



Universidad
de Alcalá

COMISIÓN DE ESTUDIOS OFICIALES
DE POSGRADO Y DOCTORADO

ACTA DE EVALUACIÓN DE LA TESIS DOCTORAL

Año académico 2018/19

DOCTORANDO: **FERNANDEZ PELAEZ, JULIO**
D.N.I./PASAPORTE: ****6015N

PROGRAMA DE DOCTORADO: **D401-ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS, LITERARIOS Y TEATRALES**
DPTO. COORDINADOR DEL PROGRAMA: **FILOLOGÍA, COMUNICACIÓN Y DOCUMENTACIÓN**
TITULACIÓN DE DOCTOR EN: **DOCTOR/A POR LA UNIVERSIDAD DE ALCALÁ**

En el día de hoy 25/04/19, reunido el tribunal de evaluación nombrado por la Comisión de Estudios Oficiales de Posgrado y Doctorado de la Universidad y constituido por los miembros que suscriben la presente Acta, el aspirante defendió su Tesis Doctoral, elaborada bajo la dirección de **MARIA DEL MAR REBOLLO //**.

Sobre el siguiente tema: *ESTÉTICA DE LO INTRASUBJETIVO EN LA ESCENA TEATRAL GALLEGA (2008-2016)*

Finalizada la defensa y discusión de la tesis, el tribunal acordó otorgar la CALIFICACIÓN GLOBAL¹ de (no apto, aprobado, notable y sobresaliente): SOBRESALIENTE

Alcalá de Henares, 25 de ABRIL de 2019

EL PRESIDENTE

Fdo.: PILAR COUTO CANTERO
VENTURA

EL SECRETARIO

Fdo.: JOSE ANTONIO RANZ YUBERO

EL VOCAL

Fdo.: MARGARITA DEL HOYO

Con fecha 27 de mayo de 2019 la Comisión Delegada de la Comisión de Estudios Oficiales de Posgrado, a la vista de los votos emitidos de manera anónima por el tribunal que ha juzgado la tesis, resuelve:

- Conceder la Mención de "Cum Laude"
 No conceder la Mención de "Cum Laude"

La Secretaria de la Comisión Delegada

FIRMA DEL ALUMNO,

Fdo.: FERNANDEZ PELAEZ, JULIO

¹ La calificación podrá ser "no apto" "aprobado" "notable" y "sobresaliente". El tribunal podrá otorgar la mención de "cum laude" si la calificación global es de sobresaliente y se emite en tal sentido el voto secreto positivo por unanimidad.

INCIDENCIAS / OBSERVACIONES:

NO PROCEDE



Universidad
de Alcalá

COMISIÓN DE ESTUDIOS OFICIALES
DE POSGRADO Y DOCTORADO

En aplicación del art. 14.7 del RD. 99/2011 y el art. 14 del Reglamento de Elaboración, Autorización y Defensa de la Tesis Doctoral, la Comisión Delegada de la Comisión de Estudios Oficiales de Posgrado y Doctorado, en sesión pública de fecha 27 de mayo, procedió al escrutinio de los votos emitidos por los miembros del tribunal de la tesis defendida por *FERNANDEZ PELAEZ, JULIO*, el día 25 de abril de 2019, titulada *ESTÉTICA DE LO INTRASUBJETIVO EN LA ESCENA TEATRAL GALLEGA (2008-2016)*, para determinar si a la misma se le concede la mención “cum laude”, no habiendo obtenido la unanimidad de los miembros del Tribunal.

Por lo tanto, la Comisión de Estudios Oficiales de Posgrado **resuelve no otorgar la Mención de “cum laude”** a dicha Tesis.

Alcalá de Henares, 31 de mayo de 2019
EL VICERRECTOR DE INVESTIGACIÓN Y TRANSFERENCIA
F. Javier de la Mata de la Mata

UNIVERSIDAD DE ALCALÁ. PATRIMONIO DE LA HUMANIDAD

Copia por e-mail a:

Doctorando: FERNANDEZ PELAEZ, JULIO
Secretario del Tribunal: JOSE ANTONIO RANZ YUBERO
Directora de Tesis: MARIA DEL MAR REBOLLO

Código Seguro De Verificación:	FBctKAzpkKnLczQ79NkYHg==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Francisco Javier De La Mata De La Mata - Vicerrector de Investigación Y Transferencia	Firmado	03/06/2019 13:17:02
Observaciones		Página	1/3
Url De Verificación	https://vfirma.uah.es/vfirma/code/FBctKAzpkKnLczQ79NkYHg==		





Universidad
de Alcalá

ESCUELA DE DOCTORADO
Servicio de Estudios Oficiales de
Posgrado

DILIGENCIA DE DEPÓSITO DE TESIS.

Comprobado que el expediente académico de D./D^a _____
reúne los requisitos exigidos para la presentación de la Tesis, de acuerdo a la normativa vigente, y habiendo
presentado la misma en formato: soporte electrónico impreso en papel, para el depósito de la
misma, en el Servicio de Estudios Oficiales de Posgrado, con el nº de páginas: _____ se procede, con
fecha de hoy a registrar el depósito de la tesis.

Alcalá de Henares a _____ de _____ de 20 _____



Fdo. El Funcionario

UNIVERSIDAD DE ALCALÁ

ESCUELA DE DOCTORADO

Departamento de Filología, Comunicación y Documentación



Universidad
de Alcalá

ESTÉTICA DE *LO INTRASUBJETIVO*

EN LA ESCENA TEATRAL GALLEGA

(2008-2016)

Autor:

Julio Fernández Peláez

Directora:

Dr^a. Mar Rebollo Calzada

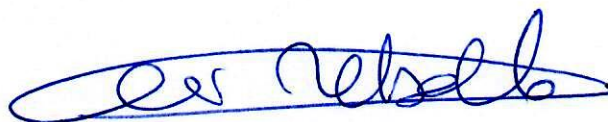
2019

Tesis Doctoral

MARÍA DEL MAR REBOLLO CALZADA, PROFESORA CONTRATADA
DOCTORA DEL DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA, COMUNICACIÓN Y
DOCUMENTACIÓN DE LA UNIVERSIDAD DE ALCALÁ

INFORMA que la tesis doctoral de D. Julio Fernández Peláez, alumno del Programa de Doctorado de Estudios Lingüísticos, Literarios y Teatrales del Departamento de Filología, Comunicación y Documentación, cuyo título es *Estética de lo intrasubjetivo en la escena teatral gallega (2008-2016)*, realizada bajo mi dirección, reúne los requisitos exigidos por la normativa de Doctorado vigente.

AUTORIZA, por tanto, su defensa pública el día y hora que el Tribunal nombrado para tal efecto, lo estime oportuno y, para que conste, se firma la presente autorización en Alcalá a 30 de enero de 2019.





Universidad
de Alcalá

M^a. ÁNGELES ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Coordinadora de la Comisión Académica del Programa de Doctorado en Estudios Lingüístico, Literarios y Teatrales

INFORMA que la Tesis Doctoral titulada “Estética de lo intrasubjetivo en la última escena teatral gallega (2008-2016)”, presentada por D^a **Julio Fernández Peláez**, bajo la dirección de la Dra. D^a. M^a. *Mar Rebollo Calzada*, reúne los requisitos científicos de originalidad y rigor metodológicos para ser defendida ante un tribunal. Esta Comisión ha tenido también en cuenta la evaluación positiva anual del doctorando, habiendo obtenido las correspondientes competencias establecidas en el Programa.

Para que así conste y surta los efectos oportunos, se firma el presente informe, en Alcalá de Henares, a cuatro de febrero de dos mil diecinueve.

ALVAREZ
MARTINEZ
MARIA ANGELES
- 42031467W

Firmado digitalmente
por ALVAREZ
MARTINEZ MARIA
ANGELES - 42031467W
Fecha: 2019.02.07
11:22:16 +01'00'

Fdo.: M^a. Ángeles Álvarez Martínez



Julio Fernández Peláez

**ESTÉTICA DE *LO INTRASUBJETIVO*
EN LA ESCENA TEATRAL GALLEGA
(2008-2016)**

Tesis doctoral perteneciente al programa de doctorado en *Estudios Lingüísticos, Literarios y Teatrales*, impulsado y organizado por el Departamento de Filología, Comunicación y Documentación de la Universidad de Alcalá.

Alcalá de Henares-Madrid-España-2019

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es estudiar el fenómeno de *lo intrasubjetivo* en el contexto teatral en Galicia en el período 2008-2016. Esta investigación se justifica por la creciente importancia de la *persona* frente al *personaje* en las nuevas creaciones escénicas, lo cual deriva hacia una apertura del problema de la subjetividad; así como por las innovaciones en las puestas en escena desarrolladas por aquellos creadores y compañías que optan por esta tendencia. En esta investigación se ha utilizado un procedimiento deductivo, a partir de la hipótesis de que en la exposición del *yo* hacia el público predominan dos rasgos fundamentales: la naturaleza política y la *liminalidad*, y se ha llevado a cabo mediante estudios bibliográficos, la descripción de los procedimientos empleados en las creaciones y el análisis espectacular de las mismas. De forma paralela, el autor ha realizado un proceso de indagación mediante la creación de obras propias diseñadas con las mismas variables relativas al fenómeno objeto de estudio.

Palabras clave: Intrasubjetividad. Teatro. Creación escénica. Persona. Política. Liminalidad.

ABSTRACT

The aim of this work is to study the phenomenon of *the intrasubjective* in the theatrical context in Galicia in the period 2008-2016. The *raison d'être* of this study is the growing importance of the *person* in front of the *character* in the new scenic creations, which leads to an opening of the problem of subjectivity; as well as the innovations in the staging developed by those creators and theatre groups that opt for this trend. This research has used a deductive procedure, based on the hypothesis that in the exposure of the *self* to the public predominate two fundamental features: political nature and *liminality*, and has been carried out through bibliographic studies, the description of the procedures used in the creations and the spectacular analysis of the same. In parallel, the author has carried out a process of inquiry through the creation of own works designed with the same variables related to the phenomenon under study.

Key words: Intrasubjectivity. Theatre. Stage creation. Person. Policy. Liminality.

AGRADECIMIENTOS

A Mar Rebollo Calzada, guía incansable y paciente.

A Pedro Fresneda, Raquel Hernández, Artús Rei, Ana Vallés, Baltasar Patiño, Diego Anido, Mónica Valenciano, María Velasco, Estela Lloves, AveLina Pérez, Clara Gayo, Pablo Fidalgo, Quico Cadaval, Borja Fernández, Antonio Fernández Lera y todas aquellas personas que me abrieron las puertas a sus procesos creativos y con quienes he compartido, también, un crecimiento personal.

Índice

CAPÍTULO 1. DISEÑO GENERAL DE LA INVESTIGACIÓN Y METODOLOGÍA

1.1. Diseño general de la investigación.....	p.19
1.1.1. Ámbito y período de actuación.....	p.20
1.1.2. Hipótesis de la investigación.....	p.21
1.1.3. Objetivos de la investigación.....	p.23
1.1.4. Antecedentes generales	p.24
1.2. Metodología	p.29
1.2.1. Introducción.....	p.29
1.2.2. Consulta a expertos.....	p.33
1.2.3. Consulta de fuentes.....	p.34
1.2.4. Estudio exploratorio. Cuestionarios y entrevistas a autores y creadores	p.37
1.2.5. Estudio descriptivo. Cuestiones generales.....	p.40
1.2.5.1. Criterios de inclusión.....	p.41
1.2.5.2. Criterios de exclusión.....	p.43
1.2.5.3. Descripción de la muestra.....	p.44
1.2.6. Delimitaciones terminológicas.....	p.45

CAPÍTULO 2. MARCO TEÓRICO

2. Marco teórico.....	p.53
2.1. Introducción.....	p.53
2.1.1. La crisis moderna del drama. De la <i>intersubjetividad</i> a la <i>intrasubjetividad</i>	p.63
2.1.2. La escritura de lo interno.....	p. 67
2.1.3. La irrupción de los estados de conciencia.....	p.72
2.1.4. Auras de la presencia. En busca de lo invisible.....	p.75
2.1.5. La exposición del <i>yo liminal</i>	p.91
2.2. Estado de la cuestión en el ámbito español.....	p.101
2.2.1. Rasgos generales	p.102
2.2.1.1. Exposición de <i>lo íntimo</i> . Autoconciencia e identidad.....	p.103
2.2.1.2. Relatos de la herida. El ofrecimiento del cuerpo	p.106
2.2.1.3. Dramaturgias de la intermediación y la <i>liminalidad</i>	p.109
2.2.1.4. Políticas de la presencia. Lo <i>intrasubjetivo</i> simbólico.....	p.111
2.2.1.5. Teatro de la memoria y autoficción.....	p.113
2.2.1.6. Del teatro documento a la conferencia performativa.....	p.117
2.2.1.7. Presencia física de la voz autorial.....	p.119
2.2.1.8. Teatro de las personas.....	p.123

2.2.2. Ejemplos referidos a la <i>Estética de lo intrasubjetivo</i> en escena en el contexto español.....	p.126
2.2.2.1. Los cuadernos de Aflera.....	p.128
2.2.2.2. Líneas de investigación en Teatro Pradillo.....	p.129
2.2.2.3. Carlos Fernández López: La inmaterialidad de lo interno.....	p.131
2.2.2.4. Angélica Liddell. La herida es provocación.....	p.135
2.2.2.5. Claudia Faci. El <i>yo</i> se construye en libertad.....	p.141
2.2.2.6. El canto de la cabra. Lo sublime de lo cotidiano.....	p.147
2.2.2.7. Fernando Renfijo. Política de lo interno.....	p.150
2.2.2.8. Marco Canale. Compromiso con las pulsiones.....	p.154
2.2.2.9. Antonio Fernández Lera. Lirismo interior.....	p.156
2.2.2.10. Carlos Marquerie. Documentación de la intimidad	p.165
2.2.2.11. Rodrigo García. Apología del <i>yo contracultural</i>	p.166
2.2.2.12. Carlos Sarrió. Monólogo interior y confesiones en plural.....	p.169
2.2.2.13. La tristura. Conciencia poética de lo interno.....	p.173
2.2.2.14. Elena Córdoba. Poética de la experiencia corporal	p.176
2.2.2.15. Louisa Merino. La fragilidad de la memoria	p.180
2.2.2.16. María Velasco. Extensión de la <i>autoficción</i>	p.183
2.2.2.17. Mónica Valenciano. La voz del cuerpo	p.186

CAPÍTULO 3. CONTEXTO SOCIAL, ECONÓMICO, POLÍTICO Y CULTURAL

3. Contexto social, económico, político y cultural en España.....	p.190
3.1. Contexto social, económico, político y cultural en Galicia.....	p.199

CAPÍTULO 4. *LO INTRASUBJETIVO* EN EL CONTEXTO TEATRAL GALLEGO

4. Estudio de obras. Introducción.....	p.204
4.1. Antecedentes	p.207
4.1.1. <i>Sen ir máis lonxe</i> de Roberto Vidal Bolaño.....	p.209
4.1.2. Primera época de Matarile.....	p.212
4.2. Glosario de creadores y compañías contemporáneas en Galicia y filiación con el objeto de estudio.....	p.216
4.3. Casos concretos de estudio en Galicia.....	p.240
4.3.1. <i>Conversatorio</i> de Quico Cadaval. De lo subjetivo a lo vincular.....	p.241
4.3.2. <i>Animales artificiales</i> (2008) y <i>Cerrado por aburrimiento</i> (2009), de Matarile. La forma como pensamiento.....	p.243
4.3.3. <i>Teatro invisible</i> (2014) de Matarile. Documento vital.....	p.254
4.3.4. <i>Testosterona</i> (2009), <i>Citizen</i> (2010), <i>Eurozone</i> (2013) y <i>Eroski Paraíso</i> (2016) de Chévere. Memoria colectiva y humor en la construcción de subjetividad.....	p.269
4.3.5. <i>Knochenblume (Flordehueso)</i> (2010), <i>Die Zeit wie ein Körper gefaltet (O tempo como dobrado un corpo)</i> (2016) y <i>Sempreviva</i> (2018) de Estela Lloves. El yo en la frontera de lo irrepresentable.....	p.278

4.3.6. <i>La maleza</i> (2010), <i>Miniaturas</i> (2011), <i>Imprudentemente deseé</i> (2012), <i>No deberíamos salir nunca de aquí</i> (2014) y <i>Las calles corrían por las calles</i> (2015) de la compañía Ensalle. El yo poético en escena.....	p.286
4.3.7. <i>Canchales</i> y las últimas propuestas de Teatro Ensalle (a partir de 2016). El actuante desplegado.....	p.294
4.3.8. <i>Fémina Sapiens</i> (2014) de Inversa Teatro (Marta Pérez). <i>Autoficción feminista</i>	p.319
4.3.9. <i>Prohibido sufrir</i> (2014) de Clara Gayo. Teatro de la conciencia ...	p.320
4.3.10. <i>O estado salvaxe</i> (2014) y <i>Habrás de ir a la guerra que empieza hoy</i> (2015) de Pablo Fidalgo. Documentar el olvido hitórico a través de lo personal.....	p.323
4.3.11. <i>Don Juan</i> (2014) y <i>Garage</i> (2017) de Voadora. Naturalismo extremo.....	p.328
4.3.12. <i>La piel de mi familia</i> (2015) de Diego Anido. Paisaje personal, paisaje natural	p.331
4.3.13. <i>Ensaio Amor</i> (2015) de Nuria Sotelo. Literalidad de la realidad escénica	p.335
4.3.14. <i>Goldi libre</i> (2016) de César Goldi. El yo liminal	p.337
4.3.15. <i>A deriva</i> (2016) de Olga Cameselle. El yo litúrgico	p.340
4.3.16. <i>Si pudiera hablar de esto, no haría esto</i> (2016) de Janet Novás. El alterego interno	p.341
4.3.17. <i>Exilio das moscas</i> (2016) y <i>Tras Tannhäuser</i> (2017) de Feria de Leste. Dispositivos de la memoria.....	p.343

4.3.18. El <i>clímax</i> de 2016 y más allá de 2016.....	p.345
4.3.18.1. <i>Antes de la metralla</i> (2017). Una dramaturgia de identidades disidentes.....	p.346
4.3.18.2. <i>Salvador</i> (2017) de Borja Fernández. La fantasmagoría de la intimidad y la desautorización del <i>yo</i>	p.362
4.3.18.3. <i>Os cans non comprenden a Kandinsky</i> (2017) de AveLina Pérez. Discurso político del <i>yo</i> como personaje.....	p.367
4.3.18.4. <i>Resaca de Ilmaquinario</i> (2017). La memoria generacional construye presente	p.372
4.3.18.5. <i>Masa madre + Sal marina</i> (2017) de Cristina Balboa y Manuel Parra García. Lo personal es <i>anti-espectáculo</i>	p.374
4.3.18.6. <i>Anatomía dunha serea</i> (2018) de Iria Pinheiro. <i>Yo</i> denuncio	p.377
4.3.18.7. Otros casos recientes. <i>En silencio</i> (2017) de Xoel Álvarez, <i>Casquería e outra vísceras</i> (2017) de Xerpo Teatro, <i>Mudar a pel</i> (2017) de Samuel Merino, <i>Epiderme</i> (2018) de Balabesta Teatro y <i>Nimiedades</i> (2018) de Helen Bertels. Autoafirmación de la memoria.....	p.379
4.4. Investigación procesual. Dramaturgias del <i>yo no ficcional</i> con Anómico Teatro.....	p.381

CAPÍTULO 5. RESULTADOS Y CONCLUSIONES

5.1. Resultados.....p.404

5.2. Conclusiones.....p.408

CAPÍTULO 6. BIBLIOGRAFÍA

6. Bibliografía.....p.413

**CAPÍTULO 1. DISEÑO GENERAL DE LA INVESTIGACIÓN Y
METODOLOGÍA**

1.1. Diseño general de la investigación

1.1.1. Ámbito y período de actuación

El ámbito de actuación será Galicia, a través de su realidad escénica, atendiendo especialmente a las manifestaciones vivas (creaciones escénicas, representaciones, espectáculos, eventos, etc.) pero sin olvidar las literarias (textos publicados e inéditos). Para ello, sin embargo, será preciso un amplio estudio previo del contexto teatral en España alrededor de la cuestión que es objeto de investigación y que nos servirá tanto para contextualizar el problema como para una mejor comprensión del mismo.

El período temporal elegido es el que, arrancando en 2008, llegaría hasta 2016, considerando también como anexo el período que va desde 2016 a la actualidad (2018). El hecho de acotar la investigación a este período viene justificado por la coincidencia con una etapa de crisis económica que afectó de una manera especial a la Cultura, modificando, como era previsible, las estrategias de comunicación, exposición y creación.

1.1.2. Hipótesis de la investigación

En los últimos años, y dentro de una corriente de renovación del teatro que afecta a una parte de la escena, los conceptos de representación y personaje están siendo cuestionados ampliamente, para dar entrada a nuevas fórmulas escénicas en las que la ficción teatral se diluye a favor de términos como acontecimiento, evento, realidad escénica o performatividad. El paradigma de la ficción sobre el que se sustentaba gran parte de la teoría teatral pierde fuerza en favor de un paradigma *vincular*¹ en el que el hecho teatral prioriza el encuentro entre los diferentes sujetos que configuran la comunicación teatral.

De acuerdo con esta nueva perspectiva, se observa la aparición de creaciones en las que la materia de trabajo no es otra que el cuerpo, los pensamientos y las emociones de las personas, llegando incluso hasta el ámbito de lo íntimo. Con frecuencia, la experiencia vital pasa de la escritura al campo de la acción de manera natural e inmediata: quien escribe y actúa son la misma persona, la dramaturgia textual y escénica son consecutivas -sin necesidad de una publicación-, y el trabajo de creación camina en ambas direcciones -de la escritura a la escena y a la inversa-. En otras ocasiones, también, este proceso de creación involucra a terceras personas y se aprovecha de la incorporación de identidades reales, pero ajenas; aunque siempre tomando como materiales de partida fragmentos de realidad de índole vivencial.

En Galicia, y dentro de este amplio espectro donde aparece un *yo no ficcional*,

1

Al hablar de vincular nos referiremos a la capacidad de unión, y no tanto de relación. Así, a diferencia de lo que ocurre en el Teatro relacional, la participación del público no es un elemento esencial. Ver Enrile, P. (2016), *Teatro relacional*, pp.52-53.

podríamos decir que se observa el eclosión de propuestas de muy diversa índole, con trabajos de creación *in situ* o sobre dramaturgias prefabricadas y que dan pie a un análisis de los sistemas de transmisión de textos, cuando estos textos son generados desde la *intrasubjetividad* y hablan del autor/creador u de otras personas presentes en la escena, de modo introspectivo y en primera persona.

Como hemos visto, a través de un desarrollo somero de la naturaleza de nuestro estudio, existen en la actualidad diferentes posicionamientos frente al problema que nos ocupa y que no es otro que determinar de qué forma interviene, mediante su presencia en escena, el *yo no ficcional*, en concreto en el contexto cultural de Galicia.

Así mismo, podemos observar, que aunque el camino natural podría ser el de la autobiografía, el teatro documento y político o incluso la *autoficción* -que en los últimos años se ha visto resurgir dentro del teatro-, lo cierto es que cobra fuerza la hipótesis de que, sin abandonar estas tendencias, y en muchas ocasiones a la par de ellas, se está produciendo una creciente presencia real de personas en escena, incluyendo a los propios creadores, con el objetivo de la obtención de una verdad escénica capaz de resistirse tanto a la precariedad del contexto teatral como al mundo de las apariencias que parece inundar la *realidad*².

Una presencia, ya sea a través del documento, de la narración, del pensamiento corporal o cualquier otro discurso verbal o no verbal, que requiere una exposición del *yo* hacia el público, muy diferente a la que convencionalmente se realiza a través de una representación, y en la que se evidencia una profundización en dos rasgos fundamentales: la naturaleza política y la *liminalidad*.

² Nos referimos a la realidad percibida por los individuos que habitan en ella y sujeta tanto al desvelamiento de lo auténtico como a la manipulación interesada.

1.1.3. Objetivos de la investigación

En relación a los objetivos, estos son:

- .-Obtener un panorama de la situación escénica en la actualidad, especialmente en el contexto de la Comunidad Autónoma de Galicia.
- .-Analizar aquellos casos que tengan relación con *lo intrasubjetivo* para finalmente describir este fenómeno.
- .-Consolidar nuestra hipótesis de trabajo.
- .-Llevar a cabo una investigación escénica (como dramaturgo y actuante) en torno al fenómeno que se pretende describir.

1.1.4. Antecedentes generales

De entrada, tendríamos que hablar de cómo en otras áreas artísticas, la introducción de la figura del *yo*, y la atención al problema de su representación, viene siendo algo natural dentro de las consecutivas tendencias, tal y como da fe el autorretrato en pintura, el *body-art* en la escultura o el arte de acción, o el género autobiográfica en novela³, siendo, además, el uso del *yo poético* algo común a la poesía en general y en muchos casos consustancial a ella.

También en las artes escénicas es difícil desligar completamente la figura del *yo* de alguna de las fases de la creación, siendo habitualmente una fuente de inspiración tanto para autores como para intérpretes. Narrar desde la propia experiencia constituye una herramienta inherente a la propia escritura, y en tanto en cuanto el teatro se interpreta como una ficción, esa narración -a través de la obra dramática- conecta la escenificación con el *yo-autor*. A su vez, aspectos relativos a las técnicas de interpretación, en particular desde Stanislavski, conducen hasta una memoria afectiva o memoria sensorial ligada, en parte, al *yo* del intérprete. Sin embargo, y aunque las relaciones entre la ficción y la realidad, y entre el personaje y las personas que intervienen en su creación, han estado siempre presentes, lo cierto es que la tradición dramática, tanto en lo que se refiere a la generación de textos como de espectáculos, se ha centrado en la idea de personaje, descartando cualquier otra posibilidad más allá de la derivada de la *mimesis* aristotélica y que implica una imitación de acciones humanas.

Así, las artes escénicas, y durante amplios períodos de su historia, han cumplido una

³ Un ejemplo que nos puede servir de referencia, en relación a cómo las vivencias personales llegan a constituir el centro del problema en parte de las nuevas corrientes literarias es el de la autora francesa Annie Ernaux.

labor de espejo de la realidad, en la que el personaje protagonizaba las acciones que en la vida real podían llevar a cabo personas. La idea de personaje impedía que las personas en escena fueran vistas a través de su *yo* auténtico para convertirse en representaciones de otros *yo* ficticiales.

Es cierto que esta construcción, y a diferencia de la narrativa, es plurimedial, llevándose a cabo no solo a través del diálogo sino también mediante los códigos extraverbales -tal y como advierte Kurt Spang en su libro *Teoría del drama* (1991,158)- y que esto complica la naturaleza de la representación -a la hora de revelar la psicología de los personajes-, dando por resultado una inevitable contaminación con el ser del intérprete, pero todo esto no ha evitado que se siga aceptando la clasificación de ficción para definir al drama, y en consecuencia la existencia de una cuarta pared -a pesar de que esta pueda romperse con distintos fines a lo largo de una obra-.

La idea del personaje excluye a las personas reales, pues estos pueden ser patentes, latentes y ausentes -siguiendo como ejemplo el marco teórico de García Barrientos (2008)- pero en ningún caso presentes, pues tal condición contravendría las leyes de la representación.

La complejidad de la idea del personaje, caracterizado por sus rasgos físicos, psicológicos, morales y sociales, parece suficiente para establecer un mundo ficcional mimético a la realidad, incluso dentro de la *heterocósmica* que propone Doležel en su *Mímesis de mundos posibles* (1988), donde lo ficcional es considerado como una entidad autónoma, sin dependencia de referencias a la realidad. Sin embargo, parece a todas luces insuficiente cuando la realidad misma, sometida a profundos y rápidos cambios dentro de una inabarcable complejidad se vuelve irrepresentable, naturalista o alegóricamente. Y también cuando el objeto de representación: *lo real*, no coincide

exactamente con la *realidad* sino con su construcción simbólica, pudiendo no llegar a ser posible su desenmascaramiento, según la teoría lacaniana adoptada principalmente por Slavoj Žižek en su extensa bibliografía.

Es en este contexto donde aparecen nuevas necesidades de representación, en las que el sujeto (actor) adopta una función contrapuesta a la de personaje para, desde un *yo* que tiene como referencia al propio sujeto encontrar una vía de comprensión de *lo real* en tiempo presente.

La cuestión principal, en consecuencia, no es si hablamos de ficción o documento (aunque este tema será abordado en nuestra investigación) sino de qué forma se presenta el sujeto en escena actuando por sí mismo y no en nombre de otra persona o de un personaje.

De alguna manera, podemos establecer paralelismos teóricos entre el personaje -desde un punto de vista convencional- y el sujeto escénico (persona), a la hora de un posible estudio. Si Kurt Spang (1991, 168) apuntaba en su *Teoría del drama* las posibilidades de información y desinformación sobre el personaje, a través de una autocaracterización o una heterocaracterización presentes en los *polilogos* -o una ausencia de ambas-, en nuestro caso esta clasificación podría seguir vigente, pues el sujeto en escena también se desvelaría a sí mismo y por otros -incluyendo al público-, al tiempo que la desinformación de la que habla Spang seguiría existiendo en la medida que interviene la subjetividad tanto del emisor como del receptor (público).

Para nuestra investigación nos interesa de especial modo el paralelismo con esa autocaracterización de la que hablamos, es decir, aquel fenómeno en el que el sujeto se describe a sí mismo, con toda la complejidad que esto conlleva. Tenemos, en consecuencia, el interés de abordar la investigación desde un punto de vista

fenomenológico donde el objeto de estudio sería la vivencia del sujeto en escena desde una perspectiva *vincular*, es decir, atendiendo a los lazos que se establecen en la comunicación teatral entre los sujetos.⁴

Entendiendo que lo que nos interesa de tal comunicación es, sobre todo, el hecho vivencial, es inevitable entonces hablar de dimensiones psíquicas y de los espacios de representación psíquicos de la vivencia que pretendemos estudiar. De acuerdo con la división que realizan Krakov y Pachuk (1998), podríamos sintetizar la representación del *yo* en función de tres espacios diferentes:

- El *espacio intrasubjetivo* o la representación del yo con relación a sí mismo, y donde intervienen variables tales como pulsión, fantasía y deseo. El *espacio intrasubjetivo* se caracteriza por la unidireccionalidad y equivale a lo *intrapsíquico* de la teoría del psicoanálisis. Es fundamental en este espacio el sentido unidireccional que se irradia desde el *yo corporal* hacia lo externo.

- El *espacio intersubjetivo* o la representación inconsciente de los otros, y que incluye los acuerdos y pactos con los otros⁵.

- El *espacio transubjetivo* o la representación del mundo externo real, desde una dimensión física y social.

En resumen, partiendo de una visión humanística del teatro como vivencia, los

⁴ Desde Kant, Hegel a Husserl, la fenomenología se presenta como un método de conocimiento a través de la experiencia, aunque es la Fenomenología Trascendental, inaugurada por Husserl el gran ariete que afecta a la comprensión de la conciencia. La intencionalidad pasa a ser una propiedad de las vivencias, la cual siempre está referida a algo. Los objetos intencionales, tal y como los define Husserl, son indisiociables a las propias vivencias. (Husserl, 2002)

⁵ De algún modo, el *espacio intersubjetivo*, aplicado a la escena, coincidiría con la propia representación, en la cual aparece, de igual manera a como sucede en las relaciones entre personas, la *complejidad vincular*, es decir, el funcionamiento de la propia representación como vínculo temporal en el cual se desarrollan los conflictos y situaciones así como acuerdos inconscientes, entre los que estaría el *acuerdo ficcional* mediante el cual el espectador tiende a interpretar la vivencia dentro del campo de la ficción.

antecedentes sobre los que se asienta nuestra investigación deberán ser todos aquellos estudios y creaciones escénicas que tienen como paradigma los vínculos que se generan a través de la escena, en sus múltiples formas comunicativas y representacionales, atendiendo a aquellos estudios y creaciones que tratan o ponen en evidencia el *espacio intrasubjetivo*, en especial en todo lo que implica una desvelación del espacio del interior del sujeto en escena, como persona y no como personaje.

1.2. Metodología

1.2.1. Introducción

Teniendo en cuenta la complejidad del fenómeno, aquel que se refiere a la presencia de la *intrasubjetividad* en la escena contemporánea, y en el que se involucran cuestiones que tienen que ver con la introspección de los individuos dentro de una contingencia artística, consideramos que el modelo de metodología que mejor se ajusta a nuestra investigación es un enfoque multimétodo, y una combinación multiestratégica (Lozares, Martín & López, 1998) de procedimientos para la indagación del fenómeno.

Nuestra metodología se aproximará a un modelo pragmático en la intención de buscar una utilidad que nos permita explicar el fenómeno en términos de conocimiento. La determinación del enfoque de la investigación dependerá de los casos a investigar, es decir: aquellos que conformen el campo de estudio relativo al fenómeno, y que tendremos que determinar después de superado el estudio exploratorio, pudiendo optar por distintas técnicas en cada caso (desde una simple entrevista a una convivencia real).

De esta forma, en los diferentes pasos de la investigación se determinará la concepción misma de la investigación, dependiendo del tipo de conocimiento que se pretenda conseguir en cada paso. La indagación en el conocimiento, a través del análisis de información (recolección de datos, entrevistas...), así como la interpretación de los resultados y nuestra inferencia como investigadores en los mismos, tendrá a su vez repercusiones en el enfoque de los pasos siguientes de la investigación.

En resumen, se utilizarán técnicas cuantitativas básicas, cualitativas y mixtas, de

modo que la investigación pueda seguir una estrategia multimétodo (Bericat, 1990). Esta opción, como ya hemos apuntado, se justifica por la necesidad de adaptación a las demandas de explicación de una realidad compleja que requiere la propia investigación, lo cual implica una flexibilidad metodológica importante.

En líneas generales, los parámetros de la *dimensión metodológica* que aplicaremos serán:

- Deducción / Inducción
- Análisis / Síntesis
- Objetividad / Subjetividad
- Extensión / Intensión.

Las estrategias básicas de integración serán: la combinación, la complementación y la triangulación, aplicables a la recogida de datos y los análisis de datos y de resultados.

Y, por último, el tipo de enfoque que emplearemos será el *simultáneo secuencial*.

En este enfoque hay que distinguir entre la orientación epistémica (principal) y la estrategia secundaria (que nos ayuda a la obtención de resultados que mediante la orientación epistémica no podemos obtener), pudiendo sumarse ambas (simultaneidad) o depender la segunda de la primera (secuencial).

En cada fase de la investigación se optará por la metodología más conveniente, si bien en general se tenderá a la combinación de desiguales:

- *adición* cualitativa + cuantitativa
- *secuenciación* cuantitativa → cualitativa.

En lo relativo a la estructura de la investigación puede ser la siguiente:

FASES	OBJETIVO	INSTRUMENTOS HERRAMIENTAS	PERÍODO (empleado por el investigador)
1.1.Fase preparatoria	Estudio preliminar del campo. Objeto de estudio. Estado de la cuestión (España). Primeras publicaciones.	Documentación -Estudios, artículos y entrevistas publicadas.	2014-2015
1.2.Estudio exploratorio	Validación de la investigación. Establecimiento de un marco teórico adecuado relativo al objeto de estudio. Primeras publicaciones.	Consulta a expertos y consulta a creadores -Cuestionario	2015-2016
2.Estudio descriptivo de obras	Selección de muestra y estudio de casos (Galicia). Publicación de resultados	Proceso de inmersión -Entrevistas -Dramaturgias (escritas y escénicas) -Participación en el seno de proyectos que tengan relación con el objeto de estudio. -Visionado de obras (vídeo y en directo)	2016-2017
3.Investigación propia	Creación de dramaturgias de la <i>intimidad</i> (Anómico Teatro).	Laboratorio de creación escénica. -Aplicación y desarrollo de la introspección en la creación de piezas.	2014-2018 (simultáneo al anterior)

En la segunda parte de la investigación, y la más importante: el estudio descriptivo de obras, se tenderá, en lo posible, a la utilización de criterios de científicidad: validez, fiabilidad, objetividad y utilidad práctica, que tendrán que ver, sobre todo con la comprobación de la eficacia de los instrumentos empleados y la triangulación en la etapa de codificación de resultados (creadores / investigador y contraste con otros

estudios y otros investigadores u observadores).

Ayudará el hecho de que, en algunos casos, como las piezas *Canchales* (Ensalle) y *Antes de la metralla* (Matarile), el proceso de inmersión es intenso, participando activamente (como observador) en el proceso de ensayos y creación de las obras que más tarde son objeto de estudio.

Así mismo, y en lo que se refiere a la investigación *en carne propia*, se tratará de aplicar la propia investigación en proceso para la obtención de resultados artísticos, y a la inversa, que sirvan estos resultados como contraste práctico de la investigación.

1.2.2. Consulta a expertos

La consulta, en lo que se refiere al ámbito de Galicia, se ha realizado preguntando a distintos investigadores sobre la importancia del fenómeno. Estos investigadores coinciden con aquellos que, de una u otra forma han desarrollado estudios en la dirección de la investigación o en líneas similares: Eduardo Pérez-Rasilla (catedrático en la Carlos III), Ana Contreras (profesora e investigadora en la RESAD de Madrid), Óscar Cornago (CSIC), Jose Antonio Sánchez (UCLM), Afonso Becerra de Becerreá (crítico, profesor e investigador en la ESAD de Galicia). Así mismo, se ha contado con la colaboración de DRAMATURGA (Asociación de dramaturg@s de Galicia), AAT (Asociación de autores de teatro) y la ATG (Academia de Teatro de Galicia) .

Dentro de esta fase de consulta a expertos, citar la asistencia como moderador a la mesa: *Texto / Performance: Dramaturxias escritas / non escritas* en las “Xornadas sobre Dramaturxia Galega”, celebradas en Salón Teatro, Santiago de Compostela en 2016, con asistencia de representantes de diferentes compañías y expertos en la configuración del actual sistema teatral en Galicia, y donde una de las cuestiones fue la trascendencia de documentos no dramáticos (diarios, autobiografías, experiencias personales...) en la actual dramaturgia gallega.

1.2.3. Consulta de fuentes

La primera consulta realizada fue en la propia base de datos de tesis defendidas en universidades españolas: TESEO, a través de la web que maneja el Ministerio de Educación. A través de TESEO no se encontraron tesis que abordaran un tema semejante referido al teatro o la escena contemporánea en Galicia o en España, pero sí se hallaron algunas que trataban de autores concretos: Angélica Liddell, Esteve Grasset..., y otras que tenían como cuestión principal temas afines, como la intimidad, la autobiografía o la *autoficción*.

Una segunda importante fuente de información fue el SELITEN@T, Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías sito en el Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura, de la Facultad de Filología de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) de Madrid, y que está bajo la dirección del Dr. José Romera Castillo, Catedrático de Literatura Española -del Dr. Francisco Gutiérrez Carbajo, Catedrático de Literatura Española, la Dra. Ana M.^a Freire López, Catedrática de Literatura Española y la Dr.^a M.^a Pilar Espín Templado, Profesora Titular de Literatura Española-, a través de sus publicaciones en papel como aquellas que son accesibles a través de la Red. Destacando, en todo caso, que una de las líneas de investigación más importantes del SELITEN@T es la escritura autobiográfica en España.

En tercer lugar hemos de hablar del Archivo Virtual de Artes Escénicas de la Universidad de Castilla la Mancha (UCLM). Tal y como puede leerse en su presentación en la Red, el objetivo del Archivo Virtual de Artes Escénicas (AVAE) es

poner a disposición de estudiantes, docentes y profesionales material crítico y documental sobre creadores escénicos contemporáneos iberoamericanos, teniendo en cuenta una acepción abierta y amplia de las artes escénicas: «en cuanto abarca todo aquello que ocurre en tiempo real y en presencia de espectadores (incluyendo, por tanto, propuestas híbridas, acciones, instalaciones, vídeo-acciones, etc.)». Este es un proyecto iniciado por un grupo de investigadores de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca (UCLM) y que actualmente se nutre del trabajo en red realizado por parte de un amplio número de investigadores y colaboradores, entre los que podemos encontrar, entre otros a Amparo Écija, Óscar Cornago, Jose Antonio Sánchez, María Fernanda Pinta, Victoria Pérez Royo y Jorge Dubatti, entre muchos otros.

En relación a los estudios críticos, además de los archivos citados, una fuente de información importante es la Fundación Dianlet, dependiente de la Universidad de La Rioja. Gracias a su labor recopilatoria, es posible dar con artículos publicados en distintos medios de la más variada y dispersa procedencia.

En un segundo bloque susceptible de encontrar información estarían las revistas especializadas, tanto en divulgación como en investigación teatral. Destacaremos la Revista Galega de Teatro, Primer Acto, ADE y Artez dentro de la categoría de revistas editadas en papel, y Telón de Fondo, Anagnórisis, y Don Galán y Revista Digital de la Escena (publicadas ambas con la colaboración del Centro de Documentación Teatral). Así mismo podríamos incluir en este apartado los innumerables blogs que en la Red publican todo tipo de reseñas y críticas (LaRepublicaCultural.org, Ovejas muertas, etc.).

En un tercer bloque estaría todo aquel material bibliográfico que pueda aportar conocimiento a nuestro estudio, tanto a nivel teórico como descriptivo. Especialmente reseñable es la labor de publicaciones que lleva a cabo el CENDEAC de Murcia o las

publicaciones coordinadas o de su propia autoría de los investigadores Óscar Cornago, Jose Antonio Sánchez, Francisco Gutiérrez Carbajo o José Romera Castillo.

Destacaremos, en este sentido, y en lo que respecta -sobre todo- a los inicios de la investigación, los volúmenes publicados por el profesor Romera Castillo: *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI* (2006), *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006)* (2007), *El personaje teatral: la mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI* (2009), *El teatro breve en los inicios del siglo XXI* (2011) o *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)* (2014), del profesor Francisco Gutiérrez Carbajo: *Teatro breve actual* (2013) y *Dramaturgas del siglo XXI* (2014), o del también profesor Eduardo Pérez-Rasilla: *Notas sobre la dramaturgia emergente en España* (2012).

Cabe destacar también la compilación de textos escénicos llevada a cabo por Antonio Fernández Lera en la colección AFLERA, y que recogen los textos de abundantes creaciones escénicas contemporáneas. Así mismo, el incipiente trabajo de *Ediciones Invasoras*, que nos sirve como fuente textual imprescindible para nuestra investigación en alguno de los casos.

Por último, en un cuarto apartado estarían las creaciones escénicas y los propios creadores. Aquí, la principal fuente de información es la participación en los procesos creativos o la asistencia como espectador de los espectáculos resultantes, pero en su defecto puede servir el visionado del material videográfico facilitado por las compañías o depositado en el Centro de Documentación Teatral. Así mismo, no será de gran utilidad toda la información recibida por parte de los autores y creadores, tal y como se relata en el apartado siguiente.

1.2.4. Estudio exploratorio. Cuestionarios y entrevistas a autores y creadores

En primera instancia se realizó una prospección de las manifestaciones escénicas dentro del territorio español.

En este acercamiento se trató de encontrar afinidades con nuestro estudio, por lo que las preguntas lanzadas en foros o a través de asociaciones tenían un sentido abierto. Como ejemplo, el correo enviado en enero de 2016 a través de la Asociación de Autores de Teatro que no buscaba otra cosa que posibles relaciones desde la autoría:

Buenos días, compañeros, estoy buscando autores y/o piezas, tanto escénicas como literarias, que se acerquen a alguno de los planteamientos siguientes:

- .-Autobiografías (o que contengan notas autobiográficas), relatos del yo... (También dramaturgias que incluyan personajes que puedan considerarse una traslación del propio autor o autora).
- .-Monólogos escritos e interpretados por autores/actuales que se presentan a sí mismos. (Se incluyen autoficciones, reconstrucciones de la propia identidad y conferencias performativas).
- .-Piezas que indaguen en el *yo poético* o en el *yo político* (expresión de pensamientos y sentimientos sin la intermediación de personajes).
- .-Cualquier manifestación fundada en lo vital, lo experiencial (o lo corporal) que implique una presencia activa del creador /creadora.

De forma paralela, hubo un permanente contacto con salas y festivales. El enfoque de las preguntas tanto a programadores como directores fue, esencialmente, dirigida a encontrar creadores que estuvieran trabajando desde la escena utilizando su propia presencia como fundamento del trabajo.

Una vez revelado el posible campo de estudio, y siempre atendiendo a su amplitud, se envió un pequeño cuestionario a los interesados en el que se preguntaba:

.-¿Hay en, alguna de tus obras, conexión entre la obra y *lo personal* (es decir: ¿hay alguna relación entre la creación y la vida de las personas que la llevan a cabo?). Si es así, ¿podrías hacer citar los casos y hacer una breve descripción de los mismos?

.-En cada uno de estos casos: ¿las personas que emplean *lo personal* están fuera o dentro de la escena en el momento de la actuación? ¿Podrías describir brevemente su función?

El cuestionario sirvió, especialmente en el ámbito de Galicia, para determinar la importancia del fenómeno, y también para advertir sobre la profusión del mismo en los últimos años, lo cual orientó la tesis hacia un espacio temporal muy reciente.

En cualquier caso, las respuestas positivas dieron como resultado inmediato la inclusión dentro un listado provisional, pero no exclusivamente pues en algunos casos la compañía o el creador no ofrecía respuestas y hubo que atender a otros criterios.

Una vez establecido el campo de trabajo, siempre susceptible de ser ampliado a casos que no pudieron ser observados, se entabló una conversación con cada una de las compañías y/o creadores, siendo las entrevistas y los encuentros, en cada caso, dependientes de las particularidades y rasgos detectados a través del estudio de las obras.

En estas últimas entrevistas, los temas a tratar fueron aquellos que tenían que ver con:

- .-La creación escénica como *acontecimiento vivencial*.
- .-La existencia de temas, relatos o anécdotas relacionadas con un *yo* presente en la escena (o en la creación).
- .-La utilización o no de una opinión subjetiva (o un punto de vista subjetivo).
- .- La naturaleza *personal* de los relatos y el grado de exposición de la intimidad.
- .-Consciencia o no del *yo escénico* resultante, fruto de la permeabilidad de los aportes del *yo creador* (persona de la que emana la intrasubjetividad).
- .-La presencia o ausencia del creador en escena y la importancia de esta presencia en caso de producirse (dentro de la ficción o dentro de un dispositivo escénico de *lo real*)

.-La autocaracterización de este *yo* (lo cual nos ayudará a determinar su posible naturaleza liminal y el sentido político de su aparición).

.-La importancia de lo corporal como elemento simbólico denotativo de un *yo*.

.- La posible construcción de este *yo* desde una mirada poética y/o política.

1.2.5. Estudio descriptivo. Cuestiones generales

Después de un estudio exploratorio en el que podremos comprobar la importancia y extensión del fenómeno, el estudio descriptivo viene encaminado a su descripción mediante:

- Una investigación histórica: a través del marco teórico y el estudio de casos en un ámbito más amplio que el de la propia investigación.

- Estudio de las encuestas, entrevistas y conversaciones con creadores.

- Estudio de obras (asistencia a espectáculos, visionado de vídeos, lectura de textos) susceptibles de entrar dentro de la muestra de estudio (con el apoyo de artículos y estudios críticos que apunten en esta dirección).

- Configuración de la muestra y estudio de aquellos casos que la acaban componiendo (para lo que será necesario unos criterios de inclusión y exclusión). En este sentido, la población de estudio -aplicando terminología sociológica- será, en consecuencia, el conjunto de aquellos procesos de creación escénica en Galicia que puedan incluirse dentro de una *estética de lo intrasubjetivo*, atendiendo a los rasgos que definiremos a través del correspondiente marco teórico.

1.2.5.1. Criterios de inclusión

Estos criterios tienen como objetivo, tal y como se ha dicho, configurar la muestra de estudio.

En un principio, el principal criterio es la manifestación, de carácter denotativo, de la *intrasubjetividad* de actuantes y/o creadores escénicos.

Debido al carácter subjetivo, y en gran medida dependiente de la consideración de los actuantes y creadores (son ellos quienes determinan cuándo el material empleado o el punto de vista responde o no a un uso personal, autobiográfico, íntimo...), para determinar con precisión este asunto será necesario un contraste objetivo entre los datos recibidos a través de las entrevistas y la observación del fenómeno.

En principio, apuntan hacia una representatividad:

.-La autoinclusión dentro del fenómeno a estudiar, de forma clara y al menos con una obra realizada en el período y ámbito de estudio. Esta autoinclusión puede realizarse respondiendo a un cuestionario del investigado, a través de revelaciones de otras entrevistas realizadas por otros investigadores, o existentes en textos, programas de mano, autoestudios, etc. realizados por los propios creadores.

.-La observación por parte del investigador del fenómeno en la citada obra. En este apartado, es importante el establecimiento de unos rasgos, de manera que cualquier de ellos, o varios, impliquen la posibilidad de inclusión. Aunque de estos rasgos se hablará en el capítulo dedicado al marco teórico, podemos resumirlos de forma somera de la siguiente forma:

- El actuante solo actúa en representación de sí mismo como persona.
- Existencia de material autobiográfico.
- Exposición de lo íntimo.
- Conciencia política del actuante: existencia de un *yo político*.
- Desarrollo poético desde lo interno: *yo poético*.

.-La existencia de estudios y/o críticas que apunten en la misma dirección.

1.2.5.2. Criterios de exclusión

-Proyectos y puestas en escena que no cumplan al menos 2 de los 3 criterios de inclusión.

.-Proyectos y puestas en escena donde, a pesar de la existencia del fenómeno, este ocupe una posición muy secundaria dentro del conjunto de la creación.

.- Proyectos y puestas en escena donde la existencia del fenómeno sí es relevante pero no tiene un propósito artístico ni social-político. Por ejemplo, un actor que habla de sí mismo con parrasía sin otro interés que mostrarse públicamente para ganar popularidad.

.- Creaciones artísticas donde la existencia del fenómeno sí es relevante pero que se sitúan alejadas de la escena teatral propiamente dicha, ocupando claramente otras áreas artísticas: tal es el caso, por ejemplo de la *performance-art* o arte de acción. Si bien, en este caso, la exclusión no debe implicar, como tal, una negación de su existencia sino una acotación razonable, entendiendo en todo caso que las disciplinas artísticas son cada vez más confluyentes y que en muchos casos será difícil una separación efectiva.

1.2.5.3. Descripción de la muestra

Aceptando que la *intrasubjetividad*, a grandes rasgos y en el contexto escénico, aún partiendo de la subjetividad del individuo, interfiere inevitablemente en el proceso de comunicación artística (*intersubjetivo*), es obvio que hemos de atender, por importancia en su relación con el estudio, a aquellas variables que propician *lo intrasubjetivo* en escena -para finalmente configurar una estética, un modo de hacer y un discurso escénico alrededor de esta cuestión-.

Estas variables, interdependientes las unas de las otras, con la posibilidad de interferir entre ellas, corresponden a las preguntas de *qué* (objeto de la intrasubjetividad), *quién* (sujeto que produce la *intrasubjetividad*), *cómo* (discurso a través del cual se desarrolla la *intrasubjetividad*) y *para qué*, o *por qué* (hipótesis de trabajo).

A través de una observación del fenómeno es posible concretar tales variables y definir los rasgos que las caracterizan.

Si bien estos rasgos no serán comunes a todos los casos y variarán dependiendo de las circunstancias de cada creación, lo cierto es que se pretende llegar a una síntesis que nos permita validar la hipótesis de la investigación.

En cualquier caso, la descripción del fenómeno, además de servir en la consecución de los objetivos de esta tesis, nos ha de permitir comprender mejor las tendencias actuales en la escena contemporánea, tanto en Galicia como en el resto del Estado.

1.2.6. Delimitaciones terminológicas

.- Intrasubjetividad / Intersubjetividad

Tal y como anticipamos en el apartado 1.1.4., nos referiremos a la *intrasubjetividad* o *lo intrasubjetivo* para hablar de la representación del *espacio intrasubjetivo*, es decir, la representación del *yo* con relación a sí mismo y en sentido unidireccional: desde el *yo corporal* hacia lo externo; a diferencia del *espacio intersubjetivo* donde lo fundamental es *la otredad*, es decir, la representación inconsciente de los otros.

Intrasubjetividad e *intersubjetividad* conviven en escena y son construcciones, ambas, de la subjetividad, pero mientras la segunda se centra en los acuerdos y pactos que puedan aparecer en la escena, la primera tiene que ver con todo aquello que previamente ya existía, de alguna manera, en la construcción del *yo*.

.- La intimidad: cuerpo / memoria / documento.

El concepto de *intimidad* viene ligado al de *confianza*, es decir, *lo íntimo* viene a ser todo aquello que guardamos para nosotros mismos y para las personas cercanas.

A diferencia de *lo privado*⁶, que deja de ser privado cuando se comparte -o se

⁶ Tampoco hay que confundir lo privado con la privacidad. A propósito de este término, el profesor Jesús Conill Sancho escribe, (2015, 912): «Por otra parte, en el contexto social hay que distinguir la intimidad de la privacidad (*privacy*). Es este término un anglicismo que remite a una cuestión privada de la vida y que ha surgido principalmente en el contexto jurídico estadounidense, en especial a partir de ciertos asuntos bioéticos, como la gestión privada del propio cuerpo (de la vida y de la muerte), y de los nuevos presuntos derechos que pueden generarse a partir de estas exigencias defensivas de lo privado frente al Estado y otros poderes fácticos. Se trata del aspecto jurídico de la intimidad, cuando se ha pretendido convertirla en un derecho, que ha de ser reconocido y protegido por la ley positiva del ordenamiento jurídico».

comunica-, lo íntimo es social, y concede valor a la subjetividad personal (frente a la objetivización de las normas sociales).

Se trata, en consecuencia, de un valor profundamente humano y que nos protege contra la deshumanización (que no tiene en cuenta a los individuos). La expresión de la intimidad -y de todo lo que tiene que ver con el amplio universo de *lo personal*-está altamente relacionada, en consecuencia, con la *intrasubjetividad*.

Es relevante diferenciar, por otra parte, la expresión de la *intimidad* con aquello que se ha venido a llamar *extimidad*, un neologismo inventado por Lacan y que consiste en un hacer externo lo íntimo (2008), si bien en la actualidad se refiere, fundamentalmente a la exposición pública de la intimidad en las redes sociales, motivo central de las teorías de Jacques-Alain Miller, filósofo y psicoanalista que con más extensión ha utilizado el término *extimidad*, (2010). Haciendo una brevísima síntesis de la cuestión, diremos que mientras la *intimidad* requiere un público de cercanía y de confianza (que puede ser también el de un teatro), la *extimidad* se extiende sin control en un escenario público y global, y en consecuencia, está fuera de este estudio.

Por otra parte, al hablar de *intimidad* en escena es inevitable relacionar este hecho con el objeto, propiamente dicho, que materializa la *intimidad*: el propio cuerpo del actuante, la memoria que se desvela, documentos de cualquier tipo que aluden a lo íntimo, etc.

A su vez, y asociado a este concepto de *intimidad*, tenemos que hablar de la *autoreferencia* en escena. A diferencia del uso de *lo íntimo* en el que el sujeto asume abiertamente y en primera persona esta intimidad, la *autoreferencia* puede

producirse camuflada en el seno de lo personal, y no ser, tampoco el motivo principal, sino un dato más que el actuante aporta y que coincide con su trayectoria vital.

Así mismo, y de forma paralela, hemos de considerar el *autobiografismo* como otra forma de entender la *intrasubjetividad*, como fenómeno que redundando en la presencia de la persona en escena; aunque con matices de diferencia con respecto a la *intimidad*: no está claro que, al igual que ocurre con la escritura autobiográfica -ampliamente investigada por el SELITEN@T- este fenómeno conduzca necesariamente a *lo íntimo* -al relato de aquello que solo podríamos compartir con personas cercanas-, pudiendo ser independiente de esta categoría de *cercanía* que impone *la intimidad*; por ejemplo, cuando la historia a contar, aún perteneciendo a una persona, interesa a un colectivo o se inserta en la *memoria colectiva*.

.- Yo poético / yo real / yo liminal / yo autoficcional

Con el término compuesto *yo poético* se viene a significar la existencia de un mediador (que puede ser el propio creador en escena pero no necesariamente) de la voz del *poeta* (que aquí coincide con el/la dramaturgo/a creador/a). El *yo poético* manifiesta los sentimientos, pensamientos y experiencias en primera persona, y es especialmente relevante en nuestra investigación cuando el sujeto que actúa como emisor coincide con el sujeto del cual proceden la experiencia. La diferencia con el *yo lírico* es la existencia de una voz autorial viva, presente de algún modo a través de la comunicación.

La función del *yo poético* puede ser, además, política (*yo político*) cuando

interacciona directamente con el espectador y pretende “movilizarlo”, abierta o secretamente, hacia la reflexión sobre un determinada cuestión o problema social. Dicha movilización puede suceder directamente en escena, provocando una intervención del espectador y dando lugar a un *Teatro relacional*, de acuerdo con Enrile (2016), o suponer una incitación al cambio desde el interior de los espectadores y más allá del espacio-tiempo en el que se desarrolla la escena.

Dentro del contexto escénico, hablar del *yo* implica subvertir los términos convencionales de la interpretación actoral, donde la existencia de personajes conllevaba una voz indirecta: *autor* → *personaje* → *actor* → *receptor*. En el nuevo esquema acontece: *autor / actuante* → *receptor*, pudiendo no existir realmente la autoría (como tal) y llegando incluso al extremo de que el receptor pueda ser, en parte, el propio actuante.

En todo caso, lo que nos encontramos es con un sistema en el no hay una estructura clara a seguir y donde el sujeto se encuentra en el *limen*, desde un punto de vista ontológico: Su *ser* es doble, en cuanto que la voz le pertenece y al mismo tiempo no le pertenece (una vez que acontece una inevitable interpretación y re-interpretación de la propia voz), se encuentra *dentro* (pues es quien habla) pero al mismo tiempo su perspectiva sobre sí mismo es desde *fuera*, y sobre todo: pretende hablar de *lo real*, de un *yo real* (*yo no ficcional*) cuya existencia se pierde en los confines frágiles y difusos de la identidad, no evitando las fricciones entre realidad y ficción, en especial una vez que la comunicación pierde el valor de obra única y se produce una repetición de la misma -con todas las peculiaridades del *aquí y ahora* teatrales.

De forma paralela a la construcción de un *yo no ficcional*, podríamos hablar de

un *yo autoficcional*, cuando -a partir de la memoria personal-, el actuante (o creador en su caso) construye una ficción (*autoficción*) en la que se puede desvelar, o no, el origen documental de la misma. Sin embargo, en este sentido, habría que realizar algunas consideraciones importantes: nuestra investigación se centra, fundamentalmente, en la escena, y la *autoficción*, como tal, es en esencia un fenómeno literario que tuvo su eclosión en la novela en las últimas décadas del XX, gracias al autor Serge Doubrovsky, y que en los últimos años ha traspasado la frontera hacia la literatura dramática, como lo demuestran las diferentes obras que dramáticas que se reconocen dentro de esta tendencia⁷. Además, hemos de señalar que la construcción de una *autoficción* no abandona en ningún momento la ficción, lo cual implica que en su versión escénica no tenga porqué estar presente el sujeto de la *autoficción*, lo cual a su vez limita en este caso el uso del término *intrasubjetividad*, pudiendo tratarse más bien de una representación de una pieza que en su origen fue *autoficcional*⁸.

- Representación / espectáculo / presentación / performance / acontecimiento / exposición

Tradicionalmente, el concepto representación estuvo ligado a la mimesis, según la definición dada por Patrice Pavis en su *Diccionario del teatro*, donde define la mimesis como «l'imitation ou la représentation d'une chose» (1998, 207), siguiendo a su vez el modelo aristotélico fundado en la *Poética*, y donde se

⁷ Y también algunos ensayos, como el publicado recientemente por Sergio Blanco, *Autoficción, una ingeniería del yo*, y en el que reconoce que hablar de autoficción, en su caso, es hablar de la escritura (ficcional) del yo (2018, 16-17).

⁸ Un ejemplo de esta circunstancia la podemos encontrar en la representación de *Nano*, llevada a escena por Teatro do adro (2006) sobre un texto que podríamos considerar autoficcional de Suso de Toro. En ella, el personaje de Nano, interpretado por el actor Josito Porto remitía al propio Suso de Toro, pero no más que cualquier otro personaje inspirado en una persona real.

ligaba este concepto a la reproducción de la acción que tiene lugar en el mundo real (πραξις). Sin embargo, y una vez que dentro de las artes escénicas aparecen un sinnúmero de discursos artísticos, todos ellos alejados de lo narrativo, se hace necesario encontrar una acepción más abierta al concepto *representación* sin que las desviaciones tengan que dejar de llamarse por ese nombre.

En muchos de estos modelos se produce además una evidente fricción con todo aquello que tiene que ver *lo espectacular*, en especial cuando interviene *lo intrasubjetivo*, pues “el ofrecimiento a la mirada”⁹ que implica la definición de *espectáculo*, se convierte en un “ofrecimiento a entrar” dentro del mundo personal del artista, cuando la cercanía construye también el discurso artístico y escénico.

Siguiendo esta lógica, de una forma abierta y sujeta a las precisiones que necesite cada caso en particular, utilizaremos los términos:

Representación: Cuando existe un texto previo y se asume una cierta invariabilidad de la acción. Los actores (en el rol de personajes o en el rol de su propia persona) llevan a cabo una función que es transferible de un teatro a otro.

Esta definición, como vemos, se centra en la repetición, obviando el hecho de que la *representación* en otras artes, como la pintura, puede tener una diferente capacidad simbólica. En palabras de José Luis Pardo:

Esa capacidad de repetición del presente y de la presencia en el tiempo y en el espacio es lo que llamamos re-presentación. Así pues, “representación” no tiene en principio una dimensión exclusivamente intelectual, no es un modo de conocimiento del mundo posterior a la existencia, sino que la persevera, persiste en sí misma. Re-presentarse es reproducir la propia presencia, lo que, para toda una cultura, implica reproducir también todo su pasado (todos sus recuerdos retenidos en imágenes) y todo su porvenir (todo lo que puede imaginar como contingencia futura), que son por tanto dimensiones de su presente, de su presencia, así como reproducir todo su territorio. (2011, 375).

⁹ Pavis (1998, 174) define “espectáculo” como todo aquello que se ofrece a la mirada, pero a continuación sugiere la definición aportada por Barthes según la cual «el espectáculo es la categoría universal bajo cuyas especies es visto el mundo» (1975, 79)

Espectáculo: Cuando existe la posibilidad de la mirada de un acto público, sin entrar en consideraciones del alcance que tal acto pueda tener.

Y sin necesidad de entrar en contradicción con los términos anteriores:

Presentación: Hablaremos de presentación, fundamentalmente, para definir la ejecución de una pieza específicamente para un lugar y un tiempo concretos, por primera (y a veces única vez). Cuando esta pieza se traslada a otros lugares y sufre modificaciones dependientes del espacio-tiempo, emplearemos el término (re)presentación o simplemente representación.

Performance: Se sugiere para este término su procedencia artística, es decir, estamos hablando de una pieza que no es fruto de una escritura dramática anterior y su puesta en escena está vinculada a la acción en proceso, la cual no ha de terminar ni comenzar con su muestra ante el público. A diferencia de la presentación o la representación, huye del modelo ficcional y el *performer* no interpreta ningún papel, simplemente actúa con su propio cuerpo, y es justamente este el material principal de la acción. La performance tiene fuertes relaciones con el arte de acción político, o con el happenig, pero no necesariamente: también un acto danzístico puede entrar en la categoría de la performance. Dentro de este modelo, además, es siempre importante la traslación de la perspectiva de la mirada, en la que el espectador también entra en juego y es sujeto y objeto al mismo tiempo.

Acontecimiento: Es el equivalente en escena a la obra de arte única. En el acontecimiento prima la eventualidad de las acciones, fuertemente dependientes del contexto en el que se realizan.

Exposición: Hablaremos de exposición para referirnos a la capacidad de los sujetos en escena de exponer (sacar a la luz, desvelar) todo aquello que pertenece al universo de la *subjetividad*, no solo en lo referido a la *subjetividad* de quien se sitúa en escena sino a la de aquellas personas que son nombradas o traídas a escena a través de medios audiovisuales. Es clara la relación de la exposición con la memoria y el documento. La memoria, tanto individual y colectiva, y el documento histórico o vital.

Dentro del modelo expositivo podemos hablar también de otros parejos y aparentemente desligados con la escena como pueden ser las conferencias, las instalaciones con actantes, las lecturas de diarios, etc.

Liminalidad (hipótesis de trabajo)

Hablaremos de *liminalidad* siempre en torno a la presencia escénica, es decir, alrededor de la problemática persona-personaje. Para ello se ha optado por atender a las acepciones derivadas de la propia raíz latina *limen* (umbral), sin olvidar la terminología empleada inicialmente por Arnold Van Gennep, y posteriormente por Víctor Turner -especialmente en su libro *El proceso ritual* (1969)-, de gran aplicación en el campo de la antropología teatral.

Los rasgos relativos a la *liminalidad* (necesitando ser explicados en cada caso) podríamos resumirlos en:

- .- Indeterminación y apertura
- .- Antifrontera y tránsito (entre estructuras)
- .- Marginalidad
- .-Autoconocimiento (ritos de paso)

CAPÍTULO 2. MARCO TEÓRICO¹⁰

¹⁰ Parte de este capítulo fue publicado por el autor en “Aproximación a la estética de lo intrasubjetivo en la dramaturgia actual española” CELCIT 40 aniversario (2015, pp..34-59)

2. Marco teórico

2.1. Introducción

Estudiemos ese teatro, aquel que tiene lugar en espacios cerrados y con un aforo reducido: no más de un centenar de espectadores, como mucho, y en el que es posible establecer una relación *vincular* de algún tipo, entre actuantes y espectadores. Analicemos, también, la función de la dramaturgia en este teatro —precariamente llamado alternativo—, y en el que desde hace tiempo predomina la creación y no tanto la representación como paradigma artístico. Hablemos de quienes trabajan en el ámbito de la *creación escénica*, una categoría que podríamos diferenciar de la de *representación* en cuanto no tiene por función poner en escena las ideas o situaciones de un autor teatral sino la de llevar a cabo un trabajo personal o colectivo en el que el texto, sin perder su importancia como motor discursivo, se encuentra coaligado a otras variables: el propio espacio donde se desenvuelve, los diferentes materiales , visuales y sonoros, y los cuerpos de los actuantes. Y dentro de este espectro, prestemos atención a uno de los rasgos que con frecuencia se observa: el uso del *yo* (creador) como materia susceptible para la configuración de la *creación escénica*.

A juzgar por la fuerte eclosión de propuestas que se alejan del modelo dramático, podemos decir que el teatro que se realiza desde hace unas décadas -aunque ciertamente no todo el teatro-, es un teatro en el que la acción deja de estar sometida a la fábula para adentrarse por entero en poéticas y estéticas de diversa índole, frecuentemente unidas

por un gusto por la eventualidad y lo procesual. Eventualidad, en cuanto que la creación aspira a ser considerada un *hic et nunc* auténtico, y donde la clásica función de ofrecer espectáculo queda sobrepasada por un interés comunitario y experiencial, pues se desea que el público, más que interpretar los mensajes simbólicos, se disponga a compartir un acontecimiento escénico en muchos aspectos único, irrepetible. Pero también, procesual, en cuanto que el resultado que se muestra marca tan solo el punto y aparte de un proceso, ni siquiera su final. Un proceso en el que intervienen múltiples variables, algunas de ellas completamente autónomas y capaces de configurar realidades artísticas independientes.

De especial manera nos interesa indagar en el proceso creativo escénico en torno a la palabra, desde el material textual que sirve de inicio al proceso, hasta el texto escénico al que se llega finalmente -en caso de existir de una relación biunívoca-. Teniendo siempre en cuenta que en su yuxtaposición de disciplinas, la escena ya no solo se escribe con palabras sino también con cuerpos e imágenes. Existen, podríamos decir, distintas tipologías de escrituras que responden a tendencias dispares: unas, ancladas en los aspectos semióticos del lenguaje, y otras, centradas en la función significante -como arquitectura y forma del propio lenguaje que aspira a connotar su propia presencia-.

Sabemos de antemano que no hay posibilidad para una hermenéutica sencilla, pues la asociación entre materia y signo queda rota por el amalgama de elementos dispares y por la subversión de la comunicación entre los sujetos y objetos que intervienen en la transmisión de significados. Una apreciación que no escapa a la mayoría de los estudiosos del teatro contemporáneo. En esta línea, Erika Fischer Lichte, siempre atenta a las derivas acaecidas en la escena desde mediados del siglo XX, apunta a un retorno de la idea de acontecimiento, de un hecho escénico asentado en el inmediato hacer. Para

la comprensión del acontecimiento, es preciso asumir el giro performativo predominante y atender a la nueva categoría estética que da título a su ensayo: *La estética de lo performativo*.

El giro performativo en las artes difícilmente puede comprenderse con ayuda de las teorías estéticas tradicionales. Aun cuando puedan ser útiles en algunos aspectos, son incapaces de comprender el aspecto crucial de este giro: la transformación de la obra de arte en acontecimiento, y la de las relaciones ligadas a ella: la de sujeto y objeto y la de los estatus material y signico. Y precisamente para poder dar cuenta de este fenómeno, para investigarlo y elucidarlo, es necesario el desarrollo de una nueva estética: una estética de lo performativo. (2011,46).

De acuerdo con Fischer-Lichte, sería preciso atender, en primera instancia, a la descripción de esas nuevas formas artísticas en las que predomina la realización escénica, aquellas en las que se evidencian dos rasgos principales: una copresencia física entre actantes y espectadores y una producción performativa de materialidad, entendida en su sentido original: como acción en tiempo presente que produce efectos en quien actúa y en quien la recibe -como receptor o como copartícipe-.

Así lo sintetiza Óscar Cornago en su introducción a *Estética de lo performativo*:

En tanto que «realización escénica», el hecho teatral no puede ser entendido sino como aquello que se está haciendo en un escenario, es decir, frente a un público, durante un momento preciso, y lo que está ahí está ocurriendo como resultado de unas acciones, de una organización del espacio y del tiempo, y sobre todo de una manera de relacionar unos elementos con otros, un proceso que se ha traducido como «bucle de retroalimentación autopoético» (*autopoietische feedback-Schleife*) (2011, 11)

Una concepción realizativa de la escena que en absoluto excluye la palabra sino que la inscribe en ese ‘hacer cosas con palabras’; incluso en su mera enunciación, tal y como sugiere John L. Austin en su teoría de los actos: «enunciar que lo estoy haciendo, es hacerlo» (1962, 46), y que encuentra su espacio natural en los espacios de pequeño formato -allí donde se hacen visibles los actos *ilocutivos* del lenguaje-.

Pero además de la palabra, el resto de variables que componen las dramaturgias contemporáneas también tienden a adoptar diferentes aspectos de lo performativo: desde modos de construcción que eluden el acabado -siguiendo la herencia dejada por Pollock a través de sus *actions paintings*-, pasando por la tendencia de convertir el propio cuerpo del sujeto en objeto de discurso -tal y como el *body art* preconizó en los sesenta-, hasta la siempre viva querencia por desplazar la acción teatral hacia el público presente -herencia parcial de aquella famosa pieza 4' 33" de Cage-.

Con frecuencia, se tiende a pensar en el ámbito de la teoría teatral de un modo abstracto, sin profundizar en las causas socioculturales por las que determinados rasgos acaban por imponerse. Lo que aquí defendemos, sin embargo, es que la atomización de los circuitos teatrales -consecuencia, en gran medida, de la precariedad a la que se ha visto abocado el propio teatro- es cómplice necesaria del regreso de las formas performativas y de la abolición del término *mimesis* en una buena parte de este nuevo sistema teatral precario.

Una vez que la precariedad material se asume de forma inherente a los procedimientos de trabajo -por parte de aquellas compañías que aspiran a generar y mostrar sus creaciones-, es lógico que se aprovechen los recursos disponibles hacia una mayor eficacia realizativa. No nos extrañemos, por ello, que frente a la jerarquía que establece la representación de la idea -o el texto- a la escena, se establezca una premisa mucho más pragmática: es la propia escena la que determina los conceptos que finalmente los espectadores han de rescatar para sí mismos.

En este nuevo paradigma desjerarquizante, no resulta impropia la yuxtaposición de los lenguajes: lingüísticos, visuales, corporales, etc., de manera que lo que en un principio apareció como un novedoso formato, como el teatro-danza, ha pasado a ser,

hoy por hoy, un arcaísmo terminológico. La escena ya no se escribe a través de la palabra, de la imagen o del cuerpo, ni tampoco a través de la mezcla que resulta de su unión -en sentido aditivo-, sino que es fruto de una compleja operación de amalgamación en la que prima la fusión, el cosido, la porosidad y la ductilidad entre los lenguajes, los cuales ya no se autodefinen como disciplinas a seguir sino más bien como aspectos de un nuevo lenguaje escénico que los engloba a todos ellos, y cuya misión no es otra que intermediar entre el público y los actuantes.

Una desjerarquización que no afecta solo a los lenguajes, sino también a los propios creadores. Si escribir la escena es algo en lo que intervienen tanto quienes emplean la palabra como quienes la ejecutan a través del cuerpo -o modifican el espacio teatral a lo largo del tiempo que dura la escenificación-, resulta que el propio término *dramaturgia* se ve abocado a un nuevo uso. Dramaturgos no son ya, y de forma exclusiva, quienes escriben obras de teatro: dramaturgos son los propios actuantes y toda aquella persona que de una forma u otra escribe la escena -tanto de forma previa o posterior, como en tiempo real-.

Podríamos decir que, atendiendo a este criterio, la dramaturgia contemporánea se enfrenta a un período de adaptación, en el que es vital aceptar una realidad que viene imponiéndose desde mediados de los ochenta, cuando comenzaron a aparecer de modo profuso propuestas escénicas en las que, sin abandonar el terreno de la palabra, se producía una subyugación del texto a ciertos elementos formales de distinta índole y categoría: objetual, física, visual, rítmica, etc. Nos referimos a un teatro contemporáneo que Hans-Thies Lehmann (1999) viene en llamar *Teatro postdramático* -como aquel teatro que ha aprendido a superar el drama neoclásico y entra en conflicto con la propia representación-, pero que, en realidad, no hace sino reafirmar el drama en su acepción

etimológica pura: como acción que acontece bajo el estigma del tiempo en el que se produce, es decir: de un modo *performativo* y *no representacional*.

Es por todo ello que en este nuevo ámbito dramático decimos que el término *dramaturgia* ha dejado de definir -al menos exclusivamente- el oficio de los escritores de obras dramáticas, para convertirse en la llave que da paso al flujo de las acciones, y que las organiza y regula. Es decir, la dramaturgia es también el impulso de pensamiento que mueve a los creadores de la escena a intervenir y escribir en ella. Y en consecuencia, también, a ofrecer su propia *intrasubjetividad*.

Es un hecho que, dentro de esta nueva corriente, la palabra por sí misma no encuentra ya un fácil acomodo ficcional dentro de la escena. La exigencia de autenticidad que recae sobre ella origina que, en muchas ocasiones, se vea obligada a *nombrar* su origen, a decir quién es realmente su emisor -si una persona o un personaje- y a decantarse no pocas veces por la primera de las opciones: la persona frente al personaje, alejando aún más, si cabe, la posibilidad de ceñir la palabra *dramaturgia* a una acepción exclusivamente centrada en la creación de fábula.

En este orden conceptual, las voces ocupan un lugar de gran relevancia en la configuración de la acción dramática. Voces que responden a un estatus complejo y con frecuencia no definitorio, pues en ellas no importa tanto si obedecen al espíritu de una persona o un personaje sino su relación indisoluble con el cuerpo que actúa como emisor suyo.

La voz, bajo esta perspectiva, pasa a ser atributo físico que define una identidad escénica de quien se responsabiliza de ella, de manera que en muchas ocasiones se vuelve inseparable de su emisor, para así rodearse de la *verdad* que confiere la presencia física.

La superación de la psicología del personaje -e, incluso, de la persona- que se representa -o que se presenta-, determina la aparición de una psicología eventual que depende solo del propio acontecer escénico y que no define ya al personaje -o a la persona- sino a las acciones que se generan en escena en tiempo real.

De hecho, sin esta liminal aparición de *lo real* a lo largo del tiempo en el que se desarrollan los nuevos acontecimientos escénicos, no hubiera sido posible la palpable diseminación de *lo intrasubjetivo* en la escena contemporánea. Pues lo segundo sería impensable si lo primero, *lo real*, no se hubiera adueñado de los espacios tradicionalmente destinados a la ficción. De la misma manera, esto tampoco habría sido posible sin una asunción positiva de lo precario, capaz de convertir lo existente -de forma real- en un auténtico catalizador de la creación.

Lo intrasubjetivo conecta, de este modo, con una palpable búsqueda de autenticidad: un gran número de dramaturgias se sumergen en el océano de lo subjetivo, lo personal y lo íntimo, para dar lugar a poéticas de la *verdad*, en las que la voz que emana de los actuantes reclama su derecho a presentarse en escena de forma desnuda, a través de los cuerpos de los que se apropia, y ante un público con el que establece de antemano una relación cómplice y de proximidad.

Estamos, posiblemente, ante una tendencia en la que afloran rasgos de una estética radical, que evita representar la realidad a través de la mimesis, para construir una política del cuerpo y el pensamiento libres, y en la que prima un interés por entablar un sincero diálogo entre público y actuantes, para lo que no se duda en recurrir a la verdad conocida; es decir, al material más vital y personal -aun teniendo en cuenta la difusa línea que separa aquello que define realmente el *yo* y aquello que se asume como propio contextualmente-.

La nueva figura de creador como auténtico dramaturgo-actuante, como actuante que escribe la escena con sus propias palabras y su propio cuerpo, favorece esta nueva tendencia hacia *lo intrasubjetivo*. Un dramaturgo-actuante que habla desde un *yo poético* y emplea recursos más típicos de otras disciplinas, como la poesía o el arte de acción.

Este acercamiento del teatro a la poesía y el arte, donde la expresión del pensamiento o de las emociones, y la propia acción física, sustituyen a la acción dramática, nos conduce a admitir que un nuevo material está inundando sin prejuicios la escena, aquel que se configura gracias a los universos interiores de sus creadores.

La estética resultante, esa estética de *lo intrasubjetivo* de la que pretendemos hablar, es, en consecuencia, una estética que tiene como discurso formal la subjetividad de los que actúan -o los que, de alguna manera, son actuados-, sin dejar de relacionarse con otros posibles discursos distantes de ese yo interno que genera tal *intrasubjetividad*.

No en vano, y desde un enfoque histórico-cultural, *lo intrasubjetivo* viene a autoafirmarse a través de la asimilación de relaciones *intersubjetivas* (Vygotski, 2012), es decir, como transformación interna de las situaciones vitales, lo cual no implica un alejamiento de la realidad socio-cultural sino más bien un enfoque interior, una colocación del punto de vista político en lo interno.

El adentro configura el espacio de la subjetividad individual desde el aislamiento, es decir, desde la reflexión autoconsciente, pero eso no evita que la mirada se proyecte hacia el exterior, ni tampoco que, en la medida en que esa subjetividad interior es expresada, pase a formar parte de un lugar compartido con un público presente para configurar un proceso comunicativo de orden social.

En resumen, al hablar de *lo intrasubjetivo*, en el contexto de la escena contemporánea, hemos de referirnos a la construcción permeable de lo interno a través de un flujo constante con lo externo. Algo que, en cierta medida, ya estaba presente bajo la idea del subtexto a un nivel ficcional, con la diferencia que aquí no son los personajes los que determinan a través de una oculta autoconciencia el sentido de las acciones, sino la propia autoconciencia del actuante, dentro de un acontecer escénico en el que otras conciencias y otras miradas también confluyen.

Lo intersubjetivo constituye, siguiendo la lógica de lo expuesto, una estética, un modo de hacer que conlleva, en esencia, un enfoque desde lo interno, una mirada desde el *yo* que determina el proceso creativo y la propia realización escénica, entendida como un acontecer en el cual queda inmerso el sujeto.

2.1.1. La crisis moderna del drama. De la *intersubjetividad* a la *intrasubjetividad*.

La problemática de la crisis del drama tiene varias vertientes que afectan tanto a lo literario como a lo escénico. En lo que se refiere a la composición de una pieza dramática -como pieza literaria-, dos son los estudios de referencia: *La crisis del drama moderno*, de Peter Szondi, y *La crisis del personaje*, de Robert Abirached. En ambos estudios se describe cómo se ponen en cuestión los principios miméticos de la representación, tanto en lo que se refiere a la fábula, como al personaje. Crisis que se apunta a finales del XIX y que se afianza en el XX.

Si el drama convencional, configurado a partir de una evolución de las formas clásicas, tiene como característica principal la existencia y mantenimiento de un conflicto intersubjetivo -de una tensión en cuanto al desarrollo de la trama y los intereses de los personajes-, a medida que se abren oquedades en esta concepción tradicional de la narración -que deja de necesitar héroes y desplaza a un nivel secundario el sentimiento trágico-, resulta que lo intersubjetivo también va cediendo en importancia para permitir el afloramiento de otras formas de relación entre los sujetos, y entre estos y el resto de la escena.

Szondi coloca, precisamente, en la *intersubjetividad* absoluta una de las claves del drama: «Lo interpersonal es absoluto en el drama porque junto a ese elemento no se registra la presencia ni de lo íntimo ni de lo ajeno del hombre». (2011, 81). Es decir, a un nivel cognitivo existe una completa compartición de la información: no hay nada que los personajes no acaben sabiendo de los otros, no hay nada que como lectores / espectadores no acabemos conociendo. Y al mismo tiempo, y a un nivel relacional, los

personajes se ven empujados por deseos que se contradicen o se comparten, creando una problemática similar a la que acontece en la vida real entre las personas y los estamentos.

La demanda de legibilidad y de racionalidad en el texto dramático sigue la lógica aristotélica de la verosimilitud y la coherencia, de manera que lo irracional es colocado en un plano secundario - solo aplicable para la comedia- y en todo caso vencido por lo racional. El objetivo es conseguir una sensación de realidad semejante, o paralela, a la realidad misma. Y para ello, nada mejor que el presente, que la acción pura, llevada a cabo en el aquí y el ahora (*hic et nunc*), sea o no sea coincidente con el presente el tiempo de la narración. Trancón describe este necesario pacto con el espectador que requiere el drama:

El mundo de la ficción teatral es un mundo real y realmente percibido por el conjunto de los espectadores, independientemente de que ese mundo posible sea un mundo basado en leyes disparatadas, esperpénticas, surrealistas, inconscientes, absurdas, mágicas, o por el contrario, realistas naturalistas, hiperrealistas, copias de un mundo de todos los días. Independientemente, también, de la interpretación individual que cada uno le otorgue. (2006, 125).

Todas estas variables que configuran la esencia del drama -y que en el Neoclasicismo intentará su expresión más absoluta- se verán afectadas por el surgimiento de las vanguardias del XX. Pero antes de esto, por la aparición de corrientes diversas dentro del Romanticismo, el Simbolismo o el Naturalismo, que pondrán en entredicho la validez de los paradigmas dramáticos clásicos.

La idea hegeliana de que lo interior ha de hacerse visible de un modo racional comienza a perder fuerza a medida que las emociones se abren paso de manera irrefrenable en el teatro de Strindberg, en especial en *La señorita Julia*, donde la violencia psicológica tiene una cruda expresión en las acciones de sus protagonistas.

El simbolismo, por otra parte, derriba la idea de intriga como auténtico vehículo para la acción. La intriga que se refiere al ‘qué pasará’ queda superada por una intriga de orden existencial o metafísico que inmoviliza a los personajes dentro de un *teatro estático* basado en la presencia y en la ausencia, tanto de fuerzas interiores como exteriores. Las dramaturgias se abren para dejar espacios de incompletud, y el poder de la sugerencia ocupa el espacio dramático. Nace el subtexto como aquello que no se dice pero que en realidad mueve los actos desde el subconsciente.

Si hasta entonces, todas las cuestiones relacionales entre personajes se referían a una cuestión de *intersubjetividad* entre individuos, en las dramaturgias surgidas de la modernidad el origen del conflicto pasa a ser *intrasubjetivo* -acontece en el interior espiritual de las personas- para expresarse a través de actos tanto de silencio como de grito.

Como vemos, el drama, a medida que se acerca a las vanguardias, va perdiendo el valor conceptual asociado a *l'intrigue*. El *suspense dramatique* (que implícitamente nos conduce a los elementos precisos para construir la exposición, el nudo y el desenlace) deviene en *poème*, donde –como en la pintura- la tensión dramática se asocia con la tensión de la imagen, de la atmósfera y de las emociones que afloran a través de la palabra.

En este sentido, la influencia de las artes plásticas en el teatro a finales del XX es tan grande que en el *théâtre formaliste* la mimesis deja de situarse en el epicentro de la acción para ceder su puesto al discurso formal, a la propia forma, de manera semejante a como la *performance* reemplaza al *mimetic acting*. La desaparición del triángulo: drama-acción-imitación, permite la articulación del binomio arte-vida tanto en las dramaturgias como en las propuestas escénicas.

En contra de la concepción marxista de drama como encarnación dialéctica de la historia, los autores poco a poco se alejan de las formas dramáticas sustentadas en el conflicto *intersubjetivo* para darle la palabra a la conflictiva *intrasubjetividad* (que tendrá en el *Máquina Hamlet* de Heiner Müller su máxima expresión).

Por otra parte, la pérdida de posición jerárquica del texto con respecto a la propia representación lleva a una situación en la que la palabra deja de ser, necesariamente, el elemento principal. El *agon* da paso a la *metamorphose*, al rito, la visualidad y la alquimia entre lenguajes que dan como resultado una escena impura y alejada del original espíritu dramático, e inmersa en una búsqueda constante de los límites del propio lenguaje, tal y como dan fe, por ejemplo, el ensayo *L'Art du théâtre* de Gordon Craig, el *théâtre vivante* de Appia, los *Landscape* de Gertrude Steine, *Le théâtre de la cruauté*, de Artaud o el teatro de la forma pura de Witkiewicz.

2.1.2. La escritura de lo interno.

Las vanguardias escénicas, que a partir de los 60 del XX reaparecerían con fuerza en el panorama teatral europeo y norteamericano, son herederas de Artaud de especial manera, desde el momento en que comparten con él un permanente conflicto con el texto dramático al tiempo que enfatizan la realidad física del propio espacio donde acontece el teatro.

A pesar de constituir una teoría, *El teatro y su doble* no puede ser considerada como auténtica poética al estilo de las poéticas clásicas, pues su propia confección fragmentaria y a veces contradictoria incapacita conclusiones dogmáticas referidas al modo de hacer. Tampoco lo sería, de forma cierta, siguiendo la redefinición de poética de Paul Valéry, para quien el hacer, el *poiein*, está en el uso del propio espíritu de hacer¹¹, pues hay que tener en cuenta que, salvando la experiencia incompleta de *Los Cenci*, las teorías del teatro de la crueldad no pudieron ser llevadas a escena por el propio Artaud. Y sin embargo, y a pesar de todo ello, el discurso poético de Artaud logra elevarse como una de las voces más influyentes del pensamiento y el arte occidental en la segunda mitad del siglo XX, no solo desde un punto de vista teatral sino también literario o filosófico. Desde la explícita herencia asumida por Jean Louis Barrault y más tarde por Peter Brook, atravesando las experiencias producidas bajo el signo del *happening*: Living Theater, Teatro Laboratorio de Wroclan, L'Odin teatre, Le Bread and Popupet o Open Theater..., hasta llegar a las reflexiones, injerencias, escrituras o teorías practicadas por Sontag, Merleau-Ponty, Deleuze, Foucault o Derrida, resulta que la

¹¹ «El hacer, el poiein del que me quiero ocupar, es aquel que se acaba en alguna obra y que llegará pronto a limitar a ese género de obras que se ha dado en llamar obras del espíritu» (1998, 108)

sombra artaudiana ejerce su poderosa y misteriosa capacidad de influencia.

Fue la defensa, precisamente, del *Teatro de la crueldad*, por parte de Derrida, lo que dará lugar a uno de los ensayos más apasionantes de la cultura postmoderna: *La escritura y la diferencia*. La *deconstrucción* advertida por Derrida en los manifiestos de Artaud, la «antipoética» de lo impracticable, el ataque *cruel* en contra de lo que hasta ese momento se dictaba como *bien fait*, no es algo esencialmente nuevo, como hemos visto, pero adquiere en Artaud un valor esencial, capaz de expulsar al *logos* del propio pensamiento y de convertir cualquier acto poético (y teatral) en vital, y por tanto en irrepetible.

Artífice de un lenguaje disgregado, partido e irreconciliable con el propio pensamiento que lo genera, en Artaud encontramos la fuerza del renacer de la escritura (textual y escénica) a través de la alquimia interior, de la ritualidad del hacer (y de la escritura). Ana Kiffer, estudiosa de la escritura artaudiana conecta este carácter ritual con el deseo de encontrarse con la esencia del Todo.

¿Pero por qué los rituales? Ellos serían el trazo de nuestras relaciones y experiencias con la muerte. Para Artaud, el ritual sería desposeído de una consciencia del cuerpo que es siempre particularizada. Eso implicaría una posesión de la consciencia particular por el espíritu universalizado (2003, 40).

El sufrimiento se funde para Artaud con la escritura, y es la propia escritura. Es por esto que Van Gogh, *El suicidado de la sociedad*, pintando el *Campo de trigo con vuelo de cuervos* poco antes de dispararse un tiro fatídico en el estómago, se convierte para él en el paradigma del creador. La autodestrucción personal y la destrucción social son expresiones de un mismo derrumbe: interior y exterior. Una visión apocalíptica que en la dramaturgia contemporánea sigue teniendo seguidores: Carlos Fernández, Angélica Liddell, Eusebio Calonge...

Nadie discute que la influencia del pensamiento artaudiano, su poética de la crueldad, tiene un claro reflejo en aquellos creadores en los que de forma expresa se visualiza la crueldad a través del propio sufrimiento (como veremos en la pieza de Angélica Liddell *Te haré invencible con mi derrota*), o incluso en la revalorización de la violencia como expresión de la violencia del mundo (como se verá en *El nacimiento de mi violencia* de Marco Canale). Además, en contextos puramente escénicos -y en especial en la danza-, la resistencia, el sufrimiento y la herida aparecen como temas de fondo de muchos de los trabajos. En ellos, el sentimiento y la memoria afloran desde lo más profundo de la carne, en una especie de función catártica a través de la expresión del sufrimiento interior, tal y como apunta Francisco González en su tesis *El lápiz de Artaud*. (2007, 155).

Para Artaud, mientras que en la vida real el espectador siente su esclavitud, en el teatro se deja hipnotizar, comparte de manera catártica la experiencia que se desenvuelve alrededor de él, como impulsos que nada tienen que ver con el naturalismo, la construcción de personaje y cualquier otro mecanismo generador de ficción. La vida real no es objeto artístico para Artaud, pero sí todo aquello que tenga que ver con lo mental: «Yo sufro de que la mente no esté en la vida y que la vida no sea la Mente, sufro de la Mente-órgano, del Mente-traducción, o de la Mente- intimidación-de-las-cosas para hacerlas entrar en la Mente.» (1971, 37)

Esta conexión entre arte y vida es el impulso que empuja a Artaud a interesarse por la creación desde la *souffrance d'exister*. En la creencia de que toda emoción tiene una base orgánica, Artaud atribuye al lenguaje corporal la misma significancia que a la de los fluidos y excreciones que el cuerpo emana. La escritura de los deshechos, la defecación de los pensamientos y su manifestación a través del esfuerzo y del

sufrimiento, es lo único que logra emancipar al cuerpo de la tiranía de la razón.

La enfermedad de la sociedad, que Artaud diagnostica, solo puede tener una curación posible a través del arte, de la ritualidad y del propio teatro. La ceremonia mágica, capaz de extirpar el mal a la vida, sitúa a la propia representación en los límites del abismo, en la invalidez absoluta de la mimesis.

La confusión entre arte y vida, arte y sociedad, se extiende, según Artaud al propio lenguaje. Así dice, en el prefacio de *El teatro y su doble* dedicado a *El teatro y la cultura*: «Si la confusión es el signo de los tiempos, yo veo en la base de esa confusión una ruptura entre las cosas y las palabras, ideas y signos que las representan.» (1983, 7).

En 1937, poco antes de su internamiento en Rodez, Artaud escribirá *Nouvelles Révélatios de l'Être* –aunque no firmará estos escritos-. Como Nietzsche, Artaud aspira aquí a formar parte del Uno primordial, del Ser que fluye en lo individual.

El destierro de la locura de Artaud a los márgenes del electroshock destruye al sujeto y lo aparta de la cordura racional, aunque insensata, del mundo moderno, pero no logra acallar su voz ni su conciencia. La locura individual es reivindicada, de algún modo, como ideal, como resistencia a la locura del mundo.

El cuerpo doble, médium de una realidad trascendente, impersonal y sagrada, que Artaud atribuye a los actores del *teatro balinés*, será capaz a través de la metafísica de los gestos –también los de la escritura misma–, de adentrarse en el mundo de lo sensorial (haciendo fluir *nuestros demonios*), allá donde el intelecto apenas puede interferir con claridad en la experiencia escénica. Aunque a Artaud le fascina la sobreabundancia de impresiones y la matemática jeroglífica de lo arquetípico, que impide que pueda ser asimilado en su totalidad, el gran descubrimiento artaudiano se refiere al espacio ritual,

al lugar donde es experimentado el espectáculo, que perderá su función de representación para adquirir una nueva realidad. De este modo, el camino hacia lo ancestral devuelve al espectador a un estado *prelingüístico*, alejado en el tiempo del lugar donde se forman los preconceptos.

De igual manera, y tomando la experiencia de Artaud como punto de partida, Peter Brook atraviesa el vacío en busca de una fuerza sagrada. En *El espacio vacío*, Brook convierte el espacio teatral en sagrado con el fin de *hacer visible lo invisible*, un aspecto clave, a su vez, en las teorizaciones del *Teatro pobre* de Grotowski. La lucha en contra de lo aparente es llevada a cabo mediante la ceremonia mágica, el rito. La revivencia de experiencias rituales es lo que nos hace escapar de lo profano, y es lo que convierte en esencial y transformador al acontecimiento escénico, aquello que es capaz de mostrarnos lo que escapa a nuestros sentidos -apacados por la cotidianidad-.

Pero en la configuración del universo *intrasubjetivo* son muchos más los autores que han aportado su visión desde la asunción del propio sufrimiento emocional como material para la exposición dramática. El conjunto de la obra dramaturgica de Sarah Kane, una especie de *Espectáculo de barbarie*, en un ejemplo en este sentido. En cada una de las obras de Kane, la irracionalidad y la violencia se abren de forma convulsa para permitir en los actores la gestualidad de lo interno.

Y en la esfera del *nuevo teatro de la crueldad*, mediante dramaturgias escénicas que se fundan sobre una escritura de lo interno podríamos nombrar a directores como Robert Lepage, Jan Fabre, Jan Luwers, Heiner Goebbels, Theodoro Terzopulos, grupos como Théâtre du Radeau, Societas Raffaello Sanzio, y dramaturgos como Rafael Spregelburd.

2.1.3. La irrupción de los estados de conciencia

Procedimientos tales como la metateatralidad, la aparición del soliloquio, y el distanciamiento con respecto a la racionalidad, son elementos que ya están presentes en el teatro de finales del siglo XIX, dando como resultado piezas antidramáticas (desde una perspectiva tradicional), como es el caso del *Ubú rey* de Jarry.

Los personajes dejan de hablar desde una racionalidad cartesiana para dejarse llevar por los impulsos, los deseos no desvelados y los sufrimientos interiores. Y a medida que esta problemática de lo interno se va haciendo cada vez más patente, surgen autores que explotan en sus obras la conciencia escénica de los personajes. En esta dirección, Beckett nos presenta tanto el exterior -en el cual se desenvuelven los seres que habitan la escena- como sus deseos inconscientes. La imposibilidad de un desarrollo dramático en muchas de las obras clave de Beckett viene acompañada por una condición de exploración de la conciencia, tal y como sucede, por ejemplo, en *Esperando a Godot*.

La autoconsciencia de los actores en escena -que no esconden la sumisión del personaje al cuerpo del propio actor- es puesta de manifiesto a través del distanciamiento brechtiano, obligando al espectador a enfrentarse con la doble condición de la interpretación: real y ficcional al mismo tiempo. De este modo, ya no es posible la identificación, pues se comprende de forma crítica el hecho teatral, tal que objeto de reflexión. Desde esta perspectiva, los actores se muestran como lo que son, sin la necesidad de asumir ningún papel, y como meros transmisores de la palabra de los personajes.

En la nueva condición de *teatro épico* brechtiana se hace visible la condición

dialéctica del propio actor, el cual asume un papel de transmisor de una conciencia política -de acuerdo, también con aquel primigenio *teatro político* que en su día había utilizado Piscator como arma social y cultural-.

Con Müller desaparece la sumisión del texto a la historia y a la necesidad de contar. Los elementos constitutivos de la obra dramática, caracterizados por la linealidad, son sustituidos por una simultaneidad de acontecimientos y de voces que evocan un universo complejo y de difícil representación desde la univocidad.

En el mundo destruido en el que habita el protagonista de *Maquina Hamlet* hay plena consciencia, tanto histórica como del presente. El “yo fui Hamlet” que en boca de Hamlet pone Müller, implica una asunción de su pasado criminal, de la responsabilidad de los seres humanos en relación a sus actos, y a su vez un giro hacia lo indisociable: el *yo* en el mundo, partícipe y causante del desastre. Pero a su vez, proclama lo fantasmagórico de la identidad, pues el Hamlet evocado no existe sino que es tan solo un fantasma de tiempos remotos. Hamlet se autoaniquila para cumplir su horrendo destino apocalíptico, el mismo que impide a la Humanidad tener esperanza cierta sobre su propio futuro.

La puerta que se abre al teatro, después de Heiner Müller, es la del enfrentamiento conflictivo del *yo* frente a la sociedad y la exposición de la conciencia como discurso estético capaz de generar un retrato social a través de lo individual desestructurado, sometido al estigma de la fragmentación.

A medida que el teatro apuesta en su función mediadora, capaz de intermediar en los problemas que la realidad presenta, también avanza hacia lo concreto, hacia la materialización de los sujetos. La palabra, obligada a reposicionarse continuamente, se ve obligada a adoptar nuevas formas de discurso, capaces de incidir en las cuestiones

que afectan a los seres humanos. Para Óscar Cornago:

La propuesta estética a la que nos confronta el mundo de la creación escénica actual, en el que más allá de gritos apocalípticos la palabra sigue ocupando un lugar fundamental, puede entenderse desde esta revisión de la palabra en relación al hombre y al sentido de la realidad de la que nos habla. (2005, 27)

En el extremo de un discurso que pretende recuperar la consciencia escénica desde el conocimiento del *yo*, situaremos a Richard Foreman, creador neoyorquino surgido de la escena underground de los 60 del XX, un caso singular de especial interés, no solo por el período de vigencia de su *Ontological Theater*, sino por la persistencia en los modos de creación basados en el pensamiento que fluye en el propio lugar de los ensayos. Foreman es el fundador de un teatro polifónico que toma como punto de partida las notas espontáneas del autor, sin pretender asumir la creación de una estructura dramática más allá de la aparición en escena de tales notas.

Algo semejante ocurre en Europa con la figura de Peter Handke, aunque por distintos motivos: su constante interés por la renovación de los lenguajes dramáticos y que en los últimos trabajos pretende hacer de la realidad cotidiana un campo de exploración de multitud de *yo*es invisibles. Así, en *La hora en la que no sabíamos nada unos de otros*, no hay diálogos ni palabras, solo ruidos, y las 300 figuras que aparecen son interpretadas por 31 actores. Aunque quizá su obra más conocida y más influyente, *Insultos al público*, precisamente lo que pretendía sea una subversión en el orden de los estados estados de conciencia, pues solo a través de la recepción activa de los insultos, el público deja de ser simple receptor para pasar directamente a la acción, como sujeto capaz de tomar una posición comprometida en el seno de la ejecución de una supuesta ficción -con apariencia de realidad-.

2.1.4. Auras de la presencia. En busca de lo invisible.¹²

Tanto si el actuante tiene un comportamiento teatralizado como si se renuncia a disimular las propias emociones -contraviniendo de este modo las normas clásicas instauradas por Diderot en su ideario *Paradoja sobre el actor*-, su manifestación artística viene caracterizada siempre por la vivencialidad del *hic et nunc*. Sin embargo, es evidente que el tiempo presente no viene de igual manera reafirmado sea cual sea el comportamiento del actor en escena. Mientras que el uso de la ilusión conlleva un posicionamiento a favor del personajes y de la ficción, la experimentación de la presencia física tiende a una exposición del estado de conciencia al que voluntariamente se somete el actuante, convirtiéndolo en persona que en tiempo presente permite al espectador conformar emocionalmente la escena, no ya desde una referencia sino desde la tangible comprobación de la existencia del *ser* del actuante en escena.

Se ha de reconocer la importancia de la danza contemporánea y de las artes plásticas en esta deriva hacia la *presenciación*. La reconciliación entre teatro y danza llevada a cabo por Pina Bausch puede ser considerada como la confirmación de un proceso de recuperación del cuerpo como primigenio artífice del relato que en escena ha de acontecer. Así mismo, la revolución estética de Robert Wilson, ejemplo de ruptura con la común visión logocéntrica de la escena, constituye un cambio de paradigma con respecto al uso del sistema de coordenadas espacio-temporales, donde la presencia silenciosa y lenta es el objeto de contemplación.

Herederas de las transformaciones producidas a lo largo y ancho del siglo XX, una

¹² Este apartado fue publicado parcialmente, al comienzo de la investigación, en 2014, como “Auras de la presencia”, *Telón de fondo* n°19, Buenos Aires.

parte importante de las artes escénicas en esta primera parte del siglo XXI asumen con naturalidad dichas transformaciones, reinventándolas en cada intento de innovación. En muchos aspectos, el camino hacia atrás es imposible. De igual manera que la escultura dejó de ser entendida como un mero esculpir la materia en sus tres dimensiones, para permitir que intervinieran conceptos que nada tenían que ver con el verbo *esculpir*¹³, los creadores escénicos contemporáneos entienden que la función de lo escénico no es ya la de *(re)presentar*, sino la de generar, mostrar, investigar...

En juego está una manera de entender la creación artística: la plasticidad del hecho escénico frente a su figuración simbólica, y en juego también está un posicionamiento estético del actor a la hora de interpretar: frente a la mimesis, la *exposición*¹⁴ directa y vivencial que es capaz de reaccionar y de provocar reacción.

El culto a la *presencia* implica asumir el tiempo presente como el único con importancia real, y la realidad escénica como realidad auténtica. Al margen de que lo que acontece en escena pueda remitir simbólicamente a una realidad exterior o interior, la *presencia* se hace visible en la piel de las acciones, todas aquellas que son capaces de producir emoción/reflexión en el espectador a través de los sentidos y la comprensión, y no tanto por la imitación o reproducción de otras emociones.

De algún modo, podríamos entender los posicionamientos estéticos en torno a la *presencia* como reacción artística a la *cultura del vacío*: No sabemos quiénes nos gobiernan en realidad, no sabemos quienes se camuflan detrás de los ataques especulativos, no comprendemos cómo funciona la economía o la política y tampoco

¹³ Una de las revoluciones más importantes en el arte contemporáneo, la ejercida por Duchamp, consistió precisamente en un cambio de funcionalidad y de sentido mediante la presentación de un objeto y a través de su transformación conceptual.

¹⁴ Tal que una placa fotográfica en el interior de una emulsión que desvela una presencia de modo gradual y reactivo.

cuales son los mecanismos capaces de facilitar nuestra vida a pequeña escala. Predomina una difusa sensación de pérdida de control con respecto a nuestro propio destino en el mundo, al tiempo que avanza la desconfianza hacia los otros. En esta aldea global en la que las distancias ya no existen, hay carencia, paradójicamente, de lugares para el encuentro real. La *comunidad* se ha trasladado a lo virtual, allí se encuentran los principales centros de conexión; y por el contrario, caen en desuso o son abandonados los pequeños lugares donde el arte sigue constituyendo un acontecimiento ritual y de encuentro físico entre personas.

Afirmar la *presencia* es una manera explícita y diletante de refundar un arte vivo, emancipatorio y de resistencia, capaz de caminar en sentido contrario al rumbo tomado por el nuevo orden social, político y macroeconómico.

La *presencia*, en el ojo de los discursos escénicos que la defienden, adquiere así propiedades auráticas, es objeto de culto en la medida que la energía que emana de su existencia nos reconforta como espectadores y nos obliga a seguir comulgando con el hecho escénico como partícipes activos, y no solo como visitantes-espectadores.

El nuevo *aura de la presencia* contiene reminiscencias que inciden en lo oculto y lo misterioso pues la *presencia* no deja de ser una manifestación lumínica y calorífica de lo que en realidad contiene: los impulsos de los actantes, sus pensamientos y sus intenciones, capaz a su vez de derrumbar la *cuarta pared* para convertir el espacio teatral en un espacio para la experiencia.

De un tiempo a esta parte, y en especial tras la atención que numerosos investigadores dedicaron a la antropología teatral, los estudios referidos al trabajo del actor involucran necesariamente un estudio del comportamiento humano de un modo integral: social, cultural y natural. A fin de cuentas, las artes escénicas están constituidas

por actos eminentemente sociales en los que interviene el cuerpo desde una perspectiva psicofísica: cualquier actividad física en escena es percibida en términos psicológicos mediante una alteración emocional por parte del espectador.

Frente a la semiología clásica que se centra en los elementos constitutivos de la escena, las metodologías inherentes a la antropología teatral abordan el fenómeno escénico en todas las fases de creación procesual, además de atender a la producción de sentidos, tomando al actuante como centro de este estudio.

Es en este campo antropológico donde la *dimensión aurática* asociada a la *presencia* adquiere una gran importancia, pues se produce en términos energéticos y está ligada al comportamiento integral del actuante, afectando a su naturaleza y entrando en diálogo con la realidad en la que se inscribe. No en vano, atravesados por un momento histórico donde de modo racional somos capaces de explicar el origen del Universo pero seguimos sin comprender cuál es el sentido de nuestra existencia en un planeta que degradamos, lo metafísico recupera su valor vital como catalizador de lo esencial, aquello que nos empuja a actuar para producir pequeños cambios de orden anímico, en nosotros y en nuestro entorno.

Podemos interpretar, de este modo, el *aura de la presencia* como la energía que convierte el hecho escénico en trascendente. En parte, podemos encontrar antecedentes y analogías con el despliegue energético efectuado por el *doble* no cotidiano, anunciado por Artaud en sus manifiestos de *El actor y su doble*, y también con la *transiluminación* citada por Grotowski (1970) para definir la luz que aflora del cuerpo desde lo íntimo.

En la estrategia de Grotowski, la *madurez* del actor se expresa a través de una tensión elevada al extremo, de una desnudez total, de una exposición absoluta de su propia intimidad; el actor se entrega totalmente a través de una técnica del *trance* y de la

integración de todas las potencias psíquicas y corporales, las cuales emergen de las capas más íntimas de su ser y de su instinto, en una especie de *transiluminación*.

Conocidas son, sin embargo, las dificultades de abordar el problema de la *presencia* atendiendo exclusivamente a variables físicas, y en consecuencia energéticas. Sin la observación o la percepción de la *presencia*, esta no existe desde de un modo consciente; y en consecuencia queda anulada la capacidad del actuante para producirla con efectividad. La *presencia* es, por ello, dependiente de una recepción subjetiva, y se inscribe siempre dentro de unas condiciones ambientales, culturales y socio-políticas determinadas. Su manifestación depende de su capacidad de conexión, de su capacidad por configurar una *convivencia* a través del hecho escénico en el que se inscribe. (Grotowski, 1970, 10)

Una *convivencia*¹⁵ que se configura como manifestación artística de la energía presencial. A través de ella, el *hacer de la presencia* adquiere un carácter vivencial y único: El aire que se respira jamás será igual. Además, el *aura* que se produce fruto de esta *convivencia*, desaparece solo en parte al terminar el acto artístico, pues permanecerá durante algún tiempo en la memoria de los presentes.

La *convivencia* constituye una premisa esencial para la *presencia* de la que hablamos, ligada necesariamente a la presencia física y no virtual tanto de actores como de espectadores; sin embargo, las condiciones para que esta se produzca dependen del propio devenir social y esto implica evidentes cambios en las costumbres que rigen una comunidad. A medida que las sociedades avanzadas se hunden en la *interface*, los lugares de encuentro, expresión, audiencia y confesión pasan a ser *lugares comunes*, tanto reales como virtuales, obviando la existencia de espacios destinados al rito teatral.

Para Eugenio Barba existían posibilidades de restituir la *presencia* a un orden estrictamente antropológico y sin que los cambios culturales lleguen a perturbarla

¹⁵ De acuerdo con Jorge Dubatti, el encuentro social que es en sí mismo el teatro implica una *convivencia* en el espacio teatral que nos remite a una situación ancestral de *convivio*. “La base teatral debe buscarse en estructuras convivales. Sin *convivio* –reunión de dos o más personas-, encuentro de presencias en una encrucijada espacio-temporal cotidiana, no hay teatro”. Jorge Dubatti (2007), *El convivio teatral: teoría y práctica del teatro comparado*, Buenos Aires, Atuel, p.43.

sensiblemente. El uso de la energía por parte del actor es para Barba un *cómo* más que un *qué*. Un *cómo* transformar lo invisible en visible, un *cómo* hacer presente la energía. De modo que la responsabilidad de este *cómo* recae exclusivamente sobre el actor. En la medida que hay una consciencia sobre la propia energía -sobre el *qué*-, será posible experimentar con mayor potencia la *presencia*. Es más, de la decisión del actor depende la eficacia de su *presencia*. Su comportamiento audaz, sinónimo de vitalidad, es lo que configura su *inteligencia*:

Cómo moverse. Cómo permanecer inmóviles. Cómo poner-en-visión su presencia física y transformarla en presencia escénica y por tanto, en expresión. Cómo hacer visible lo invisible: el ritmo del pensamiento. (...) El hecho de pensar su propia presencia escénica en términos de energía, puede sugerir al actor la idea de ser mucho más eficaz cuanto más pueda forzar el espacio del teatro y los sentidos de quien lo observa. (Barba, 2005, 85-86).

Podemos decir que la antropología teatral de Eugenio Barba se fundamenta en el trasfondo tradicional común a los seres humanos, independientemente de las innovaciones, del grado de desarrollo socio-económico y de las circunstancias políticas de cada región. Para Barba, existen principios básicos (*preexpresivos*) que rigen el comportamiento en escena, y en consecuencia también la *presencia* y la energía que la sostiene. Hablar en términos antropológicos de presencia y de energía es hablar de *tensión*, de lucha interior entre fuerzas opuestas, de impulso y contraimpulso, y de suspensión en el 'estar dispuestos para algo' -en consonancia con el significado de la palabra griega *enérgeia*-.

De acuerdo también con Grotowski, a la teoría antropológica de Barba le basta una partitura abstracta y coherente para construir las acciones físicas en las cuales serían visibles las energías que afloran desde el interior. No es, en consecuencia, la idea del personaje lo que se visibiliza en primera instancia la *presencia* sino las calidades del

comportamiento (*bios/ethos*). Unas calidades, a su vez, dependientes del uso de las técnicas corporales y relacionadas con las diferencias de *temperatura*: entre el polo del *animus* –fuerte y vigoroso-, y el polo del *anima* –suave y delicado-.

Tanto para Barba como para Grotowski es posible relacionar directamente la *presencia* con el trabajo del actor, pues esta sería equivalente a la luz y calor desprendidos a través de la tensión y de la resistencia («máximo esfuerzo para un mínimo resultado», decía Barba). Sin embargo, por fácil que parezca, llegar al pleno dominio de la *presencia* implica alcanzar un equilibrio cuerpo-mente que puede necesitar de un largo y duro entrenamiento durante años. En el teatro asiático tradicional, este equilibrio forma parte del aprendizaje en el arte; por contra, en el paradigma conductista occidental la conciencia del cuerpo es la gran ausente.

Para los defensores del entrenamiento como único camino para encontrar el equilibrio psico-físico, las claves residen en la concentración y la respiración: en un “permanecer quieto sin estar quieto”. La cuestión fundamental, objeto de búsqueda para el actor, no es entonces cómo moverse, sino encontrar internamente la actitud precisa para que en ese *permanecer* aflore la *presencia*. Para ello, Phillip Zarrilli propone, en concreto, un entrenamiento de la respiración-en-el-cuerpo, capaz de desbloquear la resistencia de lo consciente a entablar una relación con lo corporal. No es que la conciencia reflexiva no tenga cabida en la actuación, sino que se hace necesario construir una conciencia pre-reflexiva anterior a las intenciones.

En esta corriente de exploración de las posibilidades del cuerpo como constructoras de *dramaturgias de la presencia*, podríamos citar de manera especial los trabajos de Saburo Teshigawara y de Tadashi Suzuki. En el primer caso como exponente de una tendencia que requiere del actuante un *estar* al límite de las posibilidades físicas y

psíquicas, y en el segundo como principal investigador del “teatro de la mente”, un teatro cuyo objetivo es hacer presente en la escena la sensibilidad perceptiva de los actuantes, a través de la invención de una gramática que comienza y termina en los pies. Tanto en el caso de Teshigawara, como en el de Tadashi Suzuki, es fácil observar las resonancias del teatro Noh, donde el esfuerzo y la concentración se manifiestan como dos de sus características principales.

En realidad, el asunto arranca de lejos, si bien en occidente serían las vanguardias europeas del primer tercio del siglo XX las primeras en reconocer la importancia de las técnicas de teatro y danza orientales. Fue el carácter presentacional y de no ocultación de la teatralidad lo que sorprendió a los creadores europeos, que veían en ello una forma de ruptura con el teatro representacional naturalista¹⁶, y también un modo de llegar al sentido profundo de la experiencia compartida ("Oímos el movimiento" y "vemos el sonido", decía Einsestein del Kabuki).

Precisamente en torno a este sentido profundo del que hablamos, algunos creadores contemporáneos han fundamentado sus investigaciones dramáticas. Puesto que lo que se comparte no tiene que ver con lo material sino con la energía puesta en circulación, resulta obvio que sea esta energía -fisiológica, verbal, sensorial y psicológica- la encargada a fin de cuentas de canalizar de manera presencial los acontecimientos escénicos.

¹⁶ Las vanguardias, en contraste con el proyecto ilustrado emancipatorio donde *ilustración* es sinónimo de racionalidad comunicativa (el pensamiento precede a la acción, según Kant), sienten una poderosa atracción por los lenguajes artísticos exóticos (orientales), donde no es posible una comprensión en sentido *ilustrado*, y en los que la acción antecede a la reflexión (la acción es presentación). Precisamente la combinación de estos dos elementos en el *Kabuki*: la ausencia de representación –en términos naturalistas- y la anteposición de la forma al contenido –que ha de ajustarse al continente de la forma- será lo que llame poderosamente la atención de Meyerhold, de cara a la constitución de novedosas y revolucionarias técnicas de hacer teatro. En contra de un *universalismo*, el Teatro Meyerhold (T.I.M.) adopta la cultura oriental sin intentar comprenderla desde el europeísmo, sino tan solo aplicándola en favor de una demostración del cuerpo (a través de la danza y del movimiento) capaz de alterar la sensibilidad del espectador.

Tomando como ejemplo el teatro de Richard Foreman, comprobamos cómo la circulación energética es capaz de vertebrar de forma rítmica la acción, componiendo una polifonía de *presencias* (energías en movimiento) que acaban por generar un discurso y un relato-documento del propio *presente*.

Por otra parte, podemos decir que la concepción *aurática* del hecho escénico, basada en la energía que emana desde el interior y que logra impulsar la acción, tiene una variable que la caracteriza: la *distancia*. Sin embargo, y en función de esta variable, *aura* y *presencia* no parecen caminar en la misma dirección.

En cuanto a la *presencia*, tanto las barreras físicas como la distancia entre actuantes y espectadores, pueden ser consideradas trabas para su recepción. Es por esto que el *teatro laboratorio* reduce el aforo, y es por esto también que la presencia de los actores de ópera es sustituida por una amplificación de lo sonoro y de lo visual.

No es así, exactamente, en lo relativo al *aura*. Para Walter Benjamín, es el *aura* de los objetos lo que nos distancia de ellos en la medida que los sitúa a un nivel inalcanzable. Es cierto que Benjamín se refería a obras (objetos) de arte que respondían a la cualidad de inalterables -al menos mientras son observados-, y en nuestro caso hablamos de una presencia viva cuya existencia depende del presente en continua transformación, pero aún así, la conocida e influyente teoría benjaminiana nos coloca frente a un problema no solo terminológico sino también epistemológico que es necesario aclarar. De acuerdo con Benjamin, el *aura* desaparece al desaparecer la *distancia*, pero no exactamente la distancia física sino aquella que conceptualmente viene asociada a la idea de *culto*. En este sentido, podríamos decir que los mecanismos productores de *aura* en una sala de arte y en un teatro son completamente diferentes. La existencia de un universo que se desarrolla en el tiempo de la acción y en lugar

predispuesto para el culto (el propio teatro) permite que *presencia* y *aura* puedan coexistir sin caer en la contradicción.

Por lo demás, no olvidemos que para establecer una distancia, sea cual sea, es necesario indicar de forma relativa el punto de vista. Para Paul Virilio, la falta de *perspectiva* en la mirada, la indistinción entre sujeto que mira y objeto que es mirado, es uno de los síntomas que impiden la contemplación natural. En una visión casi apocalíptica, Virilio describe un mundo dividido en *Small Optics* y *Big Optics*, donde las *Small Optics* (aquellas que requieren un tiempo y una geografía para la mirada), quedarían tragadas por las *Big Optics* (aquellas que se dan en el tiempo real a la velocidad de la luz). Dado que los conceptos de lejanía, horizonte y espacio dejarían de tener sentido, solo los lugares donde es posible experimentar la cercanía a través de la *presencia* podrían resistir a la constante *desrealización*. ¿Está el teatro dentro de esos lugares, o por el contrario, será arrastrado inevitablemente por la corriente de la *velocidad*? ¿Es la óptica de la proximidad su más eficaz salvavidas?

El problema de la *desrealización* afecta incluso a la visibilidad de las cosas, origina una desconfianza sobre lo que en apariencia tiene una incuestionable existencia. En los orígenes de esta cuestión podría estar la espectacularización de lo cotidiano y también el uso indiscriminado de la falsedad y de la simulación como mecanismos de fabricación de realidad. Dentro de esta dinámica, no es de extrañar que resulte una tarea notable pretender que en el teatro exista un trasvase de emociones a un nivel invisible.

De algún modo, la confianza en la *irradiación* emocional sigue existiendo a un nivel religioso. El ejemplo más común es la transustanciación eucarística, mediante la cual los creyentes sienten la presencia invisible del cuerpo a través de lo sagrado. Y es esta idea de lo sagrado, de lo que acontece de manera extraordinaria con el fin de vivenciar

sucesos de orden primario -salvando las obvias diferencias-, lo que sigue fundamentando aquellas manifestaciones escénicas asentadas fuertemente en lo ritual.

Para Jerzi Grotowski, la pérdida de religiosidad en la cultura occidental es paralela en lo teatral a una pérdida de lo sagrado. Pero no por ello lo sagrado, llega a ser sinónimo de religión. El sacrificio necesario para que el actor consiga ser un actor *santo* es un sacrificio sacro y corporal. En *Hacia un teatro pobre*:

Si (el actor) no exhibe su cuerpo, si en cambio lo aniquila, lo quema, lo libera de cualquier resistencia que entorpece los impulsos psíquicos, entonces no vende su cuerpo sino que lo sacrifica. Repite la expiación; se acerca a la santidad. (1975, 28)

De esta manera, lo sagrado alcanza en Grotowski un fuerte carácter experiencial y de búsqueda de la verdad interior. El teatro llega a ser un vehículo, un medio de autoestudio, de autoexploración, y una posibilidad de salvación.

Peter Brook, en su ensayo *El espacio vacío*, dedica un capítulo al *Teatro sagrado*, que comienza precisamente con su definición: «Lo llamo teatro sagrado por abreviar, pero podría llamarse teatro de lo invisible-hecho-visible: el concepto de que el escenario es un lugar donde puede aparecer lo invisible ha hecho presa en nuestros pensamientos». (1969, 61). Tanto para Grotowski como para Brook, el teatro constituye uno de los últimos reductos de idealismo. Frente al uso *aurático* icónico y convencional, basado en una relación distante y no experiencial, para estos dos autores la *presencia* del actor en escena permite una visibilización de las energías invisibles e internas, de manera que el *aura* aparece ligada a una cercanía experiencial *irradiante*, y es producida dentro de un laboratorio donde el objeto de trabajo es precisamente lo humano (el alma humana).

Sin embargo, ¿podemos seguir hablando hoy por hoy en términos de *irradiación*?

¿Su existencia y su relación con la tradición de lo sagrado no contradice la capacidad de emancipación de la obra de arte, tal y como apuntaba Walter Benjamín?

La respuesta a esta pregunta quizá ya está dada, hace bastante tiempo, por Antonin Artaud y su *irracional* vanguardia. No olvidemos que fue Artaud quien, a través de su *Teatro de la crueldad*, lanzó la idea de un teatro de ruptura con la tradición occidental capaz, sin embargo, de recuperar a través de la contaminación (la *peste*), su original ritualidad (extraída de una tradición aún más ancestral).

Frente al sentido negativo ofrecido por Benjamin, donde lo aurático torna el objeto en inaccesible, “convirtiéndose en la manifestación irreplicable de una lejanía (por cercana que esta pueda estar)”¹⁷, el *aura de la presencia* rescataría la autenticidad de los acontecimientos para revelar lo espiritual y catártico; es decir, aquello que aún siendo invisible es capaz de irradiar lo que la realidad esconde: *su verdad*.

¿Ahora bien, en qué medida le interesa al arte *su verdad*?

En el Libro X de *La República* de Platón, Sócrates y Glaucón dialogan sobre la poesía llegando a entenderse esta como imitación de las formas puras, de manera que la poesía aleja al espectador (receptor) de la verdad, de la República de las ideas en la que habita lo supremo, lo divino, lo dotado de *aura*. En contraposición con lo verdaderamente real -la idea original y esencial sobre los objetos, los seres y el mundo-, el artista solo es capaz de imitar, de hallar lo aparente (salvo que este se halle bajo la inspiración divina). La reproducción de la realidad solo es capaz, de este modo y según Platón, de revelar su lado oscuro e inexistente a través de un sentido distorsionante de la naturaleza humana. A cada reproducción, la verdad de las cosas pierde validez, se aleja

¹⁷ Walter Benjamin. “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica” en *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus. 1989. p. 24.

de su esencia primigenia, auténtica y natural.

La problemática de la representación asociada a una degradación de la esencia real de las cosas, de la naturaleza y de lo humano -y en consecuencia la pérdida de verdad en la producción y reproducción de la obra de arte- es una constante implícita en el mundo antiguo, pero no tiene su origen en la desconfianza sobre los objetos que imitan la realidad sino en la desconfianza misma sobre el ser humano, al que se le niega la capacidad de juicio sobre la esencia de las cosas.

A pesar de no faltar tentativas en la Antigüedad de aproximación del arte (*poíesis*) a la experiencia, a la vivencia del aquí y ahora, lo cierto es que podemos considerar limitados los intentos de acercamiento de lo humano a lo que en realidad constituye el arte: la propia naturaleza no aparente, y en gran medida inalcanzable, de las cosas. De este modo, lo auténticamente bello -pese a estar dentro de la categoría de lo útil desde un punto de vista moral-, entra en conflicto con la realidad visible (“El sabio es bellissimo aunque sea repugnante”, llega a decir el estoico Zenón) y es incapaz de reflejar la belleza auténtica del mundo. Como mucho, el ser humano puede aproximarse a ella a través de ciertas normas (*decorum*).

La paradoja de la representación, incapaz de revelar por sí misma lo esencial, pese a que también en su acepción de *techné* viniera a significar “sacar lo oculto”, pervive durante larguísimos siglos hasta llegar a las puertas de la Modernidad. Triunfa la vieja idea platónica de que el arte que pretende recrear la realidad solo puede lograr una imitación de una imitación, o lo que es lo mismo: El mundo visible es engañoso¹⁸, y en

¹⁸ En su *Historia natural*, Plinio el Viejo cuenta el duelo entre dos artistas griegos para determinar quién de ellos es más realista. El primero pinta un detallista racimo de uvas sobre el que no tarda en lanzarse un pájaro. Este artista, seguro de su victoria pide al segundo que le muestre su pintura, que aparentemente se encuentra detrás de unas cortinas, pero las cortinas en realidad constituyen el lienzo de la obra. Este último artista reclama para sí la victoria: “Tú has engañado a un pájaro -le dice a su contrincante- pero yo te he engañado a ti”.

consecuencia su representación mimética solo consigue ahondar en el engaño. Un pensamiento refrendado a través de una proclamación teológica del arte que llegará hasta el Renacimiento.

De modo que, desde antiguo y en la cultura occidental, la presencia humana no parece ocupar un lugar relevante en las manifestaciones artísticas. Ni siquiera en el teatro, donde el cuerpo de los actores pasa a ser un mero instrumento al servicio de la mimesis, y donde a menudo una máscara los protege de ser vistos como personas presentes en el mundo real. Es más, la presencia humana desaparece del espectro del arte durante largos siglos en el contexto cultural europeo, para ser borrada o desplazada insistentemente por una presencia alegórica del Hombre (hijo de Dios), o de la Mujer (madre de Dios).

Será a las puertas de la Modernidad, apenas unos años después de la aparición de la primera imprenta, cuando Boticelli pinta -alrededor del 1483- *El nacimiento de la primavera*, donde la presencia femenina a través de un cuerpo verdaderamente carnal viene a representar precisamente el Aura, la diosa de la brisa. El cuadro, que simboliza la unión de Céfito y Cloris, encarna la reconciliación entre dos viejas enemigas: espíritu y materia. La presencia del cuerpo femenino se rodea de *aura*: La alegoría toma cuerpo y el cuerpo deviene en espíritu a través de la pintura. Estamos ante el nacimiento de un nuevo paradigma humanista, en el que resulta central la figura del cuerpo humano.

En el teatro surgido del Renacimiento, sin embargo, la presencia humana en el escenario sigue siendo un simple contenedor de sentimientos, en especial de los vicios, excesos y flaquezas de aquellos a quienes representan los cuerpos arropados por sus trajes, obviando la capacidad de esta presencia por autoafirmarse. Pese a todo, subsiste y avanza una forma de expresión, en la que el actor comienza a ser el artífice de la

creación: la *Comedia del Arte*. En ella, la presencia del *ser* del actor late con fuerza debajo de la máscara y sobrepasa al personaje en el que se recrea. Alejadas de una sacralización como obras de arte, estas piezas teatrales no son escritas para perdurar sino para ser puestas en escena y en presente.

Pero tampoco de la *Comedia del Arte* podemos decir que sea el comienzo de un teatro de la *presencia*. Dejar expuesta la *presencia* significa presentar al ser humano desnudo, sin máscaras ni alegorías, dejando al descubierto su naturaleza. Y esto significó durante siglos, al menos en Occidente, un problema moral de carácter insalvable.

Uno de los primeros actos de ruptura con respecto a esta moral lo encontramos, también, en la pintura. En *El origen del mundo*, de Courbet (1866), el objeto de estudio es un cuerpo femenino que se presenta con entera obscenidad. Y es a raíz de este y otros atrevimientos similares, como el arte de la pintura aprende a representarse a sí mismo dejando atrás los prejuicios para atender a las dos dimensiones que lo caracterizan, gracias a la luz y el color.

En las artes escénicas, la toma de conciencia sobre sí mismas -de forma paralela a como lo realiza el arte de la pintura- viene de la mano del *simbolismo*. En el *teatro estático* de Maeterlinck, la inmovilidad y el silencio activos pasan a la escena plenos de acción gracias a la expectación que generan en el receptor. A través de su *presencia* in(activa), los cuerpos presentes son capaces de generar su propia *poíesis* dentro del cronotopo de la cotidianeidad, mientras que la *ausencia* (presencias de lo desconocido) cargan la atmósfera de electricidad, de suspendida *presencia* en un vacío inerte.

El teatro de Maeterlinck, como bastante más tarde ocurriría con las obras de Beckett, ejerce una presión sobre lo que *sucede* en escena para derivar la atención del espectador

sobre lo que *no sucede*, en especial lo invisible, aquello que de ninguna manera podríamos ver. El traslado de la acción hacia lugares irrepresentables mientras en escena solo queda la *presencia* de los que permanecen no hace sino anunciar de manera anticipada un cisma a que tardará aún unas décadas en producirse: La escisión entre lo *ficcional* y lo *presencial*, entre las manifestaciones escénicas representacionales y aquellas otras en las que lo performativo, lo experiencial y lo presentacional configuran un quehacer donde el *lienzo* (el espacio de actuación en vivo) es el único universo de referencia¹⁹.

La fisicidad comienza a tomar la escena anunciando su vitalidad. El teatro se hace habitable y en él enraíza lo real, aquello que únicamente podría suceder entre sus paredes, aunque metafórica o simbólicamente mantenga una relación biunívoca y paradójica con aquello que podríamos entender como *realidad*. La escena recupera su ancestral conciencia (de sí misma) y se convierte en un acontecimiento vincular, capaz de establecer vínculos temporales entre las personas.

¹⁹ La teoría teatral ortodoxa asimila representación y ficción, asimilando para ello la teoría literaria. Los mundos ficcionales creados, tal y como advierte Ludomir Doležel, son autónomos con respecto al mundo convencionalmente asumido como "real", de manera que constituyen una *posibilidad*. El teatro, entendido como representación (a través de mundos posibles) de la realidad, adquiere así la categoría de ficción.

2.1.5. La exposición del *yo liminal*

Si una de las fuentes de la modernidad es la aparición del concepto de originalidad, el fin de la modernidad se retroalimenta de una progresiva dilución del sujeto dentro de la sociedad. El lado oscuro del mundo se revela superior al sujeto, al tiempo que reina la desconfianza sobre lo interior. El ser humano se ve incapaz de desarrollar un auténtico proyecto de transformación social y quedan reducidas sus capacidades de experiencia verdadera.

En el seno del postmodernismo, términos como grotesco, engaño, simulacro... configuran buena parte de los discursos. El *aura* parece estar desterrada a su lugar histórico y fuera del presente. El espectáculo continuo de las imágenes provoca una continuada pérdida de su sustancia mágica a favor de una extenuada espectacularización. Para Baudrillard, la precesión de simulacros provoca hiperrealidad, es decir, una pérdida de la noción de territorio a favor de la de mapa. En la teoría de los simulacros, de Deleuze, el ser no existe sino solo su devenir, 'el eterno retorno'. Para Debord, arte y sociedad contemporáneas se inscriben dentro de la simulación. Para Guattari, el simulacro deriva en el nacimiento de un hombre-máquina. También la presencia se desvanece en la medida que lo hace la identidad, y ambas pierden entidad a favor del *artificio de la presencia*.

Una vez que lo *postmoderno* y lo *hipertecnológico* dominan la *realidad* desde hace décadas, resulta cada vez más complicado llegar a una experiencia estética que nos acerque a la verdad oculta de las cosas, esa esencia de la que esperamos pueda ser goce para nuestra mirada, pero que resulta casi imposible de alcanzar en un mundo donde

cualquier intento de acercarse a lo verdadero ha de sobrepasar todas las barreras impuestas por la *manipulación*.

Sin embargo, y actuando como tensores de vanguardia y resistencia, diversas y variadas manifestaciones artísticas nacidas en los 60 del XX mantienen su pulso constante al intentar reavivar esa vieja relación entre el *ser* y la obra de arte. El nacimiento de los movimientos *performativos* se efectúa dentro de una corriente de renuncia a lo objetual, la representación y la reproducción, en favor de una conexión con lo vital, formando parte plenamente ya, a principios del XXI, de las manifestaciones escénicas.

El *ser* (des)alineado, (des)uniformado y que trata de recuperar a través del arte su propia naturaleza sensorial y política es defendido por pensadores como Susan Sontag o Marcuse, que ya en la década de los 60 del XX se sentían preocupados por la mercantilización del arte y la disolución de lo auténtico mediante el rodillo imparable de una postmodernidad atrapada en estructuras macroeconómicas postindustriales. Apunta Marcuse, en *Eros y civilización*: «Cuando la utopía ya no sea lejanía, sino calor de un cuerpo libre y un espíritu expandido, nacerá la "civilización humana genuina", y "el hombre vivirá en el despliegue, el *fausto* antes que en la necesidad». (1983, 175)

Todo lo que se creía sagrado, cae bajo el hacha irónica de lo postmoderno. En esta dirección, José Luis Brea en su ensayo *Las auras frías*, advierte que lo que en realidad se está produciendo en la era de las telecomunicaciones es el enfriamiento del *aura*. «Efecto Duchamp. Un halo frío, eléctrico, que envuelve a las nuevas obras de arte. Desde que el ciclo Benjamin se ha cumplido. Desde que la obra ha perdido aquel halo misterioso que le asegurara un orden de privilegio en la relación que con ella pudiera establecer cualquier sujeto: el *aura*». (1991, 22-23)

Para Brea, si el *aura* no se extinguió tras la obra de Duchamp es porque no es posible anular su gramática, su sentido dentro de la comunicación. La decisión sobre su enfriamiento corresponde a una decisión política desde los estamentos de dominación del arte, y frente a ella solo cabe la desmaterialización.

Sin embargo, no es sencillo encontrar propuestas *visibles* que escapen a la mercantilización. Nada existe sin la etiqueta objeto de intercambio, abocado a que de su existencia se obtenga un beneficio material. La amenaza del sempiterno capitalismo es convertir en materia cualquier actividad, aunque esta materia no sea más que una virtualización inalcanzable, una prolongación de la *ausencia*, manifestación impersonal de un gran espectáculo en constante (re)fundación.

Como una pesadilla del *materialismo histórico*, los objetos y acciones artísticas han quedado desprovistos de toda capacidad sagrada; pero en contra de lo previsto por Walter Benjamin, no cumplen su función socializadora, existen para entrar en la bolsa del intercambio de bienes²⁰.

Como las obras de arte no son necesariamente objetos, pueden ser también las acciones llevadas a cabo por sujetos (artistas), la vanguardia de la desmaterialización encontraría en la *presencia* a su gran aliada, pues apenas únicamente el cuerpo humano escapa al trasvase material del consumo. Una máxima que coincide con la que se aplica para sí el *arte de acción* en respuesta al arte museístico.

Pero incluso en el *arte de acción*, la contingencia de las acciones, siempre vulnerables dentro de las coordenadas espaciales y temporales, las obliga a una

²⁰ Para Benjamín, la degradación del *aura* en el arte contemporáneo no está ligada necesariamente a la pérdida de naturaleza artística, sino a la modificación de su valor simbólico. La crisis del valor cultural del arte a través de un proceso de reproducción mecánica provoca una secularización, un cambio hacia una función de uso que ha de generar a su vez una transformación social, y que ha de traer confianza en el progreso.

materialidad una vez que se produce la desaparición. De las acciones solo quedan los restos: las fotografías, los documentos videográficos, o las reposiciones en museos; tal y como sucede, por ejemplo, con la obra de Marina Abramoviç; del mismo modo que su *presencia* pasa a ser *ausencia* tras la comprobación palpable que de su auténtica obra permanece en la inexistente huella.

Estamos ante un proceso de sustitución de la presencia por la imagen, o por objetos que reúnen la esencia de la acción de lo que fue presencia. Pero incluso esta sustitución no tiene porqué ser negativa para la propia *presencia*. En el *Teatro de la muerte*, de Tadeusz Kantor, objetos e imágenes adquieren el mismo estatus de las personas a un nivel presencial. Muñecos y actores configuran un universo plástico en movimiento donde lo inerte se insufla de aliento y los vivos se comportan como autómatas para restablecer en el presente un orden anterior, aquel que solo existe en la memoria del propio Kantor.

Por otra parte, negar la presencia a los objetos y a las imágenes es negar una relación trascendental con la existencia de aquellos seres a los que están vinculados. Lo contrario, es admitir que su uso en escena deviene en *presencia* que late desde lo inerte, que amenaza o es cómplice de las *presencias* humanas.

A partir del teatro de Samuel Beckett, donde en gran parte de sus obras subyace una poderosa poética de las imágenes, hemos aprendido a comprender la *presencia* no solo a través de la expresión de los cuerpos que la contienen sino también como imagen que adquiere y ejerce características propias del alma humana (potencia, crueldad, fascinación, etc.).

De alguna manera, observamos, la creación escénica contemporánea hace uso explícito del imaginario visual con la idea de fijar la *presencia*, convertirla en placa

fotográfica capaz de revelar un estado y retenerla en la memoria de los espectadores. Las imágenes entran en diálogo y se funden con los intérpretes, no ya generando la atmósfera en la que la *presencia* tiene lugar, sino constituyéndose en parte del universo de los actuantes, en parte y nudo de la *presencia* y en consecuencia de su *yo presente*.

Como sucede en *Hamletmaschine*, de Heiner Müller, *todo es mental y todo puede quedar expuesto a la radiografía de la presencia; basta con crear un universo del ser con voluntad de existir*. El *ser* de la presencia y el *ser* de la obra de arte. Pero aparte de la necesidad de *ser*, pocas cosas resultan imprescindibles para conformar la *presencia de yo*. Y esto es coherente con el arte (y el arte del teatro) que apenas necesita de la presencia de un puñado de espectadores para poder ser llevado a cabo.

En este sentido, y puesto que -se sobreentiende- el alma humana apenas ha evolucionado en siglos, el *teatro de la presencia* vive de espaldas a los avances tecnológicos y solo como excusa o como recurso de mediación, las nuevas tecnologías aparecen de forma decisiva en los discursos.

Y a medida que el teatro se reafirma en su capacidad de generar arte desde lo más elemental y arcaico, crece su conexión con la *vida*. La máxima “todo ser humano es un artista”, de Joseph Beuys²¹ es la conclusión de un claro posicionamiento vital, al unir el arte con la vida misma. El movimiento neodadaísta *Fluxus* se centra, justamente, en lo irracional de la vida, en todo aquello que la vida puede ofrecer de forma artística -sin respetar las normas de comportamiento establecidas-. La idea es enfrentar al arte consigo mismo (en contra de una concepción elitista del arte culto) para devolverlo a su función vital, en la que el *yo artista* es simplemente una persona-en-el-mundo. Pero no para afirmar la banalidad en el arte sino para llevar a cabo un proceso de

²¹ Citado por Stachelhaus, H. (1990), p.80.

democratización social. Beuys habla de “Concepto ampliado del arte” y de “plástica social” con el objetivo -para el arte- de desarrollar una sociedad democrática y libre, en la que todos los individuos que trabajase serían artistas:

Esto me ha inducido a decir que debe acuñarse otro concepto de arte que se refiera a todo el mundo y no sea únicamente cosa de los artistas, sino que solo pueda declararse antropológicamente. Es decir: todo hombre es un artista en el sentido de que él puede configurar algo ...y que en el futuro se habrá de transformar en aquello que se denomina escultura de calor social. (1990, 80)

Estamos hablando, en consecuencia, de una búsqueda de la *presencia del yo* que en todo momento indaga en el *ser-en-la-escena* en relación a la vida y la experiencia misma del ser y en la que no escapa ni lo mundano ni cotidiano del *yo*.

Un *yo*, por otra parte, que ya no es visto como algo definido y con posibilidades de ser descrito en su integridad sino, gracias también a todos los progresos realizados en el campo de la psicología o la antropología, como un *yo* indefinible, *liminal*, paradójico e invisible.

En esta dirección es en las que aquel teatro que trata de reafirmar la *presencia del yo* se vuelve arcaico, su mirada puesta en lo experiencial y vital, sin importarle los avances tecnológicos -al menos no más de lo que estos avances puedan modificar la existencia- y haciendo válida, en cierta forma, la diferencia insalvable formulada por Weber entre arte y progreso científico.²²

Es al encuentro de un *yo liminal* donde se produce la deriva del arte vivo con la idea de obra única, irrepetible -por más que esté sujeta a una (re)presentación-, y que tanto nos recuerda al principio de unicidad benjaminiana (frente a la reproductibilidad técnica de la obra de arte que implica su representación).

La experiencia del *yo* fijada en un lugar y tiempo determinados, reafirma su

²² Max Weber. *El político y el Científico*. Madrid: Alianza. 1998. pp. 83-84.

*differance*²³, especialmente en el hecho de subrayar el acontecimiento frente a la repetición. Y esto, en sí mismo, constituye una anti-estructura, más cuando en el seno de esta experiencia se produce la *presencia del yo* sin atender a una disciplina concreta, ocupando posiciones liminares -que tienen un claro paralelismo con la noción de *liminalidad* desarrollada por Victor Turner²⁴.

En esta dirección, y centrándonos en el concepto de *liminalidad*, la *presencia de yo* en escena responde a un estado no catalogable ni estructurable en el seno de una comunidad, pues no responde al arquetipo de una función concreta, como tampoco busca una utilidad -como la que buscan otras profesiones en las que el *yo* se desarrolla de una forma práctica-. Tampoco parece que tal presencia responda a un modo de proceder conveniente: en sentido inverso al carnaval, que esconde identidades en el seno de una sociedad que no acepta la no-identificación (mediante la adscripción de unos datos a un rostro), la *presencia del yo* en escena, regida por principios de autenticidad, se sitúa en un posicionamiento contrario, y en consecuencia *liminal*, al de una sociedad que trata de anular a las personas (y en consecuencia su presencia social como identidades individuales) en favor de cifras macroeconómicas y movimientos globales.

Esta *liminalidad*, en línea con la descrita por Kuper (1993) pone el foco en la constante reformulación de los códigos imperantes, referidos a una estructura política y social que podría definirse como normalizante, y de la cual el teatro contemporáneo escapa.

²³ La *differance* es definida por Derrida como “movimiento lúdico que produce, pero que no precede a las diferencias”. Frente a la concepción logocéntrica de buscar un significado a las cosas (identificadas a través de palabras), Derrida señala la importancia de la diferencia en la producción de pensamiento. La “metafísica de la presencia” es sustituida por una “metafísica de la *differance*”, donde cualquier impulso produce un significado autónomo ya que en él encontraremos siempre diferencias con respecto a los demás. Derrida, J. (1982), *La escritura y la diferencia*. Barcelona, Anthropos, p. 11.

²⁴ Turner, V. (1988), *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*, Madrid, Taurus.

Si hasta ahora nuestro discurso estaba dirigido fundamentalmente hacia el *ser*, aquel que es capaz de comportarse en escena de manera emancipada y en tiempo presente, nos toca añadir en este punto su posicionamiento ético: poético, estético y político, es decir, la forma en que interviene desde su *liminalidad* en el contexto social en el que se inscribe.

Walter Benjamin escribe hacia 1929 una serie de reflexiones sobre el teatro y la poesía de Brecht, bajo el título *Tentativas sobre Brecht*, y que implican una interpretación del teatro de Brecht y una reflexión con respecto al fenómeno teatral de la época. Para Benjamin, Brecht predice un cambio en las funciones del arte, desde un valor cultural a un valor expositivo. El teatro de Brecht requiere una transformación del espacio de representación (ese espacio fundamentalmente burgués) en un espacio para la exposición -para la presentación dialéctica y crítica-. Frente a un teatro de catarsis, y de irradiación emocional, la técnica del *gestus* empleada por Brecht caracteriza al actuante y configura un personaje-actor de carácter contradictorio.

Benjamin ve en el teatro de Brecht una gestualidad que se sobrepone a lo literario -relato mismo-, y que aparece como verdadero código distanciador del personaje con respecto al actor capaz de delatar una *presencia doble*, una intencionada y explícita expresión de la dualidad que implica la interpretación. Y advierte que el teatro de Brecht es un *teatro de la situación* (en contraposición a un *teatro de la acción*). De tal manera que, frente a la ilusión naturalista, la situación brechtiana se define a través del extrañamiento -lo uno fuera de sí-, en un proceso de reconocimiento de diferencia con respecto a lo reconocible como real. Un extrañamiento que impide el regreso al héroe trágico: los personajes de Brecht son sobre todo humanos, recuperan su humanidad, son *presencias de humanidad*.

Por último, Benjamín redefine el *teatro épico* como placentero, atribuyendo ese placer al sentido didáctico de la obra, en consonancia con la Poética de Aristóteles. El teatro de Brecht proporciona conocimiento al establecer una relación amistosa entre teoría y praxis, pues la realidad está tratada de un modo experimental, de manera que el asombro que provoca la experiencia de lo real influye en la cualidad racional y en la capacidad de pensamiento por parte del espectador.

La defensa del *teatro épico* por parte de Benjamin lleva consigo un posicionamiento artístico y político a favor de la forma -sin la que no es posible contenido alguno- donde el *extrañamiento* obliga a una experiencia disociada de la tradición. Tanto él como Brecht confiaban en que el valor cultural del arte trascendiera en un valor plenamente político dentro de la nueva sociedad de masas.

Aunque es posible que existan abundantes diferencias entre la función social revolucionaria que Benjamin atribuye al valor expositivo y aquello a lo que lo expositivo ha devenido en la actualidad, lo cierto es el verbo *exponer(se)* sigue manteniendo vigencia como manifestación en presente de aquello que saca a la luz lo que realmente existe, al margen de la dictadura de las imágenes pre-seleccionadas que conforman la ilusión de *realidad* en la que vivimos.

La *exposición* del *yo liminal* es manifestación de una *presencia*, y en consecuencia es constructora de discurso político, pues con su mirada detenida deja entrever los mecanismos del poder para fabricar símbolos. Así mismo, es revelación de *presencia obscena* (y “ob-scena”) que dentro de una cultura panóptica (utilizando el conocido símil de Foucault) se desnuda frente a quienes la observan justo allí donde el panóptico no llega (supuestamente el teatro), y sin nada que ocultar salvo su insidiosa existencia. Una declaración de supervivencia, de resistencia frente a la universalización de

prototipos humanos uniformantes.

Hablamos entonces de una *presencia liminal*, presencia vehemente y sincera, capaz de hablar sobre sí misma sin pudor, a pesar de que el propio *yo* no deja de ser otra construcción imprecisa, y capaz también, llegado el caso, de interactuar con los espectadores, e incluso, llegado el caso, de sacar de sí misma los fluidos de la rabia. Las siguientes palabras son de Angélica Liddell y corresponden a una entrevista en el Blog de Citemor de 2009:

[...] Falar dos sentimentos mais profundos é algo de revolucionário e é um pontapé no cu à banalidade e à vulgaridade. Isto tem estado presente na minha obra. E sempre o fiz passar através dos meus sentimentos, mas nesta ocasião concretizou-se mais. Porque também se vão acumulando máscaras, mas chegas a um limite da tua vida. Trabalhas com esse desgarro interior e chegas a um ponto de: não posso mais.

2.2. Estado de la cuestión en el ámbito español

2.2.1. Rasgos generales

En la búsqueda de una *intrasubjetividad* en la escena actual gallega, nos hemos guiado por creaciones y dramaturgias preexistentes en el contexto español: en las que, de alguna manera, ya se aprecian abundantes rasgos relativos a la *intrasubjetividad*.

En especial, hablaremos de un extenso grupo de *dramaturgias del yo* en las que el *yo* cobra protagonismo en la medida que existe y se expone frente al otro (lector / espectador) con toda la complejidad que esto implica.

De un modo general, y a juzgar por el material recopilado, podemos afirmar que *lo intrasubjetivo* constituye una variable de especial importancia en la creación escénica española. Más adelante averiguaremos hasta qué punto también en la gallega.

Siguiendo la estela de la contemporaneidad, y dentro del contexto español, observamos que la exposición del mundo privado configura algunas de las más sobresalientes piezas escénicas de algunos creadores tanto en teatro como en *performance* y danza –siendo a menudo muy difícil la adscripción a un género– desde finales del XX. Hablamos de Esteve Grasset, Marta Galán, Carlos Marquerie, Sonia Gómez, Angélica Liddell, Mónica Valenciano, Olga Mesa, La Ribot, y una larga lista de nombres que dan lugar a una tendencia que a partir del siglo XXI se renueva y se carga de arraigo.

En este sentido, Lorena Verzero apunta:

Orientada hacia una comunicación inmediata, que intenta borrar el artificio

produciendo sentidos a partir de la presentación del actor/performer y la exposición de su mundo privado a través de las acciones, la creación escénica española se revela en los límites del teatro, las artes de acción y las artes del cuerpo, con el apoyo de las llamadas “nuevas tecnologías” (...) La escena española se nutre, así, de bailarines, *performers* y actores, para la investigación autorreferencial en el encuentro con el otro, que es el público, pero que en cualquier caso es otro, espejo y alteridad, potencia de comunicación en un espacio de búsqueda de un efecto de autenticidad. (2013, 154)

Pero también, Eduardo Pérez-Rasilla, al comienzo de su artículo “La celebración de la inopinada eventualidad de estar vivos”, perteneciente al libro *A veces me pregunto por qué sigo bailando. Prácticas de la intimidad*, comenta:

“Trabajamos con la intimidad, el misterio y el deseo. Trabajamos por una memoria colectiva, por un lugar de unión absoluta” (La Tristura). Este programa esbozado por La Tristura, uno de los grupos emergentes con más acusada personalidad en el teatro español contemporáneo, bien podría ser compartido por otros artistas originales e independientes de la escena española del siglo XXI. Muchos de ellos han convertido la intimidad en sujeto de la creación escénica. Sin ánimo de exhaustividad, puesto que la lista es notablemente más extensa, prestaremos atención a algunas propuestas de Matarile, El Canto de la Cabra y La Tristura. (2011b: 181)

A continuación, nos disponemos a describir algunos de los rasgos que observamos en la escena contemporánea española, referidos a cualquier aspecto de *lo intrasubjetivo*, y tomando como principio de análisis la última década del siglo XX, que es cuando comienza a aflorar con fuerza este fenómeno.

Se trata de documentar, a través de ejemplos, aquellas características que puedan darse en torno a la problemática abordada, contextualizando en gran medida nuestra investigación en un ámbito más general y en un período más extenso, al tiempo que se contrastan las descripciones observadas en otros estudios y por otros investigadores.

2.2.1.1. Exposición de *lo íntimo*. Autoconciencia e identidad

La intimidad, como heredera del posicionamiento postmoderno de la la autoreferencia se sitúa como una de los primeros y principales rasgos observados en relación a la *intrasubjetividad*, tanto en la dramaturgia escrita como en las propuestas escénicas.

Ya en *Tres disparos, dos leones*, pieza de Sara Molina, llevada a cabo por la compañía Instante en 1995, la autora no esconde el interés por encontrar no ya *lo real*, sino lo íntimo y verdadero: “de un yo mismo que habita en ninguna parte”.

Desde entonces, y siguiendo la estela de otros creadores, se observa, desde finales del XX, una tendencia a utilizar la intimidad como objeto de exploración que lleva a lo intangible, a una especie de verdad inaprensible.

En una realidad sumida en la simulación y las apariencias a través de la búsqueda de lo material, no es de extrañar que sea de nuevo lo *espiritual* el objeto de deseo de la (re)presentación, si por (re)presentación nos referimos a la plasmación de un modo artístico de todo aquello que sucede en nuestro interior.

Si bien es preciso advertir que la simple exposición podría conducir a un autobiografismo sin otra trascendencia que el narcisismo o la parresía, también es preciso apuntar que en la medida que la intimidad desvelada ocupa el espacio escénico, se acentúa la importancia de la confesión como revelación de aquello que para la sociedad resulta obsceno (*ob-scene*) y fuera de cualquier escenario de decoro.

La autoconciencia implica un desnudo sincero que busca en lo íntimo las trazas de una auténtica identidad, por otra parte inexistente -por indefinible-. Pero en la toma de

conciencia de este acto, y delante de un público, acontece lo político, al determinar mediante la palabra un posicionamiento comunitario del *ser*.

En cierta forma, esta identidad de la que hablamos no es más que un espacio mental en continua evolución. En la medida que el individuo se relaciona (a través de la *intersubjetividad*), también interioriza la experiencia recibida (dando forma a lo *intrasubjetivo*), de modo que la exposición de esto último demuestra su propia vulnerabilidad y fragmentación inherente a lo que, de una manera autoconsciente, percibimos de nuestro propio *yo*.

En el centro de la cuestión reside de qué manera y en qué medida es posible y realizable efectuar una autoconsciencia sobre este *yo*, pues a la precaria definición del *yo* hay que sumar otra problemática no menos interesante cuando de lo que hablamos es de cuerpos en escena: ¿hasta qué punto el cuerpo es un dentro o es un fuera? ¿podemos establecer una mirada externa y consciente sobre nuestro cuerpo o es él quien realmente controla la propia consciencia?

Desde un punto de vista cultural, la mente, nuestra cabeza, da órdenes sobre el cuerpo, ya sean conscientes o inconscientes. Culturalmente, estamos acostumbrados a separar lo físico de lo mental, lo corporal de lo incorpóreo, ¿pero qué sucedería si logramos eludir las barreras? Al hablar de sujeto pensante estamos dando valor al cuerpo en su totalidad, tanto en su apariencia externa o como aquello que no se ve, configurando un *ser* donde lo interno y lo externo confluyen, y son indiferenciables. La idea no es nueva, y está recogida profusamente por la filosofía del siglo XX, especialmente por Maurice Merleau-Ponty. Atendiendo a esta doble subjetividad en la perspectiva con la que nos miramos, la *autoconsciencia* se articula como un fenómeno complejo donde los artistas, los creadores escénicos, se enfrentan a su propia intimidad,

como sujetos de la misma pero también como receptores -y las dos cosas a un tiempo-.

En el mencionado artículo de Eduardo Pérez-Rasilla, “La celebración de la inopinada eventualidad de estar vivos”, perteneciente al libro *A veces me pregunto por qué sigo bailando. Prácticas de la intimidad*, este investigador pone el foco, a la hora de hablar del fenómeno de la *intimidad*, precisamente en la conciencia, para nombrar las consecuencias que esta conciencia tiene sobre el propio hecho teatral:

La intimidad es actuada y mostrada, sin pudores ni veladuras, aunque con singular delicadeza, desde perspectivas estéticas y generacionales distintas, pero siempre desde una conciencia de que esa actuación y esa mostración se presentan como vías estéticas que permitan sustituir la representación cerrada y perfecta, sometida a un paradigma previo, por la acción abierta y susceptible de ser transformada, incierta y cambiante, en la que se asumen los riesgos a que aboca una radical implicación física y psíquica de los actantes. (2011b: 181-182)

2.2.1.2. Relatos de la herida. El ofrecimiento del cuerpo

Óscar Cornago, en su ensayo *Teatro postdramático. Las resistencias de la representación*, afirma que «para hacer visible que hay algo que es representable –y por exclusión que hay algo que no va a ser representado o que se resiste a su representación– es necesario martirizar la representación, llevándola a sus límites». (2006, 225).

En esta constante tensión entre el polo de la *representación* (lo ficcional) y el polo de la *presentación* (lo concreto), se producen resistencias que soslayan la dimensión performativa de la acción: el cuerpo en su exposición se desgasta y se hiere, y al mismo tiempo genera lenguajes dotados de materialidad y de inmediatez.

Ya Artaud, y en especial en su manifiesto *El atletismo afectivo*, trataba de corporeizar la *presencia* a través de los fluidos internos: «La creencia en una materialidad fluida del alma es indispensable para el trabajo del actor» (1983, 149). Y de ahí arranca, en gran medida, la metáfora de un cuerpo herido, infligido, lacerado, sangrado... donde el *yo* (sujeto) trata de hacer aflorar hacia la piel su sensibilidad y también su pensamiento.

Las *dramaturgias del yo* implican una ritualidad en la que, de algún modo, existe el ofrecimiento: todo lo que acontece desde el interior es ofrecido como materia para la acción, incluido el propio cuerpo. Una ritualidad que enlaza directamente con la acción performativa, en el sentido de que busca la interacción del espectador, ya que la palabra surge de lo *metafísico* con la intención de manifestarse a través de lo físico (el propio cuerpo del artista), y sin ayuda de mimesis, es decir: sin una representación de la realidad más allá de la presencia temporal y palpable del cuerpo en el lugar de la acción. Gracias a esta presencia, basta con nombrar para llegar a un acuerdo conjunto sobre el

nombre de las cosas y de uno mismo, tal y como sucede en *Todos los nombres* de María Muñoz y Mal Pelo (2012).

El sacrificio, por otra parte, nos libera de la alineación que implica tal nombramiento. En palabras de Angélica Liddell: «El sacrificio poético, no solo nos extrae de la masacre, también nos libera de la colectivización de las conductas, de la masificación, de la uniformidad, de lo global, tan relacionados estos conceptos con la represión.» (2011, 244).

La obra de Liddell, casi en su totalidad, mantiene la intensidad carnal y la expresión del dolor y de la crueldad (la *souffrance d'exister*) como formas de conciencia. La herida abierta, el gesto derramado, la defecación de pensamientos y el teatro como impulso de los fluidos internos configura una forma de pensar muy cercana al teatro de la crueldad²⁵ de una forma absolutamente lúcida.

Este ofrecimiento a los otros, a la alteridad del público, tiene que ver, a su vez, con la voluntad de compartir *lo interno* en escena mediante la ritualidad inherente al hecho teatral y desde la perspectiva de lo auténtico, en la búsqueda de una verdad escénica que traspasa el concepto de personaje (y lo deriva hacia el de *persona*) al tiempo que huye de la ficción, para tener como material de trabajo la propia realidad escénica (el propio cuerpo), no como una representación naturalista de la otra, de la externa, sino como fragmentos de realidad que habitan la propia escena, y que conducen a lo vital, y a la *verdad* inherente a todo hecho vital.

Para Mónica Valenciano, una de las más importantes referencias de las artes vivas en España, este lenguaje de *lo interno* tiene que ver con el silencio interior:

²⁵ En *Cartas sobre la crueldad*, Artaud aclara: «La crueldad es ante todo lúcida, es una especie de dirección rígida, de sumisión a la necesidad. No hay crueldad sin conciencia, sin una especie de aplicada conciencia. La conciencia es la que otorga el ejercicio de todo acto de vida, su color de sangre, su matiz cruel, pues se sobreentiende que la vida es siempre la muerte de alguien». (1983, 116)

El lenguaje como manifestación de lo que está callado, aquello que la memoria arrastra en su sangre, balbuceo de lo no pronunciado aún, que es llamada a medio nacer, convocación. (2015, 9)

2.2.1.3. Dramaturgias de la intermediación y la *liminalidad*.

Un rasgo que acompaña a aquellas *dramaturgias de la intimidad* surgidas en la década de los 90 del XX, y que tienen a Fernández Lera, Esteve Graset y Carlos Marquerie como precursores, es el carácter provisional del texto teatral. El texto ya no nace con la condición y condena de guion escénico sino como material necesario para la composición definitiva. Tal y como sucede en el teatro-danza, es posible construir la dramaturgia, desde un primer momento, sin la presencia de la palabra, pues esta puede aparecer más tarde como expresión sobrevenida de la acción que acontece entre personas que trabajan para la creación artística y desde un posicionamiento no ficcional.

No es de extrañar, entonces, que en la mayoría de los textos surgidos desde la expresión de una *intrasubjetividad* que surge de un trabajo de improvisación e indagación artística, la palabra quede fijada tan solo cuando esta se considerada estabilizada a través de la repetición –de la puesta en escena una y otra vez-. Y no es de extrañar, a consecuencia de esto, que parte de esta *intrasubjetividad* hable precisamente del proceso, a un nivel *metateatral* y discursivo.

En su papel de intermediación, la dramaturgia que pretende indagar en lo auténtico de las personas también cumple una función intermedia dentro del proceso de comunicación, y es por ello que necesita del creador o creadora en escena (que al mismo tiempo es *autor / autora* y es *actor / actriz*). La dramaturgia deja de ser, en consecuencia, el texto publicado para devenir en el conjunto de palabras y acciones que intermedian entre quienes ocupan la escena y quienes la contemplan desde la expectación.

El teatro se hace sobre las tablas para que lo presencie la audiencia. Si no, es tan solo literatura destinada a las librerías especializadas y de las bibliotecas públicas. Por ello, los autores y directores teatrales más avanzados se rebelan e intentan dar con un lenguaje propio, un modo de expresión que rompa la cuarta pared y les acerque al público para charlar con él. (Ladra, 2013, 70).

Siguiendo esta lógica, el *yo* busca siempre un *tú* a quien dirigirse, y un *nosotros* donde compartir, pero su situación en escena es compleja y *liminal*: ocupa un limbo de difícil adscripción a una estructura reconocible, al tiempo que se escapa a la fijación, sujeto como está a la eventualidad de lo pasajero.

2.2.1.4. Políticas de la presencia. Lo *intrasubjetivo* simbólico

Enfrentado con un público *cómplice*, el cuerpo del actuante pasa a ser, con frecuencia, símbolo de la conciencia de un cuerpo social o colectivo, de manera que pueda darse finalmente, una paradigmática forma de mostrar la realidad que tiene que ver con el *pensamiento del cuerpo*. José Antonio Sánchez escribe en este sentido:

Cualquier tentativa de recuperación de lo real pasa por la afirmación del cuerpo. (...) La afirmación de lo real parte, como en Descartes, del reconocimiento de la existencia, pero el criterio de tal reconocimiento ya no es el «yo pienso», sino la conciencia de la corporalidad, que daría lugar inmediatamente a una extensión del *yo pienso* al *yo cuerpo pensante* (2007, 309)

Este desplazamiento de la cuestión implica inevitablemente un comportamiento corporal de carácter político, en tanto que sitúa el *aquí y ahora* en el contexto real, sin los artificios de la ilusión, al tiempo que su *liminalidad* sitúa al pensamiento surgido de tal circunstancia en una posición anómala con respecto a la estructura dominante.

Este rasgo es muy claro en las primeras dramaturgias de Rodrigo García en las que ya aparecía de forma premeditada una asunción de la *primera persona* en simbiosis con el autor para denunciar desde la palabra y desde el cuerpo de los actores que formaban parte de la compañía *La Carnicería*.

En general, en la obra de Rodrigo García, y en particular en *Compré una pala de IKEA para cavar mi tumba* (2002) o en *La historia de Ronald el payaso de McDonald's*, (2003) se advierte en primera instancia un extenso sentido crítico hacia el mundo en el que vivimos, una crítica que se dirige principalmente al capitalismo consumista y hacia la violencia ejercida desde los mecanismos de poder, con asuntos adyacentes que tienen que ver con la educación, la comida basura, la guerra, el neocolonialismo, el trabajo, la

muerte, la familia, la infancia..., un mosaico de problemáticas más o menos de actualidad, y que implican atender necesariamente al contexto social en el que se inscriben. A pesar de lo cual, el teatro de Rodrigo García no es didáctico ni pretende ser un teatro social, y esto es debido a que en él cuenta más el *cómo* que el *para qué*. Rodrigo García nos presenta en sus obras, y a través del desgaste físico de los actores, la destrucción y decadencia escatológica de la presencia humana -sustituída por lo abyecto- que a su vez le ligan, parafraseando a Sánchez (2007) con la “poesía de lo cotidiano”.

En este *cómo* aparecen los discursos escénicos que sobrepasan a la propia *intrasubjetividad* y que dan cuenta de esa *realidad simbólica* que se pretende relatar. Por una parte, el contenido, el *qué*, parece claro, pero el *cómo* implica un discurso complejo, suma de otros muchos discursos (tanto textuales como visuales y físicos), en los que podríamos encontrar un punto en común: la presencia corporal. La manera en *cómo* acontece esta presencia es, tanto en la obra de Rodrigo García como en todas aquellas se sitúan en esta órbita, lo que confiere un auténtico sentido político al pensamiento surgido desde *lo intrasubjetivo*. Estamos ante un “punto de vista documentado” -tomando prestada la definición del cineasta Jean Vigo- en el que se mezcla la observación documentada de la realidad con la visión subjetiva -pasada por el tamiz de lo autobiográfico-, de acuerdo también con con otros investigadores, como Jose Ignacio Lorente:

El teatro de Rodrigo García adopta esa posición desde la perspectiva particular, reflexiva y crítica, de quien observa y analiza pero no como un observador distante o una analista frío, sino a través de su propia experiencia autobiográfica, poniendo en primer plano los compromisos y derivas de una mirada implicada en el desarrollo de los acontecimientos. (2017, 319)

2.2.1.5. Teatro de la memoria y autoficción

En *Los Gondra*, estrenada en la sala Valle-Inclán del CDN en 2017, el dramaturgo Borja Ortiz de Gondra realiza una inmersión en el pasado de su propia familia para construir una pieza de corte costumbrista y centrada en la narración de unos hechos de naturaleza cierta -o incierta- que son reordenados a través de la ficción. Esta pieza, que el propio autor califica de *autoficción*, enraíza en una tradición de escritura teatral muy ligada a la memoria colectiva de un territorio, en este caso Euskadi. Como referencia, podríamos citar buena parte de las obras de Ignacio Amestoy, como *Ederra* (1982), *Doña Elvira, imagínate Euskadi* (1985), *Durango, un sueño, 1439* (1989), *Betizu. El toro rojo* (1991), *¡No pasarán! Pasionaria* (1993) o *Guernika un grito. 1937* (1994), obras directa o indirectamente relacionadas con la historia y la cultura vascas y que tienen en los propios recuerdos una importante fuente de ficcionalización.

La *autoficción* desarrollada por Borja Ortiz arranca de una especie de subjetivización de la propia experiencia a través de la escritura -más que un deseo poner en escena su propia biografía-, una subjetivización que ya está presente en otras obras muy tempranas del autor, como *Metropolitano* (1992). Sobre esta pieza, Agnès Surbezy apunta, en relación al personaje central de *El joven*, que sería lícito pensar que podría tratarse del «eco de la vida de autor» (2003, 569), más que de un intento de construir autobiografía.

También en otros autores contemporáneos, *la autoficción* se revela como técnica de trabajo dramático, constituyendo, quizá, una de las más claras tendencias de la escena española actual, en esta segunda década del XXI. Si bien, hay que observar que

el término, procedente de la narrativa, no es nuevo, y en ningún momento se desliga de la propia ficción. A través de un pacto oximorónico, por contradictorio, la *no ficción* cumple una labor catalizadora, pero sin pretender sustituir el documento por la historia. En la escena, la aplicación de este término implica la utilización de una herramienta de escritura -tanto en el papel como en la propia escena- para la obtención de ficciones con un elevado grado de autenticidad.

Cabe destacar, en esta dirección, algunas de las creaciones de María Velasco, una de las dramaturgas con más proyección surgidas de la RESAD y que, indagando en lo postdramático, reconoce una creciente intervención ficcional sobre elementos de su propia biografía. En una entrevista alrededor de este tema, realizada en 2015, María Velasco cuenta:

Mis dos últimas obras, *Librate de las cosas hermosas* (publicada por SGAE) y *La soledad del paseador de perros* (que se estrena en abril en Cuarta Pared) ya son deliberadamente confesionales. Anteriormente, siempre utilizaba una alegoría o la máscara del personaje para “maquillar” el referente real. Ahora no solo no oculto esa necesidad de tramar un “comunidad de interioridades”, sino que participo también físicamente del rito, como ya hice en *Los dolores redondos*, en el año 2013, en Pradillo, después de sentirme muy erosionada tras haber trabajado en la guardarropía de un teatro público. (Comunicación personal, 2015).

También en el caso del joven autor y director Gon Ramos, y de forma muy particular con su *Yogur | Piano*, hay un reconocimiento de la *autoficción* como técnica dramaturgica y compositiva. La obra, publicada en 2016 por Ediciones Invasoras y puesta en escena ese mismo año en la sala Labruc de Madrid, fue un éxito de público y de crítica (recibió el premio Godoff a la mejor dramaturgia) quizá gracias a una frescura que emana de los propios actores, convertidos en personas y personajes, en una especie de fiesta teatral en la que entran a la par elementos reales y ficcionales. Una declarada ambigüedad que nos recuerda a la obra *Torrijas de cerdo* (1996) en su versión original,

dirigida por Antonio Muñoz de Mesa, y que se aprovechaba de las historias personales de cada uno de los actores que intervenían en la pieza para dar como resultado un mosaico de voces cargadas de ironía y realismo.

Un caso peculiar, que se acerca a la *autoficción* desde la propia subjetividad con la que actúa la memoria es Beatriz Bergamín que en su libro *El presente es un animal* (2018) no esconde las reminiscencias de un *yo* en su propia escritura -al mismo tiempo poética y dramática. Al hablar de sus personajes, Bergamín nos cuenta: «Yo los escribo y ellos se liberan de mí al librarme yo de ellos. [...] La madre, El niño, La mujer desnuda y azul, El hombre, La vieja, El viejo... están en mí y yo en ellos.» (2018, 11).

Una *autoficción* muy próxima a la autobiografía es la llevada a cabo por Marco Canale, quien a través del humor y la ironización sobre su propia vida, enfoca el discurso teatral hacia lo político, como en *El futuro fue ayer* (2015).

A ellos se podría unir el caso de Sergio Blanco, que aunque uruguayo, ha desarrollado parte de su actividad en España, siendo, en la actualidad, uno de los referentes de la *autoficción* teatral en lengua castellana. Sus obras más conocidas son *Tebas Land* (2012), *Ostia* (2015), *La ira de Narciso* (2015), *Cartografía de una desaparición* (2017) y *El bramido de Düsseldorf* (2017).

En general, podríamos advertir que el fenómeno de la *autoficción* se mueve en torno al eje tradicional de la ficción, *pacto de la mentira*²⁶ -en contraposición con la verdad que busca la autobiografía-, pero su capacidad de subjetivización enlaza plenamente con el objeto de investigación, al proponer una mirada desde el interior que conduce a un acto contrario a la *desubjetivación* que -tal y como escribe Sergio Blanco- está «dirigida

²⁶ *Pacto de la ficción*, propiamente dicho, y que permite a emisor y receptor (al igual que sucede en la novela) considerar como cierto (una vez establecido el pacto) todo aquello que sucede en el drama (o en la narración).

por las nuevas economías de mercado y que conduce a los autoritarismos políticos, a los integrismos religiosos y a los comunitarismos sociales que finalmente prohíben y sancionan toda forma de expresión individual» (2018, 50).

2.2.1.6. Del teatro documento a la conferencia performativa

Desde aquellas primeras obras de Peter Weiss (*Marat-Sade*, *La investigación*, *Discurso sobre Vietnam o Höelderlin*) insertas, de forma declarada en el teatro documento (en algunos casos también definido como de *no ficción*), este género se ha visto ampliado y contaminado productivamente de muy diversas maneras, generando abundantes propuestas en todos los países. El atractivo del teatro documento no es otro que el conceder a la vida un testimonio en escena, generando puntos de vista objetivos -ajenos a la interpretación actoral- que redundan en beneficio de la verdad y en contra de la censura o el olvido.

Para Juan Pedro Enrile (2016), el teatro documento no es sino una forma de teatro político, y de acuerdo con Luis Acosta (1982), los temas del teatro documento han de superar necesariamente la esfera de los problemas personales y psicológicos. Esto no aleja al género del problema de la subjetividad sino que centra la cuestión en las cuestiones políticas, lo cual significa que de aparecer *lo intrasubjetivo* ha de ser con una finalidad más allá del propio individuo y tendente a crear, de una u otra forma, una conciencia social.

En España, y desde tiempos recientes, se observa una revitalización del género, lo cual no es ajeno a la sensación generalizada de pérdida de libertades. Basta recordar, por ejemplo, la obra *Ruiz-Bárcenas* (2014) presentada en el Teatro del Barrio en Madrid, escrita por Jordi Casanovas y dirigida por Alberto San Juan, y que en esencia es una transcripción de la declaración de Bárcenas frente al juez.

A través de una estética muy personal y extrayendo el documento de la propia vida,

podríamos citar el trabajo de Celeste González, en especial su pieza *Wakefield Poole* (2016). En la piel de este bailarín, integrante de los Ballets Rusos, y que más tarde se convirtiera en director de cine erótico gay, Celeste realiza un trabajo escénico muy cercano a la exposición-conferencia o *conferencia performativa* que le sirve de pretexto para reivindicar de forma explícita su propia transexualidad (de Mauricio González a Celeste González).

Con otros matices, y desde otros puntos de vista, son muchos los autores que retoman la idea del documento como punto de partida en la construcción escénica. Entre ellos, podríamos citar de forma relevante a la compañía Chévere, que analizaremos con más detalle en el capítulo dedicado a la creación escénica en Galicia.

Otro autor relevante en este sentido es Pablo Fidalgo, promotor de *Escenas do cambio*, en el que es posible vislumbrar, año tras año, el auge del género *conferencia performativa*. El mismo Pablo Fidalgo practica este formato, y junto a él autores como Aimar Pérez Galí, Cristina Blanco o Domingo Sánchez Blanco²⁷.

²⁷ El MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León destina un espacio en su programación denominado Lecture-Performance, y de su web hemos tomado los nombres citados.
<http://conferenciaperformativa.org/en>

2.2.1.7. Presencia física de la voz autorial

Una vez aceptado, merced fundamentalmente a las teorías de Barthes y Foucault, que en toda escritura de ficción el autor “muere” en beneficio del lector, queda por resolver qué sucede cuando la voz autorial es asumida por otra persona (actuante) o por el propio autor. Si realizamos una extrapolación de lo que sucede en las obras literarias es razonable pensar que, también aquí, la voz autorial es sacrificada en beneficio de otra realidad (la del actuante o la del creador en escena). De esta manera, tendríamos siempre como resultado un personaje que representaría -siguiendo el esquema ficcional- al autor o autora de origen (su voz).

Este modelo funciona podría ser aplicable al caso de un narrador oral que cuenta, en primera persona, anécdotas de su propia vida de la misma manera que lo haría si se tratara de otra persona. Es el ejemplo de muchos de los actores de Matarile en una época de la compañía en la que la compañía aprovechaba las historias personales de algunos colaboradores para que crearan libremente un personaje que tuviera como base la propia persona del intérprete. Así, Roberto Leal en *Illa Reunión* (2006), cuenta sus experiencias relativas a su pasado en Buenos Aires, o el origen y exilio de su familia gallega, utilizando su propio nombre y sin ocultarse detrás de cualquier otro.

Sin embargo, el modelo ficcional aplicado al actuante que interpreta su propia persona no es equivalente al de cualquier otra ficción teatral, y de hecho, no es interpretado por el público como una ficción, al menos de forma completa; lo cual nos indica que, al menos, y a pesar de la (re)construcción de uno mismo como personaje, el peso del documento vital inclina la balanza hacia un lugar de no-ficción.

Por otro lado habría que advertir que una vez que una vez que se cambian las reglas del juego teatral relativo a la cuarta pared y el público deja de aceptar la convención de la ficción, ya sea porque considera que lo que ve y escucha forma parte de una *realidad* o porque advierte que quien actúa es él mismo, actuando a través de su propia subjetividad, es difícil devolver la escena a la situación convencional de representación de personajes.

Al respecto, y en el panorama actual, podemos decir que existen posicionamientos muy diversos y ricos en relación al personaje, primando en muchos casos el alejamiento con respecto a cualquier creación de personaje en escena. Si en el modelo dramático convencional los dramaturgos cuando tienen la intención de hablar como voz editorial lo hacen a través de sus personajes, en la *estética de lo intrasubjetivo* se deja a un lado la ocultación a través del personaje para mostrar sin pudor la voz personal y auténtica -sin por ello renunciar a una reconstrucción escénica-, y estableciendo un nuevo conflicto -muy distinto al que pudiera haber entre personajes-, entre el propio creador (o actuante creador) y el público al que va dirigida la creación.

En este sentido, es obligatorio hablar de la paradigmática obra de Angélica Liddell, quien no esconde la fuerte relación existente entre su pensamiento social y la exposición, como actuante, de su propio *yo* en la escena -a través de su compañía Atra Bilis-. Aunque esta condición es común a toda su producción escénica, en las últimas escrituras de Liddell se observa, además, un empleo de las experiencias personales para indagar en una latente irracionalidad. Tiene, en este sentido, una gran importancia el concepto *dolor*, como aquello que, siendo totalmente irrepresentable por pertenecer al fuero interno de la persona, produce manifestaciones físicas reales -también dentro de la ficción teatral-. La invocación del *dolor* es relevante en su *Trilogía del infinito* (2016),

un conjunto de piezas de diversa índole en las cuales -y a través de una desgarradora poesía que a veces adopta la forma de un diario-, habitan todo tipo de confesiones inapropiadas, airadas y brutales: «Busco a un hombre con el que poder follar / el día que se muera mi madre / Y busco a un hombre con el que poder follar / el día en que se muera mi padre». (2016,126)

El trabajo de Liddell, como antes lo es el de Rodrigo García, tiene en la sinceridad una de sus más hondas raíces, al ejercer todo su potencial desde una vinculación de la creación escénica al pensamiento crítico, pero en Liddell esta relación con el *yo poético* camina hacia la excavación de su propia personalidad, al encuentro de lo visceral y profundo, y también al encuentro del origen de su sufrimiento.

En la obra de Agélica Liddell, subyace un interés por hacer hablar al cuerpo, englobando al lenguaje dentro de una especie de pensamiento corporal que es inseparable de la misma Angélica. En este sentido, es inevitable aludir a la herencia artaudiana -como ya hemos avanzado en anteriores apartados-, pues esta conexión entre arte y vida -en su sentido líquido, que fluye, que sucede- está ya presente y de principio a fin en *El teatro y su doble* de Artaud. Una relación que configura, de forma velada o directa, el impulso que empuja a Artaud a desear ejecutar, a desear hacer, y a reafirmar en consecuencia su teoría poética. No olvidemos que en las primeras páginas de *El teatro y su doble*, aquellas que se refieren a *El teatro y la cultura*, Artaud se rebela contra «la limitación insensata que se impone a la idea de cultura». (1983, 10), al reducirla a una especie de inconcebible panteón, proclamando la existencia de manifestaciones que no se encuentren separadas de la vida: «una verdadera pieza de teatro perturba el reposo de los sentidos, libera el inconsciente reprimido, incita a una especie de rebelión virtual e impone a la comunidad una actitud heroica o difícil».

(1983, 29)

Además de Angélica Liddell, son abundantes los ejemplos de creadores que deciden abordar la escena desde la *desnudez*, entendida esta como discurso escénico que se centra en el cuerpo del actuante, y en su pensamiento corporal -aquel que es indisociable de la presencia física del propio cuerpo-. No es extraño, en consecuencia, que la aparición de este discurso, profundamente ligado a un *yo no ficcional*, tenga especial repercusión en la danza, en aquellos creadores de danza contemporánea que además de bailar, utilizan la palabra en sus dramaturgias escénicas.

Citaremos algunos ejemplos claros: El caso ya mencionado de Mónica Valenciano, premio nacional de danza en 2012, y que enfoca todo su trabajo hacia la experimentación de la libertad poética en escena, a través de la idea de explosión, y de lo inesperado, pero partiendo siempre desde lo íntimo e indescifrable. Elena Córdoba, que articula sus piezas de danza desde el ensayo y la reflexión sobre el cuerpo y el movimiento. Louisa Merino, que se sirve de la memoria ajena para convertirla en propia. Estela Lloves, que llena sus trabajos de danza de historias vitales. La Ribot, que en sus trabajos hace caminar la palabra a la par de una personal performatividad. Claudia Faci, quien se expone a la experiencia con el público en la escena, además de explorar la capacidad de la palabra para ser transmitida sin la mediación de actores. Y un largo de etcétera de creadoras en el campo de la danza y el movimiento que no dudan en aplicar la no ficción en sus investigaciones, dando por hecho que cualquier alejamiento de esa no ficción restaría presencia y verdad a sus cuerpos en escena.

2.2.1.8. Teatro de las personas

Aunque, en cierta forma, todo lo dicho hasta ahora implica una asunción de la presencia de personas en la escena -en contraposición a personajes-, lo cierto es que, de forma explícita, esta tendencia aparece en algunas compañías y creadores configurando una estética, o un modo de hacer, que determina la dirección de los montajes hacia un alejamiento, cada vez más evidente, de la dramaturgia de autor -aquella que, tras ser escrita, espera ser representada-.

No es posible determinar -si es que esto tuviera algún interés- cuánto hay de sí mismos en los actores de La Zaranda, o en las dramaturgias de Eusebio Calonge para esta compañía, pero lo cierto es que este es un teatro que arranca desde el interior, desde el teatro que llevamos dentro. La espiritualidad emana desde la penumbra, al igual que en los cuadros de Zurbarán, y esto solo puede significar una conexión con la vida de quienes experimentan esta espiritualidad en escena.

Hay ficción en los trabajos de La Zaranda, esto es evidente: no deja de ser una ficción, por ejemplo, la reunión de pacientes de *El grito en el cielo* (2015), pero las exclamaciones que se producen difícilmente son trasladables a un tercero, las producen las personas que se encuentran en escena, y en consecuencia podemos decir que hay desvelamiento, que hay exposición.

En su ensayo *Orientaciones en el desierto* (2012), Eusebio Calonge, uno de los fundadores de La Zaranda, da cuenta de la necesidad de un ahondar en el interior como el camino a seguir en una creación artística que quiera conectar de verdad, y con la verdad. A través de cortas reflexiones que se suceden una detrás de otra a lo largo del

libro, Eusebio Calonge nos muestra su personal modo de hacer y vivir el teatro, como persona en el mundo que tiene por oficio el de crear obras arte. Y en todas estas reflexiones subyace una idea: la de conectar con el interior, la de “hacer hablar al alma”.

Si antes hablábamos de que en silencio surge la revelación creadora y decíamos que crear era gritar el alma. Tendremos ahora que comunicar lo inefable, descubrir la retórica de lo inexplicable. Articular ese grito, canalizar el manantial del que surge el pensamiento originario, encontrando la confluencia entre grito y palabra. (2012, 45).

En Matarile Teatro (Ana Vallés y Baltasar Patiño), otra de las compañías emblemáticas del panorama teatral español, la idea de personaje quedó reemplazada muy pronto por la idea de figura. Estas figuras, a modo de marionetas, capaces de articularse y ser articuladas, podían hablar de sí mismas para entrar, así, dentro de una arquitectura formal, que era la propia obra. De esta forma, los actores que hablan de su vida, que se presentan en primera persona y que narran sus experiencias del pasado -mediante *relatos del yo-*, entran a formar parte de Matarile desde casi el principio de la compañía. Y en especial en los últimos trabajos, como en *Antes de la metralla* (2016), la presencia de personajes desaparece completamente para dar paso a personas que ocupan con naturalidad la escena y que rehuyen de la interpretación de los textos en favor de la expresión propia de sus ideas, en el caso de *Antes de la metralla* sobre ella arte y la cultura.

En otras compañías, el acercamiento a la no ficción, y la apuesta por un teatro de personas, tiene una intención claramente conectora entre actantes y espectadores. En una sociedad profundamente virtualizada, parece difícil intervenir desde la ficción y al mismo tiempo desear la cercanía. La realidad tangible de quienes ocupan la escena se hace cada vez más necesaria si lo que se desea es incidir sobre asuntos que involucran tanto a actantes como espectadores, y es ahí donde es precisa, en mayor o menor

medida, la exposición de lo personal y de lo íntimo. En esta deriva, se encuentra, por ejemplo, la compañía Cambaleo, con uno de sus últimos trabajos: *Deriva naufragio. Apáñatelas* (2016), definido como encuentro escénico entre la bailarina Carmen Werner, Antonio Sarrió y Carlos Sarrió.

Esta necesidad de exposición, como recurso frente a la dilución de la identidad y contra el proceso de deshumanización global, aparece en algunas compañías de más reciente creación, como es Anómico Teatro. En *Ensayo sobre la lejanía* (2016), la reflexión poética sobre el concepto *distancia*, y el cómo a través de esa distancia somos incapaces de reconocer las dificultades para ayudar a los otros -como es el caso de los refugiados- se articula a través de un constante ejercicio de sinceridad escénica, y de exposición de la intimidad, encaminado siempre a un encuentro real, a una ruptura de la lejanía.

De alguna manera, hablar de *teatro de las personas* es hablar de cercanía, pues desde la cercanía -desde una distancia de proximidad- es como realmente se establece una comunicación de tipo social o incluso personal²⁸. La búsqueda de una cercanía es directamente proporcional a la variable que establece la relación entre actantes y espectadores, y por ello, tanto Baltasar Patiño como Ana Vallés (juntos conforman la compañía Matarile) recalcan en cada entrevista la necesidad de esta cercanía:

Baltasar.- Tenemos una obsesión por estar más cerca del público. Lo vemos de esta manera porque consideramos que todo está basado en las relaciones e intentamos que el espectador sienta lo mismo [...]

Ana.- [...] Somos personas delante de personas. [...] A mi me encanta como espectadora que alguien me hable de tú a tú. (Ernesto Is & César No, 2016, 42-45)

²⁸ La proxemia de la comunicación no verbal establece varios tipos de distancia: *Distancia íntima*: Entre 15 y 45 centímetros. Es la distancia de los murmullos, del afecto, del cariño, donde en un momento dado puede producirse un contacto físico. *Distancia personal*: Entre 46 y 120 centímetros. Separación utilizada en las conversaciones con amigos o compañeros de trabajo. *Distancia social*: Entre 120 y 360 centímetros. Longitud que nos separa de los extraños o simplemente conocidos. *Distancia pública*: Más de 360 centímetros. Es la que usamos en conversaciones para dirigirnos a un grupo de personas, la habitual en discursos o apariciones en público.

2.2.2. Ejemplos referidos a la *Estética de lo intrasubjetivo* en escena en el contexto español

Desde la indagación, la descripción y el análisis crítico, el objetivo de esta introducción no es otro que describir algunas de las obras que podríamos enmarcar dentro de una supuesta *estética de lo intrasubjetivo* en la escena española, y en el contexto reciente.

Hay un explícito interés en elegir obras y autores en los que se produce una presencia del propio creador (creadora) en escena, siguiendo, como es lógico, los criterios definidos en la naturaleza del estudio, corroborando de una manera más precisa los rasgos ya descritos.

Dado el carácter introductorio, es lógico que no estén todas las obras y nombres de creadores que podrían estar. Así mismo, quedan fuera de esta introducción, dramaturgias de danza a las que no hemos tenido acceso aunque sí conocimiento de su existencia, y algunas obras de autores ya desaparecidos, y en gran medida ya estudiados por otros investigadores.

Tenemos que mencionar en este sentido, y de manera muy especial, a *Esteve Graset*, quien en la década de los 90 del XX llevó a cabo una intensa y personal labor escénica dentro de un universo de lo íntimo y lo experiencial. Fallecido en 1996, se truncó así su prometedora actividad escénica, pero sus obras siguen siendo objeto de la mirada de culto de muchos creadores que optan por la investigación en este campo. Su intensa obra *Velocidades y quietudes* fue publicada por AFLERA en 2012 con motivo de ‘Escena Contemporánea’ y en ella queda patente la relación palabra-danza-intimidad.

Por otra parte, y en lo relativo a trayectoria de los autores compendiados y su filiación con el objeto de estudio, hemos de advertir que la mayoría forman parte de una generación que comenzó su andadura creativa allá por los años 90, y en el ámbito de la escena madrileña alternativa: Rodrigo García, Angélica Liddell, Carlos Marquerie o Elena Córdoba. En el caso de García y Liddell de la mano de sus propias compañías: *La carnicería* y *Altra Bilis*, y en el caso de Marquerie y Córdoba formando parte del Teatro Pradillo. En el resto de los casos, la incorporación ha sido algo más tardía –finales del XX o principios del XXI-, a excepción de Marco Canale o María Velasco, que pertenecen a una generación sensiblemente posterior.

Aunque de todos ellos, Rodrigo García y Angélica Liddell son los más conocidos, incluso en un plano internacional, hay que destacar también la gran influencia en la escena contemporánea del resto de nombres que componen la selección.

Quedan fuera de este estudio preliminar, abundantes obras literarias dramáticas donde es evidente un paralelismo entre tales textos y la vida de sus autores. Cabría mencionar especialmente la obra de Romero Esteo, con abundantes estudios que apuntan en esta dirección. Como botón de muestra citaremos el realizado por Fernández-Carrión, titulado “Autobiografía en la obra teatral de Miguel Romero Esteo”, donde escribe:

Existen autores que, cuando hablan o actúan en vida, lo hacen de forma distinta a cuando escriben. Pero también existe otro tipo de autores que muestran un paralelismo entre la vida y obra. Éste es el caso de Romera Esteo, aunque es indudable que, para confirmar tal apreciación, ha sido necesario conocer al autor en vida, a lo largo de varios años, como es mi caso. (2002, 441)

2.2.2.1. Los Cuadernos de Aflera

La colección de los cuadernos de AFLERA, dirigida por Antonio Fernández Lera, marca una filiación estética de autores y autoras que deciden publicar sus creaciones escénicas -surgidas desde la escena-.

La mayoría de los autores han trabajado dentro de una misma órbita y en torno a cuatro salas de teatro: Teatro Pradillo en Madrid, Teatro Cambaleo en Aranjuez, Teatro Ensalle en Vigo y la desaparecida Canto de la Cabra en Madrid. Unas salas cuya programación ha sido siempre rigurosa, en una apuesta siempre por un teatro experimental y de cercanía en la que abundan las propuestas no convencionales de danza y performance.

Alrededor de estas salas, y de los propios cuadernos de AFLERA, se da cuenta del surgir de autores y compañías que han marcado profundamente la escena española.

En una entrevista realizada a Antonio Fernández, él mismo recalca la coincidencia entre sí de muchos de los textos publicados en la colección: «documentos de tránsito de las personas por las escena, en especial de quienes dirigen o escriben la acción, pero también de los que la ejecutan» (2016).

2.2.2.2. Líneas de investigación en Teatro Pradillo

Al amparo de la sala Pradillo, en Madrid, surgieron en los 90 del XX toda una serie de propuestas escénicas, dentro de lo que entonces venía a llamarse teatro alternativo, nueva danza, performance... y que poco a poco fueron abriendo una línea estética siempre abierta a la investigación en lo que hoy llamaríamos *artes vivas*.

El paso por la sala de muchos nombres más tarde reconocidos a nivel internacional, incluido el de Rodrigo García, no ha hecho sino acrecentar un mito sobre la influencia de la propia sala en el desarrollo de las artes escénicas en España.

Aquella primera época de los 90 quedó reflejada en una publicación: “Fases” que anualmente publicaba la sala, estando en el consejo editorial Antonio Fernández Lera, Carlos Marquerie y Juan Muñoz.

A través del análisis pormenorizado de esta revista, en la cual se relata el paso por la sala de los creadores y compañías de la época, podemos deducir la importancia, que ya entonces tenía el teatro y la danza en su veloz renovación -muy tardía con respecto a otras artes-. En el número 2 de “Fases”, Rodrigo García se queja, a modo de manifiesto, de la escasa comprensión del teatro no textual:

¿Es que solo la palabra tiene la capacidad de acercarse a la poesía? ¿Tan difícil es dotar de un contenido trascendente y de poesía a una serie de imágenes teatrales? (...) Acabar con las estructuras del espectáculo. Acabar con la duración aproximada del espectáculo. Estar predispuesto cada artista a encontrarse con formas que no sean ni representación teatral ni acción. Ni *performance* ni instalación. Sino lo Inclasificable. (1990)

Una ebullición en las artes escénicas, la de esos años en Pradillo, donde no es difícil encontrar tampoco propuestas que trataban de enlazar con la vida, con la memoria, con lo íntimo.

Trasladamos aquí, como botón de muestra la reseña aparecida en el nº 6 de la revista, titulada “Mónica Valenciano. Puntos suspensivos”:

El trabajo de Mónica nos transmite la sensación de un camino abierto y lleno de posibilidades; lo que aparece entre nosotros es un cuerpo y un cerebro con ideas e intuiciones. Su paso ha sido lento, tranquilo, sin prisas. Un trabajo minucioso y aparentemente relajado, como lo son sus apariciones en escena: pequeños movimientos imperceptibles, pequeñas explosiones inesperadas, dulzura y energía de una mujer que muestra su deseo de tocar y mover los hilos de su infancia, o las teclas invisibles de un tipo muy especial de soledad creadora. (...) Nos viene a la memoria la imagen de una niña muerta de risa que mira cómo su castillo de arena, laboriosamente construido con sus propias manos, es devorado por el agua. (1991, 6).

2.2.2.3. Carlos Fernández López: La inmaterialidad de lo interno

El trabajo creativo de Carlos Fernández se desarrolla en torno a la palabra, el espacio escénico y la imagen. Los temas principales de su poética son la esperanza y el desencanto. Su principal línea de investigación es la relación cuerpo-lugar, siendo este lugar, con frecuencia, no teatral.

Su obra más reseñable fue *10.000 años* (Festival Citemor, Montemor-O-Velho, Portugal, 2008), y antes de ella: *Ángeles resisten al atardecer* (El Canto de la Cabra, Madrid, 2008), *Love Songs* (la noche de los teatros, Madrid, 2007), *Todo es distinto de cómo tú piensas* (Premio Dramaturgia Innovadora en Festival Escena Contemporánea. Madrid, 2006), *Plastic Sun* (Casa de América, 2004), *Accidente esperando a ocurrir* (Festival Escena Contemporánea, Madrid, 2003), *Llamad a cualquier puerta* (2002) y *Confesiones obscenas* (2001). En 2010 desarrolló el proyecto artístico Babilonia (ciudad para otra vida), presentado en el Festival de creación *in Situ Mismo*.

10.000 años fue publicada cinco años después de su estreno, en los cuadernos de AFLERA, con grandes coincidencias entre el texto escénico y el que finalmente se hizo público. En el propio texto encontramos una nota explicativa en la segunda página (la misma dedicada al ISBN), a modo de sinopsis, y que sirve de explicación al sentido de la pieza. Carlos Fernández escribe:

10.000 años es la historia de una demolición. Asistimos al último acto de la vida de un hombre desahuciado física y mentalmente. La casa en la que vive desde hace años va a ser destruida y su último deseo es desaparecer con ella y en ella, bajo los escombros. Varias personas le acompañan en su última noche, preparados para darle una buena fiesta de despedida, con música, alcohol y fuego para purificarlo todo. (2013, 2)

Es decir, están fuera de la obra partes esenciales de la trama: el desencadenante de la

acción y el desenlace. Se elimina toda capacidad de desarrollo y suspense más allá del acontecimiento mismo de la extinción. Pero permanece, sin embargo, la fiesta que acompaña a la demolición: No en vano, y en su realización escénica todos los intérpretes son a su vez músicos, de manera que la obra teatral adopta el estatus de concierto.

Los actores, por otra parte, adoptan los papeles asignados para *El hombre*, *La mujer joven*, *El pintor* y *El hombre de negro*, pero no se advierte en ellos una auténtica diferenciación, al estar todos ellos abocados por el determinismo adoptado por *El hombre*. Viven la acción dramática y son parte de ella, pero no la modifican.

En este entorno de inevitable final, dominado por un destino que el propio protagonista ha definido –a modo de suicidio y de exaltación del *phatos*–, la pieza se sumerge en la tragedia y se llena de *hibris*, para desplazar cualquier conato de anagnórisis, de reconocimiento del error trágico (la *hamartía*).

Están, en consecuencia, los valores principales de la tragedia, pero en un estado primigenio, más próxima a lo ditirámico que a la tragedia teatral clásica. En esta especie de auto-sacrificio (que refleja un estado de ánimo que también corresponde al creador como persona, quien abandonaría silenciosamente la escena a partir de esta pieza), la música acompaña a las palabras de los protagonistas en el seno de una acción sagrada y ritual, en la cual se advierte cuatro elementos principales:

.-La danza, en su más honda expresión de unión: «*Bailan pegados, apretados. El hielo y el fuego agotándose uno a otro.*» (2013, 28).

.-El fuego -presente desde el principio-, que actúa como elemento simbólico y purificador que da sentido pleno a la ritualidad, pero que a la vez es consumo

acelerado del tiempo y dolor: «El hombre: (...) Quítame toda esta mierda de la cabeza. / Quítamela. Quítamela, por favor. / Este fuego de mierda. Quítamelo de la cabeza.» (2013, 20)

.-El coro, como voz externa a los personajes aún formando parte también de ellos, y que entra a formar parte de las didascalias (texto en cursiva), pese a que pueda ser asumido por uno o varios personajes: «*Y vamos a repetir todos juntos / ¿Quién va a hacerse cargo de nosotros? / ¿Quién?...*» (2013, 32)

.-Una constante referencia al pasado histórico del hombre, a la memoria colectiva del ser humano que es capaz de construir un espacio imaginado y común, y que se materializa en la narración de lo ancestral: «En el desierto había un oasis. Y los primeros hombres llegaron a él / hace 10.000 años...» (2013, 36)

En *10.000 años*, y en relación al texto publicado, las didascalias adquieren una función de vía de escape para el lector, de cara a abrir la narración hacia el exterior, independientemente de su posibilidad de ser dichas o visualizadas de algún modo, o incluso de poder ser llevadas a cabo.

Este es un aspecto a destacar, pues las didascalias cumplen una función poética que contradice el consustancial apoyo a la escenificación: «*La historia le da la mano a los sueños y aparece y desaparece la realidad, / los colores de la realidad, si es que existe tal cosa.*» (2013, 16). «*Aparecen sueños y recuerdos perdidos / que se pueden ver en la punta de las terminaciones nerviosas.*» (2013, 32).

En general, las didascalias desempeñan un cometido de ampliación del propio texto, tanto hacia el exterior como hacia el interior de los personajes, y son la expresión de una subjetividad que escapa del diálogo, de la posibilidad de *aparecer* en escena de una

forma visible y no dicha, pues cabe la posibilidad de que tales didascalias puedan convertirse en *voces escénicas*.

Todo lo cual indica una mayor aparición de la *intrasubjetividad* en las didascalias que en los diálogos, aunque también en ellos. Al amparo de una atmósfera extática, lo interno aflora de manera fluida y poética sin atender a una lógica conversacional de réplica y contrarréplica, ni tampoco adoptar un nivel de lenguaje creíble para la situación.

El lenguaje poético se adueña desde el primer momento de la situación, y es a través de este lenguaje, y formando parte de un particular diálogo, cómo los personajes sacan a la luz sus emociones internas.

En *10.000*, pervive el carácter vivencial, y lo íntimo es expresado desde la poesía y la música para llegar así a lo inmaterial: a los recuerdos, a los sentimientos y a la relación sensorial con el espacio y con los otros. El protagonista ofrece su vida en forma de sacrificio poético, en una especie de renovación interior, de transformación identitaria.

2.2.2.4. Angélica Liddell. La herida es provocación

En su tesis doctoral sobre Angélica Liddell, Ana Vidal pone de manifiesto la relación perenne de la dramaturga con su propia intimidad desde el principio de sus creaciones:

En la primera representación de su obra, hizo acopio de fotografías de su infancia, que utilizó para presentarnos una obra confesional, de carácter muy íntimo, en la que ella terminaba completamente desnuda sentada en el suelo, mostrando la vagina y golpeándose en ella con agresividad haciendo uso de dos piedras. (2010, 150).

Angélica Liddell exterioriza por medio del teatro, pensamientos de índole sumamente intimista. Al compartirlos con los espectadores, alivia una gran parte del peso que sostiene ella sola, al tiempo que se da a conocer de la manera más honesta posible. (2010, 155).

Su vida personal forma parte de su obra y no se puede desligar de ella. Al acercarnos a su mundo íntimo hemos descubierto a una dramaturga más humana y próxima al lector, que no trata de esconder sus debilidades y miedos. (2010, 572).

En general, los teóricos y críticos sostienen que el teatro de Angélica Liddell, tanto el escrito como en su realización escénica (a cargo de *Altra Bilis*), está sometido a un alto grado de exposición de lo íntimo. La voz de la autora es vertida a través del monólogo interior sobrepasando la condición de narradora y adoptando un papel de *persona* que escribe sobre el mundo, sobre ella misma y sobre la relación entre ambos.

Aunque no todas las obras de Liddell se fundamentan en la exposición de un *yo* muy cercano al propio *yo* de la artista, lo cierto es que de una forma u otra lo personal acaba apareciendo en la mayoría de ellas, a través de un posicionamiento crítico que desvela la intimidad del personaje y sus más hondas convicciones –no pocas veces como expresión de la propia voz autorial-. En algunos casos, como en *Lesiones incompatibles con la vida* y *Te haré invencible con mi derrota*, esta asunción protagonista del *yo*-Angélica ocupa sin pudor el espíritu la pieza, siendo imposible la indistinción entre el personaje

que monologa y la propia autora que expone su desgarradora visión de sí misma y del mundo en el que vive.

La exhibición de la rabia late en todo momento, alejada de cualquier propósito ficcional. No solo por el hecho de la utilización del monólogo en primera persona sino, fundamentalmente, gracias a la fuerza de un lenguaje que proviene del cuerpo, del pensamiento visceral y sin prejuicios -alejado de elaboraciones de carácter intelectual-.

Esta visceralidad de la que hablamos es la que permite a Liddell comenzar el texto de *Lesiones incompatibles con la vida* de esta manera tan contundente: «A los hijos que no voy a tener. / No quiero tener hijos. / No quiero ir más lejos. / Soy una epidemia de resentimiento. / No quiero tener hijos.» (2011, 161), o la que en mitad del texto *Te haré invencible con mi derrota*, parece hacer vomitar a la protagonista: «Y qué dirán los cuatro hijos de puta que me han jodido la vida, qué dirán cuando me vean en el suelo, retorciéndome de dolor, porque ya no puedo más...» (2011, 34).

Si en *Lesiones incompatibles...* se percibe un alto grado de confesión, de trazos de vida real –de la propia Angélica-, en *Te haré invencible...* acontece una extraña simbiosis entre el personaje histórico (la violonchelista fallecida a los 42 años causa de una esclerosis múltiple) y Angélica Liddell sufriente.

Esta famosa violonchelista, Jacqueline du Pré, es la principal inspiración de la pieza, no ya como persona a imitar sino como imagen en la que se confunde la propia Liddell, en la que se sumerge su particular universo de dolor.

Esta circunstancia queda corroborada por el hecho de que en la escenificación de esta pieza (anterior a su publicación), Angélica experimenta realmente el dolor mediante cortes de cuchilla en sus piernas, al tiempo que es emitido con furia gran parte del texto

de la obra. De hecho, la importancia de lo escénico en esta pieza es tal, que prácticamente resultaría incomprensible en su totalidad de disponer tan solo del texto – exento, por otra parte de acotaciones-.

El texto es, en esta obra, la voz plasmada en papel de una Angélica ya en escena, y así hay que entenderlo: tal que una extracción de la *performance* que la autora pone en marcha y experimenta en el teatro. La supeditación de lo textual a lo escénico es una de sus principales características y se pone en evidencia en la diferencia en extensión entre ambas manifestaciones: Una hora la *performance*, y apenas tres páginas la publicación.

Por otra parte el dolor es el gran tema abierto en estas tres páginas, y esta es la verdadera conexión con la *performance*: «¿Por qué? / Esa es la pregunta del dolor. / ¿Por qué? / Esa es la pregunta que Job le hace a Dios» (2011, 10).

La dimensión dramática de esta última pregunta no se hace visible a través de las palabras, sino mediante la acción de experimentar el dolor. De este modo, y a pesar de que la obra remite claramente a un tema bíblico, lo cierto es que es el dolor mundano es el gran protagonista dramático (que se rebela contra lo *divino*), y su exposición en escena es lo que conecta con el sufrimiento interno de la propia Angélica Liddell. En este sentido, a propósito de su *performance San Jerónimo* (con una estructura similar a *Te haré invencible...*), escribe Óscar Cornago:

La ficción dramaturgica es el relato enuncia do en tiempo presente de dicho conflicto entre el cuerpo y el imperativo social que es te asume por vivir en sociedad; es decir, entre su naturaleza frágil y la imposición de una historia de la que forma parte y que le obliga a plantearse el porqué del dolor que siente. El drama es el conflicto de la actuación, de cómo y por qué actuar, de cómo presentarme en escena, de cómo expresar el dolor, su no coincidencia con esa representación social, con ese público que está ahí enfrente escuchando, con esa historia que nunca llegará a justificar lo injustificable. (2012, 86)

Esta reflexión de Cornago viene a redundar en lo ineludible de la necesidad escénica

para que el drama pueda cumplir la función social prevista: aquella que enfrenta a los espectadores a un dolor ajeno y sobre el cual es imposible la intervención.

Podríamos afirmar, en consecuencia, que el texto, más que una partitura para la representación, es un motivo para la *acción performativa*, una reflexión condensada e intensa que empuja a *actuar* bajo la experiencia corporal. Y al hablar de *acción*, nos referimos a aquella que directamente involucra al espectador, de igual modo que la *performance art* de los 60 del XX, o el *arte de acción*, donde Abramovic, y sobre todo Gina Pane, son claras influencias.

De este modo, se establece una analogía directa entre la trascendente pregunta sin respuesta de por qué el dolor, y la falta de respuesta social. Lo que en apariencia solo es una cuestión de falta de fe y de desconfianza con respecto a Dios, adopta un nivel totalmente experiencial y de comprobación auténtica de la inutilidad social del dolor.

Tengamos en cuenta, por otra parte, que la pieza tiene un interlocutor interno: Jackie (Jacqueline du Pré), y que en la conversación que Liddell entabla imaginariamente con la violonchelista se sitúa a un nivel espiritual -al contrario que la propia experiencia corporal del dolor-, pero dejando a la vista un deseo de muerte, de comunión absoluta con quien falleció después de una larga enfermedad: «Jackie, voy a apagar las luces. Y quiero que me empieces y me acabes. Haz conmigo lo que quieras. Mi muerte a cambio de tu pelo.» (2011, 35).

La *enfermedad*, como abstracción de un sufrimiento vital que es imposible evitar, y en la cual Liddell experimenta su *derrota*, es el origen de la ira, de la irracionalidad de su lenguaje que la empuja a hablar desde la emoción, desde la crueldad interna. La influencia de Artaud es evidente en todo momento: «Sin un elemento de crueldad en la base de todo espectáculo, no es posible el teatro.» (Artaud, 1978, 89).

Queda por dilucidar, sin embargo, hasta qué punto la creación de una ficción permite la convivencia con el sufrimiento auténtico. Invertiendo los términos, y haciendo pasar por ficción los hechos reales, se encuentran muchos de los acontecimientos de la barbarie más reciente. En una conferencia titulada *Fotografía, documento, realidad: una ficción más real que la realidad misma*, Žižek destaca que las tan difundidas fotografías de las torturas de Irak son documentos de ficciones, del poder que ejercen las fantasías, del poder que nos impulsa a escenificar las fantasías. De modo que, a medida que la línea de división entre ficción y realidad se torna cada vez más difusa, aumenta la necesidad de concretar, de afinar la consciencia y también de afirmar la realidad a través de su propio cuerpo:

Como práctica, el *cutting*, debe contraponerse al lenguaje normal, que garantiza la inclusión del sujeto en el orden simbólico (virtual); el problema de los cutters es el opuesto, es decir, la afirmación de la realidad. Lejos de ser suicidas, lejos de expresar autoaniquilación, el *cutting* es un intento radical de recuperar un asidero en la realidad o (y este es otro aspecto del mismo fenómeno) de asentar de manera firme el yo en la realidad corporal, contra la ansiedad insoportable que produce el percibirse no como uno mismo sino como no existente. (Žižek, 2005, 14)

De acuerdo con Žižek, la búsqueda de *lo Real* en Liddell equivale a la aniquilación, pues la única manera de trazar la diferencia entre la apariencia y lo que es verdaderamente auténtico es ponerlo en escena como si fuera un espectáculo fingido, pero asumiendo con el cuerpo el trauma, su sufrimiento real.

Sin embargo, a nuestro juicio, el rasgo que coloca el trabajo de Liddell en el centro de nuestra investigación, es precisamente la ocupación de la escena por ese *yo liminal* que, al mismo tiempo es, y no es, la propia Liddell Su más reciente trabajo, *¿Qué haré yo con esa espada?* (Festival d'Avignon, 2016), presentado en Teatros del Canal en Madrid en 2018, y perteneciente a la *Trilogía del infinito* -publicado por La uña rota en

2016-, es un extenso alegato contra la racionalidad, en el que, de alguna manera, se toma al público como rehén, forzoso destinatario, cómplice y culpable de las delirantes palabras de Liddell. «¿Dónde está lo real? / ¿dónde? / ¿Dónde está lo real? / Señor, tengo unas ganas locas de matar / de arrancar corazones, ojos y lengua, / necesito los hechos y necesito la vida, / la verdadera vida / y sé que no descansaré hasta conseguirlo, / mis vestidos quieren beber sangre.» (2016, 175-176) «¿Cuántas veces podéis mear al día? / ¿cuánto meáis? / ¿Oléis vuestras manos después de mear? / ¿Oléis meados de otro?» (2016, 239).

2.2.2.5. Claudia Faci. El yo se construye en libertad

En 2009, Claudia Faci pone en marcha un proyecto en el Teatro Pradillo en el que su cuerpo se pone a disposición de cuatro directores para que lleven al escenario algún proyecto que no hubieran podido realizar hasta entonces. Los directores invitados fueron Mateo Feijóo, Martín Vaamonde, Carlos Fernández y Óscar Villegas. Según cuenta la propia Claudia Faci:

A lo largo de cuatro veladas consecutivas y bajo el título genérico de *Plot*, se estrenaría y se enterraría en la misma noche cada una de las creaciones. Y así fue, mi cuerpo fue atravesado por el deseo de cuatro hombres que, casualmente, soñaban con distintas formas de acariciar la idea de la muerte. (2012, 5).

Esta experiencia, que según reconoce la autora supuso un revolcón en su relación con el hecho teatral, es lo que precipita la escritura del texto *Construyo sobre el olvido* (estreno, 2009 / publicación en AFLERA, 2012) que se autodefine como documento que surge de la *performance* y del que emana una nueva *performance*. y de la trilogía *Trilogía del des-astre*, de la cual forma parte el texto (hay que tener en cuenta que la duración total de la trilogía es de dos horas y media, y que fue estrenada en sus diferentes partes de manera independiente).

La acción, en *Trilogía del des-astre*, está dividida en tres dramaturgias plenamente diferenciadas: En la primera, titulada de igual forma que la experiencia: “Plot”, ha de exponerse la documentación relativa a las veladas acaecidas en 2009. Pero con respecto a ella no hay un texto propiamente dicho, tan solo una introducción en la que la Faci avisa: «No hay nada que representar, ningún guion que poner en escena, ninguna pauta que seguir. Recuerdo a mis amantes. Mis amantes me querían muerta. Me acaricio las cicatrices.» (2012, 6). En la segunda parte (primera parte en el texto *Construyo sobre el*

olvido): “ESTO ES LO QUE HAY”, la autora expone cómo su cuerpo es poseído por el deseo de los directores. Y en la tercera parte (segunda para el texto): “YOU NAME IT”, el discurso se desplaza hacia los espectadores ofreciendo su cuerpo para que se haga con él lo que los presentes quieran.

Nos situamos, ya desde un punto de vista compositivo y estructural a una pieza de extraña naturaleza: su origen no está en la autora, sino en la colaboración de la autora (como artista y bailarina) con un grupo de directores. Y en su redacción final (ya en la escena) se precisa la presencia ineludible de un público que no solo es destinatario del texto sino también su *beneficiario*. Por otra parte, y ahondando en esta relación conflictiva entre la autoría y el propio texto, Claudia Faci se presenta como la única responsable de su interpretación, pues es sobre ella misma sobre la que recaen las experiencias que sirven de base documental a la pieza: cualquier intento de representar la pieza por otra persona caería en el fracaso, por el simple alejamiento de aquello que solo Claudia Faci conoce. Bajo este sofisticado artefacto dramático, Claudia Faci se presenta como creadora de la *performance*, en el sentido de ser quien la concibe y quien la ejecuta, a pesar de que en el proceso puedan intervenir otras personas.

Con respecto a la parte del texto titulada “ESTO ES LO QUE HAY”, nos encontramos ante un texto-documento en el que las voces se reparten entre *voz en off* y *texto leído en directo*. Existe, en consecuencia, y desde un principio, un interés por parte de la autora de exponer y presentar, sin interpretación y sin representación alguna. “La voz, como un lago en el que cada cual encuentra su reflejo” (2012, 6).

El distanciamiento de la actriz con respecto a su propia experiencia (la actriz no narra, no rememora y no se sitúa en el pasado) es solo parcial, pues a pesar de mantener esta distancia a través de la voz, no ocurre lo mismo con el cuerpo, el cual asume con su

presencia las palabras que se emiten (la *voz en off* ocupa gran parte del texto) al tiempo que se sitúa como testigo veraz de sí mismo y de todo aquello que configura el documento.

A pesar de no emplear recursos interpretativos -ni siquiera los relativos a una narración oral-, el documento que sostiene toda esta parte no deja de ser una narración, una historia de hechos, en la que se describe el comportamiento del cuerpo. Es clara la inversión de roles: La palabra ocupa el lugar del movimiento, mientras que el cuerpo simplemente se presenta como tal, como continente de la voz. Una subversión que se adivina en el primero de los textos leídos en directo: «Delante, en primer plano, ella misma con la espalda levantada dispuesta a administrar la clase de justicia que acaba con todo sin moverse del sitio.» (2012, 9).

La férrea sujeción a un marco formal tan estricto hace imposible la construcción de un personaje y la identificación o la empatía del público con respecto a las voces que aparecen en escena. Y no porque no existan rasgos psicológicos o peripecias personales que puedan remover las emociones de los espectadores, sino porque aparecen en escena bien como texto leído o como texto en *off*, y a través de un lenguaje en general muy elaborado: «(voz en off) / la vida me tiene atrapada en sus requerimientos más básicos y ante la perspectiva de un compromiso que requiere articular un lenguaje más complejo.» (2012, 16).

Dado que las situaciones que se narran parten de un hecho teatral anteriormente acontecido, es lógico que el discurso resultante se mueva en el metadiscurso, en la reflexión sobre la teatralidad misma, y sobre el arte. Además, la complicidad que se solicita al espectador se hace evidente a cada paso: Toda la dramaturgia de es “ESTO ES LO QUE HAY” parece diseñada para que sea el espectador quien constantemente deambule

por las oquedades de la obra: «...que las situaciones y los textos sometan al espectador a una especie de cacheo, que palpén los intersticios de la idea que pueda tener esa persona de algo que tiene que ver con el hecho teatral». (2012, 17).

Hacia él van dirigidos los mensajes que se articulan en la pieza, no solo para que sean escuchados sino para que sean también respondidos: «...dirigirte al espectador y preguntarle si puede sentir algo de lo que tú sientes». (2012, 24)

Yendo al límite de la alteración de roles entre actriz y público, Faci reserva un papel para algunos de los espectadores: «ESPECTADOR Nº1 LEE: TENEMOS A UNA MUJER QUE VIVE SOLA EN EL CAMPO... ESPECTADOR Nº2 LEE: QUISIERA HABLARTE CON PALABRAS VIVAS...” (...)

ESPECTADOR Nº3 LEE: Y ENTONCES FUMA PARA QUE EL HUMO AHOGUE... (...)

ESPECTADOR Nº4 LEE: AHORA CIERRA LOS OJOS, POR FAVOR... (...)

ESPECTADOR Nº5 LEE: ¡PERO CIERRA LOS OJOS, HOMBRE-MUJER. » (2012, 15).

En resumen, y en lo que respecta a “ÉSTO ES LO QUE HAY”, “YOU NAME IT” y “YOU NAME IT”, nos encontramos con un discurso *intrasubjetivo* caracterizado por la metadiscursividad y la reflexión sobre la experiencia personal en el propio teatro que se rodea de artificio para consumir una *performance* en la que hay desplazamiento de la acción a favor del público. El público, constructor, también, de la escena, se ve identificado con el binomio *yo-espectador* consciente de su función activa en la escena. Entre Claudia Faci y este *yo-espectador* se produce un figurado encuentro carnal: «(Voz en off)... Siempre me he acercado a vosotros como a un amante. Produzco lenguaje y lo froto contra ti como si de una piel se tratara.» (2012, 29).

Es una constante en el trabajo de Claudia Faci, y no solo en esta trilogía, dejar a un lado los prejuicios sobre el *yo* que aparece en escena, derribando las barreras que pudieran existir entre la intimidad que se desvela a través del lenguaje -hablando de

asuntos siempre muy personales- y el posicionamiento identitario que se le solicita al público en relación a lo que ve en escena, allí donde la narración y hechos escénicos se cruzan, se confunden y se desmienten.

Existe una intromisión en lo íntimo a través de una idea que, en si misma resulta irrepresentable: la muerte. Y gracias a la documentación de la experiencia, se provoca un trasvase de funciones entre los distintos elementos que participan en la comunicación: la actriz se autodenomina “comida para los ojos”, se da oportunidad al público para que sea un actuante no anónimo, y el hecho teatral mismo cede a la ironía de la metateatralidad:

Sigo el guion, represento, actúo. Asumo mi responsabilidad: mi habilidad para responder. Y respondo. El auto-extermio aquí no es otra cosa que un proyecto para arruinar la subjetividad producida por y en el teatro. Si no hay objeto que consumir, si no hay un otro vivo frente al cual confirmar el ser propio, se acabó el problema. O empezó la vida. (Nota de prensa de Claudia Faci con motivo del estreno en Teatro Pradillo, 2009).

Más recientemente, Claudia estrena *Valientes* (Pradillo, 2016), junto a “Terrorismo de autor”, siendo publicado el texto por Ediciones Invasoras, también en 2016. En esta pieza, en la que el tema central es la construcción de “un corazón nuevo”, una sensibilidad diferente frente al Sistema, se advierte un abierto posicionamiento en favor de la diferencia, de aquello que socialmente está marginado deliberadamente por cuestionar desde lo incomprensible la lógica del comportamiento. Mezcla de presencia escénica y audiovisual, uno de sus protagonistas es un enfermo mental, con trastorno de esquizofrenia (Antonio), y que durante casi media hora habla de sí mismo y de su relación con la sociedad:

Somos el sufrimiento y somos el dolor.
Es imposible no sufrir, la felicidad no existe.
Lo que hay que hacer es vencer los dolores.

Y yo todavía tengo los cojones de meterme de vez en cuando en la sociedad para animarme el cuerpo. Para ver cómo está, para que me engañen y me tomen el pelo...

Y para acordarme de que la mejor suerte que he tenido en la vida fue que me jubilaran y me quitaran de ahí.

Hubiera acabado muy mal... no hubiera aguantado un divorcio, no hubiera aguantado hijos, no hubiera aguantado deudas, no hubiera aguantado la enfermedad social, no hubiera aguantado el paro, no hubiera aguantado un desahucio. Tal y cual...

Me quité la peor enfermedad mental que he conocido en mi vida: la sociedad y la hipocresía. (2016, 30)

La propia Claudia Faci, en escena, hace un continuo ejercicio de sinceridad, hablando con naturalidad sobre ella misma, y comportándose de manera “incorrecta” (orinando sobre la proyección de una bandera de Francia en el suelo, símbolo de igualdad, libertad y fraternidad).

Valientes, como ejercicio de libertad, concede a los actantes (Claudia en escena y Antonio en la imagen) la posibilidad de reconstruir su *yo* (a través del *yo escénico*), con plena sinceridad y sin atender a las trabas y miserias que la sociedad impone.

4.2.2.6. El canto de la cabra. Lo sublime de lo cotidiano

Si en *Trece años sin aceitunas* (2007), Elisa Gálvez relataba sus problemas físicos y sociales debidos a una lesión de columna en su niñez, acompañando para ello fotografías de su infancia, en *Tierra pisada, por donde se anda, camino*, (2011), Elisa Gálvez como Juan Úbeda, miembros únicos de El canto de la Cabra, encuentran en la poesía escénica (y visual) la manera de unir lo cotidiano con *lo íntimo* a través de la sinceridad.

Es esta, quizá, *Tierra pisada, por donde se anda, camino*, la obra que con más acierto incide en la visión estética de la escena que tiene El canto de la cabra, donde la mezcla de arte, poesía y memoria están siempre presentes.

Construida mediante poemas, con prosa poética y a través de falsos diálogos sin respuesta, el objetivo de esta pieza es adentrarse en un universo escénico que tiene como esencia principal lo visual y lo sensorial, en conexión con el *yo poético*.

Y a ello contribuyen las reminiscencias siempre presentes en el texto, en torno a la naturaleza muerta, el paisaje detenido y el paroxismo frente a este paisaje. «La sombra de un árbol / el color de una cereza / un río desbordado / en mi imaginación» (2011, 17).

Ana Contreras, en su artículo “Líneas emergentes en la dirección escénica en España durante el siglo XXI”, publicado en la revista *Acotaciones*, nº 27, resume el espíritu del espectáculo:

Un equivalente escénico de esta concepción artística es el espectáculo *Tierra pisada, por donde se anda, camino*, (2009-2011) de El canto de la cabra. Este espectáculo corresponde a un tipo de trabajo que ambos inauguran en 2003, creando desde la escena, sin dramaturgo, sin director, sin más actores que ellos, a partir de su experiencia personal. El espectáculo consiste en la transformación imparables pero tranquilas del espacio, con hilos, tijeras, fuego, flores muertas y

marcos, mientras suena música (o resuena el silencio) y se proyectan textos y fotografías. Es un espectáculo sin principio ni fin, con altas dosis de improvisación, multifocal, tan ambiguo como polisémico, cuyo significado solo puede ser construido personalmente por cada espectador a partir de la asociación y de la sugerencia. (2011)

También el estudioso y crítico Pérez-Rasilla pone el acento en la creación de un espectáculo intimista:

Tierra pisada, por donde se anda, camino resulta un espectáculo original, de gran personalidad, comprometido y, quizás sobre todo, bello. (...) Paradójicamente *Tierra pisada, por donde se anda, camino* produce una atmósfera íntima, ritual, que invita al silencio y a la quietud, casi a una actitud de contemplación. (*Madridteatro.net* 15-2-2011).

En definitiva, e independientemente de su función en escena (como texto dicho, grabado o proyectado), nos encontramos ante una pieza donde la palabra explora las emociones desde la sinceridad y la contemplación.

Más recientemente, en 2015, *El canto de la Cabra*, continuando en su línea visual e intimista, dentro de una trayectoria con largas ausencias de la escena, estrenaría *El quinto invierno*.

El quinto invierno (2015) es un ejercicio vital, un acontecimiento de instantes que son y representan fragmentos de vida, y que tiene como centro de gravedad un sencillo poema visual: la obra comienza con un caer y clavarse de tijeras abiertas en el suelo, al tiempo que decenas de personas de plastilina blanca aguardan para situarse en el espacio. El relato de la pieza podría ser el siguiente:

Elisa cierra los ojos y se lanza a recorrerlo en diagonal. Para no herirse, sus pies palpan la madera con cuidado, también el filo del acero, como si para aprender a pisar fuera preciso recuperar con nuestras extremidades la sensibilidad que nos une al mundo. Elisa ante el micrófono dice de Juan: «golpear la tierra y esparcir mierda / le ayuda a estar en paz con la humanidad». Perder el tiempo, ser conscientes de que con la pérdida, el tiempo en realidad no es nada, apenas una variable aritmética. Y al perderlo, permitir que las emociones afloren tras la contemplación de lo propio cotidiano. Memoria: unas manos viejas aparecen en la pantalla, tiemblan, tiemblan mientras hablan, desde lo más hondo. Y en la

oscuridad de los recuerdos sobrevienen hilos de anécdotas que alguna vez fueron tejidos, pero que acabaron por devenir en canciones sueltas de ortografía y gramática, llenas de certidumbre incomprensible. Como los recitados de la infancia, que al envejecer, se revelan clarividentes. El vestido de Elisa es el de un insecto volador. Es un vestido largo, fuera de lo común, aunque también podría ser aquel de andar por casa, no importa, el caso es que en el cuerpo de Elisa es capaz de convertirla en larva, y hacer de su presencia un continuo renacer. En la imagen de la pantalla, una langosta baila. No baila, solo se mueve, pero ellos aseguran que baila, y los espectadores la creemos. El bicho estuvo ahí horas y horas, nos contó Juan después de la función. Horas de grabación alrededor de la luz de una lámpara -y es este detalle lo que convierte el movimiento relativo en danza-. Desplazarse con el calor, o la intensidad, es bailar. Los músculos reaccionando a una sensación construyen emociones. Finalmente, poema sonoro: lluvia de canicas casi a oscuras durante un tiempo incalculable. El sonido es el de un aguacero golpeando los tejados y cayendo por los canalones. Es un sonido sobrecogedor, porque nos emplaza, como espectadores, a un infinito tangible. Como espectadores, nos gustaría estar escuchando siempre este sonido, vivir con la lluvia en la cabeza. Y no desear otra cosa que el repiquetear de esas 3.000 canicas rodando por el espacio. Las cosas sencillas son las que nos atrapan, a pesar de que ahí afuera la realidad se construye a golpe de espectáculo. ¿Y entonces, para qué hacer espectáculo en un lugar sagrado: el teatro?

Nos hemos vuelto diminutos, diminutos seres de plastilina que escuchan y repiten las voces que llegan, tratando de comprender: “Tanto silencio. Tanta agua. Tanto animal. Tantos días. Tanta luz. Tanta ceguera. Tanta templanza. Tanta democracia de la felicidad”.

No hay necesidad de diálogo. El diálogo ya estaba, y es el alma de lo ocurre. Pero ahora, ya no tiene la obligación de estar, ni de construir escena.

La pieza termina con una reproducción de una conversación en casa de Elisa y Juan, en Becedas (Ávila). En el encuadre del video, solo con claridad una tetera. A través de ella adivinamos el resto de la casa. Los dos hablan sin parar. Solo Juan sabe que el video está grabando. En un momento, de una gran belleza e inyectado de amor, Elisa pregunta: “¿Estamos perdidos?”, a lo que Juan responde: “Sí.”. Y la conversación continúa: “E.-¿Dónde, dónde nos hemos perdido? / J.-Vete tú a saber. / E.-¿Y vamos a continuar mucho tiempo perdidos? / J.- Yo espero que sí. / E.- ¿Esperas que sí? Yo todavía me pregunto qué hago aquí, qué coño hago aquí. Y cuando salgo de aquí también me pregunto para qué salgo de aquí. J.-Lo mejor es no saber dónde estás”.

De nuevo la pérdida. Perderse para recorrer el camino sin mirar al final. O “pensar en la muerte para recuperar los deseos de vivir”. *El quinto invierno* no es un relato, tampoco es un acto dramático, ni conjunto de acciones. Pero sí un acontecimiento teatral en el más íntimo sentido de la palabra, un encuentro con la poesía vital de El canto de la Cabra, un asomarse al interior de seres que se sienten monos antes hombres, artesanos de figuras con capacidad de reconstruirse y andar libremente sobre las tijeras que destrozan este planeta.

“La poesía es una metafísica instantánea”, decía Bachelard. En esa brevedad del acontecer poético, todo se muestra coherente con un simple golpe de vista, también el silencio, también lo que queda por decir y lo que jamás se dirá. Su complejidad no está en el discurso sino en el tiempo vertical, el tiempo detenido y atrapado en el poema, contenido en la verdad del ser, y que es la esencia de la vida misma.

Después de presenciar *El quinto invierno*, los espectadores, de vuelta a sus casas, también “encienden la ventana que da al camino”. (Fernández, J. 2015)

2.2.2.7. Fernando Renjifo. Política de lo interno

Mayo siglo XXI. ¿Es el fracaso un atributo del alma?, de Fernando Renjifo (estreno y publicación, 2012) se adentra en la introspección del *yo* -del mismo modo que la trilogía que precede a esta obra: “El exilio y el reino”-, una introspección que reclama la mirada hacia la auténtica realidad frente a la obscenidad de las imágenes que configuran la *realidad* y que nos recuerda las palabras del dramaturgo y crítico de teatro Josu Montero, que escribe en la revista *Artez*:

Nuestra mirada de ciudadanos del primer mundo es obscena, en el sentido literal y en el etimológico: ob – scena, fuera de la escena; esto es, la nuestra es una mirada que observa el mundo desde fuera, como si de un espectáculo se tratase; no formamos parte de él, lo miramos desplegarse ante nuestros ojos como un videojuego. (...) La realidad se disuelve bajo la mirada obscena; por eso lo real ha de ser un desafío para la mirada. Renjifo renuncia a lo espectacular, intenta dirigir la mirada del espectador hacia lugares muy pequeños, frágiles, lo más vacíos y desnudos posible: “El cuerpo como escena, el paisaje como escena, el tiempo como escena”, eso persigue, intentar atrapar el instante poético. (2010, 12-13)

El texto se divide en 7 escenas, 7 reflexiones sobre nuestra presencia en el mundo, la búsqueda de una referencia auténtica en un mundo absolutamente referenciado a través de la vacuidad, y la asunción del fracaso como negación liberadora.

La naturaleza filosófica de los pensamientos vertidos en *Mayo siglo XXI...* es uno de los rasgos más evidentes, y junto a él podríamos destacar la brevedad, la estructura en forma de poema y la precisión de los enunciados, a medio camino entre lo confesional y lo abiertamente político.

Las citas y referencias sirven como guía interna y nos ayudan a transitar por el texto. Una de ellas, la imagen de un cuadro de Anselm Kiefer (*Las célebres órdenes de la noche*) abre y cierra la obra. Esta pintura, sirve a Renjifo para crear un axioma sobre

nuestro ser-en-el-mundo: «No nos reconocíamos en el ruido del mundo, / ni en las imágenes, ni en las palabras. / Toda representación era hueca, autorreferencial, impotente, triste.» (2012, 7). Y se constituye, además, como el más claro hilo conductor: «Y habíamos olvidado, otra vez, toda relación con el infinito.» (2012, 9). «¿Qué sabían esos cuerpos de la inmensidad?» (2012, 12). «...volveré a descansar fugaz en el éxtasis, / y me felicitaré en el desvanecimiento. / Bajo el cielo estrellado.» (2012, 24).

Así mismo, la elección de las citas configura el universo reflexivo de *Mayo siglo XXI*: De Maurice Blanchot, Renjifo toma la radicalidad del aislamiento y el juicio crítico sobre la revolución de “mayo del 68”. De Emmanuel Kant, la imposibilidad de percibir el infinito y la tensa relación entre este infinito y nuestro interior. De Jorge Enrique Adoum, el apego a la realidad como materia poética y de René Char, el compromiso con la dignidad humana y la libertad. Además, se cita a Louis de Saint-Just, miembro activo de la revolución francesa y se menciona al final entre los autores citados, aunque sin determinar dónde, a Tiquun-Comité Invisible, revista filosófica (1999-2001) y que tenía como principal tendencia la asunción del mundo como catástrofe.

La referencia se convierte en centro del discurso reflexivo y entabla una relación con el texto emitido desde la *intrasubjetividad* que sobrepasa la mera ilustración, para ser catalizador de pensamiento. Una última referencia desvía el texto hacia una dimensión plenamente corporal: En la escena 5, se narra el suicidio de un ciudadano griego: Dimitris Jristulas, el 5 de abril de 2012; y de este suicidio, Renjifo realiza un juicio moral: «Dimitris Jristulas comprendió que hacía falta un gesto radical, / un exceso. / Para que su cuerpo y sus palabras pudieran / volver a tener algún valor.» (2012, 19).

El cuerpo, como oficiante político de la disidencia tiene, en consecuencia, una

responsabilidad que ha de ser expresada en la escena teatral (como metonimia y metáfora de la escena de la realidad). Y es por ello que en su montaje, Renjifo opta por la desnudez de los cuerpos expuestos de manera escultórica –que permiten desde su quietud que la palabra sea emitida con auténtica nitidez-.

La falsa representación de la realidad podría ser el tema que subyace en el texto, pues hay en *Mayo, siglo XXI...* un rechazo hacia la representación prefabricada que no busca el reconocimiento de las personas que la habitan: «Huyamos de la asfixia que produce el juego de / representaciones / donde no nos reconocemos / y donde se tala nuestro silencio interior. / Despleguemos otra vez la piel / para hacernos visibles los unos a los otros.» (2012, 21). Y siguiendo esta lógica, la ausencia de representaciones válidas que incluyan a los derrotados podría ser el desencadenante de las reflexiones, en las que Renjifo construye un sujeto poético plural y común, en el cual podamos identificarnos de manera activa por el simple hecho de pertenecer a una misma comunidad. En este sentido, hay un explícito interés por parte del autor en que tal reflexión sea compartida. De ahí que prácticamente todo el texto esté construido desde un “nosotros” en el cual ha de estar incluido necesariamente el lector / espectador.

En esa primera persona del plural, la voz *intrasubjetiva* de Renjifo se reafirma como conductora y artífice de lucidez colectiva, con frecuencia condenada al pesimismo: «Preguntémonos por aquello por lo que luchamos. / Preguntémonos por todo lo que no ha ocurrido. / Preguntémonos por todo lo que no hemos dejado que ocurra». (2012, 13).

La derrota de las revoluciones del XXI es nombrada por Renjifo de forma abstracta y sin llegar a citar un solo ejemplo, pero en el fondo de la cuestión qué duda cabe que subyacen las protestas que en esta segunda década de siglo están inundando las calles, que en su multitudinaria expresión pero en el olvido forzoso desde el poder, quedan

sometidas por una arraigada condición de exclusión. Esto también lo confirma el propio programa de mano que la compañía “La República”, con la que Renjifo estrena el texto junto a Claudia Faci, Alberto Núñez e Isaac Torres en la sala Pradillo (2012) y donde encontramos: «*Mayo siglo XXI* retoma una línea de trabajo más explícitamente política, en relación con el momento actual, abriendo vías de expresión de búsquedas y posicionamientos personales desde la necesidad de disidencia.»

Frente a la ineludible condición de *ser político*, Renjifo no huye de la necesidad de seguir actuando: «...renovemos el grito. / volvamos a navegar en el derroche. / Y tal vez ahí seremos de nuevo excluidos y colmados.» (2012, 22), pero reorienta este grito hacia la desobediencia personal: «Tenemos intimidad con la catástrofe, / busquemos intimidad con la disidencia» (2012, 22), un grito que poco a poco se va haciendo explícito y dirigido hacia un destinatario próximo.

La disidente improductividad se configura como idea que triunfa en el corazón mismo de la derrota y que abre las puertas a un tiempo de búsqueda en la contemplación: «Improductivo, apátrida y extranjero en el desierto: / como si el desierto no fuera ya un lugar sin límites / arena que corre sobre la arena..» (2012, 23)

2.2.2.8. Marco Canale. Compromiso con las pulsiones

En *El nacimiento de mi violencia* (estreno y publicación 2012), Marco Canale, nos advierte desde un principio:

Esta obra está pensada para hacerse en cualquier espacio donde se crea que tiene sentido compartir este texto, sean lugares de encuentro políticos, educativos, sociales, o de cualquier otro tipo, incluyendo también los espacios teatrales. No hay ninguna acotación sobre cómo debería montarse o ubicarse en el espacio. Solo es una voz que aspira, tal vez, a encontrar otras voces. (2012, 129).

El texto fue presentado en el festival de Edimburgo en la sección de Theatre Uncut, un proyecto para favorecer el desarrollo de dramaturgias que tienen como fin responder a la situación política actual mediante la escritura de obras de teatro.

A lo largo del texto se construye a sí misma una voz que aspira a adquirir cuerpo y que a través de su explícita denuncia huye en todo momento del artificio de la ficción. Una característica ya evidente en su anterior obra *La puta y el gigante* (2010) donde explícitamente se citan hechos y se dan nombres que nos ayuden a comprender la perversidad de los medios de comunicación con respecto a determinadas tragedias acontecidas en Latinoamérica.

Así, la aparición de anécdotas de actualidad, dentro de un contexto social de exasperación frente a la crisis y la corrupción, es una de las herramientas clave para el encuentro sincero con la realidad: «Y leo que esta tarde en Madrid, una mujer le dijo al Ministro de Hacienda español: “Llevo trabajando desde los 13 años y como me quiten mis ahorros, mato”» (2012, 130). Esta cita periodística da pie, además, el motivo principal de reflexión, aquello que da pie al discurso y que el título del texto resume en

gran media: *el nacimiento de mi violencia*. La violencia como expresión irrefrenable de la indignación y del compromiso con el restablecimiento de la justicia.

El individuo, sometido a una insoportable presión sobre su vida desde las jerarquías de poder se ve obligado a reaccionar, actuando en contra de quienes cree que forman parte del origen de sus problemas: falta de perspectivas laborales, limitación de derechos y libertades, etc. Sin embargo, el acomodo y el decoro de los movimientos sociales impiden esta expresión convulsiva de la ira que tal situación produce: «El gran teatro del mundo del movimiento social, que en treinta años de democracia, nunca se animó a vincular la práctica política a la acción o al enfrentamiento y la rabia.» (2012, 130).

La violencia contra el poder que ejerce violencia se conforma como actitud de deseo ligada a la acción, sin entrar en juicios morales sobre su conveniencia o su legitimidad sino como respuesta visceral de autodefensa, en la que el cuerpo habla queriendo cambiar el estado de la cuestión de forma furiosa y radical, aunque al mismo tiempo sometido a la imposibilidad de ejercerla.

Desde un posicionamiento político, Marco Canale se sumerge en la exploración personal del origen de la violencia: «Y siendo una angustia, una sensación de falsedad que me oprime» (2012, 132), y es en esta labor de intromisión donde aparece la verdad, la auténtica reflexión sobre la condición humana en un mundo sumido en el capitalismo.

Pero la pieza, movida en parte por el monólogo interior, escapa de la individualidad improductiva para recolocar al autor frente a los otros. Mediante la rememoración de diálogos no contextualizados en tiempo ni espacio, la trama avanza hacia la manifestación de la derrota, de la frustración colectiva: «Para nosotros no hay lugar para la utopía.» (2012, 133).

2.2.2.9. Antonio Fernández Lera. Lirismo interior

Los rasgos que caracterizan a este autor podrían resumirse en un elevado tono lírico, la absoluta renuncia a la trama a favor de la sugerencia y la visualidad, el gusto por la defragmentación y la incompletud, y un latente autobiografismo que tiene como función obligar a los intérpretes a una asunción personal de la palabra.

En *Conversación en rojo* (estreno y publicación, 2012), citando uno de los montajes más llamativos y con mayor repercusión, el texto se presenta mitad en verso, mitad en prosa, repartido en 20 cuadros sin aparente relación, a modo de paisajes interiores en los que predominan las sensaciones de carácter subjetivo. Fernández Lera defiende aquí la brevedad y la musicalidad del propio silencio, de aquello que queda por decir, aumentando de este modo las resonancias metafóricas y la cadencia inmanente a su estilo de escritura, siempre bajo una influencia lírica y la precisión de un lenguaje muy elaborado, un posicionamiento estético que arranca desde el inicio de su trayectoria como creador: «Tengo que trabajar frase por frase, cómo acaba, cómo empieza, cómo arranca...» (Fernández Lera, 1988, 67).

El silencio, podríamos decir, se erige como principal elemento temático, capaz de unificar forma y contenido. Así, en el cuadro 3, las imágenes descritas remiten a paisajes helados y en silencio. En el cuadro 5 la muerte se torna falso silencio «que la brisa nocturna rompe a cada instante». El cuadro 6 está marcado con la didascalia: «largos espacios de silencio entre las palabras». En el cuadro 7, el poema deviene en una reflexión sobre el silencio que acaba con la sentencia: «el silencio nos pertenece», y que redonda en la asunción del silencio como ladrillo vacío pero necesario. El cuadro

11 resulta ser una congelación silenciosa e indefinida de la mirada que apenas ocupa tres líneas en el texto: «Veo su rostro y atrapo sus lágrimas. Y vuelven. Y me arrastra esa mirada congelada en el tiempo. Y así hasta el infinito» (2012, 14). Y en el cuadro 14, la pérdida del valor del lenguaje, a favor del poder comunicador del silencio se transforma en alegoría mediante un relato de cómo «las palabras habían desaparecido». Así mismo, el vacío y lo insignificante adquieren inusitada importancia en el relato identitario: «No sabía por dónde empezar -nunca sé a ciencia casi nada, siempre doy un paso a atrás o me tomo un respiro antes de lanzarme a cualquier vacío, aunque al final solamente se trate de un insignificante charco de agua.» (2012, 17).

En *Conversación en rojo*, como también en otras obras de este autor, la palabra nace del pensamiento y del recuerdo más íntimos, pero se posa en el presente a través de una disposición discursiva que busca entablar una comunicación con los otros, y también con el propio *yo poético*. En esta voluntariosa indagación en los *actos del habla*, Fernández Lera construye una rica *proxemia oral*, y que podríamos analizar atendiendo a la proximidad de quién es alcanzado por la palabra pues se trata de una proximidad que es posible marcar mediante el grado de confidencialidad que se establece entre las partes y la afectación que se pretende causar. De este modo podríamos diferenciar los discursos comunicativos atendiendo al contenido de los mismos y las formas gramaticales empleadas:

.-Hacia un *tú* muy cercano y del que no se espera respuesta, en segunda persona: Cuadros 1, 5, 13 y 16.

.-Hacia un *tú* muy cercano y como respuesta de algo, en segunda persona: Cuadro 7.

.- Hacia un *tú* muy cercano y como parte de un diálogo, en segunda persona: Cuadro 12.

.-Hacia un *tú retórico* (del yo poético), en segunda persona. Cuadro 8.

.-Hacia un *yo genérico*, en segunda persona: Cuadro 2.

.-Hacia un oyente indeterminado (que podría ser el público) y describiendo en pasado, en primera persona: Cuadros 3, 17 y 18.

.- Hacia un oyente indeterminado (que podría ser el público) y describiendo en pasado, en tercera persona: Cuadro 14.

.-Hacia un oyente indeterminado (que podría ser el público) y describiendo en presente, en primera persona: Cuadros 9, 11, 15.

.-Hacia un oyente indeterminado (que podría ser el público), en tercera persona: Cuadro 10.

.-Hacia un *nosotros* (como forma retórica del *yo*), en segunda persona del plural: Cuadro 4.

.-De una manera híbrida y utilizando gran parte de los recursos anteriores: Cuadro 8.

.-Hacia el *mundo*. Como voz crítica o editorial: Cuadros 19 y 20.

El universo que construye Fernández Lera surge de una *intrasubjetividad* compleja que se aleja de la voz interior y del flujo de la conciencia, pues antes de ser publicada (y representada) es modificada a través de la cadencia, la musicalidad, el ritmo... Variables todas ellas sonoras y que permiten conectar el texto con el imaginario visual donde se recrea.

Y es esta visualidad la que, a su vez, nos invita a adentrarnos como lectores / espectadores en la temática de *Conversación en rojo*, aunque no de una forma explícita sino mediante asociaciones entre los distintos significantes. La trampa para pájaros en el

cuadro de *Paisaje de invierno con patinadores*, de Brueghel el Joven. La anécdota de infancia en la que al protagonista del relato dejaron sus padres encerrado en un coche mientras nevaba. El Campo de la Rata, en A Coruña, escenario de fusilamientos en el invierno del 36. El propio invierno, omnipresente y configurador sensorial de la pieza. El desierto como metonimia del vacío. La noche y el sonido de la lluvia cayendo a cántaros. El desierto que invade la ciudad. Los cadáveres tiñendo de rojo las tranquilas aguas de un río, y que nos conectan con el título... Metáforas visuales que configuran en su conjunto una cadena de impresiones poéticas, a modo de pintura paisajística de lo interior.

La devoción de Fernández Lera por el silencio se rompe al final de la pieza mediante una reflexión que nace de dentro y que no es posible callar: «El grito y el susurro y la risa y la calma y el pensamiento / y la locura / y el dolor y la herida y la risa y la compasión / y la ira y la ira / forman parte de nosotros / o nos pertenecen / o les pertenecemos» (2012, 20).

2.2.2.10. Carlos Marquerie. Documentación de la intimidad

En *28 buitres vuelan sobre mi cabeza* (estreno y publicación, 2013), Carlos Marquerie adopta la crónica como discurso literario, un formato que está presente, en mayor o menor medida, en otros textos de Marquerie, como por ejemplo *El Rey de los animales es idiota* (2005).

En el caso de *28 buitres vuelan sobre mi cabeza*, se trata de acontecimientos de índole personal acaecidos entre el otoño de 2011, el invierno de 2012 y la primavera de 2012, y que revelan un interés por dotar de realidad a la narración a través de la datación ordenada de los hechos.

La ficción queda en entre dicho gracias a este recurso formal, más propio de la exposición documental que de la invención que caracteriza a la narración literaria. Además, y en su conjunto, la obra no deja de ser la expresión íntima de un *yo*, bien desde la primera persona, o a través de la descripción que sobre ese *yo*, hacen otras personas.

El abundante y explícito uso del diario personal apoya estos rasgos hacia un documento íntimo en el que se desvela la psicología del *autor* del diario (que eventualmente podría no coincidir con el autor del texto).

Hay un alto grado de confesión, de revelación de sentimientos que tratan de ahondar en lo más profundo del ser. Pero no solo desde la primera persona, también desde el relato en tercera persona de la intimidad del autor.

Esta es una particularidad que pronto aparece incluida a través de las didascalias: “(la mujer de piel blanca lee en el diario)” o “(la mujer blanca dice)”. La mujer blanca,

convertida en destinataria del diario, lee el diario del hombre y descubre los sentimientos del *autor* por boca de él, pero también rememora con voz propia hechos y sensaciones compartidas con esa persona, incluso alcanzando una descripción en tercera persona del otro, como si ella pudiera habitar en su interior.

Entre la lectura del diario y la exposición de la intimidad por parte de la mujer existe una relación directa. Así, al final del otoño en 2011, la mujer lee: «13 de diciembre. / Llegó hasta mí silenciosa, / se escurrió entre mis músculos / y heló mi cuerpo. En mi cabeza se agolparon los deseos insatisfechos y aquellos que de tan ocultos me eran desconocidos.» (2013, 10), y más adelante, la mujer dice: «La boca del hombre que habita en lo alto de la colina se llenó de saliva, se desbordó y empapó el cuerpo de la mujer. Él vio cómo la carne fibrosa y fuerte chorreaba, y vio cómo la saliva se helaba sobre la piel.» (2013, 10).

El amor, el sexo, el deseo, la amistad, y sobre todo la carnalidad, están presentes en el texto como expresión sin límites del *yo poético*, capaz de permitir a la palabra sumergirse en la identidad mediante la infinidad de poros abiertos: «Y llegó a mí tu silencio, y tu silencio entró en mis carnes.» (2013, 12).

En *28 buitres vuelan sobre mi cabeza*, hay una permanente alusión al cuerpo presente o ausente del hombre que escribe el diario, aquel que está se sitúa en escena desde la primera didascalía: “(el hombre abre el diario y lee)”, y aquel que desaparece para que los presentes y que habita en el metafórico “alto de la colina”. Alrededor de este ser giran todas las locuciones, de forma directa (el hombre lee) o indirecta (la mujer blanca lee o la mujer blanca dice), pero sin existir una conexión dialogal entre las voces que asumen la palabra escrita.

Solo cuando la identidad traspasa las fronteras de la presencia corporal y se

materializa en objeto (mediante la utilización de marionetas) es posible el diálogo: En *Pequeño diálogo de otoño*, “la mujer del río” (que interpretamos podría representar a la mujer de piel blanca) y la “marioneta dorada” (a la que pone voz la mujer de piel blanca según indica el texto y que representa a un hombre, quizá el autor del diario) mantienen una conversación en la que tampoco se rompe el protocolo establecido: El hombre (marioneta dorada) habla de sí mismo en primera persona y en tono descriptivo y la mujer de piel blanca (la mujer del río) expresa en tercera persona los sentimientos del hombre desde una punto de vista que involucra una proximidad corporal.

Se trata, en consecuencia, de una elaborada construcción identitaria en la que el relato de los acontecimientos queda diluido a favor de una exposición poética de lo íntimo desde diferentes perspectivas y configurando una rica multipresencia de narradores, a pesar de que todos ellos no hablen sino de una misma realidad personal, en todo momento presente. Dentro de esta óptica caleidoscópica, la asunción de la voz del otro como propia toma fuerza una vez que la voz del hombre se extingue en la primavera de 2012, «*La voz del hombre que habita en lo alto de la colina se silencia en su diario. A partir de este punto una voz de mujer asume la primera persona de la narración*» (2013, 33). Y esto implica también un cambio importante: El diario inacabado del hombre es continuado en tercera persona por “la mujer de piel blanca” variando el tiempo de la narración hacia el pasado: «18 de abril. (...) Su vieja perra resopla, y él ahogó sus deseos en palabras que ocultaban en vez de desvelar».

Toda este dominio de la narratividad desde un posicionamiento personal y documentado en el tiempo, parecen despojar a la palabra de cualquier posibilidad de representación. Sin embargo, y de forma paradójica, el texto de Marquerie nace con vocación escénica: La primera acotación a modo de subtítulo y entre corchetes así lo

indica: “(UN TEXTO PARA LA ESCENA DE CARLOS MARQUERIE)”. Esta determinación de dar el salto a la escena implica por un lado un desapego con respecto a su naturaleza literaria y por otra una necesidad de transformación. Marquerie no está hablando de representación sino de *texto para*. La diferencia, aunque sutil en la forma, es notable en lo que se refiere a la función de la propia obra literaria teatral. La transición de texto escrito a texto escénico se efectúa, en este caso, bajo la complicidad liberadora del autor, concediendo al primero un estatus intermedio. Es decir, la dramaturgia en papel (la obra misma que estamos a analizar) ocupa un lugar a medio camino en el proceso de creación, y aunque sin perder su lado artístico, de cara al resultado final solo puede considerarse un estado más dentro del todo. Por una parte remite a un estado anterior: unas vivencias de las cuales se parte, y por otra a un estado posterior: la construcción de una dramaturgia plenamente escénica que sea capaz de materializar las voces que en el texto aparecen.

El uso de marionetas clarifica este posicionamiento intermedio. La encarnación de la palabra no encuentra un único destinatario final en el cuerpo de un actor o una actriz, sino que se abre a la dicción variada y múltiple donde los objetos ofrecen una nueva alternativa: la disociación de la voz del cuerpo.

Por otra parte, la problemática del *yo* presente en el texto, y donde la alteridad –aquél que habla desde fuera sobre el *yo*- es una alteridad inaprensible, al mismo tiempo lejana y al mismo tiempo íntima, quedan acentuadas en la propuesta escénica llevada a cabo por el propio Marquerie.

En el montaje de esta obra, llevado a cabo en 2013 en el Teatro Pradillo, el cuerpo desnudo de Carlos Marquerie entra a formar parte del paisaje global, de la poesía escénica configurada para su presentación como creación total, en la que resulta tan

importante la capacidad de sugerir visualmente como la permanencia de la palabra en ese paisaje. Julio Prevencio, en la revista *Artez* nº 192, realiza una crítica de la obra, enfatizando el carácter íntimo y paisajístico de la pieza, y atribuyendo la voz que aparece en el diario al propio Marquerie:

Así, en *28 buitres vuelan sobre mi cabeza*, Carlos Marquerie recurre a su habitual estilo, profundamente personal, poniendo en común todas sus facetas: las de dramaturgo, director, iluminador, escenógrafo y pintor. Como línea conductora, los escritos íntimos en modo de diario que elaboró a lo largo de tres estaciones durante el curso pasado, en cuya puesta en escena se diría que se encuentran dos de los temas fundamentales en la creación del autor en los últimos años: el cuerpo y el paisaje. (2013, 12)

Que Carlos Marquerie habla de sí mismo, es algo que puede intuirse gracias a las pistas personales que a través del texto va dejando, y que sin formar parte esencial del relato aparecen como anécdotas vitales cuya importancia solo puede ser efectiva para quien las cuenta. Pero aun así, en *28 buitres vuelan sobre mi cabeza*, el paisaje se configura como el auténtico protagonista indirecto. Resultan innumerables las alusiones al paisaje y la descripción sensorial del mismo, con frecuencia sinestésica. También las citas caminan en esta dirección y remiten a una poética paisajista. (*La tierra baldía* de T.S. Eliot, por ejemplo). El paisaje no solo es motivo de descripción y exaltación sensitiva, es capaz incluso de introducirse en el cuerpo de quien lo describe: «Las estrellas / lanzan púas de luz, / hieren mi cuerpo, / lo taladran y hacen de mí un tamiz / para ser atravesada por las sombras. (...) Las gotas cálidas repican en mi cabeza.» (2013, 35).

Esta última característica nos introduce en aquello que continuamente late en la pieza a modo de motivo. Nos referimos al cuerpo como *naturaleza muerta*. El cuerpo como objeto de discurso poético y pictórico que yace en medio del paisaje y que es consumido por él: «Hay un ligero movimiento, es como si la oscuridad avanzara hacia mí, como si

un polvo negro, suspendido en el aire, ocupara todo aquello que me rodea, incluso a mí mismo». (2013, 28).

En esta fusión cuerpo / naturaleza, los fluidos corporales, y en concreto las lágrimas, juegan un papel relevante. Las lágrimas y el sudor son la expresión física y casi sublime de *lo intrasubjetivo*: «Una lágrima es como una palabra silenciada, / se escurre ante la imposibilidad / de acallarla por más tiempo.» (2013, 15).

2.2.2.11. Rodrigo García. Apología del *yo contracultural*

La extensa producción teatral de Rodrigo García está atravesada en gran parte por una lacerante crítica social que tiene por objeto sacar de la comodidad al espectador a través de la denuncia. La sociedad de consumo es el principal motivo de esta denuncia, aunque no el único. Y en este sentido, obras como *La historia de Ronald el payaso de McDonalds* (2002), o *Compré una pala en IKEA para cavar mi tumba* (2003) marcan los principios de una técnica de escritura (y de realización escénica) que une lo personal y lo político a través de la referencia cultural –que explícitamente aparece como nexo entre la experiencia del autor y los acontecimientos sociales-.

Si tomamos como referencia la obra *Daisy* (estreno y publicación, 2013), encontraremos en ella claves clarificadoras de esta cuestión.

A modo de introducción, Rodrigo García da pistas sobre la barroca ironía sobre la que se asienta *Daisy*: “En esta monumental obra aparece cada noche el filósofo Gottfried Leibniz para explicar un montón de cosas a la perrita Daisy, como el texto no indica.” (2013, 4). La razón enfrentada a la animalidad parece ser la imagen elegida por Rodrigo García para comenzar una extensa colección de relatos culturales desde un *yo* directo y mordaz, no muy diferente a tantos otros que aparecen en las obras de García, y que en consecuencia, configuran una personalidad reconocible.

La acumulación de pasajes a modo de retratos de sociedad en los que intervienen tanto datos reales como anécdotas ficcionales dan como resultado una obra intensa y palimpséstica.

El tema central podría ser la propia sociedad capitalista, vista desde el humor y

revestida por la decrepitud y el deterioro –asunto que queda reflejado en la metáfora persistente de las cucarachas-. Al igual que en otras obras en las que también subyace un vapuleo del sistema económico reinante, también en *Daisy* son visibles diferentes discursos formales: el relato en primera persona, la narración omnisciente, el monólogo apelativo, el artículo periodístico, la enumeración, la poesía, etc., siendo predominantes las distintas formas de narración –algo que ya se advierte en su anterior pieza: *Gólgota Picnic* (2012)-.

Es este mencionado deterioro de la sociedad, la voz que habla (el *yo* que relata en primera persona buena parte de las anécdotas) aparece, a su vez, consumido por la degradación moral –como representante simbólico de la degradación colectiva en la cual se inscribe-, pero al mismo tiempo revestida de una cruel inocencia, dentro de atmósfera lúdica y humorística general. En esta línea se sitúan los pasajes: *ENTIERRO DEL PADRE EN PRESENCIA DEL CLOWN* y *MUERTE POR ENVENENAMIENTO DEL GATO DEL VECINO*, si bien es a través de la narración irónica e incluso burlesca de anécdotas inventadas, la forma más común en la que *Daisy* participa del deterioro: en *UN COÑO PEGADO A UNA PERSONA...*, en *ESPLENDOR Y AGONÍA DE LA LOCURA POR AMO...* o en *CHULETITAS DE LECHAL CHURRO Y SARDINAS DEL CANTÁBRICO EN LA SUIT DEL HOTEL RITZ...*

La destrucción y ruina de la sociedad de consumo, representada a través de sus valores más populares: las marcas, los personajes famosos, las costumbres, los anuncios televisivos o los nuevos mitos culturales y deportivos, son llevados por Rodrigo García a una suerte de ‘surrealismo cotidiano’, un universo en el que habita la decadencia escatológica, la sátira, la banalización, el menoscabo gratuito del *otro* y un largo etcétera de comportamientos contrarios al decoro.

De todos los elementos de esa *realidad simbólica* que Rodrigo García pretende

parodiar sobresale la cultura de masas como principal objeto de burla. En la verborreica sucesión de relatos –sin que entre ellos exista una ligazón argumental- habita el cinismo, la irreverente denuncia de las costumbres de la sociedad, de un modo provocador y cargado de desvergüenza (*anaideia*).

En cierto modo, la abundancia de referencias culturales operan *en representación* de la realidad exterior aludida y acaban por configurar en su conjunto el *cuero social* y el *campo ideológico* que el sátiro Rodrigo pretende trasladar a escena.

Podríamos afirmar que los recursos contraculturales utilizados, capaces de desacralizar las mitificaciones de la sociedad de consumo –entre las que también se incluyen las grandes obras literarias universales-, circundan todos ellos eso Michail Bachtin llamó la *risa subversiva*, y que en *Daisy* encuentra su paralelo en una especie de *risa salvaje* de la que no escapa ningún estamento social, tampoco los dispensadores de la cultura oficial:

Todos los destinatarios de los quesos fueron personas relacionadas con la cultura: bien artistas, bien *curadores* o pensadores o directores de algo, bien *reflexionadores titulados*, bien *estructuradores*, bien *agrupejeadores* y *revuelteros* con carnét de conducir el arte, vamos, gente que en realidad no tiene talento ni para hacerse un huevo frito y se dedican a otorgarle un sentido a defecaciones de neonato o espacios vacíos u hojas garabateadas por algún borracho que no da palo y que vive subvencionado por el Estado o gracias a la herencia de su abuela. (2013, 27)

La risa, asentada principalmente en el sustrato épico de una narración exageradamente nihilista, y también en la simple exposición de lo escatológico, lo erróneo o lo patético, desactiva en gran medida el inicial deseo de violentar con la palabra. Más aún cuando el sujeto que se burla es constante objeto de burla por él mismo: «El día que me proponga echarme un vistazo a mí mismo, aquello será un carnaval como el Carnaval de Río.» (2013, 41).

La cita directa, la enumeración de datos y la utilización de nombres reales, siguen siendo recursos presentes en la dramaturgia de Rodrigo García, sin embargo queda lejos el sentido abiertamente acusatorio de las obras llevadas a cabo a principios del XXI, en especial en *La historia de Ronald el payaso de McDonald's* y donde la aparición de los nombres de los torturadores de la Argentina de la dictadura constituía en sí mismo toda una declaración de principios. Sin embargo, y a pesar de que el tono ya no es tan duro, y ni siquiera delator, las palabras de Rodrigo García siguen estando dentro de una estética de lo corrosivo, por más que la ficción haya ganado terreno a lo documental.

Estamos en un texto, en definitiva, que por sí mismo contiene abundante material literario para configurar todo un mundo cercano a lo onírico, y dominado por un ejército de cucarachas a las que Rodrigo García trata de amaestrar. Lo *intrasubjetivo* aparece aquí desde lo más profundo de las pesadillas, o también desde lo traumático (desde *lo real*, en terminología lacaniana) y se hace político en la medida que es capaz de establecer una gran metáfora del mundo en el que vivimos. Es la *intrasubjetividad* compartida, pero también una asunción de la culpa propia en la configuración del *yo* que aún que le pese, construye también el mundo. Baudrillard dice: «Todos somos rehenes, todos somos terroristas, ese circuito ha sustituido al otro, el de los amos y los esclavos, el de los dominantes y los dominados, el de los explotadores y los explotados. (...) Hasta de nuestra propia identidad somos rehenes: obligados a asumirla, obligados a responder de ella con nuestra propia cabeza.» (1984, 40-41)

Daisy, estrenada en 2013 en la sala Théâtre des Haras de Annecy (Francia) adopta en su traslación escénica un alto grado de performatividad –tal y como es habitual en los trabajos como creador escénico de Rodrigo García-. En la dramaturgia escénica de *Daisy* aparece toda esa materialidad que la palabra omite, y se convierte en ostentación

visual, litúrgica y corporal de la propia materia.

Como ya sucede en otras piezas, el público, en su *rol* de espectador se ve obligado a mantener las distancias con pudor, desbordado por la acumulación de imágenes que buscan la provocación.

2.2.2.12. Carlos Sarrió. Monólogo interior y confesiones en plural

Recientemente, Carlos Sarrió publicaba en Ediciones Invasoras *Solo sucede lo que puede suceder* (2017), un extenso poema (en el que también se insertan narraciones en primera persona) escrito en clave de monólogo interior y que fue llevado a escena también en el 2017.

La obra, que tiene como motivo el desahucio, el desahucio del *ser* en el mundo en el que vivimos, se inserta dentro de una serie de obras en las que Sarrió utiliza una voz personal, cercana a sus propios sentimientos, para reflexionar sobre su *estar* en el mundo.

Este camino, desde lo interno, tiene, a nuestro juicio un origen y es la obra *Nunca debimos empezar por ahí* que Carlos Sarrió estrenó en 2013 (publicada en AFLERA en 2014)

En *Nunca debimos empezar por ahí*, y a través de un ejercicio metadiscursivo, en el que la reflexión sobre el hacer teatral resulta ser el principal eje temático, Sarrió hilvana una arquitectura dramática alrededor de la inutilidad: de aquello que se hace a sabiendas de que no es útil. El argumento que se toma prestado de manera intertextual es la descripción de *la posa*, una tipología de construcción a base de palos y cuerdas que es posible ver en el Antiplano andino y que está caracterizada por su absoluta falta de funcionalidad, pues en ella faltan las paredes y el tejado, siendo en su conjunto una casa transparente.

La posa, como alegoría del propio teatro, es un sitio de paso que sirve para la recreación del propio tránsito, del propio devenir, sin intención alguna de permanecer. Y

este principio de acción inútil y efímera es el mismo que mueve a Sarrió a preguntarse por la necesidad de hacer teatro, por la necesidad de ser de la propia compañía *Cambaleo*, de la que en cierta forma se hace portavoz a través del texto.

Lo *intrasubjetivo* aparece en *Nunca debimos empezar por ahí* de una forma colectiva. Las anécdotas de los integrantes dan cuerpo a la narración de forma personal y desde la vivencia, aunque siempre formando parte del grupo, y utilizando los nombres reales, los cuales no es posible confundirlos con personajes de ficción: «Elisa siempre llora en un restaurante ruso. No sabemos si llora en todos los restaurantes rusos. Pero en el restaurante ruso que está en la Plaza de la Paja siempre lo hace. (...) Le he preguntado a Carlos, muchas veces, por qué hacemos esto. Por qué seguimos haciendo esto. Me refiero a esta ceremonia...» (2013, 5).

Elisa Gálvez y Carlos Marquerie son los mencionados en el texto, personas afines a los proyectos desenvueltos por ellos y por la propia compañía *Cambaleo*, creadores que a principios de los '80 del XX, y junto a *Cambaleo*, decidieron revolucionar el arte del teatro, sumido todavía entonces, en España, en un quehacer decimonónico.

Es esta revolución colectiva de la que habla Sarrió. Construida no para perpetuarse sino para ser transitada mediante el quehacer teatral. Y que sin embargo, a juzgar por el discurso que el propio Sarrió edifica a modo de ensayo metateatral, no ha servido para lo que fue creada, sino para algo inútil -quizá lo único que podía hacerse-.

2.2.2.13. La tristura. Conciencia poética de lo interno

Itsaxo Arana, Pablo Fidalgo, Violeta Gil y Celso Giménez son los cuatro componentes principales de La Tristura, aunque en ocasiones haya que sumar otros nombres, en especial los de Rafa Alberola, Chiara Bersani, Javier Calvo, Nilo Gallego y Pablo Gisbert. (En 2015 abandonaría la compañía Pablo Fidalgo).

Estamos ante una compañía que comienza a trabajar en Madrid alrededor del año 2004, y su línea de investigación en la escena se centra en la búsqueda de nuevos lenguajes escénicos, en los que la palabra surge de la intimidad y es tratada en escena bajo las premisas de la precisión y la hondura.

La obra en la que nos centraremos, al hablar de esta compañía, es *El sur de Europa. Días de amor difíciles*, estrenada en 2013 (publicación en AFLERA en 2014), una obra que continúa la línea abierta en otras obras anteriores de La Tristura y que se hace claramente visible en *Actos de Juventud*.

Se trata de un texto colectivo que, sin embargo, sorprende por la solidez del estilo con el que está escrito en su conjunto. Divido en tres partes: La primera de ‘encuentro’ (principio -o final- de una película de amor), la segunda de ‘estancia’ (canciones para antes de una guerra), y la tercera de ‘despedida’ (dormíamos, despertábamos), el texto de *El sur de Europa. Días de amor difíciles* tiene como hilo conductor la exposición pública de los sentimientos íntimos, en torno al amor, y en un contexto indefinido de desesperanza y desasosiego.

Mientras que en la primera y la tercera parte, las situaciones son estáticas, en la segunda hay continuo movimiento. Así, en la primera parte se produce un diálogo

dentro de un auto, entre I y C (iniciales de Itsaso y Celso, dos de los actores que estrenaron la pieza en la Sala Pradillo), y en la tercera un monólogo de Chiara hablando por teléfono. Y por el contrario en la segunda parte, las acotaciones indican vivacidad y extenuación física: «Nilo Gallego toca la batería mientras un grupo de jóvenes canta. (...) Una detrás de otra, sin parar, canciones de amor y de España. (...) Rafa baila hasta el agotamiento» (2014, 15).

El estatismo en la acción física de las partes 1 y 3 parece empujar a la palabra al abismo de lo interno, de igual manera que el texto neutro y paralizado dentro de una proyección en la parte 2 -tal y como se indica en ella- implica un movimiento físico que conduce al desfallecimiento.

Esta clara disociación entre palabra y acción física arrastra una mecánica escénica: Las decisiones más importantes y que involucran al *ser* en lo fundamental, son tomadas desde la quietud, desde la contención física; mientras que la permanencia, el conformismo y el vivir en el instante conllevan un consustancial consumo de energías en la superficie.

En este sentido, la diferencia entre una y otra textualidad es clara: Mientras que en la primera y tercera parte subyace una trama de carácter dramático que tiende a un desenlace de carácter patético y catártico: «Habría muerto si tú no hubieses venido» (2014, 12), «Esta vez me despido de verdad, mientras me quede algo por conocer, seguiré viva» (2014, 22), en la parte central del texto predominan la inacción, la frustración y la tregua: «...Últimamente he mirado para otro lado / me he hecho el dormido / no he luchado a tumba abierta contra todos...» (2014, 15), «...He sentido que el mundo era muy grande / Y que nunca podría cambiarlo / he desistido...» (2014, 16), «He reservado mi fuerza y mi garganta / Y pido perdón» (2014, 16).

El amor es difícil más allá del 'instante', del instante vivido con intensidad y bajo el estigma de la lucha: «Te propongo volver a la batalla / Salir a la tormenta a pelear a pecho descubierto / Tú contra mí, aunque nos amemos / Hasta caer agotados, sonrientes, salvajes.» (2014, 16).

2.2.2.14. Elena Córdoba. Poética de la experiencia corporal

Si analizamos el trabajo danzístico de Elena Córdoba en la última década, comprobaremos que todos ellos están diseñados en forma de tratados de anatomía. Ya en el prólogo de *Anatomía poética II: El amor y la herida / Expulsadas del paraíso*, (estreno, 2010 / publicación, 2011), Elena Córdoba avisa de la contradicción que supone pretender hablar desde el cuerpo: «mis palabras no llegan a reflejar, ni por asomo, lo que sucede en una experiencia corporal.» (2011, 5). Sin embargo, es eso precisamente lo que pretende la artista con la escritura de esta anatomía estructurada en narraciones que tienen por título miembros del cuerpo, cualidades de movimiento o imágenes relacionadas con el cuerpo: Ir desgranando una a una todas las manifestaciones físicas importantes, para asociarlas así a lo interno y a lo personal.

Uno de los rasgos más sobresalientes de esta pieza, al igual que en muchas otras de Elena Córdoba, es el hecho de que en todo momento esté presente su voz, su experiencia personal, a modo de diario íntimo, y en torno al cuerpo. La coreógrafa se desnuda en el texto que sirve de motivo para el movimiento, ofreciendo datos y reflexiones de manera fluida y sin seguir un orden determinado.

En *Anatomía poética II: El amor y la herida / Expulsadas del paraíso*, y analizando brevemente las tres primeras, encontramos que CEREBRO ES UN TUPPER es apenas una imagen que motiva el pensamiento sobre el paso del tiempo y la descomposición. MATERIA Y MEMORIA es una breve reflexión sobre el aire que se sitúa entre el cuerpo y lo demás. Y EL TEMBLOR contiene una descripción física del propio temblor y un relato personal sobre su significado: «a los cuarenta y siete años no puedo desterrar la duda de

mi cuerpo.» (2011, 9), pero también, es una descripción metafórica de su modo de trabajar el movimiento: «Repito las percepciones y los movimientos, para que las cosas del mundo entren en mi cuerpo.» (2011, 10).

La obra continúa mediante una técnica semejante: Intercalar descripciones corporales e impresiones personales de carácter vital. Las unas, además, se contagian de las otras, estando plagadas de rasgos de subjetividad las primeras y sometándose a un cierto grado de asepsia las segundas. «Hay que ir lento. No se puede descomponer el cuerpo con prisas. Haría falta un hacha.» (2011, 26). «...me acuerdo de que mi vida interna no tiene uno de esos órganos que reciben la pasión, el útero.» (2011, 27).

Es reseñable, además, la abundancia de citas, casi todas ellas extraídas de viejos tratados de anatomía como el de Xavier Bichat, pero también de obras literarias y filosóficas (de Aristóteles, Dickinson o Thomas Mann y Bachelard entre otros). Unas citas que a menudo abren el panorama de la reflexión poético-anatómica, convirtiendo al texto de Elena Córdoba en un auténtico tratado de Anatomía, en el cual el objeto de estudio científico es su propio cuerpo, gracias al efecto de la intertextualidad.

Es llamativa, en esta dirección, la relación imaginaria con Cristobal Pera, autor de *El cuerpo herido: Un diccionario filosófico de cirugía*, y a quien Elena Córdoba requiere con frecuencia para obtener respuestas: «Mis preguntas a Cristobal se suceden: ¿Existe una muerte natural de las células?» (2011, 31).

El estudio de ella misma implica una disección corporal a través de la danza, tal que si Elena Córdoba pudiera ocupar el papel de cirujano a través del movimiento. Vísceras, huesos y músculos son descubiertos desde lo profundo, generando en este *descubrimiento*, sensaciones y pensamientos contradictorios: «Pedirle al músculo que haga cosas de músculo, no pedirle que haga cosas de arte.» (2011, 15). «Me pregunto y

me pregunto qué hace la danza con el cuerpo. ¿Lo borra? ¿Lo convierte en humo? ¿Lo convierte en filigrana? ¿Lo convierte en bonito monstruo sin huesos ni dolores?» (2011, 16)

Por otra parte, a medida que el estudio avanza y las descripciones físicas se suceden, aumenta el grado de confidencialidad y de exposición de Elena Córdoba frente al lector, y frente al espectador. Los datos íntimos se suceden a cada paso: Referencias a su propia edad, a la cercana menopausia o a algunos miembros de su familia: «Mi suegro demacrado y cansado se pelea por arreglar un reloj...» (2011, 37).

En este proceso de autoconciencia corporal a través de la palabra poética se desvela un creciente encuentro con lo emocional-cotidiano. Un rasgo que sistematizaremos del siguiente modo:

- .- A través de confesiones de estado de ánimo corrientes o diarios.
- .- Mediante la expresión de la pasión por el trabajo de la danza.
- .- Con el reconocimiento del envejecimiento y del *desgaste*.
- .- En la asunción del *dolor* como accidente que sufre el cuerpo en su devenir cotidiano, no exento de humor.
- .- Dentro de un circundante pensamiento sobre la muerte.

La coreografía resultante de esta *Anatomía poética* es coherente con la desnudez y ofrecimiento carnales que aparecen en el texto. Y en este sentido Jorge Henríquez escribe:

Una coreografía cruda e intensa de tres cuerpos de diferentes edades, formas y texturas, Córdoba, Camille Hanson y Montse Penella, como un tríptico flamenco, en una cruda tierna e intensa ironía del cuerpo de mujer enfrentado elípticamente a los modelitos de boga (2011, 94)

Es decir, las reflexiones vertidas por Córdoba encuentran su paralelismo y ejecución escénicas en tres cuerpos (los dos primeros ajenos a ella y el tercero propio) para componer un paisaje de cuerpos que *piensan*: «Puedo pensar cuando las ideas se sujetan por un lado al mundo y por otro al cuerpo.» (2011, 15).

Por último, comentar aquello que a nuestro juicio es motivo recurrente en este trabajo de Elena Córdoba, tanto en el texto como en la realización escénica, y que viene a ejemplificar la capacidad de lo *intrasubjetivo* para aflorar de manera discursiva a través del cuerpo de los actores. Las lágrimas. Las lágrimas como expresión física y visible de lo espiritual, de lo interno, y también de la desnudez absoluta (como Eva expulsada del paraíso por culpa precisamente de esa desnudez).

La necesidad de mostrar el cuerpo de una manera sincera constituye la auténtica motivación de la pieza escénica, algo que ya aparece en la publicación del texto como una intención insoslayable: «Si niego mi interior en público, negaría mi equilibrio y me aproximaría más rápido a la muerte de mi sensualidad, una de las muertes que más me asustan.» (2011, 33).

2.2.2.15. Louisa Merino. La fragilidad de la memoria

El trabajo de esta creadora se centra en la reconstrucción de un imaginario propio a partir de recuerdos ajenos: experiencias cotidianas y efímeras.

El último trabajo de Louisa Merino es *The course of memory* (2017) redonda en una técnica ya iniciada en *Una Tierra de Felicidad* (2007), y que consiste, en palabras de la creadora (Merino, 2011,130), en «mezclar lo real, historias y recuerdos verdaderos con construcciones irreales, tamizadas y reconstruidas.» De modo que la memoria acaba siendo un material de excelsa fragilidad que relata a su vez la capacidad de subjetivización, de cada una de las fuentes involucradas en el proceso: la persona que recuerda en pasado (en el momento en que se produjeron los hechos), la persona que recuerda (desde el ahora, en presente), la persona que recoge los recuerdos (Louisa durante la documentación), la persona que transforma los recuerdos (Louisa durante la creación), la persona que interpreta los recuerdos (el público y la propia creadora en escena), dando por resultado un espacio compartido, en el que la materia objeto de discurso (la memoria) no es sino una representación mental absolutamente frágil y expuesta a *lo intrasubjetivo*. Cornago (2017), apunta en este sentido:

Si el teatro puede ser considerado como una celebración colectiva de las debilidades del hombre, la memoria es sin duda una de estas debilidades; la necesidad del pasado, por un lado, y al mismo tiempo el modo irremediabilmente perdido, otro, extraño, fugaz, con el que se nos hace presente. El proyecto que Louisa Merino ha venido desarrollando durante los últimos años y del que *The course of memory* supone una suerte de epílogo, recupera la escena como lugar de memoria, un espacio frágil y compartido para recordar en tiempo presente. La memoria adquiere así no solo una dimensión pública, sino también y sobre todo una dimensión que nos hace vulnerables, inciertos e inacabados. Los recuerdos, incluso cuando son los de uno mismo, son siempre los de otro, dejan sentir la alteridad de la que el sujeto trata de hacerse cargo, pero la memoria siempre es la de otro, otro parecido al que recuerda, pero irremediabilmente distinto: uno ya no es el que era. A pesar de la fuerte identificación de la memoria con el ámbito privado del individuo y la

construcción de las identidades, la capacidad de recordar es lo que otorga a la raza humana una cualidad genérica. Porque soy capaz de recordar soy como los demás.

Este lugar de la memoria compartido llega a construir, simbólicamente, una casa en la que habitan, durante un tiempo (pasado, presente y futuro) todos los que participan en ella, y que en *La tierra de la felicidad* (2007) y en *Mapping Journeys* (2009) aparecía explícitamente. Comenta Juan Claudio Burgos, en una reseña a *La tierra de la felicidad* (2007): «En un espacio vacío con apenas dos sillas, una pequeña mesa y una pantalla blanca de fondo, aparecen un hombre y una mujer que reconstruyen solo a través de la palabra, su pasado y su futuro. Construyen el lugar que habitan, que siempre es subjetivo, desde el acto de decir». Y José Henríquez en relación a *Mapping Journeys* (2010): «Si en *Una Tierra de Felicidad* (2007), en relato y baile filmado de personas mayores de Alcalá de Henares, la coreógrafa Louisa Merino nos asomaba a las realidades y fantasías de La Casa como espacio de vida, memoria y deseo, en *Mapping Journeys* recorreremos las mínimas vivencias de la mejor juventud de hombres y mujeres, en contrapunto con jóvenes actuales y con nosotros mismos, los paseantes de esta “Cartografía de los días”».

En resumen, podemos decir que la obra de Louisa Merino se articula en torno a la memoria para buscar en ella -a través de la falsedad de los recuerdos, pues no hay recuerdo que no esté adulterado de una u otra forma- instantes de presente intenso, donde lo que interesa es el vacío, todo aquello que queda por reconstruir y donde, de forma necesaria, ha de intervenir el espectador. Es por ello, que la memoria que busca Louisa Merino, la de las personas mayores, se centra en lo introspectivo, en la búsqueda hacia el interior, en ese pasado lejano que, sin embargo, se recuerda con imágenes y sensaciones de un forma poderosa.

Y es que en este último trabajo de Merino, que ahonda en la línea de su obra anterior *Mapping Journeys*, dominan las historias personales, lo introspectivo y, aun más, la memoria, es decir, el recuerdo de unos primores de lo vulgar que han permanecido vivos a lo largo de una vida, lo cual desmiente ese carácter banal con que a veces se manifiesta. (Castillo, 2017)

2.2.2.16. María Velasco. Extensión de la *autoficción*

María Velasco es una autora y creadora con una trayectoria fulgurante, con obras en los principales circuitos de teatro, tanto alternativos como institucionales. Con una escritura ágil, y a través de una perspectiva muy personal, María Velasco afronta a través de la ficción algunas de las problemáticas que más le preocupan, diferenciando en todo momento, la escritura dramática de la escénica:

Sigo considerándome escritora. Solo que una escritora a la que le gusta poner en pie sus textos; que no escribe teatro, pero sí escribe para el teatro. En soledad, hago literatura; en la sala de ensayos, dramaturgia. (Comunicación personal, 2016)

Sobre su escritura, María Velasco apunta hacia una «voluntad deliberada de “exponerse”, diría que también de “fragilizarse”... en pos de encontrar una nueva fuerza» (Velasco, M., comunicación personal, 2016), un rasgo que puede observarse desde sus primeros trabajos, aunque «siempre disfrazados mediante la alegoría o la máscara del personaje para “maquillar” el referente real».

Un proceso que tiene por fin una necesidad de tramar una «comunidad de interioridades», además de participar físicamente del rito, tal y como sucede en su última obra: *Escenas de caza* (2017), una pieza de teatro, danza y “supervivencia” (en palabras de la autora) que se inspira en la película *Escenas de caza en la Baja Baviera* (Peter Fleischmann, 1969). En *Escenas de caza* se relata, a través de las acciones físicas, la crueldad que puede arrancar desde los prejuicios y la desconfianza hacia quienes no reconocemos iguales a nosotros (incluso sexualmente), desembocando una auténtica caza.

La participación física en el rito, tal y como comentamos, arranca, quizá de *Los*

dolores redondos, estrenada en el año 2013, en Pradillo, que Velasco lleva a escena después de una experiencia personal negativa trabajando en la guardarropía de un teatro público.

En *Los dolores redondos*, se desvela un desnudo que, en parte, también corresponde a un desnudo interior de la propia María Velasco:

Para mí “desnudarse” en público ya es un acto político: reivindicar a la persona de carne y hueso frente a la estadística, el cliché. Y establecer una realidad divergente donde tomar conciencia de lo que el tiempo nos arrebató. No puede haber un cambio político real si no hay una transformación de las mentes y de los sexos. (Comunicación personal, 2016)

En relación a *Si en el árbol un Burka* (2016), una de sus obras más contundentes, desde un punto de vista temático y estructural, decir que en ella destacan los monólogos cruzados entre personajes -mitad ficción, mitad reales-. Por una parte Pony, un orangután hembra rescatada por una veterinaria vasca del burdel de Borneo y que sufría abusos sexuales, y por otra la modelo Gisele Bündchen, que ocultó en su día las secuelas de sus cirugías bajo un burka. Se trata de un diálogo en el que ambas se confiesan, la una ante la otra, exponiendo sus calvarios personales. La obra, en gran medida, se sirve de símbolos -sacados de la propia realidad- para devolver a la realidad una dura reflexión sobre la analogía que con frecuencia se establece entre ser humano y mercancía.

Soledad del paseador de perros (2016) es, probablemente, la obra más confesional de María Velasco, y así lo percibe la recepción teatral, tal y como advierte Julio Castro (2016):

Ya comenzó en *Librate de las cosas hermosas que te deseo*, con un formato de teatro de autoficción en el que habla de sí misma, o de un entorno que podría ser una faceta de su vida, donde encierra lugares que la autora quiere destacar, pero que adquiere un carácter muy diferente a la hora de la puesta en pie. Y es que, la anterior obra, de la que se hizo cargo la compañía La Cantera, la exposición conducía al público hacia una obra de carácter centrífugo, es decir, el personaje

mostrado en primera persona, dirigía al público su narrativa. . Además de expresar en alta voz inseguridades o incertidumbres pasadas, uno de los actores narra un par de experiencias más en tercera persona... con su timbre y su punto de vista.

En la escritura de María Velasco hay un constante devenir hacia el “sentir con”, “sentir en”, un intento de «forzar el encuentro catastrófico con el otro, descubrir lo que nos une por encima de lo que nos desune, Lamernos las heridas y establecer cópulas.» (2016).

2.2.2.17. Mónica Valenciano. La voz del cuerpo

Bailarina, coreógrafa y directora de su compañía 'El bailadero', Mónica Valenciano es una de las figuras más relevantes de la danza contemporánea en España, junto con Ana Buitrago, Olga Mesa, La Ribot o Blanca Calvo, entre otras. Es Premio Nacional de Danza 2012 en la modalidad de Coreografía.

Desde sus comienzos, y en especial a partir de la serie coreográfica "Disparates", con inspiración en lo grotesco de la obra de Goya, el lenguaje de Mónica Valenciano juega con lo inmediato, gozando de gran importancia tanto lo instintivo como lo íntimo. José Antonio Sánchez apunta sobre el grado vincular de la experiencia que se produce en *Disparate nº1. Hueso de santo* (1997): «La coreógrafa asistía a la representación casi como una espectadora privilegiada, asumiendo la función de quien mira y sufre en sí el dolor de los otros, de quien se alegra con sus ocurrencias, pero sobre todo carga con las experiencias penosas» (1999d).

Este vínculo que Mónica Valenciano establece con el espectador no abandonará ya ninguna de sus obras posteriores, tratando en cada una de ellas de llegar a una conexión entre ella (su interior) y la vivencia en presente de quien la observa como público.

La voz del cuerpo (2015), texto publicado en los Cuadernos de Aflera, nº61, a modo de poética, sirve de informal guía de su devenir como creadora, y en él se desvela el gran interés de Mónica Valenciano por poner el arte al servicio de lo profundo, de aquello que permanece oculto en nuestro interior: «El lenguaje como manifestación de lo que está callado, aquello que la memoria arrastra en su sangre, balbuceo de lo no pronunciado aun, que es llamada a medio nacer, convocación». (2015, 9).

Al margen de otras consideraciones estéticas sobre la obra de Mónica Valenciano, y que merecerían un estudio aparte, hemos de señalar que esta necesidad de expresar desde lo interno, aceptando lo grotesco como una manifestación del propio *yo*, es uno de los rasgos de su trayectoria que más ha influido en las nuevas generaciones de creadores, tanto en teatro como en danza.

CAPÍTULO 3. CONTEXTO SOCIAL, ECONÓMICO Y CULTURAL

3. Contexto social, económico, político y cultural en España.

A partir de 2008, y tras el estallido de la burbuja inmobiliaria, la economía española, al igual que otras muchas en el contexto mundial, sufre una depresión -con analogías con la “Gran Depresión” de los años 20 del XX-, y que debido a su larga permanencia, acaba por convertirse en una depresión de largo alcance que afecta a la sociedad en su conjunto, pero especialmente a las clases medias y bajas, provocando una sensación de *crisis permanente*.

Sin duda, y al menos a partir de 2011, cuando los movimientos sociales comienzan a tomar conciencia de la gravedad del asunto, resulta imposible separar la realidad económica con el devenir social, no ya como contextos que se superponen sino como desencadenante -el primero-, y afectado -el segundo-. Así, por poner un ejemplo, al mismo tiempo que la gran Banca sufre de convulsiones, a su vez relacionadas con un generalizado estado de corrupción, los afectados por las ventas de preferentes se cuentan por cientos de miles, al igual que los desahucios Y cuando los fondos buitres (que vienen a limpiar las heces de la gran Banca) se hacen con buena parte del patrimonio inmobiliario precario, de nuevo quien lo sufren son familias sin recursos que se ven desahuciadas sin protección alguna por parte del Estado, al tiempo que los precios del alquiler, en las grandes ciudades, sube de forma alarmante.

La consiguiente fractura social tiene cifras: España es el segundo país más desigual de la Unión Europea, detrás de Letonia. Y esto tiene una traducción en la realidad social que tiene un nombre claro: precariedad. Con significativas reducciones en las ayudas a los parados, incumplimientos en la ley de dependencia, dificultades de acceso a la

seguridad social de los inmigrantes y recortes en sectores críticos de educación, sanidad y asistencia social, la situación se vuelve crítica para no pocos hogares, solo sostenida en muchos casos por el colchón familiar de las pensiones de los abuelos, y alimenta un clima de descontento social que ampara las numerosas manifestaciones y movilizaciones -a pesar de que políticamente este descontento, y por diferentes motivos, no acabe de tener una traducción en las urnas-.

De acuerdo con el informe de Intermon Oxfam: “Crisis, desigualdad y pobreza”²⁹, publicado en 2018, se advierte que «lejos de aliviar la situación, las medidas de austeridad fiscal están ampliando la brecha de la desigualdad y, según nuestros cálculos, si se continúan aplicando las mismas políticas en 2022 casi el 40% de la población española estará en riesgo de exclusión social».

La precariedad de la que hablamos tiene un reflejo evidente en los llamados “empleos basura” y en la pérdida de poder adquisitivo de las pensiones, un panorama que se podría ver agravado con una curva poblacional en la que cada vez hay más personas inactivas frente a las activas.

Los recortes han afectado también a las becas y ayudas, tanto a la educación como a la investigación o la cultura, que unido a las dificultades para poder comenzar un proyecto vital de manera digna, han provocado una fuga constante de talentos fuera de España.

Si atendemos a la tendencia generalizada a nivel mundial, la situación no parece que pueda mejorar. Aunque con grandes diferencias referidas a cada contexto, el fenómeno de la precariedad y la desigualdad tiene paralelismos en todos los países, con recortes democráticos en la mayoría de los países de Latinoamérica, guerras interminables en

²⁹ <https://www.oxfamintermon.org/es/campanas/proyectos/crisis-desigualdad-pobreza>

Oriente Medio, y un capitalismo sin ningún respeto a los derechos humanos en Asia, o en África. Basta mirar a Estados Unidos, con la llegada de Trump al poder y el aumento del gasto militar en detrimento del gasto social, para adivinar cual va a ser la tendencia de aquí a unos años. Y lo que es aún más grave, la frustración de no ver una salida clara al problema, y horizontes a la crisis con posibilidades reales de ser alcanzados, han empujado, especialmente en Europa, al crecimiento del nacionalismo burgués, cercano a la extrema derecha.

El poder, desde sus diferentes estamentos, siempre relacionados con un capitalismo de última generación, opaco y absolutamente global, es ejercido sin apenas oposición y sin pudor, utilizando todos los mecanismos a su alcance, incluidos la manipulación de la información, generando lo que se ha venido a llamar *posverdad*.

Los acuerdos que rigen el comercio mundial actual no deja espacio a modos de producción no mercantilizados y hace casi imposible el nacimiento de alternativas industriales. La libertad de movimientos del capital en todo el mundo, y en busca de una máxima rentabilidad, promulgan la ley del más fuerte e impiden el avance de los derechos y la independencia de los trabajadores.

En este estado de la cuestión, las artes escénicas, en especial aquellas que no responden a criterios de industrialización y mercado se ven abocadas a una consustancial resistencia frente al capitalismo: su modo de producción no es rentable, es más, se niega a ser producto de consumo generalizado. Pero su relación con el poder no es más estable: a medida que avanza la capacidad de manipulación de la información, la comunicación teatral de respuesta -reducida en muchos casos centros aislados de exhibición- no tiene otra salida que la defensa de una *verdad*, que en la mayoría de los casos se corresponde con el material a su alcance, de forma singular la propia persona a

pie de escena. Es decir, que en la medida que el capitalismo avanza imparable despreciando a los individuos, el teatro acentúa, o al menos sería previsible que sucediese, su capacidad de buscar una mayor *verdad escénica*, también como contrapolítica, o política de *lo liminal*, de lo que no acepta entrar en el juego de las estructuras de mercado.

¿Pero es esta la respuesta del teatro?

Posiblemente sí, al menos esta es la hipótesis que barajamos, aunque esta respuesta no incluye a todo el teatro, como es natural, sino solo aquel teatro más comprometido con el quehacer artístico, y que con frecuencia no se sitúa el centro del sistema teatral sino ocupando las periferias.

Si echamos una rápida mirada al panorama escénico español en la actualidad veremos cómo por un lado existe un teatro protegido -mediante ayudas y subvenciones- que a su vez coincide en su mayor parte con un teatro comercial (en muchos casos los criterios de concesión de ayuda responden a capacidades de producción y nada tienen que ver con los artísticos), y por otro un teatro vilipendiado, orillado y despreciado por las instituciones que tampoco logra tener su ámbito de acción, una vez que la Red de Teatros Alternativos ha caído en decadencia, y sus promotores se han plegado a los mismos criterios (pero a una escala inferior) que la industria teatral surgida desde la Transición (que tiene a Pentación como mejor ejemplo).

Aunque con muchos matices, susceptibles de discusión, observamos que en algunas ciudades, como Madrid, y gracias a la labor de programación de algunos centros como Matadero o Teatros del Canal, se vive un resurgimiento de las *artes vivas*, con propuestas no convencionales y con fuerte carácter innovador -aunque este resurgimiento se centre en nombres ya conocidos-. Pero esto solo palió la situación.

La desaparición de festivales como Escena Contemporánea, el ALT de Vigo o el VEO de Valencia no es reversible ni es emplazada con nuevas propuestas, y -salvando algunas excepciones- la programación de las pequeñas salas de teatro alternativo (en su mayoría trabajando a taquilla y sin unas condiciones dignas para los artistas) se ve expuesta a fuertes contradicciones que tienen que ver con su propia subsistencia como salas. Una parte de estas salas -aunque no todas-, serían las que sostienen en gran medida la posibilidad de que un nuevo teatro, políticamente resistente, pueda seguir existiendo.

Por otra parte, y en relación al período elegido, que abarcaría principalmente la segunda década del XXI, hasta el actual 2018, es coincidente con la profundización de una crisis económica que ha afectado sensiblemente a los sectores públicos y que ha provocado una precarización de las condiciones artísticas de los creadores. Forma parte de la hipótesis de trabajo considerar que esta precariedad ha devuelto la mirada sobre lo más cercano y posible, dando lugar a que aparezcan manifestaciones centradas en la experiencia del propio creador.

La investigación se centra en Galicia, si bien analizaremos, también, otros creadores y obras dentro del contexto español. Interesa el ámbito de Galicia por ser el lugar donde el investigador realiza sus propias creaciones, pero también porque se observa en este territorio una efervescencia en los últimos años referida al teatro menos convencional, con una ruptura con las formas dramáticas clásicas, la utilización de fórmulas híbridas tanto en el discurso dramático como escénico, y el apego por los recursos poéticos que se derivan de la renuncia al personaje, de lo cual dan fe compañías de una amplia trayectoria e influencia en el resto del Estado como son Matarile Teatro y Chévere.

El contexto socio-cultural abarca, en consecuencia, apenas un lustro, insuficiente

desde un punto de vista epocal para determinar la verdadera importancia de un corriente estética, pero suficiente para determinar su presencia en el panorama actual, y justificar -por lo tanto- una reivindicación su activa existencia. Un período, que como hemos apuntado, puede considerarse convulso -lo era ya desde el 11 M del 2011-, y donde la crisis económica, la corrupción, y la infinidad de problemas sociales (salarios, desahucios, paro, pensiones, estafas bancarias, privatización de servicios públicos...) han colocado al teatro en un posicionamiento crítico: seguir con la política del entretenimiento o tomar partido por la búsqueda de una dignidad ciudadana.

No estamos hablando solo de economía, de los recortes que afectan directamente a los presupuestos destinados a Cultura (y que han puesto en peligro, o simplemente han hecho desaparecer, proyectos que llevaban años funcionando bajo el amparo institucional, por ejemplo, “Escena Contemporánea”, en Madrid, o “ALT, Festival de Teatro Alternativo, en Vigo), sino también de ética y moral: se hace difícil pensar que el teatro pueda permanecer indiferente a las tragedias cotidianas de la población, y es por ello que, del mismo modo que se cierran salas de teatro (la sala Nasa en Santiago, por ejemplo) se abren otras, como el Teatro del Barrio, en Madrid, con una decidida vocación de hacer teatro político.

El contexto social invita a una respuesta desde la creación artística, pero reducida esta, en su mayor parte, a reductos con escasa repercusión tanto mediática como de público, no siempre se ve con las fuerzas de reaccionar, o de alzar la voz. En realidad, otro *teatro* ha tomado el testigo de lo que en su día pudo ser el teatro político: nos referimos a la toma de las calles después del 11 M, a las mareas blancas y verdes de la Educación y la Sanidad, a las manifestaciones de jubilados -como nunca se había visto-, pero también a los movimientos en la Red que luchan por despertar la opinión pública

(adormecida tras largos años de estados absolutos de opinión), y también, incluso, a la formación de nuevos partidos con nuevas reglas en la comunicación.

Ante ese otro *teatro*, en el que los espectadores asisten atónitos a los vaivenes sociales y políticos, la escena teatral se ve presa por las las dificultades y opta por recuperar, al menos, los espacios de expresión individual. Pero no por ello hemos de ver en esto un posicionamiento de negación del problema sino, en todo caso, de resistencia y de reivindicación del propio sujeto creador frente a las cuestiones que le afectan -del mismo modo que afectan al resto de los individuos-.

En la reivindicación de la *intrasubjetividad*, la que el sujeto es capaz de comunicar para disolverla en un acto intersubjetivo, vincular (entre actuantes y público), radica la condición política de *lo intrasubjetivo*.

Lo cual no obvia, y pese a la urgencia de respuestas renovadoras, el gran retroceso en el ámbito cultural: dos de las más destacadas figuras del teatro contemporáneo español: Rodrigo García y Angélica Liddell se exilian para trabajar en Francia, y solo cuando las condiciones son favorables -con un cambio en el rumbo artístico de algunos centros de creación institucionales, como el Matadero, el CDN, o Teatros del Canal (Madrid)-, regresan para mostrar sus últimos trabajos, ya en el 2017 y en el 2018.

En general, podemos decir que no faltan nuevos proyectos, con multitud de compañías surgiendo todos los años -en la misma proporción, podríamos decir, que se acentúa la crisis social, pero también es cierto que muchos de estos proyectos se ven obligados a sobrevivir en el anonimato o sumergidos en el ámbito amateur, cuando no condenados a realizar *microteatro*.

Los circuitos de programación que se mantienen, abiertos a recoger estas nuevas

manifestaciones son ciertas salas privadas de teatro, entre las que cabría destacar Teatro Pradillo (Madrid), La nave de Cambaleo (Aranjuez), Sala Inestable (Valencia) y La Fundación (Bilbao), pero también iniciativas como la Muestra de Teatro Contemporáneo de Alicante y el certamen de Nuevos Investigadores promovido por el TNT de Sevilla, además de otros centros estables de creación ligados a instituciones, como el Párraga (Murcia) o La Casa Encendida (Madrid).

En líneas generales, la impresión entre los creadores ligados a las nuevas tendencias escénicas, es la dureza de la situación real de pervivencia dentro del circuito, lo cual nos lleva a reflexionar sobre la contradicción que existe entre la eclosión de propuestas a pie de escenario que casi secretamente acontecen en multitud de espacios repartidos por todo el territorio, y los abundantes ensayos de teoría teatrales, surgidos especialmente en la primera década del siglo XXI, entre los que cabría destacar, por su gran influencia en las artes escénicas: *Teatro Postdramático* (1999) de Lhemann, *Estética de lo performativo* (2004) de Fischer Lichte, *Prácticas de lo real en la escena contemporánea* (2007) de José Antonio Sánchez, *Políticas de la palabra* (2005) y *Éticas del cuerpo* (2008), de Óscar Cornago, y las publicaciones llevadas a cabo por el CENDEAC: *Cartografías del cuerpo* (2004) y *Repensar la dramaturgia* (2011) o por la UCLM, en colaboración con ARTEA, entre las que podríamos citar *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización* (2010).

Lo descrito hasta aquí podría constituir el contexto en el cual se desarrolla esta investigación, que en su mayor parte tomará la propia realidad escénica como punto de partida para describir el fenómeno objeto de investigación, pero que también respirará, como es natural, del análisis de otros estudios y compilaciones relacionados con la cuestión.

En resumen, y dentro de un contexto cultural en el que pervive un desequilibrio entre la producción escénica y su desarrollo efectivo, es nuestra misión describir y analizar una cuestión que, a pesar de la precariedad o alimentándose de ella, pone el foco en el sujeto que promueve la creación y su relación con la misma, dando lugar a un fenómeno que tiene que ver con la manifestación de la *intrasubjetividad*.

3.1. Contexto social, económico, político y cultural en Galicia.

Al igual que sucede en el resto de España, el contexto social, económico y cultural en la segunda década del XXI viene marcado por la precariedad y los recortes.

En el ámbito de la Cultura, y centrándonos en la exhibición de espectáculos, la responsabilidad institucional recae fundamentalmente en el AGADIC, Agencia Galega de Industrias Culturais, con ayudas a la producción y la distribución. Paralelamente al AGADIC, situaríamos al CDG, Centro Dramático Galego, que vive en la actualidad una situación de crisis, atendiendo a producciones propias de elevado coste pero sin fondos económicos para la programación: las compañías invitadas no reciben caché (solo la taquilla) y son compañías que reciben la recompensa de disponer de las instalaciones durante una residencia técnica.

Así mismo, existen dos redes de programación pública o con ayudas de la administración. La primera de ellas, la de los teatros y auditorios, es dependiente de los ayuntamientos. La programación de esta red corresponde a compañías con cierto éxito o trayectoria o con reconocimientos en los premios de teatro María Casares, con pocas alternativas para el teatro contemporáneo (se da la circunstancia que Matarile no es programado apenas en Galicia). En cuanto a la segunda, la de salas, habría que hablar casi exclusivamente de dos salas activas: Teatro Ensalle y Sala Ingrávida -tras el cierre definitivo de la Sala Nasa y Teatro Galán- que en este caso, sí, tienen dedicación casi absoluta a la programación de teatro y danza contemporáneos.

Además de estas dos salas, y para público adulto, deberíamos citar a la Sala Ártika, en Vigo, con una programación variada y heterodoxa, centrada en compañías locales. Y

la Sala Montiel, una sala que duró apenas unos meses de 2017, reformada para un uso experimental que servía tanto de espacio de ensayo para la compañía Matarile como de lugar de exhibición de proyectos escénicos de vanguardia -bajo el criterio de la propia compañía-. Esta sala, nacida con un espíritu provisional y efímero, fue cerrada por orden municipal.

En cuanto a los festivales, citaremos la MIT (muestra internacional de teatro de Ribadavia), el FITO (Festival Internacional de Teatro de Ourense), el Festival de Teatro de otoño de Carballo, el Festival Cómico Festivo de Cangas, y Escenas do Cambio, este último, con diferencia, el festival de referencia de nuevas propuestas escénicas -después de la desaparición del Festival de Teatro Alternativo de Vigo-.

En relación al ámbito que tiene que ver con la edición de literatura dramática y/o ensayos, hemos de citar de forma destacada las editoriales Positivas, Laiomento y Estaleiro, a las que se unen las publicaciones realizadas por el Agadic.

A un nivel archivístico y de recopilación, hemos de citar la Biblioteca-Archivo Teatral Francisco Pillado Mayor, nacida tras el convenio de entre D. Francisco Pillado Mayor y la Universidad de A Coruña, firmado en 1996. En esta biblioteca es posible encontrar una colección de monografías y revistas de teoría del teatro y de las artes escénicas, además de textos de teatro clásico y contemporáneo. La biblioteca se nutre de las aportaciones de archivos privados y personales, además de la documentación que periódicamente proporcionan las propias compañías: carteles, compañías, eventos, materiales gráficos y audiovisuales, prensa, programas de mano, folletos, publicaciones, textos, etc.

Hay que contar también, como motor de muchas de las iniciativas en las artes escénicas, con la existencia de la Escuela de Arte Dramática de Galicia, vivero de

algunas de las compañías con más éxito en los últimos años: A Panadería, IlMaquinario o Feria de Leste, por citar algunos ejemplos. De la ESAD de Galicia han salido, también, varios de los últimos nombres premiados en los premios Abrente, que desde la Muestra de Teatro de Ribadavia promocionan la literatura dramática de última generación: Vanesa Sotelo, Sther Carrodeaugas, Ernesto Is o AveLina Pérez.

Otros premios de literatura dramática que ayudan a la difusión de la obra de los autores -aunque no tanto a su representación- son el Dieste y el Álvaro Cunqueiro.

Así mismo podríamos hablar de un contexto cultural paralelo relacionado con la poesía escénica y el arte de acción. De la poesía escénica, citar dos acontecimientos: el festival Kerouac en Vigo, dirigido por Marcos de la Fuente, y el festival Alguén que RESPIRA!, en Santiago de Compostela, dirigido por el poeta Antón Lopo y autodefinido como de “Poesía para Corpo”. Alguén que RESPIRA! Se desarrolló por primera vez en el Teatro Principal y a él acudieron voces tan singulares como María Xosé Queizán, Olvido García Valdés, Raquel Lima, Estíbaliz Espinosa, Andrew McMillan, Olga Novo, Niño de Elche o Ana Vallés. Además, tuvieron lugar en este festival toda una serie de conferencias, diálogos y proyecciones, orientadas a indagar en las formas de expresión poética en escena a través del cuerpo.

En relación al arte de acción, mencionar la actividad curadora de Carlos Tejo, a través del festival Chámalle X, con más de diez ediciones, y que tenía lugar en la Facultad de Bellas Artes de Vigo y en las calles de la ciudad de Pontevedra. En este festival, recientemente extinguido, y en sus distintas convocatorias, acudieron importantes nombres del arte de acción: Concha Jerez, Nieves Correa, Jaime Vallaure... con propuestas de performance muy personales y cercanas a lo que podríamos llamar puestas en escena conceptuales, en las que, más allá de la realización práctica, dominaba

un trabajo conceptual de puesta en escena. A través de los catálogos editados por la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra ha sido posible rescatar algunas propuestas relacionadas con nuestro estudio y de creadores que tienen su ámbito principal de acción la comunidad de Galicia: Alba Blanco y Félix Fernández, entre otros.

En lo que se refiere al ámbito estrictamente teatral, las principales fuentes que nos han servido de estudio son las propias líneas de programación de los diferentes teatros y salas de teatro -fundamentalmente Teatro Ensalle y Sala Ingrávida-, además de las que corresponden a los festivales que se llevan a cabo en Galicia; sin olvidar el trabajo realizado por las diferentes compañías, y al que hemos podido asistir en muchos casos tanto en el proceso de ensayos como en las representaciones llevadas a cabo.

CAPÍTULO 4. *LO INTRASUBJETIVO* EN EL CONTEXTO TEATRAL

GALLEGO

4. Estudio de obras. Introducción

Aunque podríamos extendernos más allá en el tiempo, hemos preferido iniciar el estudio en 2008, que es cuando claramente comienza la denominada “crisis financiera” y que desata una crisis económica mundial que se extiende claramente hasta el año 2014, aunque no sería hasta pasado el año 2016 cuando los sectores culturales puedan recuperar parte de la actividad.

Unir una etapa de crisis económica a un estudio crítico sobre teatro no es accidental sino que está ligado a la formulación de la propia hipótesis de estudio. Se espera que, a través de nuestra investigación, podamos determinar el auge de propuestas relacionadas con lo más próximo e inmediato, no solo porque estas propuestas necesitan de un menor coste económico sino porque la sociedad misma, en su conjunto, se vea necesitada de relatos personales que nos hagan comprender el fenómeno de la crisis desde lo individual.

Un ejemplo paradigmático de esta situación es la vivida por la compañía Matarile, en Galicia. Después de un *annus horribilis* en 2008, decide cerrar indefinidamente tras despedirse con la pieza *Cerrado por aburrimiento* (2009), y cuando regresa, en 2014, lo hace con una obra intimista en la que el tema de fondo es la situación de invisibilidad del propio teatro contemporáneo, aquel que se hace en los márgenes, en circuitos poco frecuentados por el público y con escasos recursos. Hablamos de la obra *Teatro Invisible*, en la que la única actuante era la propia Ana Vallés.

Paradójicamente, y durante esos mismos años, pero especialmente a partir de 2011, la escena gallega ha visto el surgir de nuevas compañías de teatro contemporáneo,

muchas de ellas con abundante energía, tal es el caso de IIMaquinario, A Panadería o Pisando Ovos, al tiempo que la dramaturgia gallega acrecentaba su prestigio con nuevos autores como Vanesa Sotelo, Eva Ferreira, Ernesto Is, Roi Vidal, AveLina Pérez o Esther Carrodeaugas, a través, sobre todo, de los premios Abrente, Rafael Dieste y Álvaro Cunqueiro de textos teatrales; todo lo cual ha supuesto una evidente renovación del teatro en Galicia.

A partir de 2016 se puede dar por cerrada la crisis a un nivel macroeconómico aunque de hecho siga afectando a la población en general, en especial por culpa de la subsiguiente precariedad que se derivó de ella. Cedió el pánico generado en 2008 y se reanimó la actividad económica repercutiendo favorablemente en la Cultura, pero la recuperación en este ámbito fue solo parcial, dándose por perdidos un buen número de proyectos que necesitaban de apoyo institucional y que dejaron de existir con la política de recortes.

En el lado positivo de la balanza, tendríamos que hablar de la reactivación de trabajos individuales que encuentran en la crisis una oportunidad para cuestionar los métodos existentes -en excesivo dependientes de las Administraciones- y comenzar proyectos con un mayor riesgo artístico.

A partir de 2015, además, y en relación a las producciones teatrales en Galicia, se produce una especial atención hacia ellas desde fuera de Galicia, lo cual añade prestigio a compañías como Matarile, Chévere, Voadora o Ensalle, todas ellas con un alto nivel de compromiso creativo e innovación artística. Citar, por ejemplo, la concesión del Premio Nacional de Teatro a la compañía Chévere en 2015, la más reciente puesta en escena de *Garage* (2017) de Voadora en el Centro Dramático Nacional, la gira por países de Latinoamérica que realiza Teatro Ensalle, o el afianzamiento de Matarile en el

resto de España tras su paso por el Matadero en Madrid, en 2017.

Por contra, y de forma paralela, también en estos últimos años, hemos visto cómo algunos de sus creadores más brillantes tenían que emigrar fuera de Galicia (y de España), especialmente en el caso de la danza (como en el caso de Estela Lloves).

En el contexto estrictamente galaico, en 2014 Galicia veía nacer un importante Festival: *Escenas do Cambio*, y poco después, en 2016, veía desaparecer uno de los más emblemáticos de la escena contemporánea española: el *ALT* de Vigo. También en 2016 surgía la iniciativa *Residencia Paraíso*, paliando en cierta forma la ausencia de perspectivas en Galicia, en relación a las artes vivas. En cuanto a las salas de gestión privada y dedicadas a la promoción del teatro contemporáneo, en 2014 desaparecía la sala *Nasa*, en Santiago de Compostela, al tiempo que nacían *Ingrávida*, en Porriño y *Ártika*, en Vigo.

La tendencia observada en el seno de las compañías, en especial a partir del año 2014, resulta significativa, pudiendo considerar este año un punto de inflexión en lo que se refiere a la investigación del tema que nos atañe, pues es a partir de entonces cuando encontramos una clara deriva hacia temas centrados en las personas, las biografías propias o ajenas, y un evidente auge del documentalismo, aunque este último no siempre toma como referencia las experiencias de los creadores sino las de personas que vivieron en otra época y cuya evocación sirve de punto de partida para las dramaturgias.

En el apartado 4.2. nombraremos todos los creadores y compañías que trabajando en Galicia en los últimos años, están vinculados al teatro o la danza contemporáneos, esbozando, a su vez, la línea de trabajo y los rasgos observados, para su posible vinculación al presente estudio.

4.1. Antecedentes.

Si la cuestión fuera el cómo la visión política y social fue calando en la literatura gallega desde principios del XX, tendríamos que hablar de Castelao, que junto a los otros tres componentes del grupo *Nós*, Rafael Dieste, Vicente Risco y Otero Pedrayo, introduce las vanguardias europeas en la literatura dramática gallega. La escritura y el quehacer artístico de Castelao siempre estuvo ligada al contexto en el que le tocó vivir, donde destacan la serie de dibujos *Cousas da vida*: viñetas de crítica política y social publicadas en periódicos nacionalistas. También, si atendemos a un punto de vista autobiográfico, sería preciso hablar de *Retrincos*, una de las primeras obras de Castelao: un conjunto de relatos de corte expresionistas que tienen como motivo principal “recortes” autobiográficos. En relación a su principal obra dramática: *Os vellos non deben de namorarse* (estrenada en Buenos Aires en 1941), y en lo que se refiere al tema central de nuestro estudio, es posible encontrar un concordancia, aunque débil, en el hecho de introducir deliberadamente una censura del amor entre desiguales, y constituir, según numerosos estudios, de un drama del ser humano ante la soledad definitiva -conectando de algún modo con un sentimiento también íntimo del propio Castelao-.

También, rastreando en la literatura dramática más reciente, es posible encontrar caso de cierta filiación, aunque no siempre de una forma clara y contundente. Uno de los casos más llamativos es, quizá, el de Xohana Torres (fallecida en 2017), cuya obra se caracteriza por la construcción de una identidad femenina, con obras como *A outra banda do Iberr* (1965) y *Un hotel de primeira sobre o río* (1966).

Aunque ligado casi siempre a la prosa, tendríamos que hablar, así mismo, del autor Suso de Toro.

Unha rosa é unha rosa (unha comedia de medo) es la única pieza, hasta el momento, de este polifacético autor. La obra, a pesar de estar ambientada en un paisaje rural, muy similar al del propio Suso de Toro, no contiene, sin embargo, uno de los rasgos que podrían hacer que la incluyéramos en nuestro estudio y que sí está presente en otras obras (narrativas) suyas. Nos referimos a la construcción de un *alterego* ficcional en base a los paralelismos de los personajes principales de sus novelas con su propia vida. En esta dirección, aunque fuera del período temporal que abarca nuestro estudio, sería preciso analizar *Nano*, llevada a escena por Teatro do adro (2006), con dirección de Tito Asorey, una obra que recoge los monólogos presentes en su novela *Tic-tac*, y protagonizados *por Nano*. Pedrós-Gascon, que da cuenta en un artículo titulado “Autobiografía ficcional y ficción autobiográfica en los textos dramático de Suso de Toro”, escribe en este sentido (2002, 501): «Nano es un personaje con con el que De Toro comparte muchas similitudes autobiográficas». Y más adelante:

Esa memoria de aldea y del mundo de la infancia, del mundo materno, es un punto de inflexión al que constantemente vuelve la obra taurina, y de ello son buen ejemplo los mencionados *Tic-tac* y *Unha rosa é unha rosa*, obras en las que se reclama un pasado perdido, una secreta arcadia que para De Toro fue la aldea de su madre.

Nano se erige en un neurótico *alterego* ficcional del escritor santiagués, con el que comparte los datos biográficos comentados, y otros más, y que desarrolla a lo largo de sus escritos muchos de los pensamientos taurinos. Sin embargo, tanto en este como en los anteriores casos, falta una relación clara con la escena y, en consecuencia, con la posibilidad de una manifestación representacional del *yo*.

4.1.1. *Sen ir máis lonxe* de Roberto Vidal Bolaño

Claramente con más peso, en relación a la cuestión principal, es el caso de Roberto Vidal Bolaño, y que describiremos brevemente a continuación:

Roberto Vidal Bolaño es, sin duda, uno de los grandes referentes del teatro contemporáneo en Galicia. Nacido en 1950 y fallecido en 2002, fue el autor elegido para la conmemoración de las Letras Galegas en 2013.

Su obra, muy influenciada por Otero Pedrayo es, en su conjunto, una reivindicación del teatro popular con contenido social, lo cual es visible en su larga trayectoria como dramaturgo, director y actor.

En relación a nuestro tema de estudio, podemos observar, por un lado, un interés en retratar la situación política de una generación, la suya, dentro de un activismo teatral (pertenencia al grupo Abrente o impulso del Centro Dramático Galego); y por otra, una constante denuncia de las injusticias sociales, que en alguna de sus obras, especialmente en *Sen ir máis lonxe* (representada en 1999 y publicada en 2002), que el propio Roberto lleva a escena, en primera persona, con el único atrezzo de una nariz roja (que enmascara al actor al tiempo que desenmascara su propia persona y a aquellos a quien se dirige el mensaje).

Respecto al primer punto, Laura Tato (2013) apunta sobre la idea de que Roberto siempre realizó un *Teatro do Aquí* (este era el nombre de su compañía con la que representaba la mayoría de textos), en el sentido de hacer un teatro comprometido, de aquí y de ahora, para reflexionar sobre el presente desde la misma Galicia, pero que pudieran tener, de alguna manera, una trascendencia global: «Tanto Anxeliños, Criaturas

e máis Animalións conformarían unha triloxía do “aquí e agora”, é dicir, de crueldade, o baldeiro e a estupidez da sociedade actual.» (Tato, 2013, 73).

Una reflexión social, que a su vez es personal y muy relacionada con la experiencia vital del propio Roberto. En esta dirección, y en relación a *Rastros* (1998), Belén Quintáns, en una entrevista realizada por Pedro Pablo Riobó para la RGT, apunta hacia una querencia personal hacia los derrotados, lo cual confirmaría una difícil separación entre las preocupaciones vitales de Roberto y su obra dramática:

Rastros é un pouco a crónica do desencanto e dos perdedores da súa xeración que, pelexando durante moito tempo por unha historia acabou con eles. Roberto tiña unha querencia persoal enorme polos perdedores na medida en que el debía considerar que os perdedores eramos practicamente todos. Nese sentido, sei que lle tiña moito apego ás putas, que están presentes en toda a súa obra. (2003, 26)

En relación al segundo aspecto, y centrándonos en *Sen ir máis lonxe*, los expertos apuntan, en su totalidad, hacia un desahogo vital a través del monólogo, en el que no hay diferencia entre persona y personaje. Y para ello, recupera un elemento ya presente en *Caprice de Dieux* (1985), donde en un momento de la pieza, «Roberto se convertía nun bufón con nariz de pallaso e arremetía con toda canta verdade non dita se lle antoxaba.» (Vidal, 2013, 87)

Afonso Becerra de Becerreá, por ejemplo, escribe: «Creo que tras o nariz vermello, o autor se mostra así mesmo libremente e nos di, directamente, o que o desacouga.» (2012, 179)

Roi Vidal: «En *Sen ir máis lonxe* fixo un reconto da súa propia vida, desde a súa infancia nun colexio de curas (La Salle de abaixo) ata os seus avatares no mundo do teatro. Un relato biográfico que era tamén o relato da vida dos da súa xeración.» , (2013, 136)

Xosé Manuel Fernández Castro: «Sabemos que Roberto Vidal Bolaño comeza a utilizar o nariz do pallaso tratando de entreter a irmá cando el tiña dez ans. [...] En *Sen ir máis lonxe*, nas referencias o outros personaxes da vida política ou da cultura as revelacións deixarán a un lado a tenrura para facerse corrosivas. [...] A proposta está moi ben encaixada na poético do Teatro de aquí, ten interese que está constante da denuncia sobre o que está máis próximo ao que alude o título, *Sen ir máis lonxe*, permítelle criticar unha organización global, como é a igrexa católica, sen saír de Compostela.» (2011, 227-228)

Nos confiesa Roi Vidal Ponte (hijo de Roberto Vidal): «toda a súa actividade teatral estivo ligada a súa propia vida e aos cambios que se producían nela, e é moi posible que toda escrita estea influenciada polas circunstancias nas que a acompañaron. *Anxeliños*, por exemplo, estaba escrita para os actores que a fixeron». (Comunicación personal, 2016)

Como afirma Barthes, la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. Sin embargo, en esa previsible muerte del autor a costa del lector, y en casos como el de Roberto Vidal Bolaño, el origen personal seguía presente, de alguna manera, a través de la representación, como dio cuenta, en su momento, *Sen ir máis lonxe*.

El legado cultural de Roberto Vidal Bolaño es incuestionable, y en él podemos encontrar ciertas relaciones en la búsqueda de una ruptura con el personaje a través de la permeabilidad constante de lo vital en sus piezas. Especialmente en su última obra, a través de esa *nariz capaz de desenmascarar personas*.

4.1.2. Primera etapa de Matarile

A la hora de asentar los antecedentes de la problemática que nos ocupa debemos hablar, sin duda, de la primera época de Matarile, en esos años de la década de los 90 del XX, en los que la compañía, rompiendo bruscamente con la ficción (aunque no con la representación) busca alternativas a la idea de personaje, dando con diferentes modelos en los que pudiera colarse la realidad, tanto objetual como vital. Actuantes-marioneta (bajo la influencia de Kantor) y personajes-personas (en la línea de Pina Bausch). Una búsqueda que conduce a Ana Vallés, como directora, al encuentro con los propios actores como principal materia dramática a la hora de conducir las realizaciones escénicas.

Para Ana Vallés (comunicación personal, 2016), los actores comienzan claramente a interpretarse a sí mismos y utilizar sus propios nombres a partir de *Teatro para camaleóns* (1998), y este es el momento en el que comienza a hacerse claramente el visible el proceso de intercambio vital entre directora y actores; sin embargo, el proceso, como ella misma cuenta, arranca casi desde el principio:

Empezamos casi desde el principio. A partir de mis tres primeras obras como directora (*Andante*, *Café Acústico*, *Deriva*) fui cambiando la manera de plantear la escena. En esos primeros espectáculos había trabajado con un guion previo, donde los intérpretes encarnaban figuras dentro de un paisaje.

A partir de ahí fui abandonando las figuras y acercándome poco a poco a las personas y sus características específicas: físicos, personalidades, culturas, etc. Esto empezó a suceder en *31*.

Los guiones desaparecieron y fueron evolucionando hacia notas y apuntes de trabajo que cada vez tenían más en cuenta esos cuerpos concretos con los que iba a trabajar. A partir de ahí, en un determinado momento, empiezo a utilizar las "cartas" previas para generar un feedback personal con los intérpretes antes de empezar los ensayos. Las primeras "cartas" que envié fue con *Teatro para Camaleóns*.

Y por esa evolución, también en un momento dado, empezamos a llamarnos por nuestros nombres.

[...] Como en la vida, en el teatro (espectadora, actriz, directora) fui aprendiendo sobre la marcha. (Comunicación personal, 2016)

En este interpretarse a sí mismos, por parte de los actores, lo que está en juego no es, como cabe suponer, una búsqueda de un mayor naturalismo sino la defensa de un discurso teatral que tiene como raíz el teatro mismo, es decir: lo que para Ana Vallés significó siempre el teatro: un lugar de encuentro entre personas. En una entrevista realizada para la TVG en 2005, y antes de una de las funciones de *Historia Natural*, Ana Vallés lo explica de la siguiente manera:

Yo creo que ahora mismo el teatro es de los pocos reductos que nos quedan donde podemos encontrar personas con personas. Nosotros desde el escenario no obviamos a las personas que están aquí y a mí lo que me gustaría es que nos vieran como personas y de alguna manera reivindicar ese encuentro. En esta época en la que todos los contactos y muchas tendencias artísticas van más por las relaciones virtuales, la anulación de las relaciones y el contacto personal, me parece que que suceda un acontecimiento vivido de personas reales ante uno, es un privilegio. (Archivo personal de la Compañía, 2005)

En su libro *Éticas del cuerpo*, el investigador Óscar Cornago incide sobre la cuestión del encuentro escénico, para el que necesariamente es preciso un intercambio vital anterior a tal encuentro: «un teatro plástico y de danza hasta una suerte de *teatro de actores*, donde la figura de estos, sus vidas y experiencias personales son la base de creación, lo que de algún modo aconseja la movilidad de ese paisaje humano. El resultado responde a un proceso de convivencia y colaboración entre personalidades distintas.» (2008b: 34).

La materia de trabajo, en definitiva, reside, como podemos comprender, en las personas, los actores de la compañía. Por esta razón, y ya desde los inicios de la compañía, el primer trabajo dramaturgico consistió en la elección de las personas con las que Ana se disponía a trabajar. Estamos hablando de un material muy sensible, y en gran medida caracterizado por la fragilidad: aquello que en algún momento podemos ver como cierto se desvanece como en un sueño cuando pretendemos representarlo.

También Eduardo Pérez-Rasilla, en su estudio “La celebración de la inopinada eventualidad de estar vivos” (2011), da cuenta de la importancia de este detalle en la trayectoria de Matarile, recalcando que el objetivo no es otro que redundar, a través de lo íntimo, en la fragilidad de la condición humana: «Lo íntimo, se asocia así, en primer término, con la fragilidad física y psíquica, con la debilidad con la que se afronta el viaje vital del que la acción -el espectáculo- se ofrece como metáfora.» (2011, 186).

Son bastantes los casos, en la trayectoria de la compañía, donde encontramos actores que se dirigen al público hablando en primera persona y sobre ellos mismos, no en la piel de otras personas encarnadas en personajes, sino ellos mismos, tan solo ellos. Mencionar, por ejemplo, Guillermo Weickert en *Historia Natural* (2004) o Roberto Leal en *Illa Reunión* (2006); sin embargo, no es este hecho lo más interesante en el proceso de deriva hacia una nueva concepción teatral fundamentada en lo vital y lo personal, sino el cómo este giro impone un modo procesual de creación donde cobran importancia las relaciones entre las personas y todo aquel material de la intimidad que, gracias a esta confianza adquirida en el proceso, logra salir a la luz en escena. Todo ello en favor de la expresión decidida de los pequeños problemas humanos, para hacer partícipe al público, en ese lugar para la ficción que es el teatro, de aquello que realmente le importa. Óscar Cornago escribe al respecto:

Si el teatro quiere realmente hablar del hombre, por qué no empezar construyéndolo sobre ese material humano que son los propios actores, que suelen compartir con el público una misma sociedad; y solo a partir de ahí ir introduciendo los textos y tramas, las ficciones y convenciones que sean necesarios para avanzar hasta lo más hondo de ese *ser-humano* (2006b: 157).

En realidad, durante todo ese período que abarca desde el nacimiento de la compañía hasta el año 2008, cuando la compañía aborda el proyecto *Animales artificiales*, y que en gran medida cierra esta etapa de búsqueda alrededor de la interpretación de uno mismo

en escena, Ana Vallés no cesa de indagar sobre la naturaleza del proceso creativo, en relación a cómo ser persona dentro del teatro, e invertir, en cierto modo, la relación ficcional del drama, para hacer del teatro un lugar lleno de realidad y de vida, en contraste con aquel teatro dramático y “muerto” que siempre se distanció de cualquier conexión en presente con el momento de la representación y con el público asistente.

Un compromiso de búsqueda alrededor de esta cuestión que, como veremos, tendrá como resultado la pieza *Animales artificiales*, y en la que Ana Vallés llega a conclusiones de tipo formal, esclarecedoras y relevantes para la compañía.

4.2. Glosario de creadores y compañías contemporáneas en Galicia y filiación con el objeto de estudio

Por orden alfabético:

A Artística: Olga Cameselle y Alfredo Rodríguez

En coproducción con Disque Dance, en 2010, crean el espectáculo *Nin contigo nin sin ti*, estrechamente vinculado con la cuestión de nuestro estudio. Este espectáculo tiene como sinopsis, según el programa editado por la compañía:

Tres mulleres coas súas soedades particulares e nembargantes recoñeciblemente comúns a calquera, comparten co auditorio o seu xeito de estar, de sufrir, de anhelar, as veces facendo uso da palabra, outras amosando a emoción a partires do movemento.

Esta mujeres estaban encarnadas (y eran también ellas mismas) las mujeres que estaban en escena: Gema Bahamonde, Anabel Gago y Olga Cameselle.

Arquitectura da emoción (2011) es un trabajo con objetos, autodefinido como testimonio de emociones.

Posteriormente, en 2012, A Artística presenta *Verde a tempo completo*, y en 2016, en el contexto del Festival FITO, *A deriva*, que puede considerarse continuación de la anterior. *A deriva* será objeto de breve análisis en el apartado de estudio de casos.

Alba Blanco

Los trabajos de esta creadora circundan el vídeo y el arte de acción, con

performances puntuales, situacionales y duracionales, entre las que destaca *O circo de Emma*, presentado en las calles de Pontevedra en 2010 dentro del programa Chámalle X. Para esta performance, Alba Blanco monta una carpa en la calle, abierta a la posibilidad de que el público entre ella. En su interior, Alba Blanco “grita” sus fantasmas más privados -según sus propias palabras para explicar la acción.³⁰

Con evidente relación con el estudio, al construir la escena casi exclusivamente con *lo intrasubjetivo* de la propia artista, pero con más proximidad con la disciplina del *arte de acción* que con el teatro.

Aporía Escénica. Diana Mera y Merche Pérez

Los trabajos más destacables de esta joven compañía son *30 e tantos ósos* (2014), Premio María Casares al mejor guion original, y *6 cubos negros en corpo branco* (2017). Se caracteriza esta compañía por tener una perspectiva feminista y galeguista, con un discurso simbólico centrado en la creación de imágenes. En *6 cubos negros en corpo branco*, varios de los monólogos son de corte intimista y tienen relación con el estudio, dado que la autora, en este caso Diana Mera, reconoce que son fruto de experiencias y sentimientos provenientes de su infancia.

ArtesaCía.

Compañía creada por Laura Villaverde y Roi Fernández. Sus trabajos se

³⁰ Tejo, Carlos (ed.) (2010), *Chámalle X, unha década de acción*, p. 246

caracterizan por actuar sobre el propio medio de representación, a modo de dispositivo escénico y con un fuerte anclaje en la realidad.

En *Zugunruhe* (2016) trabajan con realidad inmersiva. Su perspectiva es ecologista pero utilizando como recurso escénico el uso de nuevas tecnologías.

Balor na acción dunha cadeira (2016) se define como documental escénico y es el espectáculo más próximo a la estética de *lo intrasubjetivo*. En todos los trabajos de ArtesaCía, en su mayoría con dramaturgias de Roi Fernández, existe un interés por conjugar lo personal y lo global a través de diferentes medios artísticos y tecnológicos. En *Balor na acción dunha cadeira* se cuenta la vida real de unos emigrantes en Nueva York, en los años 20 del XX, los cuales tras regresar a Galicia fundaron unas escuelas de Educación Libre. La historia es recreada por los actores en un viaje al Nueva York actual mediante el uso de *video-mapping*, con proyecciones en directo. Un viaje en la escena que implica el uso del documental en directo. La obra, como resalta Roi Vidal Ponte (2016), tiene un gran interés en lo que se refiere a la reconstrucción de pequeñas historias al servicio de una identidad colectiva:

O rescatamento desta pequena historia esquecida é do máis interesante do espectáculo de teatro-documento que nos transporta aos días nos que os irmáns Lourido, inspirados pola pedagogía libertaria do librepensador catalán Francesc Ferrer i Guardia, participaron na fundación da escola laica Sada y sus Contornos mentres loitaban contra a miseria do soño americano.

Chola at it girl (2018), con dramaturgia de Laura Villaverde, es una especie de reconstrucción ficcional de una super-identidad femenina, en el que juega un papel muy importante los recursos sarcásticos, hiperbólicos e irónicos.

Fuera de Galicia colaboraron con la SITI Company de Anne Bogart en New

York. Y en A Coruña dirigen la sala “Extramuros. Espazo de Colisións Artísticas”.

A Panadería

Compañía creada por Areta Bolado, Noelia Fernández y Alién Kendelman. Centrada en el Teatro físico y pantomímico. Con gran influencia de Chévere. Su primera obra es de 2015 y es una parodia del western: *Pan! Pan!* A partir de esta obra, el recorrido de la compañía ha sido fulgurante, obteniendo varios premios Casares, el Premio de la Crítica de Galicia, o el premio del público en el MIT de Ribadavia 2018 con *Elisa e Marcela*. La filiación con nuestro estudio tiene que ver con la condición sexual que se reivindica, de forma irreverente, a través de esta última obra y que coincide con la condición sexual que las creadoras de la pieza a su vez reivindican como personas y dentro de una sociedad en la que predominan los prejuicios. (La obra tiene como base documental los personajes históricos de Elisa y Marcela: dos mujeres que se casaron en realidad en 1901, una de ellas bajo disfraz de hombre, y que tras ser descubiertas tuvieron que sufrir una larga y penosa huida).

Anton Lopo

Poeta, narrador, ensayista, activista cultural y dramaturgo, es una de las voces vivas con mayor influencia en la literatura gallega. Creador del Festival “Respira!” que en 2018 reunió 35 propuestas de poesía escénica.

AveLina Pérez

Dramaturga y creadora gallega, recientemente ganadora del Premio Abrente 2018. Sus trabajos escénicos se caracterizan por una libre manifestación de sus inquietudes sociales así como de su conciencia como creadora. De ella analizaremos uno de sus últimos trabajos escénicos: *Os cans non comprenden a Kandinsky* (2017)

Blanca Novoneira

Poeta y coreógrafa, en sus creaciones suele ir unida la danza, la música y la poesía. Uno de sus trabajos más reconocidos fue *Tender a man* (2011). Sin relación clara con nuestro estudio.

Borja Fernández

Este creador, afincado en Santiago de Compostela, intercala sus proyectos escénicos con la colaboración con otras compañías y artistas de otras disciplinas. Pertenece al colectivo de música Metamovida y al colectivo de investigación teatral A berberecheira, gestionado por el Grupo Chévere. Su trabajo destaca por una mezcla de géneros y disciplinas artísticas, y los temas que aparecen en sus piezas son: la manipulación, la memoria, la muerte, la autobiografía y el humor.

De este creador analizaremos una de sus últimas obras, con relación con nuestro estudio.

Cándido Pazó

Director y dramaturgo, también tiene una amplia trayectoria como cuentacuentista. En sus trabajos tiene especial importancia la narración y la confección de dramas, en su mayor parte siguiendo el modelo aristotélico de desarrollo de las acciones y de identificación con los personajes. Sin relación con nuestro estudio.

Carolina Fernández

La trayectoria de Carolina Fernández está unida a la poesía, el audiovisual, la danza, el teatro y la performance, con trabajos en los que trata de unir todas estas disciplinas mediante una visión postdramática de la escena. Ha impartido talleres en el ámbito de la “consciencia orgánica creativa”. Destacan las performances: *Mi manera de hacer el indio. Performance ritual escénica* (2016) con influencia de la danza butoh y *Entrenamiento para la libertad* (2016). Esta última con cierta relación con nuestro estudio.

Entrenamiento para la libertad, presentado en el Festival Escenas do Cambio en 2016, es un ejercicio autobiográfico que tiene como acción principal la liberación de un loro después de que el animal estuviera conviviendo con la familia de la creadora durante años.

En la pieza, Carolina Fernández realiza una radiografía familiar, con la excusa del loro, dando pie a una reflexión de cómo las costumbres familiares impiden, con frecuencia, ejercitar plenamente la libertad.

Chévere

Mítica compañía gallega que basa su trabajo en lo popular, con temas muy centrados en la identidad y lo social. Es fundadora de la sala Nasa, cerrada en 2011 por orden municipal y en la que se desarrollaron importantes proyectos escénicos de carácter contracultural, enfrentados, no pocas veces, con el “fraguismo” imperante. Tal y como destaca la investigadora Imaculada López Silva, tanto la Sala Nasa como el Teatro Galán, este último regentado por Matarile, tuvieron una importante función de desarrollo de las nuevas tendencias teatrales en Galicia:

La capacidad programática e incluso proselitista de la experiencia de Chévere y Matarile al frente de sus respectivas salas tuvo como consecuencia un efecto llamada para jóvenes artistas que, no encontrando un espacio para sus intereses estéticos en el teatro convencional gallego, veían en la actividad de esas dos compañías algo mucho más próximo a sus inquietudes artísticas y su forma de enfrentarse a las tradiciones. Ambas salas, con su programación amplia e interdisciplinar, funcionaron como espacios abiertos para todas aquellas compañías nacientes que se propusieran, simplemente, experimentar con la *novedad*, y les dieron un lugar donde exhibir unas piezas que, de otro modo, jamás habrían sido programadas en espacios convencionales. (2012).

Desde 2011, la compañía tiene residencia artística en el teatro de Teo, localidad próxima a Santiago, donde siguen desarrollando su actividad, de la que cabe mencionar el proyecto A berberecheira, semillero de trabajos que serán objeto de nuestro estudio. En el año 2014, la compañía recibió el Premio Nacional de Teatro.

Entre las obras llevadas a cabo por Chévere, en su mayoría dirigidas por Xesús Ron, cabe destacar el wéstern musical *Río Bravo* (1990), la opera portátil *Annus horribilis* (1994), la pieza de identidad de género *Testosterona* (2009), el teatro político de *Citizen* (2010) o de *Eurozone* (2013), el cabaré *Ultranoite no país dos ananos* (2014), y el teatro documental de *Eroski Paraiso* (2016). La estética

de la compañía se centra en la idea de *fiesta teatral*, con temáticas muy relacionadas con el devenir político y social, llegando a constituirse en verdaderas obras de activismo cultural y con una importantísima base documental. En *Eroski Paraíso*, que se autodefinie como una comedia documental, el meollo de la cuestión, tal y como puede leerse en el programa de mano de la pieza, es:

la memoria colectiva, la deriva vital y la transformación de las relaciones dentro de una pequeña comunidad, a partir de historias reales recogidas sobre la sala de fiestas O Paraíso, que funcionó en Muros, un pequeño pueblo de la costa gallega, entre 1972 y 1990, y que al cabo de los años fue convertida en un supermercado Eroski. Un hecho que, cambiando los nombres, se ha repetido en infinidad de lugares de toda España, donde los cines, las salas de fiesta y otros espacios de socialización se han ido transformando en espacios de consumo. Una metáfora viva de la transformación social ocurrida en los últimos 35 años en España.

En relación al tema central de investigación nos centraremos en varias de sus obras.

Clara Gayo

Dramaturga afincada en Galicia y con una amplia trayectoria dentro de los circuitos locales, el trabajo creativo de Clara Gayo se mueve entre la ficción dramática y la denuncia social, con un elevado sentido ético y político.

De ella analizaremos *Prohibido sufrir* (2014).

César Goldi

Actor y creador escénico. Es el alma de la compañía de teatro de objetos: Kukas.

Su obra *Goldi libre* (2016), completamente autoreferencial, será objeto de nuestro estudio.

Dani Salgado

El trabajo más reseñable es *Ganes d'udolar / Ganas de ouvear* (2015) junto con Joan Giralt, estrenado en el Teatro Nacional de Cataluña con producción del Centro Dramático Galego. *Ganes d'udolar / Ganas de ouvear* se caracteriza por utilizar la poesía escénica junto a acciones musicales, un espectáculo alrededor de la palabra, y de cómo la palabra, además de comunicar genera un mundo simbólico y representacional. Sin una clara vinculación con el estudio hay que señalar que la crítica destacó la forma sincera de interpretar el texto, y el cómo desde la sobriedad se buscaba relación con lo sublime. (Vallés, 2016, 46).

Elefante Elegante

Compañía dirigida por María Torres y Gonçalo Guerreiro. Con *Nuncabunga* (2013), un trabajo para público familiar, visual y sin palabras. Sin vinculación con el estudio.

Ensalle Teatro

Compañía proveniente de Madrid y afincada en Galicia desde 2003, Ensalle Teatro es una de las compañías con más proyección internacional de Galicia, sobre todo en el circuito iberoamericano. Con una trayectoria ligada al teatro de autor (Pedro Fresneda), sus creaciones han ido evolucionando en el tiempo hacia

un teatro físico y ritual, con una importante presencia de la danza en la actualidad.

El punto de inflexión de la compañía, tal y como analizaremos en el apartado 4.3.8., es la creación de los *Canchales*, trabajos espontáneos en colaboración con otras compañías y creadores, y gracias a los cuales aparecen variables de carácter vincular de distinto tipo, subvirtiendo en gran medida la idea de ficción y de personaje.

Ernesto Is (Feria de Leste)

Dramaturgo afincado en Galicia, en colaboración con Cesar No creó en 2015 la compañía Feria de Leste, que en poco tiempo ha tenido una buena acogida dentro del panorama teatral gallego. Entran dentro de nuestro estudio las piezas *Exilio das moscas* (2026) y *Tannhauser* (2017).

Estela Lloves

Es uno de los principales valores de la danza contemporánea en Galicia. Su trabajo es parejo al de Mónica Valenciano, existiendo coincidencias en muchos aspectos. Claramente adscrita a nuestra investigación, tanto por autodefinición como por observación de su trabajo y reseñas recibidas de otros investigadores sobre su trabajo. Serán objeto de estudio sus últimas obras, en especial *O tempo dobrado como un corpo* (2016).

Eva F. Ferreira

Dramaturga gallega con amplo reconecimiento, inscrita dentro de un movimiento de renovación dramaturgica a través de la poesía. Entre sus obras, destacaremos: *Ela que come formigas* (Casahamlet nº9), *1073* (Xerais, 2007), *O xou mas gou on* (Xerais, 2009), *Ofelia* (2009) *De coxegas e cheiro a mazá* (Casahamlet nº 11, 2009), *Servizos* (Casahamlet nº 11, 2009) e *Sen título. Técnica mixta sobre linóleo negro* (2011), esta última obra dirigida por la propia Eva F. Ferrerira y que basaba su técnica compositiva en lo visual y en la realización de pequeños movimientos.

Para Afonso Becerra: «La autora es una dramaturga en paradoja porque en todas estas obras huye de la palabra con la palabra. Se resiste a lo figurativo. Escapa de cualquier reminiscencia del teatro que fotografía la realidad y se abre a mundos poéticos que revelan aspectos vitales». (2011, 110).

Eva F. Ferreira podría entrar dentro de nuestro estudio con claridad, pero solo desde un punto de vista literario, pues en los últimos años no se tiene constancia de que ninguna otra obra suya se haya puesto en escena.

Félix Fernández

Performer nacido en Galicia, aunque gran parte de su obra se desarrolla fuera de Galicia. En 2013 presentó *El guardián*, en el MARCO (Museo de Arte Contemporánea de Vigo) y dentro del ciclo Chámalle X, de arte de acción, dirigido por Carlos Tejo. *El guardián* propone una reflexión sobre el miedo como estrategia del poder para anular los movimientos de los individuos. En

2015 lleva a cabo *Subtextos de un patrón de mantenimiento* (2015), donde se pone de manifiesto la capacidad del receptor para generar subjetividad, y ya en 2018:50 *minutos de simulación programada*, una experiencia escénica que se desarrolla bajo la estética de videojuego (con dos avatares que desarrollan acciones vinculadas a sus respectivas identidades). En la pieza, Félix Fernández juega con una probable empatía del espectador para con estos personajes, en los que encontrará ciertas similitudes con su comportamiento, y que pretenden hacer reflexionar sobre la subjetividad con la que cada uno nos miramos, entre la consciencia y la inconsciencia de las acciones que realizamos.

Félix Fernández ahonda con estos proyectos en la estética de *lo relacional*, que pretende colocar en el espectador gran parte de la capacidad creativa de la obra, haciendo vascular la acción hacia la reacción que se espera que lleve a cabo quien la contempla (e interviene en ella).

Fernando Epelde

Dramaturgo de origen gallego, con varios premios SGAE y una extensa labor en otras áreas artísticas. Sin vinculación con el estudio.

Funboa Escénica

Compañía creada por Paulina Funes y Cristina Balboa. Juntas crearon los proyectos: *Oiseau Rebelle* (2011) y *Sigue buscando* (2013). Ambos montajes se centran en lo experimental y también en lo experiencial, desde una perspectiva muy personal por lo que tendrían cabida, de algún modo, en nuestro estudio.

Oiseau Rebelle es una deconstrucción de los mitos del amor romántico, al tiempo que la performance *Sigue buscando* hace añicos el mito heroico del éxito. De Funboa Escénica, tras su refundación, estudiaremos *Masa madre + sal marina* (2017), esta vez con Cristina Balboa y Manuel Parra García.

II Maquinario

Compañía de creación reciente, dirigida por Tito Asorey, que en sus primeros montajes puso en escena textos teatrales contemporáneos, siempre desde un punto de vista dramático y ficcional, pero que en el llevado a escena en 2017: *Resaca*, da un vuelco a su estética y decide apostar por un teatro más colectivo y con una base más asentada en lo vivencial.

Inaudita.org

Colectivo activo hasta 2011, formado por Zaida Gómez y Julio Fernández. Entre sus acciones más destacada se encuentran *Hazte público* (2008) y *Tan preto e tan extraño* (2009). Cabe señalar la relación de esta última pieza con la cuestión principal de la investigación de una forma especial. *Tan preto e tan extraño* consistía en una habitación fabricada a propósito y en la que se desarrollaba una particular acción: Dentro estaba Zaida Gómez visionando un video en una pantalla en el techo del habitáculo, y el público -que debía entrar de uno en uno- se tumbaba al lado de Zaida para ver la proyección -que duraba unos 90 segundos-. En un momento dado, Zaida abrazaba al visitante, poco antes de que se acabara su tiempo para salir. Por su parte, Julio Fernández fotografiaba el

rostro de esta persona, al entrar y al salir de la acción, generando con este documento un campo de investigación sobre las emociones. En juego estaba, en este caso, no solo la intimidad de accionista y público sino la reacción que tal contacto íntimo provocaba.

Con clara relación con nuestro estudio, aunque con más vinculación con el *arte de acción* que con el teatro.

Ingrávida / Xerpo Teatro

Sala de teatro y compañía, respectivamente, creadas por Irene Moreira y Alex Sobrino. Es muy destacable la apuesta por las manifestaciones teatrales contemporáneas. Además, la sala, radicada en la localidad de Porriño (Pontevedra) realiza numerosas actividades relacionadas con el teatro comunitario.

Su último trabajo, *Casquería e outra vísceras* (2017) tiene relación con el estudio en lo que se refiere a una construcción subjetiva de una identidad colectiva, a través, en este caso, de una distopía.

Inherente Teatro

Dramaturxia das mulleres (2016) de Inherente Teatro es un espectáculo que a sí mismo se define como de estética *femmen*, en el que prevalece la exhibición descarnada de los cuerpos en favor de una reivindicación política de la feminidad. El espectáculo tiene la particularidad de estar interpretado por tres actrices-dramaturgas: Noelia Blanco, Celina Fernández y Pia Nicoletti. En el

texto de la pieza, publicado por Edicións Á Feira, dentro el volumen Dramaturxia galega actual (2018), queda claro el caleidoscopio de proposiciones de carácter enfático que dan forma a una pieza singular, muy fragmentaria pero inscrita toda ella en lo que podríamos llamar teatro político, pero dentro de una estética que podríamos definir como postdramática (con la conjunción de distintas disciplinas sin prevalecer la jerarquía de ninguna de ellas).

La pieza tiene claras referencias a los universos personales de cada una de las actrices-dramaturgas, a veces con un tono duro y sarcástico, otras con un tono poético pero siempre conducentes a una especie de aullido de lo interno, en una especie de viaje-regreso a un lugar de la memoria casi salvaje:

Ouveo / ouveamos porque o ouvido é máis poderoso que a voz / Ouveo porque o ouvido é o máis alto e pesado do meu / corpo, / coma un escudo de pelo erguido. Ouveo polas: / 71, 68, 85, / 67, 57, 59, / 64, 53... (...) Ouvido empoderado / ceibe. / Ouveo dende a disfonía até a afonía. Ouveo co ventre, co diafragma, coa gorxa rota até facer / callo. (...) Ouveo por que sí / Porque me peta. / Porque me sae de dentro. (2018, 36-37)

Inversa Teatro

Con trabajos de distinta factura, esta compañía, dirigida por Marta Pérez, dirigió un espectáculo en el que la propia Marta se situaba en escena llevando a cabo un drama con fuertes trazos anclados en lo personal. Esa obra: *Femina Sapiens* (2014), será objeto de estudio.

Iria Pinheiro

Es autora de abundantes trabajos de Cabaret en espacios no convencionales. En *Croquetas* (2015), los espectadores son invitados a cenar en un salón de una casa

ambientado en los años setenta. Su último trabajo, *Anatomía dunha serea* (2018) forma parte de la investigación.

Janet Novas

Es uno de los principales referentes de la danza contemporánea en Galicia, con más proyección fuera de la Comunidad que dentro de ella. Hablaremos de su obra *Si pudiera hablar de esto, no haría esto* (2017). En la actualidad, trabaja en una nueva creación junto a Merce de Rande.

Javier Derviche

Creador escénico y bailarín con trabajos sobre la deconstrucción del cuerpo y abordados desde una perspectiva muy formal. Sin aparente adscripción.

Julio Fernández (Anómico Teatro)

Afincado en Galicia desde 2005, dirige la compañía Anómico Teatro, con varios montajes relacionados con el objeto de estudio, y que sirven de investigación en proceso para esta misma tesis.

María Roja

Performer, actriz y creadora escénica, con abundante obra en el campo audiovisual y multidisciplinar. Su última performance es *Ada ou Contar de memoria unha novela de Nabokov* (2018), en colaboración con Maria

Chiginskaya, para el festival 85C.

Mercé de Rande

Centrada en la creación de espectáculos con fuerte vinculación con el pasado identitario de Galicia.

Mofa & Befá

Evaristo Calvo y Víctor Mosqueira configuran este dúo con obras cómicas y con frecuencia farsescas.

Manuel Lourenzo

Uno de los dramaturgos con más prestigio en Galicia y que ha recibido mayor número de premios, precursor de los estudios de Arte Dramática e impulsor de un sinnúmero de actividades pedagógicas relacionadas con el teatro. Poco representado, sin embargo.

Matarile

Mítica compañía gallega con una amplia trayectoria en el teatro contemporáneo. Sus rupturas formales han sido siempre una referencia para el resto de compañías.

De Matarile nos centraremos de manera muy particular en 2 de sus espectáculos más recientes: *Teatro invisible* (2015) y *Antes de la metralla* (2017).

Matrioska

Compañía de reciente creación formada en sus inicios por Anabell Gago e Lorena Conde. Entre sus espectáculos destacan *C`est la vie* (2013), *Manawee* (2015) y *Señora que pasea pola rúa con dous cans preciosos* (2018) -esta última un homenaje a María Victoria Moreno-. No hay una clara relación con el estudio, salvo en la elección de una biografía como tema central, en el caso de la última obra y en ciertos trazos que tocan lo íntimo y personal de los actores en *C`est la vie*. De esta obra, el crítico portugués José Leitão escribe: « *C`est la vie*, dirección y dramaturgia de Marta Pazos, una incursión risueña, inesperada y poética sobre os rastros que el tiempo deja en la la vida de las personas».(2016, 23)

Nuria Sotelo

Creadora escénica y bailarina. De su trabajo describiremos *Ensaio Amor* (2015).

Pablo Fidalgo

Destaca este autor por la construcción de un universo autobiográfico, el cual estudiaremos con más detalle en el apartado 4.3.4.

Pisando Ovos. Rut Balbís

Compañía residente de Teatro Ensalle, con un carácter fuertemente innovador y *performativo*, habitualmente dirigida por Rut Balbís. El último proyecto, que data de 2018 es *Directo 9*, que tiene como eje principal el concepto de concierto-reunión. Un Dj y dos bailarines dan forma a este espectáculo donde *el presente*, es lo único cierto, confirmando la apuesta constante de la compañía por lo eventual y circunstancial frente a lo espectacular, además de apostar por una clara ruptura de las barreras entre intérpretes, artistas y espectadores.

En relación al objeto de estudio, *Que volvan as flores* (2014) plantea una dramaturgia viva, en la que la creación acontece al mismo tiempo que la presentación de la misma, fundiendo, de esta manera, arte y cotidianeidad. La vinculación con lo intrasubjetivo se asienta solo en la vivencialidad y plasticidad del *presente*, que inevitablemente, necesita de un punto de vista subjetivo.

Quico Cadaval

Los monólogos de Quico Cadaval, especialmente los de la primera época, en la década de los 90 del XX resultan ser comedias que arrancan del *yo*, de historias que la gente contaba a su paso por la taberna que regentaba su madre.

Roberto Salgueiro

Dramaturgo y director del Aula de Teatro de la USC, ha recibido importantes premios por su obra, caracteriza por un fuerte sentido del ritmo y con estructuras novedosas.

Rubén Ruibal

Dramaturgo que recibió el Premio Nacional de Literatura Dramática en 2011. Sus obras se caracterizan por el uso de la narración, dentro de una estructura aristotélica.

Sther Carrodeaugas

La actividad escénica de esta creadora viene ligada desde sus inicios a la poesía y al “cabaret de guerrilla”. En *Super-Market* (2013) estamos ante una comedia de 59,99 minutos de lo que ella misma denomina "stand up poetry", un acto de acercamiento entre su poesía y el público a través del humor. En esta pieza podemos encontrar temas relacionados con su propia labor artística, como poeta, dramaturga, actriz o investigadora periodística. En esta dirección, existe un acercamiento a la manifestación de lo personal a través de la poesía.

Voaxa e Carmín (2015), texto fue premiado con el Premio Abrente de textos teatrales, recrea las figuras de Maruxa y Coralía Fandiño Ricart, hermanas de conocidos militantes anarquistas muertos o torturados durante la represión franquista. Ellas mismas sufrieron los malos tratos y, a causa de ellos, acabaron en una especie de “locura”: las dos mujeres salían a la calle muy maquilladas y con ropas coloridas y hechas a mano en un claro desafío a la falta de libertad del régimen. El texto de Esther Carrodeaugas, sin redundar en la cuestión política y feminista, se centra en el espíritu lúdico de las dos mujeres y en la ausencia de sentido lógico, jugando con la repetición musical como elemento principal de la arquitectura dramática. En el meollo de la cuestión está la reivindicación de un

yo en el seno de una sociedad molarizante y represora. Para Fabrice Corrons, autor del prólogo de la obra publicada por la editorial Difusora de ideas (2016,13):

Mediante acertadas e punzantes réplicas, as mulleres constrúen(se) reflexiva e mutuamente un discurso en defensa da súa propia intimidade, instrumento que se complementa co uso do paraugas, que lles permite protexerse desa realidade problemática, e tamén coa maquillaxe.

(...) Este exilio interior adéntranos no terreo das sensacións: soidade, medo, sorpresa, anhelo, paixon, melancolía, incomunicacion, tristeza no ámbito do cotián e, en principio, do íntimo, poboan o espazo deste teatro conversacional.

Santiago Cortegoso

Autor, director y actor. En 2010 promueve junto a Marián Bañobre la compañía Ibuprofeno Teatro, con puestas en escena muy personales, siempre dentro de la ficción dramática.

Sarabela Teatro

Bajo la dirección de Ánxeles Cuíña, esta es una de las compañías más veteranas de Galicia y cantera de muchos otros creadores. La obra más cercana a nuestro estudio es sin duda la puesta en escena de dirigida por Ana Vallés.

Otra obra a destacar O heroe (2005), una pieza dramática escrita por Manuel Rivas y que relata la historia de Arturo Piñeiro, un exboxeador y exlegionario conocido como Robinson que regenta un bar portuario. La obra contiene trazos biográficos relativos a otras personas con una trayectoria similar a la del protagonista.

Suso de Toro

Este autor destaca por la construcción de un *alterego* ficcional en base a los paralelismos de los personajes principales con su propia vida, y de la adaptación de su obra *Nano*, llevada a escena por Teatro do adro (2006), hemos hablado brevemente en el capítulo 4.1.

Teatro del Atlántico

Compañía gallega con un amplísimo repertorio, dirigida por Julio Lago. Sin relación con el estudio.

Teatro do Noroeste

Dirigida por Eduardo Alonso, esta compañía ha llevado a cabo innumerables proyectos escénicos. Sin relación con el estudio.

Teresa Moure

Novelista y dramaturga gallega con una amplia trayectoria Su obra viene impregnada, a menudo por un corte feminista y nacionalista. Entre sus piezas dramáticas destacan *Unha primavera para Aldara* (Premio Rafael Dieste 2008) y *Cínicas* (2010), donde lo más reseñable son los largos monólogos de la protagonista (Sara) caracterizados por una honda sensibilidad y desnudez.

Traspediante

Marta Alonso y Paula Quintans componen esta compañía dedicada fundamentalmente a la danza, con trabajos de una gran visualidad. La compañía gestiona, además, el festival “Corpo a terra”. No se observa filiación con el tema de estudio.

Uxia P. Vaello

De sus trabajos cabe señalar *Insultos al público* (2016), inspirada en la obra de Peter Handke. Habitual colaboradora en los trabajos de Borja Fernández. Con posibles relaciones con el objeto de estudio, aunque solo de forma secundaria.

Vanesa Sotelo

Vanesa Sotelo inicia su andadura como dramaturga en la escena con *Kamouraska* (2010), deconstrucción de la obra *Le langue-á-langue* de Daniel Danis (Quebec, 1962), con montaje de la compañía Inversa Teatro y con dirección de Marta Pérez. *Kamouraska* tiene relación con el objeto de nuestro estudio en lo que se refiere a la suplantación de personajes por *voces*, en las que no es sencillo distinguir una psicología. Para Afonso Becerra (2011), la comunicación intenta ser sincera mediante esta ruptura textual. La obra, que tiene una estructura semejante a la de Woyzweck, mezcla la poesía, lo irónico y lo grotesco. Otras obras destacadas de la autora son: *Memoria do incendio* (2011) obra ganadora del XIII Premio Josep Robrenyo, *Campo de covardes* (2012), Premio Abrente 2011, y *Nome: Bonita* (2014), III Programa de Desarrollo de Dramaturgias Actuales. En la actualidad es Directora de la Revista

Galega de Teatro (Erregueté).

Voadora.

Compañía dirigida por Marta Pazos y caracterizada por una reinvención pop de lo referencial. Su último trabajo, *Garage* (2018), fue representado en el CDN, y en él intervienen en primera persona 4 operarias de la Citroën. Será esta la obra elegida para la inclusión en nuestro estudio.

Xesús Pisón

Uno de los dramaturgos con mayor fuerza poética del panorama dramático gallego e injustamente poco representado.

Xosel Díez y Helena Varela

Creadores de *CinemaSticado*, técnica de cine en vivo y en directo dentro del teatro.

4.3. Casos concretos de estudio en Galicia. Período 2008-2016

Los obras analizadas a continuación, suponen el corpus de la investigación, y responden a los criterios de inclusión. Están ordenadas por fecha de creación.

A estos casos deberíamos añadir otros ya mencionados en el capítulo anterior pero que por su brevedad o excesiva concreción no han sido incluidos para un un estudio más preciso.

En todo caso, y en el apartado de resultados, se volverá a reincidir en ellos a través de la tabla resultante.

4.3.1. *Conversatorio* de Quico Cadaval. De lo subjetivo a lo vincular

También vinculado a la escena gallega de los años 80 y 90 del XX, y con una fuerte personalidad escénica, es el caso de Quico Cadaval.

Muy conocido en Galicia gracias a su labor como contador de historias, siempre confesó que el origen de las mismas tenía un fuerte rasgo autobiográfico: «Aprendí a contar cuentos en la taberna de mi familia, por la que pasaban todo tipo de personas, especialmente mujeres, que fueron las encargadas de transmitirme las historias, las mismas que cuento una y otra vez en mis monólogos». (Comunicación personal, 2018).

Además de dirigir una decena de obras, algunas de ellas con gran éxito, como *Días sen gloria* (1993) de Roberto Vidal Bolaño, *Noite de Reis* (2008) de Shakespeare, *Oeste solitario* (2011), de Martin McDonagh o la *Ópera dos tres reàs* (2011) de Bertolt Brecht con el Centro Dramático Galego, es autor de textos como *O Códice Clandestino* (1989), *O rouxinol de Bretaña* (1991), o *Espantoso* (2002), premio María Casares al mejor texto original del año. Es coautor también de los textos *Balada das mulleres doutro tempo* (con Xepe Casanova) y *O rei nu* (con Cándido Pazó).

Sin embargo, una de las labores menos conocidas y no por ello de menor influencia son sus performaces, destacando entre ellas *Conversatório, medidas variables*, una obra *work-in-progress* de Quico Cadaval que se exhibió por primera vez en Junio de 2008 en el Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago de Compostela, durante la presentación del disco *Ecléctica Ensemble*, utilizando 5 metros de la ventana de la cafetería del CGAC. *Conversatório* es una especie de experiencia de teatro biológico en el que, al precio de 1 euro y durante un tiempo determinado, repartido equitativamente,

dos personas: visitante y el propio Quico Cadaval, mantienen una conversación.

Esta conversación puede ser vista, pero no escuchada por el resto del público, y en ella Quico Cadaval garantizaba el secreto sobre el contenido de la misma. El autor califica esta performance como «una máquina productora de micro-dramas que permite identificar las diferencias entre coloquio, interrogatorio, confesión, sermón, revelación y otras formas de hablar entre dos personas». (Comunicación personal, 2018).

A través de *Conversatorio*, Quico Cadaval abre una muy interesante puerta a *lo vincular* desde la idea de confesión.

4.3.2. *Animales artificiales* (2008) y *Cerrado por aburrimiento* (2009), de Matarile. La forma como pensamiento

Como en el resto de compañías incluidas en nuestro estudio, y tal y como hemos advertido en el apartado dedicado a los antecedentes, la deriva hacia un *teatro de las personas* no fue automático, aunque en el caso de Matarile sí podemos decir que estuvo en gran medida apuntado desde el principio en la compañía, cuya trayectoria se remonta, como ya hemos indicado, a los años 80 del XX.

En Matarile predominó, en sus inicios, una estética de las figuras, donde los actores construían su propio discurso -a veces en base a experiencias personales- pero al servicio de una construcción escénica espectacular muy dirigida por la mirada estética de Ana Vallés y Baltasar Patiño. Es lo que podríamos llamar *paisaje de figuras*. Podemos hablar de una ruptura de la idea clásica de personaje, no tanto en favor de una despersonalización psicológica sino hacia una (re)construcción del personaje a través de la persona (del actor) para de este modo acentuar la sensación de verdad escénica.

Como ya hemos adelantado en el apartado 4.1.2., este proceso mediante el cual los actores llegan a interpretarse a sí mismos tiene su momento álgido en *Historia natural* (2005) y posteriormente en la producción del CDG, *Illa reunión* (2006). A partir de estas piezas y de forma muy particular con la creación de *Animales artificiales* (2008), tal y como advierte la propia Ana Vallés, «el paisaje con figuras fue quedando atrás, en favor del retrato y el autorretrato, con lo que implican de cercanía, de proximidad, de exposición». (Comunicación personal, 2016).

En el año 2008, y desafiando la lógica de la crisis, Matarile pone en pie la

producción *Animales artificiales*, con un total de doce artistas en escena entre actores, bailarines y músicos, con la dirección de Ana Vallés. La pieza continúa en la línea, ya explorada en *Historia natural*, de incorporar personas de distinta procedencia tanto artística como geográfica, lo cual permite obtener un mosaico de artistas con un *bagage* cultural y personal muy diferenciado, además de facilitar la conjunción de diferentes disciplinas dentro de un mismo espectáculo. Pero aporta, en la trayectoria de Matarile, una mayor profundización sobre el problema de la forma.

La forma, en relación a lo que se quiere contar, es una de las grandes preocupaciones que laten en esta pieza. Una de las frases de Ana Vallés casi al principio de la obra, y que expone de forma recitativa, y en parte irónica, es: «en este paisaje nevado no hay ficción, tampoco hay acción, no hay drama (dramas los justos). Lo que sí tenemos en esta ocasión es mensaje, varios mensajes. Yo misma me encargaré de transmitir algunos de ellos: un mensaje a la muerte, un mensaje a los imbéciles y un mensaje a los leones que comen cebra y sacan a pasear al perro». Ligar la existencia de mensaje a la ausencia de ficción, a una forma de hacer teatro fundamentado en la presencia, no es una cuestión menor. Hay mensaje, parece indicarnos Ana Vallés, en la medida que todo lo que ocurre en escena obedece a una forma de hacer, una forma que pone en tela de juicio lo que entendemos como “natural” y que en sí misma constituye el propio mensaje al cual se refiere Ana Vallés.

La forma, el cómo se presenta la acción, llega a importar más que la propia acción hasta constituir el auténtico discurso de fondo, y esto se hace patente en *Animales artificiales*, pues es el cómo lo que nos conduce de cabeza a encontrarnos con el sentido íntimo de lo que ocurre. «Nada es solo forma. La forma implica un posicionamiento y una *forma* de pensar». (Comunicación personal, 2016). Es decir, nos posiciona frente al

mundo, frente a la vida y frente a nosotros mismos.

La forma es, de hecho, lo que más le importa a Ana Vallés de las personas con las que decide trabajar. Nos referimos a la forma de actuar, de comportarse de los actores que elige. Más que aportaciones textuales, lo que Ana Vallés confiesa buscar en los actuantes es una forma personal de comunicar, al encuentro de una personal verdad escénica: «una verdad del cuerpo que se expone y se expresa desde lo interno»³¹ y que (paradójicamente) no tiene que ver con la verdad en sí, pues puede ser que lo que se cuenta no sea cierto, sino con la comunicación en sí misma, con el grado de compromiso con el proceso comunicativo, en el que todo lo que sucede -desde un punto de vista formal- adquiere personalidad propia y refuerza las ideas subyacentes.

Es obvio que, desde el punto de vista del espectador, es difícil dilucidar cuándo estamos viendo una persona y cuando un personaje, pues por convención todo lo que sucede en un teatro viene rodeado de un halo de ficción, por más que esta pretenda ser reemplazada por una realidad escénica. Y más difícil aún descifrar cuándo un actor miente -también por convención hemos de confiar que dice la verdad salvo que mentir forme parte de la historia como recurso dramático-. Pero todo esto no parece tener relevancia en Matarile, tampoco para Ana Vallés. O mejor dicho, la tiene en el sentido que crea confusión, que genera ambigüedad, y nos obliga a los espectadores a cuestionar en todo momento nuestra propia incapacidad para establecer dónde está la verdad de todo lo que vemos (dentro y fuera del teatro).

El *yo escénico* que se crea no deja de ser una nueva construcción, un yo de entre tantos *yoes* que no pretenden hacer ningún tipo de autobiografía (y tampoco una *autoficción* en sentido estricto) sino tan solo dar una imagen nítida de uno mismo,

³¹ Vallés, Ana (2016). Comunicación personal.

pudiendo ser esta imagen un acercamiento al alma o una máscara, o simplemente una mentira; pero respondiendo siempre a una forma de comunicar capaz de generar autenticidad.

La construcción de una ficción más real que la realidad misma construye, a su vez, realidad. Y a este juego al que conducen casi todas las obras de Matarile. Cuando en *Teatro Invisible* (2014), por ejemplo, Ana Vallés habla de su experiencia en el entierro de Kantor, al cual, supuestamente había acudido, lo hace de manera tan vívida que es difícil dudar de la realidad de esta anécdota. Sin embargo, cuando le preguntamos a Ana Vallés por este asunto, ella responde: «¿Cómo iba a ir yo al entierro de Kantor si no tenía un duro para ir? Pero imaginé que acudía al entierro, e incorporé aquella posibilidad como un recuerdo. Es como si de verdad hubiera estado en el entierro, y por eso lo cuento». (Comunicación personal, 2016).

Animales artificiales y *Cerrado por aburrimiento* tienen muchos puntos en común. Las dos obras cierran un ciclo que parece haberse prolongado durante años y en el que se han ido acumulando un sin fin de experiencias teatrales, al tiempo que la estética de Matarile ha madurado hasta llegar a ser una referencia clara dentro del contexto teatral español. En ellas, no es casualidad, predomina lo festivo, sin por ello perder la mirada sobre lo corporal. Tal y como advierte Eduardo Pérez-Rasilla, «lo festivo en Matarile se construye desde lo corporal y desde la presencia material de la comida y de la bebida, pero también porque la celebración procede de la expresión de la perentoriedad. La condición corporal es a un tiempo frágil y poderosa, significa debilidad y también expresión de vida». (2017, 10). Lo festivo ejerce un poder emancipador sobre quienes lo viven, no solo porque es capaz de desatar del interior de cada uno emociones que no sería posible reproducir de otra manera sino porque, además, implica un deseo

irrefrenable por compartir el presente. De alguna manera, cuando lo festivo inunda la escena, los actores se convierten en espectadores de sí mismos, independientemente de que sean observados o no³². La radical inmersión en el presente festivo conlleva un “encerramiento” que podría conducir al “aburrimiento”, a un consciente dejar pasar el tiempo, pero que queda en mero detonante, equivalente a “cerrado por aburrimiento” que a su vez conduce a la reivindicación del momento.

Empujados por la inercia de las instituciones, Baltasar Patiño y Ana Vallés anuncian el cierre de la compañía, “aburridos” de reivindicar una forma de hacer teatro y tras el fiasco de un apoyo institucional que no acaba de apostar por los lenguajes escénicos contemporáneos. El cierre es, en gran medida, una protesta, una llamada de atención, y un sacrificio; pero por todo ello es también una fiesta, un acontecimiento de celebración de despedida. El objetivo es «que deje alguna impresión, que sorprenda, que sea imprevisible, que convoque a la memoria, incluso que haya que hacer el esfuerzo por recordar, que provoque la asociación inesperada, que excite o descoloque nuestros

³² *Je suis le spectateur privilégié*, dice Ana Vallés al principio de *Cerrado por aburrimiento* para acto seguido lanzarse a un encendido y enfático monólogo (eventualmente interrumpido por Mauricio González) en el que reivindica su presencia en escena multiplicada en incontables seres:

Ana.- *Je suis la madame. Je suis madame la directrice. Je suis la mère, je suis la grand-mère, la merde! Je suis la fiancé. Je suis la tête. Je suis la force. Je suis la travailleuse. Je suis l'horreur. Je suis peut-être la vérité.*

Mauricio.- *Je suis Marguerite.*

Ana.- *Je suis Marguerite, je suis Edif, Antonin Artaud c'est moi. Je suis l'enfant terrible. Je suis contente. Je suis le mouvement perpetuel. Je suis la liberté. Je suis la résistance. Je suis la maîtresse. Je suis la sorcière. Je suis triste.*

Mauricio.- *La tristesse.*

Ana.- *Je suis la tristesse. Je suis le théâtre, je suis le metathéâtre. Je suis la dance, je suis le corp de ballet. Je suis la pute du roi. Je suis l'observatrice.*

Mauricio.- *Oui, la observatrice, tres bien.*

Ana.- *Je suis la lumière, je suis le cinéma, je suis l'image. Je suis la vie, je suis la mort. Je suis la femme fatale. Je suis la misogyne. Je suis le visage, le masque.*

Mauricio.- *La petite fille.*

Ana.- *Je ne suis pas la petite fille. Je suis la patience. Je ne suis pas la calme. Je suis très fatigué. Je suis perdu. Silence. Silence. Silence.* (Ana Vallés, 2017, 19-20)

archivos, que por lo general vamos ordenando y cerrando, o sea, olvidando...» (Comunicación personal, 2016).

Cerrado por aburrimiento acaba siendo una fiesta y un encuentro donde el tema principal de conversación es el propio teatro. La metateatralidad puede ser considerado el principal discurso desde un punto de vista narrativo, con abundantes diálogos sobre el teatro; pero no el único. La obra aborda, desde un punto de vista referencial, algunas de las cuestiones que más preocupan al arte, abundando, tal y como señala Eduardo Pérez-Rasilla, citas a Artaud, Melville, Courbet, Tolstoi, Paganini, Ravel, el círculo de Viena, Shakespeare, Mamet, Robert Walser, Pessoa... La obra, desde la palabra, deriva en una especie de ensayo -una idea que ya no abandonará a Matarile en los siguientes trabajos³³- en el que se funden textos confeccionados previamente y otros con un mayor o menor grado de improvisación.

Pero si la fiesta y el ensayo componen una buena parte del ideario formal de Ana Vallés, no podemos olvidar un tercer aspecto no menos importante: la danza. Si bien la danza está desde un principio en todas las creaciones de Matarile, lo cierto es que poco a poco va ganando terreno hasta convertirse, como ocurrirá en *Staying Alive* (2013), en el eje fundamental de la creación.

La importancia de la danza está ligada a la de acontecimiento escénico, y permite a Ana Vallés alejarse por completo de la idea de ficción, al tiempo que la libera en parte del papel de directora para pasar a ser creadora dentro de la escena -tal que un actuante más que se relaciona con libertad con el resto de los actuantes y también con el público-. La asociación “danza-contacto con los otros” define el carácter de la propia danza, desde una manipulación objetual del cuerpo ajeno a un contacto auténtico de tipo

³³ Con mayor claridad veremos este aspecto al analizar *Antes de la metralla* (2017)

emocional; todo lo cual conlleva, no cabe duda, una búsqueda de la cercanía en la comunicación teatral.

Con *Animales artificiales*, pero sobre todo con *Cerrado por aburrimiento*, se observa en la compañía un mayor asentamiento en lo que podríamos llamar fenómeno de la *intrasubjetividad*, aquello que emana desde el adentro hacia el afuera y que, en gran medida, controla todo *lo intersubjetivo*, tanto las relaciones entre los actuantes como las relaciones entre actuantes y el público. En ello tiene que ver, tal y como comenta Pérez-Rasilla en el prólogo a la edición literaria de *Cerrado por aburrimiento*, un más contundente posicionamiento vital y artístico: «La noción de resistencia -vital, escénica, ética y política- adquiere ya peso en este trabajo y anticipa lo que constituirá el motivo dominante de las propuestas posteriores» (2017, 11), y que en la pieza queda sintetizado con la alusión a la frase de Melville: “Preferiría no hacerlo”, de *Bartebly el escribiente*.

En este proceso de exposición de la resistencia de la que hablamos aparecen, de pronto, las emociones, los pensamientos o la memoria, asuntos que no siempre se habían manifestado de forma explícita, eclipsados por un formalismo estético que había dominado los trabajos de Matarile hasta ese momento.

A partir de estas dos obras, aunque ya anteriormente había muchos detalles que apuntaban en esta dirección, se produce una (re)construcción del *yo escénico*, una especie de estatus identitario ficcional que permite (por debajo de la máscara pero gracias a ella) hablar a las personas en escena con cierta libertad.

Si en *Historia natural* o en *A brazo partido* la inclusión de anécdotas personales, relativas a la vida de los actores, configura un mundo de personajes que se auto-interpretan, a partir de *Animales artificiales* y *Cerrado por aburrimiento* ya no es preciso recurrir a la autobiografía: se da por hecho que quienes hablan en escena hablan

utilizando sus propias palabras o las de Ana Vallés -como autora de la dramaturgia- pero siempre con un registro propio, con una forma personal y auténtica de expresarse, siendo esto lo único que realmente importa a la autora.

El lenguaje verbal, corporalizado, escapa a cualquier aserción tanto en el ámbito de *lo real* como de la ficción: la persona que habla por sí misma y se presenta sin artificio alguno no adquiere nuevos rasgos sometidos a la ficción teatral pero tampoco es identificable con la persona que encontraríamos en su cotidianeidad, fuera del teatro. Como resultado obtenemos un estado paradójico permanente en el que reina una cierta ambigüedad, y también una incapacidad para establecer qué es verdad (o real) y qué es inventado, en términos objetivos.

La *liminalidad* empleada por *Matarile* transgrede la clasificación estructural que diferencia la realidad (los hechos) de la ficción, y a esto ayuda también la conjunción descrita de fiesta, carácter ensayístico o utilización de la danza, pues introduce a los actuantes en un lugar al margen -de la vida y del teatro-, y en el que predomina la excepcionalidad: nada es como en la realidad -de la calle-, pero tampoco nada es como en el teatro -de la ficción-.

A todo lo cual habría que añadir el gusto por lo fragmentario, no ya porque la acción se encuentre partida en mil pedazos sino porque estos pedazos no guardan una relación secuencial de ningún tipo, a excepción del estético o del asociativo.

Es este, el de la fragmentariedad, uno de los rasgos que más nos interesan, pues gracias a la consustancial ruptura en pasajes convierte al hecho teatral en un acontecimiento de acontecimientos, todos ellos parciales, y todos ellos expuestos a la subjetividad espacio-temporal que le asigne el espectador, dando como resultado un evento en el cual reina el estado de excepción -alejado de cualquier localización y

referencia explícita- y por lo tanto, también, sujeto a la expectación de lo imprevisible.

En este sentido advertir que la misma noción de acontecimiento, como suceso expuesto a las contingencias del espacio-tiempo, lleva implícita una cierta *liminalidad* en el campo de la representación teatral, una vez que lo que esperamos que sea representado una y otra vez se ve dominado por la eventualidad.

En esta dirección, uno de los últimos trabajos de Matarile: *Antes de la metralla* (2017), y tal y como veremos, es uno de los que mejor responden a la *liminalidad* de la que hablamos, al escapar a cualquier formato teatral reconocible. Especialmente en esta última obra, pero también en las anteriores, Ana Vallés huye de la autocatalogación a través de la palabra espectáculo, esperando siempre de los espectadores un posicionamiento activo -a pesar de no existir una incitación real a la intervención del público pero con suficientes guiños a su rol de no-espectadores-. Es más, también en *Antes de la metralla* los actuantes son en muchos momentos espectadores, pues se sitúan a menudo entre el público, a pesar de que, como decimos, la reacción del público no tenga por qué producirse.

Esta última apertura hacia el público complica aún más la cuestión de *quién* es el productor de cada mensaje, si la autora (Ana Vallés), los actuantes como personas (a través de sus propios textos o propuestas), los actuantes como personajes (mediante la máscara que se colocan o el rol del que participan) o el propio público como interpretador último de los códigos que se suceden.

Pero tampoco el *qué*, es decir, el objeto principal del mensaje llega a ser un concepto claro, o una cuestión articulada desde la concreción. Esta difusión en un mar de palabras, en muchas ocasiones anécdotas personales, propias y ajenas, y que solo de una forma muy indirecta conducen a algún lugar común dentro de la obra, es muy notable en

Cerrado por aburrimiento. Es cierto que en esta pieza el tema central podría ser el aburrimiento, especialmente ese aburrimiento que le provoca a Ana Vallés el teatro en general, el propio sistema teatral en el que Matarile a duras penas intenta moverse, y que a su vez es la causa de “cierre”; pero no es menos cierto que esta idea, más que un asunto de reflexión, aparece en la pieza como simple detonante, dando pie a un sinnúmero de comentarios, la mayoría de las veces jocosos, o al menos críticos, de la profesión teatral. De nuevo, el juego teatral parece importarles más a Ana Vallés que la profundidad de lo que se dice, por más que lo que se dice tenga un propósito descriptivo -e incluso de denuncia- de la realidad artística a la que aluden los comentarios. Esto no impide que no podamos tomarnos en serio las palabras que se pronuncian en escena, pero hemos de tener en cuenta su pertenencia al juego de la subversión y la provocación:

Ana.- Yo siento un gran respeto por la profesión. Lástima que los que se dedican al teatro me parezcan casi siempre mediocres y a menudo miserables. Menos mal que he conocido al carpintero, al cocinero y al albañil. ¿No eras tú el que me decías que al no estar en el centro de una escena la veías ya con otros ojos, con una cierta distancia?

Juan.- Sí, es verdad, mira; cuando me alejo veo mucho mejor, incluso sin gafas. [...] (Vallés, 2017, 34)

En este juego teatral en el que es difícil discernir lo falso de lo auténtico, o la broma de un asunto serio, cabe lo anecdótico junto a las citas de filósofos, y cabe también lo mundano y trivial junto a lo esencial y profundo. Todo está bañado por una estética formal, en la que tiene un papel muy relevante la puesta en escena; y es dentro de esta puesta en escena donde ese todo cobra sentido: Para Matarile, el arte de decir las cosas es la cosa misma, dentro de un dispositivo que abarca el espacio escénico, la iluminación, el vestuario, pero también el modo de comunicar.

En *Cerrado por aburrimiento*, los actores hablan por sí mismos -fruto del trabajo de exploración dentro del proceso de los ensayos- y hablan en boca de Ana Vallés, de lo

que Ana quiere que digan -con el fin de configurar una dramaturgia coherente- pero siempre reivindicando un modo de pensamiento inherente al propio teatro, como lugar de juego y de libertad expresiva.

4.3.3. *Teatro invisible* (2014) de Matarile. Documento vital³⁴

Cuando en 2012, Ana Vallés es invitada a dar una conferencia sobre el trabajo de Matarile en la ESAD de Galicia, la compañía había decidido tomarse un descanso, con un parón en la actividad que duraba desde 2010. Se trataba de una conferencia en la que Ana Vallés intenta dar respuesta a la pregunta: “¿Por qué seguir haciendo teatro?” Una cuestión que ya en *Cerrado por aburrimiento* (2009) aparecía como tema de fondo.

Matarile reiniciaría el trabajo con la puesta en escena de *Stayng Alive* (2013), una apuesta esencialmente coreográfica, y en la que ya se apuntan algunas de las cuestiones principales de *Teatro Invisible* (2014), como es el tema de la invisibilidad artística, pero es en esta última obra donde la reflexión sobre la propia trayectoria de la compañía toma cuerpo y se presenta en escena en forma de documento vivo: en *Teatro Invisible* la acción consiste en permitir *ver* al espectador todo aquello que en la estética de Matarile, y su modo de hacer, había permanecido en cierto modo *invisible*; no tanto porque no intuyéramos su existencia sino porque hasta ese momento no había sido mostrado desnudo, despojado de artificios. Ana Vallés, en *Teatro Invisible*, pone en evidencia las costuras, el cómo es realizado el tejido de la dramaturgia, al tiempo que camina hacia la esencia, hacia el auténtico motivo del hacer, y en consecuencia del *resistir*.

Destaca en *Teatro invisible*, la estructura asociativa, no en vano la pérdida del hilo conductor es una de las claves que de forma más temprana aparece en el teatro de Matarile. De hecho, una de sus primeras puestas en escena es *Hamletmaschine* (1989),

³⁴ Este apartado fue publicado parcialmente por el autor en 2016: “*Teatro invisible de Matarile. La obra como documento artístico*”. Actas del XXV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías (SELITEN@T) *EL teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*. Madrid, Visor.

ocupándose aquí de representar un texto, pero optando, precisamente, por una obra en la que claramente existe una deconstrucción de la narración. Una obra de Heiner Müller que tal y como aclara Jose A. Sánchez « solo puede ser abordada desde su consideración como un material textual autónomo para ser utilizado en un proceso de composición escénica.» (1994, 156). Y es esto, en efecto, lo que hará Matarile, siguiendo la estela de Robert Wilson, quien ya había realizado una versión en 1986 dando preponderancia a la visualidad y al movimiento.

Aunando teatro de comunicación verbal y no verbal, Matarile inicia una compleja y larga andadura a partir *Hamletmaschine* que empujará a la compañía hacia un teatro de la emoción, conectado paso a paso con problemáticas asociadas al individuo y a la construcción escénica de un universo estético muy personal, así como con la transmisión directa de las sensaciones. No será este un proceso sencillo y alejado de autoreflexión. *Teatro Invisible* da cuenta de ello, poniendo en evidencia una de las claves para comprender las arquitecturas dramáticas de Matarile: su carácter rizomático.

Deleuze es invocado por Ana Vallés en un momento de la puesta en escena, y hemos de entender al padre del modelo epistemológico del *rizoma* –junto con Guattari- como referencia filosófica permanente en la poética de la compañía. No solo en lo que se refiere a la desjerarquización de los lenguajes que se emplean, también por lo que la propia estructura rizomática implica: una relación compleja e indirecta entre significante y significado, y a su vez una indisimulada aparición del inconsciente. Deleuze y Guattari escriben, al respecto: «Lo fundamental es *producir inconsciente*, y, con él, nuevos enunciados, otros deseos: el rizoma es precisamente esa producción de inconsciente.» (1997, 23). Un inconsciente que en *Teatro Invisible* se presenta a través

de los actos escénicos y las narraciones que los circundan, mediante la presencia de una Ana Vallés que se deja llevar por los impulsos del instante.

Por otra parte, debemos hablar, en el caso de *Teatro Invisible* de un teatro como ensayo de la intimidad.

Dado que lo que se pretende es caminar hacia un teatro de expresión rizomática, donde sea posible la convivencia emancipada de los lenguajes, es lógico que una de las preocupaciones de Matarile sea cómo conseguir una mayor libertad de acción, ligando el trabajo escénico no a una actividad *útil*, productora de sentidos unívocos, sino todo lo contrario, defendiendo esa inutilidad improductiva que invoca la sugerencia y la contemplación, a modo de paisajes en permanente construcción, como auténticos mimbres de la actividad creativa, tal y como ya aparecía en *Historia Natural* (2005), una pieza que toma como explícita referencia *La merienda campestre*, de Manet.

De *lo inútil*, o más bien de la negación a ejecutar acciones útiles, habla Ana Vallés en *Teatro Invisible*, a propósito de *Bartebly el escribiente*, de Melville, cuando cita las famosas palabras de “preferiría no hacerlo”, un hecho que ya aparecía en *Cerrado por aburrimiento*, en una conversación entre Ana Vallés y Juan Cejudo: «En el fondo lo que quisieran es suplantarnos. Pero bueno, yo ahora estoy en la tesitura de Bartebly el escribiente, el personaje de Melville, cuya máxima era: “preferiría no hacerlo”.» (2017, 22)

Ana Vallés, mediante este simple enunciado, y asumiendo el posicionamiento negacionista de Bartebly, nos advierte sobre la impracticabilidad de las acciones que se llevan a cabo, las cuales no conducen a nada excepto a sí mismas: es el encuentro ostensible, lo único que el espectador se llevará consigo al salir del teatro. El encuentro con Ana, quien en un momento de la pieza no duda en entrar en contacto físico con los

espectadores, dándoles la mano.

Este posicionamiento preocupado por el contacto y la transmisión de intimidad no es nuevo en Matarile. Podríamos decir que arranca en *Sin sombra de duda* (2002), una pieza creada para conmemorar el 20 aniversario de la Sala Cambaleo y que solo será llevada a escenarios de aforo muy reducido. A propósito de esa pieza, Ana Vallés comenta: «Estamos supuestamente hipercomunicados, pero no nos enteramos de nada. La base de nuestro teatro es situar personas ante personas; en estos momentos, el teatro es de los pocos lugares en que se puede mantener una comunicación directa.», unas palabras de las que se hace eco en su crítica José Henríquez (2003), cuando Matarile lleva esta pieza a la sala “El Canto de la Cabra”.

Entender el teatro como un espacio de reflexión ensayística conduce, tal y como sugiere *Teatro Invisible*, a un acercamiento a los lugares irrepresentables del *yo*, mediante una conexión con *lo íntimo* que nos sitúa dentro de lo comunitario.

Tal y como apunta José Luis Pardo en su ensayo *La intimidad*, (1996, 270): «las leyes culturales no están escritas en el espacio público sino inscriptas en el lugar íntimo o la piel interna de la afectividad, inscriptas con esas huellas que remueven nuestras entrañas, cuando escuchamos nuestras historias, nuestras canciones.» Así, *Teatro invisible* desvela lo irrepresentable, pese a continuar siendo invisible a nuestros ojos, siendo solo transferible la experiencia misma, aquello que como espectadores sensibles somos capaces de capturar.

Mediante el uso de la cita, un recurso postmoderno que Matarile viene empleando desde sus inicios –recordemos, por ejemplo el uso de *Cuadernos de Rodez* de Artaud, en Museo (1995)-, Ana Vallés nos introduce en la problemática de la invisibilidad, y lo hace a través de la paradoja incluida en el ensayo *Supervivencia de las luciérnagas* de

Didi-Huberman. Frente a la ceguera provocada por la saturación indiscriminada de imágenes, Ana Vallés defiende *lo invisible*, la luz de las luciérnagas que solo es posible descubrir gracias al silencio de la oscuridad que se produce en soledad y mediante una exposición a lo sensible.

En otras ocasiones, la técnica ensayística ha sido empleada por Matarile de forma profusa, con un sentido autoreferencial y metateatral, elevando con frecuencia el tono intelectual. Citaremos varios ejemplos de esto: *Cerrado por aburrimiento* (2009), reflexión metateatral, tiene a Pessoa en el horizonte. *Truenos y misterios* (2007) habla de la madurez, con textos de Bernhard. *Acto seguido* (2003) es un ejercicio en gran medida autoparódico con Beckett de trasfondo, y *Negro é negro* (1997) tiene como base teórica el *Manual de retórica* de Javier Martínez Alejandro. Pero en *Teatro Invisible*, y a pesar de tratarse de un ensayo sobre el propio quehacer teatral, el procedimiento se invierte: la obra misma sirve de prueba empírica de aquello que se quiere demostrar. Mediante la exposición de lo auténtico, pese a su paradójica impracticabilidad, Ana Vallés demuestra la única misión sincera del acto teatral.

Teatro de la memoria, teatro de muerte. Estos podrían ser, también, los epígrafes bajo los que se inscribe en teatro de Matarile. Y es que uno de los consensos más extendidos entre la crítica, sobre el trabajo de Matarile, es la influencia de Kantor. Desde las primeras producciones, los objetos son revivificados para que puedan formar parte activa de la dramaturgia escénica. Ya en el primer trabajo de Matarile (entonces Matarile, *teatro de cartón*), *El cumpleaños de la infanta* (1986) -una adaptación de la obra homónima de Oscar Wilde-, el lugar de la narración es transgredido en favor de la recreación de una atmósfera, en este caso la del espacio pictórico de *Las Meninas*.

Esta revivificación se pone de manifiesto en *Teatro Invisible*, donde un simple papel

de estraza con forma humana es manipulado, permitiendo que el manipulador, en este caso la propia Ana Vallés, actúe de mediadora entre el objeto y el sentido último de su manipulación, y que no es otro que el dar alma a lo inerte –de la misma forma que era interpretado el poder mediador entre los objetos y la divinidad en el *bunraku* japonés-.

La importancia de lo objetual, como nexo entre la vida y la muerte, es uno de los rasgos más evidentes de relación entre el teatro de Kantor y el de Matarile. En *Cerrado por aburrimiento* (2009), en *Truenos y misterios* (2007), y también en *Illa Reunión* (un producción del CDG dirigida por Ana Vallés, 2006), los actores se deconstruyen, realizan movimientos extracotidianos y, en general, juegan a ocupar la *liminalidad* imprecisa que subyace entre lo animado y lo inanimado.

La dramaturgia en la que se inserta el trabajo de Matarile, bajo el influjo de Kantor, se posiciona en el centro de una tendencia renovadora, en la que el trabajo del dramaturgo es creativo, pero también reactivo. En palabras de André Lepecki: «Acciones, interacciones: los objetos actúan, los bailarines actúan, el coreógrafo y el dramaturgo y todos los demás actúan y reaccionan. Y a través, y a partir de este campo reactivo, no tanto un texto, pero sí una textura, empieza a tejerse, a entretejerse, a suturar.» (2011, 175-176)

Otro enfoque de las conexiones de Matarile con el teatro de Kantor es la inmersión e un *teatro de la memoria*. Ya en *Deriva* (1994), subyace un regreso a las obsesiones de la infancia, un entramado ritual que se desenvuelve en modo atmosférico, apoyado siempre por la capacidad de generar imágenes, y que en cierta forma remite, aunque de forma muy personal, a la plástica del movimiento creada por Kantor. En *Illa Reunión* (CDG, 2006) la “Marcha do Antigo Reino de Galiza” pasa de himno nupcial a música procesional y funeral, en una clara alusión a la ritualidad musical investigada por

Kantor.

En *Teatro Invisible*, Kantor es interpelado de forma notoria, y a modo de homenaje. Como ya hemos mencionado en la introducción, cuenta Ana Vallés en la propia obra que empujada por un impulso inexplicable se plantó en el entierro del propio Kantor, allá por 1990. Nunca sabremos si esta anécdota es cierta o no, pero lo que es innegable es la confesión implícita de su admiración por Kantor y de su secreto deseo por quedarse con una parte del espíritu de Kantor.

La muerte también aparece con fuerza en *Teatro Invisible*, ejerciendo su demoledora danza en el interior de la propia vida, y en el teatro que la representa. Casi al final de la obra, Ana Vallés invita a alguien del público (una amiga, y que en el caso de la función en *Escenas do Cambio 2015*, fue la bailarina María Muñoz) a sentarse con ella a la mesa. Se sirven una copa de vino y Ana le cuenta a su interlocutora su peculiar estado de *viva*, y a la vez de *muerta*. La escena, única, irrepetible, absolutamente inundada por la fragilidad, es de esas raras escenas en el teatro contemporáneo que surgiendo desde la falta de previsión provocan en el espectador un estado de imborrable estremecimiento, causado por una palpitación invisible en el ánimo de las actantes. Es en este *nuevo teatro de la muerte* donde reaparece con fuerza el Teatro de la Emoción, aquello que, quizá, venía buscando Ana Vallés desde siempre.

Morir o transformarse, esta es la cuestión de fondo, alrededor de la cual se establece una verdad escénica, pero también una profunda ironía.

Es por ello, quizá, que no hay producción en Matarile en la que no encontremos, de una forma u otra, una clara resistencia al trabajo de interpretación. Actores que se (re)interpretan a sí mismos o que ligan la interpretación a su personalidad, actores que juegan a ser las personas que son, personas que por primera vez pisan un escenario y se

presentan como tales, sin experiencia alguna en el oficio de actor, científicos y profesores de universidad que actúan... El repertorio es variado y circunda constantemente la idea, también explorada por Kantor, de la no interpretación, tal y como nos recuerda José A. Sánchez: «La idea de la preexistencia del actor sirvió a Kantor para descartar el proceso de construcción de personajes: es inútil pretender transformar al actor en otro, lo único que se puede hacer es disfrazarlo, enmascararlo.» (2007, 99). Guadalupe Soria, en su artículo “Últimos espectáculos de Matarile”, advierte la influencia de Kantor, en este sentido, y en especial en *Acto Seguido* (2003):

en la obra se reflexiona de forma explícita sobre las teorías de Kantor. Se trata del momento de El Teatro de la muerte en que se presenta el proceso por el cual una persona se transforma en actor, cuando se separa del grupo que pertenece y se sitúa delante de él, y a partir de ahí, la relación que se establece entre esa comunidad (espectador) y el actor: el igual que aparece muerto. (2007, 550)

“Soy de El Ferrol, tengo 49 años y me llamo Ana. Y estoy encantada de saludarles”, dice Ana Vallés desde el proscenio en *Animales artificiales* (2008). Esta presentación podría ser el arquetipo de formulación anti-interpretativa de Matarile. Un esquema que, en gran medida, sigue vigente y se reafirma en *Teatro Invisible* a través de la metáfora de la muerte. Ana Vallés se desnuda interiormente, muere ante nuestros ojos, al tiempo que su auténtico *ser* aparece para revelar sentimientos de forma confiada y vulnerable, un comportamiento del todo impropio para un actor en cualquier situación teatral convencional.

Ana Vallés, en *Teatro Invisible*, no solo reniega de la conocida *Paradoja del Comediante*, de Diderot, poniendo en entredicho la naturaleza ficcional de lo que vemos, sino que al reafirmar de forma contundente su honda presencia, realiza un testamento emocional de sí misma, de esa Ana que muere en cada representación.

No olvidemos que la tendencia de encuentro con la verdad escénica mediante la

exposición, es una constante en el teatro actual europeo, en especial en compañías en las que predomina el trabajo físico. Y en esta dirección, Matarile podría considerarse en la vanguardia, al anticipar una poética que en el actualidad es asumido como natural, y que impone un sistema de composición que se aleja de lo autorial, tal y como sugiere Óscar Cornago:

[...] el giro fundamental vendrá con su acercamiento a lo que ella misma denomina el teatro de las personas [...] De este modo, la propia directora ha ido redefiniendo su labor ante el grupo, hasta llegar a concebirla, más que como un trabajo de dirección en el sentido tradicional, como una actividad que consiste en generar las condiciones para que algo surja, resultado del propio trabajo de los actores, a veces de carácter individual, pero en la mayoría de los casos, de carácter colectivo. (2006c).

Pero el encuentro con la persona no es el único camino que ofrece Matarile como alternativa a la deconstrucción del personaje. El humor, la ironía y la parodia entran en la interpretación llamando nuestra atención como espectadores sobre el propio juego teatral, el cual no deja de ser eso, un juego. En esta dirección, tal y como ocurre en *Teatro Invisible*, el disfraz, la transformación y lo carnavalesco ocupan un lugar importante por su capacidad denotativa de juego. En esta dirección, Agnès Survezzy va más allá, afirmando -en relación a *Truenos y Misterios* (2007)- que «la carnavalización de la escena, que es otra forma de distorsión de la realidad y de la corporeidad, tiene lugar en particular a propósito de los disfraces y el maquillaje.» (2012). Y en esta línea podríamos inscribir también la dialéctica entre lo natural y lo artificial, lo humano y lo animal, que se detecta varias obras de Matarile, como en *Animales artificiales* (2009), o mucho antes en *Teatro para camaleóns* (1998). De igual manera, aquellos espectáculos sustentados en la idea del teatro como *fiesta*, donde prima el propio divertimento indisimulado de los actores, tal y como ocurre en *A brazo partido* (2001).

«Hay que librarse de la seriedad. La risa destruye la seriedad. Para eso lo primero es

reírnos de nosotros mismos. Reírnos del teatro también.»», cuenta Ana Vallés en un artículo escrito en el blog de Paco Perro: *Carta a un joven imbécil* (2014).

Ahora bien, nada de lo dicho hasta ahora sería posible sin la intervención estética del medio teatral, llevada a cabo no solo por Ana Vallés sino, fundamentalmente, por Baltasar Patiño, compañero de Ana en la compañía e ideólogo estético desde sus comienzos. Es la atmósfera estética de todos los espectáculos de Matarile lo que permite el desarrollo de dramaturgias transgresoras y en las que es fácil encontrar rupturas y desviaciones en cuanto a la interpretación se refiere, y en las que la palabra no ocupa, necesariamente, un lugar esencial.

Desde los inicios de la compañía se advierte la creación de poemas escénicos que puedan constituirse en elementos que armen el todo, sin la ayuda de recursos dramáticos propiamente dichos, y con el solo respaldo de la abstracción que confiere el sentido poético y fragmentario. Ya en *Andantes* (1991), las únicas palabras que resuenan son poemas de Leopoldo María Panero. Se trata de una pieza articulada sobre la idea estética de la cadencia y la repetición, en la que los actores configuran un mundo casi onírico que sugiere una insoslayable pérdida de cordura. Y en *Café acústico* (1992), la apuesta poética profundiza, sin complejos, en el problema de la incomunicación, mediante la construcción de un universo sonoro y plástico capaz de sustituir el significado por el significante.

Tanto *Andantes* como *Café acústico* se mantienen en el marco del minimalismo, dentro de una corriente estética que atravesaba la escena europea en esa época, cuando apareció en el universo de la danza Pina Bausch, con su *Café Müller*. Desde entonces, la poesía escénica de Matarile ha ido mutando, al tiempo que explora nuevos registros, pero sin abandonar la idea del “teatro como obra de arte”, siempre ejerciendo una

incansable investigación en la plástica.

Muy pronto, la crítica, en especial José Henríquez y Eduardo Pérez-Rasilla, comprendieron la aportación estética de Matarile, en el seno de una vía formal iniciada muy tardíamente en España a principios de los 90 del XX. No en vano, en *Museo* (1995), los comentarios se centraron en la aportación de la luz y de la música, creada por el propio Baltasar Patiño, cofundador, junto a Ana Vallés, de Matarile.

La generación de una atmósfera onírica, a veces cercana al surrealismo, parecía ser el objetivo primordial de algunas de las producciones de finales del XX, como en *The Queen is dead* (1999), donde el suelo se había cubierto por trozos de papel de seda azules. Aunque nunca llegó a configurarse como una compañía encuadrada exclusivamente en el teatro visual, lo cierto es que Matarile mantuvo siempre en su trayectoria un extremo cuidado en la gestación de espacios -visuales, lumínicos y sonoros-, situándose en no pocas ocasiones en el ámbito de la poesía visual y experimental -en esta dirección tendríamos que hablar del espectáculo *Hombres Bisagra* (2015), dirigido por Baltasar Patiño-. Un rasgo que regresa con el último de Matarile: *El cuello de la jirafa* (2016), donde la poesía de los objetos determina las performances que los envuelven, y por ende el espacio en el cual se presentan.

En *Teatro Invisible* se cumplen las premisas de la plasticidad y palabra poética, si bien aquí ahonda de especial manera en el poder relacional de la poesía, su capacidad de intercambio emocional. En este sentido, la propia Ana Vallés, en una entrevista de Laura Corcuera, nos cuenta:

No existe una escena que no implique, al mismo tiempo, los sentidos, el pensamiento, el juicio, la emoción; asociaciones, memoria, empatía. El espectador siempre se implica o, por lo menos, toma posición. Por lo tanto, actúa, tiene la posibilidad de actuar". (...) "El teatro como una forma de dar, concebido como una ofrenda". (2006).

En efecto, *Teatro Invisible* se erige como documento artístico que se ofrece como documento vital que hemos de compartir, y esto, en sí mismo, podría ser considerado una ofrenda, un regalo personal de Ana al público.

Por último, y en relación a *Teatro Invisible*, deberíamos hablar de cómo la danza ha ido ganando terreno en las apuestas de Matarile, y cómo la danza, también, ha logrado conectar con lo personal e íntimo.

Óscar Cornago, hablando de la danza en Matarile, da cuenta de cómo esta, al cabo de los años acaba por adueñarse de lo personal, acompañando a los bailarines hacia un tránsito interior capaz de mostrar su individualidad frente al grupo:

Esas realidades biográficas forzosamente han de girar en torno a ese instante tan difícil de retener de la comunicación, cada segundo en el que una vida está aconteciendo, el momento del contacto con el otro, la emoción ante una presencia; un instante cargado de una cualidad maravillosamente escénica; el instante eterno, al que se refiere Maffesoli (2001)³⁵ como una necesidad de las sociedades posmodernas para volver a reencontrar la identidad individual a través del contacto con el grupo. (2005)

Desde la estilización presente en *Zeppelin* (1997), una pieza que gira en torno al mito de Ícaro, a la danza que tiene como explícita referencia a Kazuo Ohno, como ocurre en *Teatro Invisible*, han pasado casi dos décadas de experimentación en las artes del movimiento, y Ana Vallés encuentra por fin la oportunidad de profundizar en solitario en lo espiritual, sin abandonar por ello la línea ya iniciada y mencionada *teatro del encuentro*. Y es en la conexión de la danza con la vida del *butoh* donde se topa con esa doble posibilidad. En palabras de Kazuo Ohno, recogidas por Gustavo Collini: "La danza es una forma de vida, no una organización de movimientos."(1995).

A través de esta danza del instante, profundamente vital y al mismo tiempo espiritual,

³⁵ Se refiere a su libro *El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas*.

Ana Vallés cierra un ciclo que tiene que ver con su investigación artística, pero también con su propia vida, su pasado. En *Teatro Invisible*, Ana Vallés saca a una persona del público a bailar, pero no es una persona cualquiera, sino alguien que en algún momento compartió con ella un momento importante de su vida. En “Escenas do Cambio”, por ejemplo, Ana baila en escena con Gema Bahamonde, una de las actrices que formaron parte de Matarile en los primeros montajes, quien por fortuna había acudido a la función.

Pero si la danza es equivalente a la misma vida, vivir es equivalente a seguir bailando, a dar y recibir a través del movimiento, a hacer con el corazón y desde la locura que habita dentro. La danza, de este modo, se manifiesta en *Teatro Invisible* como un acto de resistencia frente a la muerte, frente a la invisibilidad.

Eduardo Pérez-Rasilla también insiste en su breve estudio sobre *Teatro Invisible* sobre la idea de resistencia. Para Rasilla, estamos ante un acto de resistencia artística y cultural, que viene dándose, por otra parte, desde el momento en el que Matarile opta por un teatro periférico, dispuesto siempre a ocupar territorios no colonizados por el consumismo y los modos masivos de producción cultural en un contexto de destrucción de valores. «La actriz lémbraos que nos fala 'desde a peor Europa posible'. Non entanto, ou presisamente por iso, *Teatro Invisible* é un acto de resistencia, como o son, xa dende hai uns anos, os traballos de Matarile». (2015, 71)

Ana Vallés se defiende mediante el arte de su propia desaparición, tratando de exorcizar el presente de aquello que denunciaba en 1975 Pasolini, cuando pretendía establecer un símil entre el genocidio cultural y aquella desaparición fulminante y fulgurante de las luciérnagas, que él había creído observar. Para Pasolini, aquellas luces ya apagadas significaban actos de luminosa resistencia frente a la poderosa luz del

capitalismo, que impedía la actividad en lo público desde un posicionamiento radical de regreso a lo esencial para el individuo. Unas luces que son rescatadas por Didi-Huberman, en su ensayo *Supervivencia de las luciérnagas*, para dar pie a la esperanza, al regreso de la luz interna como expresión vehemente de la resistencia del arte, convertido desde hace tiempo en vida.

En *Teatro Invisible*, Ana lee noticias culturales de actualidad, no sin ironía, y dejando ver de forma ácida una latente crítica a los modos hegemónicos de producción artística. Su resistencia, asumida a través de ese gorro que denota una voluntaria locura, se hace patente mediante la propia exhibición del documento *Teatro Invisible*.

Como conclusión, podríamos decir que *Teatro Invisible* se autoconstruye como manifiesto escénico en donde podemos observar las claves teatrales, estéticas y filosóficas de Matarile, presentadas y ejecutadas por la propia Ana Vallés. Además de poner en evidencia la profunda influencia de Kantor en el trabajo de Matarile, en *Teatro Invisible* se articulan, de una forma elocuente, los procedimientos compositivos en la creación escénica de la compañía, entre los que destacan los referidos al comportamiento escénico. Esta pieza es, en este sentido, un documento capaz de sintetizar las preocupaciones artísticas de Ana Vallés, pero también lo es en el hecho de autodefinirse como *acto de resistencia*. Una resistencia que encuentra como aliada, la fábula de la desaparición de las luciérnagas. De este modo, la luz que emana desde la obra de arte se constituye en *luziferasa*, en química de lo que aun siendo inútil, es capaz de emitir verdad desde lo íntimo.

Eduardo Pérez-Rasilla apunta en el prólogo a la edición de la obra en Ediciones Invasoras -junto a *Cerrado por aburrimiento*, *Staying Alive* y *El cuello de la Jirafa*-, (2017, 16), que «*Teatro Invisible* plantea a un tiempo una reflexión personal (que es

también colectiva) y una reflexión metateatral que ahonda en esa condición de proceso inconcluso que tiene el teatro contemporáneo», lo cual viene a reafirmar la construcción procesual basada en acontecimientos en los que el *yo*, el *yo personal* pero también el *yo teatral*, conducen a la abertura, a la no catalogación y también a la *liminalidad*.

4.3.4. *Testosterona* (2009), *Citizen* (2010), *Eurozone* (2013) y *Eroski Paraiso* (2016) de Chévere. Memoria colectiva y humor en la construcción de subjetividad

Premio Nacional de Teatro 2014 por la creación colectiva, en toda la trayectoria de la compañía Chévere abunda la transgresión de géneros y también su conexión con la realidad política y social. Sus obras tienen por temática asuntos de actualidad, con frecuencia presentes en los medios de comunicación, los cuales son tratados siempre de una forma lúdica, predominando el esperpento, lo carnavalesco y lo popular. Nacida en 1987 «entre bares, calles y escuelas de Compostela», tal y como se sugiere en uno de sus programas de mano³⁶, la compañía ha representado en todo tipo de escenarios por numerosos países sin esconder nunca sus raíces populares.

Chévere tiene como director artístico a Xesús Ron, y entre los componentes que se mantienen desde un principio están Patricia de Lorenzo y Manuel Cortés; pero la familia Chévere abarca una serie innumerable de colaboradores, muchos de ellos insertos al tiempo en otras compañías y formando parte de otros proyectos teatrales.

En toda su trayectoria, uno de los rasgos más llamativos es el tratamiento irreverente de las cuestiones que abordan. Esta irreverencia quedó plasmada durante todo ese tiempo que regentaron la sala Nasa y por la que pasaron un sinfín de propuestas artísticas:

A finales del siglo XX, al caer la noche sobre la Galicia comandada por Manuel Fraga, la irreverencia cultural estallaba en un garaje de Santiago de Compostela. Aquel espacio denominado Sala Nasa fue durante 20 años un vivero de actores y músicos, el bautismo de fuego en las artes escénicas para toda una generación y un desahogo para los disidentes de la férrea sociedad fraguista. (Vizoso, 2017)

Como granero cultural en el que fermentaron toda una serie de propuestas críticas

³⁶ *Cheverografías*. Escenas do Cambio, 2017. <https://www.cultura.gal/es/evento/28786/105/32758>

con el devenir de la sociedad, es inevitable pensar que, tanto desde la propia sala Nasa (donde se celebraban las célebres *Ultranoites*) como desde el propio trabajo como compañía, existiera desde un principio una intención de generar debate y de intervenir, a través de este debate, en el estado de opinión popular. Su acción política, de hecho, llamó la atención del alcalde de Santiago Gerardo Conde Roa, el cual denunció a la compañía en 2008 por enaltecimiento de terrorismo -tras el alquiler de la sala a dos expresos independentistas-, e hizo más tarde todo lo posible por cerrar la sala y expulsar la compañía de la ciudad (la cual se trasladaría a la vecina localidad de Teo mediante un convenio de cesión del teatro municipal).

Desde sus inicios, el compromiso cultural, social y político es el mismo compromiso de las personas que conforman la compañía, no pudiendo hablar solo de un colectivo comprometido sino también de unas personas comprometidas con la realidad social que les ha tocado vivir y que utilizan el teatro para expresar sus convicciones y tratar de actuar sobre la conciencia social; no tanto de una forma contundente y explícita sino a través de la sutileza del humor que caracteriza el teatro festivo de Chévere:

Los tripulantes de la Nasa trataban de agitar las conciencias a través del humor, evitando una aproximación pornográfica a la política cuando tocaba exponer sus vergüenzas. “Intentamos ser sutiles, aunque pensamos que nuestro teatro —a partir de relatos sobre la historia contemporánea— puede ayudar a cambiar el estado de las cosas”, comentaba Miguel de Lira en una entrevista con motivo de la presentación de *Eroski Paraíso* en Madrid. “En ese sentido, somos un poco ingenuos, aunque conscientes de nuestro fracaso social. Pese a ello, lo seguimos intentando”.

Dentro de esta línea de creación bien asentada en lo popular, la voz de la compañía se alza en forma de una especie de voz de la conciencia social, a modo de representante simbólico de lo que muchos ciudadanos piensan y no se atreven a decir. Participa, en consecuencia, de un proceso emancipatorio de discursos sometidos o acallados por el poder o simplemente disidentes en relación al capitalismo dominante.

En este sentido, podemos decir que la estética de Chévere participa de una peculiar expresión de la *intrasubjetividad* de un modo indirecto: No son los actuantes quienes, como personas, dan voz a su más íntima subjetividad, sino toda una opinión pública -la conciencia social de la que hablamos- quien se sitúa y late en el fondo de cada proyecto artístico. Y es cierto que, en gran medida, el tono cómico de las obras amortigua la capacidad de denuncia, pero esto ha de ser visto como una estrategia: rehuyendo el discurso frontal, e inserto dentro del humor, los dardos envenenados que lanza la compañía son capaces de llegar más lejos de lo que lo harían utilizando los registros de un teatro político más convencional -directamente combativo-. Una *intrasubjetividad indirecta*, como decimos, que se hace eco de la conciencia social a través de un trabajo de documentación pero que en lo sustancial también coincide con lo que piensan, y experimentan en escena los miembros de Chévere que participan en las producciones, pues la exposición del documento no viene sino a reafirmar el posicionamiento político de la compañía.

Aunque los temas son diversos, todos ellos giran en torno a la perniciosa influencia del capitalismo en los modos de vida contemporáneos. En este aspecto, la compañía no se aleja de la tradición costumbrista, pero sus formas de escenificar y de poner en evidencia tales costumbres nada tienen que ver con la tradición teatral. Caben, en Chévere, toda serie de propuestas heterogéneas en cuanto al estilo, pero siempre con el mencionado punto de vista de vista de lo popular y utilizando la transgresión del humor.

Testosterona (2009) es un proyecto de creación escénica y de intervención cultural sobre la identidad y la construcción de género, compuesto por un taller para-teatral, una conferencia espectáculo y la propia obra de teatro. En *Testosterona*, uno de los aspectos más relevantes consiste en la transformación de género llevada a cabo por uno de los

actuantes a lo largo del proceso de creación de la pieza mediante la auto-administración de testosterona. La pieza tiene como base conceptual las tesis de Judith Butler, Donna Haraway y Michel Foucault sobre la construcción social y política del sexo y la subjetivización de la identidad, y podría inscribirse dentro de la teoría queer.

Así mismo, encontramos una referencia clara en la obra de Beatriz Preciado (en la actualidad Paul B.) que en ya en su primer libro, *Manifiesto contrasexual* (2002), apunta hacia una radicalidad de los presupuestos de la construcción identitaria. En 2008, publica *Testo yonqui* donde analiza el denominado *régimen farmacopornográfico*, un capitalismo dominado por la industria farmacéutica y la pornografía, y en el que se narra -al igual de lo que sucede en *Testosterona*- la autoadministración de testosterona, y que el propio autor define como un ensayo corporal: un protocolo de intoxicación voluntaria a base de testosterona sintética que concierte el cuerpo y los afectos del propio autor. (Preciado, 2008, 15)

La capacidad de ensayo corporal convierte a *Testosterona* en documento vivo de la experiencia, al presentar una administración en directo de la dosis de testosterona y relatar el proceso de cambio físico producido a lo largo del tiempo. En este sentido, *Testosterona* apunta claramente hacia un teatro social y político en el que los individuos, como actuantes, muestran al público un proceso de construcción identitaria, claramente inmerso en el problema de *lo intrasubjetivo* que venimos describiendo.

En relación a *Citizen* (2010), se trata de una obra realizada por capítulos (tres en total) que tiene como punto de partida las imágenes iniciales de la película de Orson Welles (*Citizen*) y como figura de fondo al empresario gallego, y dueño de Inditex, Amancio Ortega.

Citizen (primera parte) coloca al espectador ante dos hechos de desigual calibre

histórico que acontecieron alrededor de 1975, la muerte de la dictadura y la apertura de la primera tiendas de Zara en Coruña. Los dos actores, Patricia de Lorenzo y Manuel Cortés, interpretan respectivamente a una joven manifestante antifranquista y al dueño de la tienda (que con el nombre de Arsenio Ortigueira viene a suplantar la figura de A. O.), la primera buscando refugio en la tienda del segundo.

Con una escena limpia, sin apenas escenografía y con un lenguaje directo que busca la complicidad del espectador, los actores narran el devenir de los acontecimientos, al tiempo que ejecutan una especie de exaltación (irónica) de la idea del *sueño americano*, basado en la confianza en uno mismo y en la generación de un mundo ideal que tiene como principal fundamento la adoración del individualismo.

Uno de los aciertos más claros de *Citizen*, y en especial de esta primera parte (las siguientes redundan en la idea y son continuidad de la primera) es contraponer explícitamente la realidad a la ficción. La realidad extrapolada en la ficción teatral nos permite desentrañar la propia realidad a través, precisamente, de sus exageraciones (y sus excesos) menos visibles. De ello da cuenta Remei Miralles en su crítica de la obra para la revista *Episkenion*:

Desde luego que la ironía marca la tensión dramática de la obra, desde el inicio hasta el final, para que nadie se olvide de que con este recurso literario Chévere ha creado un teatro no verosímil, con la suficiente distancia imaginativa, que hasta consigue crear la verosimilitud del teatro en la verdad de los detalles ficticios. Detalles logrados con diferentes recursos como son las grabaciones, la publicación en la prensa, los soportes de publicidad de la época, las filmaciones en vídeo o los trazados en el encerado del suelo. Con el uso de esta variedad de códigos de comunicación se nos permite una mejor comprensión del lenguaje de sueños y realidad que enfrenta a los protagonistas en un antagonismo que no deja de crecer. (2011).

En este juego de intentar hacer más verosímil la ficción que la propia realidad, Chévere juega a la confusión entre lo auténtico y lo falso, incluso los documentos reales y los inventados aparecen ocupando el mismo lugar en fábula, de un modo premeditado

y con el propósito de alejarse de la simple semejanza para al mismo tiempo construir otra semejanza mucho más compleja y rica, una vez que es atravesada por la ironía.

Esta ironía, que a veces deviene en parodia, consiste en ponerse en el lugar contrario a lo que se piensa -en este caso en el lugar del capitalismo moderno- para ejercer una crítica desde su descripción. Y en este proceso es inevitable la construcción de una identidad también irónica, muy cercana por un lado al personaje aludido -aquel que se pretende poner evidencia- pero también próxima a una línea no ficcional, en la que el actor es un activista. Este activismo político, comprometido con la sociedad y al mismo tiempo inmerso en una ficción teatral, construye una peculiar subjetividad, en gran medida *liminal*, a caballo entre la exposición documental y la interpretación actoral, que obliga al espectador a una singular labor de desentrañar significantes, aquellos que Chévere coloca sobre la escena.

En 2013, Chévere se embarca en un proyecto muy ambicioso, *Eurozone*, para el cual demandará la presencia de 8 actores en escena y más de 20 colaboradores. El proceso de creación, además, se abre a través de RedeNasaTv (un canal de streaming de la compañía) donde cualquier persona puede opinar sobre el tema en cuestión, que no es otro que la crisis política y financiera de la Eurozona.

El resultado, que acabo siendo programado en el Centro Dramático Nacional en 2015, es una obra política en un amplio sentido, no solo por tener como centro del debate una problemática socio-política de gran actualidad sino por involucrar democráticamente a los colaboradores en el proyecto. En gran medida podríamos hablar de una creación colectiva donde sale a relucir la conciencia colectiva y las preocupaciones ciudadanas con respecto a la crisis, al tiempo que la obra en escena discurre por los cauces de la ficción, con la creación de personajes -tal y como sucedía

en Citizen- que nos recuerdan a varios de los actores del teatro político real: Merkel, Rato, de Guindos...

El guion no solo disecciona las incongruencias políticas que nos han llevado a la crisis del euro, también es una crítica sin piedad al sistema y al tablero económico que nos gobierna, que considera un negocio para los tiburones que imponen sus reglas desde las principales plazas europeas. (Vicente Rodrigo, 2013)

De nuevo, Chévere utiliza a la par el documento -que en esta ocasión recoge de los testimonios en directo de aquellas personas que gustaron de colaborar- y la más pura creación ficcional, a modo de farsa, y en la que el factor dominante es la caricatura, una caricatura, en este caso de Europa, que cada vez es más real.

Ultranoite no país dos ananos (2014) abandona la línea documental -que más tarde se recuperará en *Eroski Paraíso* (2016)- para centrarse en lo paródico y lo ridículo, mediante un espectáculo musical que sigue al pie de la letra la estética de la irreverencia y la comedia popular, y donde lo que parece estar en juego es la propia identidad galega como pueblo que se ríe de sí mismo. Uno de los aspectos más interesantes de este espectáculo es la retransmisión en directo del espectáculo, a través de la plataforma “Tolemias de R”, aprovechando la propia popularidad de la compañía para extender su voz.

En *Eroski Paraíso* (2016), y tal como hemos dicho, Chévere recupera la línea documental, y lo hace aprovechando los testimonios de personas reales, ajenas a la compañía. Autodefinida como comedia documental, *Eroski Paraíso* se centra en la exploración de la memoria colectiva y en el relato de la transformación de las relaciones dentro de una comunidad, a partir de anécdotas reales recogidas en la discoteca O Paraíso, en la localidad de Muros, y que en 1990 fue convertida en un supermercado Eroski.

Eroski Paraíso pretende ser una metáfora viva de la transformación social ocurrida en los últimas décadas en España, y en gran parte lo consigue gracias al realismo con el que se presentan las historias, y del cual da cuenta la crítica:

Los gallegos no defraudaron con su nuevo trabajo: comprometido con la realidad social y política del momento, como es habitual en la larga trayectoria de este colectivo (28 años llevan), y a la vez capaz de hacer vibrar al público con escenas en apariencia sencillas pero cargadas de energía. [...] Los espectadores asisten a una obra escénica que simula ser el rodaje de un documental sobre la desaparición de la antigua sala de fiestas Paraíso, que funcionó en la localidad de Muros (A Coruña) entre 1972 y 1990, y su posterior transformación en un supermercado. Un hecho real sobre el cual Chévere construye una metáfora del desmoronamiento del Estado del bienestar. “El paraíso prometido era en realidad un gran hipermercado en el que debemos actuar como consumidores pasivos y felices para devolver con intereses el hecho de haber aceptado la promesa de un futuro mejor”, explica la compañía. (EL PAÍS, Vidales, 2016).

Más allá de 2016, Chévere continúa trabajando en esta línea documental, no solo con producciones propias sino abriendo una línea de apoyo a investigaciones de creadores gallegos que quieran recorrerla: hablamos del proyecto A berberecheira.

En líneas generales, y a modo de resumen, podemos decir que todas las creaciones de Chévere circundan nuestro estudio en lo que se refiere al uso de datos, situaciones y textos extraídos de un modo documental, desde el momento mismo que implican una subjetividad muy personal, relativa tanto a las personas que aportan dichos documentos como a la forma en la que son presentados en público -claramente con una intencionalidad política-. En esta dirección podríamos hablar de la construcción de una subjetividad individual a partir de un imaginario colectivo -de una conciencia social-, un rasgo que parece evidente en *Testosterona*, pero también de una subjetividad comunitaria -que se encuentra en el teatro para reafirmarse a través del humor-, en *Citizen*, *Eurozone* o *Eroski Paraíso*.

Es cierto que la creación de personajes dentro de una ficción es, a su vez, una

característica principal dentro de la estética de Chévere, un aspecto que matiza y resta realidad³⁷ a sus creaciones, pero no realismo, pues este se ejerce hábilmente desde la metáfora, los paralelismos y la creación de figuras.

³⁷ La no-ficción aparece con mucha más claridad en las producciones de Chévere dentro del proyecto A berberecheira.

4.3.5. *Knochenblume (Flordehueso) (2010), Die Zeit wie ein Körper gefaltet (O tempo como dobrado un corpo) (2016) y Sempreviva (2018) de Estela Lloves. El yo en la frontera de lo irrepresentable*

En el capítulo “La danza como metáfora del pensamiento” del libro *Pequeño manual de inestética* (2011, 105-120), Alain Badiou equipara a la danza con lo inconsistente, lo inaprensible y lo efímero. La danza es metáfora de la desnudez, pero también del pensamiento “profundo” que, como en un entresueño, aparece gracias a la presencia del cuerpo en movimiento.

En los trabajos de Estela Lloves, con una larga trayectoria en la escena, hay siempre una elocuente relación (o tensión) entre el cuerpo y el pensamiento (consciente e inconsciente). La danza conduce a Estela a explorar su cuerpo hacia el interior, al tiempo que lo interior aflora en la danza a través de una especie de pensamiento corporal, más instintivo que cartesiano, más visceral que lógico. En el programa de mano de *Knochenblume (Flordehueso) (2010)*, Estela Lloves apunta: «Knochenblume es una invitación para encarnar un tacto inadecuado en la mirada. Es una invitación para experimentar el fruto de un instante. *Flordehueso* es una invitación para acariciarse el hueco del cráneo por dentro».

En este fluir desde lo interno a lo externo -a través del movimiento, la música³⁸ o las palabras-, Estela Lloves se sitúa en un universo de sensibilidad extrema que nos aleja de lo conocido y lo aprehensible, al tiempo que nos acerca, paradójicamente, a la realidad tangible y auténtica. Para el investigador teatral gallego Afonso Becerra, en un artículo

³⁸ Como en la mayoría de las creaciones de Estela Lloves, en *Flordehueso* la música fue creada por Hada Benedito.

dedicado a Estela Lloves en la revista Primer Acto, esta cuestión dialéctica está apuntada, incluso, en el título de la compañía: «“Arriana” es la que está o la que es o la que vive en la frontera, en el límite. La realidad escénica es “arriana” porque hace aparecer la verdad. Esa *verdad*, que nos es común, se vuelve filosófica y trascendental en la dramaturgia de Estela Lloves y pulsa nuestra emoción» (2011, 106).

En el extremo de esta búsqueda de verdad, no podemos dejar de hablar de *Knochenblume. Flordehueso* (2010), pieza en la que Estela Lloves utiliza la acupuntura para, en cierta forma, (re)presentar lo irrepresentable: el dolor.

Ya hemos hablado en capítulos anteriores de como esta tendencia a «martirizar la representación, llevándola a sus límites» (Cornago, 2006a, 225) es consustancial a una línea postdramática de teatro-danza -en la que también se situaría Angélica Liddell- y donde *lo real*, en relación al cuerpo, tiene una dimensión performativa cercana al experimento (o a la experiencia vital). Una “auto-experimentación” que se sitúa, a su vez en línea con una de las más proliferas tendencias artísticas del siglo XX, tal y como nos cuenta Paul Ardenne en su artículo “Figurar lo humano en el siglo XX”: «Esta noción de “auto-experimentación” del cuerpo caracteriza, más que ninguna otra, la relación que el artista del siglo XX entabla con su propia representación». (2004, 41)

Una asunción de realidad corporal, estimulada a través de agujas, de objetos cotidianos, barritas de incienso, y toda una serie de acciones físicas, que no sería *realidad* -en términos de verdad- si no tuviera una relación directa con lo íntimo, sin que en este proceso medie la ficción. En *Knochenblume. Flordehueso*, Estela comienza el espectáculo cantando entre el público una desgraciada historia de un pobre que vive en la calle y al que encarcelaron por robar una barra de pan (noticia que Estela recogió de un periódico) y después se dirige a los espectadores y les dice que le gustaría comenzar

la pieza atando a las personas en sus asientos, pero que siendo una acción imposible de realizar en los teatros, solicita que permanezcan atados con una mano a una butaca -o que imagen la situación- para comprobar qué se siente mientras siguen presenciando el espectáculo. Todo ello para, a continuación, ya en escena, preguntar retóricamente: «Por que non dicir as cousas desde min? Xa non quero convecer a ninguén», haciendo hincapié, con esta pregunta, en la soledad como creadora, que no solo se tiene a ella misma como único cuerpo presente sino que también es ella sola quien habla, quien se expresa, y a quien los espectadores deberían dirigirse en caso de no compartir

De forma paralela, aunque con distinta perspectiva, también podríamos hablar de una búsqueda de lo irrepresentable y profundo (de la íntima verdad) en *Die Zeit wie ein Körper gefaltet* (2016), solo que aquí, el proceso extendido a lo largo de todo el tiempo que dura la pieza, es conducido de forma libre, sin sujeciones estructurales.

En esta pieza, Estela Lloves comienza hablando, muy cerca del público, y de manera muy entrecortada pero espontánea: «Había un montón de gente, y estaban todos ahí... Yo quería... Yo quería... Yo en aquel momento solo quería... Pero no había que hacer nada; cuando llegué, ya estaba todo hecho. (...) Estaba sentada, así, y cuando me di la vuelta vi: cinco, cinco, cinco... Lo vi bajar...» Es un hablar *desde dentro*, como lo define José Luis Pardo en su ensayo *La intimidad* (1996, 60) que inevitablemente se asienta en la duda: «Lo que las palabras quieren decir (la intimidad, las inclinaciones inconfesables, eso no pueden decirlo, y por eso detectamos en ellas un defecto)».

Hay en *Die Zeit wie ein Körper gefaltet*, y desde un principio, una intención de conseguir un efecto, que podríamos llamar perlocutorio -en la medida que se pretende actuar sobre el oyente (en nuestro caso espectador)- relacionado con *la verdad* del mensaje, con aquello que arranca, como lo define Pardo, la *intimidad de la lengua*:

Un efecto que, a todas luces, escapa a toda posibilidad de cálculo analítico. Hay algo de mala fe en hablar del acto perlocutorio, como si se tratase de un acto más que se pudiera clasificar junto al acto locutorio (lo explícitamente dicho) y al acto ilocutorio (lo explícitamente hecho al decir algo), porque el acto perlocutorio no es realmente un acto, ya que nadie puede estar seguro de antemano de haberlo hecho al hablar. Pero también hay algo de pertinencia al hablar de efectos: ya hemos advertido en lo anterior que la intimidad no es causa sino efecto del lenguaje. Cuando yo pronuncio una frase, ¿cómo puedo estar seguro de que mis palabras serán interpretadas como una promesa y no como una ofensa? No puedo estarlo, y esta inseguridad es la que contiene la intimidad de la lengua. Si la intimidad del yo no es su fundamento firme sino su falta de él, la intimidad de la lengua no es la raíz inequívoca de su significado o de su acción comunicativa, sino su falta de seguridad, su falta de significado, y es ella la que hace que el lenguaje sea verdadero lenguaje, es un margen perlocutorio en donde permanece la intimidad de la lengua. (1996, 81).

En *Die Zeit wie ein Körper gefaltet*, gracias al espacio sonoro de Hada Benedito -que a lo largo de la duración de la pieza construye sonidos con una vieja bicicleta-, la acción fluye desde una total apariencia de libertad, muy cercana a la improvisación musical, y su desarrollo -también a lo largo del tiempo escénico- semeja un continuo deshacerse de capas (de piel) desde la superficie al interior (con una exploración creciente de los sonidos que arrancan desde lo profundo).

Formada con Mónica Valenciano, se vislumbra la tendencia vitalista de Mónica, donde los prejuicios y la “pérdida de control” favorecen la liberación del cuerpo. En una entrevista con Estela Lloves, ella misma apunta: «no meu traballo creativo, parto dunha necesidade de *contar*. Cada peza, tanto no proceso como na súa posta en escena forma parte de un acto vital de liberación». (2018).

Está claro, por otra parte, que no hablamos de un *contar* aclaratorio o explicativo, sino poético: «Todo parte de un sentir intenso que se corresponde cunha etapa vital determinada. Éste, é o xérmolo. O inicio de algo. Podería dicir que todo comeza cunha forma ou outra do meu corpo de dor. Ahí tenho que chegar até o interior da sombra que contén. Comezo unha laboura de pesquisa, que me permita acender unha pequena

lanterna que dea algo de luz a ésa sombra.» (2018).

Otra característica de *Die Zeit wie ein Körper gefaltet* y que apunta hacia una búsqueda de lo interno es la inmersión en estados de niñez -y que al espectador llegan a parecerle ridículos o cómicos-. La conjunción memoria y humor podría ser el resultado de un juego escénico pero en la motivación de tal proceso existe un reencuentro con estados emocionales no siempre felices, incluso cercanos al dolor que ya mencionábamos.

En realidad, en *Die Zeit wie ein Körper gefaltet* hay un trasvase de emociones desde aquello que emociona a la propia Estela a lo que, supuestamente, nos ha de emocionar como espectadores, que tiene que ver con el propio proceso creativo. Según sus palabras, (2018):

Vou facendo coleccións caseiras en distintos soportes como debuxos, textos en diferentes formatos (sonho, poema, pregunta...), fotografías, collages, ou audios. Son froito das observacións externas e internas da vida cotiá. O que me conmove, sentires, o que vexo e escoito que me afecta dun xeito especial, e que teñen sempre que ver como che dicía, có momento da vida no que estou, con esa dor que preciso transformar.

Despois ven o proceso de distanciamento, de universalizar, de atopar todos os puntos de conexión que poida con os outros corpos de esa mesma dor. Reunir de novo todos os pedazos. Tecer unha melodía que permita iluminar amorosamente.

Distanciar tanto o que sucede de min como poda. Deixalo gravado en estampas. Partillar esas estampas.

Hay en Estela Lloves una inseparable relación entre la vida (en su sentido carnal, orgánico) y su necesidad de bailar, y de estar en escena. Para Lloves, al igual que la vida tiene que ver con aquellos pequeños acontecimientos y accidentes que ocurren en nuestro interior, su quehacer artístico se centra en la búsqueda de los huecos interiores, diminutos e invisibles del cuerpo: «microespacios donde todavía encuentro deseo de estar y de experimentar.» (Lloves, 2011, 46).

Por último, y más allá del período en el que se centra nuestro estudio, debemos

hablar del último trabajo de Estela Lloves: *Sempreviva* (2018), estrenado en Teatro Ensalle de Vigo en 2018, fruto de un trabajo de residencia en la propia sala y de un trabajo previo en residencia en la vieja cárcel de Lugo, gracias al programa de residencias *Paraíso 2017*, promovido por el colectivo REM, así como una residencia en Zeller Kultur, Radolfzell, (Alemania).

Sempreviva nace de la ida de tratar de revivir y rescatar el lenguaje olvidado de la infancia, a partir también de la propia experiencia como madre, tras el nacimiento y cuidado de su hija. *Sempreviva*, como la propia Estela nos recuerda, es el nombre de una planta que crece por doquier en Galicia, gracias a su peculiar resistencia. Esta capacidad de adaptación al medio se convierte en un concepto recurrente en la creación de la pieza, siempre ligado al de la memoria sobre su infancia; al que habría que añadir el concepto *tiempo*: «sempre traballei coa idea do tempo e coa idea da infancia, pero agora dun xeito moi claro» (Lloves, 2017), y que en el caso que nos atañe no puede ser otro que un *tiempo subjetivo*, dependiente directamente de la comprensión mental, tanto de la emisora (creadora escénica) como del receptor (público).

En *Sempreviva*, Estela Lloves se presenta vestida con una simple bata usada de tela azul, que bien podría ser la bata de un hospital o la bata de una trabajadora de la limpieza, ofreciéndonos una clave de su trabajo escénico: rutinario, curativo, higiénico... Un trabajo que tiene por propósito revivir y recrear un mundo sin lugares definidos, apenas marcados por la cotidianidad: «Ela frega como tódolos días o mesmo compromiso, aspira unha renuncia e outras dúas máis que atopa embaixo da cama, cócese uns ollos nas prantas dos pes e entra no burato da parede.»³⁹

Y en este mundo, que en presente es percibido desde la confusión y el absurdo, no

³⁹ Fragmento extraído de la sinopsis publicada en la web de Teatro Ensalle con motivo del estreno: <https://teatroensalle.com/espectaculos/sempreviva-a-raiz-da-casa/>

existe un tiempo como tal, tan solo un frágil *tiempo subjetivo* que se cuestiona a sí mismo en su subjetividad, en una especie de incansable labor de deconstrucción y vaciamiento del espacio mental, reivindicando aquel mundo que solo es posible describir a través de un pensamiento onírico, tal y como proponía Borges: «un mundo de impresiones evanescentes, un mundo sin materia ni espíritu, no objetivo ni subjetivo, un mundo sin la arquitectura ideal del espacio, un mundo hecho de tiempo, del absoluto tiempo uniforme de los Principia; un laberinto infatigable, un caos, un sueño.» (1975, 761)

En escena, unas cuantas sillas, micros espacios por los que transitar, concediendo a la silla el valor simbólico de reposo y haciendo del reposo físico una fuente de discurso verbal y de encuentro con los impulsos más íntimos. Estela Lloves se mueve alrededor de las sillas, o baila sentada en alguna de ellas aprovechando el ritmo surgido de la inestabilidad de la madera, las arrastra, las ordena y desordena, e invita a los espectadores a sentarse en ellas -a sabiendas de que no lo harán-, para ostentar más si cabe la ausencia de los otros, la ausencia de cualquier otro interlocutor ajeno a ella misma -como ya ocurría en *Flordehueso*-.

Y sin embargo, a través de esta ausencia, Estela Lloves es capaz de construir múltiples diálogos, intensos y vivos diálogos en los que ella, ocupando diferentes momentos de su pasado, se responde a sí misma en boca de otros, configurando de esta manera un universo de voces -y sonidos- que nos obligan a imaginar un ser vivo (siempre vivo) que lucha por desarraigarse del tiempo. Sin la presencia clara, tampoco, de una deíxis, de una señal que nos permita reconocer ni el destino ni el destinatario de las interlocuciones, y que solo a veces, muy perentoriamente, parece encontrarse en nosotros, dentro de público.

El ritmo de *Sempreviva* es un ritmo condensado de pulsos, de rápidos latidos, como un río de afluentes de la memoria que se abren a la improvisada conquista del presente. Maravilla sentir a Estela desde el público, porque es eso lo que ella desea: que desde nuestra quietud de observadores seamos capaces de penetrar en el universo íntimo de una persona en escena, de alguien que sin descanso excava hacia dentro, invocando el sueño, la evanescencia de los sonidos perdidos.

4.3.6. *La maleza* (2010), *Miniaturas* (2011), *Imprudentemente deseé* (2012), *No deberíamos salir nunca de aquí* (2014) y *Las calles corrían por las calles* (2015) de la compañía Ensalle. *El yo poético en escena*

Desde el Teatro Ensalle, en Vigo, Pedro Fresneda y Raquel Hernández dirigen una compañía estable de teatro configurada casi siempre por los mismos actores, siendo Artús Rei y Raquel Hernández los actores habituales, pudiendo contar con otros en cada una de las producciones. Aunque en un principio, la dirección corría a cargo exclusivamente de Pedro, poco a poco tanto Raquel como Artús han ido ganando espacio en la creación escénica hasta acabar siendo, en la actualidad, una compañía que se autodefine como colectiva en todos sus sentidos.

Los textos de partida, sin embargo, siempre fueron escritos por Pedro Fresneda, con algunas intervenciones de Raquel Hernández, y todos ellos están publicados en la colección AFLERA, que dirige Antonio Fernández Lera. De entrada, llama la atención en estos textos la ausencia de personajes y la correspondencia de las voces con cada uno de los actores que más tarde han de llevar a cabo la pieza en el teatro.

Esta característica, la de hacer corresponder actantes en texto y en escena, no conduce a una autoficción de los actantes (como personas que actúan) ni tampoco a una creación de personajes a partir de cuestiones personales de los actores sino, simplemente, a una apropiación por parte de los intervinientes en escena de la voz poética que se sitúa en el origen.

Así, y al menos hasta el año 2016, cuando la compañía comenzó un giro hacia trabajos mucho más performativos, podemos decir que en los períodos de inicio de la

compañía, y especialmente en el espacio temporal que va desde 2010 a 2016, nos encontramos ante un sólido proyecto dramático, en el que la voz del autor subyace siempre, en su anhelante deseo de materializarse.

Esto no quiere decir que las piezas en escena sean una traslación o una interpretación del texto previamente escrito, pues en el proceso de creación intervienen muchos más factores artísticos: la creación de una iluminación y un espacio precisos, la aparición de la danza y el movimiento... pero es evidente, en todos ellos, que existe una jerarquía en la que el texto escénico ocupa el lugar principal; si bien hay que añadir que este texto escénico tampoco ha de corresponderse con el originalmente escrito y que también durante el proceso de ensayos es sometido a prueba de su interpretación, en la cual tienen voz los propios actores -como destinatarios en primera instancia del texto-.

En relación a la escritura de Pedro Fresneda nos encontramos ante un estilo claramente alejado de los modelos dramáticos, con evidente ausencia de trama y con escasas acciones dramáticas (Pedro Fresneda reconoce que fue *105 pasos o la mecánica de la carne*, presentada en 2008, la última obra dramática propiamente dicha que llegó a escribir⁴⁰), y donde lo más notable es la ausencia total de rasgos psicológicos en favor de una construcción poética en la que es evidente la existencia de una voz propia, a modo de *yo poético* de la cual han de apropiarse, más tarde, los actores.

A modo de síntesis, y aunque con abundantes matices -relativos al proceso de escenificación-, podemos decir que el *yo poético* deviene en el caso de Pedro Fresneda -como también en otros muchos autores de su generación- en un *yo escénico* que no esconde su inclinación por arrancar la palabra desde lo interno, para más tarde proyectarse en el teatro a través del cuerpo de los actores.

⁴⁰ Conversación con la compañía Ensalle, realizada en 2016.

Y aún tratándose como se trata de un teatro muy personal, derivado de una personalidad como autor -la de Pedro Fresneda-, lo cierto es que el propósito de la compañía no es la de materializar el texto a través de la escena sino la de llevar a cabo un proyecto en el que el texto pueda ser la voz viva de las personas que lo toman para sí.

La apropiación de la voz poética de Pedro Fresneda es singular dentro del panorama teatral español, y no por el hecho en sí -que podemos encontrar en otras compañías como La Carnicería, en relación a la voz de Rodrigo García- sino por el método empleado y los resultados obtenidos: hay una explícita renuncia a la interpretación actoral del texto, en favor de una emisión “neutral” que podría asemejarse a la de una lectura, en la que priman mucho más las cuestiones técnicas relativas a la dicción que las que se refieren a cualquier intención (desde el emisor). La idea no es otra que permitir que el texto hable por sí mismo, desplazando la labor de los actuantes hacia otros aspectos más físicos y corales de la interpretación en escena.

Este último rasgo, el coral, se hace especialmente evidente en *No deberíamos salir nunca de aquí* (2014), aunque es cierto que ya lo encontramos de forma leve en piezas anteriores. La interpretación coral, mediante la cual cualquiera de los actuantes puede apropiarse de la voz de los otros, por ser en su conjunto un todo formado por fragmentos de naturaleza indistinguible, permite crear obras con una gran capacidad de coherencia formal, sacrificando la personalidad atribuida a cada uno de los actores (como personas que asumen las voces) y dando lugar a una especie de amalgama en la que voces se entrelazan y continuamente se alimentan, y también se confunden.

De alguna manera, esto último tiene que ver con el proceso de trabajo en la creación de cada proyecto. Si en *Imprudentemente deseé* (2012) podíamos decir que las réplicas habían de ajustarse como un guante a la piel de las personas/actores (Raquel, Artús y

Jorge), pues todo partía de la asignación del texto por parte de Pedro Fresneda, en *No deberíamos salir nunca de aquí*, y también en *Las calles corrían por las calles*, son los propios protagonistas de la creación teatral (y del texto) quienes asumen la misión de matizar y angular los mensajes, y de apropiarse, en parte, del texto que (sin asignar) propone Pedro. En *Las calles corrían por las calles*, incluso, uno de los textos responde completamente a la autoría de Raquel Hernández: el fragmento titulado “Márgenes”.

El resultado es que, de una forma u otra pero especialmente con el método empleado en *No deberíamos salir nunca de aquí* o en *Las calles corrían por las calles*, los actores (Raquel, Artús, Jorge y María) configuran -tanto en la escena como en el texto que más tarde es publicado- identidades independientes pero ‘a medio hacer’, y con clara apariencia de semejanza, gracias a que se cuecen a la vez y con el mismo fermento.

Los textos publicados en AFLERA: *No deberíamos salir nunca de aquí* (2014) y *Las calles corrían por las calles* (2015) son el resultado, en consecuencia, de un proceso de escritura previa y una dramaturgia escénica, dando como fruto guiones exentos de acciones físicas, y exentos también de referencias espacio-temporales explícitas, pero coincidentes con los textos emitidos en escena. En ellos no hay indicaciones para la representación, solo la palabra desnuda, apuntando así la necesidad de asociarse a todo aquello que pueda ayudar en su presencia; es decir, la propuesta artística del montaje.

A pesar de esta incómoda relación -para quienes se acercan al libreto sin conocer la escenificación o incluso sin conocer la compañía y a sus actores-, los textos de Pedro Fresneda se autoafirman en su coherencia poética, de manera que de inmediato el lector se ve arrastrado por el ritmo que marca la eclosión laberíntica de la palabra, a menudo bañada por abundantes reflexiones metafísicas y sociales, reafirmando de esta manera ese *yo poético* del que hablábamos.

En relación a *No deberíamos salir nunca de aquí*, y tal y como ya hemos avisado, que nadie espere encontrar en (como tampoco en el resto de piezas de Pedro) un desarrollo argumental. Sin hilo que nos lleve a ninguna parte, Raquel, Artús y Jorge se mantienen suspendidos en un universo común y caracterizado por la descripción de estados de conciencia. Tiene la obra, en este sentido, un tono trascendente, que acierta a exprimir desde lo existencial todas aquellas variables que conforman la vida, pero de modo intenso y particular el espacio que habita el cuerpo y que nos obliga a permanecer y ser conscientes de lo que se mueve a nuestro alrededor. Dice Raquel: «Voy a resistir como una encina al borde de la autopista.» (2014, 9).

Si en *Imprudentemente deseé* la preocupación se situaba en el *tiempo* de la no-acción, de la espera *beckettiana*, del inmenso silencio que produce el tiempo que se detiene, la niebla que todo lo confunde, o el imposible regreso: «Hablamos sobre el tiempo, intentando definir el tiempo, como si hubiera tiempo.», «He caminado tanto que ahora es imposible volver.»; en *No deberíamos salir nunca de aquí* el “espacio consciente” obliga a transformar en hábitat el propio teatro, al tiempo que se erige en metáfora política, desde lo privado a lo universal. Escapa, en consecuencia, del dolor provocado simplemente por *ser*, para ejercitarse en un activo *estar-en-el-mundo*.

Desde la destrucción de un *yo fragmentado* -proveniente del yo poético de Pedro Fresno-, que comenzara a ser explícito en *Miniaturas* (2011), Raquel, Artús y Jorge también se autoreferencian a través de sus vidas escénicas, de modo que su identidad colectiva deviene en acumulativa, y en gran medida dependiente de la memoria dramaturgica. Como si todas las obras de Ensalle fueran en realidad una sola, una sucesión de piezas en las que sus personas dialogan de distintos modos para abordar en el fondo un mismo discurso, aunque siempre incompleto, siempre imposible de dar fin.

Sin embargo, y a pesar de la evidente afinidad con las piezas que le preceden, hay en *No deberíamos salir de aquí* una mayor apertura al diálogo vivaz, y un decidido alejamiento del monólogo -como ocurría en las anteriores.

Por otra parte, la mirada se dirige con plenitud hacia a los espectadores, consciente de la contemplación que pesa sobre ella. El público es apelado una y otra vez de forma indirecta, al tiempo que esta apelación origina una concatenación de intervenciones, no exentas de humor e ironía: «Raquel.- Si no lo hacen por ustedes, al menos háganlo por sus hijos / Jorge.- Háganlo por los niños. / Raquel.- Los niños son el futuro. / Artús.- Los niños son lo único que importa.» (2014, 19)

El artefacto metateatral origina, de este modo, un deseo inevitable: el de abandonar la escena para tomar la realidad de ‘afuera’, esa que no es aprehensible ni explicable desde la acción dramática, y que apenas puede ser vivida -si es que se tiene *tierra* sobre la que asentar la vida-. Pero la ventana que se abre no es esperanzadora: «De las ciudades y los pueblos solo quedaban las ruinas, y animales extraños deambulaban por ellas jugando con objetos absurdos.» (2014, 20)

“SALVEMOS EL PLANETA” es el cartel que Raquel, Artús y Jorge leyeron -como aquellos extraños animales de haber aprendido a leer- cuando escaparon de su mundo escénico para contemplar ese ‘afuera’. Y este cartel olvidado fue lo que les dio la auténtica magnitud de la tragedia. De no haber abierto una ventana al exterior, no hubiera nacido, quizá, el impulso al suicidio, a la desaparición.

Es la contemplación del mundo lo que produce horror. En cambio, la permanencia en el lugar donde se habita protege contra el espanto y contra la alteridad perniciosa, pues la simple imaginación solo consigue igualar todos los fenómenos al rango de ‘naturales’: «...Imagina un parto. / Imagina los dedos cortados por las cuchillas de la

frontera, / Imagina a una guatemalteca cruzando a Estados Unidos. / Imagina las cataratas de Iguazú...» (2014, 10). En contraposición, un claro espíritu lúdico sobre el *aquí* se apodera de la escena, reconociendo la insuficiencia de la palabra para la expresión de los deseos en presente, sobre todo aquellos que redundan en la necesidad de una vida plena en el exilio interior, capaz de huir del absurdo del *aquí*, que no es otro que el lugar (la escena) del *aquí y ahora* teatrales: «¿Qué cojones hago aquí?», «Para eso estamos aquí», «Usted debe salir de aquí», «Queda mucho por hacer aquí», etc.

En *No deberíamos salir nunca de aquí* solo queda, en consecuencia, y más allá de la realidad percibida -pero también más allá de la ficción teatral-, la *tierra* que se pisa como auténtico lugar para las sensaciones, como única esperanza de ligazón inquebrantable con la vida. (Quizá también por ello, el espacio escénico de esta pieza lo configure una tierra de virutas de corcho: la piel de los árboles).

La mirada política se abre a la palabra poética para dejar huecos en la exposición. Como en otras piezas de Pedro, en especial *Miniaturas* o *Exceso de conversación con gaviotas* -única pieza no llevada a escena por la compañía⁴¹-, la descripción permite el distanciamiento con respecto a la emoción, pero no evita, en este caso, que la propia palabra alcance rasgos propiamente ‘emotivos’, y que nos empujan a recrear un escenario simbólico con gran fuerza sonora y visual: «...la tierra se había dejado remover las entrañas, nos lo había concedido todo...» (2014, 14). Una conjunción de la mirada política con un *yo poético* emocional que es aún más evidente cuando la palabra toma el cuerpo de los actores.

Si en *Miniaturas* (publicación, 2012), Pedro Fresneda prefería terminar la obra mediante un exordio: «Nos han declarado la guerra a los que no tenemos nada, al final

⁴¹ *Exceso de conversación con gaviotas* fue presentada por Anónimo Teatro en 2013, con dirección de Julio Fernández y siendo las intérpretes Eva Alfonso y María Costa.

estalló la guerra contra la cultura», la voz política se vuelve más sensorial, y en cierta forma íntima, en las dos últimas obras de este ciclo: *No deberíamos salir nunca de aquí* (2014) y *Las calles corrían por las calles* (2015).

Esta última obra: *Las calles corrían por las calles*, actúa, precisamente como un espejo sobre la anterior, pues si el problema central de la primera era el *aquí*, en esta es el *afuera*, pero responde a los mismos criterios de búsqueda de una sensibilidad artística del lugar, para de esta manera colocar, de nuevo, el foco en la cuestión política de incompreensión de la realidad desde una mirada personal e incluso íntima:

Fuera,
todo está fuera y todo parece verdad,
y tú pareces estar perfectamente dentro de ese todo,
formando parte de ese todo,
pero no es cierto.
Habitas el extremo, habitas la incompreensión
habitas el amor y el odio por momentos
y te añas y miras y preguntas e intentas entender,
guardas el tiempo del pensamiento, para ti, para nadie. (2016,10)

4.3.7. *Canchales* y las últimas propuestas de Teatro Ensalle (a partir de 2016). El actuante desplegado

Canchales es el título de una serie de propuestas que desde 2016 lleva a cabo Teatro Ensalle en colaboración con otras compañías y en las que el trabajo escénico se desarrolla a modo de convivencia artística, el cual se muestra al final del proceso, aunque solo durante unos días y sin existir intención alguna para su posterior reproducción, pero que puede servir de catalizador a los trabajos que más tarde inicia en solitario la propia compañía.

Estas compañías o personas que dan forma a los *Canchales* son: El canto de la Cabra y Cambaleo Teatro (para el *Canchal I*), Mónica Valenciano (para el *Canchal II*) y Juan Loriente (para el *Canchal III*).

En primer lugar hemos de comentar que estas experiencias, que en todo momento giran en torno a la idea de acontecimiento, y tal y como están configuradas, ahogan toda posible adscripción al modelo representacional(re)presentación. Al menos tal y como se entiende la representación desde una perspectiva teatral, pues subyace el desinterés por la recreación y la repetición, y los eventos que se producen en estado de ensayo no son jerárquicamente dependientes con respecto al “resultado”, en el que sí hay presencia de público. De hecho, y en este sentido, la propia definición de *Canchal*, como depósito de rocas en las laderas de las montañas, ilustra el proceso de creación, donde lo que se señala como importante es, precisamente, el derrubio, el depósito.

A principios de 2016, Ensalle inicia esta aventura, contando para ello con la presencia -en tiempos distintos- de dos compañías con una larga trayectoria en el

panorama nacional. Primero fue el *Canchal* con El Canto de la Cabra, y más tarde con Cambaleo Teatro. Y ya en 2017, el *Canchal* con Mónica Valenciano, seguido meses más tarde por el de Juan Loriente. Si los dos primeros *Canchales* sirvieron como catalizadores de *Después de Camarina*, estrenada a finales de 2016 en la propia sala que regenta la compañía, el *Canchal* realizado con Mónica tiene su continuidad en *Procedimientos ante el vacío*, estrenada en 2017, al tiempo que el llevado a cabo con Juan se proyecta en el último trabajo de Teatro Ensalle: *Arar* (2018).

La característica fundamental de esta pieza múltiple (o de cada una de las piezas que la constituyen) es que se construye a partir de fragmentos aportados por los creadores, y a través de un encuentro que dura apenas una semana. La pieza muere con su exposición, y tiene su reanudación con el trabajo de ensayo de la compañía sobre la pieza que surge a partir de cada *Canchal*.

Cabe destacar de estas piezas el uso emocional que tiene la música, ya sea mediante grabaciones o con músicos en directo -como sucede en el *canchal* con Mónica Valenciano-. La música provoca una reacción en los actantes, que dejan escapar sus emociones y se ven obligados a relacionarse a través de sus cuerpos. Si en toda la trayectoria de Ensalle personas y actantes se funden y se confunden -los actores no interpretan los textos propuestos sino que los asumen como suyos-, a través de la música se hace implosionar lo íntimo hacia lo ritual, con el propósito de explorar en lo profundo, y permitir así al espectador asomarse a la complejidad de la intimidad.

Es este proceso de ritualización, que hace que los actantes se relacionen a través de una energía invisible que los empuja a actuar, se acentúa el carácter poético de las creaciones, al tiempo que apunta hacia un rasgo elocuente de *liminalidad*: como *rito de paso*, de crecimiento como compañía.

La energía, como variable sinestésica, es explorada ampliamente tanto en estas piezas como en otras de puesta en escena reciente. Estamos hablando de una energía directamente proporcional a la presencia actoral, aquella que dirige el grado de refracción de un actor para con la mirada de los otros. Y que en los *Canchales*, al igual que sucede en *Después de Camarina* (2016) llega a explotar en una especie de convulsión, o colapso, mediante la generación de unas circunstancias poéticas, en todos los casos, próximas a *lo irracional*.

Podríamos decir que, desde lo íntimo a lo ritual, lo que constantemente se circunda es el *cómo rebelarse*, cómo escapar de lo establecido, de aquello que nos alinea obligándonos a comportarnos de manera convencional y vacía.

En este *cómo rebelarse*, aparece un discurso enraizante en relación al propio quehacer escénico con un gran poder de sugestión. Se trata, en gran medida, de un discurso metateatral pero en el que no predomina la verbalización de las ideas sino su materialización práctica sobre la escena, y que podríamos definir como *Poética de la rebelión (o de la resistencia)*.

El propio teatro (la sala Ensalle) se convierte en los ensayos en refugio y lugar para la resistencia activa. Por esta causa, no es preciso explicar el sentido de la *rebelión*, pues es, y solo es, la única acción que podría llevarse a cabo: resistir combatiendo a través del arte. Así es cómo el teatro de Ensalle ha pasado a ser un teatro con raigambre política: une a los individuos, los motiva hacia algo, y ese algo no es otra cosa que la pervivencia del hecho escénico.

Siendo, como es, un teatro de la experiencia -donde los integrantes reviven una y otra vez la experiencia teatral-, el ciclo se cierra en el seno del propio teatro: nada se explica más allá de la escena. No hay una reproducción de un fragmento del mundo, tampoco

una apropiación parcial de lo que afuera sucede; al contrario, se busca autenticidad, diferencia, distancia con respecto a la *norma* que rige la sociedad. En esta diferencia, radica y se expresa el discurso, su *poética de la resistencia*.

Una poética que da a los actantes un especial protagonismo: son ellos los que deciden qué textos intervienen en escena. En los últimos trabajos, además, a la voz autorial de Pedro Fresneda se une la de una de las intérpretes: Raquel Hernández. Y en el caso de *Canchales*, la de Juan y Elisa (*El canto de la cabra*), Antonio Sarrió (*Cambaleo*), Mónica Valenciano y Juan Lorienté.

Esta poética de rebelión y resistencia podríamos insertarla dentro de un rasgo más complejo desde un punto de vista analítico: la *liminalidad*. Al configurarse como un *teatro-vida*, donde los miembros de la compañía reivindican de una forma permanente el teatro como expresión de resistencia, lo liminal se presenta en su doble acepción de marginalidad y de excepcionalidad, pues no solo se autoafirma con cada función sino que intenta crear una excepción de vital importancia, una especie de continuo rito hacia el aprendizaje.

Si nos centramos en los *Canchales*, veremos que lo que prima es la transformación, la comunión y la superación a través de la acción, tal que una prueba que hay que vencer -juntos- para que el teatro siga vivo.

Precisamente en los *Canchales*, la compañía descubre la importancia del acontecimiento y el instante, el poder de un presente no sujeto a la perentoriedad de lo que ha de venir sino tan solo a aquello que sucede al momento. *Después de Camarina*, surgida en el propio proceso de creación de los *Canchales*, la compañía se da cuenta de la gran importancia que cobra el acontecimiento y la exposición al accidente: aquellos sucesos nunca previstos, nunca ensayados.

En los *Canchales* prima lo extraordinario y la metáfora (la metáfora como descubrimiento, desde lo conocido a lo desconocido) al tiempo que se potencia un *tiempo dramático* que nace de la tensión propia del acontecimiento teatral, más allá del convencional tiempo dramático de la narración -también al margen de cualquier percepción ostensible del tiempo-. Lo que importa es el instante, todos esos instantes que se expanden en la línea del tiempo -sin establecer una duración determinada-, y también la condición de experiencia compartida y única -por irrepitable-.

Una de las cuestiones más interesantes de este proceso, y que aquí pretendemos dilucidar, es cómo los actores de la compañía: Raquel, Artús, María, o el propio Pedro, como dramaturgo y director, se dejan empapar por el discurso de otros creadores para elaborar un nuevo discurso que claramente se inserta dentro de la trayectoria de la compañía. Es decir, hasta qué punto el contagio, a través del encuentro con El canto de la Cabra, Cambaleo, Mónica Valenciano, o Juan Loriente, mediatiza la manera de abordar la escena, las acciones que suceden o el lugar en el que sitúan los actores como personajes, no-personajes, personas, performers...

En juego, alrededor de esta cuestión, no solo está *quién* desarrolla la acción y *quién* se ve representado, sino también de qué manera la interpretación se ve afectada por la aparición de una nueva *intrasubjetividad*, en este caso ajena, y que correspondería a un *yo ausente*. Es decir, de qué manera y con qué intensidad son visibles las huellas dejadas por Elisa Gálvez, Juan Úbeda, Carlos Sarrió, Antonio Sarrió, Begoña Crespo, Mónica Valenciano o Juan Loriente.

Para empezar a desentrañar esta cuestión, habría que advertir sobre la ductilidad de las propuestas en la fase de los *Canchales*. Apuntar que, desde un principio, nos encontramos ante un proceso de dramaturgia no convencional, que se expande hacia

territorios no exactamente teatrales y en la que prima un deseo constante de hacerse preguntas, más que de resolver líneas de acción, en la línea de lo que apunta Adrian Heathfield (2011, 102) en su ensayo “Dramaturgia sin dramaturgo”:

La dramaturgia ya no pertenece al teatro, ni a la danza-teatro, es una práctica que abarca disciplinas y lugares de interés cultural. Allí donde se actúe públicamente siempre habrá un conjunto de preguntas y principios que esperarán ser respondidas y probados. Así como el arte contemporáneo occidental de los últimos diez años ha sido objeto de un profundo giro hacia lo itinerante, lo *ad hoc*, lo informal y participativo -siempre motivos estéticos de la práctica escénica-, la práctica dramaturgica ha llegado a convertirse en un campo disperso de actividades cuya relación con las estructuras teatrales de la representación es más que nunca inherente y sin embargo cada vez más fantasmal.

Por esta razón, y también por el principio colaborativo del trabajo entre compañías y creadores que rige los *Canchales*, es complicado, y posiblemente innecesario, determinar con exactitud la dirección de las propuestas -si estas surgieron por parte de los artistas invitados o fue predominante la idea inicial de Ensalle, o hubo un acuerdo por ambas partes-.

Para Raquel Hernández, el nivel relacional fue diferente entre los dos primeros *Canchales* y *Después de Camarina*, que entre en el *Canchal* de Mónica Valenciano y *Procedimientos ante el vacío*. En una entrevista realizada poco antes del estreno de *Procedimientos ante el vacío*, Raquel nos cuenta:

El proceso de los *Canchales* comenzó a la par que la pieza *Después de Camarina*, de hecho algunos de estos pretextos, como el “Diario de la casa”, fueron lo que provocaron al resto de los colaboradores, previamente al encuentro presencial. Efectivamente el hecho de tener un tiempo limitado para llevarlos a cabo y la fugacidad de su existencia nos provocó una inmediatez que se correspondía con el momento presente. Además, el entendimiento y la atención de los ejecutantes se amplificó. Esta experiencia dotó a *Después de Camarina* de una mayor vivacidad y de la ruptura por primera vez en nuestra Compañía de la cuarta pared y de salirse del espacio escénico, lo cual nos ha aportado una relación muy diferente con el observador, no esperada y no siempre igual.

En cuanto al tercer *Canchal* con Mónica Valenciano va a ser el pistoletazo de salida de la siguiente pieza *Procedimientos ante el vacío*. Donde nos

enfrentamos a un proceso mucho más flexible que camina en la fragilidad y que tiene que casi un espíritu de concierto (de música).

Como vemos, la interpretación subjetiva del propio proceso por parte de Raquel nos indica calados diferentes, al tiempo que nos da una pista sobre el grado de adaptación de las propuestas escénicas a las reglas de juego que van surgiendo durante el proceso, donde la idea de *concierto* es fundamental: Los actantes han de estar compenetrados en la realización, pero atendiendo más a la fragilidad del proceso y a su flexibilidad que al seguimiento de una partitura. Lo cual, al menos en el caso de los *Canchales*, sería coherente con el corto espacio de tiempo en el que se desarrolla la creación, y el alto grado espontaneidad e improvisación al que se somete.

En este sentido, y a diferencia de los *Canchales*, es obvio que tanto en *Después de Camarina* como en *Procedimientos ante el vacío* nos encontramos con obras reproducibles, pues hay en ellas una recepción generadora de ficción, de horizontes, y siguiendo la idea central de Karlheinz Stierle, tal y como la define en “¿Qué significa «recepción» en los textos de ficción?”, *Estética de la recepción*, (2005, 139):

La recepción de un texto como ficción, la recepción generadora de ficción, significa siempre recepción creadora de horizonte. Solo cuando, en la recepción pragmática, ha pasado la inmediatez de la ilusión, y lo recibido se ha sedimentado como recuerdo en el que de manera inarticulada se construye un sistema de pertinencia (obtenido a partir del sistema de pertinencia articulado al texto), solo entonces adquiere con propiedad la ficción su carácter de horizonte, y solo entonces se decide su cualidad: o bien, por decirlo así, se pierde por este camino (en la medida que solo tenía la misión de posibilitar la ilusión), o bien, adquiere, a partir de ahora, definitivamente su perfil propio.

En las obras de Teatro Ensalle, surgidas bajo la estela de los *Canchales*, subyace la capacidad de generar una sedimentación en la recepción, la cual no diferirá en gran medida de una (re)presentación a otra (del mismo título); aunque, en todo caso, con abundantes digresiones: tanto en los *Canchales* como en las obras subsiguientes no se

generan dramaturgias que puedan ser trasladables y claramente reproducibles a través de una partitura, si no es abriendo esta partitura a los múltiples accidentes, y esto a pesar de tener como punto de partida, en algunos de estos trabajos, textos pre-escritos por el propio Pedro Fresneda.

Todo lo cual, trastoca la visión de las piezas como ficciones y recoloca el centro de gravedad, precisamente, en esos accidentes que dificultan la reproducción.

De alguna manera es aplicable, al menos en parte, la idea de *obra única*, en sentido de que cada día de (re)presentación va a ser sustancialmente diferente a los demás. Y esta condición parece ser una herencia del propio espíritu de *lo inconcluso, lo espontáneo y lo abierto*, inherente a los encuentros de los *Canchales*.

Tanto en *Después de Camarina* (2016) como en *Procedimientos ante el vacío* (2017) o en *Arar* (2018) perviven fuertes rasgos relativos al espíritu de los *Canchales*. El primero de ellos es la insistencia por rehacer -una y otra vez-, un *presente auténtico*, muy cercano a la improvisación vivida en los *Canchales*, lo cual es coherente, a su vez con la apariencia de resultado en construcción, incluso cuando las obras se presentan como terminadas. El segundo, la puesta en entredicho de una autoría completa -sin despreciar por ello la originalidad del resultado- en favor de una especie de autoría compartida, en la que participa, por una parte, el dramaturgo y director: Pedro Fresneda, y por otra los propios actantes y las visibles influencias recibidas por ellos de los invitados a los *Canchales*. En tercer lugar, la apertura formal, especialmente en lo que se refiere al espacio: al igual que en los *Canchales*, el espacio de actuación no queda delimitado al espacio escénico del teatro y se abre a todos los lugares adyacentes .

En esencia, la obra final -resultante del proceso de ensayos- tiende a ser considerada, en los últimos trabajos de Teatro Ensalte, como un acto performativo, sujeto a las

eventualidades de su presentación, más que un acto con capacidad para ser repetido una y otra vez. Así, si analizamos, por ejemplo, distintas puestas en escena de *Después de Camarina*, veremos que existe siempre una arquitectura escénica muy definida, pero dentro de ella acontecen diferentes variables que tienen que ver, sobre todo, con la adaptación de la pieza a los lugares teatrales donde se lleva a cabo. En cuanto a *Procedimientos ante el vacío*, la cuestión es bien distinta: el propio diseño de la pieza desde un elevado grado de libertad hace que cada día en escena sea especial y con grandes diferencias con el resto. Los músicos en el escenario no siguen una partitura, y tanto Artús como Raquel están expuestos a un comportamiento emocional variable, pues es dependiente del uso que efectúan de sus propias emociones. En *Arar*, la propia confección de la pieza como recorrido entre lugares no escénicos vaticina una clara apuesta por la performatividad.

Da la impresión, en todo caso, que la elección de los compañeros de viaje (El Canto de la Cabra, Cambaleo, Mónica Valenciano o Juan Loriente), camina en la dirección de una mayor amplitud a la hora de configurar la escena e interpretarla, lo cual nos acerca, en mayor o menor medida, a la idea que citábamos de *obra única* (irrepetible), presente en todo momento en los *Canchales*, gracias a la productiva contaminación entre actuantes y que exige de los mismos un replanteamiento de la forma en la que se ha de realizar la (re)presentación. En palabras de Artús Rey:

Los *Canchales* tienen un nombre que lo definen muy bien yo creo, el encuentro de gente que emprende caminos en cierto modo similares pero de manera muy diferente. Hablo otra vez de “generación” en este caso de creadores escénicos y también de “contemporáneo”, reflejamos la misma realidad o época o conocimiento histórico pero usamos herramientas o caminos distintos. Me gusta el concepto de “contaminación” y también el de salirte de tu propio cuerpo, de tu propia voz. De hecho en ensayos, cuando improvisamos, a veces estamos separados, cada uno haciendo un trabajo, entonces puede ocurrir que me “aburra de mí mismo” y persigo a Raquel, la acompaño un rato y “me deja” en un sitio distinto. Para mí los *Canchales* se parecen a esto, de hecho nuestra próxima

obra que se llama *Procedimientos ante el vacío* nace en el *Canchal 3*, con Mónica Valenciano, mientras que *Después de Camarina* está, de manera evidente, íntimamente ligada a los *Canchales 1 y 2*, con *El Canto de la Cabra* y *Cambaleo*, respectivamente. Obviamente elegimos colaborar con compañías concretas, no es una propuesta lanzada al aire. Puede ser que efectivamente el “formato” del *Canchal* con unos cuantos días previos de creación y preparación no permite profundizar demasiado en una propuesta que por otro lado no va a crecer porque no va a hacer más bolos; pero sí que es cierto que como “acontecimiento único e irrepetible”, como “encuentro fugaz” produce una necesidad de atención especial y ayuda a huir de “el (re)”. (entrevista a Pedro Fresneda, Raquel Hernández y Artús Rey, 2017)

Valorando todos los encuentros desde un nivel de influencia, quizá fue, de entre todos, por ser el primero, el llevado a cabo con *El canto de la cabra* aquel que menos calado dejó en Ensalle. En este encuentro, tanto *El canto* como *Ensalle* aportaban elementos de difícil encaje, y finalmente, en la muestra realizada se optó por la separación en tiempo y espacio de las dos propuestas. Aquella experiencia, de una gran belleza formal, no influyó, sin embargo, de una forma evidente en el desarrollo de *Después de Camarina*, tal y como sucedería un tiempo después con el encuentro realizado con la compañía Cambaleo. La propuesta de Elisa Gálvez y Juan Úbeda (*El canto*) era difícilmente extrapolable a otros contextos, y no tuvo una resonancia clara en el posterior trabajo de Ensalle. En realidad, el carácter instalativo y la potencia visual de la acción (unos guantes perforados que van dejando caer su líquido gota a gota sobre unas planchas de metal durante alrededor de media hora) hacían difícil un diálogo con discursos verbales, en los que todavía entonces estaba instalado Teatro Ensalle. La pieza funcionaba por sí misma y tenía un sentido cerrado, y es también por esto que su influencia en Ensalle es menor, pero a pesar de esto hay que reconocer que ya en este encuentro se adivina una variable que entrará con fuerza en el montaje final de *Después de Camarina* y más tarde en *Procedimientos ante el vacío*, y que no es otra que el *tiempo*.

De la misma forma que existe una latente espera en el sonido del caer sobre una chapa de unas gotas -en la propuesta de *El Canto*-, también en *Después de Camarina* los actores emplean la mirada detenida, parpadeante, abstraída y fuera del lugar, denotando un tiempo no teatral, un tiempo de espera. Es cierto que estamos ante asuntos diferentes, con estéticas que podríamos considerar divergentes, pero que inciden en un empleo vital del tiempo teatro teatral, conectando, una vez más, el hecho teatral con la propia vida.

Todo cambia, sin embargo, en el encuentro con *Cambaleo*. Aquí, y atendiendo al producto final, no es fácil adivinar de cuál de las dos compañías procede la aportación. Se percibe una mayor compenetración formal y también una poética más afín. Si en el *Canchal* con Elisa y Juan podíamos hablar de acontecimientos, en el *Canchal* con Begoña, Carlos y Antonio se produce un *acontecimiento único*. La diferencia es notable, sin menoscabo de que el producto artístico sea mejor en uno u otro caso: mientras que en la primera se llevan a cabo diferentes manifestaciones para la contemplación, separadas conceptual y visualmente -y que permiten una dilación en el tiempo de exposición-; en la segunda, el tiempo se vuelve maleable desde la propia interpretación, pues tan pronto se detiene como corre como un río interior.

Para ser precisos: la imagen extendida del primer *Canchal* ejerce sobre el espectador una poderosa atracción de carácter metafísico, donde los sucesos son ajenos a los actores (ausentes en gran medida) y gracias a ello entra en juego el poder simbólico y místico de lo natural, aquel que nos une con lo que -más allá de lo controlable- es capaz de atrapar nuestra alma abierta a la expectación. Por contra, en el segundo de los *Canchales*, la acción discurre desde el interior -desde los impulsos corporales-, de manera que los actores reordenan el espacio y el tiempo en sucesos encadenados, pero

dominados por la entropía, arrastrados por el fluido del inconsciente, de aquello que se escapa a nuestro control y se deja llevar por lo provisional.

Esta reafirmación del no absoluto, del continuo devenir, y también de la fragilidad del ser, aparece ya al comienzo del *Canchal* con Cambaleo: Raquel se planta delante de un atril para recitar una y otra vez, de manera consecutiva pero desordenada, verbos en infinitivo capaces de dar una orden al espectador, -y también a ellos mismos, los actantes-, en relación al modo de comportarse: *Llorar sin rama, sonreír, no reír, estar nada más, hacer sin mañana, amar sin ayer, de un salto, algo entre el vacío y tú, entender el momento, saberte pasajero, atreverte, saltar, romperte, poder reconocerte por trocitos, saber reconstruirte, acordarte.*

A medida que el resto de miembros se unen a la exhortación, se configura la ritualidad del proceso, de modo que la individualidad queda suspendida en favor del movimiento en equipo: será el conjunto de individuos lo que cambie la eventualidad de la acción hacia una autoafirmación -aunque a primera vista pueda parecer contradictorio-, del propio *ser*. No en vano, una vez que la ritualidad se apodera del acontecimiento, apoyada por el ritmo que imprime una música de carácter incidental, son los propios actantes los que reclaman su *estar*, haciendo prevalecer la conciencia individual frente al grupo.

Resumiendo: si en el primero de los *Canchales* (con *El Canto*), las personas aparecen aisladas en sus tareas, en sus acciones personales, en sus particulares modos de tejer el pensamiento, para finalmente desaparecer y dejar al pensamiento desnudo e indefenso, en el segundo *Canchal*, la libertad expresiva nace de un impulso colectivo, de una necesidad perentoria -o no-, de modificar la realidad escénica, y por traslación, el mundo en el que vivimos.

Es finalmente, esta ritualidad del segundo *Canchal* lo que acaba trascendiendo a la obra *Después de Camarina*, una ritualidad que viene de lejos en Teatro Ensalle: prácticamente todas sus últimas obras, desde *Miniaturas* (2011), ya están empapadas de esa ritualidad, pero que con el contacto de *Cambaleo* se vuelve aún más poderosa: es la ritualidad, conducida por el ritmo, lo que caracteriza de forma especial la puesta en escena de *Después de Camarina*. Y es ella, también, lo que acentúa la distancia de los actuantes con respecto a la idea de *personaje*, especialmente en el trabajo actoral de Raquel o Artús, quienes comprenden que más allá de ser interpretes en escena, son personas actuantes, personas al fin y al cabo que tratan de vivir el momento de una forma real.

¿Y qué sucede cuando Teatro Ensalle decide realizar el tercer *Canchal* con Mónica Valenciano? Que todo lo madurado hasta entonces, estalla de algún modo. El trabajo de Mónica Valenciano (Premio Nacional de Danza 2012) circunda lo instintivo, lo íntimo y lo inmediato. En toda su trayectoria danzística, las claves vienen siendo las mismas y tienen que ver con una exploración del interior y una desinhibición corporal al servicio de la escena en la que la aparición de lo grotesco juega un papel fundamental. El momento presente es aumentado de manera energética, hasta hacer ineludible la presencia de un *yo real* (el yo de Mónica Valenciano) que impide la generación de artificios. Pues bien, es esta energía de Mónica Valenciano la que Teatro Ensalle aprovecha en ese momento para dar un especial impulso a la creación de *Procedimientos ante el vacío*. En palabras de Pedro Fresneda:

Evidentemente sabíamos lo que estábamos buscando, de algún modo el trabajo de la compañía venía coqueteando con lo imprevisible, buscando esquemas abiertos en los que el pensamiento del actor/actriz, su cuerpo y el propio texto fuesen una misma voz. Quiero decir que solemos saber, a veces si hablar, por donde van los pulsos de cada uno. Pero por supuesto esto hace un poco más difícil trabajar en la incógnita, y entonces surgen los *Canchales*.

Yo había escrito *El diario de la casa*, las notas tomadas sobre un experimento: 1º construir la maqueta de una casa, 2º dejarla abandonada en mitad de la naturaleza, (en este caso una naturaleza controlada como es una terraza), y 3º tomar notas sobre el suceso y trabajar con la idea de “simplemente estar”, que no deja de ser más que el reflejo de una necesidad colectiva, simplemente estar con el momento, simplemente estar en la escena y dejar que algo pase.

Este fue el texto que enviamos a los compañeros de viaje, el texto detonador de 3 de los cuatro momentos de creación de la temporada pasada (*Canchales I y II* y *Después de Camarina*), el cuarto momento, el trabajo con Mónica Valenciano sí fue una verdadera provocación porque acabábamos de estrenar y sentíamos que no había material. Y claro, terminó siendo el punto de partida de lo que estrenaremos en Octubre, Procedimientos ante el vacío.

La manera de pensar en los compañeros de viaje para los *Canchales* fue, como en casi todo lo que hacemos, orgánica. Se trataba de compañeros con los que compartimos una ética vital y teatral, gente con la que antes de los *Canchales* ya habíamos compartido días y noches artísticos, aunque no siempre con público, gente con la que a nosotros siempre nos pasan cosas.

Los *Canchales* están siendo de un modo u otro una manera tramposa de salirnos de nosotros mismos. Y digo salirnos de nosotros mismos porque estamos utilizándolos para experimentar caminos comunes con otros, para ahondar en ideas y ser capaces de verlas desde otras perspectivas. Y digo tramposa porque en el fondo ya estábamos vislumbrando esos caminos y poniendo en juicio muchas ideas.

No sé si este proceso de búsqueda del instante, de presente absoluto, dota al discurso textual de más o menos profundidad en la narración, pero para mí resulta infinitamente más vivo, y entonces más real. Puede que menos comprensible, lleno de laberintos, pero real como como una mirada provocativa. Como alguien a quien te apetece conocer en profundidad. (entrevista a Pedro Fresneda, Raquel Hernández y Artús Rey, 2017)

El fondo del relato se aclara, como podemos comprobar, alrededor de la cuestión que nos atañe: la de cómo comportarse en escena siendo persona y al mismo tiempo actuante, comprendiendo que ser actuante implica también pertenecer a un colectivo. Es lo que podríamos llamar una búsqueda de una *actuación desplegada*, que se despliega gracias al contagio, es decir: se abre a otras páginas de discursos cercanos pero ajenos. Una búsqueda que parece ser solo posible a través del proceso de *búsqueda del instante*, como mencionaba Pedro, ese instante en el que el contagio es inevitable, en el que la *intrasubjetividad* se abre a lo recibido anteriormente, o en el mismo proceso de creación, y que se incorpora como si fuera propio -llegando a ser propio en gran medida-, para dar lugar a nuevas pulsiones, nuevos deseos de creación artística.

Hay que advertir, además, que por primera vez en la trayectoria de Teatro Ensalte hay una renuncia al texto escrito, encaminada a favor el encuentro con el presente. Todo lo que sucede en escena tiene que ver con recuerdos que aparecen en el momento, al tiempo que se ejecuta la obra. Unos recuerdos que dan un carácter perentorio a la pieza, que en sí mismos no dejan de ser canchales, residuos, fragmentos que desaparecen una vez terminada la función, para ser imágenes que quedan solo en la memoria de los visitantes, pero que dan sentido al lenguaje de las personas que se quiere emplear: son las personas las que se muestran como tales, a través de su paroxística subjetividad.

Hay un momento, en *Procedimientos ante el vacío*, que Raquel utiliza su propia risa para crear un ritmo, que a continuación es acompañado por Artús y los músicos presentes. Es un momento de manifiesta fragilidad en la que lo que aparece es aquello que nos define, a través de un acto en apariencia simple: la risa. En *Procedimientos ante el vacío*, como también en *Después de Camarina*, no hay una historia que pretenda ser contada; la historia, en caso de existir, aparece, como aparece cuando se baila, no porque quiera ser contada, sino porque sucede.

La renuncia a la interpretación conlleva un pacto que el espectador debe asumir: la ausencia de personajes. Lo cual, y paradójicamente, no implica la reivindicación de la persona, pero sí su presencia como tal. Es decir, no es preciso que los actantes ostenten su personalidad, solo que se muestren como lo que son. En este sencillo juego de honestidad, de sinceridad personal, se encuentran todos los participantes de los tres primeros *Canchales*: El Canto, Cambaleo y Mónica Valenciano.

La inclusión en un *teatro de personas* no implica la exclusión del texto: el material personal puede convivir con el material escrito previamente. Es erróneo pensar que haya que elegir entre un teatro de texto y un *teatro de personas*, y la praxis de esta compañía

así lo demuestra. El asunto es cómo hacer *vivir* el texto en el interior de las personas-actuales, o más bien: cómo evitar la revivencia de otro ser que no sea el propio actuante.

En realidad, el asunto es tan sencillo como asumir la no existencia de más personas que uno mismo en escena, pero tan complejo como para no tener que reivindicarse a sí mismo como única solución para evitar al personaje. El estatus del actuante que se pretende alcanzar tiene que ver con un estado peculiar: el que se produce a partir del rito de la convivencia, donde prevalece la comunión y queda olvidado el conflicto entre los habitantes escénicos. De este modo, desaparece el conflicto que podría dar lugar a una fábula, y desaparece toda posibilidad de drama; pero esto no implica, salvo que simplifiquemos el problema, que las personas (actuales) que se han puesto de acuerdo para producir un acontecimiento artístico, tengan que desvelar otro conflicto de carácter interpersonal o intersubjetivo.

Es decir, por encima de toda esta disquisición sobre *quién* actúa, se sitúa el *convivio*, la convivencia real, la cual arrastra al espectador hacia el interior de una habitación llamada teatro en la que todo lo que ocurre deja de ser cotidiano, y por lo tanto no sujeto a las normas sociales, cuanto menos a cualquier convención teatral. Esto es, al menos, lo que sucede en el *Canchal* con Mónica Valenciano, y lo que sucede, en esencia, en *Procedimientos ante el vacío*.

He aquí, entonces, la potencia de la experiencia sobrevenida: La libertad individual de la *intrasubjetividad* explota con fuerza dentro del conjunto de la creación, pero solo para darle sentido a la función ritual de lo extracotidiano, de aquello que solo sucede en un teatro por voluntad de los actuales, y porque es el lugar elegido para compartirlo. Es, de este modo, cómo la realidad no narrada e inenarrable, pasa a ser habitada y

habitante del teatro.

En cierto modo, la palabra *habitar* no aparece casualmente en los *Canchales*, es la palabra mágica sobre la que en esos momentos se encontraba trabajando Teatro Ensalle, a partir de textos de Pedro Fresneda, y será el concepto que domine el posterior trabajo de *Después de Camarina*, que se estrenaría en septiembre de 2016. Esos textos, inéditos, están recogidos bajo el título de *Diario de la casa*. «*Hay una tristeza cargada de esperanza en las casas abandonadas*», escribe Pedro en ese diario, a sabiendas de que la nostalgia es lo que nos empuja a (re)habitar, a regresar al lugar en el que hemos vivido, pero que abandonamos en alguna ocasión. El teatro mismo se presenta como lugar para el abandono pero también para el regreso. Nunca sabremos si los actantes actúan para dejar huella en el abandono o regresan a él para revivir experiencias anteriores: y precisamente ese es el tema de *Procedimientos ante el vacío*: la revivencia.

Y por último, en el cuarto *Canchal*, aparece Juan Lorient. Juan, uno de los actores con más amplia trayectoria en el panorama del teatro contemporáneo español (actor fetiche de Rodrigo García y habitual en la compañía *La Carnicería*) acepta el reto de participar en el encuentro y se presenta en la sala Ensalle para *habitarla* durante unos días. El resultado del encuentro es también el resultado de un *habitar*, que de nuevo, implica un determinado comportamiento escénico *real* en un espacio (el lugar teatral), y también un discurso sobre el *tiempo*.

Como ya venimos apuntando, en los últimos trabajos de Ensalle, especialmente los surgidos de los *Canchales*, hay una preocupación permanente por darle sentido al tiempo escénico de manera vivencial: no hay más tiempo que aquel que se experimenta en escena, y es en este tiempo sobre el que la acción se proyecta en toda su complejidad. El tiempo, como variable plástica, se vuelve maleable y adopta una presencia musical

insoslayable. Pero es su verdad lo que de verdad interesa, es decir, aquello que nos conecta de forma auténtica a lo que en escena sucede. Ya no se trata solo de hacer coincidir, de manera Aristotélica, el tiempo de la acción con el de la *ficción* (si es que pudiéramos hablar de ficción), sino de desactivar la función ficcional para que la narración acontezca a la par que se desvela y que no suceda otra cosa que lo que el actuante nos muestra (y nosotros como espectadores, a su vez, imaginamos). En esta validación del presente, puede ocurrir que, al menos en apariencia, no sea visible un *plan de acción*, es decir, una macro-estructura en la que puedan secuenciarse distintas acciones complejas como las llevadas a cabo en escena, y que estén relacionadas de alguna manera. Escribe al respecto Teun A. Van Dijk, en *Texto y Contexto (Semántica y pragmática del discurso)*:

Más específicamente, las secuencias de actividades tienen asignadas estructuras de acción jerárquica, planeadas e interpretadas como tales, en varios niveles de macro-organización. (...) Para regular la ejecución de tal secuencia compleja necesitamos PLANES DE ACCIÓN. Tales planes no son simplemente una contrapartida intencional de la secuencia, organizada de algún modo jerárquico. Constan más bien de una estructura jerárquica para la organización GLOBAL de la secuencia. (...) Los planes, así descritos, son macro-estructuras de acción. Determinan qué subsecuencias están relacionadas y cómo las subsecuencias pueden asignarse a una macro-acción. (2015, 327).

Como consecuencia de un claro *plan de acción*, tendríamos una negación de certidumbres a través de la fábula o la metáfora, pero, por contra, un fructífero encuentro con esas *pequeñas verdades* que nos sujetan como isletas a la corriente, la misma corriente que nos lleva y que solo en determinadas ocasiones somos capaces de dibujar con anterioridad: el arte como retenedor y redentor de momentos, capaz de hacerlos trascender más allá de sí mismos.

Si en *Procedimientos ante el vacío* era evidente el sustento emocional que conducía la pieza en presente: los actuantes interactúan con la música en directo desde la

improvisación y desde la necesidad de configurar un lenguaje que conecte a los espectadores con sus propios cuerpos en movimiento, en el proceso de construcción de *Arar* se adivina una exploración aún más intensa, y que remite a la propia etimología de arar, la cual proviene a su vez de labrar, y esta del termino labor, que originalmente significaba 'esfuerzo', 'penalidad'.

El esfuerzo real, y la indagación sobre ese esfuerzo, constituye una clave importante para comprender el trabajo de Ensalle Teatro en estos últimos años. La propia configuración de los *Canchales*, remiten a un esfuerzo por obtener un obra de arte en un plazo -siguiendo una especie de protocolo de siembra en el que las semillas son aportadas por cada uno de los creadores-. Sobre este esfuerzo se dirime el sentido de las piezas, no como productos acabados sino como obras de arte en transformación constante que en cierta forma se niegan a *madurar*, no por el hecho de no aceptar *llegar a ser fruto* sino porque su manifestación como ser vivo quiere contradecir su consumo, y la consecuente cocción y deglución.

En *Canchales IV (Juan)* surgen abundantes preguntas, implícitas y explícitas, sobre el proceso creativo, relativas en muchos casos a los distintos aconteceres, procesos, sentires... que van encadenando el acontecimiento que finalmente se obtiene, pero de él se desprenden, también unas pocas respuestas, y una de ellas es la necesidad de un contexto físico que determine las acciones. En este *canchal*, y a través de la mirada de Juan -también los propios componentes de la compañía con Pedro presente-, se desgrena un acompañamiento singular y a la deriva que conduce a los espectadores por los diferentes espacios y rincones del teatro, no solo los de (re)presentación, también los de taller, oficina, bar...

Estamos, por lo tanto, ante una asunción premeditada del teatro como *labor* que

traspasa la vida de quienes lo trabajan, y no solo como actividad temporal, remitida a un espacio-tiempo espectacular. La proyección vital es evidente, incluso en el *inestable* procedimiento elegido para la acción: «La acción es un presente irreflexivo, a veces». (dice Artús en *Arar*), y por supuesto en las referencias visuales que sirven de sustento, extraídas de la película *Sacrificio*, de Tarkovski, y que sitúan el trabajo en un punto límite ante el abismo: la labor teatral que nos empuja a sacrificar nuestra vida, y la de los nuestros, para salvarnos de un incierto *holocausto* que se adivina en el horizonte, y que de forma singular está relacionado con el exterminio de una forma de comunicación directa y singular: aquella que, a su vez, define el teatro como lenguaje.

Hay, en efecto, un evidente grado de nostalgia en los últimos trabajos de Ensalle y que tienen que ver con la necesidad de regresar a un punto original, aquel que determina la creación sin más elementos que el propio lugar y los cuerpos que lo habitan. Cada vez menos fabular, cada vez menos escenográfico, cada vez menos artificio, las piezas que van surgiendo a partir de los *Canchales*, en especial *Procedimientos ante el vacío* -y la más reciente: *Arar*-, se vacían de forma definida para tratar de encontrar una esencia de autenticidad en los cuerpos de los actantes. Raquel y Artús es justamente lo que aportan: sus cuerpos interactuando con el espacio, existiendo en el tiempo, y jugando, sobre todo jugando, sin prejuicios y sin normas preestablecidas. Por contra, el ritmo reaparece con fuerza, siendo vehículo y motor: el ritmo que hilvana a la par pensamientos y actos irracionales, que conecta al espectador con la humanidad desatada de quienes, asumiendo que su trabajo no es más que eso: *una labor*, se manifiestan desnudos, buscando surcos en el arte, buscando oxígeno y también ofreciéndolo.

En el *Canchal IV*, con Juan Lorient, algunos de los asuntos mencionados se exploran de forma extendida tanto espacial como temporalmente. En los tres días que se

mostró el encuentro ante el público, se decidió no renunciar a ninguna parte del proceso, rescatando gran parte de lo acontecido (y vivido) durante los días precedentes entre Juan Lorient y el equipo de Ensalle. El resultado fue una acción que duraba alrededor de 3 horas (cada una de las muestras) y que se desarrollaba en todos aquellos lugares del teatro donde había habido *encuentro*.

En este *Canchal*, desaparece ya la idea de historia -en su acepción fabular-, para atender precisamente a lo que no es posible contar. Lo que se busca no son ya sucesos que puedan tener un cierto grado de importancia, pues nada es despreciable dentro del contexto del encuentro, sino una inmersión dentro de la vivencialidad del propio encuentro. Al público, lo que se le pide, durante las muestras de este *Canchal* es, precisamente, que participe en esta vivencialidad, sin esperar obtener otro resultado que lo inherente a las propiedades de un encuentro: la coincidencia en un lugar, intereses comunes, deseo de estar juntos...

Uno de los rasgos más relevantes de este *Canchal IV* es la importancia concedida al texto leído, y también vivido, en contraposición al interpretado. Al leer, la palabra es desentrañada, existe un deseo de ser revelada en su más hondo significado y liberada de cualquier afección interpretativa -aunque se vea incapaz de escapar del contexto en el que es emitida-. Al vivir el texto, el actuante asume la palabra como producto orgánico de su propio cuerpo -responde a una necesidad y a un placer efímeros-.

Otro rasgo de importancia, que en gran medida ya se ha apuntado, es la necesidad de concederle relevancia al encuentro como tal, en especial al diálogo que se establece a través del propio encuentro. En este sentido, es inevitable que el *tema* de diálogo sea el propio teatro en su dimensión vivencial. En concreto, Juan Lorient se hace continuas preguntas relativas a su propia condición de actuante que son compartidas, y discutidas

en público, por el resto de los miembros de la compañía Ensalle: Artús, Raquel o Pedro, pero también por parte de los asistentes a las muestras del *Canchal*.

En realidad, esta tendencia metateatral a colocar la actividad teatral en el foco principal de la acción, y la discusión, es común al resto de los *Canchales*, pero en este último queda especialmente acentuado su sentido fraternal, aquel en el que las vivencias más gratas y que dan lugar al propio teatro -de las cuales no suele quedar ni tan siquiera un solo documento videográfico- residen en la capacidad de compañerismo y la necesidad de compartir. Quizá, de ahí, la necesidad de no desperdiciar nada a la hora de *mostrar* el encuentro: dando lugar a una acción sin tiempo limitado y que es registrada documentalmente en su integridad.

En las cuatro experiencias de los *Canchales* existe una reafirmación de lo *esencial-habitable*, es decir, de aquello que permite que la vida traspase al teatro para que aparezca con fuerza lo que cada actuante como *persona* (y no como actor) desea transmitir y compartir.

En este sentido también hablamos de *acción desplegada*, pues se abre a la propia experiencia como tal y sin excluir su condición vivencial (experiencial).

Este despliegue hacia la experiencia, aparece en todos los *Canchales*, aunque, como es lógico, de muy distinta manera. En el *Canchal I*, llevado a cabo con *El Canto de la Cabra*, queda desvelado, a través de un imaginario visual, el interés poético, casi insaciable, por la no-renuncia a lo fundamental, por la persistencia vital y la resistencia teatral. En el *Canchal II*, con *Cambaleo*, predomina el carácter existencial de la presencia humana en el lugar donde la acción transcurre. *¿Hay alguien ahí?*, grita uno de los actuantes mientras el resto permanece impasible. En el *Canchal III*, con Mónica Valenciano, subyace una indagación en lo emocional, que trata de ser compartido sin

artificios. En el *Canchal IV*, se produce una mimesis del lugar con el *hogar teatral*, como si solo llegando al corazón del espacio, este pudiera llegar a ser hogar, para de este modo llegar, también al corazón de las personas con las que compartimos este hogar.

La experiencia, en su dimensión temporal -como exploración del tiempo- es evidente en los cuatro *Canchales*: El tiempo que Juan Úbeda invertía al intentar pasar un hilo por un ojal, sin conseguirlo, y el tiempo que tarda en desangrarse la lluvia almacenada en guantes de quirófano -en el *Canchal I*-. El tiempo del disfrute, de los abrazos, de la alegría del encuentro -en el *Canchal II*-, el tiempo del silencio y de la introspección compartida, en el *Canchal III*, o el tiempo sobre el que se asienta la experiencia, sin necesidad de límites, en el *Canchal IV*.

VARIABLES vivenciales, habitacionales y temporales, comunes a los *Canchales*, y que también son visibles en los trabajos que surgen a partir de ellas: *Después de Camarina*, *Procedimientos ante el vacío* y *Arar*.

En *Después de Camarina*, por ejemplo, es evidente el intento por habitar el espacio: los actantes se convierten en habitantes del abandono, habitantes de ese lugar en abandono al que remite la pieza (la casa, el hogar abandonado). De ahí, la presencia de elementos naturales, y el hecho de que estos elementos interactúen con los actantes: cubiertos por la tierra desde un comienzo. Es más, los actantes tratan de ser fenómeno atmosférico: ser agua, ser viento. O se adentran en un proceso de animalización que acaba siendo una invitación a la ficción de la locura (la única ficción plenamente consciente en la pieza, quizá por su imposibilidad de ser vivida).

El trabajo de dejar acontecer las emociones es un descubrimiento en la compañía que no está, al menos de forma evidente, en trabajos anteriores a las experiencias de los

Canchales.

En *Después de Camarina*, sobreviene, además, *lo ridículo*, como lugar de encuentro emocional. *Lo ridículo*, como ejercicio plástico de la derrota, de lo absurdo, y de la aceptación personal del fracaso, da sentido a la realidad que se teje en el teatro: en el hall, en los pasillos, en la platea, en el escenario, en los lavabos.... Y le da sentido por contraposición a la realidad exterior, la que se rige por *el control*. Pero es en *Procedimientos ante el vacío* donde la exploración de *lo ridículo* alcanza un mayor grado de expresión, y también de libre vivencialidad.

El descubrimiento de la libertad teatral comienza a ser, con *Procedimientos ante el vacío*, una razón fundamental para hacer teatro: para ser libres y crear un binomio de ilusión y de verdad. Para hacer de la utopía algo posible durante ese tiempo que dura el acontecimiento, durante ese espacio en el que los seres que deciden manifestar su alegría por encontrarse, no hacen otra cosa que participar en el encuentro, y permitir que participemos.

En *Procedimientos ante el vacío*, el empuje de Mónica Valenciano, su huella, se vislumbra también en el comportamiento de los actantes, entregados desde un principio al uso de lo grotesco. En cualquier caso, no es algo que la compañía esconda, pues abiertamente la pieza es anunciada como el fruto de una colaboración artística entre Mónica Valenciano y la Compañía Ensalle. Las huellas, son visibles porque se acepta la colaboración como forma de creación, pero también porque se acepta que no exista una jerarquía clara: ya no estamos ante una pirámide en la que se situaría, en lo alto, el autor, sino en una concepción más horizontal, donde la propia Mónica Valenciano podría colocarse como creadora de la pieza, no porque haya contribuido en su arquitectura dramática o en el proceso de los ensayos, sino porque su forma de

entender la escena está presente en todo momento.

Todos esos frutos son recogidos en *Arar* (2018), como provisional cierre de un proceso de maduración de una compañía que comenzó sus andares a principios del XXI, con intérpretes que, desde un comienzo han sido esencialmente los mismos; una maduración que ha sido pareja a la propia llevada a cabo por las personas que integran la compañía -en lo artístico y en lo personal-, y que ha buscado en los *Canchales* una contaminación que les aporte claves y experiencias en este proceso vital.

Teatro Ensalle no ha separado en ningún momento vida y teatro: la vida se cuele en el quehacer teatral y es el teatro una apuesta de vida completa, a través de la sala que regentan, y a través de la compañía. Lo intrasubjetivo viene asociado, en consecuencia, de forma natural a la creación escénica, y lo ocurrido con los *Canchales* añade fuerza a esta opción, al aportar nuevas perspectivas personales y dar impulso a la búsqueda de una mayor libertad.

4.3.8. *Fémina Sapiens* (2014) de Inversa Teatro (Marta Pérez). Autoficción feminista

Dirigida por Marta Pérez, la compañía Inversa Teatro nace en 2009, con *Expostas*, y ya desde ese momento, nos encontramos que uno de los temas que más tarde desarrollará en otras obras: el feminismo y la violencia de género.

La idea, en un principio, es la de llevar a escena piezas de dramaturgas actuales gallegas: *Kamouraska* (2011), de Vanesa Sotelo o *Peper Dolls* (2013) de Lola Corra, pero poco a poco la compañía se va introduciendo en andaduras más personales.

Con *Fémina Sapiens*, Marta Pérez inaugura un teatro de corte filosófico, en que se mezcla el drama con lo performativo. Partiendo de una experiencia personal dolorosa, Marta configura una ficción en la que el tema de fondo no es otro que la moralidad de las relaciones amorosas. En esta obra, no hay documentos que dejen en evidencia a terceros, y todas las alusiones -en especial cuando tienen que ver con la familia- están investidas de ficción, a pesar de tener una clara influencia de la experiencia personal.

Podríamos decir que, en el caso de *Fémina Sapien*, lo más importante el resultado artístico, de tal forma que lo personal solo constituye un punto de partida y un punto de conexión emocional con la historia que se construye. A su vez, las disquisiciones filosóficas -con abundantes referencias a filósofos griegos, especialmente Platón- vienen insertas en la trama, a modo de apartes, y sirven para contextualizar de alguna manera el problema sobre el que Marta Pérez quiere que reflexionemos.

4.3.9. *Prohibido sufrir* de Clara Gayo (2014). Teatro de la conciencia

Este texto, publicado en la Revista Galega de Teatro en 2015 nº 81, su puesta en escena pasó por diferentes procesos, iniciándose, en realidad, con otro título: “Queda terminantemente prohibido sufrir nas paredes” en Zona C (Santiago de Compostela) en 2012, estando en escena la propia Clara Gayo, Rula Blanco e Rocío González.

Aunque Clara Gayo tiene una trayectoria amplia y singular, tanto como actriz, autora, educadora y también directora teatral, *Prohibido sufrir*, a nuestro juicio, es la pieza que mejor define su quehacer artístico, siempre atento a las cuestiones sociales y con una profunda sensibilidad política. Formada en la Escuela de Teatro y Danza Espazo Aberto en Santiago de Compostela y asidua de los ciclos del Centro Dramático Gallego, se especializó en Interpretación y Arte Dramático. Directora y autora de textos para la compañía de teatro amateur FarandOleiras Cabaré, trabajó como actriz en otras compañías gallegas como Chévere, Berrobambám, Nut Teatro o Cachuzo Teatro.

Entre sus textos teatrales destacan: *Movidas* (2010), *Razones de peso* (2010), *Agorafobia: parálisis sobre el miedo* (2011), *Screenplay* (2013) y *Prohibido sufrir* (2014). Con *Evasión*, ganó en 2015 el Premio Diario Cultural de Teatro Radiofónico.

En las dramaturgias de Clara Gayo, el *yo no ficcional* aparece en simbiosis con los personajes, lo cual queda acentuado con el hecho de que sea ella misma la intérprete de algunas de sus creaciones, como sucede en *Prohibido sufrir*. Así, aunque en la escritura es inolvidable la presencia de personajes, lo cierto es que estos actúan más como intermediarios entre la dramaturga-actriz que propiamente como personajes. Hay, en gran medida, una apropiación de la piel de las mujeres que aparecen en sus obras, del mismo modo que estas mujeres-personajes personifican, de alguna manera, a Clara

Gayo. En *Prohibido sufrir*, cuyo espacio escénico es una cárcel de mujeres, recoge en parte los contactos de Clara que tuvo con presas en algún momento de su vida.

En *Prohibido sufrir* abundan los monólogos frente al público, que pueden entenderse como una declaración de intenciones, a través de los cuales la dramaturga expresa su necesidad de una auténtica relación con el público a través de la palabra. Si bien el texto, construido como un conjunto de piezas cortas, fluctúa entre el monólogo directo y el diálogo entre personajes, lo cierto es que aflora una necesidad de encontrar al otro, al receptor de unas palabras -las cuales discurren de la mano de la poesía para acercarse a su función política-.

Esta necesidad de acercamiento tiene que ver con una concepción de un teatro vivencial, en el que las palabras solo encuentran un sentido si son compartidas, y para esto, Clara Gayo no duda utilizar el arma de la belleza:

Eu asistín a paisaxes fermosas. Tamén eu me sobrecollín cando o horizonte devorou o sol en calquera serán. Tamén eu sentín as ondas do mar rompendo sobre o meu corpo. Eu fun nena agochada tras as portas, nena de cabeza abaixo a almofada, nena de pés fríos espertando polos berros na noite. (2015, 14)

El último monólogo de *Prohibido sufrir*, titulado “O produto interior pobre” (2015, 21-23), es un extenso alegado en primera persona dicho de forma directa al público, en el que Clara Gayo expone su visión sobre la sociedad, en la que descarga las responsabilidades sobre la existencia de *caínes*, una vez que la sociedad no permite el desarrollo digno de las personas.

Se trata de un exordio caracterizado, además por un fuerte hábito metateatral, en el que parece importar, de manera primordial, la consciencia del público:

Esmagadas, destruidas por toda esa engranaje... Ese *lobby* sedento de recursos humanos... Parece mentira que xa falemos así, deste xeito tan televisivo, sería mellor facer calquera road movie, que non? O público quedaría máis satisfeito...

Algo máis xeral, coma desbarrar sen tempos, claro que si, total, hai tempo, tempo sobra, chegamos de sobra, aínda queda no *sobrao*.. (2015, 22)

Esta metateatralidad, unida a la utilización de un lenguaje coloquial próximo a la propia autora -o a las actrices que interpretan los personajes-, configura un rasgo relevante en la dramaturgia escénica de Clara Gayo y permite el alejamiento respecto a la ficción, un hecho que se puede advertir en otras obras cortas, como en *Screenplay*, que deliberadamente renuncia su condición de drama, para constituirse en un ensayo metateatral donde la gran triunfadora es la ironía y la burla -sobre el propio sistema teatral gallego-.

Quizá, si tuviéramos que hablar de lo que define a la dramaturgia de Clara Gayo tendríamos que nombrar, además de un compromiso político como autora, la aparición continuas de temas referidos al propio teatro: la industria del teatro en contra del arte, las dificultades a la hora de ejercer la profesión o las contradicciones existentes en el sistema teatral, todo ello enfocado desde la propia experiencia de Clara Gayo; características que aparecen de forma muy especial y clarividente en la pieza breve *El sabotaje de los artistas* -una especie de retrato de la propia Clara en el seno de la profesión-.

4.3.10. *O estado salvaxe* (2014) y *Habrás de ir a la guerra que empieza hoy* (2015) de Pablo Fidalgo. Documentar el olvido histórico a través de lo personal

Poeta, autor teatral y promotor de diferentes eventos culturales, entre ellos Escenos do Cambio, Pablo Fidalgo es uno de las personas más activas en la renovación del teatro gallego.

En *O estado salvaxe* (Neutrinos, 2015), pieza también compendiada dentro de *Autobiografía de mi generación* (MARCO, Vigo, 2014), Pablo Fidalgo devuelve el pasado al presente para hablar del estado precario y salvaje en el que nos encontramos. *O estado salvaxe* es una obra explícitamente política, tanto en su formato literario como escénico, (Ciclo *Autobiografía de mi generación* -MARCO, 2014), tal y como expresa Pérez Rasilla en su crítica a la pieza (2014).

Hay un interés en esta obra en crear conciencia a través de la memoria, del no-olvido, pero también una urgencia, que queda patente en la figura de la abuela. En palabras del autor:

En realidad las cosas están siempre ahí, vivas, presentes, uno las hace explotar o no. Ella deseaba hacer eso, deseaba hablarme, deseaba contar su historia. Tenía esa urgencia. Y solo por eso tenía tanta verdad en escena. (...) Hay una urgencia de reconstrucción, una necesidad física de saber la verdad, de reparar, de sanar. No podemos seguir viviendo sin historia. (Comunicación personal, 2016).

Tiene la particularidad que aparece en ella la figura de la abuela de Pablo, tal que documento carnal que se ofrece al público con el objeto de articular una inminente necesidad de conciencia a través de la historia contada, y por lo tanto aún viva.

En este sentido, es obvio que hay un interés en esta obra en crear conciencia a través de la memoria, del no-olvido, y en especial de la *historia no escrita*. Para Pablo Fidalgo,

tal y como desvela en la entrevista con él (2016), hay «mucha necesidad de reconstruir esa historia, de revisar, de buscar, de hablar con los que la vivieron».

La presencia de la abuela incorpora una biografía cercana a la de Pablo Fidalgo, pero más allá de esta cercanía lo que se establece es una relación *en presente* sobre temas que siguen configurando nuestro imaginario emocional: la guerra civil, la dictadura, la transición... Para Pablo Fidalgo (2016) «las cosas están siempre ahí, vivas, presentes, uno las hace explotar o no; ella deseaba hacer eso, deseaba hablarme, deseaba contar su historia, tenía esa urgencia. (...) Las pelis de mi abuelo se pudrían, mi abuela se hacía mayor. (...) Yo creo que lo que hay, sobre todo, es una urgencia de reconstrucción, una necesidad física de saber la verdad, de reparar, de sanar. No podemos seguir viviendo sin historia».

Tal urgencia es la que dota de verdad a la escena, pero no es accidental ni inmediata. Para lograrla, Pablo Fidalgo y su abuela hablaron durante dos meses en el MARCO, y hubo un arduo proceso de selección y reescritura de los textos, en el cual participó también la abuela. De alguna manera, se trata de sacar algunas cosas del cajón y ponerlas sobre la mesa, literalmente; trasladar una serie de materiales y de historias anteriormente recopiladas, de un lugar a otro. Sin embargo, este proceso no es automático, pues «cambiar las cosas de lugar puede cambiar una casa entera», e implica una intensa actividad de detective, «es como ir a buscar pruebas de muchas cosas que intuía pero que no sabía».

O estado salvaxe no deja de ser una historia de familia, según nos cuenta Pablo, más o menos privilegiada, pero puede ser extrapolable a una, aunque difusa, historia colectiva: «Es una obra hecha para el marco, nunca pensé que haríamos una gira de dos años y cuatro países. Pero al final... Decía Torga que lo universal es lo local menos los

muros. Pues eso, tiramos el muro».

En esta urgencia por reconstruir la historia, surgen también *Habrás de ir a la guerra que empieza hoy* (2015), un obra que gira alrededor de la recreación de la vida de su tío abuelo Giordano Lareo, alguien cercano, conocido, que le permite a Pablo Fidalgo hablar con franqueza, y que en cierto modo avala la autenticidad del relato, y que empuja al autor a buscar en la evocación del pasado una conmoción real -como si la épica de las ficciones no fuera ya capaz-.

En los trabajos escénicos de Pablo Fidalgo hay una necesidad de *realidad* que coincide, en gran medida, con el uso de una escritura biográfica. Esta necesidad de avalar el relato a través del documento podría coincidir con una creciente pérdida de confianza en la ficción, una especie de pérdida de inocencia con respecto a la épica, de tal manera que solo una evocación real asegura que el público pueda conmoverse.

Sin embargo, y a pesar de la cercanía con el documentalismo, lo cierto es que la reconstrucción de la realidad cierra el círculo en torno a la ficción y nos devuelve a ella gracias, precisamente, a todos los datos que faltan por contrastar. En palabras de Fidalgo:

He trabajado con una fragilidad absoluta, pero uno va juntando piezas, y eso da o no un sentido a su vida. yo creo que la vida de Giordano es digna de ser contada precisamente porque es épica, porque es histórica, porque tiene que ver con el relato de las guerras y el exilio. Es difícil generalizar o pensar que puede y no puede ver el espectador de hoy. Yo creo que lo que toca aquí y ahora es la historia y el documento, pero por otro lado el proceso me ha servido para romper, siento que ya estoy en otra. Pero reconstruir biografías enseña muchas cosas... Hay infinitas formas de volver atrás sin dejar de mirar hacia delante. (Comunicación personal, 2016)

En la obra de Fidalgo, *lo intrasubjetivo* se ha convertido en arma política (y dramática) desde el momento en el que su exposición viene acompañada de una autoconciencia del mundo, una vez compartida en escena. Una línea explorada por Fidalgo desde varias

perspectivas, por ejemplo realizando talleres de escritura autobiográfica en países latinoamericanos, los últimos en Guatemala. El sentido político une la excavación en lo personal con la capacidad de resistencia.

Pablo Fidalgo centra su interés en las *zonas de silencio* de la historia, aquellas experiencias que no han sido documentadas, frente a la espectacularización de la misma. La revivificación de estas zonas implica la presencia de testimonios, de voces auténticas, relacionadas con ellas, lo cual abre las puertas a la expresión de la tragedia (de la violencia, en el caso de Guatemala) pero también al humor, desde la capacidad de reírse y burlar, de algún modo, esa tragedia.

Por último, y en relación a unos de los últimos trabajos, *Só ha uma vida e nela quero ter tempo para construir-me e destruir-me* (2016), se trata de un trabajo que Pablo Fidalgo escribió para Ana Borralho y Joao Galante, para ser interpretado por adolescentes. Hay en él un cierto gusto por el desvelamiento de lo inconfesable, que de una u otra manera también está presente en otras obras de este creador.

Se trata de un posicionamiento *en rebeldía*, de enfrentamiento al poder -que a toda costa trata de que nos escondamos-. En esta dirección, Pablo Fidalgo comenta:

Me atrae mucho la idea de lo impensable, de lo inconfesable, de lo indecible. Creo que el trabajo autobiográfico es sobre todo un trabajo de lucha con el lenguaje. Yo siempre lo explico así. Hay cosas que me cuesta responder. Yo no he medido mucho las consecuencias que el trabajo sobre mi familia tendría. Creo que crear es una combinación de conciencia e inconsciencia. También es un trabajo que pertenece aún a un proceso de ruptura, y diría también que de formación. Al final, los relatos aparecen, la gente se los cree, esos relatos muchas veces les destruyen sus vidas, y no hacen nada. Yo he llegado con mi pequeño relato que va contra toda una mentira de años y siglos. Es una forma de decir que no voy a guardar el secreto. Y sigo buscando la mejor forma y el mejor momento para contarlo todo. Y voy a contarlo todo. (Comunicación personal, 2016)

En una dirección paralela, también cabría destacar uno de los últimos trabajos de Pablo Fidalgo, en colaboración con la coreógrafa portuguesa Claudia Dias. En la

primera parte del proyecto de Claudia: *Sete anos, sete peças*, elige como compañero a Pablo Fidalgo. En él, es el cuerpo quien configura la verdad escénica, dentro de una línea discursiva en la que subyace una desconfianza en la palabra -como artífice también de la mentira- que sin embargo es más difícil aplicar al cuerpo -en el cual es más sencillo detectar la falsedad o la mentira-.

Cabe destacar -aunque en una dirección más personalista-, la influencia de la artista argentina Lola Arias, generadora de un ciclo llamado *Mis Documentos*, presentado en diferentes ciudades de varios países. La propuesta consiste en encargar a los artistas locales una pieza de formato expositivo, y en la que se trate algún tema de carácter autobiográfico, subrayando el hecho de que, a ser posible, el proyecto escogido ha de ser una propuesta que se haya querido realizar anteriormente pero que, por algún motivo, no haya sido posible.

Dentro de este ciclo *Mis documentos*, nos encontramos con obras de un formato peculiar: más cercano a la exposición artística que a la escena -propriadamente dicha-, dentro de un género que se ha venido a llamar conferencia performativa. Tal es el caso, por ejemplo, de *La piel de mi familia*, de Diego Anido, una pieza presentada en el Museo MARCO de Vigo, en 2015, precisamente dentro de un ciclo de conferencias performativas. En *La piel de mi familia*, de la que hablaremos a continuación.

4.3.11. *Don Juan* (2014) y *Garage* (2017) de Voadora. *Naturalismo extremo*

Hablar de Voadora en Galicia es hablar de la compañía emergente que con mayor rapidez ha logrado resultados de éxito dentro y fuera de Galicia.

La estética de la compañía, centrada en lo pop, tiene una gran capacidad de absorción en cuanto a géneros y estilos, siendo el denominador común de todas sus producciones la transgresión formal.

La deriva de la compañía es muy interesante, en cuanto que partiendo de piezas confeccionadas desde la ficción llega al extremo casi opuesto de asumir el presente absoluto de la creación. De hecho, el ideario para su próximo espectáculo que se estrenará en 2019 es el siguiente:

HEMOS VENIMOS A DARLO TODO es nuestro manifiesto, nuestro manual y nuestro pacto con la experiencia escénica desde el brillo de todos sus elementos: El movimiento, la música y las imágenes.

Un compromiso con el teatro que se siente, más que con el que se piensa, para lo que necesitamos todos los vatios, todo el talento y toda la imaginación del mundo.

Queremos firmar con el aquí y ahora, con lo inolvidable y con todas esas cosas que el espectador no puede encontrar en ningún sitio más que en una sala de teatro.

(Texto extraído de la propia web de Voadora).

Esta ligazón con el presente es lo que, producción tras producción, sea más intensa la inclusión de personas en la escena asumiendo el mismo rol que asumen en la realidad.

En este sentido, un punto de inflexión importante es la pieza *Don Juan* (2014), en la que Voadora se cuestiona el rol del individuo europeo en la edad de la jubilación. Emulando, consciente o inconscientemente la obra de Pina Bausch *Kontakthof mit Senioren ab "65"* (2000), Voadora pone la creación al servicio de un grupo de personas que invaden los escenarios para dialogar con el propio devenir creativo de la pieza. De

esta manera, se escogen grupos de jubilados de diferentes ciudades europeas, representando a sus respectivas comunidades: Los protagonistas: las personas mayores, cuentan sus historias, siempre vitales a la par que se desenvuelven los mismos temas que están presentes en la obra de Molière.

En relación a *Garage*, la técnica de insertar dentro de la ficción a personas que hablen por sí mismas de su propia experiencia, en este caso en la factoría PSV de Vigo, tiene la función de “naturalizar” la pieza, conduciéndola hacia un lugar de gran verosimilitud.

En *Garage*, tres mujeres con batas azules cuentan cómo fue su adaptación al turno de noche en la fabricación de un Citroën AX rojo. Las actrices hablan por sí mismas, y con sus auténticos nombres: Bibiana Lías, Chelo Campos y Aida Portela, y la aportación de sus experiencias son fundamentales para el desarrollo de la obra.

Sin embargo, hemos de advertir que esta evidente exposición de realidad no tiene como función hacerla prevalecer sobre el resto de variables: la ficción sigue existiendo en escena, y solo entra a formar parte de ella para conceder a la obra una especie de naturalismo que nos recuerda, de algún modo, al de principios del XX, con André Antoine, heredero de las tesis de Zola, y quien ya entonces gustaba de filmar con personas sin experiencia como actores o colocar en escena elementos reales sin ningún tipo de transformación ficcional.

En todo caso y aunque, como decimos, inserta dentro de una ficción teatral, *Garage* tiene la habilidad, tal y como afirma su directora en una entrevista para la Voz de Galicia, de mostrar en carne viva el rol de la mujer en la cadena de producción de artículos de consumo en la sociedad contemporánea: «La obra abre las puertas al testimonio de las propias mujeres, ellas cuentan sus vivencias: cómo llevan el turno de

noche, cómo fue el primer día de trabajo, cómo es el trabajo en cadena...» (2017).

4.3.12. *La piel de mi familia* (2015) de Diego Anido. Paisaje personal, paisaje natural

Diego Anido es un creador gallego que realiza su labor creativa entre Cataluña y Galicia, En su currículum, además de las creaciones propias, encontramos abundantes colaboraciones con compañías de reconocido prestigio como *Señor Serrano*, *Voadora* o *Ensalle*.

En relación a la construcción de un *yo no ficcional*, destacaremos la obra elegida para el estudio: *La piel de mi familia* (2015), aunque en casi todas sus piezas anteriores (*Paperboy*, *El Alemán*, *Cucaracha* y *Symon Pédicrí*) esta cuestión está planteada de una manera tímida y creciente. También de manera inversa, como reconoce el propio Diego Anido en una entrevista, (2016), «tratando de vivir en la vida cotidiana alguno de los procesos que forman parte de la vida de los personajes y de su ficción».

En la actualidad, (2018), y dentro del programa de residencias artísticas *Paraíso*, Diego Anido lleva a cabo, junto a Borja Fernández, el proyecto *O inevitable*.

En *La piel de mi familia* (2015), presentado en el museo MARCO, dentro del Ciclo de conferencias performativas, Diego Anido emplea documentos personales para recrear un paisaje familiar desde un punto de vista descriptivo. Documentos que el público percibe como reales y que configuran un relato de sí mismo no ficcional.

En una entrevista a este creador, Diego Anido ratifica esta cuestión, (2016): «todos los documentos son reales y todo lo que se cuenta en la pieza es verídico, o al menos la versión más veraz posible de lo ocurrido en la historia de mi familia».

Al contrario de una tendencia, muy extendida en los últimos años en el panorama

español (baste recordar el caso de Borja Ortiz de Gondra), los datos personales, cercanos a la biografía, no conducen a una autoficción sino que se reafirman en el documento mismo, no dejando de ser lo que el formato propuesto dice ser: una conferencia -en la que la comunicación que se establece con el público es el de la exposición de una situación, en este caso personal-. La estrategia compositiva -de hecho-, es la exposición. Diego Anido se retrata y retrata a tu familia a lo largo del tiempo.

En la elección de los elementos visuales y narrativos que configuran este retrato no hay ningún asunto que predomine, en importancia, sobre los otros. Pero aún así, el autor divide la pieza en los siguientes documentos visuales: 1. Imágenes de objetos con el único objetivo de ilustrar la narración sobre las alergias, 2. Retratos antiguos de sus antepasados, y 3. Vídeos de bosques de eucalipto para tender el puente final que ha de unir la historia de su familia con el resultado actual del paisaje -aquel que habitaron-.

La piel de mi familia es una pieza compuesta por una sucesión de pequeñas historias que Anido cuenta acerca de su familia y que son utilizadas para hablar de él mismo y de su relación con la piel -la trama de la historia, por decirlo de alguna manera, es la alergia, de carácter hereditario, que él mismo sufrió durante años sin saber exactamente a qué-, pero todo esto es tan solo una elipsis: en realidad, de lo que Daniel Anido quiere hablar es, según sus palabras, del «terreno boscoso de Galicia, en definitiva del paisaje, la tierra y los árboles. La piel del terreno en el que vivo».

En cuanto al origen de la pieza, habrá que remontarse a un año antes, en 2014, cuando la artista argentina Lola Arias, directora del proyecto “Mis Documentos”, invita a una serie de creadores -residentes en la ciudad donde Lola es invitada, generalmente dentro del marco de un Festival-, para que realicen una pieza de formato expositivo en

la que se trate algún tema de carácter autobiográfico, a ser posible una propuesta que haya querido realizar anteriormente pero que por algún motivo no haya podido hacerlo (de ahí el nombre de “Mis Documentos”, aludiendo a esos documentos que permanecen en el escritorio sin desarrollar).

Esta premisa es aceptada por Diego Anido, al paso de Lola Arias por *Escenas do Cambio*, Santiago de Compostela (2014), y de ahí surge la narración de las alergias de la piel, la cual es relacionada finalmente con una metafórica (o real) alergia del terreno, de aquel terreno en el que la familia de Diego Anido vivió: un terreno entonces boscoso y hoy totalmente devastado por los eucaliptos.

Por último, en lo que se refiere a *La piel de mi familia*, describir brevemente el proceso de creación. En palabras de Diego Anido:

Tras varias reuniones por Skype con Lola Arias y Sofía Médici (su asistente) en las que se terminaron de decidir y acotar los temas y narraciones hice una entrega de todo el texto de la pieza. A saber, se me pidió que redactase de antemano todo lo que yo quería decir durante la conferencia. A continuación localice imágenes por internet para ilustrar el bloque que habla de la historia de mi alergia. A las que añadí retratos míos con diferentes edades para que se pudiese apreciar el cambio que las alergias iban produciendo en mi cuerpo y en mi cara. Para el segundo bloque visité a algunos de mis familiares más ancianos para conseguir antiguas imágenes de mi familia. Y para el tercer bloque hice grabaciones de las explotaciones de eucalipto cercanas a mi casa. Paralelamente pacté varios encuentros con mi hermano para componer y ensayar el tema que tocamos para finalizar la conferencia. Todo esto se realizó aproximadamente en un período de 15 días. (Comunicación personal, 2016)

Hay dos asuntos en *La piel de mi familia* que nos llaman la atención de forma especial: Una latente nostalgia por un paisaje gallego que existió en la infancia de Anido, pero que ya no existe -y que visualizamos cuando habla del horizonte-, y la presencia de su hermano al final de la pieza, quien toca un tema musical para dar fin a la misma.

Ambas circunstancias ligan la pieza a un *yo* que al mismo tiempo desaparece y

sobrevive (con la muerte del paisaje de la infancia y la permanencia vital de los seres queridos). En este sentido, el autor matiza la *desaparición*:

Con respecto a la muerte y resurrección si me gustaría hacer una reflexión poco alentadora pero quizás dotada de la única esperanza que le queda al paisaje. A la hora de tratar al paisaje como un cuerpo, como la piel de este cuerpo, me encuentro con la posibilidad de ponerle edad. Y en comparación con el paso y sitio que hicieron las alergias sobre mi cuerpo para luego abandonarlo, veo que quizás la devastación aplicada sobre los bosques gallegos sea un paso de “muerte y resurrección” de una edad. Que probablemente sea un grimoso paso que se ha de dar para que luego sea recuperado el equilibrio de los paisajes.

La piel de mi familia circunda la hipótesis de que *lo personal* en escena autentifica el sentido político de las acciones, al aumentar la capacidad de relación entre actuante y público, y que es precisamente la exposición del *yo no ficcional* lo que permite tener conciencia sobre *lo real*.

La proximidad entre emisor y receptor se ve acentuada, de forma quizá inconsciente, con la verdad que se produce en este formato de presentación-conferencia, donde es evidente la ausencia de personaje, «más allá de las exageraciones que uno haga de sí mismo para dotar a un relato de interés oral» (según nos cuenta Anido), pero no de representación: La representación no desaparece, al menos como repetición de la conferencia, una vez que esta ha sido desarrollada y adopta un discurso estable. Es evidente que, como en toda representación, existan variables que se modifican con el estado de ánimo, condiciones del lugar, etc., pero en todas ellas el texto *a decir* es el mismo, y también las acciones.

4.3.13. *Ensaio Amor* (2015) de Nuria Sotelo. Literalidad de la realidad escénica

Nuria Sotelo es una bailarina que desarrolla su trabajo artístico en Galicia desde principios del XXI, integrada en otras compañías o en solitario con el nombre de “Licenciada Sotelo”. Entre sus más renombrados trabajos está *Métanse nos seus asuntos* (2012), dirigido por Ana Vallés. También es autora de numerosas performances en las que hay, siempre, una relación del cuerpo con el lugar escénico *in situ*. En 2017 obtuvo el prestigioso premio Maruxa Villanueva, por su trayectoria.

En *Ensaio Amor* (2015), Nuria Sotelo plantea una personal manera de vivir la maternidad. En ella es fundamental la incorporación de su hija Lena, de apenas 1 año de edad en el momento del estreno, y que dota a la pieza de una característica muy vivencial. Si consideramos la maternidad como una etapa ligada a lo íntimo, en esta pieza el desarrollo de la acción tiene como accidente una porción de intimidad.

En el desarrollo escénico de la pieza, la intervención de la pequeña Lina modifica, en todo momento, el desarrollo de la danza y de la música. Arte y vida quedan unidas de forma inexorable.

En el programa para los espectadores, Nuria Sotelo escribe: «“Ensaio Amor” no habla sobre el amor, es un acto de amor. “Ensaio Amor” no habla sobre la resistencia, es un acto de resistencia. “Ensaio Amor” no habla sobre la maternidad, lleva implícita una realidad.»

En *Ensaio Amor*, el propósito de la artista al integrar a su hija en su trabajo, según sus propias palabras es: «No separar la actividad artística con el resto de actividades. Somos profesionales, pero sobre todo somos personas. Llevar a mi hija en la función y en los

ensayos ha significado no tener que separarme de ella. Es una cercanía que necesito y que también ayuda al público a acercarse a nosotras, como artistas.» (2016).

De esta cercanía, ya explorada en trabajos anteriores, da cuenta en un estudio, Afonso Becerra, en la revista Primer Acto, y en relación a *Métanse nos seus assuntos*:

La luz carameliza el cuerpo de Nuria y nos lo ofrece, desnudo, como una intimidad expuesta que nos atrapa, deliciosa, y se nos escapa a la vez. Hay proximidad en la actriz que nos mira, suda, se cae, se viste, se desnuda, se calza los zapatos de tacón, se los quita, se abre, se retuerce, se come un repollo crudo, lo escupe... (2011).

Pero aquí, la cercanía no es solo física, al compartir una porción de su vida con el público, se establece una inevitable empatía que lleva consigo un impulso muy humano a ponerse en el lugar de Nuria, de sentir parte de ese cariño que transmite la pieza hacia su hija, y en definitiva, ser parte de un mundo más respetuoso con la vida ajena.

4.3.14. *Goldi libre* (2016) de César Goldi. *El yo liminal*⁴²

Goldi libre (2016), que tiene como subtítulo: *Autorretrato de un insumiso preso en las cárceles de Felipe González*, es un proyecto de teatro documento realizado a partir de la memoria, la experiencia y el testimonio de César Goldi, vecino de Teo y actor que en 1993 fue condenado a 2 años, 4 meses y 1 día de prisión por negarse a realizar el servicio militar y la prestación social substitutoria. Se trata del primer proyecto surgido de A berberecheira, la cual se autodefine como semillero teatral y está custodiado por la compañía Chévere -que tiene su sede en la localidad de Teo, cercana a Santiago de Compostela- con el principal objetivo de ampliar la documentación escénica de hechos e historias de carácter personal, y al mismo tiempo, servir como canal de discusión social. En todas las obras salidas de este criadero -hasta el momento tres-, se reivindica la independencia del creador de la obra en relación a la compañía que “firma” la pieza que no es otra que Chévere, la cual confía la dirección artística y todos los detalles de creación a los artistas que inscriben su proyecto dentro de A berberecheira -sean o no miembros activo de Chévere-.

Esta independencia con respecto a la jerarquía tradicional de producción artística podría ser considerado ya un rasgo de divergencia y *liminalidad* en *Goldi libre*, pero si atendemos al contenido de la obra, es decir: el tema central, comprenderemos que ya desde la misma voluntad de poner en pie la obra existe una tendencia hacia *lo liminal*, y es que la pieza es un alegato del movimiento antimilitarista de la época, dentro de una sociedad, la española, que se califica como profundamente sumisa -por lo que la

⁴² Parcialmente publicado por el autor en *El yo liminal en las dramaturgias escénicas actuales en el ámbito de Galicia*. VI Jornadas de jóvenes investigadores de la Universidad de Alcalá. Alcalá, Universidad de Alcalá, 2018.

denuncia efectuada por Goldi se refiere no solo al hecho en sí sino al incivismo que facilitó la represión-, lo cual implica necesariamente una puesta en escena de acontecimientos liminales: aquellos que en nuestra historia reciente ocupan apenas los márgenes.

Goldi libre es el relato directo de un sentencia, y tiene por meollo el propio sumario, el cual es leído en determinados momentos por César. El carácter de denuncia es evidente, y por tanto su circunscripción dentro del teatro político; sin embargo, cabe subrayar que la denuncia no es efectuada públicamente con el explícito fin de *denunciar* sino que se protege dentro del propio contexto teatral, de manera que no sea posible la réplica por parte de los denunciados, reservándose César, y en todo momento, el poder de la palabra, gracias a una consciente *liminalidad*: César habla en tercera persona de César, en los años en lo que sucedió lo que narra. Es decir, el autor habla de sí mismo pero desde un punto de vista indirecto y editorial, abandonando su posición de sujeto que padece o padeció una situación para reclamar un posicionamiento neutral, más próximo al de cualquier persona que pudiera acercarse al problema sin haberlo sufrido: “César non sabe o tempo que pasou alí, só, en silencio, hasta que empezaron a chegar os telegramas”, cuenta César al público.

Este rasgo editorial -característico por otra parte del teatro documental-, no evita que el espectador empatice fuertemente con la figura de Goldi. De hecho, la empatía va en aumento a lo largo de la pieza, y el espectador se ve atrapado en un acontecimiento catártico, de modo que su presencia al acto se convierte en presencia solidaria, de autoafirmación colectiva. En cierta manera, la obra pone de manifiesto una pequeña victoria: Si el antimilitarismo en los años noventa estuvo reducido a los ambientes de marginalidad, en los que confluían ideologías de todo tipo: comunistas, nacionalistas,

anarquistas, ecologistas, etc., la obra *Goldi libre* circula con normalidad en teatros tanto alternativos como institucionales -y con bastante éxito-. En este sentido, lo que hace dos décadas tuvo un potencial ‘teatral’ de la vida social -utilizando terminología de Turner (2002)- para poner en evidencia el “drama social” de la insumisión, pasa a ser un acto de recuperación emocional colectiva, de reconciliación con aquella *liminalidad* de los años 90 expresada a través de conductas calificadas como exaltadas -como era el hecho de no aceptar la mili ni la prestación obligatoria-; y que ahora, como relato de *liminalidad*, nos enfrenta al meollo de la cuestión: el origen de la exaltación, con sus paralelismos con la sociedad actual, y también a la negación misma de esa *liminalidad* como parte de nuestra memoria colectiva, pese a su importancia. (Como cuenta Goldi en la pieza, en 1994 hay más de 90.000 insumisos y 140.000 objetores, y en 1996, 350 insumisos presos en cárceles civiles de España).

En *Goldi libre*, la narración de la experiencia construye un discurso que obliga al espectador a reflexionar sobre el castigo social hacia personas con ideologías que el sistema, en su momento, no es capaz de digerir, y que lleva asociada la negación de conceptos como vida social, comunidad, cultura, tal que cruel pero eficaz proyecto de ingeniería social. Una experiencia que se ejercita en contra del olvido, y que nos empuja a recordar aquellas pintadas que en su día existieron por toda Galicia -algunas de ellas todavía perduran- con el lema “Goldi libre”.

La vida, para César, quedó partida con aquella experiencia traumática de crueldad impuesta, sin lograr con su acción abrir grietas en el sistema -recordemos que la abolición de la mili fue el fruto de un pacto de intereses políticos-; pero pasados los años, revalida la conmoción emocional de su *liminalidad*, y vuelve a ser “un acto político encaminado a retar la estructura de poder” (Turner, 2002, 75).

4.3.15. *A deriva* (2016) de Olga Cameselle. *El yo litúrgico*

En el trabajo de Olga Cameselle, que junto con Alfredo Rodríguez conduce la compañía A artística, se centra en el mundo de las emociones a través de la danza y el movimiento, pero sin excluir el texto.

Son trabajos en los que queda patente la capacidad de excavación en lo íntimo a través de todo aquello que configura el universo emotivo de los creadores, en especial de Olga Cameselle que es quien dirige las creaciones. Se pretende, a través de la escena, crear un lugar de reunión, donde ya no hay fronteras entre actantes y espectadores y en el que lo que importan realmente son las relaciones vinculares que se establecen, es decir: la empatía y el contagio de las emociones.

Para Afonso Becerra, el trabajo de esta compañía es: «una suerte de teatro de lo íntimo y de lo subjetivo que, sin embargo, consigue desembarazarse de lo psicológico o de lo terapéutico para recalar en lo poético». (2016).

A deriva es una propuesta fragmentaria, compuesta, a su vez, de varias “derivadas”, las cuales parten de una obra anterior, datada en 2012, *Verde a tempo completo*. En gran medida, prima el sentido continuista en la obra de Olga Cameselle, como si toda ella formara parte de un continuo que se confunde con su propia vida. A su vez, la palabra “deriva” nos remite a la desviación del rumbo de una nave en medio del mar, que es como Olga Cameselle se siente dentro de la realidad.

4.3.16. *Si pudiera hablar de esto, no haría esto* (2016) de Janet Novás. El *alterego interno*

Janet Novás, nacida en Galicia en 1982, es una performer formada en danza contemporánea y que ha desarrollado sus trabajos, además de en Galicia, en Madrid, Bruselas y Berlín. Desde 2008 desarrolla sus propios proyectos, desde un nivel experimental y desde la auto-investigación: *Marieta*, *Feelings*, *Cara pintada*, *Who will save me today* o este último: *Si pudiera hablar de esto, no haría esto*, presentado en 2016. Como en proyectos anteriores, *Si pudiera hablar de esto, no haría esto* cuenta con la colaboración del músico y compositor Haru Moru, y el coreógrafo y performer Ricardo Santana.

En cada uno de sus trabajos, Janet Novás se hace preguntas relativas a un *yo* doble, que habita en su interior, a modo de un *alterego interno* que se manifiesta a través de la danza de modo intuitivo, y que a su vez pretende conectar con la subjetividad de cada uno de los espectadores.

Fulgencio M. Lax resume esta cuestión de la siguiente manera: «En sus procesos creativos hay dos grandes líneas o principios recurrentes importantes: una de carácter intuitivo y somático y otra que reflexiona y se hace preguntas sobre la primera» (2018).

Janet Novás escribe sobre algunas de sus creaciones:

Me nace, me sale, necesita salir y manifestarse. No sé qué es, ni cómo se llama, solo sé que existe y quiere ser visible. ...Quiere hablar y ser, ser algo tangible para poder ser cierto y verdadero a la mirada ajena y a mi propia mirada. Quiere manifestarse desde una imagen, desde el sonido, desde el silencio. Quiere nacer aunque muera en ese instante. Y yo estoy al servicio para que eso suceda. (2017a)

El resultado de la relación de Novás con la danza es, en consecuencia, una poética

muy personal, en la que el movimiento conduce a un ritual con el que acceder a esa parte de la intimidad -que tiene que ver con el subconsciente- y de esa manera, atrapar al otro, al espectador. El cuerpo es su principal herramienta, pero no de cara a la obtención de unos resultados puramente estéticos sino para alcanzar un contenido emocional.

En *Si pudiera hablar de esto, no haría esto*, el *alterego interno* tiene que ver con una Janet Novás que a sí misma se ve frágil, expuesta a la ruptura, es por ello que toma como referencia un texto de Didi-Huberman, *La imagen mariposa* (2007), en el cual se habla de la danza como un lugar de huida para las ideas, un país de libre asociación de imágenes.

El expresionismo gestual de Janet Novás tiene un carácter implosivo y explosivo, es un arrebató interior que se manifiesta energéticamente en escena, ayudándose de objetos para construir imágenes metafóricas, capas de disfraces que transforman el espacio, el país mitad interior, mitad exterior, de Janet Novás, y que a fin de cuentas hablan de una latente intimidad, de aquello que espontáneamente sucede a través de su cuerpo. En *La Voz de Galicia*, en una entrevista realizada por Pulido, afirma: «En esta pieza esos paisajes son autorreferenciales o biográficos, aunque solo he sido consciente de ello una vez han empezado a actuar de manera sinérgica, así puedo reconocer: los acantilados gallegos, el mar, el folclore, lo mágico y lo ritual, lo cósmico» (2018).

4.3.17. *Exilio das moscas* (2016) y *Tras Tannhäuser* (2017) de Feria de Leste.

Dispositivos de la memoria

Exilio das moscas (2016) es la primera obra de esta compañía, con dirección de César No y dramaturgia y texto de Ernesto Is, y en ella se adivina una preocupación de fondo: el exilio, con relatos alrededor de este tema y con la presencia de su abuela narrando en primera persona (al igual que sucedía en Pablo Fidalgo con *O estado salvaxe*), un hecho -éste último- que confiere un fuerte grado de realismo y performatividad a la pieza. Un año más tarde, en *Tras Tannhäuser* (2017), el tema de la memoria seguirá latiendo en el fondo, a pesar de que formalmente los discursos artísticos acaben diluyéndose dentro de un dispositivo postdramático (cercano a una receta) conducente a la metateatralidad, y en la que reina una impresión de falta de coherencia.

Tras Tannhäuser (2017), publicado en *Dramaturxia galega actual* (2018), es en gran medida, continuación -al menos desde un punto de vista estético- de *Exilio das moscas* solo que tratando de romper aún más los límites canónicos con respecto a la palabra. Las diferencias de fondo tampoco son importantes: si en *Exilio das moscas*, la memoria de la que se habla tiene que ver con una memoria colectiva y con hechos que nos afectan a todos de una forma general; en *Tras Tannhäuser* la memoria se centra en la que son capaces de aflorar propias actrices.

En *Tras Tannhäuser* se muestra una inusitada fisicidad: Nerey Brey, Sonsoles Cordón, Dunia Díaz y Carlota Mosquera hablan de sí mismas a través del cuerpo, rehuendo en gran medida de la palabra, como si esta solo pudiera ilustrar, pero no llegar al fondo de la cuestión. Y entre ellas, también, sin eludir la extrañeza, la voz del

propio Ernesto Is, contando una anécdota personal, la única en toda la obra: aquel recuerdo de infancia que como en la película de *Blude Runner* -a la cual alude Tannhäuser- nos convierte en humanos al ser conscientes de que el recuerdo está en nosotros, que forma parte de nuestra memoria y no es implantado:

Cando era neno, o meu avó ía recoller cangrexos á praia. Aproveitaba que a marea estaba baixa para meter a man nas pozas da auga esquecida polo océano sobre a area. Cos dedos agarrábaos das pinzas e bicáballes as súas coirazas verdemellas antes de converterlos en cea daquela noite. No solpor dun deses infinitos dáis vii unha muller deitada sobre unha roca, durmida. Achegouse a ella e, cando estaba a piques de rozar a súa pel mollada, a muller abriu os ollos e escapou ao mar para desaparecer baixo a corrente.

O meu avó sempre me contaba esta historia cando estabamos sós. Ninguén máis a coñecía. Repetíaa unha e outra vez, deformándoa, mudándoa, mastigándoa e vivíndoa coma o primeiro día. Foi a súa historia, a única historia que me contou. (2018, 143)

4.3.18. El *clímax* de 2016 y más allá de 2016

Como hemos podido comprobar, muchas de las obras que son objeto de estudio acontecen entre 2014-2016, pudiendo ser considerado éste el periodo con mayor intensidad en lo que se refiere a producciones que giran en torno a *lo intrasubjetivo*. Pero 2016 es también el año en el que se inician otras -que posteriormente se estrenarían en 2017 y 2018-, por lo que 2016 podría ser un punto álgido en la investigación, ocupando un centro que abarcaría el período 2014-2018.

Siguiendo esta lógica, se ha incluido en el estudio:

Antes de la metralla de Matarile, cuyos ensayos y preparación de la pieza se remontan a 2016, y que fue estrenada a principios de 2017. *Salvador* de Borja Fernández, que obtuvo una residencia de Iberescena en 2016 para desarrollar este proyecto en Brasil. *Os cans non comprenden a Kandinsky* de AveLina Pérez, estrenada en febrero de 2017 en Teatro Ensalle pero con un proceso de creación durante el 2016, al igual que *Resaca* de Ilmaquinario, *Masa madre + Sal marina* de Cristina Balboa y Manuel Parra García y *Nimiedades* de Helen Bertels, con un proceso de creación en México a lo largo del año 2016.

También se ha incluido *Anatomía dunha serea* (2018), perteneciente a un proyecto más amplio, *A beberecheira*, iniciado en 2016 por Chévere.

Así mismo nos ha parecido conveniente realizar una breve reseña de *En silencio* (2017) de Xael Álvarez, *Mudar a pel* (2017) de Samuel Merino, *Casquería e outras vísceras* de Xerpo Teatro, *Epiderme* (2018) de Balabesta Teatro y *Nimiedades* (2018) de Helen Bertels; como forma de comprobar que la tendencia sigue viva más allá del 2016.

4.3.18.1. *Antes de la metralla* (2017). Una dramaturgia de identidades disidentes

Antes de la Metralla (2017), de forma paralela a como lo haría *Teatro Invisible*, surge a partir de unas ponencias llevadas a cabo en el gallinero del Teatro Principal de Compostela, con motivo del 30 aniversario de la compañía gallega Matarile Teatro, exactamente, el día 5 de marzo de 2016. Las ponencias tenían por título "PONENCIAS PERRAS", y por subtítulo "Apuntes irreverentes sobre la escena contemporánea", y en ellas participaban Eduardo Pérez-Rasilla, Afonso Becerra, Antón Lopo y Ana Vallés.

Existe, en consecuencia, un interés *ensayístico* ya en los primeros apuntes de lo que sería esta pieza, no alejado de lo que viene siendo la trayectoria de la compañía en los últimos años. Y cuando decimos *ensayístico* nos referimos a un posicionamiento reflexivo sobre el arte y el propio teatro -y por ende sobre la sociedad-.

La metateatralidad, como podemos adivinar, constituye el eje principal sobre el que se van añadiendo el resto de características formales, pero sin olvidar que, más allá de la idea de realizar una pieza cerrada, subyace en todo momento el interés por configurar un acontecimiento escénico variable, disperso incluso, que pueda modificarse en cada presentación y que vaya explorando, en cada ocasión, nuevos lugares.

Bajo esta concepción de generar un dispositivo, en el cual puedan acogerse las distintas variaciones, *Antes de la Metralla* va creciendo conducida dramáticamente por Ana Vallés, pero contando en todo momento con las aportaciones de cada uno de los participantes. No estamos, por tanto, frente a un problema de cómo escribir en la escena a partir de materiales propios y ajenos, sino de cómo darle forma a la unión de estos materiales diversos que pueden, o no, tener un nexo ideológico en común.

Se acepta la fragmentación y la diversidad, y esta aceptación deriva hacia una exploración de las manifestaciones personales como tales, capaces de configurar entidades que han de manifestarse de manera independiente.

En la propia invitación a participar en la creación de la pieza, existe un deseo de enfocar el proyecto sobre la propia personalidad de los invitados, permitiendo que cada cual desarrolle, de alguna manera, aquello que desea, o que “mejor sabe hacer”, siempre buscando una forma personal y auténtica de expresarse. No importan las dotes interpretativas, pues no hay personajes a representar, ni siquiera uno mismo (la persona como personaje), pero sí la honestidad con la que cada cual se presenta.

La selección de los intervinientes llevada a cabo por Ana Vallés es, de por sí, una dramaturgia, pues define de forma precisa el material de partida. Lejos de ser un *casting* -o un reparto-, en esta dramaturgia, que llamaremos *dramaturgia de identidades*, no se busca la adecuación de los actores a un personaje, ni siquiera a un *rol*, sino la posibilidad de que determinadas personas puedan construir un relato a partir de aquello que les sitúa en la sociedad: su profesión, su quehacer artístico... pero también su sentido de la vida, y la también su manera de situarse en el mundo, en presente y de acuerdo con su propia *identidad* -entendiendo esta solo de un modo parcial y desde la propia subjetividad que la define-.

En tal *dramaturgia de identidades*, la elección en *Antes de la metralla* es bastante dispar. Encontramos, por una parte, que salvo en el caso de Lara Contreras (trabajadora de un museo) el resto son personas con actividades profesionales relacionadas con las artes escénicas, aunque eso sí, no siempre ligadas a la interpretación. Así, tenemos dos bailarines (Mónica García y Ricardo Santana), un performer (Celeste González), un catedrático (Eduardo Pérez-Rasilla), una directora teatral y profesora de teatro (Ana

Contreras), y la propia Ana Vallés -con una amplia trayectoria profesional dentro del teatro y de la danza-. A los cuales se irán sumando, en cada lugar de presentación de la pieza, otros intérpretes de diferente procedencia artística y vital.

El perfil profesional marcará en buena medida el quehacer de los intérpretes en escena, para dar como resultado una pieza integradora de aquellos discursos que le son afines. Podríamos decir que en la *dramaturgia de identidades*, el resultado de las acciones en escena depende de los perfiles, en la medida que estos conducen a un determinado discurso. Es por ello que en *Antes de la metralla*, desde un punto de vista estructural, se construye sobre la danza, la performance y el discurso intelectual. Sin embargo, en vez de reducir el entorno a la suma de estos factores, en *Antes de la metralla* se tiende a la amalgama (a pesar de la especialización inherente a cada cual, se pretende que todos bailen, que todos realicen acciones performativas y que todos sostengan un discurso intelectual).

Comenzar desde la *identidad*, en *Antes de la metralla*, no implica una necesidad de relato identitario -aunque, como veremos, este relato llega a configurarse-, tampoco significa hablar de uno mismo o centrar las acciones en cuestiones personales; sino *encontrarse* desde la individualidad, partiendo cada individuo desde un posicionamiento identificador que tiene ver con lo que cada uno *siente que es*, consigo mismo y en relación a la sociedad. No es extraño, en consecuencia, que desde los orígenes la pieza esté cargada de activismo cultural, pues tal activismo es también una proyección de la propia individualidad: el de personas que reflexionan subjetivamente sobre la realidad en la que viven.

Este *encontrarse* -que mencionábamos- es clave en *Antes de la metralla* y abre la dramaturgia hacia una exploración compartida en la que la experiencia consiste,

precisamente, en el acercamiento entre diferentes puntos de vista. Ana Vallés dice, casi al comienzo, y en cada espectáculo:

Desde que empezamos a tramar este encuentro quisimos apartar la idea de espectáculo cerrado y hacer más hincapié en el resultado del propio encuentro. Antes de la Metralla sucedió, se mostró, anteriormente en después de encuentros previos de 2 ó 3 días. Esta vez nos hemos reencontrado en ... el día ...

Nunca se vuelve a ningún sitio, ¿ya lo he dicho antes? Ni nada sucede dos veces. Pero también es cierto que nada surge de la nada. Y esta Metralla se alimenta de las Metrallas pasadas, que (como todo pasado) ya no existe. Pero como dice Slavoj Žižek: "Lo opuesto a la *existencia* no es la no existencia, sino la *insistencia*: lo que no existe, continúa insistiendo, tendiendo a la existencia."

La idea de *insistencia* adopta en *Antes de la Metralla* una función emancipadora: el grupo se reúne -durante unos días antes de cada función- con la intención de hacer existir un espectáculo que en realidad no existe ni tiene posibilidades de existir, salvo en el espejismo de cada función, porque de existir permanente (como algo que toma forma concreta) renunciaría a la posibilidad de *ser otro*, de ser un espectáculo diferente. *Antes de la metralla*, como dice Vallés, se nutre del pasado, de las anteriores experiencias (tanto encuentros como funciones) y por esta misma razón, se diferencia de ellas, se distancia con respecto a lo ya conseguido.

La idea de contar con nuevos integrantes de la pieza en cada ocasión, ahonda en la intención de no cerrar la pieza de forma definitiva, al abrirla a nuevas miradas, en este caso externas (pero que entran a formar parte del grupo de manera temporal y para cada ocasión). Estos nuevos integrantes ocupan, en algunos casos, un espacio en la antesala -algún lugar elegido estratégicamente antes de dar comienzo la obra- y realizan una labor expositiva, a modo de "rarezas" teatrales, y también forman parte, aunque de un modo secundario, de la estructura que luego se llevará a cabo en la escena -dentro de la sala-. Caso aparte es el del programador teatral Carlos Aladro, que participó solo en las primeras ediciones de *Antes de la Metralla*, y formando parte del elenco principal.

Estos singulares integrantes *acoplados* -por llamarlos de alguna manera- tienen nombre y apellidos, y no se alejan de la idea principal de construir la dramaturgia comenzando por una *dramaturgia de identidades* sino que redundan en esta cuestión. Lo que Ana Vallés busca en estas identidades es, precisamente, esa *rareza* de la que hablábamos, aquello que convierte a los individuos en objeto de espectáculo, no ya por lo que son capaces de hacer en escena sino por lo que *son* (o por lo que son capaces de hacer en su vida).

En el caso, por ejemplo, del *poeta cerillista* (Julio Fernández), que intervino en dos de las funciones de *Antes de la Metralla*, interesa un hecho concreto: el de hacer poemas en cerillas, que es extraordinario no tanto en sí mismo sino porque, de forma verídica, se ha desarrollado a lo largo de gran parte de la vida Julio, constituyendo un acto y huella de identidad, casi una forma de vida, o una manera de ver el mundo.

La importancia del *antes* es directamente proporcional a la importancia del encuentro previo a la realización de cada una de las funciones. Ese *antes* efectúa una traslación de lo espectacular hacia lo que no se ve y construye un discurso de lo invisible relativo al pensamiento: no sería posible nada de lo que sucede sin ese obligado *pensar*.

En la práctica, el proceso de ese *antes* es el siguiente: los participantes se reúnen unos días antes de la función y ponen en común las estrategias de presentación, discuten sobre ciertos temas previamente propuestos -con la posibilidad de que surjan textos nuevos-, se incorporan acciones -o se desechan otras- y, finalmente, Ana Vallés adapta la estructura al formato necesario en cada caso.

El *antes*, en cierta forma breve, si lo comparamos con el normal desenvolvimiento de los ensayos en cualquier otra obra, también es el *antes* que arrastran los participantes: es decir, cada cual llega con una *carga*, tanto personal como filosófica, que ha de

mantener. El objetivo no es otro que reunir un conjunto de explosiones personales, acontecimientos previos a lo que en escena aparece como *metralla*, capaces de convivir en el seno de ese dispositivo que Ana Vallés ha ideado. Acontecimientos que, a su vez, se nutren de la propia presentación, se retroalimentan entre sí e insisten en aparecer o desaparecer.

Todo este modo de proceder, dentro de lo que hemos llamado *dramaturgia de identidades*, conduce a una importante ruptura formal con la idea convencional de espectáculo que no atañe solo a los actuantes, también al público. Ya en escena, y bajo la apariencia de discusión filosófica, los actuantes se enzarzan en alguna ocasión sobre algunos temas relacionados con el propio hecho teatral -reproduciendo de algún modo ese *antes* del que hablábamos, y es en estas “zonas” donde la pieza se abre la posibilidad de que el público pueda intervenir manifestando, no ya su identidad como conjunto de espectadores, sino como la suma de identidades presentes.

La confección del escenario a modo de pasarela central, y la disposición de los asientos para el público dentro del escenario, ayuda (y al mismo tiempo es un impedimento) a la fusión entre actuantes y espectadores: es una apertura y una barrera a la comprensión de *Antes de la metralla* como proyecto sin escenario propiamente dicho. La pasarela produce, de hecho, un efecto contradictorio: por una parte, la pasarela invita a que cada persona muestre su vestido (no tanto su personalidad sino sus palabras y sus acciones), lo cual redundaría en la ruptura de la cuarta pared y en el efecto realidad; pero por otra, como pasarela -en la que nadie se detiene y todos pasan para ser vistos-, marca una evidente separación evidente entre actuantes y espectadores, donde, además, es difícil determinar un *más allá* de lo aparente.

Este segundo rasgo, resta peso, de algún modo, a la cuestión de lo identitario, reduce

cualquier problemática personal a un juego, pero permite la aparición del humor, la ironía y la mordacidad, y también, en consecuencia, nos acerca a lo grotesco, dando pie, una vez más, a que aflore la extrañeza, la sensación de que lo que se muestra es lo que *diferencia* a los individuos del mundo. Una *diferencia* que, una vez se hace consciente, conduce, sin duda, hacia la *autoexclusión*. Uno de los diálogos de *Antes de la metralla* -entre Ana Vallés y Ana Contreras- se refiere a esta cuestión:

Vallés.- Revisando mis notas, me encuentro "autoexcluída de mi propia ¿comunidad, familia, profesión, mercado, circuito...?" Desde luego, es una opción vital. ¿Pero no crees que hay algo de complacencia, acomodo, tranquilidad en ese estado de autoexclusión? (...)

Ana Contreras.- He reflexionado mucho sobre esto, Ana, y últimamente creo que primero ocurre la exclusión, y luego la autoexclusión. Preferimos pensar que tenemos capacidad para decidir en vez de asumir el rechazo. (...)

Si bien, en algunos momentos, los actantes pueden ocupar lugares destinados al público y se comportan más como observadores que como actantes, lo cierto es que los roles actantes-público están bien diferenciados. Aún así, la misma invitación a intervenir, que Vallés realiza al principio de la obra: «Después de la segunda Metralla algunos espectadores nos comentaron que les hubiera gustado intervenir. Nada nos gustaría más», acentúa el sentido ecléctico de *Antes de la metralla*, colocando al espectáculo lejos de un posicionamiento escénico convencional.

Antes de la metralla no acepta las convenciones que caracterizan a un hecho teatral, en especial todo lo que atañe al *aquí y ahora* ficcionales, merced a una singular utilización, tal y como hemos explicado, del espacio escénico y del tiempo teatral (extendido más allá de la acción), pero también gracias a la exposición de discursos -cercanos a lo documental-, y que conectan directamente con la identidad de los actantes.

Merece la pena que nos detengamos en este punto: Uno de los nudos más intensos de

Antes de la metralla, es la entrevista que realiza Ricardo a Celeste, centrada, casi exclusivamente en el cambio de identidad sexual de Celeste (antes Mauricio). Esta entrevista comienza así: «Ricardo.- Buenas noches, Celeste, qué guapa estás. Muy femenina. Supongo que querrás tratar el cambio de identidad, ¿o no? Creo que sería un buen punto de partida...», y da lugar a una divertida escena en la que Celeste nos cuenta un hecho trascendental en su vida: la obtención de un documento nacional de identidad con su nuevo nombre. Celeste va a buscar su DNI, para mostrárselo a Ricardo (y también al público), y es entonces cuando Eduardo Rasilla habla sobre el documento nacional de identidad, a lo que responde Ana Contreras:

Yo aquí solía mencionar a la intelectual Silvia Rivera, quien dice que no le gusta la palabra identidad y prefiere hablar de identificación. Porque la identidad es inmutable y definitiva, sin embargo, la identificación supone un proceso. A lo largo de la vida podemos identificarnos de diferentes maneras.

El concepto de identificación de la que habla Silvia Rivera es algo así como el proceso que, a lo largo de la vida, va definiendo la identidad de cada persona, y es clave en *Antes de la metralla*: No es la *identidad* lo que se muestra, sino *fragmentos de identidad* (siempre en presente), capaces de configurar una dramaturgia que no aspira a ser otra cosa que concatenación de fragmentos.

¿Pero qué fragmentos son los que interesan a Ana Vallés?

En realidad, si tuviéramos que determinar un tema central, o sobre qué gira la pieza -en cada una de sus variantes- este sería *la identidad como lugar de fricción* social, política y cultural, es decir: como *lugar de disidencia*.

Tal *disidencia* se manifiesta, en primera instancia, en las tensiones de la propia compañía Matarile dentro del sistema teatral, tiene su desarrollo dentro de la obra a través de determinadas discusiones, entrevistas y reflexiones alrededor del tema, es

expuesta a través de aquellas rarezas, extravagancias e irreverencias que pueblan el montaje (gracias también a los elementos extra-escénicos) y tiene un elemento simbólico que hace girar al resto de temas a su alrededor: el cambio de identidad efectuado por Celeste, y más concretamente la no aceptación del género impuesto.

Cuando te dan un nuevo nombre, el estado español destruye tu partida de nacimiento porque el estado español no concibe (ningún estado de la comunidad económica europea concibe) que tú puedas tener un nombre femenino si antes has tenido un nombre masculino, ni darte un género femenino si antes lo has tenido masculino, sin destruir tu partida de nacimiento y hacerte una nueva partida de nacimiento antidata, porque ellos prefieren mentir, mentirse a sí mismos, legal e institucionalmente, que aceptar que alguien se pueda presentar como disidente de género, que no acepta el género que le fue impuesto en el nacimiento.

También, de forma explícita, en *Antes de la metralla* se menciona la *disidencia*, en concreto en la escena que Vallés titula “El disidente”. En ella, la narración se centra en el viaje de Ulises. Mónica cuenta, mientras baila, cómo Butes (el marinero disidente) desobedece a Ulises -cuando este pide a los marineros que se tapen los oídos- y se tira al mar, en un acto que podemos adivinar alegórico.

La *disidencia* está conectada directamente con otros atributos, como es el humor irreverente. La chanza y la burla han tratado, desde siempre, de liberar al espíritu humano de aquellas costumbres moralizantes que condenaban irracionalmente aquellos actos que se alejaban de la norma. Y en este sentido, *Antes de la metralla* se hunde a conciencia en la fiesta teatral.

El rap que cantan Celeste y Ricardo en *Antes de la metralla* ha de ser entendido, por ello, como parte de la *disidencia*. La versión para la Muestra Internacional de Teatro Contemporáneo de Santander cuenta, de forma resumida, la trayectoria de este rap:

Este es el relato de un histórico canalla
Contra viento y marea es El Rap de la metralla
Resistiendo festivales, Vallés tu no me vales
Ricardo Celeste aunque te cueste

Primero fue Orense luego el ALT de Vigo
Otro festival que se pasaron por el higo
En Santiago se ofendieron por pasarnos por el ano
La ciudad de la incultura esto fue antes del verano
Zaragoza en Las esquinas, en MADRID en Matadero
ahora soy Santanderina y doctora en medicina.
Este es mi cuerpo no soy un artista
soy basura blanca que se mueve por la pista.
Escucha mi metralla canalla
que yo aprendí a bailar con la Maya Plisetskaya.

La fiesta nos empuja, como espectadores, a situarnos en un lugar vivo (una calle-pasarela dentro de un teatro, pero calle al fin y al cabo) donde no nos va a ser fácil distinguir qué es auténtico y qué es disfraz (de ahí que se puedan producir malos entendidos como en Santiago con el rap⁴³), pero que nos mete, queramos o no, dentro del mismo *lugar de disidencia* en el que se sitúan los actuantes.

El cabezudo que se coloca Lara Contreras y que coloca a otros intérpretes nos habla de una transformación de la tradición para despojarla de su sentido arcaico y darle un nuevo impulso artístico, pero sin olvidar, por ello, el significado liberador de la fiesta.

La pieza, termina, por ello, de un mismo modo siempre festivo: con los espectadores en escena bailando. A su vez, y a lo largo de la misma, hay abundantes reminiscencias carnales; la más clara cuando Ricardo, con pezuñas de vaca, conduce a los espectadores al escenario, nada más empezar el espectáculo.

¿Pero la *disidencia* con respecto a *qué*? ¿Existe ese *qué*?

Aunque la *disidencia*, en sí misma, es una manifestación contraria al orden social constituido, en *Antes de la metralla* parece claro que la *disidencia* adopta un posicionamiento cultural concreto: ese *qué* es la *tradición*.

La propia obra se enfrenta a la tradición teatral, un asunto que no es nuevo en la

⁴³ Los organizadores del Festival Escenas do Cambio, en el cual se insertaba *Antes de la Metralla*, salieron de la sala ofendidos por la letra del rap.

trayectoria de Matarile, pero también a la tradición cultural, a aquello que vulgarmente llamamos el *peso de la tradición*, y que, queramos admitirlo o no, marca con leyes no escritas buena parte de los quehaceres artísticos.

De manera elocuente, una de las citas que aparecen en *Antes de la metralla* es de René Magritte, y dice (Ricardo en francés y Ana Vallés traduciendo simultáneamente): «Detesto mi pasado y el de los otros. Detesto la resignación, la paciencia, el heroísmo profesional y todos los buenos sentimientos obligatorios. Detesto también las artes decorativas, el folklore, ¡la tradición!, la voz de los habladores, lo aerodinámico, los *boyscouts*, el olor de la naftalina, la rabiosa actualidad. Y los borrachos».

La discusión sobre la *tradición*, obliga a los intervinientes a discutir, a su vez, sobre la problemática de la novedad. Si *Antes de la metralla* reniega, en gran medida, del pasado cultural, también pone en entredicho la obligación de crear novedad, constantemente, si se quiere continuar dentro del mercado artístico. Las palabras de Ana Vallés, en este sentido, no pueden ser más nítidas:

La estupidez de la novedad; y la de aquellos que se erigen como conocedores/descubridores de la *rabiosa actualidad* que trata siempre *cuestiones latentes*. Y también, el localismo de la novedad: algo que se presenta como nuevo cuando se ha presentado ya en otros lugares del mundo tiempo atrás.

Y frente a lo que Vallés califica como estupidez, solo cabe defenderse con el tiempo, con la laboriosidad y la emoción que necesita cada creación (como la acción que realiza Lara antes de comenzar la pieza, al coser un corazón de ternera fresco, con aguja e hilo). Una clara resistencia al frenesí con el que el mercado a producir para que los productores sigan subsistiendo:

El tiempo necesario para la creación, frente al consumismo de los productos: últimas novedades de la economía capitalista, como si habláramos de un detergente con nuevo envase o de un yogur con nuevos ingredientes. Por eso la reivindicación de lo inútil y lo carente de valor comercial.

Es decir, la *disidencia*, aún afectando en mayor medida a la tradición, también se refiere a cualquier otro aspecto de la industria cultural. Más, cuando lo que implica esta industria es un inasumible lastre de *precariedad*.

La *precariedad* como punta de iceberg de un trasfondo de indignidad que también habita en el seno del arte. Y es aquí, precisamente, donde la *dramaturgia de identidades* conducida por Vallés cierra uno de los círculos más precisos de *Antes de la metralla*. ¿Quién mejor que una trabajadora de un museo, como Lara Contreras, para hablarnos desde dentro de esa precariedad? Lara, y a través de su propia experiencia en el Museo Thyssen de Madrid, pone el foco en el valor de la mercancía y en el desprecio hacia los valores humanos. Un foco que también utiliza Ana Vallés de forma brillante, en su exposición sobre un reciente caso, en el museo de Malmö, en Suecia, donde una obra de Anders Carlson mostraba dos mendigos reales que se exhibían dos horas al día por 15€ por hora.

El asunto de los mendigos inicia una bella reflexión escénica que extiende sus ramas dentro de la propia pieza. De manera ensayística, Ana Vallés se lanza a reflexionar sobre el fenómeno de la cosificación humana, a la cual no escapa tampoco el arte. Ana se pregunta irónicamente: «¿les permitirían la entrada al museo, a esos mendigos, un día cualquiera, o les permitirían ejercer la mendicidad en la puerta? (...) ¿No hubiera sido más coherente, con la propuesta de remover conciencias y plantear injusticias, haber suprimido la calefacción en esa sala o incluso refrigerarla para alcanzar las condiciones climatológicas adecuadas?», y a continuación ofrece una especie de adaptación de la obra de Carlson: Edurado Pérez-Rasilla y Ana Vallés adoptan posturas fijas al borde de la pasarela, emulando a los dos mencionados mendigos.

La cosificación del cuerpo humano es uno de los temas que explora, a través de la palabra, *Antes de la metralla*, pero también mediante la acción y la danza. Paralelamente a la crítica social, Ana Vallés ejecuta una cosificación sobre los cuerpos con quienes baila: los bailarines son objetos que se pueden manipular artísticamente. Podríamos ver, en esto, una ilustración a la mencionada crítica, pero no es así: la objetualización del cuerpo responde a una búsqueda de belleza formal, en la que el cuerpo se presta para ser moldeado; pero que nada tiene que ver con el malicioso aprovechamiento, o incluso la explotación, de unas personas sobre otras.

En este aprovechamiento radica la diferencia, pues el mercado no sitúa el punto de vista en el cuerpo humano manipulado sino en quienes lo manipulan, hasta el punto, incluso de crear una nueva moralidad consistente en defender la explotación si esta “mejora” las condiciones del cuerpo explotado (uno de los artículos que defendían la exhibición de los mendigos argumentaba que en la calle ganaban una media de 4€ por hora y pasaban frío).

Al filo de esta subversión se situaría el porqué de la utilización del formato entrevista, unas entrevistas en las que el entrevistador manipula las preguntas pero que permiten obtener una mirada del sujeto manipulado.

La *disidencia* es, en consecuencia, contraria al punto de vista culturalmente aceptado, nos obliga a situarnos en la mirada de la diferencia (de lo manipulado). Incluso nos obliga a aceptar que nuestra propia mirada puede estar expuesta a cambios sustanciales, dependiendo del tiempo y el espacio donde se realicen (ilustrativa resulta, en este aspecto el cambio de opinión de Jhon Berger sobre la obra de Francis Bacon, una vez que comprende que la mirada de Bacon corresponde a una visión de la violencia y el dolor.

Y es en esta contrariedad frente a la cultura comúnmente extendida, donde encontramos el rasgo de *liminalidad* más importante.

Para Julio Castro, «los fragmentos de metralla encajan en un discurso de miradas que observan desde diferentes puntos al mismo lugar: el centro de la sociedad humana» (2018). Es por esto que, en *Antes de la metralla*, se habla de transgénero o de feminismo al tiempo que se pone en cuestión la “supremacía del hombre blanco”, y como también advierte Castro son «amenazas del pensamiento». A pesar de su declarada inutilidad, se lanzan de forma dispersa en *Antes de la metralla*, con el objeto de “herir” la sumisión al sistema cultural.

En esta *disidencia* de la alteración del punto de vista, se inscribe la cita que da Eduardo Pérez-Rasilla sobre Didi Huberman. Eduardo nos cuenta cómo en su libro *Lo que vemos, lo que nos mira*, Huberman toma como ejemplo un personaje, Dedalus, del *Ulises*, de Joyce para efectuar una especie de contramirada. Lo que ve Dedalus es el color verde de las algas que se pudren y cree distinguir entre ellas los ojos de su madre, que lo miran desde la muerte. Huberman interpreta que lo que vemos es aquello que nos mira a nosotros.

Pero si la clave está en la mirada, es lógico pensar que la capacidad de *disidencia* sea proporcional a la capacidad de subversión. De hecho, es la subversión aquello que la *disidencia* no puede traicionar de ninguna manera; y es así, no por una cuestión deductiva, a la que se haya podido llegar después de una larga reflexión, sino por amor, simplemente por amor, tal y como dice Ricardo: Ricardo: «Amo el humor subversivo, las rodillas, el pelo largo de las mujeres, la vehemencia de los jóvenes. Amo lo imposible, un baile imposible por ejemplo, las cosas estúpidas, los comentarios absurdos, una imagen bonita, las voces graves de mujer, las contradicciones. Deseo un

amor vivo, y dudo de conocer exactamente cuáles son mis límites».

La *disidencia* responde, desde este punto de vista, a una actitud impulsiva y desengañada, en la creencia de que nada es como parece ser -de ahí que sea preciso cambiar la mirar-, pero también pesimista y desconfiada, en el convencimiento de que los cambios culturales se encuentran sometidos a las leyes del mercado. Un desengaño que aparece abiertamente en la pieza, cuando Ana Vallés dice: «Quizás lo que me gustaría sería interpretar un personaje que pudiera presentarse diciendo: “Vivo en la calle Desengaño”», a lo que Ana Contreras responde citando a Goya -que vivió en la calle Desengaño de Madrid- para dar como referente a esa disidencia ilustrada que Goya representaba.

Antes de la metralla aspira, como vemos, a remover las maneras de mirar el teatro, lo cual afecta de forma directa al modo de entender los espectáculos, pero a sabiendas de que puede ser una lucha perdida. Como dice Ana Contreras casi al final de la obra:

Gran parte del teatro contemporáneo español, en concreto aquel que propone una estética posdramática -por usar un término demasiado general e impreciso pero suficientemente difundido-, interesa solo a una minoría del público en España, aunque ha tenido mayor éxito en otros lares. Las críticas que se le hacen es que es aburrido e incomprensible, prácticamente una tomadura de pelo.

En la lucha disidente contra la tradición -pero también contra la “rabiosa actualidad”- *Antes de la metralla* prefiere no ser producto industrial (la obra se anuncia sin valor comercial) y mantener una discreta distancia sobre la autoafirmación como obra de arte. En esta dirección ayuda el carácter bufonesco y jocoso de muchas de sus escenas, pero también el sentido fragmentario que ya hemos citado.

Consciente de que la *disidencia* solo puede ser circunstancial y deja de existir cuando se convierte en ejemplo de comportamiento, Ana Vallés apuesta en esta *dramaturgia de identidades (disidentes)* por un formato claramente performativo, en el que las acciones y los acontecimientos puedan ser independientes entre sí y a un tiempo puedan estar unidos por una cuestión interna, un *leit motiv*, o una forma de proceder.

A esta performatividad ayuda esa especie de *feria medieval* en la que queda acentuada la muestra de otras identidades (aquellos actantes que se adhieren a la compañía solo eventualmente para una determinada función). A modo de *maisons*, en las que ocurren distintas versiones de purgatorios personales, estas performances extraescénicas varían en función del lugar de presentación de la pieza y requieren de una cuidada elección, que en el caso de la puesta en escena en Matadero (Madrid) adoptó una dimensión de taller de creación dirigido por Matarile y al que optaron numerosos participantes.⁴⁴

⁴⁴ Los participantes elegidos fueron: Eli Zapata, Carolina González, Cristina Hernández, Ana Lorenzo, Nando Pérez, Paquito Nogales, Andrea Dunia Díaz, Nacho Vera, Eneida Alaiz y David Puig.

4.3.18.2. *Salvador* (2017) de Borja Fernández. La fantasmagoría de la intimidad y la desautorización del yo

Estrenado en Teatro Ensalle de Vigo, en 2017, *Salvador*, es un espectáculo creado e interpretado por Borja Fernández con ayuda de Iberescena, el Centro Dramático Galego y A berberecheira (Plataforma creativa del grupo Chévere). *Salvador* se enmarca dentro de la línea iniciada por este creador donde juega un papel muy importante la música, la interacción con el público y el uso de nuevas tecnologías: *Play* (2008), *Rewind*, *Fantasías en 1987* (2010), *Barbazul, unha sabotaxe amorosa* (2013) e *Insulto ao público* (2016).

En esta pieza, Borja Fernández indaga en la figura de su abuelo Benito Fernández, que en los años 50 del siglo XX emigró a Brasil, abandonando a su familia y desapareciendo, finalmente, en Salvador de Bahía. La sinopsis de la pieza podría ser la reconstrucción del pasado de Benito, y el relato de sus peripecias. Sin embargo, en esta reconstrucción, Borja Fernández se encuentra con una característica relevante del viaje de su abuelo: la confusión y dilución de las pistas que va dejando Benito, de tal modo que convierten a esta tarea en un imposible, y es sobre esta incertidumbre sobre la que decide trabajar Borja Fernández.

Partiendo del documental como sustento de la creación, lo que acontece en *Salvador* es casi un *anti-documento*, es decir, un documento que acepta su incompletud y se adentra en ella: en esos huecos que, como sombras, va dejando la ausencia de la persona que se pretende documentar.

En este sentido podemos decir que la obra de Borja Fernández se centra

especialmente en esa búsqueda, en el método y sentido de la búsqueda, retratando más las inquietudes de quien busca (el propio Borja) que los hechos ciertos de quien es buscado. Y es por ello que podríamos calificar a *Salvador* como una pieza intimista, pues si algo desvela es la poética del universo creativo (y de búsqueda personal) del propio Borja Fernández.

La clave nos la da el autor en una entrevista en *Praza Pública*:

Eu quixen centrarme na procura dos porqués da súa marcha. Algúns atopei e vounos esmiuzando durante a peza. Ao longo do proceso fixenme moitas preguntas, comezando polas orixes, por como era a súa vida acó durante a posguerra. Como moitas persoas da época, combinaba o traballo que puidera ter con outro tipo de actividades para buscar a vida. E como moita outra xente da súa época que da fronteira con Portugal, aproveitaba para dedicarse en parte ao contrabando. Ademais, xogaba nas tabernas -algo tamén habitual na época-, xogaba mans grandes e acabou cunha serie de débedas. Por aí comezan os primeiros porqués sobre a súa marcha. Unha marcha que rematou en certo xeito nunha desaparición, algo tamén bastante habitual en moitos homes emigrados da súa época. Certo que moitos marchaban e logo levaban as súas familias, pero moitos outros, como o meu avó, rompían con todo e desaparecían. Ese tipo de emigración, esa emigración do abandono no que os homes romperon coas súas familias, é onde xorde *Salvador*. Ademais, é unha obra que ten algo tamén moi noso, que é o silencio, as cousas que non se contan do pasado. (2017).

Borja Fernández, al centrarse en los porqués, se adentra en un universo de conjeturas, pero sobre todo pone el foco en un punto concreto: la huida, y el consiguiente abandono e incompreensión que esta huida produce, en especial en el entorno familiar y a causa, precisamente, de la ausencia de noticias. Al ponerse en el lugar de su abuelo, Borja revive esa huida, se pone en la situación de quien abandona, pero sobre todo experimenta y juega con esa huida. De tal manera que al perseguir los rastros fantasmagóricos de su abuelo, el propio Borja Fernández se transfigura en fantasma, adquiere la sensibilidad y las dotes de quien es capaz de adentrarse en la persona de alguien que también jugó a ser fantasma.

El parecido físico entre Borja y su abuelo sirve de detonante: es lo que empuja al

autor a identificarse con él y tratar de comprender esos porqués, pero también el hecho de estar en este lado, del lado de lo abandonado, y conocer el dolor de quienes son abandonados y las consecuencias del abandono. Una identificación que pretende, además, ser cultural: fueron muchos hombres, en Galicia, los que emigraron, y también muchos los que no volvieron, o desaparecieron sin dejar rastro.

Así, al ponerse en el lugar de quien desaparece -una desaparición que es efectiva solo desde el punto de vista de quien permanece pues Benito reharía su vida en Brasil-, Borja realiza un ejercicio de exculpación que podríamos interpretar como liberador: al empatizar con alguien del cual tenemos una parte (genética, al menos) pero que actuó incomprensiblemente, nos vemos liberados de la posibilidad de repetición. Es decir, la revivencia del abandono a través de la figura de Benito espanta ese abandono: hace que su experiencia nos aleje de él, al menos en las mismas condiciones en las que originalmente se produjeron. En este último sentido, y tal que viaje interior, Borja Fernández da más importancia a la experiencia como tal que a la historia misma que se pretende narrar -referida a su antepasado-.

De esta controversia entre *el sentir* y *el contar*, da cuenta Óscar Cornago en su libro *Ensayos de teoría escénica*, quien dedica un extenso capítulo al tema: “(sentir / contar) la experiencia frente a la historia”. En este ensayo, Cornago describe una serie de propuestas escénicas de finales del XX y principios del XXI en las que el tema principal es precisamente la re-construcción del sujeto en escena. Cornago, citando a Giorgio Agamben, nos remite a una cuestión de profundo calado filosófico que se despierta en la Ilustración, con Rousseau, Descartes o Montaigne, y que tiene que ver con la autoridad del sujeto sobre su propia experiencia. Para Cornago, como para Agamben, la experiencia libre se produce en los márgenes de la subjetividad: (2015, 163-164) «De

ahí esos cuerpos vacíos de sicologías, que simplemente hacen, sin poner la cabeza en ello. Estos escenarios pueden entenderse como formas de volver a la experiencia liberadora de un sujeto que la autorice, y es por ello que no dejan de remitir a ese momento lejano que es la infancia».

El trabajo de Borja se aleja de la historia premeditadamente, se libera de ella, y se centra en el arte de jugar a inventar historias, como recreación experiencial de todo aquello que nos empuja a imaginar lo que no conocemos. Roi Vidal Ponte (2017), en una crítica en la revista *Erregueté*, califica esta transmutación ficcional como “mentira”, en e sentido de decididamente ficcional, pero no cae en la cuenta de que la realidad, por inaprensible, no es el centro de la cuestión. Borja Fernández no pretende autorizarse en la construcción de verdades sobre el pasado de su abuelo o de la emigración gallega en América, sino simplemente establecer un juego que le permita buscar, y en consecuencia experimentar. Es por esto que, creemos que *Salvador* se inscribe en una corriente contemporánea de desautorización del *yo*, en la que la acción se libera de sus ataduras racionales y acepta la dispersión como forma de creación, y también de definición. Una dispersión que da entrada de manera natural a otras disciplinas que nos alejan la narración, como es el uso de la música en directo y de las nuevas tecnologías, con el apoyo de Uxía P. Vaello y Laura Iturralde. El propio creador define *Salvador* como “un proxecto escénico para un actor/músico e unha video jockey/manipuladora de obxectos, sobre os movementos migratorios, as desaparicións e os encontros”.

Se puede entender la adopción del juego multidisciplinar y tecnológico como un acento, precisamente, en ese deseo de jugar libremente. Es obvio que al conferir a *Salvador* de carácter espectacular, dando prioridad a la música, el movimiento, la interacción sonora o el vídeo experimental, la creación se aleja inevitablemente del

documento. Y en este alejarse, el autor de la obra pierde autoridad sobre la misma, no dicta una visión de los hechos, solo juega con ellos para que sea el público quien reconstruya la historia a su antojo. Este rasgo no es nuevo en la trayectoria de Borja Fernández, pero sobresale en esta pieza, precisamente, por el contraste que implica frente al hecho de la narración.

El juego, como auténtico motor de *Salvador*, está ya en los inicios de la composición de la pieza. En su primera versión, la presentada dentro de Iberescena, en Estreada en Belo Horizonte (Brasil), en Abril de 2017, y con una duración de apenas una cuarto de hora, Borja Fernández se centra en un detalle: la posibilidad de que su abuelo pudiera “sospechar” que en un futuro alguien se pudiera interesar por su paradero, y por eso, a su vez, jugara a esconderse.

Sin embargo, y a pesar del alejamiento artístico en relación a todo lo biográfico, lo cierto es que no debemos olvidar que la obra tampoco escapa de este marco. De ello da cuenta la actividad paralela a *Salvador* llevada a cabo en el Auditorio Constante Liste, en Teo, con motivo del estreno de la pieza. Un “encuentro-obrao” de memoria familiar y emigración impartido por Laura Iturralde y el propio Borja Fernández, organizado por la compañía Chévere, donde los asistentes, en su mayoría sin experiencia teatral, pero con algún familiar emigrado en América, compartían recuerdos e impresiones que añaden a la documentación no escénica de la obra.

4.3.18.3. *Os cans non comprenden a Kandinsky* (2017) de AveLina Pérez. Discurso político del yo como personaje.

Autora de obras como *Gañaremos o pan coa suor da túa fronte* (2015) o *A que non podes dicir CocaCola* (2011), AveLina Pérez está vinculada al teatro social, como dramaturga, directora y actriz de teatro. Participó en la creación de la compañía Teatro do Lume y sus obras han sido premiadas en diversos certámenes, dentro y fuera de Galicia. Sin embargo, su actividad más llamativa en los últimos años es la puesta en escena de sus propios textos, además de la interpretación como actriz de los mismos.

Estamos, en efecto, ante un ejemplo más en Galicia, en los que se produce una fluctuación constante entre la actuación, la dirección y la escritura. En realidad, lo que podría comenzar como un fenómeno producto de la precariedad, y las dificultades de producción, parece marcar en los últimos años una tendencia que también se observa en otros contextos culturales peninsulares, y quizá también europeos.

En relación a la obra en cuestión, *Os cans non comprenden a Kandinsky*, empezaremos diciendo que se trata de una pieza escrita en 2016 que la dramaturga llevaría a escena en 2017, siendo publicada en la revista Erregueté (Revista Galega de Teatro), también en 2017. En ella, Lina Pérez reflexiona sobre el arte en relación a su propia subjetividad, y a la inversa: sobre el lugar que como persona ella misma ocupa, respecto al arte. Sin embargo, aunque el planteamiento pueda parecer ensayístico, lo cierto es que toda la pieza redonda en lo cotidiano e, incluso, en lo anecdótico. El propio título sugiere, en gran medida, este punto de vista anclado en lo mundano, pues es un simple perro, “un perro sucio, abandonado y sucio”, tal y como Lina lo describe, el

protagonista argumental.

Os cans non comprenden a Kandinsky es una obra de ficción, sin un desarrollo convencional pero no alejada de una estructura dramática reconocible en la que todo arranca con un desencadenante de la acción: la aparición del perro, y en gran medida tiene un desarrollo fabular que deja adivinar un desenlace, que aunque abierto da por finalizada la acción. Sin embargo, se observan en la obra abundantes digresiones en relación a la estructura dramática que enumeraremos a continuación:

La primera es, sin duda, situarse a sí misma como protagonista de la acción. AveLina Pérez, actriz, es reemplazada por otra actriz (que en la puesta en escena llevada a cabo por ella misma no es otra que la propia AveLina Pérez). El contenido de la primera didascalia con la que comienza el texto no deja lugar a la duda: (2017, 3) «La actriz está en el lugar de la actriz, en escena.» ¿Quiere decir esto que la obra esté escrita en clave de autobiografía? No necesariamente, sabemos que no hay más personaje que aquella que se hace llamar actriz (Lina) pero sin especificar si realmente lo que ocurre tiene un sustento experiencial en la vida de AveLina. Y sin embargo, el mero hecho de hacer denotativa la identificación implica -estemos ante un caso biográfico, autoficcional o simplemente ficcional- que el único personaje presente en escena y construido por la dramaturga es ella misma. De hecho, de ser llevado el texto a escena por una compañía ajena a AveLina Pérez es probable que también en este caso el personaje interpretado no sería otro que Lina.

El empleo de un tono irónico, y con frecuencia ácido, viene a afectar, a su vez, al posicionamiento de la actriz-dramaturga frente a la propia obra -en la que ella misma se encuentra por voluntad propia-. Así ha de entenderse el levantamiento de un cartel con la frase “Je suis artiste”, inserto en esta práctica autocrítica pero también sarcástica con

el mundo que acoge a su vez al mundo artístico en el cual AveLina, como artista, se sitúa. Como en un juego de espejos, Lina nos conduce hasta la paradoja de estar dentro de un lugar incomprensible para quien lo ocupa, sin por ello abandonar la coherencia: la autodefinición de artista no implica que se acepten ni que se asimilen las normas que rigen el funcionamiento del arte hoy en día. Pero además, nos coloca ante una tesitura, como espectadores, de juicio implícito hacia lo que vemos, en el sentido de su pertenencia o no (de Lina Pérez) al mundo del *arte*.

La segunda digresión importante es la utilización de un recurso metateatral según el cual lo que se dice está en proceso de escribirse. La impresión es que no existe escritura previa y que todo surge desde el momento de la acción, pero se trata solo, como decimos, de un artificio, que además no tiene interés en ocultarse: Lina deja claro, al mismo tiempo, que es una actriz y que por lo tanto trabaja con texto aprendido. Sin embargo, su utilización conduce a la utilización de un a especie de presente “auténtico” que nos permite contextualizar en el *ahora* todas las conjeturas y afirmaciones que aparecen en boca del pseudopersonaje dramaturga-actriz.

Un *ahora* que nos lleva a un enfoque social y político en la articulación del discurso, pero que no deja evidencias claras desde el lugar desde donde es dicho. El discurso, crítico desde la ironía, se centra en la precariedad y en el uso inconsciente de los recursos, así como en el maltrato animal, pero es emitido desde una larga fila de espejos: aquellos que implica la propia interpretación de un personaje ambiguo y contradictorio capaz de cuestionarse continuamente en sus afirmaciones. El fin de esta premeditada confusión no es otra que perturbar el sentido directo del mensaje, obligando al espectador a cuestionarse una y otra vez si la actriz habla en serio y es ella misma, o lleva puesta una careta y un disfraz que le permiten divagar sobre cualquier

tema, por importante que sea, y desde una lógica perversa. El uso de las gafas de sol apunta en esta última dirección, las gafas evitan que podamos mirar a los ojos a la actriz -solo al final de la pieza se las quita- y evita también, en consecuencia, que podamos adivinar cuándo dice *la verdad* y cuándo no.

Como tercera digresión frente al drama convencional, tendríamos el uso de los espectadores como personajes, que a su vez quedarían asimilados a la figura de un solo espectador: Daniel Casquero, sentado entre el público, tiene la misión de contestar a la actriz cuando ella requiere de sus interpelaciones. Esta figura de espectador ficcional tiene una importancia fundamental en el desarrollo escénico de la pieza -mucho más que en la obra dramática-, pues es a través de tal espectador como se ve canalizado el discurso político, y en cierta forma socializado, dado que es al espectador físico y concreto a quien van dirigidas todas las palabras:

El espectador está en el lugar del espectador, en el patio de butacas, por ejemplo.

LA ACTRIZ

¿Comprendes? Yo estoy en una terraza, sola, escribiendo o haciendo cualquier cosa importante, y aparece un perro.

Un perro sucio, comprendes?

Un perro abandonado y sucio, comprendes?

Miro al perro, el perro me mira.

El perro me mira y hay una comunión, comprendes? .

Luego se va.

El perro busca por el suelo de la terraza: comida

Busca comida

Lo miro mientras busca

Pasan unos minutos, no sé si muchos, no sé,

El perro busca comida y yo miro,

No escribo, no hago nada importante. Miro.

Y decido comprar comida para el perro. Por lo de la comunión anterior.

¿Comprendes?

EL ESPECTADOR

Sí.

(2017, 3)

El espectador, al entrar a formar parte de la escritura escénica, obviamente altera el sistema de comunicación teatral al conducirlo hacia una recepción activa, que en el caso

de *Os cans non comprenden a Kandinsky* no pasa de ser irónica, pues las respuestas son aserciones que delatan tan solo su presencia y la escucha hacia el otro, pero que confirman la recepción efectiva del discurso, y en consecuencia la operatividad del mismo, a pesar de que esta operatividad es preconstruida intencionadamente, y de forma artificial, para provocar un desplazamiento del resto de los espectadores hacia un posicionamiento intermedio: entre el personaje asociado a la persona de Lina Pérez (la actriz-dramaturga) y el personaje impersonal, que tiene voz pero que no llega a tener opinión (denominado “el espectador”).

La función sígnica de “el espectador” entra en el juego de espejos diseñado por la autora, y como representante simbólico del resto de los espectadores, contamina e interfiere claramente la comunicación teatral. Una contaminación que viene siendo casi una norma, de una forma u otra, en buena parte de las creaciones contemporáneas que se alejan de los modelos dramáticos convencionales -donde la disposición de emisor-receptor tendía a la univocidad-. Mariaestella Casella, en su artículo titulado “Escritura escénica y posmodernidad”, ahonda en esta cuestión y la engloba dentro de un fenómeno neovanguardista que arranca y perdura desde la posmodernidad:

Efectivamente, mirando de cerca el fenómeno neovanguardista, notaremos cómo la tendencia a un teatro capaz de hacerse escritura corresponde a una manera de intervención sobre el lenguaje mismo, sobre la persona que lo pone en marcha (el *performer*) y sobre quien es el receptor de su mensaje (el espectador). Si el teatro de dirección, con Craig como fundador, proponía una síntesis de los lenguajes escénicos (organizados en torno a un principio regulador a través del cual se ordenaban, homogéneamente, los distintos planos del lenguaje), el teatro de la escritura escénica se presenta como juego lingüístico orientado a la contaminación y a la interferencia de los distintos códigos de la escena. El signo se hace autorreferencial y entre el momento escénico y el momento narrativo se produce una disgregación (transformando la historia no en el objetivo de la representación sino en la ocasión de revelar las distintas posibilidades del lenguaje de funcionar como acto de significación). (2015).

4.3.18.4. *Resaca de Ilmaquinario* (2017). La memoria generacional construye presente

Resaca, estrenado en febrero de 2017 en el Festival Escenas do Cambio, supone un giro en la compañía Ilmaquinario, hasta ese momento dedicada exclusivamente al trabajo de puesta en escena de textos dramáticos mediante un quehacer no alejado de lo convencional.

Con dramaturgia de Ana Carreira y Tito Asorey -también director-, *Resaca* tiene como punto de partida un encuentro vital entre miembros de la compañía. En ese encuentro no ficcional y en el que rememoran la figura de una persona desaparecida en sus vidas -y con gran influencia en ellas-, deciden reconstruir su propia memoria generacional.

Una vez comenzado el trabajo de ensayos, Ilmaquinario se nutre de notas en cuadernos, pensamientos personales, fotos, vinilos, cassettes... y cada uno de los miembros de la compañía aporta su punto de vista sobre cómo influyó en ellos aquella desaparición y la experiencia antes compartida con la persona desaparecida (Alex).

Las preguntas que surgen, y tal y como aparecen en el programa de la pieza, son: «¿Cómo influyeron en la conformación del discurso individual nuestros referentes? ¿Cuántas versiones pueden existir sobre un mismo recuerdo? ¿De qué forma nos puede salvar la memoria del vértigo de un mundo de ritmos cambiantes e imparables?»

A través de estas preguntas, *Resaca* transita en un territorio alejado de la ficción pero sin posibilidad alguna para acercarse a la realidad de un modo concreto y exacto, teniendo en cuenta la fragilidad de los recuerdos personales y la variabilidad de las miradas subjetivas que tratan de enfocar un mismo punto en el pasado.

Resaca, como ya hemos visto en otras piezas en las que el material documental es personal, tampoco escapa de la liminalidad que implica reproducir (a través de la representación) una situación no ficcional pero tampoco real.

La obra pretende -aún sin conseguirlo, dada la complejidad del tema- dar una respuesta en presente (y en futuro) a cuestiones generacionales; tratando quizá con demasiada obviedad la idea de *tiempo presente*, a través de la fiesta y mediante un esbozo de improvisación que tampoco se lleva a cabo con auténtica asunción.

4.3.18.5. *Masa madre + Sal marina* (2017) de Cristina Balboa y Manuel Parra García. Lo personal es *anti-espectáculo*

Cristina Balboa, creadora, junto a Paulina Funes, de Fumboa Escénica, tiene una amplia trayectoria dentro de las artes performativas dentro de Galicia y para este proyecto se alía con Manuel Parra García, con la intención de generar una serie de piezas dentro de un proyecto de mayor amplitud denominado *Proyecto Punk*.

Esta es la segunda pieza en la que trabajan juntos, después de su encuentro en el Máster de Artes Escénicas y Cultura Visual organizado por la UCLM y el Museo Reina Sofía, donde tomaron la decisión de unir sus esfuerzos creativos dentro de una misma línea estética, muy ligada a las artes vivas. En el anterior proyecto, *Eso que vi* (2017), el único actuante en escena es el propio Manuel Parra, aunque apoyado en la creación y en la producción por Cristina Balboa. *Eso que vi* es un alegato político que pone en evidencia la manipulación de la televisión en el México más reciente a través de una biografía, la de Estanislao Barrientos. Entre el documento y la ficción, la obra tiene el interés de no mostrar aquello que nombra (las imágenes de televisión) dejando siempre al espectador la facultad de recrear libremente tales imágenes.

Masa madre + Sal marina se sitúa también dentro de esta estética de partir de lo documental para construir un hecho escénico, solo que en esta ocasión el documento que se toma de referencia es el propio encuentro vital (como pareja sentimental) de Cristina y Manuel. Un encuentro que es ligado, a su vez, con la posibilidad de crear en equipo y desarrollar la actividad artística en el seno de un sistema teatral en el que las artes vivas continúan ocupando los márgenes de la Cultura.

Utilizando la ironía, en *Masa madre + Sal marina* lo que ambos artistas se proponen es hacer algo para lo cual no están preparados o “no saben hacer bien”: crear un grupo punk. Se trata, sin duda, de una parodia del propio teatro en la que se pone en evidencia la falsa interpretación a la que se ven obligados muchos actores -y ellos mismos- para entrar dentro de un sistema teatral todavía muy fundamentado en la interpretación de personajes.

La parodia le sirve a ambos artistas para situarse estéticamente en una línea muy conceptual: en la que no es preciso realizar las acciones -tan solo basta con nombrarlas-, y en la que prima el concepto sobre el que gira la acción, independientemente de que la acción se realice, o cómo se realice -en caso de realizarse-.

La crítica se efectúa sobre el vigente sistema teatral, en el que difícilmente tienen cabida propuestas escénicas alejadas de la convención representacional. Y en el seno de esta crítica hay que comprender el trabajo paródico de *Masa madre + Sal marina*. Para los autores, es necesario abandonar el “sufrimiento” del sistema productivo actual, que obliga a los creadores a construir espectáculos que puedan entrar a formar parte de un circuito de contratación.

Frente a esta obligada productividad, Cristina Balboa y Manuel Parra subvierten el discurso de la representación, colocando el foco del problema, precisamente, no en el mensaje de precariedad que se adivina de fondo, sino en el discurso: en la forma en que es desarrollada la presentación escénica, un rasgo que no se aleja, en ningún momento, de gran parte de las performances posmodernas, tal y como advierte Marvin Carlson en su *Performance, introducción crítica*:

En lugar de proponer “mensajes” o representaciones políticas con una dimensión resistente, como acontecía con las presentaciones políticas de los sesenta, la presentación escénica posmoderna promueve la resistencia no a

través de la enunciación de “mensajes”, positivos o negativos, que encajen sin problemas con las representaciones habituales del pensamiento político, sino cuestionando los propios procesos de representación, incluso cuando sea preciso desarrollar ese proyecto a través de la representación. (2005, 192)

En la búsqueda de una *felicidad escénica*, Cristina Balboa y Manuel Parra mezclan su propia vida con el proceso de realización escénica, como, quizá, no podría ser de otra manera. El punto de partida: el material autobiográfico, actúa de forma liberadora, de la misma forma que gran parte del *arte realizativo* de los 80 y 90 del XX -con características identitarias o feministas y con un claro objetivo de visibilizar colectivos e individuos silenciados-, pero en este caso, la liberación que se pretende no se refiere a una parte de la sociedad sino a una forma de realizar arte que ha quedado en clara marginación.

En *Masa madre + Sal marina* se siguen manteniendo las mismas prácticas de este arte realizativo que mencionamos, especialmente la apropiación cultural. Las canciones que sirven para el repertorio *punk* de los artistas forman parte, también, de un acervo cultural que, en algún momento, atravesó las vidas de las personas que se presentan en escena. La construcción de una representación -en contra de la lógica de la representación- se sirve de esta apropiación para resistirse a sí misma, al propio discurso espectacular y poder llegar, al fin, a un consciente *anti-espectáculo* que, para muchos espectadores, pueda resultar chocante y poco atractivo, a pesar de ser aquello que, libremente, los artistas en escena han querido presentar.

4.3.18.6. *Anatomía dunha serea* (2018) de Iria Pinheiro. *Yo denuncio*

Anatomía dunha serea (2018) de Iria Pinheiro es un trabajo surgido del “criadero teatral” de A berberecheira -un proyecto de la compañía Chévere, ya comentado, y que tiene como objetivo ayudar a los creadores en la realización de trabajos teatrales de carácter documental. *Anatomía dunha serea* se construye sobre la memoria y la experiencia de la propia creadora, en torno a la víctima de la violencia obstétrica que ella misma sufrió, como mujer y como madre. El punto de partida es su propio parto, una referencia decididamente documental y autobiográfico en el que se desvela una profunda crítica al funcionamiento de la Sanidad, en la que parecen importar más los criterios económicos que el respeto a la intimidad de las mujeres.

La particularidad de este proyecto reside en la capacidad de denuncia, que antes de estrenarse ya estaba creando gran expectación y ocupando titulares en la prensa nacional: Diario Público, artículo de Henrique Mariño (19/07/2018). En este mismo artículo se reproduce en palabras de Iria, un relato íntimo de la experiencia del parto:

El 5 de mayo de 2016 entré en el hospital con rotura de bolsa amniótica. Estaba embarazada y, como se dice comúnmente, rompí aguas. Se me dio una información muy justa y no tenía casi poder de decisión ni de participación. Desembocó en un parto inducido, instrumentado, que terminó con un corte en la vagina —una episiotomía— para que el bebé saliera más rápido. Me echan del hospital, pasa el tiempo y noto una serie de secuelas. Siento mucho dolor: para dormir, para conducir, para estar de pie, para estar sentada, para trabajar, para escribir... El corte también me afectó a las terminaciones nerviosas del clítoris y me provocó incontinencia urinaria. Estas secuelas no fueron reconocidas en las revisiones médicas y me tuve que buscar la vida por mi cuenta. Entonces, empiezo a investigar y descubro que hay un montón de mujeres en todo el mundo que padecían estas secuelas y que todo esto recibe un nombre: violencia obstétrica, una violencia de género que se produce en el ámbito hospitalario.

Iria Pinheiro se sitúa, de esta manera, en la órbita de un teatro político en el que prima el mensaje directo dirigido hacia el público, en base a una documentación que, en

su mayor parte, surge de la propia experiencia.

La efectividad de la denuncia en la que se apoya *Anatomía dunha serea* reabre un viejo debate sobre la utilidad del teatro y sus fines sociales. La pieza, en cierta forma, busca la catarsis del público, la identificación, no de muy distinta manera a como la buscaban las protagonistas de las tragedias griegas. A pesar de esto, buscar una semejanza formal con la Tragedia nos llevaría a error. No hay dialéctica posible dentro de la pieza -entre distintos posicionamientos ideológicos- y en consecuencia tampoco hay *agón*. El confrontamiento se realiza con la sociedad misma, con los valores que prevalecen y aquellos que son desterrados o anulados. Y en esta lucha, en la que la única arma efectiva es la denuncia, el teatro -la sala de teatro- no es el único ni el principal lugar para la denuncia: 'la cuestión principal de *Anatomía dunha serea* se extiende, aún antes de estrenarse la pieza, a través de los medios de comunicación, y esta expectativa es la que sustituye a la previsible ausencia de intriga en la pieza. Si *Anatomía dunha serea* no se hubiera llevado nunca a escena, de alguna manera ya habría cumplido su función de denuncia, pues la función teatral queda, a todas luces, en segundo plano.

Habitual en las sesiones de "Ultranoite", organizadas por la Red Nasa (grupo Chévere), el último espectáculo creado por Iria Pinheiro: *Uralita* (2017) se centra en el discurso político de crítica al sistema capitalista donde las personas no son realmente importantes para el buen desarrollo de la economía. Dentro de *Uralita* se inserta un videopoema, con textos del poeta Dani Salgado en donde la actriz se presenta con el rostro tapado, según sus propias palabras, «fóra do foco, fóra do que existe, dentro dun sistema artificial, cunha única saída».

4.3.18.7. Otros casos recientes. *En silencio* (2017) de Xael Álvarez, *Casquería e outra vísceras* (2017) de Xerpo Teatro, *Mudar a pel* (2017) de Samuel Merino, *Epiderme* (2018) de Balabesta Teatro y *Nimiedades* (2018) de Helen Bertels.

Autoafirmación de la memoria

En silencio (2017) de Xael Álvarez, configura un universo de intimidad que lo único que busca es un desnudo sincero. El objetivo, en consecuencia, es la verdad escénica a través del cuerpo, y es por ello que en este mostrarse, Xael Álvarez trabaja de forma cuidadosa con la presencia, con el tiempo de exposición y con las pequeñas acciones, la mayoría de ellas relacionadas con el pasado emocional de Xael.

Casquería e outras vísceras (2017), de Xerpo Teatro, es una distopía en la que Alex Sobrino y Olga Cameselle, bajo la dirección de Irene Moreira, nos muestran la posibilidad de un mundo donde las minorías queden totalmente silenciadas. La obra ejerce un poder metafórico sobre la propia realidad gallega y su escaso poder de crear, a través de la memoria, una identidad colectiva -cada vez menos diferenciada dentro de un contexto global que trata de aplanar todas las particularidades regionales, culturales y comunitarias-.

Mudar a pel (2017) de Samuel Merino, estrenado en la Sala Ingrávida de Porriño, es el relato de una metamorfosis personal, la de la autoafirmación como persona, y del autoreconocimiento de la propia sexualidad y de todos los traumas que acompañan a la juventud, cuando esta se aleja de lo convencional. Se trata de una confesión sincera, donde el material personal es tratado con sensibilidad, solicitando implícitamente, esa sensibilidad en la mirada del público para con aquello que se expone con cierto pudor.

Precisamente, *Epiderme* (2018) de Sonsoles Cordón (Balabesta Teatro), y con un

título semejante a la anterior, tiene como trasfondo la misma problemática de autoafirmación personal. Siendo la dramaturgia de Ernesto Is, el texto adquiere en boca de Sonsoles Cordón una rara autenticidad que nos hace pensar en una escritura hecha a medida para la actriz, reflejando, en gran medida, preocupaciones que solo pueden ser de ella.

Por último, citar *Nimiedades* (2018), un trabajo de Helen Bertels, con música en directo, poesía y danza en el que están en escena la propia Helen y la artista Mónica de Nut. Se trata de 13 acciones consecutivas en las que se desvela un universo femenino, muy cercano a la creadora -resultado de adaptar a escena el libro *Diario de nimiedades-* y en el que se desvela un personalísimo mundo de adivinanzas, paradojas y emociones contradictorias. Un bello montaje en el que, en palabras de Helen, esté permitido llorar todos los días si hace falta.

4.4. Investigación procesual. Dramaturgias del *yo no ficcional* con Anómico Teatro.

La trayectoria de Julio Fernández en las artes escénicas arranca en los años 90, con trabajos muy asentados en el arte de acción y la experimentación formal, aunque no es hasta 2011 que este autor decide dar el paso a la escena propiamente teatral, con la creación de la compañía *Anómico Teatro*.

Las propuestas de esta compañía tienen como punto de partida dramaturgias de Julio Fernández, las cuales pueden ser en parte confeccionadas con anterioridad o dentro del propio proceso de creación escénica. Y una de las particularidades que une a todas ellas, además de las consustanciales a una poética y estética originales, es la investigación sobre el *yo no ficcional*.

El propósito de Julio Fernández a través de esta línea de trabajo es la de poder engarzar las experiencias personales (relatos de vida) dentro de una performatividad escénica capaz de hablar del mundo que nos rodea. La idea no es otra que atender a la primera persona (el propio autor) como sustento cierto y reconocible de una acción que, alejándose o adentrándose en lo ficcional, pretende conectar con *la verdad* de un mundo sujeto a las leyes del relativismo, y en el que el manejo interesado de la información lo ha llenado de laberínticas posverdades.

Este anclaje en lo personal no es, aún así, y como veremos, lo que constituye el tema principal de las piezas sino solo el punto de unión que permite la deriva a través de las escenas, a modo de barco en el que el autor se sube para situarse físicamente en la escena. La sinceridad como método de trabajo, y la ruptura de la barrera intelectual de los prejuicios (o del pudor) pretenden conectar de forma intensa y verídica con el

espectador, para a su vez, darle sentido escénico a los temas de fondo.

Es importante subrayar que en este proceso de investigación hay una inflexión importante: el momento en el que Julio decide estar en escena, no solo como apoyo, sino como intérprete de la misma.

Y esto no ocurre realmente hasta 2014, con *Preferiría non facelo*, una pieza que se inspira en el *Bartebly* de Melville. Hasta entonces, podemos hablar de múltiples digresiones formales relativas al yo: En *Esgotar os ollos* (2012), el protagonista es alguien que aparece como yo, y en *Julieta Virtual* (2013) la Julieta que interpreta Eva Alfonso no es otra que el *activista-autor* que ha tomado en las redes ese mismo pseudónimo; pero realmente tanto en una como en otra no hay presencia real ni constatación documental de nada que pueda remitir a la vida de autor sin que entre autor y escena medie algún tipo de camuflaje.

En *Preferiría non facelo* (2015), una performance que habla de la desobediencia, de la importancia de desobedecer a órdenes injustas, y de no perder la memoria sobre lo que realmente es la justicia -en aquellos momentos de aplicación sobrevenida-, resulta que el momento más intenso, y aquel que finalmente le da coherencia a la pieza, es aquel en el que Julio Fernández habla sobre la demencia y la pérdida de memoria de su padre:

Veo mi padre como pierde la memoria, como va perdiendo la memoria día a día. Comenzó a no recordar los nombres, ahora, y a veces... no sabe si ya te dio el que aún tiene en la mano. Su deterioro se llama demencia senil. Veo como la demencia avanza de manera imparable. Sé que acabará por destruir su cerebro, y esto me da mucha lástima, pero no tanta como para no comprender que, al fin y al cabo, lo que está pasando es una despedida, una despedida que es mejor disfrutar hasta que un amurrio de confusión se lo lleve. Lo veo y me pregunto si su demencia no es más que una resistencia lúcida, un desesperado intento de dejar sus huellas al aire, antes que el lama caiga sobre la realidad impuesta, esa que intento adivinar, y me resulta imposible porque una difusa capa de sutil demencia administrativa contaminó la luz. (2015, 37)

Al hablar sobre su padre, Julio centra la cuestión en la *memoria*, en la certeza de que si “tuviéramos memoria”, desobedeceríamos por sistema todo aquello que alguna vez fue declarado injusto, al tiempo que *obedecer*, por lo contrario, se convierte en un acto de desmemoria, y por lo tanto, de aceptación de la injusticia, de la realidad que nos conduce globalmente al desastre.

Y al equiparar *justicia* y *memoria*, el autor esclarece su punto de vista, con el objetivo de suscitar una reflexión posterior, y para ello utiliza una especie de metáfora, que es la enfermedad real de su padre, sumido en esos momentos en un doloroso proceso de demencia senil, equivalente a la que el propio planeta padece, aunque con diferencias de *consciencia*: «Pero a diferencia de la demencia senil que sufre mi padre, el planeta se extingue por culpa de la inconsciente mirada de los que deberían aprender a quererlo, y a despedirse de él lo más lentamente posible.» (2015, 37).

Además, hay otro modo de introducir el *yo no ficcional* en escena que es descubierto en *Preferiría non facelo*. En la obra acontece una acción que sintetiza la desobediencia, y es cuando Julio, en escena, va cortando una hermosa planta con flores, lentamente y con unas tijeras, hasta destruirla, poniendo a prueba los nervios del público que, sin saberlo, es sometido a un ejercicio de obediencia (los códigos convencionales de la escena “impiden” que el público intervenga). En esta acción, Julio actúa en su nombre, de igual modo que al terminar la acción, “culpa” al público de no haber intervenido. Sin embargo, esto el público no lo sabe, pues tiene en la cabeza, aun sin verbalizarlo, el código de la ficción en el que se sitúan, por regla general, las piezas de teatro. Sin embargo, la planta era de verdad, y también Julio actuaba realmente, y he aquí la paradoja: el público es incapaz de asumir esta realidad de forma inmediata, y solo

después de pasada la función algunos espectadores reconocen: “no tenía que haber permitido que mutilases esa planta”. Es este límite, justamente, el que en otras obras posteriores, Julio retomará para situarse en un lugar *liminal*, a sabiendas de que no que existe una diferencia evidente entre el *yo* que actúa y el *yo* que, en cierta forma, es interpretado como si de una *autoficción* se tratara, pero que le permite experimentar la libertad de pensamiento y ejercerla desde la poesía sin apenas barreras.

En 2016, y también con la compañía Anómico Teatro, Julio Fernández estrena *Ensayo sobre la lejanía*, incorporándose en esta pieza con un papel fundamental: hablar desde la poesía (y desde la sinceridad) de una espinosa cuestión socio-política: *la lejanía*.

Acompañado de nuevo por Eva Alfonso, mientras esta actriz interpreta un texto escrito por Julio y desde una perspectiva actoral, Julio Fernández se deja llevar por la naturalidad de no diferenciar el lugar teatral de otro más cotidiano, y en en todo momento le habla al público desde una proximidad que implica, abiertamente, una ruptura con la ficción.

El *yo no ficcional* de Julio comienza, de hecho, fuera del teatro, y mirando al horizonte. Así sucedió en todas las presentaciones de esta pieza, de modo que el público había de volver a la calle si quería acompañar desde un principio a Julio. Y entonces, lo que ocurre es que él no se dirige inmediatamente al público, sino que establece una pared imaginaria y habla, mirando a la lejanía, del horizonte de su infancia, del horizonte al que le gustaría volver.

Esta es la primera vez que habla de sí mismo, y lo hace desde la distancia, pero una vez iniciada esta confesión, Julio vuelve la vista hacia el público, y esta vez, sí, conecta directamente con los asistentes, a través de un poema aprendido, pero que es un poema

que habla de sí mismo y de cuál es su posicionamiento personal:

Huyo del espectáculo que nos ofrecen. / Es un huida hacia el silencio / que yace bajo el envoltorio de las palabras y los actos. La nitidez / sobreviene desde la oscuridad permanente / y me obliga a sentir, / para abandonarme a lo estéril. Quiero / hacer de la vida / un vestido / de lo íntimo. (2016, 5)

Poco a poco, Julio va conduciendo a los espectadores hasta el teatro, al lugar donde se han de desarrollar el resto de las acciones, y allí nos encontraremos con dos mundos divididos por un gran telón translúcido, y casi a nivel de proscenio: Detrás del telón, Eva Alfonso; y delante de él, muy próximo al público: Julio Fernández.

En un tono ensayístico, el autor le va hablando al público sobre su perspectiva de la palabra *lejanía*, con el objetivo de compartir con los presentes una visión personal sobre el fenómeno que convierte en “muy lejanas” todo aquellas cuestiones que, pese a estar pasando relativamente cerca -y más en un mundo globalizado-, son consideradas espinosas por los gobiernos de Europa (Palestina, la guerra en Siria, las muertes de emigrantes en el Mediterráneo...), una *lejanía* que, además, es *horizonte* desde el punto de vista de quienes miran hacia Europa desde el otro lado. Al tiempo, y desde el otro lado del telón, la actriz va realizando acciones (llenar de sal el espacio para convertir en mar el propio teatro, expresar la rabia golpeando unas ramas sobre la pared de fondo...)

La visión del mundo que se efectúa en *Ensayo sobre la lejanía* es *posmemorial*, pues circunda asuntos que atañen a la memoria colectiva, pero el discurso a través del cual se plasma esta visión es personal -eludiendo referencias externas-, de modo que predomina el estilo directo, un estilo que no tendría sentido sin una evidente apuesta por la sinceridad. Y es en esta sinceridad donde tienen cabida todos esos elementos personales y familiares, muy próximos a la vida del autor, y que tienden a unir la reflexión filosófica con la realidad conocida.

En este sentido, nos encontramos con que, a mitad de la obra más o menos, Julio habla de su madre, y pone en escena una conversación mantenida con ella durante los ensayos de la pieza:

Hace poco, hablando con mi madre, me di cuenta de las dificultades que tenía, también ella, para comprender la palabra lejanía.

Mi madre pasó la mayor parte de su infancia de pastora, en medio del monte, junto a su hermana. Desde los 7 a los 15 años. Pero en todos aquellos años de vida campestre, y de alejamiento del mundo, lo cierto es que mi madre no llegó a sentir la lejanía desde la contemplación estética, al encuentro de la belleza del paisaje, sencillamente porque a todas horas pesaba un asunto de capital importancia: defender las ovejas frente al lobo.

No puedo ni imaginar el miedo que llegarían a pasar aquellas dos niñas, a las que se le había encomendado la guarda de todas las ovejas de un pueblo.

Es por esta causa, considero: la urgencia de lo inmediato y el miedo que la acompaña, lo que hace desaparecer la lejanía, incluso cuando se vive dentro de ella. (216, 23-24)

Esta confidencia viene acompañada de la proyección de un vídeo en el cual la madre habla precisamente sobre su infancia como pastora, de una manera tan sencilla que toma a los espectadores por sorpresa, acercándoles a una realidad que comienzan a sentir muy próxima.

Al final de la pieza, cuando se invita a los espectadores a tomar el escenario -detrás del telón- y quedarse contemplando en ese mar de sal que se ha creado, resulta que la imagen que se proyecta es precisamente la de la madre de Julio, mirando al horizonte, justo en ese paisaje donde niña cuidaba del ganado, y emulando de alguna manera, la imagen de *Monje mirando al mar*, de Gaspar Friedrich, la referencia que sirve de leitmotiv a la dramaturgia visual de la pieza.

Pero además de la utilización de un material tan personal y sensible como es el que corresponde a la madre del artista -ella prefirió no saber nunca para qué recolectaba su

hijo ese material-, Julio Fernández habla de sí mismo en abundantes fragmentos de la pieza, con frecuencia de un modo muy directo y siempre en primera persona:

Me gusta caminar por caminar. Salgo de casa dejándome llevar por mis pies, sin ser consciente de que en algún momento habré de regresar.

Me gusta perderme. Y en esta pérdida, creo experimentar en mi cuerpo una honda y luminosa lejanía.

Me gusta andar por los bosques de robles, esos bosques maduros que durante años han crecido configurando extensas galerías, a menudo sin otra vegetación en el suelo que las propias hojas de los robles que se amontonan estación tras estación.

Ando y ando, sin más horizonte que la corteza de los árboles, y me desoriento. Caigo extenuado ante tanta *lejanía*. (2016, 25)

La expresión poética de los pensamientos es, en la mayoría de las ocasiones, el recurso más utilizado a la hora de *autobiografiarse*. No se trata de una idealización del yo, tampoco de la construcción de una autoficción sino una forma de llegar a *lo intrasubjetivo* con las herramientas más certeras posibles. La poesía, en el caso de Julio, no camufla su personalidad sino que la acentúa, llegando a través de ella a los rasgos fundamentales: La propia escritura como único horizonte, el caminar a la deriva como una deconstrucción de cualquier otro horizonte, la infancia como lugar con el que nunca será posible establecer distancias, etc.

Es decir, estamos ante una cartografía identitaria que marca los caminos de tránsito por los que el autor atraviesa una y otra vez el espacio mental de *Ensayo sobre la lejanía*, configurando un *relato del yo*, es decir, un relato en el que tiene tanta importancia lo descrito como el punto de vista poético en el que se sitúa el narrador.

Un año más tarde, y con *Optimismo Florence* (2017), se asienta la poética iniciada años atrás, consistente, como ya hemos indicado, en relacionar anécdotas personales con el discurso de fondo sobre el cual se pretende indagar. Comienza, de hecho, la pieza,

con un monólogo de Julio entre el público, en el que cuenta una anécdota de la infancia -relacionada con el optimismo vital- y que más tarde comprenderemos inserta en una suerte de rompecabezas donde los diferentes tipos de optimismo (un optimismo social asociado al consumismo, y un optimismo vital capaz de generar entusiasmo en uno mismo y en los otros). Esta anécdota viene a relatar una cierta condena al fracaso cuando no se tiene ese don del optimismo que es capaz de atreverse con todo para obtener unas metas asociadas al triunfo.

Frente a este optimismo práctico, competitivo, aquel que seguramente nos conduce a consumir todo tipo de productos útiles (por más inútiles que acaben siendo), Julio se confiesa seguidor de un optimismo improductivo, incluso pernicioso. Julio, víctima del entusiasmo, relata las continuas aventuras altruistas en las que se ve, una y otra vez, involucrado, todas ellas entre lo absurdo y lo imposible, y entre las que se encuentra, cómo no, la de hacer teatro.

La obra tiene por argumento el optimismo asociado a la cantante de ópera Jeckins Florence -quien a juicio del autor era consciente de su propio ridículo pero lo explotaba en beneficio-, pero el punto de partida escénico son aquellas *Acciones de entusiasmo* escritas en los años anteriores a la puesta en escena de *Optimismo Florence*. Cientos de acciones de imposible realización -en su mayoría- y que se inscriben dentro de una peculiar tipología de arte de acción conceptual e invisible:

La falta de control me llena de entusiasmo, sí, y es este entusiasmo lo que me empuja a embarcarme en empresas ruinosas y suicidas, pero también es lo que me permite seguir con vida.

Un día de estos te vas a romper la cabeza de tanto darte con ella en las paredes, me dices. Y sí, tienes razón, a mis 54 años, soy un pobre desgraciado que solo sabe darse de cabeza contra las paredes, pero estoy vivo, ¿lo entiendes? Y eso es lo que importa.

¿Sabías que cada día escribo una acción de entusiasmo que luego realizo a lo largo del día? Cuando me levanto, eso es lo primero que hago, escribir una acción... Desde hace más de un año... Miles de acciones de entusiasmo...

Por cierto, aún no he pensado qué acción toca para el día de hoy.

ACCIÓN 367, *Tocar por primera vez en la vida, un instrumento de cuerda.*
(2017a: 12)

El entusiasmo, como elemento catalizador de la vida, tiene evidentes consecuencias personales, pero también sociales y políticas. Sin ese entusiasmo sería posible, por ejemplo, sostener el actual sistema laboral basado en la precariedad, tal y como da cuenta el libro de Remedios Zafra: *El entusiasmo*, que justamente fue publicado a finales de ese mismo año, en 2017.

En esta dirección, *Optimismo Florence* es una pieza que habla de la capacidad de creación libre en un mundo mediatizado por la productividad. El entusiasmo con el que el autor ha abordado siempre su trabajo artístico no ha tenido grandes recompensas de ningún tipo, ni económicas ni morales, como él mismo reconoce, pero le sirve para poder seguir viviendo con optimismo, con ese optimismo natural que es capaz, a su vez, de generar optimismo a su alrededor, de manera que la creación artística, aunque de forma muy moderada y a pequeña escala, también es capaz de mejorar el entorno y corresponder de forma ética a la dignificación del mundo.

Casi todo lo que ocurre en *Optimismo Florence* tiene que ver, de un modo u otro, con experiencias vitales del artista, incluso la corteza de cerezo que se muestra en algún momento para hablar del optimismo de los seres vivos que habitan debajo de ella, pues esta corteza no es otra que la de aquel cerezo con el que comienza la obra, al que se subía de niño, junto a su compañero de infancia -un primo hermano-.

¿Te acuerdas de cuando éramos...? A ti te gustaba subirte a los árboles, a lo más alto... Eras tan optimista... que sabías que nunca te caerías. Y así fue, nunca te caíste. ¿Te acuerdas de aquel cerezo...? Era un cerezo salvaje, enorme, que daba pequeñas cerezas... A finales de junio, con el viento, las cerezas caían al suelo y lo teñían todo de... supuestamente de rojo, aunque yo, que nunca he podido ver el rojo entre el verde, solo veía el amarillo de las cerezas sin madurar, y tú te reías de mí porque creías que no aprendía los colores... Ese cerezo se cayó el invierno pasado de tan viejo que estaba... Yo te seguía,

tratando de imitar tu optimismo, pero el miedo no me dejaba llegar tan alto como a ti. (2017a: 3)

Y varias páginas más adelante, o alrededor del minuto 30 en la grabación de la pieza:

Debajo de esta piel de cerezo hay todo un entramado comunitario de insectos optimistas. Su optimismo es social, y es el optimismo que me gustaría reivindicar. El optimismo que recibimos de quienes amamos y de quienes nos aman, y que a su vez somos capaces de dar, para alimentar el interior de otras personas. (2017a: 16)

También, de nuevo, tal y como ocurría en *Ensayo sobre la lejanía*, el soporte familiar es importantísimo en la configuración de un universo personal en el cual se inscribe y dota de realidad al tema del discurso. En este caso, nos referimos a la emisión de una grabación del año 1973, cuando el artista tendría 10 años, y en la que, en una reunión familiar, su tía Emilia se echa a cantar la canción de “Antoñito”. La rememoración de esta situación da pie a hablar de un *optimismo perdido*, mucho más inocente que el optimismo que el capitalismo ha tratado de comercializar, y que da pie a que el artista pretenda, con esa misma inocencia -esta vez irónica- empujar el *teatro* hacia la realidad gracias a la poesía:

Esa que canta es mi tía Emilia. La cinta es de cuando yo tenía unos 6 años... Ahí estamos, todos reunidos, en familia, cantado con una alegría... Nunca he vuelto a sentir esa alegría... Mi tía era responseira, con frecuencia se encerraba en una pequeña ermita, o en su habitación, para responsar por las almas de los difuntos en su camino hacia el cielo, pero también para guiar en el camino a los animales que se perdían en el monte. (...)

Deberíamos responsar por todo aquello que fuimos perdiendo... En especial la ilusión. Responsar todos juntos para recuperar la solidaridad, la alegría, la fraternidad... (...)

Este lugar, debería ser utilizado para eso, para reivindicar desde lo profundo todo aquello que fuimos perdiendo y que nos hacía de verdad humanos. Desde lo profundo y desde la poesía... (...)

Sí, ya sé lo que vamos a hacer.

Me voy a colocar debajo de las gradas, todos juntos vamos a empujar este teatro con la fuerza de la poesía. (2017a: 16-17)

Hay dos hechos, además, que resumen el espíritu de esta pieza, y que tiene que ver con una especie de constante autoreferencialidad vital y artística. Y es, por un lado, la *historia del poeta cerillista*, que también aparecería como colaboración en *Antes de la metralla* (2017) de Matarile, y por otro la construcción de una “casa de artista” en Cuenca, desde 2002 a 2005.

En la *historia del poeta cerillista*, Julio resume su actividad de escribir poemas en cerillas durante casi toda su vida -desde que aprendiera a escribir-. Nos cuenta cómo, en un principio, los “librillos” de cerillas planas le servían para escribir lo que pensaba y luego hacerlo desaparecer -para no ser descubierto-, pero que más tarde las cerillas se convirtieron en objeto obsesivo de espacio para la escritura, una vez descubierta la capacidad plástica del elemento y la relación fundamental entre lo efímero y lo que perdura (lo que se guarda en la memoria). Esta tensión, consustancial al propio quehacer teatral, solo es comprensible desde un optimismo radical: no importando en absoluto la pérdida, sino solo el propio hacer.

La *historia del poeta cerillista* aparece en el texto que sirve a la puesta en escena de manera completa, pero en escena solo es utilizada una parte, aquella que es imprescindible para que la escena se comprenda, y siempre en relación con el optimismo ya mencionado. Dentro de esta historia se inserta también el relato de vida que consistió en realizar una vivienda con sus propias manos. En 2001, y gracias a unos ahorros, Julio junto a la que entonces era su compañera, compra una ruina en un pueblo cerca de Cuenca: Molinos de Papel, y durante varios años no realiza apenas otra actividad que rehabilitar la casa, convirtiéndola en una especie de gran escultura, en la que todo, desde las cañerías hasta los encofrados eran realizados de forma artesanal. Al principio, nos cuenta Julio, y como no había luz eléctrica en la parte de arriba, utilizaba

para subir, precisamente, aquellos poemas-cerillas ya descritos, de forma que los poemas eran “destruidos” para obtener con ellos una precisa utilidad. Los restos de estas cerillas las fue guardando en una caja, que según nos confiesa el autor, quemó para poder prender la paja que a su vez prendería la lumbre, en un día de mucho frío.

Todas estas narraciones respiran de una clara *autoreferencialidad*. Con ellas, Julio Fernández consigue conectar la realidad teatral con su propia realidad: mediante la descripción de acontecimientos, y comportamientos, a un tiempo cotidianos y artísticos, y que definen una suerte de poética del vivir, de cómo tomarse la vida y de cómo abordar el trabajo creativo.

Mediante la autoreferencia, *Optimismo Florence* acentúa su sentido político, al mostrar a un individuo -el propio autor- enfrentado a los devenires sociales, despreciando ese optimismo capitalista que en la pieza queda sintetizado a través de la parodia de los anuncios de *Pizza Casa Tarradellas*, y que configura un largo monólogo, casi al principio de la obra:

Se ha puesto de moda el optimismo espasmódico. El optimismo incontrolable, el optimismo químico, el optimismo visceral, el optimismo que no se pregunta si hay razones para ser optimista, el optimismo que simplemente nos obliga a ser optimistas y punto. Por decreto, y porque de lo contrario, todos nuestros proyectos perderían su sentido y es posible que no pudiéramos jubilarnos como dios manda, con un buen plan de pensiones. La ciudad, y quizá el mundo, se han llenado de ese optimismo... Hay carteles por todas partes, de la Caixa, de Balay, de CocaCola... Todos se han conjurado para que seamos optimistas y gocemos de la vida como cerdos.

Y en la tele, ¿has visto ese anuncio de Casa Tarradellas?... Hablo del anuncio del padre y la hija... Ese anuncio en el que a la hija la deja su novio de 15 días, y el padre encuentra una oportunidad de oro para acercarse a ella con una pizza. Me pregunto si esa niña consentida, que jamás ha mirado a los ojos a su padre, se merece realmente esa pizza. Y también me pregunto si ese padre, al que nunca le faltó nada, se merece semejante oportunidad de cariño. El padre, está claro, se muere por una auténtica relación de amistad entre él y su hija, pero solo durante unos minutos, mientras se zampa la pizza... (...) (2017a: 5)

Si en *Optimismo Florence* la subjetividad, y en gran medida las anécdotas

personales, sostienen cada una de las escenas de la obra; en la siguiente pieza, estrenada también ese mismo año: *Paisajes de extinción* (2017), el punto de partida son, precisamente, unos documentos personales producidos durante una etapa de su vida, en concreto la estancia en la ciudad de Berlín en el año 1990.

Aunque el leit motiv de la pieza es el *abandono*, y sobre este concepto gira todo el discurso y el desarrollo argumental, el material central son unas cartas enviadas por el autor desde Berlín en 1990, en las cuales subyace una irrefrenable atracción por el *abandono* que todavía entonces imperaba en amplias zonas de Berlín -contiguas a lo que había sido el muro-.

El relato de vida, en el que confluyen diversas reflexiones de toda índole sobre la imparable expansión del capitalismo -auténtico vencedor moral tras la caída de los regímenes soviéticos- y el advenimiento de una nueva era en la que ya entonces se adivinaba un crecimiento de la extrema derecha y de los nuevos fascismos, en especial en aquellos territorios donde el comunismo se lanzó en retirada -hoy en día podemos ver ejemplos de esto en Polonia o Hungría-, sirve al autor para configurar un poema dramático en el que el trasfondo de la cuestión: el *abandono*, se erige como símbolo de anti-producción, de resistencia al devenir consumista y de depredación.

En escena, Julio lee al azar fragmentos de aquellas cartas que desde Berlín escribía a un tal Damero Mudo, y que no era sino un pseudónimo de sí mismo (utilizando una dirección en Madrid, en la que Julio había vivido antes de su marcha a Berlín). La lectura de las cartas rompe cualquier ficcionalización que pueda darse alrededor de las mismas, pero esto no evita que sobre ellas se cierna un hálito de recomposición artística: a fin de cuentas, las cartas también en su día habían sido escritas como una forma de transformar la realidad desde la creación. Según Julio nos cuenta en la pieza, el

detonante del viaje a Berlín había sido su negativa a realizar el servicio militar y cualquier tipo de prestación social sustitutoria, y aquel tiempo de espera (antes de regresar a España para declararse objetor) es vivido como un tiempo *etéreo*, “al margen de la ley” y también “al margen de la realidad”, en una especie de negación de los problemas que su posicionamiento podría causar:

En abril de 1990, viajo a Berlín con una idea en mi cabeza: No regresar a España, al menos en mucho tiempo.

Esta huida, en parte avalada por un fugaz enamoramiento de la ciudad, la cual había visitado dos años antes, escondía otra intención, mucho más drástica y con imprevisibles consecuencias: no estaba dispuesto a realizar el servicio militar obligatorio, vigente en aquella época, pero tampoco el servicio social sustitutorio que se imponía a quienes se declaraban objetores de conciencia.

Así, en respuesta a las cartas del Ejército que pedían mi incorporación a filas en la Marina, en la ciudad de La Coruña, cojo un tren en Madrid y me presento en Berlín, y lo hago con el dinero justo para pagar un mes en una habitación en casa de un conocido, Rafael, que era el amigo de una mujer que yo había llegado a creer que amaba... Éter, se llamaba ella, que en griego significa cielo y que era el misterioso e invisible fluido sobre el que viajaba la luz cuando se creía que la luz tenía, solo, un carácter ondulatorio. (2017b: 17)

En este viaje a Berlín, y como ya hemos apuntado, se produce un encuentro con el *abandono*. Es un encuentro casual, pues la habitación que Julio alquila, en casa de un amigo, está cerca de una zona de viejas vías abandonadas -que habían quedado abandonadas desde el fin de la Segunda Guerra Mundial- donde había crecido la vegetación sin límites. Durante su estancia en Berlín, Julio pasa mucho tiempo en esas vías, sacando fotos y fotos, decenas de carretes que con el tiempo se extraviarían -la mayoría sin revelar-, excepto un carrete, que después de casi 30 años, Julio vuelve a revelar con ocasión de la preparación de *Paisajes de extinción*.

Este ejercicio de recuperación de la memoria personal tiene un guiño de recuperación de memoria colectiva, no solo por el peligro de un nuevo auge de los fascismos sino por el daño irreparable que en estas últimas décadas se viene realizando en contra del propio

planeta, con una extinción de especies sin precedentes y la destrucción de innumerables ecosistemas. Así, la reivindicación del *abandono*, de alguna manera iniciada con aquellas cartas desde Berlín, adquiere en *Paisajes de extinción* un sentido proteccionista para con el medio natura, que queda resumido en el llamamiento que Julio realiza a través de la plataforma *Change.org*:

Necesitamos el abandono para que el planeta respire. El abandono es esencial para que la vida regrese a las urbes y contrarreste la, cada vez, más lesiva intervención humana. (...) El abandono de los solares para que los solares sean relojes naturales que den cuenta del paso del tiempo más allá de nuestra efímera presencia. El abandono de los parques para que sean bosques y alberguen aves llegadas de otros lugares. El abandono de la vegetación en los muros para que el abandono sea una obra de arte. (...) Respetar el abandono es respetar la historia que avanza y no se detiene. Contemplar el abandono es ser conscientes del espacio que habitamos. Comprenderlo es comprender que solo tenemos control sobre una diminuta parte de la realidad, y que, mal que nos pese, el Universo seguirá su rumbo una vez hayamos desaparecido. (...) (2017b: 36)

En *Paisajes de extinción*, todas las acciones escénicas tienen un enfoque claro de conservación: La actriz arrastra con el pelo un bloque de hielo en el que está encerrada una linterna encendida, el suelo que constituye el espacio escénico es una gran espiral construida con hojas de eucalipto colocadas una a una, y los sacos de lino en los que se esconden de los actores es un lino salvaje y desaparecido -el que cubría y teñía de azul los montes-. Pero también de protesta: Julio muestra una salamandra que encontró muerta en una zona contaminada y que más tarde conservó en parafina, o habla del asesinato de activistas medioambientales en América (Berta Cáceres o Lesbia Yanhet). Y sobre todo de detención y exposición: de parada necesaria ante la velocidad con la que avanza la destrucción (que desde la perspectiva capitalista no es destrucción sino conquista, explotación, colonización, civilización, producción, etc.). En este último apartado se englobarían, especialmente, las acciones grabadas, en las que los actores (Eva Alfonso y el propio Julio Fernández) toman espacios abandonados para entrar en

contacto con el tiempo de exposición, aunque tal contacto resulte un imposible.

La exposición, por otra parte, encuentra en esta pieza un doble sentido. Por una parte se refiere a la exposición material durante un largo período de tiempo -en contra de la lógica de la transformación y la reutilización de los lugares-, de ahí que aparezcan en la pieza máquinas estenopéicas con las que realizar solarigrafías capaces de relatar el paso del sol durante meses, o que uno de los trabajos escénicos relativos al movimiento sea aquel que tiene que ver con el encuentro del cuerpo con una fuente de luz. Pero, a su vez, se refiere a la exposición personal en el teatro, a la manera en la que el individuo *se expone* para que, de alguna manera, sean visibles algunos rasgos de identidad, no tanto a través de la descripción como en el *dejarse mirar*.

A modo de compilación de las dos acepciones, Julio, en un momento de la pieza, muestra un libro a los espectadores, y lo hace sentándose entre ellos, y con ellos. Es un libro de artista, en el que, en aquellos días en Berlín, Julio fue escribiendo poemas y pensamientos, realizando pequeñas pinturas o pegando fotografías. El libro, guardado durante épocas en un lugar inapropiado y húmedo, se había deteriorado y para poder enseñarlo, ha de ir “arrancado” las páginas entre sí, profiriendo, tal y como él cuenta, innumerables heridas al libro:

Despego las páginas del libro, aún provocando en él tantas heridas que el libro está perdiendo toda su apariencia como libro, pero recuperando, de este modo, una insospechada y misteriosa fuerza. Ahora sé, que era mi abandono lo que me empujó a buscar el abandono de las urbes, y lo que, también ahora, me retiene en este mundo comido por la desesperanza. (2017b: 21)

Este sencillo acto de mostrar y “herir” (o “herirse) para mostrar, al margen del interés que pueda tener o no el libro, tiene como propósito llegar a una especie de *desnudez moral* en la que lo que se comparte no tiene un valor exclusivamente artístico sino sobre todo humano. Y es desde este comportamiento escénico, en el que la persona franquea

los límites del pudor -no olvidemos que el público destinatario es un público desconocido y a su vez posiblemente sometido a prejuicios de todo tipo-, donde lo que sucede en tiempo real, como experiencia única e intransferible mediante la ficción, certifica, de algún modo, la veracidad y honestidad del resto de las acciones, conduciéndonos a un lugar personal, a modo de *casa de artista*, en donde predomina lo no teatral, lo no ficcional, pero también lo no real, pues tampoco nada de lo que sucede en escena es equiparable a una situación real. El teatro queda convertido en lugar *liminal*, al margen de cualquier clasificación categorizante, y en el que, a pesar de reconocer en él hechos extraídos de la realidad o ficciones elaboradas a partir de esos hechos, el mundo que de verdad reproduce es el mundo del artista, tanto sus preocupaciones éticas como su discurso poético.

Incluso el ritmo de la pieza responde a un ritmo interior. La forma de enlazar las escenas o de componer la dramaturgia, tiene que ver con la de un poema en el que las estrofas (convertidas en escena) guardan una relación rítmica importante. Esta peculiar música interna que va relacionando imágenes y acciones de una forma entrelazada se ve envuelta en un formato cercano a la canción: La obra se abre y se cierra con la misma canción:

*Somos una especie superior
inmune a los males
somos supervivientes
parásitos
dípteros
diptiópteros
lepidópteros
moscardones
infernales
devoradores de residuos
en un mundo cadáver.
Somos una especie superior
que se expande sin control
dejando tras de sí
raudales*

*de terror.
Somos
herbicidas
arboricidas
genocidas
y víctimas del glisofato
pero resistentes
muy resistentes
porque lo que no mata, engorda.
Somos una especie superior
que aprendió a sobrevivir
a su propio desastre.
Somos inteligentes,
terriblemente inteligentes.
Somos la especie elegida
de Dios.
(2017b: 3-4)*

Por último, en el proceso investigador con Anómico Teatro, y siempre en relación a la puesta en escena de dramaturgias con un fuerte arraigo en el *yo*, tendríamos que hablar de la última dramaturgia de Julio Fernández: *Mer o lo invisible*, con previsible próximo estreno en enero de 2019 en Teatro Ensalle de Vigo.

Mer o lo invisible es un trabajo que polariza dos tipos de posibilidades alrededor del tema de la (in)visibilidad social. Por una parte, la visibilización de todo aquellos que, por motivos políticos o sociales, no se desea que sea visto; y por otro, la invisibilidad voluntaria, aquella que está provocada para burlar los controles que se establecen sobre las personas que se dejan ver y que, por una razón u otra, se encuentran en una situación de discriminación.

De nuevo, y de forma similar a *Ensayo sobre la lejanía*, se recurre al ensayo como discurso en el cual van teniendo cabida toda una serie de propuestas escénicas, pero en esta vez ocasión con un mayor énfasis en las acciones extraescénicas, las que se producen más allá del propio teatro -especialmente aquellas que Julio Fernández realiza como *acciones invisibles*-, y que se caracterizan por tener lugar después de una

convocatoria pública pero en lugares de muy difícil acceso (o en circunstancias que impiden la presencia de público), lo cual conduce a una ausencia real de público, y en consecuencia, a su invisibilidad.

Cabe destacar, dentro de esta lógica, la acción *Latitud 41°56'6.83"N / Longitud 6°31'44.49"O* /. En mayo de 2018, Julio Fernández anunciaba en las redes sociales esta acción para el 9 de junio a las 19 h, la cual había de desarrollarse en una antigua caseta de la guardia civil abandonada cerca de la frontera con Portugal y que había servido para la vigilancia de contrabando en los años del estraperlo. La acción era descrita como “un moler café y compartir con los asistentes la intriga del propio encuentro”. Sin embargo, lo inhóspito del lugar, sumado a las dificultades de acceso, hacían bastante improbable que se pudieran producir visitas, aunque esto no impedía llevarla a buen término.

La idea de partir desde el *arte de acción* no es algo nuevo, y viene a reafirmar, en el trabajo de este autor, una técnica consistente en encontrar un fundamento político a los trabajos desde el principio mismo del proceso: al reivindicar una remota caseta a la que prácticamente era imposible acceder con unas simples coordenadas se estaba dando por elocuente la invisibilidad de la propia acción, y su anclaje liminal, intrínsecamente fronterizo. Así es como *Latitud 41°56'6.83"N / Longitud 6°31'44.49"O* / abre la puerta a la reflexión sobre el tema principal de *Mer o lo invisible*: la invisibilidad voluntaria, aquella que se busca por decisión propia, y como forma de denotar la invisibilización practicada desde las instituciones.

La relación entre dramaturgia y un *arte de acción*, está presente, como ya hemos visto, en el desarrollo de anteriores investigaciones escénicas. En *Julieta Virtual* (2013), el desencadenante principal era la creación de un *fake*, un perfil falso en la Red que

proclamaba venganza contra el Sistema. En *Preferiría non facelo* (2015), el protagonista era un gran soldado de fibra de vidrio de casi 3 metros de altura que “se paseó” por las calles de Vigo al tiempo que era grabado junto a los estupefactos transeúntes. En *Ensayo sobre la lejanía* (2016) es fundamental la creación de una “máquina de fabricar horizontes” con la que se invitaba a los transeúntes a generar un horizonte nuevo para la mirada. En *Optimismo Florence* (2017), las acciones de entusiasmo eran el *leit motiv* de la pieza, acciones que, en su mayoría no llevadas a cabo, habían sido escritas durante el período de varios años, y en las que existía una declarada intervención entusiasta sobre el entorno. Y por último, en *Paisajes de extinción* (2017), la acción de partida, como ya se ha descrito, la constituye la escritura de unas cartas enviadas (a sí mismo) en 1989, desde la ciudad de Berlín.

En realidad, podríamos considerar la práctica del *arte de acción*, tomando como sujeto y objeto de la acción el propio artista, como una técnica mediante la cual el artista interviene de forma directa el medio que es objeto de reflexión y posterior construcción artística, colocándose a sí mismo como prueba de ensayo. Con ellas, se huye de la “apariencia de realidad” y se reivindica el documento como práctica política ligada a lo cotidiano y vivencial.

Este último rasgo, lo documental, marca a las acciones de partida de una forma insoslayable: De las acciones se extrae el documento que sirve a la escritura escénica, y a su vez la necesidad de documento es lo que origina y da sentido a la acción. Hablamos, en consecuencia, de una acción-documento. De la acción *Latitud 41°56'6.83"N / Longitud 6°31'44.49"O* / se esperaba que no acuda nadie como espectador de la misma, pero este hecho, la ausencia de recepción, será precisamente lo que configurará tanto la documentación de la pieza como su detonante: es decir, la

consciencia de una falta de comparecencia de público invitado (a pesar de que la invitación alcance a cientos de personas), obliga a unir acción y documento en un mismo marco, tanto espacial como temporal.

La acción es el documento recuerda al oxímoron de McLuhan de “el medio es el mensaje”, y que en su día constituyó un aforismo poético que dio un vuelco a dos conceptos tradicionalmente separados en el proceso de comunicación. La acción como medio para producir un mensaje (documento) implica que el principal trasfondo es la producción misma, en la que lo que se reivindica es la posibilidad de ser llevada a cabo.

Es decir, al situarnos en unas coordenadas concretas y efectuar la apropiación libre de un espacio para su funcionamiento, aunque fronterizo y sin acceso, $41^{\circ}56'6.83''N$ / *Longitud* $6^{\circ}31'44.49''O$ / pone en evidencia los lugares accesibles al público (teatros, auditorios, salas de exposición, museos...) pero inaccesibles a una buena parte de artistas para poder llevar a cabo allí sus creaciones.

Se trata, en fin, de un posicionamiento dialéctico que abre una vía de discusión sobre la democratización de la gestión cultural, y en el que el foco del asunto es la apropiación de los espacios habitables (e inhabitables) para dar posibilidades efectivas a la acción -y también a la dramaturgia-.

Óscar Cornago, en su ensayo *Dramaturgias para después de la historia* expone en este sentido: «Recuperar el espacio para volver a hacer posible la historia; una recuperación que comienza por el espacio más inmediato, el aquí y ahora (que es también lo más político) sobre el que se construye cualquier obra escénica, el contexto pragmático de la comunicación escénica sobre el que tratar de levantar la historia de un nosotros». (2011, 274)

Mediante la acción, una acción siempre inmersa en su propia *intrasubjetividad*, Julio Fernández se presenta como accionista, como creador que ocupa escena, sin cerrar ninguna puerta a la exposición, incluso aquella que se abre a su intimidad. El objetivo no es otro que conectar de manera directa el pensamiento con la escena, dejando para la creación un lugar intermedio, al cual el público tiene acceso a través de unos códigos estéticos situados en la *liminalidad*: más allá de la ficción pero sin las ataduras de *lo real*.

CAPÍTULO 5. RESULTADOS Y CONCLUSIONES

5.1. Resultados

El primer y más evidente resultado de nuestra investigación es el calado que el fenómeno de *lo intrasubjetivo*, tal y como lo hemos definido, está presente en las últimas creaciones artísticas dentro de la escena contemporánea en Galicia. Aunque resulta complicado establecer resultados de un modo cuantitativo, podemos afirmar que, a juzgar por las respuestas obtenidas en consulta a expertos, entrevistas y conversaciones, así como fruto de la propia investigación, gran parte de estas últimas creaciones están contaminadas por la variable objeto de estudio, siendo destacable que cuatro de las más importantes compañías: Matarile, Voadora, Ensalle y Chévere (a través de su proyecto “A berberecheira”) opten por formulaciones alejadas del personaje y en las que tiene una especial relevancia un peculiar actuante: *la persona*.

Se constata, además, una tendencia consistente en asumir el presente absoluto de la creación no ya como un resultado del juego ficcional y del pacto al que tiene que llegar el espectador sino como una forma de *vivir* la escena y compartir esta vivencia (acontecimiento) con el público. En esta tendencia, las compañías y creadores optan por distintas fórmulas vinculares de relación con el público, que en cada caso sitúan la acción escénica en un plano documental cercano a la realidad vivencial de los actuantes.

Además, y como fruto del proceso, el investigador constata, a través de su propio trabajo creativo, la capacidad que tiene *lo personal* para crear un estado de la cuestión que hable de la realidad exterior en la que habitan tanto actuantes como espectadores.

Al realizar un cuadro cuantificando el alcance de la variable intrasubjetiva, obtenemos lo siguiente:

VARIABLE: *lo intrasubjetivo*

APLICACIÓN:

Uso en escena de “lo personal”: autobiográfico, íntimo, *yo poético*, *yo político*, etc.

RECONOCIMIENTO DE LA VARIABLE Y PRESENCIA EN ESCENA

(Compañías y creadores profesionales activos en Galicia susceptibles de inclusión)

Compañía /creador	Se autodefine afín a la variable en alguna o en la totalidad de las obras	Al estudiar su obra se observa esta variable	Existen críticas o estudios al respecto	El sujeto al que se refiere está en escena	Está presente esta variable en el período (2008-2016)	La variable aparece en un periodo anterior
A ARTÍSTICA	Todas	Sí	No	Sí	Sí	Sí
ALBA BLANCO	<i>O circo de Emma</i> (2010)	Sí	No	Sí	Sí	No
APORÍA	<i>6 cubos negros en corpo branco</i> (2017)	Sí	No	Sí	Sí	No
ARTESACÍA	Parcialmente en <i>Balor</i> (2015)	No	No	No	Sí	No
A PANADERÍA	No	Sí, dentro de la ficción <i>Elisa e Marcela</i> (2017)	No	No	Sí	No
ANTÓN LOPO	Sí <i>Lampiricos</i> (2013)	Sí	Sí	Sí	No	Sí
AVELINA PÉREZ	Sí <i>Os cans non comprenden a Kandinsky</i> (2017)	Sí	No	Sí	Sí	No
BLANCA NOVONEIRA	No	No	No	No	No	No
BORJA FERNÁNDEZ	Sí <i>Salvador</i> (2017)	Sí	Sí	No (Pero atañe directamente al actuante a través de su memoria familiar)	Sí	No
CÁNDIDO PAZÓ	No	No	No	No	No	No
CAROLINA FERNÁNDEZ	Sí <i>Entrenamiento para la libertad</i> (2016)	Sí	Sí	Sí	Sí	No
CHÉVERE	Sí <i>Testosterona</i> (2009)	Sí <i>Testosterona</i> (2009) <i>Eroski Paraíso</i> (2016)	Sí	Sí en el caso de <i>Testosterona</i> No en el caso de <i>Eroski Paraíso</i>	Sí	Sí
DIEGO ANIDO	Sí <i>La piel de mi familia</i> (2014)	Sí <i>La piel de mi familia</i> (2014)	Sí	Sí	Sí	No

CLARA GAYO	Sí <i>Prohibido sufrir</i> (2014)	Sí	No	Sí	Sí	No
CÉSAR GOLDI	Sí <i>Goldi libre</i> (2016)	Sí	Sí	Sí	Sí	No
DANI SALGADO	No	Sí pero de un modo muy secundario.	No	No	No	No
ELEFANTE ELEGANTE	No	No	No	No	No	No
ENSALLE TEATRO	Sí	Sí	Sí	Sí (No en el caso de Pedro Fresneda)	Sí	No
ERNESTO IS (FEIRA DE LESTE)	Sí <i>Tanhauser</i> (2017)	Sí	Sí	No (Pero sí su madre como actuante en <i>Tanhauser</i> (2017))	Sí	No
ESTELA LLOVES	Todas	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí
EVA F. FERREIRA	No (pero reconoce que Sí en su dramaturgia escrita)	No	No	No	No	No
FÉLIX FERNÁNDEZ	No	Sí <i>50 minutos de simulación programada</i> (2018)	No	Sí	No	No
FERNANDO EPELDE	No	No	No	No	No	No
FUNBOA	Todas	Todas	No	Sí	Sí	Sí
HELEN BERTELS	Sí <i>Nimiedades</i> (2018)	Sí	No	Sí	Sí	No
ILMAQUINARIO	Sí <i>Resaca</i> (2017)	No	No	No	No	No
INAUDITA.ORG	Sí <i>Tan preto e tan estraño</i> (2009)	Sí	No	Sí	Sí	Sí
INGRÁVIDA /XERPO	Sí <i>Solo en algunos aspectos en Casquería e outras vísceras</i> (2017)	Sí	No	No	No	No
INHERENTE TEATRO	Sí <i>Dramaturxia de mulleres</i> (2016)	Sí	No	No	Sí	No
INVERSA	Sí <i>Fémina Sápiens</i> (2014)	Sí	No	Sí	Sí	No
IRIA PIHEIRO	Sí <i>Anatomía dunha serea</i> (2018)	Sí	Sí	Sí	Sí	No
JANET NOVÀS	Sí <i>Si pudiera hablar de esto no hablaría de esto</i> (2016)	Todas	Sí	Sí	Sí	Sí
JAVIER DERVICHE	No	No	No	No	No	No

JULIO FERNÁNDEZ (ANÓNICO TEATRO)	Todas	Todas	Sí	Sí	Sí	No
MARÍA ROJA	No	No	No	No	No	No
MATARILE	Sí <i>Teatro Invisible</i> (2014)	Todas	Sí	Sí	Sí	Sí
NURIA SOTELO	Sí <i>Ensaio Amor</i> (2015)	Sí	Sí	Sí	Sí	No
MERCÉ DE RANDE	No	No	No	No	No	No
MOFA & BEFA	No	No	No	No	No	No
MANUEL LOURENZO	No	No	No	No	No	No
MATRIOSKA	Dudas	Sí, de una forma secundaria.	No	No	No	No
PABLO FIDALGO	Todas	Todas	Sí	No (Pero sí su madre como actuante en <i>O estado salvaxe</i> (2014)	Sí	Sí
PISANDO OVOS	No	Sí (Desde un punto de vista vincular)	No	No	Sí	No
QUICO CADAVAL	Sí <i>Coversatrorios</i> (2008)	Sí en esa misma obra	Sí	Sí	No	Sí
ROBERTO SALGUEIRO	No	No	No	No	No	No
RUBÉN RUIBAL	No	No	No	No	No	No
STHER CARRODEAUGAS	Sí <i>Super-Market</i> (2013)	Sí en esta misma obra	No	Sí	Sí	Sí
SANTIAGO CORTEGOSO (IBUPROFENO)	No	No	No	No	No	No
SARABELA TEATRO	No	No	No	No	No	No
TEATRO DEL ATLÁNTICO	No	No	No	No	No	No
TEATRO DO NOROESTE	No	No	No	No	No	No
TERESA MOURE	No	No	No	No	No	No
TRESPEDIANTE	No	No	No	No	No	No
UXÍA P. VAELO	No	No	No	No	No	No
VANESA SOTELO	Sí <i>Kamouraska</i> (2010)	Sí en esa misma obra	No	No	No	No
VOADORA	Sí <i>Don Juan</i> (2016) y <i>Garage</i> (2018)	Sí en esas mismas obras	Sí	Sí	Sí	No
XESÚS PISÓN	No	No	No	No	No	No
XOSEL DÍEZ Y HELENA VARELA	No	No	No	No	No	No
Porcentaje afirmativo	42,00%	43,00%	30,00%	38,00%	43,00%	18,00%

5.2. Conclusiones

Como ya hemos podido comprobar a través de los resultados expuestos, la primera conclusión a la que llegamos es que la *intrasubjetividad*, como variable presente en la escena contemporánea, ha cobrado fuerza en el ámbito de las artes escénicas en Galicia y en los últimos años. Diferentes creadores y compañías abordan sus dramaturgias desde una perspectiva singular: renuncian a la idea de personaje y en consecuencia, también a la condición de actor, actriz o intérprete, para acabar siendo persona en escena y configurar, en conjunto, un *teatro de las personas*.

Sin embargo, esta transformación no es tan sencilla de realizar como en apariencia podría deducirse de su formulación, pues el sujeto en escena se presenta como persona pero esto no impide que, al mismo tiempo, sea actuante, teniendo en cuenta el contexto representacional del *yo*; es decir, el *yo* que se presenta en escena no es una identidad plenamente configurada en sí misma y de manera completa, pues solo se presenta de forma parcial y es dependiente del espacio-tiempo donde se lleva a cabo. Esto nos lleva, inevitablemente a una doble atribución: como persona y como actuante, lo cual conduce, sin duda a un estado de singularidad *liminal*.

Esta característica, que configura nuestra hipótesis, se ve acentuada por el hecho de que a esta mencionada doble condición tengamos que añadir, en muchos casos, la de autor o autora. Así, autoría, vida propia y ficcionalidad conforman un universo creativo donde los elementos personales pueden ser ficcionados, y al contrario: la ficción teatral puede pasar a ser un hecho vivencial. Como consecuencia, el concepto de autoría se diluye dentro de la dramaturgia escénica al tiempo que subyace una común utilización del *yo* como material esencial.

La deriva de la escena desde un modelo ficcional -representado a través del diálogo y el conflicto entre personas-, hacia una *intrasubjetividad* -que establece como prioritaria una comunicación del adentro hacia el afuera, desde el conflicto interior al global-, no cambia el hecho teatral en esencia, pues en ambos casos existe una necesidad de expresar ideas y emociones, pero sí modifica radicalmente el punto de vista: mientras que en el modelo representacional las emociones y pensamientos podían ser atribuidas a un personaje, a un *yo ficcional* -nacido de la literatura dramática o de la propia creación escénica-, en el nuevo paradigma cualquier emoción surgida en escena ha de tener como origen el testimonio de un persona real, entendido este testimonio de forma amplia: a través de su presencia o de modo documental.

Además, se ha de advertir que tanto *intersubjetividad* como *intrasubjetividad* modifican el punto de vista de la representación. Si en el modelo comunicacional lo que interesa es, justamente, el mensaje -como objeto de la comunicación-, en este nuevo modelo *vincular*, tienen prioridad (o al menos tanta como el propio mensaje) las relaciones entre las personas presentes en el hecho teatral: personas-actantes y personas-público.

Por último decir que, en nuestro estudio, y tal como se creía a través de la hipótesis, los rasgos observados en aquellas creaciones que, de una forma u otra, hacen uso de la *representación del yo* (desde un punto de vista intrasubjetivo), tienen que ver en gran medida con la liminalidad, pero también con el sentido político del hecho teatral.

Estos rasgos son:

- .- **Indeterminación y apertura:** No es posible establecer el grado de realidad o de ficcionalidad de cada una de las presencias que aparecen en escena, y en consecuencia de las historias que configuran el hecho escénico, al tiempo que se

abren nuevas posibilidades documentales y ficcionales, merced a esta ambigüedad. Como ejemplo, Ana Vallés hablando de sí misma en *Teatro Invisible*.

.- **Antifrontera y tránsito:** Lo que tradicionalmente separaba a las formas artísticas fundamentadas en el documento (en especial el teatro documento) se presenta ahora como una fuente de interacción con otros discursos dramáticos y no dramáticos (danza, performance, teatro visual...). Los códigos de (re)presentación son trasgredidos, afectando a los procesos de identificación y de recepción del hecho escénico -en relación al *yo* que se (re)presenta-. Estamos, en definitiva, ante procesos en los que domina el tránsito entre estados y estructuras. Este rasgo es común a casi todas las creaciones en las que interviene el *yo*, desde una perspectiva contemporáneo. Citar, por ejemplo, *Os cans no comprenden a Kandinsky* de AveLina Pérez.

.- **Marginalidad:** El *yo liminal* se presenta en escena con un carácter denotativo, capaz por sí mismo de constituir una existencia dentro de la diferencia y más allá del umbral de las normas conocidas. En *Antes de la Metralla*, de Matarile, por ejemplo, el *yo liminal*, aceptado en su versión metateatral, erosiona los límites entre persona y personaje, y da pie a la creación de una pieza que pretende derribar límites estéticos, y que -como otras de Matarile- reivindica una transición desde estructuras dramáticas (y también postdramáticas) hacia otras nuevas en las que se prioriza la inversión y la transfiguración de los roles, tanto de intervinientes como de público. En *Goldi Libre*, de César Goldi, la marginalidad entra a forma parte del discurso mediante una puesta en escena de trabajo documental en la que el propio sistema teatral entra en tensión, al generar

preguntas de carácter político que van más allá del hecho escénico -de lo que en escena sucede-. El *yo liminal* es reivindicado como auténtico protagonista de la acción.

.- **Rito y autoconocimiento:** En muchos casos, nos situamos ante discursos escénicos que han de entenderse dentro de un proceso de crecimiento de la compañía, en la que cada creación es una especie de *rito de paso*, en el que los creadores se presentan a la comunidad, al tiempo que se fomentan los valores humanos inherentes a las creaciones y que pasan por un mayor grado de autoconocimiento, tanto a nivel individual como colectivo. Este rasgo es apreciable, sobre todo en las creaciones de Ensalle, en lo que se refiere a la evolución como compañía (las personas que integran la compañía Ensalle sobrepasan un ciclo vital y se transforman artísticamente a través de una experiencia única), y en las creaciones de Voadora, en lo que se refiere a la entrada de personas en el escenario para manifestar mediante este rito experiencial su posición en la realidad.

.- **Condensación:** Tal y como afirma Kundera: «Alcanzar la complejidad de la existencia en el mundo moderno exige, me parece, una técnica de elipsis, de condensación.» (1986: 23). El uso de lo autobiográfico, lo personal y lo íntimo es efectuado desde una aceptación de la parcialidad: no se pretende describir un *yo* sino presentar de ese *yo* aquello que pueda servir para la propia escena en sí misma. Desde la paradoja de lo pequeño y oculto se pretende que el acto en sí pueda servir para una mejor comprensión del mundo, aceptando la imposibilidad de un conocimiento absoluto.

.- **Vincularidad:** Cobra especial importancia *lo vincular*, es decir, las relaciones

que se establecen en escena, para llegar de esta forma a considerar, plenamente, el hecho teatral como un acto político.

CAPÍTULO 6. BIBLIOGRAFÍA

- ABIRACHED, Robert (1994). *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: ADE.
- ABUÍN GONZÁLEZ, Ángel (2004). Para una teoría del no-lugar en el teatro español contemporáneo. En W. Floeck & M. F. Vilches de Frutos (eds.), *Teatro y Sociedad en la España actual* (pp. 255-267). Madrid: Iberoamericana.
- (2006). (ed.). *El teatro gallego hoy*. Monográfico de Estreno, XXII, 2.
- ACOSTA , Luis (1982). *El drama documental alemán*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- ADORNO T. y HORKHEIMER, M. (1999). *Dialéctica de la ilustración*. Madrid: Trotta.
- ADORNO, T. (1979). *Teoría Estética*. Barcelona: Hispamétrica.
- ALONSO DE SANTOS, Jose L. (1998). *La escritura dramática*. Madrid: Castalia,.
- ALVARADO CASTRO, Iván (2017). *Teatro de la escucha. La praxis teatral como proceso de subjección política*. (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- AMESTOY, Ignacio (2003). Como en los mil espejos de Proteo. Una reflexión sobre mis personajes. En *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor libros.
- AMO SÁNCHEZ, Antonia (2014). Dramaturgias de lo imprescriptible: un teatro para la recuperación de la memoria histórica en España (1990-2012). En *Anales de*

Literatura Española Contemporánea, nº39, 337-365.

AMORÓS, Andrés & DÍEZ BORQUE, José M.^a (1999) (eds.). *Historia de los espectáculos en España*. Madrid: Castalia.

APPIA, Adolphe (1921). *L'oeuvre d'art vivant*. Genève: Atar.

ARCE, José Luis (2009). *La máquina Border, Cuadrenos de decoloniaje*. Bilbao: Artez Blai.

ARDENNE, Paul (2004). Figurar lo humano en el siglo XX. En Pedro A. Cruz & Miguel A. Hernández-Navarro (eds.). *Cartografías de cuerpo* (pp. 36-45). Murcia: CENDEAC.

ARDENNE, Paul (2004). El arte bajo el prisma de lo poshumano. En Pedro A. Cruz & Miguel A. Hernández-Navarro (eds.). *Cartografías de cuerpo* (pp. 267-293). Murcia: CENDEAC.

ARISTÓTELES (1996). *Política*. Madrid: Alba.

— (1999). *Poética*. Madrid: Alianza.

— (1999). *Retórica*. Madrid: Alianza.

ARROYO REDONDO, Susana (2011). *La autoficción: entre la autobiografía y el ensayo biográfico. Límites del género*. (Tesis doctoral). Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.

ARTAUD, Antonin (1971). *Carta a la vidente*. Barcelona: Tusquets.

- (1971). *Textos*. Buenos Aires: Aquarius.
- (1983). *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Ediciones Edhasa.
- (1986). *Cartas desde Rodez, II*. Madrid: Fundamentos.
- (1989). *Cartas a Génica Athanasiou*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte.
- (1995). *México y Viaje al país de los Tarahumaras*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1995). *Van Gogh el suicidado por la sociedad*. Buenos Aires: Argonauta.
- (2005). *El arte y la muerte y otros escritos*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- ASZYK, U (2005). *Entre la crisis y la vanguardia. Estudios sobre el teatro español del siglo XX*. Varsovia: Cátedra de Estudios Ibéricos-Universidad de Varsovia.
- AUGÉ, Marc (2000). *Los «No Lugares». Espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- AUSLANDER, Philip (1999). *Liveness, Performance in a Mediatized culture*. Londres-New York: Routledge.
- AUSTIN, John (1982). *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Barcelona: Paidós.
- BADIOU, Alain (2003). *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires: Manantial.
- (2011). *Pequeño manual de inestética*. Buenos Aires: Prometeo.

- BAJTÍN, Mijail (1989). *Teoría y estética de la novela*. Barcelona: Taurus.
- BALANDIER, Georges (1994). *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*. Barcelona: Paidós.
- BARBA, Eugenio (1997). *Teatro. Soledad, oficio y revuelta*. Buenos Aires: Catálogos editora.
- (1999a). *La canoa de papel*, Buenos Aires: Catálogos.
- BARTHES, Roland (1967). *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral.
- (1975). *Roland Barthes par Roland Barthes*. París: Le seuil.
- (1995). *La Cámara Lúcida*. Barcelona: Paidós.
- BAUDRILLARD, Jean (1984). *Las estrategias fatales*. Barcelona: Anagrama.
- (2006). *El complot del arte, Ilusión y desilusión estéticas*. Buenos Aires: Amorrortu.
- BECERRA DE BECERREÁ, Afonso (2011). Cuatro creadoras. En *Revista Primer Acto* n° 337, 105-112.
- (2012). *Robeto Vidal Bolaño e o xogo do teatro*. Coruña: Laivento.
- (2016). Teatro gallego contemporáneo. Algunos casos. En *Revista Primer Acto* n° 351, 163-181.
- BENJAMIN, Walter (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.

- (1999). *Ensayos Escogidos*. México: Coyoacán.
- BENTLEY, E. (1982). *La vida del drama*. Barcelona: Paidós.
- BERICAT, E. (1998). *La integración de los métodos cuantitativo y cualitativo en la investigación social*. Barcelona: Ariel.
- BERGAMÍN, Beatriz (2018). *El presente es un animal*. Vigo: Invasoras.
- BERNAT, Roger (2016). Pendiente de voto. En Enrile, J.P. (ed.) *Teatro relacional*. Madrid: Fundamentos.
- BHABHA, Homi K. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- BLANCO, Sergio (2018). *Autoficción, una ingeniería del yo*. Madrid: Punto de vista.
- BOBES, M. C. (1987). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus.
- BOREL, J. P. (1963). *Théâtre de l'impossible*. Neuchâtel: Editions de la Branconniere.
- BORGES, J. L. (1975). Nueva refutación del tiempo. En *Obras completas* (pp. 757–772). Buenos Aires: Emecé Editores.
- BOURRIAUD, Nicolas (2001). *Esthétique relationnelle*. París: Les presses du réel.
- BREA, Jose Luis Brea (1991). *Las auras frías*. Madrid: Anagrama.
- (2004) *El tercer umbral*. Murcia: Ad Hoc.
- BRECHT, Bertold (2002). *Manifiestos por la revolución*. Madrid: Debate.

- BROOK, Peter (1969). *El Espacio vacío*. Barcelona: Península.
- (1977). *La puerta abierta, Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*. Barcelona: Alba.
- BROZAS POLO, María Paz (2003). *La expresión corporal en el teatro europeo del siglo XX*. Ciudad Real: Ñaque Editora.
- BUITRAGO, A (ed.). (2009). *Arquitecturas de la mirada*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- BURGOS, Juan Claudio (2007). Una tierra de felicidad. Archivo Virtual de Artes Escénicas. Recuperado de <http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=319>.
- BUTLER, Judith (1997) *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, New York, Routledge.
- (2002) *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós.
- (2006) *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós ibérica.
- CALONGE, Eusebio (2012). *Orientaciones en el desierto. Itinerarios para materializar lo invisible en la creación teatral*. Bilbao: Artezblai.
- CANALE, Marco (2012). *El nacimiento de mi violencia*. Revista Primer Acto n. 343, 129-134.
- CARLSON, Marvin (2005). *Performance*. Vigo: Galaxia.

- CARRODEAUGAS, Sther (2016). *Voaxa e carmin*. Santiago: Difusora de ideas.
- CASELLA, Mariaestella (2015). *Escritura escénica y Posmodernidad*. Cuadernos de Filología Hispánica, vol. 33, nº especial 45-56. Recuperado de http://dx.doi.org/10.5209/rev_DICE.2015.v33.48349.
- CASTELAO, A. (2004). *Os vellos non deben namorarse*. Vigo: Galaxia.
- CASTELAO, A. (2014). *Retrincos*. Vigo: Galaxia.
- CASTILLO, Fernando (2017). *Discurrir de la memoria*. En Archivo Virtual Artes Escénicas. Recuperado de <http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=513>.
- CASTRO, Julio (2016). La vista atrás se encuentra con *La soledad del paseador de perros*. Recuperado de <https://larepublicacultural.es/article11027>.
- (2018). La preparación del artefacto. *Antes de la metralla*. Recuperado de <https://larepublicacultural.es/article12347>.
- CATALÁ, Josep María (2006). *Vigo en las ciudades. La construcción de un punto de vista moral*. Archivos de la filmoteca nº 75, Institut Valencià de Cultura. Recuperado de https://ddd.uab.cat/pub/artpub/2006/171492/arcfil_a2006n52p42.pdf
- CATELLI, N. (1991). *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen.
- CENTENO, Enrique (ed.) (1996). *La escena española actual (Crónica de una década, 1984-1994)*. Madrid: SGAE.

- CENTENO, Enrique et al. (1999). *El director teatral y la puesta en escena*. Madrid: RESAD.
- COCO, Emilio (2000). *Teatro spagnolo contemporaneo*, volumen II. Alessandria: Edizioni dell' Orso.
- COLLINI SARTOR, G (1995). *Kazuo Ohno: el último emperador de la danza*. Buenos Aires: Vinciguerra.
- CONILL SANCHO, Jesús (2015). La intimidad corporal en la filosofía de Ortega y Gasset en SEGORÍA En Revista de Filosofía Moral y Política, n.º 53, julio-diciembre, 491-513.
- CONTRERAS, Ana (2001). Líneas emergentes en la dirección escénica en España durante el siglo XXI. *Revista Acotaciones*, nº 27, 55-82.
- CORCUERA, L (2016). *Entrevista a Ana Vallés: Se ha asumido la cultura del miedo*. Periódico Diagonal. Recuperado de <https://www.diagonalperiodico.net/culturas/29833-se-ha-asumido-la-cultura-del-miedo.html>
- CÓRDOBA, Elena (2011). *Anatomía poética II: El amor y la herida / Expulsadas del paraíso*. Madrid: Pliegos de Teatro y Danza, nº 38.
- CORNAGO, Óscar & SÁNCHEZ, J. Antonio (ed.) (2005). *Artes de la Escena y de la Acción en España. 1978-2002*. Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha.
- CORNAGO, Óscar (2003). *Pensar la teatralidad. Miguel Romeo Esteo y las estéticas de la modernidad*. Madrid: Fundamentos.

- (2005a). *Políticas de la palabra*. Madrid: Fundamentos.
- (2005b). Los caminos de la creación escénica y Matarile... ríle, rón (I). (Fragmentos de una conversación imaginaria). En Archivo Virtual Artes Escénicas. Recuperado de <http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=29>
- (2006a). Teatro postdramático. Las resistencias de la representación. En *Artes de la escena y de la acción en España. 1978-2002*. Cuenca: Caleidoscopio- Universidad de Castilla la Mancha.
- (2006b). Las instituciones públicas, la creación esénica y... Matarile, ríle, rón (II). Sobre *Illa reunión*, en el Centro Dramático Galego. En Primer Acto, nº 313, 156-161.
- (2006b). Morir con tristezas en los bolsillos. En Archivo Virtual Artes Escénicas. Recuperado de <http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=28>
- (2007). Geometrías del exceso (o el rostro DEL OTRO). En Primer Acto nº, 318, 145-151.
- (2008a). Rodrigo García, palabra y cuerpo. En Primer Acto nº 322, 156-161.
- (2008b). *Éticas del cuerpo*, Madrid: Fundamentos.
- (2011a). Dramaturgias para después de la historia. En *Repensar la dramaturgia*. Murcia: CENDEAC.
- (coord.). (2011b). *A veces me pregunto por qué sigo bailando. Prácticas de la intimidad*. Madrid: Continta me tienes.

— (2012). Dolor, ira y violencia. A partir de *San Jerónimo*, de Angélica Liddell. En *Revista Afuera* nº.12.

— (2015). *Ensayos de teoría escénica*. Madrid: Adaba.

— (2017). Artesanías de la memoria. En Archivo Virtual Artes Escénicas. Recuperado de <http://arteseszenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=510>

CORRAL ARRIETA, Itxaso (2013). *El cráneo roto y la entraña recién nacida temblando*. Madrid: Pliegos de Teatro y Danza, nº 54.

CORRONS, Fabrice (pr.) (2016). Un poema impresionista para dúas Marías (pp. 9-16). Carredeaugas, S. *Voaxa e carmin*. Santiago: Difusora de ideas.

CORTÉS José Miguel G. (1996). *El cuerpo mutilado (La Angustia de Muerte en el Arte)*. Valencia: Generalitat Valenciana.

DE BENI, Matteo (2012). Lo fantástico en escena en *Formas de lo imposible en el teatro español contemporáneo*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.

DE MARINIS, Marco (1988). *El nuevo teatro*. Barcelona: Paidós.

DE TORO, A. & FLOECK, W. (1995). *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*. Kassel, Reichenberger.

DELEUZE, Gilles, (2005). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.

— (2006). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorroutu.

— (2007). *Empirismo y subjetividad*. Barcelona: Gedisa.

- DELEUZE, G. & GUATTARI, F (1997). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*.
Valencia: Pre-Textos.
- DERRIDA, Jacques (1979). Le Théâtre de la Cruauté et la clôture de la représentation.
En *L'écriture et la différence*. París: Éditions du Seuil.
- (1989). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- DEVESA, Patricia (2003). Teatro X la Identidad. Un diálogo entre el presente y el
pasado. En *Palos y Piedras* 1, I, 16-23.
- DÍAZ, Jorge (2011). XI Escena contemporánea. Ética y artista, ¿compañeros de viaje?
en *Revista Primer Acto* nº 339, 95-97.
- DIDEROT, Denis (1959). Paradoxe sur le comédien en *Diderot, Ouvres de Esthétique*.
París: Éditions Garnier.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2007). *La imagen mariposa*. Barcelona: Mudito & co.
- (2012) *La supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Adaba.
- DIÉGUEZ, Ileana (2007). Escenarios liminales. Teatralidades, performances y políticas.
Buenos Aires: Atuel.
- (2009). Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas. En
Archivo virtual de Artes Escénicas. Recuperado de [http://artesescenicas.uclm.es/
archivos_subidos/textos/205/escenarios_teatralidades_liminales.pdf](http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/205/escenarios_teatralidades_liminales.pdf)
- DÍEZ BORQUE, J. M. & GARCÍA LORENZO, L. (1975). *Semiología del teatro*.

Barcelona: Planeta.

DOLEŽEL, Ludmír (1988). *Heterocosmica, Fiction and Possible Worlds*. London: The Johns Hopkins University Press.

DUBATTI, Jorge (coord.) (2002). El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001). En *Micropoéticas I*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación.

DUBATTI, Jorge (2007). *El convivio teatral, teoría y práctica del teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel.

— (2008). Antonin Artaud, el actor hierófono y el primer teatro de la crueldad. En *Revista colombiana de las Artes Escénicas*. Vol.2. n° 1.

DUMOULIÉ, Camile (1966). *Nietzsche y Artaud. Por una ética de la crueldad*. México: Siglo Veintiuno Editores.

DURAND, Gilbert (1968). *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu.

EGUÍA ARMENTEROS, J. (2012). *Motivos y Estrategias en el teatro de Angélica Liddell*. Madrid: Teatr@ 27.

ENRILE, Juan Pedro (2016). *Teatro relacional*. Madrid: Fundamentos.

EVREINOV, Nicolás (1963). *El teatro en la vida*. Santiago de Chile, Ercilla.

FACI, Claudia (2012). *Construyo sobre el olvido*. Madrid: Pliegos de Teatro y Danza, n°50.

FERAL, Josette (2004). *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos

Aires: Galerna.

FERNÁNDEZ-CARRIÓN, Miguel-Héctor (2002). Autobiografía en la obra teatral de Miguel Romero Esteo. En Romera Castillo, J. (ed). *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*, (pp.437-445). Madrid: Visor.

FERNÁNDEZ CASTRO, Xose Manuel (2011). *Obra dramática de Roberto Vidal Bolaño*. Santiago de Compostela: Laivento.

FERNÁNDEZ LERA, Antonio (1988). A corazón abierto en *El Público* nº 58-59, 64-67.

— (2012). *Conversación en rojo*. Madrid: Pliegos de Teatro y Danza, n.45.

FERNÁNDEZ LÓPEZ, Carlos (2013). *10.000 años*, Carlos Fernández López, Madrid: Pliegos de Teatro y Danza, n.49.

FERNÁNDEZ, José Ramón (2013). *Mi piedra Rosetta* en Revista *Primer Acto* nº 344.

FERNÁNDEZ PELÁEZ, J. (2015). Aproximación a la estética de *lo intrasubjetivo* en la dramaturgia actual española en Concurso Iberoamericano de Ensayos sobre Teatro CELCIT - 40º Aniversario, RTC Nº 40, 34-59.

— (2015b). *Preferiría non facelo*. (Texto inédito).

— (2016). El yo liminal en las dramaturgias actuales en el ámbito de Galicia. En *Sextas Jornadas de jóvenes investigadores en la Universidad de Alcalá* (pp. 67-78). Alcalá de Henares: UAH.

— (2016b). *Ensayo sobre la lejanía*. (Texto inédito).

— (2017). *Teatro invisible* de Matarile. La obra como documento artístico. En Castillo Romera, J. (ed.). *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI* (pp.510-520). Madrid: Visor.

— (2017b). *Optimismo Florence*. (Texto inédito).

— (2018). El *yo no ficcional* en la escena contemporánea española. De la autobiografía a la exposición. En *Jóvenes plumas del Hispaniso* (pp. 131-146). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

— (2018b). *Paisajes de extinción*. (Texto inédito).

— (2019). *Mer ou invisible*. (Texto inédito).

FIDALGO, Pablo (2015). *O estado salvaxe. Espaha 1936*. Rosario: Neutrinos.

— (pr.) (2017). *Escenas do cambio (programa de mano)*. Santiago de Compstela: Xunta de Galicia. 8-12.

FIRTH, Raymond (1951). *Elements of social organization*, London: Watts and Company.

FISCHER-LICHTE, Erika (1999). *Semiótica del teatro*, Madrid: Arco/Libros.

— (2011). Óscar Córnao (pr.). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada editores.

FLOECK, W. & DEL TORO, A., (eds.) (1995). *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*. Kassel: Reichemberger.

FLOECK, Wilfried (2003). *Estudios críticos sobre el teatro español del siglo XX*,

mexicano y portugués contemporáneo. Tübingen: Francke Verlag.

FLOECK, Wilfried (2004). El teatro actual en España y Portugal en el contexto de la postmodernidad. En *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad*, 47-68. Rescatado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=935596&orden=21108&info=link>

FOSTER, Hal (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*. Madrid: Akal.

FOUCAULT, Michael (1999). ¿Qué es el autor?. En *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales I*. Barcelona: Paidós.

— (2000). *Historia de la locura en la época clásica*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

FRATINI, Roberto (2012). *Máquinas desexadoras e protocolos de consenso*. Revista NÚA, nº 5, anexo.

FRESNEDA, Pedro (2011). *La maleza*. Madrid: AFLERA, Pliegos de Teatro y Danza, nº 41.

— (2009). Exceso de conversación con gaviotas en *Persona*, Revista Acotaciones en la caja negra, nº 8, 120-136

— (2012). *Miniaturas*. Madrid: AFLERA, Madrid: Pliegos de Teatro y Danza, nº 42.

— (2014). *Imprudentemente deseé*. Madrid: AFLERA, Madrid: Pliegos de Teatro y Danza, nº 56.

— (2015). *No deberíamos salir de aquí*. Madrid: AFLERA, Madrid: Pliegos de Teatro y Danza, n° 58.

— (2016). *Las calles corrían por las calles*. Madrid: AFLERA, Madrid: Pliegos de Teatro y Danza, n° 64.

— (2018). *Arar*. Madrid: AFLERA, Pliegos de Teatro y Danza, n° 66.

GADAMER, H. (1977). *Verdad y Método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Sígueme.

— (2006). *Estética y Hermenéutica* (3ª Edición). Madrid: Tecnos.

GALÁN, Marta (1998). *Hablando con Rodrigo García sobre a través de entre otras voces*, Barcelona Reviuw. Recuperado de <http://www.barcelonareview.com/cas/index.html>

GÁLVEZ, Elisa & ÚBEDA, Juan (2011). *Tierra pisada, por donde se anda, camino*. Madrid: Pliegos de Teatro y Danza, n° 39.

GARCÍA BARRIENTOS, Jose Luis (2004). *Teatro y narrativa*. Arbor CLXXVII, n° 699 (Marzo). Madrid: CSIC.

— (2008). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis.

GARCÍA-PASCUAL, Raquel (ed.) (2011). *Dramaturgas españolas en la escena actual*. Madrid: Castalia Ediciones.

GARCÍA, Rodrigo (1990). Material Prometeo. En Revista Fases n°5. Teatro Pradillo,

15.

— (1996). Lo que el texto aguante, prólogo a *Notas de cocina*. Madrid: El ojo de La Avispa.

— (2006) *Aproximación a la idea de desconfianza y otros textos*. Barcelona: Arola Editors.

— (2008) *Diez obras escogidas*. La Habana: Alarcos.

— (2014). *Daisy*. Madrid: AFLERA, Pliegos de Teatro y Danza, nº 53.

GARCÍA MARTI, Miguel Ángel (1992). *La intimidad*. Pamplona: Eunsa.

GIANNACH, Gabriela (2004). *Virtual theatres. An introduction*. London: Routledge.

GOLDBERG, RoseLee (1992). *Performance art*. Barcelona: Destino.

— (2004). *Performance, live art since the 60s*. London: Thames & Hudson.

GÓNZALEZ, Francisco (2007). El lápiz de Artaud. En *Revista de Filología Románica*, anejo V. Recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/view/RFRM0707220153A/9797>, pp. 153-170

GROCH, Ana. *Estar Adentro, estar Afuera, Etcétera: Apuntes sobre Arte y Política*. (Inédito).

GROTOWSKI, Jerzy (1970). *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI. México.

GUATTARI, Félix & SUELY Rolnik (2005). *Micropolítica. Cartografías del deseo*,

Buenos Aires: Tinta Limón.

GUATTARI, Félix (1996). Acerca de la producción de subjetividad. En *Caósmosis*, Buenos Aires: Manantial, 11-46.

GUTIÉRREZ CARBAJO, F. & ROMERA CASTILLO, J (ed.) (2007). *Representaciones teatrales a principios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.

GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco. (2002). *Movimientos y épocas literarias*. Madrid: Ediciones UNED.

— (2006). *Introducción a Teoría del Teatro. Bases para el análisis de la obra dramática*. Madrid: Fundamentos,

— (ed.) (2013). *Teatro breve actual. Modalidades discursivas*. Barcelona: Castalia

HABERMAS, Jürgen (1989). *El discurso filosófico de la modernidad*, Buenos Aires: Alfaguara.

HENRÍQUEZ, José (2003). Sin sombra de duda en Madrid. En *La guía del ocio* n° 1425, p.7.

— (2010). Topografías imaginarias. En *Primer Acto* n° 333, II, 75-86.

— (2011). XI Escena contemporánea. Un festival que asume sus barrios en *Primer Acto* n° 339, 89-94.

HORMIGÓN, Juan Antonio (1991). *Trabajo dramaturgico y puesta en escena*, vol. I y II, Madrid: ADE.

- HRABAL, B. (1992). *Quién soy yo*, Barcelona: Destino.
- HUSERL, Edmund (2002). *Investigaciones Lógicas*. Tomos 1 y 2. Madrid: Alianza.
- INHERENTE TEATRO (2018). Dramaturxia de mulleres. En *Dramaturxia galega actual*, (pp. 11-37). Vigo: Á Feira.
- IS, Ernesto (2018). Tannhäuser. En *Dramaturxia galega actual* (pp. 133-157). Vigo: Á Feira.
- IS, Ernesto & NO, César (2016). *Entrevista a Ana Vallés*. Erregueté nº 88, 42-45
- JONES, Amelia (2006). *El cuerpo del artista*. New York: Phaidon.
- KARLEHEINZ, Stierle (2005). ¿Qué significa «recepción» en los textos de ficción?. En Mayoral, J. A. (ed.) *Estética de la recepción* (pp. 87-144). Madrid: Arco/Libros.
- KANDINSKY, Vasily (1981). *De lo espiritual en el arte*, Barcelona: Barral.
- KANTOR, Tadeusz (1988). *Wielopole, Wielopole*. En *Pipirijaina*, nº 19-20 (octubre), 24-72.
- (2009). *Teatro de la muerte y otros ensayos. 1944-1986*. Barcelona: Alba.
- KIFFER, Ana (2003). *Uma poética do pensamento*. A Coruña: Biblioteca arquivo-teatral Francisco Pillado Mayor.
- KIRBY, Michael (1976). *Estética y arte de vanguardia*. Buenos Aires: Pleahar.
- KNAPP, M. L. (1992). *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*: Barcelona:

Paidós.

KNOEDGEN, W. (1990). *El teatro imposible. Per a una fenomenologia del teatre de figures*. Barcelona: Institut del Teatre.

KOTTE, Andreas (2005). *Theaterwissenschaft*. Köln: Böhlau Verlag.

KRISTEVA, Julia (1970). La productividad llamada texto. En *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.

— *et alii*, eds (1971). *Essays in Semiotics. Essais de sémiotique*. The Hague/Paris: Mouton.

— (1973). "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela". En Navarro, D. (selecc. y trad.). *Intertextualité*. La Habana: UNEAC, Casa de las Américas.

— (1981). *Semiótica*, Madrid: Fundamentos.

KRAKOV, H. y PACHUK, C. (1998). Tres Espacios Psíquicos. En *Diccionario de Psicoanálisis de las Configuraciones Vinculares*, Buenos Aires: Ediciones Del Candil.

KUNDERA, Milan (1986). *El arte de la novela*, Madrid: Tusquets.

LA TRISTURA (2013). *El sur de Europa. Días de amor difíciles*, Madrid: Pliegos de Teatro y Danza, nº 57.

LACAN, Jacques (1971). *Escritos*, Madrid: Siglo XXI editores.

— (1997). *La ética del psicoanálisis*. Barcelona: Paidós.

- LADRA, David (2011). El contenido político del teatro postdramático. La audiencia como multitud. En Primer Acto nº 341, 116-123.
- (2013). Lenguajes teatrales en el Festival de Avignon. En Primer Acto nº 345, 52-70.
- LAGO, Manu (2018). *Arquivo online de Danza Contemporánea en Galicia*. Recuperado de <http://manulago.com/arquivo-online-danza-galicia>
- LAUREN, Ellen (2012). *En busca de la quietud*. Recuperado de <http://www.vertico.es/wp-content/uploads/2012/02/En-Busca-de-la-Quietud-por-Ellen-Lauren.pdf>
- LORENTE, Jose Ignacio (2017). Documentos de la deriva contemporánea: a propósito de *Protegedme de lo que deseo*, de Rodrigo García. En Castillo Romera, J. (ed.). *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI* (pp.311-322). Madrid: Visor.
- LAX, Fulgencio M. (2018). Si pudiera hablar de esto no haría esto / Janet Novás en Artez Blai (25/02/2018). Rescatado de <http://www.artezblai.com/artezblai/si-pudiera-hablar-de-esto-no-haria-esto-janet-novas.html>
- LEHMANN, Hans-Thies (1999). *Le Théâtre postdramatique*. París: L'Arche.
- LEITÃO, José (2016). A presença do Teatro Galego no Festival Internacional de Teatro Cómico de Maia. Erregueté, nº 86, pp.23-25.
- LEÑERO, Vicente (2012). *Vivir del teatro*. México: Fondo de Cultura Económica.
- LEPECKI, André (2008). *Agotar la danza*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.

— (2011). No estamos listos para el dramaturgo: Algunas notas sobre la dramaturgia de la danza. En *Repensar la Dramaturgia* (pp. 161-179). Murcia: CENDEAC.

LIDELL, Angélica (2009). Discurso directo. Sangre no esgotamiento de um fulgor
Entrevista en Blogue Citemor. Recuperado de: <http://citemor.blogspot.com/2009/08/discurso-directo-angelica-liddell.html>

— (2011a). *Te haré invencible con mi derrota*. Madrid: La uña Rota.

— (2011b). Abraham y el sacrificio dramático. En *Repensar la Dramaturgia* (pp. 245-264). Madrid: CENDEAC.

— (2016). *Trilogía del infinito*. Madrid: La uña rota.

LIPOVETSKY, Gilles, (2002). *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.

— (2006). *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Anagrama.

LIPPARD, Lucy R (2001). Caballos de Troya: arte activista y poder. En Brian W. (ed.).
Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación.
(pp. 343-361). Madrid: Akal.

LÓPEZ-ARANGUREN, E. (1986). El análisis de contenido. En García F. et all (comp.).
El análisis de la realidad social. Métodos y técnicas de investigación., Madrid:
Alianza Editorial.

LÓPEZ SILVA, Inmaculada (2012). Estéticas contemporáneas en Galicia, o la redefinición de la identidad. En Revista Don Galán nº 2. Recuperado de <http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/> (epub)

- LOZARES, C., MARTÍN, A. & LÓPEZ, P. (1998). El tratamiento multiestratégico en la investigación sociológica. En *Papers de sociología* nº 55, 27-43.
- LLOVES, Estela (2011). Knochenblume (Flor de hueso). En Cornago, Óscar (coord.) *A veces me pregunto por qué sigo bailando. Prácticas de la intimidad* (pp.42-48). Madrid: Continta me tienes.
- (2017). Residencia Paraíso. (Comunicación en vídeo). Recuperado de <https://youtu.be/I7Qwe8bIlpc>
- LONGONI, Ana (2001). La politicidad de lo íntimo. *Teatro al Sur* nº 19, 17-20.
- LOTMAN, J. M. y USPENSKIJ, B. A (1975). *Semiotica e cultura*. Milano/Napoli: R. Ricciardi.
- MARCUSE, Marcuse (1983). *Eros y civilización*. Madrid: Sarpe.
- MARINIS, M. de. (1982). *Semiótica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milán: Bompiani.
- MARIÑO, Henrique (2017). Chévere, el teatro que combatió el fragismo. *Diario Público* (23/05/2017). Rescatado de <https://www.publico.es/culturas/chevere-teatro-combatio-fraguismo.html>
- (2018). *La violencia contra la mujer durante el parto: el duro relato íntimo de la actriz Iria Pinheiro*, *Diario Público* (25/05/2018). Rescatado de <http://www.publico.es/sociedad/violencia-obstetrica-parto-iria-pinheiro.html>
- MARQUERIE, Carlos (2013). *28 buitres vuelan sobre mi cabeza*. Madrid: AFLERA,

Pliegos de Teatro y Danza, nº 48.

MARTÍNEZ-ALÉS GARCÍA, Daniel Eduardo (2012). *El monólogo cómico español como género autoficcional: apuntes para una poética* (tesis doctoral). Madrid: Universidad Autónoma.

MERINO, Louisa *et al.* PROAÑO, Lola (coord.) (2006). *Espacios de representación*. Cádiz: Fund. Municipal Cultura Cádiz.

— (2010). *¿41 creadores de la nueva escena madrileña se equivocan?*. Madrid: La Casa Encendida.

— (2011). *Hacia la tierra de felicidad: el camino... imaginario*. En Cornago, Ó. (coord.). *A veces me pregunto por qué sigo bailando. Prácticas de la intimidad*. Madrid: Con tinta me tienes.

MCLUHAN Marshall & QUENTIN Fiore (2015). *El medio es el mensaje*. Buenos Aires: La marca editora.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1945). *Fenomenología de la percepción*. París: Gallimard.

— (1969). *Le Visible et L'invisible*. París: Gallimard.

MEYERHOLD, V.E (1979). *Teoría teatral*. Madrid: Fundamentos.

MILLER, Jacques-Alain (2010). *Extimidad*. Buenos Aires: Paidós.

MIRA NOUSELES, A. (1996). *De silencios y espejos. Hacia una estética del teatro*

español contemporáneo, Valencia: Universitat de Valencia.

MIRALLES, A (1977). *Nuevo teatro español, una alternativa social*. Madrid: Villalar.

MIRALLES, Remei (2011). Citizen, primera parte. En Revista digital Episkenion.
Rescatado de <https://www.episkenion.com/no-somos-cr%C3%ADtic-s/citizen/>

MONTERO, Josu (2010). Lo que se deshace en el aire construye lo imposible. En *Artez Blai* nº 162, 12-13.

MOURE, Teresa (2015). *Cínicas*, A Coruña: Biblioteca Archivo teatral Francisco Pillado Maior.

MUKAROVSKY, J. (1977). *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*. Barcelona: Gustavo Gili

NOVARINA Valéry (1989a). *Lle Théâtre deas paroles*. París: Editions P.O. L.

— (1989b). *Carta a los actores para Louis de Funes*, Valencia: Universitat de Valencia.

— (2001). *Ante la palabra*, Barcelona: Pre-textos.

NOVÁS, Janet (2017a). Web personal. Recuperado de <http://janetnovas.com>

— (2017b). Canal personal en Vimeo. Recuperado de <https://vimeo.com/channels/122081>

OLIVA, César (2002). *El teatro español ante el siglo XXI*, Madrid: España Nuevo Milenio.

— OLIVA, César y TORRES MONREAL, Francisco (2003). *Historia básica del arte escénico*. (7.^a ed. ampliada). Madrid: Cátedra.

— (2005). *La verdad del personaje teatral*. Murcia: Universidad de Murcia.

OLIVER, L. (1990). *Confesiones de un actor*. Barcelona: Planeta.

OLIVER PRIETO, Carolina (2016). *Esteve Graset. Una dramaturgia interdisciplinaria. Materiales del discurso escénico en Esteve Graset* (tesis doctoral). Valencia: Universitat Politècnica.

PARDO, José Luis (1996). *La intimidad*. Valencia: Pre-Textos.

— (2011) Las raíces de la intimidad. En Cornago, Ó. (coord.). *A veces me pregunto por qué sigo bailando. Prácticas de la intimidad* (pp. 363-391). Madrid: Continta me tienes.

PASOLINI, P. (2009). *Escritos corsarios*. Madrid: Oriente y Mediterráneo.

PAVIS, Patrice (1998). *Diccionario del teatro, Dramaturgia, Estética, Semiología*. Barcelona: Paidós.

— (2000). *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós.

— (2007). *La mise en scène contemporaine*. Paris: Armand Colin.

PAVLOVSKY, Eduardo (1999). *Micropolítica de la Resistencia*. Buenos Aires: Eudeba.

PEDRÓS-GASCÓN, Antonio Francisco (2002). Autobiografía ficcional y ficción autobiográfica en los textos dramático de Suso de Toro. En Romera Castillo, J. (ed.).

Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX. (pp.499-508). Madrid: Visor.

PERALES Liz (2003). Entrevista a Rodrigo García. En Diario El Mundo. Sección El Cultural. (20/02/03).

PÉREZ MINIK, D. (1961). *Teatro europeo contemporáneo. Su libertad y compromisos.* Madrid: Guadarrama.

PÉREZ-RASILLA, Eduardo (2003). El teatro desde 1975. En Huerta Calvo, J. (dir.) *Historia del teatro español*, 2 vols, vol. II, (pp. 2855-2883). Madrid: Gredos.

— (2011a). La celebración de la inopinada eventualidad de estar vivos. En Cornago, Ó. (coord.). *A veces me pregunto por qué sigo bailando. Prácticas de la intimidad* (pp. 181-204). Madrid: Continta me tienes.

— (2011b). Tierra pisada, por donde se anda, camino. En Revista digital Madridteatro, 05/11/2012. Rescatado de http://www.madridteatro.net/index.php?option=com_content&view=article&id=2133:tierra-pisada-por-donde-se-anda-camino-critica&catid=208:critica&Itemid=185

— (2012). Notas sobre la dramaturgia emergente en España. En Revista Don Galán nº 2. Rescatado de <http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/>

— (2015). *Teatro Invisible*, de Matarile: un acto de resistencia e paradoxo. En *Escenas do Cambio 2015* (pp. 70-79), Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

— (2018). Prólogo a la edición de *Cerrado por Aburrimiento, Staying Alive, Teatro Invisible, El cuello de la Jirafa* de Ana Vallés. Vigo: Invasoras.

- PÉREZ, Avelina (2017). *Os cans non comprenden a Kandinsky*. Separata de Revista Erregueté nº 91.
- PESSOA, Fernando (1982). *Páginas de Estética e de Teoría e Crítica Literaria*. Lisboa: Ática.
- PICAZO, G (coord.) (1993). *Estudios sobre performance*. Sevilla: CAT.
- PISCATOR, Erwin (1962). *Le Theatre Politique*. Paris: L'Arche.
- POZUELO YVANCOS, Jose María (2006). *De la Autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona: Editorial Crítica.
- PRECIADO, Beatriz (Paul B.) (2002). *Manifiesto contrasexual*. Barcelona: Anagrama.
- (2008). *Testo yonqui*. Barcelona: Espasa Calpe.
- PREVENCIO, Julio (2013). El caminante en búsqueda. En *Artez Blai* nº192, 13-14
- PULIDO, Andrés (2018). Janet Novás presenta una pieza en el Teatro Ensalle. En *La Voz de Galicia*, sección Vigo (13/04/2018).
- RAMOS, Gon (2026). *Yogur | Piano*. Vigo: Ediciones Invasoras.
- RENJIFO, Fernando (2012). *Mayo siglo XXI. ¿Es el fracaso un atributo del alma?*. Madrid: AFLERA, Pliegos de Teatro y Danza, nº 47.
- RICHARDS, T. (2004). *Trabajar con Grotowski en las acciones físicas*. Madrid: Alba.
- RIOBÓ, Pedro Pablo (2003). Falamos con... Belén Quintáns, RGT nº 33-34, pp. 23-27.

- RODRIGO, Vicente (2013). *Eurozone*, crítica de una crisis política. Revista Red Carpet (10/11/2013). Rescatado de <http://revistaredcarpet.com/eurozone-critica-de-una-crisis-politica/>
- RODRÍGUEZ, Jose Luis (1981). *El autor y su obra. Antonin Artaud*. Barcelona: Barcanova.
- RODRÍGUEZ PRIETO, Zara (2016). *Archivo Virtual de Artes Escénicas. Una propuesta historiográfica*. Cuenca: Ediciones Universidad de Castilla-La Mancha.
- ROMERA CASTILLO, José (1998). *Literatura, teatro y semiótica, Método, prácticas y bibliografía*. Madrid: UNED.
- *et alii*, eds (1993). *Escritura autobiográfica*. Madrid: Visor.
- (ed.) (2003). *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
- (2006). *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)*. Madrid: Visor Libros.
- (ed.) (2006). *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. Madrid: Visor.
- (ed.) (2007). *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006)*. Madrid: Visor.
- (2011). *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor.
- Estudio del teatro en la primera década del siglo XXI en el SELITEN@T. En Revista Don Galán nº 2. Recuperado de <http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/>

- (2014) *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)*. Madrid: Verbum.
- (ed.) (2017) *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum.
- ROMERAL ROSEL, Francisca (2007). *Escritura y humillación: el itinerario autoficcional de Annie Ernaux* (tesis doctoral). Cádiz: Universidad de Cádiz.
- RUBIO, Miguel (2008). *El cuerpo ausente (performance política)*. Lima: Grupo Yuyachkani.
- SAISON, Maryvonne (1998). *Les théâtres du réel. Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*. Paris-Montreal: L'Harmattan.
- SALAS, Roger (2006). *Una tierra de felicidad*. Diario El País. Madrid. (10/05/2006)
- SÁNCHEZ, Jose Antonio (1994). *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: UCLM.
- (ed.) (1999a). *Desviaciones*. Madrid: La inesperada y Cuarta pared.
- (1999b). La nueva danza en Madrid. En *Escena* n.57, 5-8.
- (1999c). *La escena moderna, manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Madrid: Akal.
- (1999d). *Mónica Valenciano: garabatos y disparates*. Archivo virtual de Artes escénicas. Recuperado de <http://arteseszenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=11>
- (dir.) (2006). *Artes de la escena y de la acción en España. 1978-2002*. Cuenca: Caleidoscopio-Universidad de Castilla la Mancha.

- (2007). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Cuenca: Diputación provincial de Cuenca.
- SÁNCHEZ, José Antonio & CONDE-SALAZAR, Jaime (eds.) (2001). *Cuerpos sobre blanco*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- SARRIÓ, Carlos (2014). *Nunca debimos empezar por ahí*. Madrid: AFLERA, Pliegos de Teatro y Danza, nº 55.
- (2017). *Solo sucede lo que puede suceder*. Vigo: Invasoras.
- SCHECHNER, Richard (1973). *Teatro de guerrilla y happening*. Barcelona: Anagrama.
- (1988). *El Teatro Ambientalista*. México: Árbol Editorial, S. A.
- (2000). *Performance. Teoría & y Prácticas Interculturales*, Buenos Aires: Libros del Rojas.
- (2002). *Performance Studies. An Introduction*. NY: Routledge.
- SCHLICHER, Susanne (1993). *Teatre-dansa. Tradicions i llibertats*. Barcelona: Institut del Teatre.
- SERRANO, Virtudes (2006). El teatro desde apenas ayer hasta nuestros días. En Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura, nº 11, 13-40.
- SIBILA, Paula (2008). *La intimidad como espectáculo*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- SKLOVSKI, Víctor (1970). El arte como procedimiento. En *Formalismo y vanguardia*, Madrid: Alberto Corazón.
- SONTAG, Susan (2007). Una aproximación a Artaud. En *Bajo el signo de Saturno*. Buenos Aires: Debolsillo.
- SORIA TOMÁS, G (2007). Últimas propuestas escénicas de Matarile Teatro. En Romera Castillo, J. (ed.). *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006)* (pp. 541-554). Madrid: Visor Libros.
- SPANG, Kurt (1991). *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*, Pamplona: Eunsa - Universidad de Navarra.
- STACHELHAUS, H (1990). *Joseph Beuys*. Barcelona: Parsifal.
- STIEGLER, B. (2002). *La ética y el tiempo*. Hondarribia: Hiru.
- SURBEZY, André (2003). ¿Una subjetividad sin sujeto? Testimonio personal y yo autobiográfico en el teatro posmoderno: Borja Ortiz de Gondra. En Romera Castillo, J. (dir.). *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX* (pp. 561-587). Madrid: Visor.
- (2012). Recreación grotesca y nuevos arabescos: lo grotesco en el teatro de Antonia Bueno y Ana Vallés. En *SIGNA* 21, 137-160 (también en *DIANLET, SIGNA: Revista de la Asociación Española de Semiótica*. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3831748>)
- SUSAN Sontag (2003). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara.

- SZONDI, Peter (2011). *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. Madrid: Dykinson.
- TATARKIEWICZ Władysław (2006). *Historia de las ideas*. Madrid: Alianza.
- VAN DIJK, Teun A (2015) *Texto y Contexto (Semántica y pragmática del discurso)*. Madrid: Cátedra.
- TATO FONTAÍÑA, Laura (2013). *Roberto Vidal Bolaño. Unha vida para o teatro*, Noia: Toxosoutos.
- TEJO, Carlos (ed.) (2010). *Chámalle X, unha década de arte de acción*. Pontevedra: Vicerreitoría do Campus de Pontevedra.
- TORDERA, Antonio & ROMERA CASTILLO J., et all, (1996) *Elementos de una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra.
- TORO (de). Fernando (1987). *Semiótica del teatro, del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires: Galerna.
- TORRES, Xohana (1966). *A outra banda do Iberr*. Vigo: Galaxia.
- (1967). *Un hotel de primeira sobre o río*. Vigo: Galaxia.
- TRANCÓN, Santiago (2006). *Teoría del teatro, bases para el análisis de la obra dramática*. Madrid: Fundamentos.
- TURNER, Víctor (1980). *La selva de los símbolos*. Madrid: Siglo XXI.
- (1988). *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus.

- URRACO CRESPO, Juan Manuel (2012). *Dramaturgias de lo real en la escena contemporánea Argentina. Una escritura con sede en el cuerpo* (tesis doctoral). Barcelona: Universitat Autònoma.
- VALENCIANO, Mónica (1991). Mónica Valenciano. Puntos suspensivos. En Revista Fases nº6. Madrid. Teatro Pradillo. p.6.
- (2015). *La voz del cuerpo (acústica del movimiento)*. Madrid: AFLERA, Colección Pliegos de Teatro y Danza, nº61.
- VALENTINI, Valentina (1991). *Després del teatre*, Barcelona: Institut del Teatre.
- VALENZUELA, José Luis (2000). *Antropología teatral y Acciones Físicas*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- VALÉRY, Paul (1998). *Teoría Poética y estética*. Madrid: La balsa de la Medusa, 1998.
- VALLÉS, Ana (2007). *Illa Reunión*. Santiago, Laivento.
- (2017). O espectador son eu (manfesto de alguén non conforme co tempo). Erregueté nº 88, 46-48.
- (2017). *Cerrado por Aburrimiento, Staying Alive, Teatro Invisible, El cuello de la Jirafa*. Vigo: Invasoras.
- VAN GENNEP, Arnold (1982). *La formación de las leyendas*. Barcelona: Alta Fulla.
- (2008). *Los ritos de paso*. Madrid: Alianza.
- VATTIMO, G. (1987). *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura*

- postmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- VELASCO, María (2016). *Si en un árbol un burka*. Vigo: Invasoras.
- VELLIDO, Juan (2017). *Elogio de la Escena*. Granada: Universidad de Granada.
- VERZERO, Lorena (2010). Políticas de la afectividad. Lo kitsch, lo bello, lo abyecto en el capitalismo emocional. En Cornago, Ó. (ed.) *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización* (pp. 153-172). Cuenca: Servicio de publicaciones de UCLM.
- VIDAL EGEA, A (2010). El teatro de Angélica Liddell (1988-2009). (Tesis doctoral). *SELITEN@T*, Madrid: UNED.
- VIDAL PONTE, Roi (2013). *Fóra de portas*. Santiago de Compostela: Positivas.
- (2016). Balor na acción dunha cadeira. O persoal é político (ou sobre como reconstruírmonos). En Teatro Crítico Universal, Magazine de crítica da Revista Galega de Teatro. (11/05/2016). Recuperado de <https://rgtcrítica.wordpress.com/2016/05/11/balor-na-accion-dunha-cadeira/>
- (2018). Optimismo Florence. A beleza do ridículo. En Teatro Crítico Universal, Magazine de crítica da Revista Galega de Teatro. (05/01/2018). Recuperado de <http://erreguete.gal/2018/01/05/optimismo-florence/>
- VIDALES, Raquel (2016). Del paraíso al supermercado: así cayó el Estado del bienestar. En Diario El País (8/03/2016). Recuperado de https://elpais.com/cultura/2016/03/08/actualidad/1457423299_436982.html

- VIETES, Manuel (2000). Dramas de desolación e parodoxo. En *Literatura dramática, unha introdución histórica*. Vigo: Galaxia.
- VIZOSO, Sonia (2017). Chévere, 30 años de teatro gamberro. En Diario El País, (28/06/2017). Recuperado de https://elpais.com/cultura/2017/06/28/actualidad/1498667976_966602.html
- VYGOTSKI, Lev S. (2012). *El desarrollo de los procesos psicológicos superiores*. Madrid: Planeta.
- VIRILIO, Paul (1988). *Estética de la desaparición*. Madrid: Anagrama.
- WEBER, Max (1998). *El político y el Científico*. Madrid: Alianza.
- WEISS, Peter (1976). Notas sobre el teatro documento. En *Escritos políticos* (pp.99-110). Barcelona: Lumen.
- YÚDICE, Georges (2002). *El recurso de la cultura*. Barcelona: Gedisa.
- ZAFRA, Remedios (2017). *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Madrid: Anagrama.
- ZARRILLI, Phillip (ed.) (2010). *A interpretación (re)considerada*. Vigo: Galaxia.
- (2012). *Al filo de la respiración*. Recuperado de <http://www.vertico.es/wp-content/uploads/2012/01/Al-filo-de-la-respiraci%C3%B3n-mirando-por-Phillip-Zarrilli.pdf>
- ZARZA GARCÍA-ARENAL, Clara (2014). *Materiales y modos autobiográficos en las*

prácticas visibles en el panorama artístico euroamericano de la década de 1990
(tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense.

ŽIŽEK, Slavoj (2004). *Violencia en acto. Conferencias en Buenos Aires*. Buenos Aires:
Paidós.

— (2005). *Bienvenidos al desierto de lo real*. Madrid: Akal.

— (2006). *Órganos sin cuerpo. Sobre Deleuze y sus consecuencias*. Valencia: Pre-
textos.

— (2007). *El espinoso sujeto, el centro ausente de la ontología política*. Buenos Aires:
Paidós.

ZÚÑIGA, Ángel (1983). *Mi futuro es ayer*. Barcelona: Planeta.

Comunicaciones personales:

ANIDO, Diego (2016). entrevista a través de correo electrónico, 24/08/2018.

CADAVAL, Quico (2018). entrevista a través de correo electrónico, 24/08/2018.

FERNÁNDEZ LERA, Antonio (2015). entrevista personal, audio, 16/03/2015.

FIDALGO, Pablo (2016). entrevista a través de correo electrónico, 22/08/2016.

FRESNEDA, Pedro, HERNÁNDEZ Raquel & REY Artús (Teatro Ensalle) (2015).
entrevista personal, audio, 18/07/2015.

— (2016). entrevista a través de correo electrónico, 20/08/2016.

GAYO, Clara (2016). entrevista a través de correo electrónico, 10/06/2016.

LLOVES, Estela (2018). entrevista a través de correo electrónico, 10/07/2018.

PÉREZ, AveLina (2017). entrevista a través de correo electrónico, 08/05/2017.

VALLÉS, Ana María (2015). entrevista a través de teléfono, audio, 12/06/2016.

— (2016). entrevista a través de correo electrónico, 12/06/2016.

VALENCIANO, Mónica (2014). entrevista personal, audio, 15/03/2015.

VELASCO, María (2015). entrevista a través de correo electrónico, 15/05/2015.

