, disfrutar de muchas sonrisas.

Véase aquí: [Fundamental - Monodrama](#)

y aquí: [Fundamental - Productions](#) (véase una breve reseña de la trayectoria artística del Fundamental Monodrama Festival.)

Fotos: <https://fundamental.lu/en/aboutus>

Y: <https://fundamental.lu/en/monodrama/monodrama2025>





XII JORNADAS DE TEATRO Y FEMINISMOS. *LA INVESTIGACIÓN-CREACIÓN ESCÉNICA: HEURÍSTICAS Y HERMENÉUTICAS FEMINISTAS*



Las XII Jornadas Internacionales de Teatro y Feminismos, que son además el V Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Teatro del siglo XXI se celebraron los días 12, 13 y 14 de febrero de 2025. Un año más, son organizadas por el Grupo de investigación de feminismos y estudios de género de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid y la Asociación Internacional de Teatro del Siglo XXI. Habiendo superado su primera década, estas jornadas demuestran su condición de espacio imprescindible para el diálogo entre teoría, práctica y militancia escénica, contando con el apoyo de la Asociación José Estruch, el Instituto del Teatro de Madrid y la colaboración de la Asamblea Transfeminista de la RESAD y del Grupo Performa. Así mismo, el carácter transnacional y cooperativo de la cita se evidenció por la participación de investigadoras, creadoras y docentes provenientes de universidades españolas e internacionales.

Las jornadas volvieron a articular una red de pensamiento crítico en torno al teatro contemporáneo, consolidando una trayectoria que ha impulsado el encuentro entre artistas, investigadoras e instituciones comprometidas con una revisión feminista de las artes escénicas. Los ejes temáticos que articularon esta duodécima edición delinearón un mapa plural al que se sumaba una perspectiva decolonial y ecologista. A ello se sumaron reflexiones sobre corporalidades no normativas, neurodivergencias, transfeminismo, ciberfeminismo y filosofías *queer*. Además, las experiencias reunidas bajo el lema «lo personal es político» subrayaron el valor del testimonio, la pedagogía y la interseccionalidad como prácticas de investigación viva, capaces de repensar los vínculos entre cuerpo, escena y comunidad en el siglo XXI.

La apertura institucional del miércoles por la mañana, estuvo marcada por un tono de bienvenida y celebración. Almudena López Villalba, Vicedirectora de la RESAD en aquel momento, reconoció el espíritu aventurero de Ana Contreras y Alicia Blas, fundadoras de las jornadas, y deseó que las de este año sirvieran para tejer vínculos y generar futuras colaboraciones.

Por su parte, Alicia Blas (Grupo de Investigación de Feminismos y Estudios de Género RESAD) compartió la desoladora anécdota fundacional de las jornadas: en clase, los alumnos y alumnas no podían nombrar ninguna figura femenina que hubiese hecho aportaciones a las artes escénicas. En este sentido, el tiempo hace un guiño de justicia poética, ya que en esta edición, doce años más tarde, se analizaba la obra de una de sus alumnas, María Velasco.

Así pues, en palabras de Blas, este es un espacio que celebra el saber generado por mujeres, pueblos originarios y otros colectivos que desde fuera del canon han creado su propia manera de entender y descubrir el mundo porque, citando a Bell Hooks, «la teoría feminista es para todos, para todas y para todes». Además, enlazó esta reflexión con los conceptos clave del congreso: hermenéutica y heurística, entendidas respectivamente como la interpretación de los textos, en su sentido más amplio, como tejidos de significado, y como el método de indagación no convencional.

Por otra parte, José Romera (Catedrático UNED, Presidente de Honor de la AITS21, Director del SELITEN@T y de la revista «Signa», Presidente y fundador de la Asociación Española de Semiótica) recordó que la idea de la AITS21 surgió en el año 2013 en un congreso en Vigo, tras una conversación informal entre colegas. Y recalcó que nació como un foro donde reunirse, trabajar e iluminar lo que significa el teatro. También destacó la conjunción del V Congreso con las XII Jornadas de Teatro y feminismos, dada la confluencia genérica que se daba en esta edición.

Posteriormente, Ana Contreras (Codirectora del Congreso y las Jornadas, Presidenta de la AITS21 hasta ese momento, Cofundadora del Grupo Teatro y Feminismos y directora de la revista *Acotaciones*) señaló que el feminismo es una forma de hacer en horizontalidad, de un marcado espíritu colaborativo; el mismo espíritu que estuvo presente en forma y contenido durante los encuentros.

La mesa redonda inaugural fue conducida por Beatrice Bottin (Université de Pau et des Pays de l'Adour) bajo el título de *Las mujeres en las artes escénicas iberoamericanas hoy*. Bottin abrió el debate presentando a los ponentes y preguntándose si el hecho de que existan estas jornadas tiene un toque dramático puesto que denota que aún son necesarias y por tanto, su existencia denuncia la falta de una «evolución real».

Eduardo Pérez-Rasilla (UC3M; Performa / Histrio) comenzó reflexionando sobre la creación escénica contemporánea y, especialmente, sobre la aportación de mujeres creadoras como Angélica Liddell, Elena Córdoba, Luz Arcas, María Escobar, Ana Vallés, Lola Blasco o Sara Molina como ejemplos paradigmáticos de una poética de lo físico frente a lo discursivo, lo que titula como «poner el cuerpo»: un gesto de exposición, vulnerabilidad y resistencia. Según Pérez-Rasilla, estas artistas abordan estos temas con una libertad y una intensidad que raramente aparecen en el teatro de autoría masculina. Reinterpretando el ensayo *Modos de ver* de John Berger, reivindicaba que las creadoras contemporáneas ya no son miradas, sino que devuelven la mirada, reapropiándose de su imagen y de su cuerpo. Finalmente, celebró la estética de lo inacabado y del discurso imperfecto, visible en artistas como Carmen Werner o Sara Molina, como un modo de resistencia frente al ideal de perfección y clausura del canon patriarcal.

Simone Trecca (Universidad Roma Tre) contextualizó su trabajo en el marco del proyecto de investigación *Herencias*, que desde el año 2000 busca crear una base de datos sobre obras que abordan la memoria democrática. Tras censar más de 170 obras del siglo XXI, los datos muestran que las mujeres representan aproximadamente un 36,5% de las autorías. Se observa también que en los últimos diez años ha aumentado significativamente el número de dramaturgas que trabajan sobre memoria histórica. Vincula este impulso con lo que Eduardo Pérez-Rasilla había llamado «poéticas de lo inconcluso»: las autoras, al abrir fosas reales y simbólicas, también abren grietas en la historia oficial. Mencionó a creadoras como Mafalda Bellido o Ester Lázaro como ejemplos de un teatro comprometido con la memoria local y afectiva, y subrayó así el valor político de esta mirada femenina que hace visible lo oculto.

Ana Contreras (Resad; Performa / Histrio) presentó una intervención performativa, un gesto coherente con su trayectoria de investigación sobre el pensamiento encarnado y los lenguajes de la performance. De esta manera, transformó su ponencia en un «*match* de improvisación

feminista» en la que se repartieron unos papeles entre el público. Por un lado, debían escribir el mayor artista escénico iberoamericano del siglo XXI y por el otro, el nombre de la artista escénica iberoamericana más relevante del siglo XXI. En caso de no saber, podían dibujar una X. Después, estos nombres se leyeron en voz alta. Las conclusiones fueron que había un mayor número de artistas mujeres entre esos nombres, aunque había una gran presencia de X y la mayoría acababan de ser citadas por Pérez-Rasilla. El ejercicio, además, era especialmente interesante ya que se conectaba con aquella anécdota fundacional de las propias jornadas. A partir de ello, Contreras se planteaba las siguientes preguntas: ¿Qué es ser relevante? ¿Qué es ser artista? ¿Por qué lo amateur solo se considera relevante cuando se trata de los padres fundacionales del teatro? ¿Cuánto tarda el ideario patriarcal en desmontarse? Con ello, destacaba la necesidad de seguir haciéndose preguntas acerca del inconsciente patriarcal, el desmontaje y el paternalismo.

La siguiente mesa de comunicaciones, moderada por Fernando Domenech (RESAD), contó con Beatrice Bottin (Université de Pau et des Pays de l'Adour) que presentó su conferencia bajo el título *Raíces y feminismo: la danza ontológica de Violeta Borrueil*. En ella, a través de piezas como *Inverso*, *Felicidad*, *Verdad*, *Eternidad* y *Golondrinas*, analizó cómo la coreógrafa articula una estética ecológica y de memoria colectiva que transforma lo personal en político.

Por su parte, Adriana Simó González (cía. Mandrágora Lab) propuso en *Una habitación con espejos: hacia una apuesta refractaria*, una lectura feminista y decolonial del teatro musical contemporáneo, cuestionando la persistencia de arquetipos femeninos subordinados en un género aún dominado por estructuras patriarcales. A través del análisis de musicales como *Wicked*, *Six o Hadestown*, y del uso crítico del test de Bechdel, defendía un teatro musical «refractario» que rompiera los espejos normativos y generara nuevas formas de representación, sanación y emancipación para las mujeres en escena y en el público.

Más tarde, Puerto Gómez Corredera (Université de Pau et des Pays de l'Adour, Laboratorio ALTER), en su comunicación *Ifigenia, ¿la primera de una larga lista?*, planteó una relectura feminista y contemporánea del mito clásico a partir de la versión de Silvia Zarco dirigida por Eva Romero. Su análisis situaba la figura de Ifigenia como símbolo de la violencia estructural ejercida sobre las mujeres desde los orígenes de la cultura occidental, trazando un puente entre la tragedia griega y las

guerras actuales. Además mostraba cómo esta reescritura colectiva, centrada en las voces de Ifigenia, Hécuba, Clitemnestra y Políxena, convierte el mito en un acto de memoria y denuncia.

Por la tarde, se continuó con una mesa moderada por Ana Llena (RESAD). En ella, Álvaro Caboalles (IED Madrid) expuso una relectura del monstruo como símbolo de resistencia y potencia creativa desde una mirada transfeminista, *queer* y poshumana. A través de obras como *Kill Me* de Marina Otero se habla de la enfermedad mental como acto de resistencia y empoderamiento, deconstruyendo la imagen psiquiátrica tradicional. Por otra parte, *Symphony of the Seas* de Sara Manuals, hacía constar cómo los cuerpos marginados transforman la vulnerabilidad en rebeldía, como promesa de nuevos modos de ser.

Acto seguido, Hugo Salcedo Larios ofreció un panorama riguroso de la dramaturgia lésbica mexicana del siglo XXI. A través del análisis de autoras como Elena Guiochins, Jimena Escalante y Sabina Berman, destacó cómo sus obras visibilizan el deseo y la identidad sexual femenina desde una voz propia.

Después, Laura Ventura (Universidad Carlos III de Madrid; *Performa / Histrio*) reivindicó la labor de Ana Gelí que, a partir de su trayectoria entre España y Argentina, transformó la producción teatral en un acto creativo y colectivo, basado en la escucha, la cercanía y la resistencia a los modelos jerárquicos, ganándose el sobrenombre de «productora artesanal».

La siguiente sesión de comunicaciones fue moderada por Jara Martínez Valderas (UCM/ITEM). En ella, Marina Pallares-Elias presentaba su proyecto el *Teatro del Sí*. Con él, desplegó una metodología escénica y pedagógica que reivindica la inspiración, la libertad creativa y la vulnerabilidad frente a la rigidez institucional del arte contemporáneo. Desde su experiencia docente en Reino Unido, defendía una práctica teatral basada en la escucha, la intuición y la apertura, donde crear implica decir «sí» a la experiencia sensible y colectiva. Su intervención planteaba así una ética del teatro como acto de transformación que es capaz de incluir la diversidad funcional y recupera la dimensión espiritual frente a los condicionamientos del mercado y la norma estética.

Romina R. Medina (ESAD Canarias) presentó su obra *Donde no habita el olvido* como una propuesta escénica que reactiva la memoria de *Las Sinsombrero* desde una perspectiva feminista y poética. La obra, concebida como un laboratorio de memoria viva, convierte los cuerpos y las

voces de las intérpretes en presencias que restituyen a las creadoras silenciadas del 27. Medina defiende un teatro que no reproduce el pasado, sino que lo encarna y reescribe desde la sensibilidad contemporánea, fusionando archivo, performance y emoción. Su intervención reivindica la escena como un espacio de resistencia y reparación, donde recordar es también un acto político de creación y futuro.

Nel Diago (Universitat de València) rindió homenaje a la dramaturga y directora argentina María «Yaya» Cárdenas, destacando su obra como un ejemplo radical de teatro de la alteridad. Diago hablaba de una dramaturgia marcada por el humor, el exceso y la excentricidad, que celebra lo marginal y lo inestable. En su cierre, el ponente reivindicó la recuperación crítica de Cárdenas como figura esencial del teatro independiente valenciano, una artista que encarnó la diferencia y la disidencia como potencias vitales del arte escénico.

Al día siguiente, la primera mesa de la mañana fue moderada por Alicia Blas (RESAD) y contó con la presencia de Emy Bernardi (Università degli Studi di Torino), que analizó *La ceremonia de la confusión* de María Velasco como una pieza clave para entender la representación femenina durante la transición española. A través del reencuentro de personajes en un tanatorio, la obra explora la tensión entre memoria y cambio, mostrando cómo las protagonistas, Olga y Roberta, encarnan distintas formas de subversión frente al legado franquista y las normas de género. Bernardi concluyó que Velasco utiliza la ironía, la transgresión y el humor como herramientas críticas para repensar la autonomía femenina.

Acto seguido, Carla Vilariño (Universidad de Santiago de Compostela) analizó en *Araquiri* y *Primera Sangre* de María Velasco, la construcción del cuerpo femenino como lugar de violencia y resistencia. A través de estas obras, mostraba cómo la dramaturga transforma el trauma y el tabú en una poética de la subversión, donde la muerte y el dolor se resignifican. Vilariño subrayó que Velasco no busca consolar, sino confrontar: su teatro expone lo reprimido; la violencia estructural, la sexualidad, el suicidio, para generar conciencia crítica y reconvertir la fragilidad del cuerpo femenino.

Marina Álvarez (Universidad de Castilla-La Mancha) y Elena Salgueiro (Universidade de Santiago de Compostela) presentaron *Blanco de ola*, un proyecto de investigación-creación que entrelaza tejido, cuerpo y memoria desde una mirada feminista y performativa. Inspiradas en

figuras tejedoras de la mitología y en mujeres artistas marginadas, las creadoras transforman el gesto de tejer en un acto ritual y político. Su propuesta, que combina encaje, sonido y acción escénica, revela cómo las labores tradicionalmente femeninas contienen una potencia estética y subversiva. En diálogo con el público, Álvarez y Salgueiro reflexionan sobre la colaboración y la memoria colectiva como formas de resistencia, destacando que el arte contemporáneo de mujeres no solo repara el pasado, sino que reescribe el presente desde lo sensorial, lo afectivo y lo común.

La quinta sesión, moderada por José Cruz (RESAD), abordó la relación entre cuerpo, memoria y emociones en las prácticas escénicas contemporáneas, con un enfoque en las experiencias de mujeres y la dimensión política de sus cuerpos. En primer lugar, Noelia Morales (IIGG-UBA-CONICET / UNA) centró su análisis en el proyecto *Recordar para vivir* de Marina Otero, especialmente en el espectáculo *Fuck me* (2020), subrayando la noción de «archivo orgánico»: el cuerpo como depósito mutable de experiencias, emociones y documentos biográficos. A través de esta propuesta escénica autoficcional, Otero articula su rol como autora, intérprete y directora, exponiendo un proceso creativo profundamente marcado por la corporeidad y los límites físicos. De hecho, incluía la adaptación del espectáculo que tuvo que hacer tras una lesión en su columna. Esto la llevó a incorporar a seis performers masculinos en escena que representaban a sus exparejas y realizaban los movimientos que su cuerpo ya no podía sostener. De esta forma, la escena se convertía en un lugar de testimonio que colectivizaba la experiencia individual.

Por otro lado, la intervención de Roberta Narcisi (Universidad de Granada) se centró en el análisis de *Antígonas Tribunal de Mujeres* (2013), obra colectiva del dramaturgo colombiano Carlos Satizábal. Narcisi contextualizó la obra en las prácticas de desaparición forzada y sistemática que durante los años recientes se han dado en el marco del conflicto armado colombiano. Por tanto, las escenas se estructuran a partir de relatos individuales, objetos personales y soportes audiovisuales que materializan la ausencia de los familiares desaparecidos. De esta forma, se transformando el espacio teatral en un tribunal simbólico de justicia.

Finalmente, Cristian Cortés (Universitat Autònoma de Barcelona) presentó *«Eva en escena soy yo»*, un análisis sobre tres obras de dramaturgas mexicanas: *Icaltades* y *traiciones* de Luisa Josefina Hernández,

*Cachorro de León, casi todo sobre mi padre* de Conchi León y *Tornaviaje* de Diana Sedano. Cortés subrayó que estas dramaturgas asumen un doble rol de creadoras y sujetos representados, incorporando su voz directa en el escenario para abordar temas de violencia de género, dinámicas familiares conflictivas y relaciones con la figura paterna. Así, la autorrepresentación se convierte en un lugar desde el que las dramaturgas mexicanas abogan por la construcción de identidades más conscientes y autónomas.

José Cruz (RESAD) moderó también la sesión de la tarde, en la que Jesús Peris Llorca (Universitat de València) analizaba cómo Paula Úbeda y Malatesta Teatre trabajan sobre la cotidianeidad y las pequeñas fisuras de la realidad, dando voz a experiencias marginales. Destacaba así la función del teatro como espacio de construcción de comunidad, donde la participación del público no es pasiva sino constitutiva, reforzando la idea de que lo pequeño y cotidiano puede convertirse en motor de transformación social.

Después, Natasha Stefan García (Universidad Carlos III de Madrid; Histrio) centró su intervención en la representación de lo femenino y la construcción de identidad de género en la obra de Paulina Díaz. Reflexionó acerca de la dimensión simbólica de elementos escénicos como el «zapatito de cristal», metáfora de las restricciones sociales impuestas a las mujeres. Concluyó que el teatro no solo refleja la sociedad, sino que también ofrece herramientas críticas para imaginar nuevas posibilidades de subjetividad y acción.

Sonia García Muñoz (Universidad de Santiago de Compostela; Performa) analizó cómo las performances de artistas como La Ribot y Elena Córdoba cuestionan los estándares sociales del cuerpo. En sus piezas, la desnudez, el esfuerzo físico prolongado o la repetición de patrones cinéticos, no solo rompen jerarquías escénicas tradicionales, sino que rehumanizan el cuerpo como un lugar de inclusión y conciencia. Además, recalcó la importancia de la presencia y la ausencia corporal, el trabajo con espacios no convencionales y la transformación del cuerpo en un medio de protesta.

La tarde continuó con la Asamblea General de la AITS21 y las elecciones de la junta directiva. Tras ello, se presentaron los libros *Teatro, ecología y gastronomía en las dos primeras décadas del siglo XXI* de José Romero Castillo, *Migraciones en el teatro del Siglo XXI* de Jesús Peris Llorca,

y *Las artes escénicas como patrimonio del ámbito hispánico. Siglo XXI, dedicado al Profesor José Romera Castillo* de Beatrice Bottin.

La primera sesión del viernes por la mañana fue moderada por Domingo Ortega (RESAD). En ella, Violeta Alarcón (UDIMA) explicó el origen histórico del concepto de «lo grotesco», que vinculaba a la denostación de cuerpos, culturas y costumbres no normativas frente a cánones estéticos y morales establecidos. Recordó cómo las danzas de la muerte nos igualaban, o cómo en los carnavales se permitía la libertad total, apareciendo, por ejemplo, la veneración de los órganos sexuales. Estos estaban basados en las Saturnales romanas, en las que se invertían los roles de amos y esclavos. Esta dimensión de subversión y liberación es trasladada a la práctica artística actual mediante performances como la *Procesión de la Santa Vulva* del colectivo chileno Maigara o *La vagina dentada*, que reivindica lo nativo y lo racializado, entre otras. Después citó un seminario de creación de perormfance grotesca guiado por ella. Los temas se enmarcaban en feminismo y disidencias y la metodología en ejercicios grotowskianos, propios del buto o del teatro de la crueldad. A través de la construcción de arquetipos opresores y su inversión carnavalesca, los performers confrontaban experiencias de injusticia y estigmatización, generando un proceso simultáneamente terapéutico y creativo.

Acto seguido, Ingartze Astuy (Universidad Autónoma de Madrid) inició su comunicación interpretando una tonadilla del siglo XVIII español, en la que una mujer lleva las cuentas de un negocio. También incluyó otro titulado *La defensa de las mujeres*, que denunciaba la falta de acceso a la educación para la mujer. Esas tonadillas eran interpretadas casi todas por cantantes femeninas como Polonia Rochel, Nicolasa Palomera, Joaquina Ortega o María Pulpillo, entre muchas otras, que sostenían estos intermedios de quince minutos con gran éxito popular. Ingartze las conectaba con ese primer feminismo que se dio en paralelo en Francia y EEUU, como un claro ejemplo del movimiento en España.

La segunda comunicación de la mañana, moderada por Margarita Piñero (RESAD), incluyó la intervención de Victoria del Valle Luque y Annegrett Thiem (Universität Paderborn) que cuestionaban la hegemonía histórica masculina en la literatura española e hispanoamericana en el material didáctico manejado en secundaria. Según el análisis de la historia de la literatura de los manuales de editoriales más reconocidas, la representación de mujeres en ellos abarca únicamente el 8%. Entre

muchas otras, se olvidan de nombres como Ana Caro o Sor Juana Inés de la Cruz. Por tanto, las ponentes destacaron la necesidad de integrar sus biografías y obras en el canon, ya que entre los trece y dieciocho años se da una etapa de desarrollo muy impactante tanto en la socialización como en el proceso de subjetivación de la realidad.

Después, Zoe Martín (UNIR / USAL) presentó la pieza *De(s)Madres* de Ester Lázaro como directora del proyecto. Martín explicó cómo la obra representaba distintas maternidades y paternidades, así como trata temas como los cuidados y la configuración de la familia. Martín también analizó cómo la obra rompía con la «higiene» o «limpieza» simbólica y estética del teatro convencional, algo que en la época post pandemia hizo especial mella en nuestros comportamientos. La obra, habiendo sido representada en distintos contextos educativos, plantea diversas preguntas que permiten un posterior espacio de diálogo con el público, un espacio para repensarnos.

Finalmente, Raúl Cano (Universitat de València) hizo un análisis comparativo de la experiencia política del performer y el postdrama como fenómeno político y social. Para ello, utilizó las obras *No organ* de la compañía «D'Annunzio Molina» y *2050* de la compañía «La Canadiense». Cano nos habló de una crisis del drama contemporáneo que cristaliza en estos dos géneros, como consecuencia de que elementos como la fábula, la catarsis o la elocución aristotélica hayan quedado obsoletos.

La última mesa de las jornadas consistió en una conversación entre la artista y profesora Marina Núñez (Facultad de Bellas Artes de Vigo) y la historiadora y activista feminista Susana Blas, en un espacio reservado para hablar de la relación entre las artes escénicas y las artes visuales. Siendo Núñez la primera invitada en 2014, el reencuentro tuvo sabor de vuelta al origen para hallar esas claves que puedan guiarnos hacia la próxima década, dentro de una atmósfera de calidez y confianza.

Entendimos cómo la trayectoria de Núñez está marcada por la reflexión sobre identidad y género en relación con las tecnologías, el medio natural y la comunidad. Ella trabaja la identidad en relación a los cuerpos femeninos desde una perspectiva de deconstrucción y de monstruosidad como algo que tiene que enfrentarse a la tiranía del canon. A través de ejemplos como sirenas atrapadas en cilindros o cráneos mutantes que reflejan al espectador, la artista cuestiona la noción de normalidad y construye un imaginario en el que la monstruosidad y

la belleza coexisten, desafiando jerarquías estéticas y sociales. En su viaje artístico va, por tanto, de esa deconstrucción hacia la proposición de nuevas maneras de mirar el cuerpo, como un ser humano en proceso fluido donde cabe la multiplicidad. La artista la despoja del prejuicio de la locura y le da el carácter de signo de disidencia frente a lo unitario.

La obra de Núñez se vincula también a la interacción con el entorno, mostrando cuerpos que se funden con paisajes, agua o elementos digitales. Para ello, combina técnicas tradicionales, como óleo y dibujo, con tecnologías digitales avanzadas como *After Effects* o *Photoshop*. Según la artista, «un video en 3D o una obra a lápiz pueden contar el mismo concepto».

El diálogo giró en torno a la relación de Núñez con la historia del arte y la figuración. La artista explicaba sus referentes, que van desde la pintura barroca al surrealismo pasando por los primitivos flamencos, el gótico o el renacimiento. Su apuesta por la pintura figurativa feminista ha sido desafiante, ya que en sus inicios, según señala, el contexto artístico estaba dominado por la abstracción. La conversación subraya su independencia creativa y la decisión consciente de perseguir una obra genuina, que dialogue con temas contemporáneos como la multiplicidad del ser, la fluidez de la identidad, la interacción con el entorno y la resistencia a los cánones impuestos por la élite artística.

La artista recurre con insistencia a ciertas obsesiones formales: el pelo, las flores, los mantos, así como la iconografía gótica o religiosa reinterpretada. En el caso de las flores, que inundan obras como la de la sala de armaduras del Palacio Lázaro Gaviño, tienen un valor reivindicativo por ser lo único que se les permitía pintar a esas mujeres que no tenían acceso a modelos de desnudo, manteniéndose así alejadas de los grandes artistas puesto que el elemento flor se consideraba decorativo y superfluo.

La comunicación terminó con un reconocimiento hacia la trayectoria de Marina. Se destacó cómo sus diez años de trabajo han sido una exploración constante de los límites de la técnica, la imaginación y la reflexión sobre el cuerpo, la identidad y la sociedad. Todo ello dejó a los asistentes con nuevas perspectivas sobre la creación digital, la multiplicidad de identidades y la riqueza de un universo artístico que combina ciencia ficción, filosofía, literatura y arte visual, donde el discurso social también moldea una identidad propia.

Después, las jornadas concluyeron con una sorpresa: la performance *No me iría contigo a Berlín ni a ninguna parte* de Ana Cavilla. Se trataba de un proceso de investigación y creación de la artista Ana Cavilla sobre la iconografía del amor romántico desde una perspectiva de género, algo muy apropiado para aquel viernes 14 de febrero, Día de San Valentín. Fue un verdadero regalo poder asomarse a una pieza en construcción que no se estrenaría hasta tres meses después.

Si bien la obra acabada contaría con tres cuadros, Cavilla nos mostró los dos primeros del tríptico. En el primero, «La virgen», narraba en primera persona cómo hacía nueve años un novio al que amaba profundamente le rompió el corazón utilizando la frase que da título a la performance. De esta manera, nació la iconografía del corazón herido y, por consiguiente, la del corazón remendado. Y es que, en su afán por remendarse el corazón, y aprovechando las habilidades de costura heredadas de las mujeres de su familia, experimentó cómo era coser corazones de cerdo. Esto le llevó a pensar que un corazón hecho pedazos no se podía recomponer.

Así pues, acompañada de las teóricas feministas, la *performer* reflexionaba sobre esa iconografía del amor romántico, considerándola «una herramienta más del patriarcado para mantener a las mujeres ocupadas remendando corazones mientras los hombres dominaban el mundo». E iba un paso más allá, señalando la dificultad de construir metáforas cuando nos hacemos conscientes de que debemos despojarnos de esos símbolos, lo que se reflejaba en el subtítulo del cuadro: «Condenada a la literalidad». Combinaba esta narración con la de tres cartas escritas durante el proceso, que compartió micrófono en mano: la carta al cerdo, la carta a las metáforas y la carta a las feministas. Todo ello se acompañaba con la composición musical de *Stabat Mater* de Pergolesi, que data del 1736 y se basa en un poema medieval que medita sobre el sufrimiento de la Virgen María durante la crucifixión de Jesús.

El segundo cuadro, «La costurera», nos mostraba un corazón de cerdo atravesado por siete cuchillos. La artista sacaba los cuchillos y comenzaba a remendarlo. Un primer plano de sus manos cosiendo se proyectaba en *streaming* mientras cantaba la copla *Ay pena, penita, pena*. También sonó *Quisiera amarte menos* de Martirio. Recitó dos poemas: *Poema Hemorragia* y *Poema de Sangre*. Y por fin, consiguió coser el corazón. Sobre esa idea, compartió con el público que estaba creando ese tercer cuadro que se titularía *La amante*.

Después de este impactante cierre, las organizadoras convidaron a un «encuentro holístico» en la cafetería de la escuela, donde mujeres de diferentes edades leyeron fragmentos de textos feministas, y algunos alumnos cantaron en una mezcla de géneros y travestismo, y se compartieron ideas e inquietudes entre quienes habían asistido. De esta forma, se dio un espacio de aterrizaje y celebración necesario para todo el movimiento derivado de las jornadas.

Judith Butler en *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. (Paidós, 2001) escribe que el género es una identidad tenuemente constituida en el tiempo, instituida en un espacio exterior mediante una repetición estilizada de actos. Quizás estas jornadas sean precisamente eso: una necesaria interrupción en la repetición, un espacio donde damos cabida a otras formas de estar en el mundo. Donde el cuerpo deja de ser un territorio vigilado para convertirse en un campo de resistencia gozosa. Donde reconocemos la capacidad de transformarnos y de construir lo que todavía no tiene nombre. Donde el verdadero cuidado amoroso se hace a través de seguir haciéndonos preguntas. Porque, si el género se construye repitiendo, cada uno de estos encuentros son un pacto de metamorfosis.

Alba Rosa





LORENTE QUERALT, NÚRIA Y MORANT GINER, MARÍA (2025). *CARTOGRAFÍAS FEMENINAS. MÁS ALLÁ DE LA ESCENA. PRODUCCIONES Y REPRESENTACIONES DE LAS MUJERES EN EL IMAGINARIO TEATRAL (XVII-XX)*. COMARES



El teatro constituye uno de los géneros literarios más interesantes para adentrarnos, a partir de su representación, en el análisis histórico de nuestra sociedad. Sobre sus tablas, más allá de la ficción representada, se han escenificado los roles, virtudes y defectos de nuestra sociedad. Sin embargo, la historiografía tradicional, con frecuencia, ha proyectado una sombra larga y densa sobre las contribuciones esenciales de las mujeres —como creadoras, intérpretes y promotoras— en el ámbito teatral, relegándolas al silencio de los bastidores o a la mera condición de musas y espectadoras. Así, las mujeres en el teatro se han conformado a transitar en los márgenes de la historiografía.

De esta forma, surge la necesidad de recuperar el legado de todas estas mujeres y de poner de relieve las distintas estrategias que esgrimieron, en muchos casos, reapropiándose del discurso que las marginaba, para poder actuar en la esfera pública. Es por eso por lo que los estudios de género y el análisis literario con perspectiva de género suponen una gran aportación a este ámbito de estudio, especialmente en el teatro, pues los límites entre la ficción y la realidad quedan diluidos a la hora de subirse al escenario y, por ende, podemos realizar un acercamiento a lo que fue la realidad social de la mujer en las distintas etapas que conforman la historia de la humanidad.

*Cartografías femeninas. Más allá de la escena* surge como una respuesta a un interés por recabar la información necesaria para adentrarnos en el mundo del teatro en lengua española con el sector femenino como protagonista. A través de un conjunto de cinco capítulos, la obra se sumerge en el análisis de la escena teatral hispánica desde el Siglo de Oro hasta inicios del siglo xx, transitando entre el territorio español y el

latinoamericano para ofrecer, desde una perspectiva de género, un análisis que no solo busca rescatar aquellas figuras olvidadas en los manuales de historia de la literatura, sino también reinterpretar la cartografía completa de las relaciones femeninas y revelar las distintas formas en las que el teatro sirvió como un amplio abanico de posibilidades para la agencia femenina. María Morant Giner y Núria Lorente Queralt, sus editoras, concienzudamente, articulan un diálogo transatlántico y diacrónico, que permite rastrear continuidades, rupturas y resignificaciones en la participación de la mujer en la esfera teatral. Así pues, trasladándose desde el esplendor de los Siglos de Oro hasta los claroscuros del siglo xx, la obra se erige como un acto de restitución y de descubrimiento.

En cuanto a la organización de los cinco capítulos que componen dicho volumen, en cada uno de ellos atendemos a una distinta mirada —siempre atravesada por la cuestión de género— sobre la escena teatral hispánica para visibilizar el teatro como una herramienta social de actuación para las mujeres. Sin embargo, estos capítulos no se ajustan a una división temática aislada, sino que cada uno de ellos le abre la puerta al otro para ahondar en un aspecto distinto de la historia de la mujer en el teatro en lengua española. Por tal razón, la división de estos capítulos responde, sobre todo, a la necesidad de dibujar no solo una cronología de la historia de las mujeres en paralelo al auge del teatro y su profesionalización en España, sino que pretende ofrecer, además, un mapa que aúne el contexto español con el latinoamericano.

Si nos adentramos a la revisión de dichos capítulos, el capítulo inicial, «El teatro como espacio de encuentro: solidaridad y sociabilidad femenina detrás de la escena de entresiglos», por Núria Lorente Queralt, constituye una introducción idónea para la inmersión en la escena teatral española, pues sitúa al lector en la etapa de consolidación del teatro europeo como institución social entre los siglos xvi y xviii.

La idea fundamental de este capítulo es la de entender el escenario teatral como un microcosmos social que ejerció para las mujeres como la posibilidad de establecer redes de contacto femeninas vinculadas a la esfera pública. Así, gracias a los estudios literarios orientados al análisis de la escenificación de las obras teatrales del Siglo de Oro, los testimonios que conservamos de todas aquellas mujeres que participaron en la escena dramática se convierten en una ventana privilegiada desde la que observar el modo en que estas tejían sus alianzas, sus conflictos y

las diferentes estrategias de supervivencia que empleaban frente a las presiones de la sociedad patriarcal. Así, con esta introducción, podemos desarrollar toda una red femenina de figuras que cumplieron un papel activo en la España áurea, llegando incluso a asociarse para reivindicar la necesidad de la participación de las mujeres como actrices en la escena española.

Como hemos mencionado anteriormente, gracias a la introducción que ofrece Lorente del mundo social que se escondía tras las cortinas de los escenarios de los corrales de comedias, Marina Aguilar Salinas indaga en el segundo capítulo, «El mundo teatral del Seiscientos: la figura de la autora de comedias», en este panorama teatral para centrarse concretamente en la figura de la mujer autora-empresaria. Para ello, la autora expone cómo, unido al desarrollo de la escritura femenina en dicha época, surgen distintas figuras femeninas que llegaron a tener una participación empresarial en el seno del gremio de comediantes. A través de un archivo documental extenso, en este capítulo florece un catálogo de mujeres autoras —entendiéndose por directora de compañía de acuerdo con el contexto del Siglo de Oro— que llegaron a dirigir comedias en los escenarios de la época.

Lejos de la mirada androcéntrica que ha dominado la historiografía, este capítulo nos descubre, a través de los testimonios históricos de distintas mujeres, sus acciones, parlamentos y espacios de desarrollo como autoras y actrices. Así, teniendo en cuenta los impedimentos sociales de su contexto histórico, se nos revela una realidad social mucho más rica y compleja, de la que sustraemos un catálogo femenino de más de cien autoras que nos acerca a una versión más completa de la que fue la experiencia histórica de la mujer en el panorama teatral hispánico. De esta forma, la metodología rigurosa de este trabajo, combinando el estudio bibliográfico con el análisis histórico, establece un nuevo estándar para la recuperación de genealogías femeninas que nos acercan a una historiografía teatral más precisa.

En cuanto al tercer capítulo, «De la Colonia a las Repúblicas: una cartografía del teatro latinoamericano escrito por mujeres (siglos xvii-xix)», María Morant Giner nos traslada a un panorama distinto al que veníamos leyendo y se sitúa directamente en medio del contexto colonial para recoger y conformar una genealogía de mujeres dramaturgas circunscritas en más de dos siglos de historia. A partir de la recopilación de todos aquellos estudios sobre la labor literaria de las mujeres

latinoamericanas desde la Conquista hasta la conformación de las primeras naciones latinoamericanas, Morant pone de relieve las primeras manifestaciones teatrales de autoría femenina en el contexto latinoamericano y las líneas temáticas que siguieron todas ellas, pese a los obstáculos que la sociedad patriarcal les imponía.

Si bien es cierto que dicho capítulo constituye en su mayoría una enumeración de publicaciones de dramaturgas latinoamericanas que participaron de la escena teatral de sus respectivos países, también destaca por contextualizar la producción de todas ellas en el marco sociocultural de la época, analizando en primera instancia el papel de las dramaturgas religiosas en las colonias, y luego centrándose en aquellas que contribuyeron a la construcción de un ideal de nación durante la crisis del modelo colonial. Además, en algunas de estas autoras se establecen tendencias que responden a su identidad femenina y que nos ayudan a interpretar el acto de escribir y publicar de todas ellas como una práctica política en medio de un panorama de exclusión en el que la escritura se transformó en una herramienta de denuncia. Así, este capítulo surge como una aportación al estudio del teatro latinoamericano de autoría femenina que, como la propia especialista resalta, se encuentra todavía en ciernes, para ofrecer un censo integral de dramaturgas latinoamericanas que comprende más de doscientos años de teatro y que supone una gran contribución para los estudios sobre teatro latinoamericano.

El cuarto capítulo, «Maestras en el aula y en el escenario. Escritoras de teatro para niñas en las primeras décadas del siglo xx en España», por María de la Hoz Bermejo Martínez, se inscribe de nuevo en el panorama español, pero esta vez con la llegada del siglo xx. Con el cambio de siglo y la modernidad que supuso este en la alfabetización de la sociedad española, la autora se centra en el papel del teatro como herramienta pedagógica para el sector infantil de la sociedad. En este capítulo, a diferencia de los tres capítulos anteriores, ya no se ofrece un listado de dramaturgas con carácter general, sino que se analiza la significativa contribución literaria de María del Pilar Contreras y Carolina de Soto y Corro en el teatro infantil español, situando su obra en el centro del debate sobre la educación femenina.

El estudio revela la naturaleza paradójica de la propuesta literaria de estas dos figuras, pues, si bien abogaban por el acceso al conocimiento por parte de las mujeres, de forma simultánea promovían en sus obras modelos de feminidad muy vinculados al pensamiento católico y

conservador de la sociedad patriarcal española. Por todas estas cosas, el capítulo presenta el papel educativo del teatro infantil y lo circunscribe en medio del debate sobre la educación femenina y el papel de la Iglesia en esta. Se nos presentan a dos dramaturgas españolas como figuras complejas cuyo proyecto de emancipación coexistía con el discurso de la domesticidad de la época. Su labor evidencia cómo la participación femenina en el debate público y literario no siempre implicaba un discurso disruptivo, sino que deja ver los distintos matices de un panorama moderno español todavía en ciernes.

El quinto y último capítulo, «Trazos históricos en la dramaturgia de mujeres chilenas en la primera mitad del siglo xx: la paradoja entre la educación como dispositivo de control y los deseos de emancipación», por Lorena Saavedra González, Patricia Artés Ibáñez y Maritza Farías Cerpa, cierra el volumen con un análisis que sigue con el mismo debate sobre la educación femenina que veíamos con el capítulo anterior, pero circunscrito en el panorama literario chileno. Al igual que sucedía en el estudio anterior, atendemos al análisis de distintas obras de autoría femenina en las que subyace la tensión entre el modelo de feminidad patriarcal y la emancipación con el propio acto de escribir. En el caso chileno, la historiografía teatral ha invisibilizado sistemáticamente la labor literaria de las mujeres e incluso ha llegado a infravalorar su aportación calificándola de inferior. Este estudio pone de relieve algunas de las críticas que se hicieron a las obras de las dramaturgas chilenas por no ser lo suficientemente políticas en comparación con la producción de autoría masculina, dentro del panorama político de la primera mitad del siglo xx. Además, incluyendo el sesgo de clase, el artículo analiza de qué modo afectó la modernidad y el contexto sociopolítico de la sociedad chilena a la producción literaria de autoría femenina.

Así pues, adentrándose en el panorama educativo del Chile del siglo xx, se analizan las distintas tendencias literarias que surgen en las obras de distintas dramaturgas a la hora de abordar el tema de la educación femenina y la paradoja que presenta la difusión del discurso patriarcal de la domesticidad a través de una herramienta de transgresión como es tomar la palabra en boca de una mujer. De esta forma, este capítulo sirve como un adecuado colofón al volumen, pues nos ofrece la oportunidad de conectar el discurso chileno con el español a la hora de recuperar la voz de sus dramaturgas, así como también pone de relieve cómo el debate de la educación femenina no solo sucedió en el estado español,

sino que fue una problemática que preocupó a mujeres de todas las nacionalidades.

Por todas estas cosas, como hemos ido adelantando, este volumen constituye no solo un catálogo de mujeres circunscritas a la escena teatral en lengua española, sino también un esquema geográfico que, unido al contexto histórico, establece un diálogo transatlántico y diacrónico que pone de relieve una agencia femenina que, aunque a menudo invisibilizada, fue constante desde el siglo xvi hasta el siglo xx.

Este enfoque transversal se ve potenciado por la estructura metódica en la que cada capítulo sienta las bases para el siguiente. Así, pese a la ambiciosa envergadura temporal y geográfica que abarca, la obra sigue un recorrido específico que permite atravesar siglos de historia sin caer en simplificaciones innecesarias. Cada artículo, especializado en un aspecto, contribuye a la elaboración de un mosaico que, sin perder de vista la especificidad histórica y cultural de cada contexto, construye un relato en el que el teatro funciona como eje vertebrador para visibilizar la labor literaria de las mujeres.

De esta forma, la ordenación de los capítulos no responde a un orden puramente cronológico. Por ejemplo, en el primer capítulo se demuestra la función que tuvo el teatro en el Siglo de Oro para posibilitar las redes femeninas de desarrollo en la esfera pública para que, con el segundo se exponga todo un catálogo de mujeres que participaron activamente en dicha esfera pública. El tercer capítulo nos permite transitar a otras geografías y a nuevos tipos de literatura de forma orgánica y así propiciar el acercamiento entre el contexto español y el latinoamericano. Finalmente, con el cuarto y el quinto capítulo se ponen en acción todas aquellas cosas aprendidas al inicio del volumen y atendemos a un ambiente literario mucho más contemporáneo en el que el teatro supone para las mujeres un espacio de emancipación y de libertad de expresión con el que cuestionar el statu quo.

En definitiva, este volumen supone una condensación de aquellos aspectos más destacables de la historiografía teatral en lengua española protagonizados por mujeres que han quedado relegados a la periferia de los estudios filológicos. A partir de genealogías, testimonios y distintos análisis de obras teatrales, atendemos a la elaboración de un esquema general, pero fecundo, que sirve como herramienta académica para toda aquella persona que quiera conocer la historiografía teatral de forma más inclusiva y completa.

Marta Pérez Roig



VILCHES DE FRUTOS, FRANCISCA, Y PILAR NIEVA DE LA PAZ (EDS.) (2025). *MARÍA DE LA O LEJÁRRAGA (1874-1974): TEATRO, FEMINISMO Y VANGUARDIA*. GUILLERMO ESCOLAR.



No hace tanto tiempo que María de la O Lejárraga era poco más que una nota al pie de página en las historias del teatro español. Aunque se sabía de la colaboración entre su marido, Gregorio Martínez Sierra, y ella en su producción teatral, se seguía manteniendo la autoría de Gregorio y solamente se citaba —y no siempre— a María como responsable o «culpable» del ternurismo de su teatro.

El gran crítico que fue don Francisco Ruiz Ramón, seguramente el más influyente entre los estudiosos del teatro español en nuestro tiempo, dedicaba unas líneas muy poco halagüeñas a María Lejárraga al escribir de Martínez Sierra en su *Historia del teatro español. II. Siglo XX*:

Ya Díez-Canedo, entre otros, había señalado «la colaboración declarada» de María de la O Lejárraga, esposa del dramaturgo, en la producción de «muchas obras rebosantes de ternura optimista». No sabemos hasta qué punto esa colaboración pudo influir en la visión no solo feminista, sino femenina patente en el teatro rosa de Martínez Sierra. A veces parece transparentarse una especie de complejo de culpabilidad del autor en tanto que varón, que se manifiesta en una sistemática sublimación de la mujer, víctima y redentora del hombre. (1977, p. 57)

El cambio de perspectiva comenzó con las obras de Antonina Rodrigo y, sobre todo, de Patricia O'Connor, que ya en 1987 había publicado *Gregorio y María Martínez Sierra. Crónica de una colaboración* en la benemérita y muy olvidada editorial de La Avispa. Pero todavía en 1993, en *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936*, la obra que se puede considerar como la piedra fundacional de los estudios sobre las dramaturgas

españolas, Pilar Nieva de la Paz manifestaba la dificultad de incluir a María de la O Lejárraga entre las autoras estudiadas en el libro:

Queda por estudiar aún la naturaleza de la colaboración del matrimonio en cada una de las obras del extenso repertorio firmado por «Martínez Sierra» con el fin de establecer el grado de participación de la escritora en las diferentes piezas. A la espera de una mayor luz sobre la cuestión, y aun estando firmemente convencida de que María Martínez Sierra es probablemente una de las mejores escritoras teatrales españolas del presente siglo, me ha parecido prematuro incluir indiscriminadamente las obras firmadas por «Martínez Sierra» en los apéndices finales del libro. (1993, p. 23)

En nuestros días, sin embargo, María de la O Lejárraga se ha convertido en una figura conocida, que concita no solamente estudios académicos, sino que ha saltado a la escena y a la novela, e incluso al universo audiovisual en programas de televisión dedicados a ella. El libro que reseñamos, plasmación en letra impresa de un Seminario Internacional celebrado en el CSIC en septiembre de 2024 coincidiendo con el cincuentenario de su muerte y el ciento cincuenta aniversario de su nacimiento, es una buena muestra de ello.

Se trata de un libro, como es normal en estos casos, que ofrece distintos puntos de vista y variados enfoques. Así, por ejemplo, hay dos contribuciones que se encargan de revisar las producciones teatrales y novelísticas actuales que han hecho de María Lejárraga la protagonista de sus historias: entre otras, la novela *La mujer sin nombre* y la obra teatral *Firmado Lejárraga*, ambas de Vanessa Montfort, o *Y María tres veces amapola, María*, de Maite Agirre. Tenemos en primer lugar el artículo «María Lejárraga: palimpsestos y ficción reparadora», de Julio Checa Puerta, gran especialista en los teatros de Gregorio Martínez Sierra y quizás por ello el más reticente a la reivindicación de la autoría de María. Su texto, siempre bien documentado y argumentado, es sin duda el más polémico dentro de este contexto y por ello absolutamente necesario. No participa de esas reticencias el artículo «La reivindicación del teatro modernista y feminista de *Y María tres veces amapola, María*, de Maite Agirre», firmado por Luisa García-Manso, que analiza con detenimiento esta obra de la actriz Maite Agirre estrenada en la desaparecida sala El Canto de la

Cabra, de Madrid, en 1998, que fue pionera en la recuperación escénica de María de la O Lejárraga.

Sin embargo, la mayor parte de los artículos se centran en la obra de la autora, dejando al margen la polémica de la colaboración, que ha pasado a un segundo plano. Hoy día existe un consenso entre los investigadores acerca de que la autoría «Gregorio Martínez Sierra» no es un simulacro que tape una vergonzosa situación de explotación femenina, sino una marca de auténtica colaboración entre Gregorio y María.

Un mapa fundamental para conocer la obra de la autora (o los autores) nos ofrece el artículo de Juan Aguilera Sastre e Isabel Lizárraga Vizcarra, «María de la O Lejárraga a la luz del siglo XXI». Aguilera y Lizárraga son en gran parte responsables de la recuperación de la autora en nuestro siglo, ya que desde 2002 le han venido dedicando sus numerosos estudios, además de publicar, en ediciones críticas, una enorme cantidad de obras de María, tanto las que tenían ediciones anteriores (no siempre afortunadas y casi siempre inencontrables) como las que nunca se habían editado desde hace un siglo. A ellos se debe, por ejemplo, la edición de *Canción de cuna* (2024), *Gregorio y yo* (2023), o *Cartas a las mujeres de España* (2022), además de varios epistolarios que dan cuenta de la intimidad (relativa) de la autora.

Precisamente uno de los epistolarios no recogidos por Aguilera y Lizárraga es el que mantuvo María con Eugenio d'Ors, y este es el que estudia Francisca Montiel Rayo en «Jalones de una vida: correspondencia inédita de María Lejárraga a Eugenio d'Ors (1922-1952)». Epistolario exiguo, ya que solamente se conservan siete cartas y una tarjeta postal enviadas por María a d'Ors, pero que se mantuvo al menos durante treinta años y revela una amistad mantenida a través del tiempo, la lejanía y las tremendas diferencias ideológicas que los separaban al final, cuando ella era una exiliada republicana y él uno de los próceres franquistas.

Un aspecto clave para entender la obra de María de la O Lejárraga, así como su actividad política y social, es el feminismo de la autora, y a ello se dedican varios estudios en esta obra. En primer lugar, hay que reseñar el de Pilar Nieva de la Paz, responsable también, con María Francisca Vilches, del artículo de presentación y editora del volumen que nos ocupa. Su artículo «María de la O Lejárraga entre la esfera pública y la esfera privada. Maternidades» es un estudio de amplio espectro sobre su obra en el que destaca un aspecto hoy en día orillado

en el pensamiento feminista pero que, como destaca Pilar Nieva, era fundamental en aquel primer feminismo de las décadas iniciales del siglo XX, el de la maternidad, es decir, el de la consideración de la mujer como madre, y no siempre madre biológica. Las distintas maternidades que aparecen en obras teatrales y ensayísticas son analizadas con rigor por la investigadora, que ofrece un panorama completo y complejo del pensamiento feminista de María.

Más concretos son los estudios «Repertorio emocional y perspectiva de género en *Tú creas la paz* (1906), novela de María Lejárraga: un proyecto de solidaridad femenina y feminista», de María del Carmen Alfonso García, y «*Las Cartas a las mujeres* de Lejárraga/Martínez Sierra y las *Cartas a las mujeres argentinas* de Herminia Brumana: hacia un campo iberoamericano de sociabilidad literaria», de Annette Paatz. Si en el primer caso tenemos un análisis desde perspectiva de género de una novela temprana de María de la O Lejárraga, en el segundo se nos ofrece un estudio de la influencia que tuvo uno de los trabajos fundamentales de la autora -y del todo el primer feminismo español- en la obra de la escritora uruguaya Herminia Brumana, lo que nos permite comprobar la difusión de las ideas de María por todo el ámbito hispánico.

En otro orden de cosas, pero también relacionado con el mundo latinoamericano, el estudio de Yasmina Yousfi López «Teatro y exilio: la presencia escénica de María Lejárraga en Paraguay y Perú» recoge el estreno en los años 40 de la mítica *Canción de cuna* en dos países alejados de los circuitos teatrales habituales y el papel que tuvieron en la creación de un teatro profesional los actores españoles del exilio republicano.

Finalmente, pero no lo menos importante, hay artículos dedicados al análisis de la dramaturgia de María Lejárraga, y el papel que pudo haber tenido en la renovación del teatro español de su tiempo. A este tema, central en la valoración que hoy en día se puede hacer de su producción dramática, dedica María Francisca Vilches de Frutos su trabajo «El teatro de Lejárraga/Martínez Sierra entre la Tradición y la Vanguardia», e Inmaculada Plaza Agudo el suyo, «Por el camino del simbolismo: renovación expresiva e identidades en *Teatro de ensueño* (1905), de los Martínez Sierra/Lejárraga».

El libro, magníficamente editado por la editorial Guillermo Escolar, es, en conjunto, un excelente resumen de la investigación actual sobre la fascinante figura de María de la O Lejárraga, y una puerta abierta para todos aquellos interesados en el teatro español de su tiempo.

Fernando Doménech Rico





JOSÉ ROMERA CASTILLO (2025). *TESELAS TEATRALES ACTUALES*. EDICIONES INVASORAS



La nueva publicación del profesor José Romera Castillo, Catedrático emérito y honorífico en la Facultad de Filología de la UNED, Presidente de honor y fundador de la Asociación Española de Semiótica y de la Asociación Internacional de Teatro del siglo XXI, así como, especialmente, *alma mater* del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, SELITEN@T (cuyas actividades pueden verse en <https://www.uned.es/universidad/inicio/estudios/formacion-permanente/cursos/centro-investigacion-SELITENT.html>), nominado por la Academia de las Artes Escénicas de España al prestigioso premio Talía 2024, en su modalidad de «Difusión y divulgación del teatro español», ofrece a todos los amantes del arte dramático un detallado y riguroso trabajo sobre la realidad escénica en España en el primer cuarto del siglo XXI. Escrito desde el sentimiento que procura la sincera amistad y el diálogo profundo y continuo con dramaturgos, con estudiosos y con jóvenes investigadores del fenómeno teatral, el libro, tras un pórtico muy esclarecedor del profesor Romera, sobre la labor del SELITEN@T en el estudio del teatro, está estructurado en tres partes fundamentalmente: «Teatro del siglo XXI», «Dramaturgos» y «Apostillas teatrales». *Teselas teatrales actuales* se suma a la ya extensa nómina de libros publicados por Romera Castillo sobre teatro dentro de su extensa y fructífera labor investigadora como puede verse en su *curriculum vitae* ([https://www.uned.es/universidad/inicio/dam/jcr:a5edb31d-f7ee-4c20-bd10-1c06cf831d09/CV\\_extenso\\_Jose\\_Romera.pdf](https://www.uned.es/universidad/inicio/dam/jcr:a5edb31d-f7ee-4c20-bd10-1c06cf831d09/CV_extenso_Jose_Romera.pdf)), así como constituye una nueva pieza de particular interés, tanto por la elección de los temas tratados como por la perspectiva adoptada para su estudio, que a buen seguro colmará

la curiosidad de los estudiantes, el celo de los investigadores y la pasión de los aficionados y amantes del teatro en nuestros días.

El libro se abre con un brillante «Pórtico», «*Líneas de investigación teatral en el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T)*» (pp. 7-67), donde el profesor Romera Castillo rememora la creación de la Asociación Española de Semiótica (AES), fundada en 1983 por su propia iniciativa, al tiempo que refiere el origen del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral, creado en 1991 también bajo su impulso, y posteriormente renombrado Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, un hito de capital importancia para el desarrollo de los estudios de semiótica en España. Desde entonces, el SELITEN@T viene organizando Seminarios Internacionales, muchos de ellos centrados en el teatro actual -más de 25-, en los que han participado un gran número de investigadores y creadores que han abordado temas monográficos, hasta ahora, no tratados con la atención que merecen en España. Las actas de estos seminarios, editadas por Romera Castillo en Visor Libros y en Verbum, así como el resto de las publicaciones del Centro de Investigación están disponibles en la página de SELITEN@T (<https://www.uned.es/universidad/inicio/estudios/formacion-permanente/cursos/centro-investigacion-SELITEN/publicaciones.html>).

La primera sección del libro, «Teatro del siglo XXI», se centra en el estudio de una serie de temas que no han tenido tanto en España como en el hispanismo internacional la atención debida como la ecología, la gastronomía, la medicina, el deporte y otros temas, tanto en textos teatrales publicados y/o en espectáculos representados en los últimos años. El primer apartado, «Teatro y ecología» está estructurado en dos partes: en «*Natura en la escena española actual*» (pp. 71-103), después de advertir que los problemas medioambientales no admiten dilación, señala Romera Castillo, que la mirada sobre el medio ambiente rebasa el campo de la ciencia y se extiende al de las manifestaciones artísticas, examinando una serie de propuestas teatrales al respecto, que completan lo estudiado en el XXXII Seminario Internacional, editado por J. Romera Castillo, *teatro, ecología y gastronomía en las dos primeras décadas del siglo XXI* (Madrid: Verbum, 2023). Le sigue el estudio sobre «El proyecto *Planeta vulnerable*» (pp. 105-120), donde se examina la propuesta escénica, originada en el Nuevo Teatro Fronterizo, creado por José Sanchis Sinisterra, que ha indagado, a través de sus cuatro ediciones, sobre el teatro ecológico

del siglo XXI, siendo su finalidad última la concienciación sobre la necesidad de proteger los espacios naturales a través de las experiencias dramáticas.

A continuación, en «Teatro y gastronomía», se estudia el ámbito de «*Mensa* en la escena española actual» (pp. 121-136), donde se explora la relación entre gastronomía y teatro, observando las experiencias escénicas del siglo XXI en las que la gastronomía tiene una función esencial, bien como elemento potenciador del realismo de la representación, bien como elemento que sirve para caracterizar a los personajes que aparecen en escena.

El siguiente apartado, «Teatro y ciencias», consta de dos entradas: en «Teatro, ciencias y ciencia ficción en los inicios del siglo XXI» (pp. 137-154), el profesor Romera examina la importancia de una serie de textos/espectáculos en los que el teatro ha tratado de los dos ámbitos en nuestro siglo, que, sin duda, completa los resultados del XXXI seminario internacional del SELITEN@, editado por J. Romera Castillo, *Teatro, ciencias y ciencia ficción en las dos primeras décadas del siglo XXI* (Madrid, Verbum, 2023) —que puede verse en Canal UNED XXXI Seminario internacional del Seliten@T— así como en «El Nuevo Teatro Fronterizo y la ciencia» (pp. 155-172), examina la fundamental aportación al tema por parte del mencionado institución y su director, José Sanchís Sinisterra, a través de un conjunto de dramaturgias inducidas que ponen a prueba la capacidad creativa de jóvenes dramaturgas adscritas al proyecto (Lucía Vilanova, Eva Redondo, Blanca Doménech, María Velasco y Yolanda Pallín); además, estudia la labor del «Grupo de Teatro de Base Científica» (TEATRIEM), formado en el seno del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) por investigadores de distintas disciplinas y especialidades, siendo su objetivo principal incrementar la cultura científica y la divulgación de la ciencia en España.

El apartado «Teatro y Medicina» consta de un capítulo titulado «Teatro y *COVID-19*» (pp. 173-197), en el que el profesor Romera trata, en primer lugar, de la presencia de la enfermedad en la narrativa y en el teatro de todos los tiempos. En efecto, según comenta el profesor, la peste, las epidemias y las pandemias han producido en las sociedades males terribles que la pintura, la música, la literatura o el teatro de todos los tiempos han sabido plasmar en sus representaciones. Como muestra, enumera una larga serie de relatos épicos o novelísticos, desde la *Ilíada* de Homero hasta la última novela de Philip Roth, *Némesis*. Asimismo —y

es lo importante del estudio—. examina una serie de textos y puestas en escena donde el COVID tuvo presencia muy significativa en la creación, los modos de hacer teatro como en la recepción. Una vez más, este estudio de Romera Castillo amplía los resultados de XXXIII seminario internacional del SELITEN@, editado por el mencionado profesor como *Teatro y medicina en el primer cuarto del siglo XXI* (Madrid: Verbum, 2024).

En el apartado «Teatro y deportes», con un solo apartado, «Teatro y deportes en los inicios del siglo XXI» (pp. 199-217), se advierte que las relaciones entre el teatro y el deporte son múltiples y variadas puesto que unas veces la conexión se establecen por las analogías existentes entre sus elementos (escenario-estadio, jugador-actor, entrenador-director); otras, la relación entre teatro y deporte se produce a través de los planes educativos que incitan a la práctica del deporte activo mediante motivadoras representaciones escénicas; y también se manifiesta en la vigencia y la actualidad que los temas deportivos tienen en los escenarios nacionales e internacionales de nuestra época. Trabajo que, de nuevo, completa lo estudiado en otro de los seminarios del SELITEN@T, editado por J. Romera Castillo, *Teatro y deportes en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Verbum, 2021) (las sesiones completas están disponibles en Canal UNED - Teatro y Deportes en los inicios del siglo XXI).

Por último, el apartado «Teatro y otros temas» está conformado por tres perspicuos artículos: en el primero, «Teatralidad y otredad» (pp. 219-235), Romera Castillo muestra, por un lado, que los monólogos de Segismundo, en *La vida es sueño*, son una manifestación de la alteridad, de la presencia del otro en el texto dramático, y, por otro, desarrolla el concepto de *alteridad hipnótica* o desdoblamiento mediante el análisis de una obra de Juan Mayorga, *El mago* (2018). En el segundo, «Teselas de teatro breve actual» (pp. 237-252), describe el vasto panorama sobre esta modalidad de teatro en nuestros días y valora los trabajos presentados al XX Seminario Internacional del SELITEN@T, editado por Romera Castillo, *El teatro breve en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2011), señalando que el confinamiento por el COVID-19 ha propiciado un lenguaje teatral transmedia, en el que se mezclan diversos lenguajes para crear un lenguaje dramático apto y válido para las redes sociales, donde, gracias al *streaming*, el número de representaciones breves, que se representan en ausencia, crece cada día.

Cierra este apartado, el capítulo sobre «Literatura y teatro en la *aldea global* con la inteligencia artificial al fondo» (pp. 253-303), resultado de

una conferencia que el profesor Romera Castillo impartió en el Palacio de La Madraza, Universidad de Granada, en la Cátedra de Juan Carlos Rodríguez. Después de glosar el reconocimiento al profesor, se adentra en el tema de la inteligencia artificial, que tanta importancia tiene tanto en la vida cotidiana como en las creaciones artísticas en general, sin adherirse a tanto a los *apocalípticos* como a los *integrados* (según la denominación de Umberto Eco), tras examinar la importancia que toda nueva tecnología tiene en las creaciones del arte, propone el papel positivo que IA puede tener en la literatura y el teatro como una herramienta más para sus creaciones y para sus estudios. Una vez más. El profesor Romera Castillo se convierte en pionero en este tipo de investigaciones tan importantes en el futuro, que, además, constituye un adelanto del XXXIV seminario internacional, dirigido por él, celebrado del 25 al 27 de junio de 2025, *Literatura, teatro e inteligencia artificial* (que se publicará en Verbum, a fines de 2025).

La segunda parte del volumen, «Dramaturgos», está consagrada a cinco destacados dramaturgos: la primera, «Ana Caro, una dramaturga granadina del Siglo de Oro» (pp. 307-308), en la que se confirma el origen granadino de esta dramaturga del siglo XVII, siguiendo la tesis de Juana Escabias que ha editado recientemente su obra dramática. En el siguiente, «Un Calderón esencias, de Ignacio Amestoy» (pp. 309-321), el profesor Romera Castillo presenta y comenta el libro de un amigo, a la par que fecundo dramaturgo y destacado crítico del teatro, quien en su libro esboza una breve biografía de Calderón de La Barca, y estudia dos de sus dramas históricos, dos comedias de capa y espada, dos dramas filosóficos, un drama religioso y un drama trágico (puede verse la presentación íntegra del libro en <https://www.youtube.com/watch?v=F7kcX57PMbO>). En «Antonio Buero Vallejo, dramaturgo universal» (pp. 323-330) reseña la importancia de este creador, recogida en el volumen del mismo título, editado por Mariano de Paco y Francisco J. Díaz Revenga, que recoge las Actas del Curso Internacional de la Universidad de Murcia (2000) dedicado a Buero Vallejo, seis meses después de su fallecimiento. En «Antonio Gala entre bambalinas» (pp. 331-351) estudia lo autobiográfico en Gala, una línea de investigación en la que el profesor Romera Castillo ha sido conspicuo pionero, para adentrarse en la teoría galiana sobre la literatura y el teatro (especialmente), ambos aspectos desarrollados en libros suyos como *Con Antonio Gala. Estudios sobre su obra* (Madrid: UNED, 1996) y el reciente

ensayo, *Gala a escena* (Vigo: Ediciones Invasoras, 2024), además de sus numerosas ediciones de artículos y ediciones de varias de sus obras. En «Antonio Gala: escritor por destino, famoso y discutido» (pp. 353-354), escrito con motivo del fallecimiento del dramaturgo, plantea la dicotomía entre el escritor por vocación y el escritor por destino (como fue su caso, según él mismo) —para ampliar puede verse Canal UNED - Con Antonio Gala. Estudios sobre su obra—. En «Jerónimo López Mozo a examen» (pp. 355-360) se hace una breve semblanza, escrita desde el afecto sincero y amical tras el óbito del dramaturgo en 2024, en la que subraya que su faceta de estudioso y crítico de teatro, tanto en su dimensión textual como espectacular, engrandece y complementa su faceta de autor dramático, al tiempo que reconoce y agradece su colaboración asidua y enriquecedora en muchos de los Seminarios Internacionales dedicados al teatro, recordando que SELITEN@T, en su labor editorial, publicó de Jerónimo López Mozo *Dos obras de teatro, Combate ciegos y Yo maldita india...* (Madrid: UNED, 2000), con edición del profesor Romera.

La tercera sección, «Apostillas teatrales», está compuesta por nueve interesantes notas que aclaran temas, ya tratados con anterioridad, o referidos a otros nuevos, siempre con un fin divulgador y didáctico. «Ecología y teatro actual» (pp. 363-364) y «Gastronomía y teatro» (pp. 365-366) se encuadran en el XXXII Seminario Internacional del SELITEN@T, que se celebró en Madrid, entre el 28 y el 30 de junio del 2023, bajo la dirección de Romera Castillo, para estudiar la presencia de la naturaleza y la alimentación en las propuestas escénicas de nuestro tiempo. «Teatro y Coronavirus-19» (pp. 367-368) y «Teatro, pandemias y salas virtuales.» (pp. 369-370), se insertan en el radio de acción del XXXIII Seminario Internacional SELITEN@T entre el 25 y 27 de septiembre de 2024, sobre teatro y Medicina; «Literatura, teatro y deporte» (pp. 371-372), «Fútbol y teatro» (pp. 373-374) y «Fútbol femenino y teatro» (pp. 375-376) se alinean con el XXIX Seminario Internacional del SELITEN@T, celebrado en línea (*online*) debido al COVID-19, para abordar la huella del deporte en el teatro actual. «Inteligencia artificial, literatura y teatro» (pp. 377-379) se anticipa al tema del XXXIV Seminario Internacional del SELITEN@T, celebrado en Madrid entre los días 25 y 27 de junio del 2025. Finalmente, en «Mariano de paco a examen» (pp. 381-382) se hace un breve perfil biográfico de un estudioso del teatro español, catedrático de la Universidad de Murcia, y amigo

muy cercano, con quien el profesor Romera Castillo ha compartido muchas y provechosas experiencias.

Se remata el volumen con «Publicaciones del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, teatral y Nuevas Tecnologías» (pp. 383-386) en el que se constata la lista completa de las actas de los 34 encuentros científicos, más otras publicaciones (37) —todas ellas publicadas—, así como los 34 números de la revista *Signa*, fundada y dirigida por José Romera Castillo (<https://revistas.uned.es/index.php/signa>).

En conclusión, cabe afirmar que *Teclas teatrales actuales* es un volumen de gran interés para los estudiosos, los investigadores y los interesados en conocer en profundidad facetas importantes del teatro de los últimos 25 años en España, no sólo porque informa sobre las actividades pormenorizadas del SELITEN@T, institución que ha dedicado enormes esfuerzos para el conocimiento y la divulgación del teatro en nuestro país, sino también porque presenta, en breves pero ricas pinceladas, una erudita lista de temas (antes poco estudiados), así como una galería de reconocidos autores dramáticos, escrita bajo un enfoque académico y riguroso, pero no exenta de la emoción y el afecto que ponen de manifiesto una profunda y prolongada relación de amistad que el profesor Romera Castillo ha sabido mantener tanto con obras/espectáculos de aplaudidos dramaturgos, como con minuciosos investigadores y distinguidos críticos del fenómeno teatral. Por lo tanto, *Teclas teatrales actuales* es una obra seria, rigurosa y amena, creada por uno de los investigadores del teatro español actual más importante en el panorama nacional e internacional del hispanismo, quien presenta, con este excelente y nuevo trabajo, un libro provechoso, de entretenida lectura, y muy recomendable para aquellos que quieran adentrarse en las dramaturgias representadas o publicadas en España en este primer cuarto del siglo XXI.

Carlos Cuesta Coscollá





LÓPEZ ANTUÑANO, JOSÉ GABRIEL (2024). *DE LO DRAMÁTICO A LOS POSDRAMÁTICO. LA ESCENA DEL SIGLO XXI [2]*. ADE



El corpus de este libro acoge la continuidad de la primera parte «La escena del siglo XXI» y surca un avance en la genealogía de la escenificación contemporánea. Una veintena de creadores de la escena componen este mapa internacional, entre continentes y culturas, siendo una bitácora de creaciones, creadores, poéticas y relatos escénicos que abarcan la dramaturgia, la performatividad, la escena estético-plástica, las instalaciones, el audiovisual, el relato de realidad, la autorreferencialidad, entre contextos y componentes de los discursos espectaculares analizados.

Vivimos en la historia de la escena una singularidad de préstamos, contaminaciones o traslaciones, que abarcan la estructura y dimensión de las creaciones citadas. Siendo los caudales poéticos de la más diversa singularidad, haciendo compleja la reunión sobre estéticas y conceptos poéticos definibles, y detallándose y describiendo el discurso del libro a partir de cómo se engranan las creaciones en sus dimensiones artísticas y los dispositivos y realizaciones espectaculares implicadas por sus activadores.

Desde los siglos precedentes, los creadores y artistas se han ocupado de tomar referencias y trasladarse a partir de ellas en una interpretación singular. La evolución de los teatros durante los siglos precedentes, la irrupción de la dirección escénica, la aparición de los ismos y las vanguardias, las renovaciones escénicas entre el dramaturgismo y la ruptura con las unidades y las fábulas firmes y cerradas, las irrupciones de lo real en la condición ficcional, entre otros aspectos, han sido eco de estos traslados, transferencias y préstamos.

Si bien, entre los marcos temporales de épocas pretéritas, los estilismos estéticos de finales del XIX y principios del XX, las irrupciones de las primeras manifestaciones de poéticas, hasta la incorporación de la realidad como relato escénico o las hibridaciones de los lenguajes artísticos de la escena y de la plástica, nos han sido enmarcados en referentes analíticos capaces de contextualizar y referenciar para la memoria y el análisis de la creación espectacular y escénica. Su historia y devenir se ha estilizado y ha recibido denominaciones memorables y consideradas como marcos de crítica y referencialidad analítica establecida.

Sin embargo, en ambos documentos de la «Escena del siglo XXI» la labor de interpretación de los signos espectaculares se hace de distinto modo, no quedando ya un nombre que detalle su singularidad. La historicidad y la crítica nos ha dejado marcos referenciales aproximados, por ejemplo, lo que se ha apreciado en la diáspora espacial y temporal como el caso de los ismos y la vanguardia, o bien las anotaciones de poéticas referidas a los artistas que las originarios, «crueldad», «de la muerte», «pobre», «antropológica», entre otras. Como detalles singulares, estas últimas, frente a resúmenes coincidentes, las otras.

Corrientes y poéticas se han dado cabida a lo largo de los últimos 150 años. Sin embargo, por el cauce de ambos textos de la «Escena del siglo XXI», se hace más que imposible lograr hallar una reunión definitoria y memorable, aunque se intenta por toda manera, como rigor de metodología crítica, y, muy al contrario, sí la proliferación de semblanzas de tono poético que ensalzan las diferentes manifestaciones diversas colmadas de cruces semióticos, sinestésicos y constituidos a partir de la realización y la performatividad.

De cualquier manera, como discurso crítico, estas singularidades artísticas están abrazadas por el concepto de «Posdrama». Y si en el primer libro se guarda celo de hacer posible una mirada constituyente de los relatos escénicos distinguidos y la capacidad de las diferentes narratividades dispuestas, en este segundo volumen, se analiza el marco del concepto posdramático en su designación. Como una relación que se pronosticaba y anticipaba desde los legados de creaciones ya en el siglo XX, y que no ocupa si no una afortunada consideración nominativa a este relato amplio, diverso, singular y disperso en tiempo y lugar que acoge a la inmensidad reticular de los procesos reconocibles y reconocidos sobre la difícil catalogación unívoca, designada, enmarcada y memorable en sí misma. Ya aparecen los nombres y no los rangos poéticos,

ya aparecen los dispositivos que explican la artísticidad del creador y no las corrientes que los señalan... Este es el cambio del paradigma que vivimos y esta es la necesaria realidad analítica que lo constituye.

Esta es la riqueza de este volumen y su precuela, a modo de relato narrativo, en su diáspora nominal y su difícil localización creativa. Fortaleciendo el listado de pertenecientes y sus derivas individuales que se sirven de recursos escenotécnicos y plásticos espectaculares, dramaturgísticos, de la actancialidad y la realización frente a la encarnación, de la ficción frente a la realidad, de la tensión temporal y proxémica, de la linealidad frente a la circularidad, de la disrupción de la fábula por el acontecimiento, del documento frente al relato. Detalles que podrán componer en su riqueza y versatilidad la complejidad de su compilación y ordenación ubicada y estilizada convenientemente como intención memorable y rigurosa de un documento crítico.

Pero quiero decir que la eficacia una vez más de la mirada crítica y enriquecedora de José Gabriel López Antuñano consigue hacer un mapa amable, exigente, legítimo, enmarcable, y lo más difícil, con intenciones suficientes para llegar a ser memorable para el componente del estudio, la pedagogía, la crítica y el posicionamiento de los lectores en todo el basto universo que lo compongan.

Cinco apartados: Teatro posdramático, de la sinestesia a la aceleración; Teatro posdramático, presencias y conjuntos dinámicos; Audiovisuales: hacia una función vehicular del espectáculo; Recuerdos y mapa de las emociones en los espectáculos posdramáticos; Audiovisuales y lenguaje virtual en el teatro documento.

La nómina recoge a creadores que rondan el medio siglo; nacidos desde muy diferentes referentes formativos y multidisciplinares en rigor: Bieito, Afrin, Stemann, García; Platel, Pollesch, Kriegenburg, Garbaczewski; Marlau, Jatahy, Serebrennikov, Mundruczó, Teste, Vandelem; Liddell, Mouawad, Rodrigues; Rimini Protokoll, Rau, Cârbutariu.

Este de Europa, Canadá, regiones como Flandes, ciudades concretas, teatros, entornos artísticos, marcos de exhibición, son la diáspora constituyente de este documento ampliado sobre el concepto del posdrama. Con su permiso, solicitando su revisión y criticando su conveniencia resumidora, pero aportando el detalle iniciado por el teórico que lo referenció, y haciendo ver la compleja convivencia artística del espectáculo en la necesidad sincrónica de su análisis, para hacer evolutivo el contexto de la interpretación de la creación contemporánea y su cabal

engranaje en la historia de las artes vivas y del espectáculo como marca documentada para el futuro.

José Gabriel López Antuñano consigue una vez más en su actitud de *Marco Polo* asomarnos al sortilegio vital de la espectacularidad contemporánea en su amplia riqueza, para que sin movernos del asiento ducal viajemos caleidoscópicamente en el universo de miradas vivientes que nos hagan partícipes del caldo cósmico en que vive hoy día el arte en la vida y la vida en el espectáculo. Una cultura crítica y activa que avanza en su devenir hacia un inesperado universo, infinito aún, por descubrir...

Los animo a que viajen en esta liturgia activa de pulsos en el tiempo y el espacio de la creación contemporánea... para que seamos testigos silenciosos de cómo se vira el pulso vital de la creación espectacular y escénica contemporánea.

David Ojeda



FWALA-LO MARÍN (2024). *PENSAR LA DIRECCIÓN.  
CONCEPCIONES Y PROCEDIMIENTOS EN PRÁCTICAS  
CONTEMPORÁNEAS*. ARTEZBLAI



El libro de Fwala-lo Marín (Universidad Nacional de Córdoba) se erige como un aporte a los estudios teatrales latinoamericanos al poner la dirección escénica en el centro de la reflexión, desmarcándola de su habitual consideración como apéndice de la actuación o la dramaturgia. Allí donde la investigación ha privilegiado el análisis de la técnica actoral, la autora se pregunta directamente «¿qué es dirigir?», desplegando una escritura que interroga la especificidad del rol; con esto me refiero a sus tareas, sus tensiones y sus modos de organizar el mundo sensible desde la práctica teatral. La propuesta se sostiene en un gesto híbrido, que combina teoría y praxis, y que asume la voz del artista-investigador como productora de conocimiento, respaldándose en entrevistas a creadores del teatro independiente.

Desde este punto de partida, la dirección aparece como una práctica política. Además de organizar escenas y sentidos, distribuye lo sensible, impulsa otras formas de percepción y genera experiencias contrahegemónicas. En particular, en el teatro independiente, la dirección participa en la construcción de igualdad y en la apertura a poéticas que quiebran con lo utilitario del mundo. Por su parte, la dimensión feminista del libro ofrece una mirada sustantiva para pensar las asimetrías de reconocimiento en el campo teatral, puesto que cuestiona los modos patriarcales de legitimación, desnaturaliza los premios y las jerarquías del campo y plantea la urgencia de formaciones más diversas que permitan reconocer otras formas de ejercer el liderazgo.

El recorrido histórico que ofrece la autora va desde el surgimiento de la dirección como disciplina autónoma en la Europa decimonónica

hasta las experiencias contemporáneas de la ciudad de Córdoba, Argentina (lugar de donde ella pertenece). En este trayecto se destacan la influencia del teatro laboratorio, la creación colectiva y el rechazo al «director tirano», que marcaron la tradición grupal cordobesa y que hoy continúan renovándose. Las figuras de maestros y maestras funcionan como brújulas, al igual que los festivales que se revelan como espacios de formación, encuentro y circulación de poéticas.

Un aspecto notable del libro es la propuesta de la categoría de «hacedores» para nombrar a quienes, desde distintas posiciones, sostienen la práctica teatral. Con esta nomenclatura, la autora los sitúa en un lugar creativo y horizontal, reconociendo el aporte, tanto de quienes dirigen o actúan, como de quienes gestionan salas o impulsan proyectos comunitarios. Marín subraya la dificultad de definirse en términos cerrados, y en esa imprecisión detecta la fuerza de una identidad colectiva que rehúye a la taxonomía académica. Por tanto, la noción de hacedores permite reconocer tanto a directoras/es e intérpretes y a un diverso equipo humano de teatristas como actores fundamentales en el campo del teatro independiente latinoamericano.

En la sección dedicada a las concepciones contemporáneas de la dirección, la autora describe con detalle la complejidad productiva entre avanzar y/o pausar los procesos, la soledad de quien toma decisiones y la necesidad de refundar el sentido del término «dirección» en un plano distinto a su asociación con la verticalidad autoritaria. Dirigir, en este marco, significa también escuchar y provocar, atender a los cuerpos, a los tiempos y a las atmósferas que se construyen en escena. Se trata de un rol que, además de articular lo artístico, asume un papel intelectual como el de generar pensamiento desde la práctica, en sintonía con la tradición universitaria que nutre al teatro independiente.

Los capítulos sobre metodologías ponen de relieve el valor de la experimentación, la confianza en el grupo y la centralidad de la afectividad. La amistad, el deseo de estar juntos y la calidad humana se configuran como motores de creación que desplazan al dinero o al éxito como factores de cohesión. De ahí la crítica a los *castings* y audiciones, prácticas que contradicen las lógicas afectivas que vertebran los colectivos. La «puesta en escena», por su parte, es analizada como dilema entre producto y problema, acontecimiento y dispositivo, materiales y significados. En esta línea, la actuación se piensa como desborde corporal y energía fenomenológica, mientras que la dramaturgia se entiende como

material en transformación que encuentra en la dirección un mediador entre texto, escena y espectador.

El libro concluye con una aproximación a la expectación y el lugar del público, entendido como receptor, invitado y anfitrión en el convivio teatral. De este modo, el rol es llamado a ejercitar la conciencia de las interacciones posibles y a asumir su responsabilidad en la construcción de un espacio de encuentro.

La escritura de Fwala-lo Marín articula teoría, historia y testimonio en un gesto que produce conocimiento situado y, al mismo tiempo, interpela a la comunidad escénica trascendiendo el territorio cordobés. Su obra se ofrece como un mapa que invita a pensar la dirección desde la práctica concreta de los hacedores, categoría con la que la autora reconoce la diversidad de quienes sostienen el teatro. En este sentido, inspira una investigación que ocupa un campo todavía poco explorado en el Cono Sur latinoamericano y contribuye a comprender, desde una perspectiva crítica-creativa, cómo opera la dirección teatral independiente en la actualidad. Al mismo tiempo, como ella misma se identifica —y me incluyo en ello— dentro de la noción de investigadores-creadores, en el sentido propuesto por Jorge Dubatti, nos permite proyectar nuevas formas de concebir el rol dentro de un entramado más complejo dentro del teatro contemporáneo.

Javier Ibarra Letelier  
Universidad de Concepción.





STEFANOVA, KALINA Y CARLSON, MARVIN (EDS.)  
(2023). *20 DIRECTORES ROMPEDORES DE LA EUROPA DEL ESTE*.  
ADE



El número 34 de la Serie Debate de las publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, ofrece, en edición de Kalina Stefanova y Marvin Carlson un interesante título, *20 Directores rompedores de la Europa del Este*. Siguiendo la estela de otros más que necesarios volúmenes publicados por la ADE, este no nos parece el lugar para extendernos sobre ellos por cuestiones de espacio, realiza una panorámica acerca de veinte nombres de la realidad escénica de nuestros vecinos orientales, algunos de esos nombres han visitado en diferentes festivales y eventos teatrales nuestro país, aunque otros no tengo constancia de que hayan podido deslumbrarnos con sus vibrantes e interesantes puestas en escena, señoras y señores programadores de festivales, hagan algo al respecto.

Con ello conseguimos adentrarnos en la realidad teatral de países como Eslovenia, Croacia, Rumanía, Bulgaria, Lituania, Polonia, Letonia, Hungría y República Checa, ya que se intenta, en mayor o menor grado revisar no solamente los títulos más relevantes que estos directores han llevado a escena, sino también las formas de hacer teatro, las condiciones socio políticas que los ayudan o dificultan, la importancia que en esas latitudes tiene la Dirección Escénica y sus profesionales, las posibles opciones y criterios personales a la hora de construir un repertorio propio y lo que es más importante a mi parecer, establecer paralelismos o divergencias con el arte teatral dentro de nuestras fronteras procurando así un punto de vista más objetivo a la hora de revisar los mecanismos que mueven a la dirección en nuestro ámbito de trabajo.

Desafortunadamente tendemos a pensar, siendo españoles y mucho españoles que algunos de los países más arriba nombrados viven

prácticamente en la pobreza cultural, sus rentas per cápita son más bajas que la española y su PIB también lo es, pero ah sorpresa, a pesar de los incontestables datos macroeconómicos su vida teatral resulta envidiable para nosotros, los profesionales de las artes escénicas de España, con una tasa de desempleo que supera el 90% y con una inversión económica en ayudas y subvenciones cada vez más tibias, nuestra vida teatral alberga poco lugar para la esperanza y aun menos para el milagro. Asombra ver los nombres de ciudades que aquí serían consideradas medianas o pequeñas, teniendo uno o dos teatros de programación estable y en casi todos ellos una compañía estable ofreciendo trabajo continuado a sus miembros, en fin, pan y circo para los habitantes de la piel de toro y fútbol mucho fútbol.

Estos directores, por proximidad geográfica y por certidumbre del método, suelen estar formados en la escuela rusa en sus comienzos, pero bien no es menos cierto que sabemos que el «método» en los albores del siglo XXI ha sufrido un agotamiento por exceso de uso y da paso a una manera de hacer más libre, más diversa. Usando las improvisaciones, las acciones físicas, el método Lecoq u otros acercamientos a la dirección actoral quedando la introspección como otra de las diversas herramientas que el director lleva en su caja para poder utilizar cuando sea oportuno. Estos nombres han influido con sus trabajos al resto de la Europa teatral, siete de los nombres de los veinte nombrados han recibido el Premio para Nuevas Realidades Teatrales que está considerado como el segundo premio más importante de Europa.

Antes de introducirse en el estudio pormenorizado de cada uno de los profesionales, los editores hacen alusión y referencia de algunos de los momentos teatrales que consideran, bien por su impacto directo en la visualización de las puestas en escena, bien por la trascendencia de ese trabajo en particular en el panorama teatral, para nuestra falta de suerte no hemos podido ver una gran cantidad de esos trabajos, aunque si podemos imaginar la fuerte trascendencia de los mismos y el magnífico interés que debieron causar.

No puedo evitar relamerme de placer teatral cuando leo que el público responde en la butaca de una manera más activa que con su aplauso más, menos o nada enfervorecido. Cuando leo que el público se levanta y se marcha o grita reivindicando la pertinencia de una puesta en escena de una directora o un director de escena, pienso en el interés real de un

público más allá de lo conveniente y siento una envidia no del todo sana, la verdad.

En el breve texto de introducción de Marvin Carlson, titulada *Los directores de Europa del Este*, hace una interesante reflexión acerca del vacío de interés de esa franja de terreno entre la Alemania de Brecht y la Rusia de Chéjov y Stanislavsky. Ese desconocimiento empieza a paliarse con los Svoboda, Grotowski, Kantor etc. Pero seguimos recibiendo una información breve e incompleta de las artes escénicas de nuestros orientales vecinos continentales, con el espíritu de paliar ese déficit surge esta publicación y nosotros lo celebramos.

Por orden en la publicación Grzegorz Bral, Gianina Cărbunariu, Oliver Frlijić, Alvis Hermanis, Grzegorz Jarzyna, Jan Klata, Oskaras Koršunovas, Jernej Lorenci, Krysytian Lupa, Jan Mikulášek, Alexander Morfov, Eimuntas Nekrošius, Béla Pintér, Silviu Purcărete, Árpád Schilling, Andrei Șerban, Daniel Špinar, Włodzimierz Staniewski, Rimas Tuminas, Krzysztof Warlikowski son los elegidos. Sendos críticos, estudiosos, periodistas realizan una concreta mirada a su teatro, a su trayectoria y deteniéndose en cada caso en los aspectos que han considerado más relevantes de su recorrido teatral poniendo la lupa para que disfrutemos de sus obras. Echamos de menos no obstante la inclusión de más nombre femeninos, tan solo se nos presenta a Gianina Cărbunariu y sería más que interesante poder acercarnos al prisma de las directoras de escena de esas latitudes ya que un solo nombre se nos antoja más que escueto. Bien es verdad que algunos de los nombres ya han sido tratados por otros volúmenes de la propia ADE, destacamos el libro *La escena del Siglo XXI* de José Gabriel López Antuñano

En los dos últimos capítulos del presente texto, y contando con la colaboración de los propios autores se intenta tener una información más clara de su árbol genealógico artístico teatral, es decir de sus influencias como directoras y directores de escena, en la mayoría de los casos se trata de los directores de sus proximidades, cuando se es joven estudiante no sobra el dinero para viajar, en esas influencias encontramos viejos conocidos; Kantor, Grotowski, literatos como Lucía Berlín y Zadie Smith, Georgy Tovtonogov, Pina Bausch, Marthaler, Artaud, unos directores de la lista alumbran el trabajo de sus compañeros más jóvenes y algunos se nutren de creadores de disciplinas tan diversas como John Cage o Monteverdi.

En el segundo de estos últimos se pide que intenten dar una posible visión de futuro y presente en un capítulo dedicado a La situación a día de hoy, en donde vemos distintas líneas reflexivas. En bastantes ocasiones se reivindica el posible poder transformador del teatro que todavía puede llegar a tener, en otras puebla el escepticismo y un toque de falta de confianza en los estamentos público-políticos y sus aportes económicos tan necesarios.

Por último, cabe destacar las breves semblanzas personales de los autores de los textos sobre cada uno de los directores de escena que permite conocer el gran nivel de conocimiento desplegado por cada una de ellas y ellos de la realidad teatral de su entorno más cercano; especialistas en estudios teatrales, catedráticos, periodistas culturales y un largo etcétera de profesiones vinculadas con las artes escénicas han sido los encargados de poner en palabra la obra de estos 20 directores. En definitiva, un volumen de gran interés, si bien hay que decir que es de lectura recomendada para iniciados en la materia, personas capaces de visualizar las propuestas escénicas y que estén familiarizados con la escenificación y sus codificaciones, de no ser así gran parte de la información será de difícil comprensión.

José Bornás



SUÁREZ ÁLVAREZ, JORGE IVÁN (2025). *MANUAL DE INTEGRACIÓN TECNOLÓGICA EN LAS ARTES ESCÉNICAS*.  
UNIVERSIDAD DEL ATLÁNTICO



En el discurso académico contemporáneo sobre las artes escénicas, la «tecnología» se invoca a menudo como una fuerza disruptiva, una novedad digital que redefine radicalmente la naturaleza del directo. Sin embargo, este enfoque corre el riesgo de generar una amnesia histórica, obviando que la relación entre la escena y la técnica es tan antigua como el propio teatro. Es precisamente en esta encrucijada donde el *Manual de integración tecnológica en las artes escénicas* se erige como una intervención necesaria y esclarecedora. La obra no se presenta como una crónica de la vanguardia digital, sino como una genealogía rigurosa que sitúa la innovación actual dentro de un continuo histórico, proponiendo una relectura fundamental de lo que entendemos por tecnología en el contexto escénico.

La autoridad del autor para emprender semejante tarea queda patente en su perfil híbrido. Jorge Iván Suárez Álvarez no es solo un académico con una sólida formación, además de sus estudios de Dirección de escena y Dramaturgia, tiene un Doctorado en Bellas Artes y un Máster en Escenografía. Asimismo tiene una sólida experiencia profesional como técnico, actor y director. Esta doble perspectiva, que fusiona el rigor intelectual con el conocimiento práctico de la escena, impregna la tesis central del libro.

Este manual, a través de su ambicioso recorrido histórico y su enfoque eminentemente pedagógico, se posiciona como una herramienta fundamental para académicos, creadores y estudiantes, ofreciendo un marco conceptual indispensable para comprender el presente e introducirse en el futuro de las artes escénicas.

La elección del formato «manual» es en sí misma toda una declaración de intenciones. Su estructura no se limita a catalogar innovaciones, sino que las organiza en una narrativa coherente que revela la persistencia de ciertos problemas y soluciones técnicas a lo largo de un arco temporal que abarca los fundamentos clásicos grecolatinos y sus innovaciones arquitectónicas y atraviesa los principales hitos históricos, culminando en la era digital y dejando paso al futuro.

La solidez académica de esta empresa se sustenta en una base documental excepcionalmente rica y diversa que revela un diálogo profundo y multifacético. Jorge Iván Suárez Álvarez no se limita a una única tradición teórica, sino que pone en conversación a pensadores clásicos como Aristóteles con teóricos del siglo XX como Peter Brook y Bertolt Brecht; a historiadores canónicos del teatro español como Ignacio Arellano y César Oliva con pensadores seminales de la era digital como Philip Auslander (*Liveness*) y Steve Dixon (*Digital Performance*). En vez de limitarse a crear una cronología, busca activamente construir puentes teóricos, por ejemplo, entre la *poiesis* aristotélica y la cultura «mediatizada» de Auslander, proponiendo una lectura transhistórica del espectáculo. Este vasto y rigurosamente documentado mapa de la tecno-escena no es, sin embargo, un mero ejercicio de cartografía histórica; su valor reside en las contundentes aportaciones teóricas que se derivan de su trazado.

Una de las muchas aportaciones del manual es su función correctiva frente a una persistente amnesia disciplinar. Al desvincular el concepto de «tecnología» de su secuestro por el discurso digitalista y aplicarlo a la perspectiva renacentista, la iluminación de candilejas o la arquitectura clásica, el autor obliga al lector a una reconsideración epistemológica. La tecnología deja de ser un mero aditamento para revelarse como una condición de posibilidad de la escena. Este desplazamiento conceptual es estratégico, pues permite entender la historia del teatro no como una sucesión de estilos literarios, sino como una evolución tecnológica; una historia de las mediaciones técnicas que han configurado tanto la experiencia del espectador como del creador.

Como herramienta pedagógica, el valor del manual es innegable. En un campo de estudio a menudo fragmentado en especializaciones (historia de la escenografía, estudios de performance digital, etc.), esta obra ofrece una visión panorámica e integradora proporcionando un mapa completo del territorio y sistematiza un conocimiento disperso presentado de una manera accesible pero rigurosa, cumpliendo la promesa

implícita en su título. Son precisamente estas fortalezas —su vasto alcance y su rigor sintético— las que convierten al manual no en un texto cerrado, sino en un fértil campo de debate sobre los horizontes y las tensiones inherentes a su propia y ambiciosa empresa.

Un libro importante no es aquel que cierra todas las discusiones, sino el que abre otras nuevas. Este libro, por su alcance y rigor, se perfila como un catalizador del debate, demostrando su capacidad para estimular el pensamiento crítico y trazar futuras agendas de investigación en el campo de los estudios teatrales y tecnológicos.

En un momento en que la frontera entre la presencia física y la representación digital en la escena se vuelve cada vez más porosa y compleja, la aportación de Jorge Iván Suárez Álvarez es de una relevancia incuestionable. Este manual no es solo una historia del pasado tecnológico de las artes escénicas; es, ante todo, una brújula para navegar en su futuro. Ofrece las herramientas críticas y el contexto histórico necesarios para que las próximas generaciones de artistas e investigadores puedan dialogar con la técnica no desde la fascinación acrítica o el rechazo ludita, sino desde la lúcida conciencia de que la técnica nunca ha sido un apéndice de la escena, sino la condición misma de su existencia.

Andrés Beladiez Rojo





LUIS MARTÍN-SANTOS (2005). *TEATRO. OBRAS COMPLETAS* IV. EDICIÓN DE FERNANDO DOMÉNECH RICO. GALAXIA GUTENBERG.



Cuántas veces, más de las que se pueden contar, nos quedamos epatados ante la revelación de encontrar que alguien, que todo el mundo consideraba consagrado a un oficio o a una labor en concreto, había hecho mucho más de lo que le suponía la opinión popular. En la Historia hay buenos ejemplos, como Antón Chéjov, que no todo el mundo sabe que era médico, Joan Perucho, que ejerció de juez toda su vida o, a título personal ya que es uno de los que más me impactaron, Pepe Mel, que aparte de haber sido jugador de fútbol y entrenador cuanta en su haber con seis novelas escritas y publicadas.

De igual modo, lo primero que a uno le viene a la cabeza cuando se menciona el nombre de Luis Martín-Santos es, cómo no, *Tiempo de silencio*. Y bien que hacen, porque es una gran novela. No obstante, en este cuarto volumen de la colección *Obras completas* de Luis Martín-Santos el público se sorprenderá al ver que contiene... ¡Obras de teatro! Es esperanzador ver cómo el «hombre en potencia» aristotélico se encarna y se hace efectivo delante de nuestros ojos. ¡Psiquiatra, novelista y dramaturgo! Hoy día lo llamarían «*multi-tasking*» (porque, por supuesto, todo tiene que tener una insufrible denominación en inglés) y encima nos creeríamos que lo hemos inventado nosotros.

Publicaciones así son más necesarias que nunca. En esta obsesión permanente por el encasillamiento en la que nos hallamos sumidos, el hecho de que podamos conocer toda la dimensión de trabajo de una persona me hace esbozar una sonrisa. No somos esclavos de la Gran Decisión, la vida no es tan corta ni tan poco variada como quieren hacernos creer y todos podemos llegar más lejos de lo que dudamos.

En este cuarto volumen de las *Obras completas* de Luis Martín-Santos de Galaxia Gutenberg editada y prologada por mi querido profesor Fernando Doménech Rico podrán hallar no una, ni dos, ¡ni tres! sino cuatro obras completas y dos obras cortas que forman el *corpus* dramático de Luis Martín-Santos. Todas las obras completas; *Irma*, *Claudia*, *Olga* y *Viaje hasta el límite* gozan de una gran calidad dramática, tanto en su estructura como en su ritmo y el desarrollo de sus temas, si bien es cierto que *Irma* y *Claudia* son las que se podrían considerar más «novelescas» y sufren, en especial la tragedia *Irma*, de cierto lastre más propio de la novela que del teatro. En el caso del drama *Claudia* provoca que la acción sea más pausada, casi episódica, y no tan concentrada y dirigida como en las otras obras. *Olga* es una comedia divertidísima con la que es imposible no reír que recuerda a veces a *La cantante calva* de Ionesco. La última, *Viaje hasta el límite*, condensa a la perfección todo el arte de la escritura dramática en una sola obra, y es una clase magistral para dramaturgos y un drama absorbente y hechizante para el lector. Las obras cortas, *Los churros están fríos* y *La novia que no se ve*, demuestran una gran habilidad para desarrollar premisas dramáticas tan interesantes en un espacio de tiempo tan reducido, con mención especial a la segunda de estas obras cortas.

Así que, sí, Luis Martín-Santos hizo algo más que escribir novelas y psicoanalizar mentes. Se atrevió con el teatro siendo novelista, y ya sabemos todos como suele acabar eso, y demostró por qué es uno de los mejores escritores del siglo XX. Allá donde esté, espero que esta publicación lo llene de alegría. Y gracias, por supuesto, a Galaxia Gutenberg y a mi antiguo profesor Fernando Doménech por seguir iluminando las tinieblas del teatro y su historia.

Pablo Martínez González de Linares





## NORMAS EDITORIALES

Para su sección «Artículos», la revista ACOTACIONES acepta el envío de textos en español e inglés de investigación teatral escritos por la comunidad científica y profesionales que traten sobre el teatro en cualquiera de sus aspectos y orientaciones, siempre y cuando sean trabajos originales e inéditos. Los textos deben inscribirse en la página web: <http://www.resad.com/Acotaciones/index.php/ACT>

Al inscribirse como autor, se deben completar unos datos obligatorios:

1. Nombre y apellidos, título del artículo, ubicación profesional, dirección postal y dirección electrónica.
2. Resumen en español del artículo (hasta 150 palabras).
3. Título del artículo en inglés y resumen en inglés del artículo (hasta 150 palabras).
4. Lista de cinco palabras clave en español
5. Lista de cinco palabras clave en inglés
6. Currículum del autor (hasta 150 palabras).

Los artículos seguirán las siguientes normas de estilo:

1. Anonimato. No debe figurar ningún dato que identifique al autor: nombre y apellidos, institución, e-mail, etc.
2. La extensión de los textos debe ser de hasta 9.000 palabras, resumen, notas y bibliografía incluidos. Fuente: Times New Roman. Cuerpo: 12. Interlineado: 1,5 líneas.
3. Los epígrafes se numerarán, hasta el tercer nivel, con cifras arábigas (1., 1.1., 1.2.1., etc.). La estructura del artículo debe seguir la propia de un trabajo de investigación:  
Introducción. Debe contextualizar el artículo, exponer sus objetivos y sus hipótesis, así como detallar el procedimiento, método y materiales empleados en el estudio.  
Resultados. Debe exponer la investigación, detallar los resultados obtenidos y apoyarlos, discutirlos y compararlos con trabajos relacionados.  
Conclusiones. En esta sección se resumen las aportaciones más significativas del trabajo.  
Obras de referencia. Todo artículo debe fundamentarse en trabajos previamente publicados en revistas, monografías o actas de congresos científicos, pero solo se citarán los mencionados en el texto.
4. Los artículos podrán incorporar notas, siempre las imprescindibles. Se situarán al final del texto en cuerpo 10.
5. Las citas de más de tres líneas irán en párrafo aparte, con sangría derecha e izquierda de 1 cm, en cuerpo 11 e interlineado sencillo.

6. Las referencias en texto y notas serán abreviadas de acuerdo a la norma APA: según los casos, se indica en paréntesis el apellido del autor, el año y la página o páginas; por ejemplo: (Huerta Calvo, 1999, pp. 9-12), (Huerta Calvo, 1999).

7. Imágenes: en formato GIF, JPEG o TIFF. El autor se compromete a que las fotos que entrega están libres de derechos.

8. La bibliografía citada irá al final del texto, siguiendo la norma APA y en un epígrafe llamado «Obras citadas». Por ejemplo:

En el caso de monografías

Doménech, Ricardo (2008). *García Lorca y la tragedia española*. Madrid: Fundamentos.

Contribuciones en monografías y capítulos

Lima, Robert (2008). Triadas en el Teatro de Valle-Inclán. En Fernando Doménech, *Teatro español. Autores clásicos y modernos* (pp. 145-159). Madrid: Fundamentos.

Artículos

Huerta Calvo, Javier (1999). El teatro de Juan Rana. *Acotaciones* 9, 8-20.

### EVALUACIÓN: INSTRUCCIONES Y COMUNICACIÓN MOTIVADA

- Los artículos enviados a la revista son valorados por el Consejo de Redacción en el plazo de 4 semanas. Se evalúa que se atengan a la línea editorial y a las normas editoriales. Luego se remiten a dos evaluadores externos, expertos en el tema tratado por el artículo, los cuales emiten un informe de calidad en un plazo de 8 semanas.
- Dicho informe se ajusta a unas instrucciones marcadas por la revista con el fin de que el protocolo utilizado por los revisores sea público. Los evaluadores deben valorar el interés científico, la metodología, las fuentes, la estructura, la redacción, la actualidad y novedad, la relevancia y originalidad, etc. del artículo. En función de estos criterios, escriben un texto en el que justifican por qué el artículo es publicable, no publicable o publicable con modificaciones, ya sean rectificaciones o ampliaciones. Es una revisión de pares con sistema «ciego» (sin conocimiento del autor).
- Los autores reciben en todos los casos estos informes anónimos y pueden hacer las alegaciones que consideren. Si hubiese desacuerdo entre los evaluadores o el autor argumentase su defensa, se consulta a un tercer evaluador.
- La aceptación del artículo y su publicación implica que el autor cede los derechos de su texto a la revista.
- Todos los artículos se publican con la fecha de recepción y de aceptación de los mismos.
- Los autores se comprometen a corregir las pruebas de imprenta que se les envían y a devolverlas en el plazo de una semana. Solo se pueden realizar mínimas correcciones sobre el contenido del manuscrito original ya evaluado.
- Todos los artículos se publican con la fecha de recepción y de aceptación de los mismos.

## NORMAS EDITORIALES

---

- Los autores se comprometen a corregir las pruebas de imprenta que se les envían y a devolverlas en el plazo de una semana. Solo se pueden realizar mínimas correcciones sobre el contenido del manuscrito original ya evaluado.
- Los autores se hacen responsables de la autoría y originalidad de sus textos y de las responsabilidades éticas que contraen con su publicación.

ACOTACIONES, Avenida de Nazaret, 2, 28009 Madrid

Tel. 91 504 21 51, Ext. 117. Fax 91 574 1138

E-mail: [publicaciones@resad.es](mailto:publicaciones@resad.es)

Web: <http://www.resad.com/Acotaciones/index.php/ACT>

