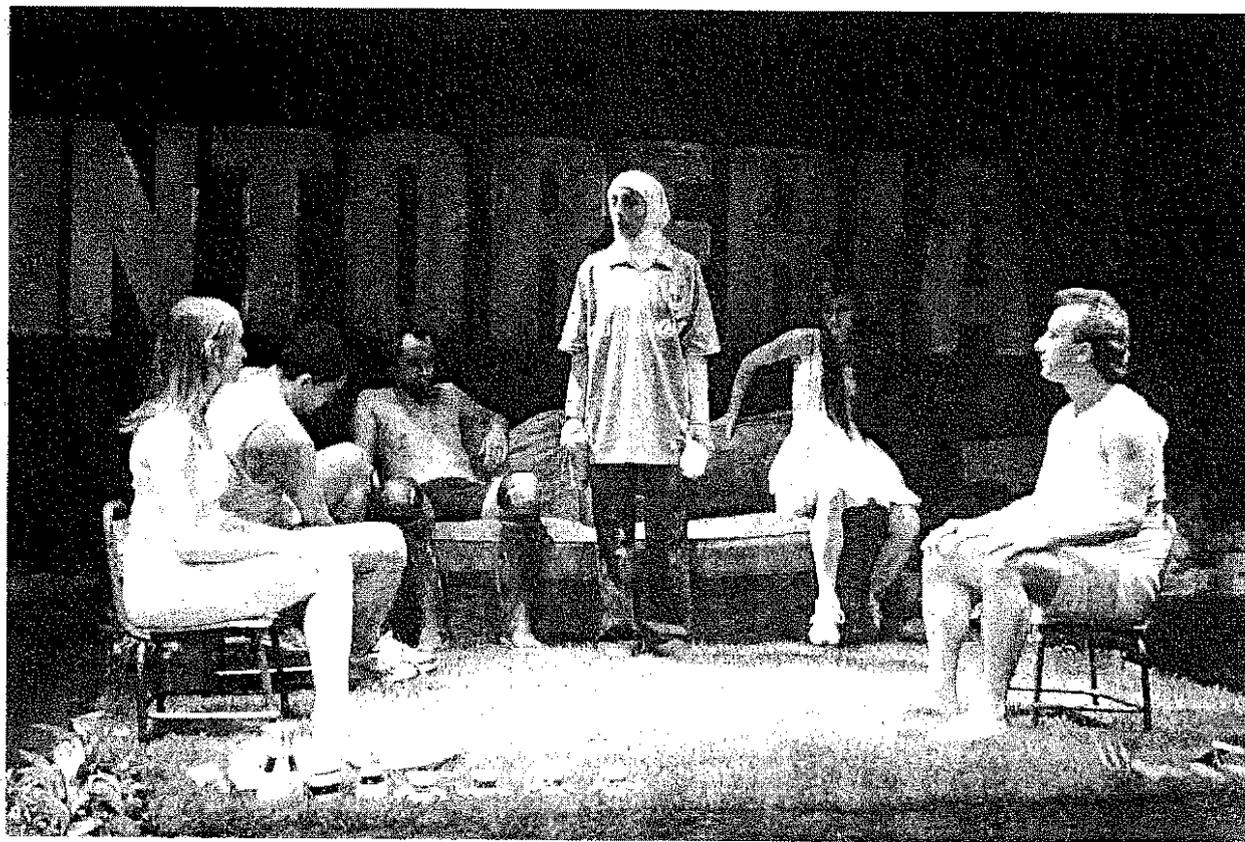


REVISTA DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS / JULIO-AGOSTO 2015

REFLEXIONES SOBRE LA DRAMATURGIA ESPAÑOLA ACTUAL



Ángelica Liddell,
*Foto inserto en
Insularia* (2007).
© David Alonso

AÑO LXX
ESPASA LIBROS, S. L. E.

REDACCIÓN
ROSA VALCÁRCEL, 42, 5º
28027 MADRID

SUSCRIPCIÓN Y
ADMINISTRACIÓN
ROSA VALCÁRCEL, 21, 2º A
EDIFICIO ALBERDIEN
08016 BARCELONA
TEL. (93) 492 69 33
FAX (93) 492 69 31
E-MAIL: insula@espasa.net
www.insula.es

DEP. LEG. AL. 2104/95A
ISSN: 0014-1801

REFLEXIONES SOBRE LA DRAMATURGIA ESPAÑOLA ACTUAL, Anxo Abuiñ.—LA ESCRITURA TEATRAL EN ESPAÑA, Eduardo Pérez-Basilla.—DE CENIZAS Y DIAMANTES: EL UNIVERSO NARRATIVO DE RODRIGO GARCÍA, María Ángeles Grande Rosales.—EL TEATRO DE JUAN MAYORGA, Mónica Molines Rial.—EL ARTE DE LA ENTREVISTA: CON JUAN MAYORGA, Mónica Molines Rial.—ENTRE AUTOFICCIÓN Y DOCUMENTAL: EL TEATRO-PERFORMANCE DE ANGÉLICA LIDDELL, Emmanuelle Garnier.—DRAMATURGOS CATALANES: UN NÚCLEO COSMOPOLITIZADO, Sharon G. Feldman.—LA IMPLISSION DRAMÁTICO-TEATRAL GALLEGA, José Manuel Fernández Castro.—¡QUÉBROCE BANDA!, TEATRO VASCO?, Karlos del Olmo Serra.—INAMIA, María Velasco.—LA TRAGEDIA DE LOS CUADROS. REFLEXIONES ESSENCIAS SOBRE LO PÚBLICO, Óscar Corriago.—LISTAS Y NÚMEROS EN EL TEATRO ESPAÑOL ACTUAL, Anxo Abuiñ González.—EL ESPECTADOR IDEAL, José Sanchis Sinisterra.

MONOGRAFÍA COORDINADA POR ANXO ABUIÑ GONZÁLEZ.

ESPASA

ficador y totalizador) se sacrifica en beneficio de la interrogación de la percepción, del descentramiento de los constituyentes de la representación, de la ausencia de estructuración de un orden semiótico, de la parataxis o la *plétora* (la acumulación caótica). El teatro interesa así como experiencia compartida (alrededor de la imposibilidad de un sentido cerrado) más que transmitida, como proceso más que como resultado, como manifestación más que como significación, como impulso energético más que como información, pues «la performatividad enfatiza la acción, el dinamismo, y por tanto huye de la representación en busca de la manifestación de un mundo permanentemente cambiante» (Sánchez, 2011: 25).

Llamémosle *posdramático* o *performativo*, este teatro (y hablo ahora de escritura tanto dramática como escénica) también puede aprovecharse de las ventajas de su naturaleza semi-ficcional (por ejemplo, el compromiso con uno mismo, pero también la libertad para incorporar cualquier temática a una línea biográfica o testimonial), para rebelarse contra los valores y prácticas de la cultura dominante, haciendo visible lo que se niega o marginaliza. El teatro se convierte en acto y lugar de resistencia, de intervención (no exenta de un punto de revelación y reinención) en el mundo, un acto utópico, en cierto modo, por lo que tiene de imaginación de lo que podría o debería ser, y no es. Así se inaugura la Edad del testimonio, con la creación de un espacio de lo personal (una autoficción o una *autotopografía*), un mapa selectivo y a la vez ampliado, pues en él tienen cabida no solo lo central sino sobre todo lo periférico o ausente. El arte del teatro es un arte del tiempo, que tematiza el tiempo en el horizonte de la muerte (la destrucción personal, cultural, planetaria...) en un proceso de interminable metamorfosis, y el espectador es señalado como narrador de un discurso poco complaciente, incluso agresivo, sentado en el banquillo de los acusados:

El espectador debe participar del fracaso de lo humano, debe asustarse de sí mismo, de las consecuencias de su glotonería, de las posibilidades humanas del horror, debe manejar al mismo tiempo la búsqueda individual de la felicidad con la conciencia del fracaso de la humanidad (Liddell, 2005: 57-58).

Quizás ningún arte merezca la pena si se ocupa tan solo de un caso individual. Bien lo sabían las criaturas beckettianas, como ese Vladimir que le comenta a Estragón, su compañero vagabundo: «Pero, en este lugar, en este momento, la humanidad somos nosotros, nos guste o no. Disfrutemos antes de que sea demasiado tarde» (1952: 112). La escenificación se acompaña de un discurso metanarrativo, acentuando si cabe la impresión de estarse creando en el momento mismo de su presentación, con la urgencia de quien sabe que el teatro todavía puede ser un medio de expresión contra el poder y la muerte, un teatro de lo real, en todas sus dimensiones, que escapa del exhibicionismo lúdico y gratuito para inscribirse en la resistencia de quien tiene los ojos abiertos ante una existencia múltiple, heterogénea y políticamente insatisfactoria.

A. A.—UNIVERSIDADE DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Bibliografía

- AMORÓS, A. (coord.) (1987). *El estudio del teatro en España. Ínsula*, 493.
- GARCÍA LORENZO, L. y VILCHES DE FRUTOS, M. F. (coord.) (1984). *Teatro español, hoy. Ínsula*, 456-457.
- BECKETT, S. (1952). *En Attendant Godot*, París, Éd. Du Minuit.
- BOURRIAUD, N. (2009). *Radicante*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- BUCKLEY, W. (2009). *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Londres, Wiley-Blackwell.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (1980). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos, 1994.
- LEHMANN, H.-T. (1999). *Le Théâtre postdramatique*, París, Actes-Sud.
- LIDDELL, A. (2005). *Mi relación con la comida*, Madrid, SGAE.
- SÁNCHEZ, J. A. (2011). «Dramaturgia en el campo expandido», en AA. VV., *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*, Murcia, CENDEAC, 2011, pp. 19-38.
- SARRAZAC, J.-P. (2006). «El impersonaje: una relectura de *La crisis del personaje*», *Literatura: teoría, historia, crítica*, 8, pp. 353-369.

EDUARDO PÉREZ-RASILLA / LA ESCRITURA TEATRAL EN ESPAÑA

La nueva escritura

Planteo en este trabajo una breve reflexión sobre el teatro que se está escribiendo en España durante los años que abren el segundo decenio del siglo XXI. Desde la consideración de ciertos textos relevantes, estrenados o publicados en este período, pretendo apuntar líneas temáticas o formales que me parecen significativas del teatro español actual. Deliberadamente prescindiré de las tentativas de clasificación estilística o cronológica de textos y autores —en otros trabajos me he ocupado de esa cuestión— y, por supuesto, renuncio de antemano a la exhaustividad. Me propongo

ahora buscar las semejanzas, más que las diferencias, aun consciente de que la diversidad formal, pero también de principios y de intenciones, constituye una nota característica de esta escritura. Sin embargo, nuestro teatro último es muy proclive a la contaminación o a la convergencia de dramaturgias diferentes, al establecimiento de territorios fronterizos. Sin obviar las singularidades, prestaré más atención a los rasgos comunes que puedan inferirse de la escritura practicada por las diferentes generaciones y en los distintos estilos a lo largo de estos últimos años.

La escritura teatral vive en España una cierta pujanza, aunque su visibilidad pública es desigual y, en su conjunto, desproporcio-

E. PÉREZ-
RASILLA/
LA ESCRITURA
TEATRAL...

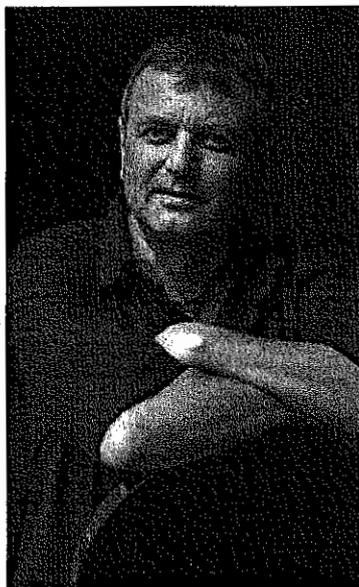
nadamamente escasa. Por lo demás, varias generaciones de escritores conviven pacíficamente y la práctica del magisterio o el intercambio de experiencias en cursos, seminarios, laboratorios o talleres se llevan a cabo con asiduidad y con resultados estimables. Las promociones se han ido sucediendo con regularidad y una generación de escritores que rondan los treinta años está presentando propuestas audaces y de notable calidad teatral. Por primera vez, las dramaturgas empiezan a equipararse, en número y en consideración, a sus colegas masculinos, lo que supone la adquisición de una largamente deseada normalidad y un enriquecimiento de las posibilidades de la escritura.

No todo es positivo en este panorama. La descomposición de un tejido teatral ya de por sí precario y la falta de una planificación coherente, problema que no se ha solucionado durante las tres largas décadas del período democrático, complican el acceso al escenario no solo de los autores más jóvenes sino también de aquellos que cuentan con una trayectoria consolidada. Así, no es extraño que muchos de los creadores más interesantes muestren sus propuestas en espacios alternativos y durante un período muy reducido de tiempo o los den a conocer a través de lecturas dramatizadas o, simplemente, de la publicación. No obstante, se ha ido desarrollando de forma paulatina un teatro que podríamos denominar comercial de calidad, formal y temáticamente innovador, que han conseguido dramaturgos exigentes con su propia escritura, que han conseguido un reconocimiento amplio del público y de la crítica, tales como José Luis Alonso de Santos, Jordi Galcerán, Alfredo Sanzol, Juan Carlos Rubio, David Desola, etc.

La escritura teatral más inquieta no ha dejado de evolucionar, de plantearse nuevos problemas estéticos, de exigirse una renovación permanente, aunque me permito aventurar que la creación escénica contemporánea —no solo la española, también la europea— se enmarca en un ciclo que comenzó a finales de los años setenta del pasado siglo y que ha experimentado un proceso enriquecedor y complejo de unos paradigmas deudores a su vez de las escrituras que se generaron en los años centrales del siglo XX, singularmente las que procedían de la herencia brechtiana, de las vanguardias, de Beckett y, más tarde, de Pinter, de Heiner Müller, Pasolini, Bernhard o Handke, o de creadores escénicos no literarios, como Kantor, o de la evolución de la danza contemporánea, que ha contaminado y ha sido contaminada crecientemente por el teatro de texto.

La recuperación del autor dramático que se advierte ya desde los años ochenta ha ido consolidándose progresivamente y en este comienzo de la segunda década del siglo XXI se reivindica la condición literaria del texto dramático no ya como algo contrapuesto a su dimensión escénica, puesto que esa dicotomía parece superada, sino como un territorio en el que la palabra descubre nuevas posibilidades precisamente porque la construcción del espectáculo no desconjunta de un entramado verbal comprendido en guión o como conjunto de instrucciones implícitas. Paradójicamente, la dimensión performativa o ritual del espectáculo libera a la palabra de sus tareas funcionales y le permite experimentar con otros usos estéti-

cos. Creadores como Carlos Marquerie (*Entre las brumas del cuerpo*), Rodrigo García (*Gólgota picnic*), Angélica Liddell (*Maldito sea el hombre que confía en el hombre*), Eusebio Calonge (*Nadie lo quiere creer*) o Carlos Contreras (*Verbatim drama*), ofrecen textos de una sorprendente calidad literaria, aunque, o precisamente porque no determinan la acción



Ernesto Caballero.
© Marcos Gpunto

dramática, sino que forman parte de un espectáculo más complejo no regido por lo verbal, en los que una elaborada partitura de acciones físicas sostiene el dispositivo escénico. En las escrituras que parten de los paradigmas clásicos para subvertir algunos de sus principios constitutivos, los dramaturgos conciben también la palabra como una ocasión para el ejercicio literario o para la experimentación formal desde criterios de coerción estilística o desde el recurso a lenguajes especializados —científicos, filosóficos, literarios, mitológicos, profesionales, etc.—. Encontramos ejemplos en textos de José Ramón Fernández (*La ventana de Chigrinsky*), Sanchis Sinisterra (*Enemigo interior*), Mayorga (*La lengua en pedazos*), Amestoy (*Alemania*), Borja Ortiz de Gondra (*Duda razonable*), Ernesto Caballero, Ignacio García May, Ignacio del Moral (*Santo*), Luis Araujo (*Trajectory de la bala*), Paloma Pedrero (*En la otra habitación*), Marta Buchaca (*Están arriba*), Paco Bezerra (*Grooming*), etc. Y no menor preocupación por el lenguaje advertimos en algunos dramaturgos jóvenes que experimentan con estructuras compositas complejas o exploran la posibilidad de modelos que han funcionado con eficacia en el teatro contemporáneo. Así, en Vanesa Sotelo (*Kamounaska, Memoria del incendio*), Pablo Iglesias (*Justo en medio del paralelo 38*), Blanca Doménech (*Vagamundos*), María Velasco (*Günter; un destripador en Viena*), Emiliano Pastor Steinmeyer (*Que no quede ni un solo adolescente en pie*), Alberto Conejero (*Cliff*), Zo Brinviyer (*El deseo de ser infierno*), Lola Blasco (*Concierto de despedida*), etc. En el conjunto de esta escritura última, la riqueza léxica, la depuración estilística, la precisión y la incisividad en el lenguaje son preocupaciones dominantes, como son también habituales la cita, el recurso a los materiales literarios ajenos —también filosóficos, científicos, etc.— libremente reutilizados, o las formas de metateatralidad o de metaliteratura. Por el contrario, es muy poco frecuente el recurso a lo conversacional o al remedo mimético de un pretendido lenguaje de la calle.

Se advierte en los últimos años una mayor gravedad y una propensión a una escritura con preocupaciones éticas, políticas, filosóficas e históricas cada vez más acentuadas. Los dramaturgos contemporáneos escriben desde y para una sociedad que consideran no solo problemática y susceptible de crítica, sino también vulnerable y, en tantas ocasiones, vulnerada. La violencia en sus diversas formas individuales y colectivas, físicas o morales, se muestra casi omnipresente. La guerra y la destrucción sistemática, la violencia de estado, el terror, la xenofobia y otras formas de exclusión social y humana, la explotación sexual o laboral, el crimen patológico o ligado a diversos modos de delincuencia, la violencia de género, etc., proporcionan temas para esta escritura reciente, pero la violencia se muestra también, por ejemplo, en la propensión a un consumo desaforado y alienante, en la incapacidad para esta-

blecer unas relaciones humanas armónicas y no destructoras o en la presencia de amenazas más o menos explícitas pero siempre onerosas. Esta mirada hacia la violencia genera una escritura intensa, cernida y doliente, traspasada en algunos momentos por la melancolía o atravesada en otros por la causticidad y la acidez. Cuando el humor aparece, suele hacerlo bajo la forma de la ironía o el sarcasmo. Adquiere también tonalidades violentas. Solo excepcionalmente el humor se muestra desinteresado o se reviste de algún sentimiento de ternura, como sucede con *Cerrado por aburrimiento*; el significativo trabajo crepuscular de Matarile, en el que no falta tampoco la melancolía, o en *Mé-tanse no seus asuntos* (Nuria Sotelo/Ana Vallés). Denise Despeyroux se asoma a lo esotérico mediante el uso irónico de las posibilidades tecnológicas para explorar la escisión de la personalidad desde una mirada familiar y entrañable en trabajos como *El corazón es extraño* o *La realidad*.

Los universos contruidos por la escritura más reciente parecen atravesados por la herida —simbólica o física, moral o política—, abocados a la fragmentación o amenazados por el vacío. El pasado histórico se actualiza mediante una memoria que exige una reparación moral que hasta el momento se ha visto dilatada y ha resultado insuficiente. El tiempo presente pide volver la mirada hacia las realidades que se ocultan, abunda en las lacras morales y sociales que el buen gusto proscribió, y hace ver la imbricación de las vidas de todos hasta el punto de que es imposible concebir una existencia individual aislada de los otros. El tiempo futuro se atisba desde las consecuencias de una banalidad que corrompe a los seres humanos hasta su disolución individual y colectiva. Así, la escritura se convierte en una invitación (más bien una conminación) a la toma de conciencia, pero al mismo tiempo se muestra afectada por esa vulneración que refleja. De ahí su propensión a la fractura y su necesidad de permanente reconstrucción del propio proceso de escritura. Frente a la fluidez con la que se desenvuelven otros modelos o frente a la solidez de otros planteamientos temáticos e históricos, la dramaturgia reciente ofrece una deliberada sensación vacilante e incierta, vulnerada ella misma, en suma.

El cuerpo escindido

La escisión expresa esa conciencia vulnerada. En el espectáculo *El cuerpo deshabitado*, de Marina Wainer, cuatro actores-bailarines ejecutan movimientos físicos, descoyuntados y precisos a un tiempo, en el patio de butacas del Teatro Pradillo, mientras alguien ajeno a ellos pronuncia intermitentemente el texto y, desde el escenario, los espectadores contempla-

mos las evoluciones de los intérpretes. La autonomía del trabajo corporal, que sugiere la dislocación y la inversión de un orden dado o de un previsible estado de cosas, va punteado por textos como el que sigue, que funcionan a la manera de acompañamiento musical:

La disolución de todo referente es la disolución de la propia conciencia, si el afuera conocido ya no existe, entonces yo, su reflejo, dejo de ser uno y me fragmento en tantos pedazos como realidades.

El Caos y tantos pedazos de mí mismo

Quiero pasar página quiero, pero no puedo. No puedo enterrar mi pasado si no sé cual es. No sé a quien debo enterrar, no sé su nombre. No puedo atrapar aquello que no tiene nombre. El nombre es el resumen.

No puedo resumir el todo a la vez a cada vez, todas las veces.

A cada pensamiento lo acompaña el universo (Wainer, 2010: 2).

En *Tierra pisada, por donde se anda, camino*, de Elisa Gálvez y Juan Úbeda, el texto se proyecta sobre una pantalla, mientras los dos actores se aplican con minuciosidad a un proceso de colocación y desplazamiento de objetos u ofrecen, mediante la manipulación de dichos objetos, imágenes sin relación evidente con el texto, aunque es posible percibir un singular diálogo entre el aspecto físico y plástico del espectáculo y su condición verbal, en el que la disociación y el proceso mismo constituyen realmente el foco de interés. La advertencia con la que se abre el espectáculo:

Se permite la entrada una vez comenzada la función, cambiar de asiento, salir y volver a entrar cuando sea, las veces que sean, volver en un rato, volver mañana, o no volver.

La puerta permanecerá abierta.

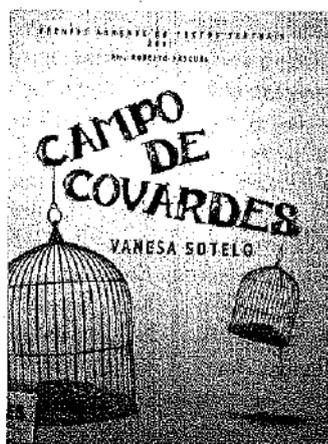
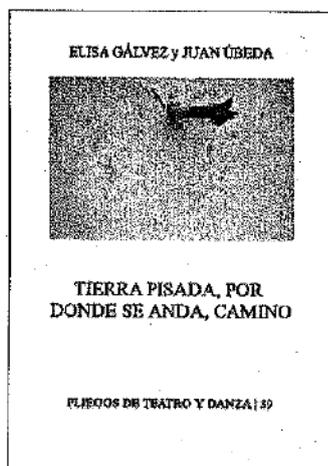
Por supuesto, también se permite lo contrario (Gálvez y Úbeda, 2011: 6).

O las palabras con las que se cierra:

No creo que nos dé tiempo a acabar hoy. Tal vez mañana. O dentro de unos días.

O nunca. Tal vez solo se trate de eso, de no que acaba nunca (Gálvez y Úbeda, 2011: 26).

no solo subrayan la condición artesanal del trabajo, que se propone como función abierta y liberada de cumplir los requisitos establecidos por la convención, sino que, al mismo tiempo, sugiere el imposible empeño de restañar el fracaso de tantas empresas personales y colectivas:




E. PÉREZ-
RASILLA /
LA ESCRITURA
TEATRAL...

Creí al principio
Que el río jamás se secaría
Dada la dimensión de las nubes
Y de las piedras que movía
Creí otro día,
Cuando ya el río estaba seco,
Que probablemente los hombres vendrían
A llorar a su nacimiento para volver a llenarlo (Gálvez y
Úbeda, 2011: 9).

La renuncia a la palabra pronunciada, la contundente, aunque serena, expresión del desengaño, y la sustitución de una actividad escénica previsible y sujeta a la convención por una labor artesanal sosegada, intensa y sin utilidad aparente, practicada con denuedo sugiere, como sucedía con *Cerrado por aburrimiento*, de Matarile, una despedida, un cierre de un ciclo, que se constituye en expresión de esa conciencia escindida. *Tierra pisada, por donde se anda, camino* consume el recorrido de la compañía por una singular versión del teatro confesional abierta cada vez más a la necesidad del encuentro con el otro, hacia la construcción de un nosotros:

Ella: Hice cuanto pude, labré el huerto
Y regué la tierra.
Él: Dos somos demasiados pocos.
Es cierto, lo decíamos así, demasiados pocos;
Suficientes insuficientes y demasiados pocos
(Gálvez y Úbeda, 2011: 12).

Y es esa «dramaturgia del nosotros» la aspiración de los trabajos de *La tristura*. En *Actos de juventud*, los cuatro autores-actores viven la experiencia de buscar una unión entre ellos, que se concreta en acciones físicas íntimas, sencillas y hasta ingenuas, que componen imágenes muy sugerentes, en las que debía consumarse esa unión: dormir juntos, jugar juntos, comer juntos, ducharse juntos... para adentrarse, a medida que avanza la jornada, dividida en cuatro tiempos —Amanecer, Mediodía, Atardecer, Noche—, en ese proyecto de creación colectiva sobre el que se interrogaban al comienzo del proceso artístico:

Si el yo, como decía Foucault en *Las palabras y las cosas*, es un invento moderno, una ficción, ¿no lo es también la comunidad, sujeta siempre al orden de los discursos y los afectos? ¿Cómo entra la comunidad en escena, cómo se hace una exposición con los demás? La dicotomía todavía moderna entre crear como individuo o en colectivo nos ocupa ahora mismo, ¿es posible pensar juntos? ¿Puedo sufrir contigo? (Arana, Fidalgo, Gil, Giménez, 2010: 34).

El nosotros se sitúa en una circunstancia precisa: la juventud, entendida como categoría histórica, como ámbito de relación con los otros, que sitúa al individuo y al grupo ante una responsabilidad ineludible:

Tengo 25 años en Europa
Tengo un cuerpo manchado de historia
Es difícil pedir perdón si nadie te lo pide antes
¿Cuántos años de culpa me quedan todavía? (Arana, Fidalgo, Gil, Giménez, 2010: 25).

Lo íntimo se torna político. El cuerpo es el lugar en el que se experimenta esa escisión, pero es también el territorio desde el que se pretende reconstruir la unidad anhelada. Para ello se recurre al motivo bíblico del libro de Ezequiel (1, 5-12), que presenta a cuatro seres con brazos de hombre y con alas, en cuyos rostros conviven el hombre, el toro, el águila y el león. La perturbadora imagen ha sido entendida como expresión de plenitud y como símbolo de una reconciliación última, como superación de la diferencia. La tradición plástica ha convocado a estos hombres junto a una mesa de mantel blanco en la que comparten el pan. El banquete en el que participan los cuatro acoge el desenlace de esta búsqueda de unidad. Este texto-espectáculo conocerá una particular revisión en *Materia prima*, en la que los cuatro jóvenes son reemplazados ahora por cuatro niños que, desde su perspectiva, se enfrentan a ese mismo hiato entre lo individual y lo grupal. El lenguaje conserva el singular lirismo de *Actos de juventud*.

La selva es joven y está llena de vida es una ópera del compositor Luigi Nono a la que Rodrigo García «pone letra» y escenifica en un trabajo que enmarca la ópera propiamente dicha en un conjunto de acciones ejecutadas por dos actores y una actriz y en otro conjunto de proyecciones de imágenes sobre inmensas pantallas. Lo que vemos sobre el escenario podemos cotejarlo con su proyección sobre las pantallas en forma de realidad aumentada. La yuxtaposición de elementos heterogéneos acentúa ya la expresión de la fractura y pone de manifiesto la condición de proceso abierto, pero es sobre todo en la escritura del texto donde advertimos una irreparable escisión que llega hasta la disolución de las identidades individuales y colectivas.

Entonces ella

—que hasta la fecha se llamaba MIA y no había adoptado aún

nombres de embutidos—

tuvo la idea de hacerse

Cachitos

Trocitos

Pedazos

Fracciones

Seccionarse

Con la intención (yo diría mejor con la ambición) de vivir
Todas las experiencias que hay en cada experiencia (Rodrigo García, 2012:38).

García imagina un universo descoyuntado por la banalidad a que aboca el consumo desaforado y compulsivo y crea unas imágenes marcadas por la distorsión y la recurrencia. Como sucede con algunos otros de sus trabajos, la profusa presentación en primer término de los iconos más relevantes de la sociedad de consumo produce por sí misma la sensación de hastío y de alienación. La selva joven y llena de vida conoce el reverso de esta selva urbana artificial y edulcorada, cuya sobredimensión disloca las conductas, anula lo humano de las personalidades, vuelve estúpidos a quienes fueron lúcidos y, finalmente, trocea física y moralmente a los seres que habitan en esta jungla. El humor se vuelve dislocado hasta el sarcasmo:

Los cuerpos sanos y bellos
dejaron de ser considerados mercadería
y las sociedades anónimas que los gestionaban
presentaron pérdidas colosales

(...)

Toda esa panda de desgraciados en crisis deambulaban buscando cuerpos jodidos, atrofiados.

Un cuerpo entero y sin cicatrices ya no engatusaba a nadie, los códigos de seducción y hechizo habían cambiado (Rodrigo García, 2012: 42-3).

Y, como es característico de su escritura, Rodrigo García crea una tonalidad singular mediante el empleo de registros que van desde la cita irónica de Schopenhauer a las expresiones de argot, desde el recurso al coloquialismo hasta la depurada construcción retórica basada en el paralelismo o la anáfora.

El cuerpo es el sujeto de la creación de Elena Córdoba, quien en *Anatomía poética II*, compuesta por *El amor y la herida* y *Expulsadas del paraíso*, se aproxima a la anatomía humana desde una mirada rigurosa y despojada de cualquier prejuicio. La segunda de las piezas:

Es un estudio sobre las caderas de la mujer y todo lo que albergan: los músculos, los tendones, las vísceras, el pulso de la sangre, las aberturas y los asientos de la grasa. Es, también, una fábula sobre la aceptación del paso del tiempo contada a través del vientre, el primer espacio del cuerpo en corromperse, el más fértil y el más fétido (Córdoba, 2011: 2).

La palabra, precisa y sugerente, con momentos de singular brillantez, queda confinada, sin embargo, al ámbito de la publicación, que recoge las notas del proceso creativo y las reflexiones que suscita.

La memoria herida

Desde otras maneras de abordar la escritura teatral, diversas entre sí; los dramaturgos han recurrido a la memoria no solo como tema sino también como procedimiento para la expresión de la herida personal o colectiva o para mostrar el vacío que reemplaza a la necesaria cohesión social o al vínculo con el otro. Así, Lola Blasco se propone en sus textos la reformulación del teatro documento, como paradigma de expresión política, que actualiza con recursos propios de las denominadas dramaturgias del yo o con lenguajes característicamente contemporáneos, como el rap. En *Pieza paisaje en un prólogo y un acto* la destrucción de Hiroshima es examinada desde la perspectiva del piloto Claude Eatherly y el filósofo Günter Anders. En *Los hijos de las nubes* la dramaturga toma conciencia del problema político del Sáhara, y por extensión del pasado histórico de la dictadura franquista, mediante un viaje personal a los campos de refugiados. En *El proyecto Milgram* indaga críticamente sobre las conductas de quienes participaron en las tareas criminales de los campos de exterminio. En *Diálogo para un teatro político revolucionario*, la dramaturga plantea una reflexión sobre la necesidad del

teatro político a partir de un diálogo ficticio —o relativamente ficticio, puesto que toma textos del dramaturgo— con Alfonso Sastre.

E. PÉREZ-RASILLA / LA ESCRITURA TEATRAL...

L. B.— Perdone que me exprese tan mal. Es que me pone usted nerviosa. Aunque estemos hablando de forma ficticia, me pone usted nerviosa. Porque estoy utilizando sus réplicas. Porque estoy utilizando frases suyas. Frases de libros. Y estoy manipulando sus frases. Sus bonitas frases de libros. No quiero que parezca una falta de respeto. No se me da bien esto. No se me da bien lo del debate filosófico. Mierda. La cuestión es que... lo que yo quiero contarle es que he leído en esa obra...

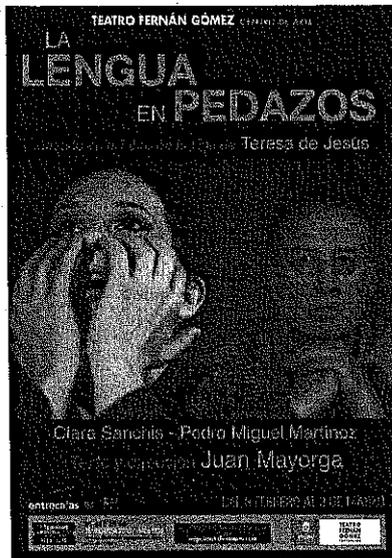
A. S.— ¡El *Diálogo para un teatro vertebral*!

L. B.— Sí, el *Diálogo para un teatro vertebral*. He leído una frase que dices, que dice usted, «algún día alguien hará un teatro rojo y nuestras ideas serán tenidas en cuenta», y eso.

A. S.— ...

L. B.— Que soy yo. Que vengo a hacer un teatro rojo. Sí. Un teatro rojo. Que he leído su frase y de todo lo que ha dicho, de todo, me quedo con esa, la última frase. Soy yo. Ya estoy aquí.

A. S.— Pero qué joven es usted (Blasco 2012: 8).



Antonio Rojano, en una obra que continúa en proceso de escritura, *Nació en el norte para morir en el sur*, plantea una ambiciosa reflexión sobre la violencia, con la memoria de la guerra civil española como trasfondo. La construcción compleja y fragmentaria y las aparentemente inopinadas conexiones entre algunos personajes expresan esta herida de la memoria e incide también en una idea recurrente en el teatro último: la obligada complementariedad con el otro, otro del que formamos parte y que forma parte de nosotros.

Estos dos temas, la herida de la guerra y la inevitable interrelación entre los seres humanos, conforman *Babilonia*, de José Ramón Fernández, quien, a partir de la inspiración que proporciona el libro de Daniel, imagina la huida de la reina y una esclava de su palacio, tras la destrucción de la ciudad. El viaje, errático, es también un viaje de aprendizaje, de conocimiento entre dos seres a quien separa un abismo social, y es también una imagen superpuesta de guerras seculares que llegan hasta nuestros días.

La memoria herida es también el tema de *Varsovia*, de Juan Mayorga. El texto, de compleja articulación, trabaja sobre una multiplicidad de planos temporales y sobre las perspectivas, convergentes y divergentes a un tiempo, de dos mujeres: Deborah, la cartógrafa, y Blanca, la mujer de un diplomático español contemporáneo destinado a Varsovia. La memoria del gueto judío de Varsovia es el hilo conductor de una trama en la que ese hilo se enreda inevitablemente con las heridas de las biografías individuales de los dos personajes femeninos y también con sus respectivos entornos familiares e históricos. Las dificultades para la representación del

 E. PÉREZ-RASILLA / LA ESCRITURA TEATRAL...

horror en mapas y fotografías, que necesariamente plantean preguntas éticas sobre su condición, su rigor y su pertinencia, parecían dialogar con las insuficiencias o las desviaciones de la propia memoria personal y con la incapacidad para asumir responsabilidades morales al respecto. La imagen de la silueta de los cuerpos dibujados por Blanca, que dejan un inquietante vacío en su interior, formula una elocuente pregunta sobre nuestra situación histórica y personal.

La memoria de los desaparecidos —en primer término los desaparecidos en las dictaduras latinoamericanas de la segunda mitad del siglo XX, pero, por extensión, los arrojados a las cunetas de la posguerra española— proporciona el tema a *NW 12*, de Gracia Morales. Las guerras en los países subdesarrollados y la feroz hipocresía con que las instituciones occidentales y personas aparentemente respetables y hasta ejemplares se aprovechan obscuramente de aquellas circunstancias se muestran en textos como *La piel en llamas*, de Guillem Clúa; *Memento mori*, de Borja Ortiz de Gonda, o en *La corteza de los ciegos*, de Vanessa Montfort. La guerra civil española y la posguerra aparecen explícitamente en *Santa Perpetua*, de Laila Ripoll, y en *La cúpula Fortuny*, de Jerónimo López Mozo. La primera responde al modelo de la farsa grotesca, la segunda es deudora de la libre asimilación de la herencia brechtiana.

Aunque en ningún momento se mencione a ETA, *La última cena*, de Ignacio Amestoy, puede leerse como una reflexión sobre el declive de quienes asumieron la lucha armada como cauce para la utopía revolucionaria. El reencuentro entre el hijo, que pertenece a una organización violenta, y el padre, veterano intelectual desencantado, propicia un ajuste de cuentas con el pasado individual, familiar e histórico que permite, si no restañar heridas, sí constatar el fracaso de dos vías diferentes de encauzar la historia. La cena se convierte así en el ritual de despedida que recupera el motivo unamuniano del retorno a la casa del padre como imagen de la muerte.

El agotamiento creador es el tema que ocupa *Deja el amor de lado*, de Sanchis Sinisterra, y que se expresa mediante un vacío en la memoria de los personajes y en una sustracción sistemática, sobre la que el dramaturgo ha teorizado con solvencia, de los mo-

tivos de la trama. El relato del amor como elemento opresivo o destructor de las relaciones está detrás de la invitación a obviarlo en el proceso de la escritura, requisito cuyo cumplimiento se hace dudoso a lo largo de la historia. Las amenazas que se ciernen sobre los personajes —el glaciador, la llegada de quien les ha encargado el trabajo o su inquietante retraso y la fragilidad de esos mismo personajes— convergen con el vacío de la desmemoria y con la oquedad en el impulso creador. Así, estos dos seres, refugiados en un lugar que parece a su vez una grieta abierta en el mundo, naufragos de sí mismos, ofrecen una imagen menesterosa de una imposible reconciliación con sus proyectos y sus trayectorias vitales, aunque, ciertamente, el estilo siempre contenido y distante, traspasado por la ironía, característico del lenguaje teatral de Sanchis Sinisterra, evite cualquier clase de desmesura emocional.

Las amenazas inquietantes, pero inconcretas, la sustracción de los antecedentes necesarios, la ambigüedad de las informaciones y las alteraciones de la percepción y la memoria aparecen también en *Hilvanando cielos*, de Paco Zarzoso, una singular y libérrima actualización de *El rey Lear*, de Shakespeare.

E. P.-R.—UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID

Bibliografía

- ARANA, I., FIDALGO, P., GIL, V. y GIMÉNEZ, C. (2010). *Actos de juventud*, Madrid, Pliegos de teatro y danza.
- BLASCO, L. (2012). *Diálogo para un teatro político revolucionario*, (cito por el manuscrito, del que dispongo por cortesía de la autora).
- CÓRDOBA, E. (2011). *El amor y la herida. Expulsadas el paraíso*, Madrid, Pliegos de teatro y danza.
- GÁLVEZ, E. y ÚBEDA, J. (2011). *Tierra pisada, por donde se anda, camino*, Madrid, Pliegos de teatro y danza.
- GARCÍA, R. (2012). *La selva es joven y está llena de vida*, Madrid, Pliegos de teatro y danza.
- WAINER, M. (2010). *El cuerpo deshabitado*, (cito por el manuscrito, del que dispongo por cortesía de la autora).

MARÍA ÁNGELES GRANDE ROSALES / DE CENIZAS Y DIAMANTES: EL UNIVERSO NIHILISTA DE RODRIGO GARCÍA

No os digo: saltad por la ventana.
Os digo saltad dentro de vosotros mismos, gozad de la vida.
No os dejéis molestar por nadie.

R. G. *Gólgota Picnic*

Cenizas y diamantes, la célebre película de Andrzej Wajda de 1958, tuvo un impacto demoledor, como un puñetazo en el estómago, sobre el director del Odin Teatret Eugenio Barba. Años más tarde, resumiría bajo esta denominación su experiencia en Polonia —*La tierra de cenizas y diamantes*—, que no dejaba de ser

un fragmento de la historia subterránea del teatro a la vez que una historia de amor. Por su parte, el autor y director escénico hispano-argentino Rodrigo García (1964), iconoclasta y schopenhaueriano, sintió la misma conmoción al presenciar en su juventud, en el *Teatro San Martín* de Buenos Aires, *Wielopole, Wielopole*, acusando con estupor el imaginario plástico y fabulosamente onírico del creador polaco Tadeusz Kantor. Una experiencia similar a cuando sus padres, nostálgicos inmigrantes españoles en tierras argentinas, le llevaron a ver con once años a Nuria Espert en *Yerma*, el mítico montaje de Víctor García de los setenta, que le