

nº3

Revista de creación e
investigación de la Escuela de
Actores de Canarias

[FA] [RÁN DU LA]



La creación femenina
en las artes escénicas:
siglos XX y XXI

www.webeac.org

Revista de creación e investigación de la Escuela de Actores de Canarias



Tenerife

C/ Pedro Suárez Hernández, s/n

38009. Santa Cruz de Tenerife.

Tfno. 922 235 310 – tenerife@webeac.org



Las Palmas (Gran Canaria)

Dirección **provisional**, Urbanización Díaz Casanova

C/Managua, 18 (Las Torres)

Tfno. 928 334 784 – grancanaria@webeac.org

Equipo Editorial

COORDINADORES

María Luján Falcón
Carlos Brito Díaz

IDEA ORIGINAL

Samanta Mishelle
Berrocal Cuba



AYUDANTE DE COORDINACIÓN

J. Carlos Pérez Peña



DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Arlene Gutiérrez
amasdesign.es

ASESORÍA GRÁFICA Y ARTÍSTICA

María Candelaria
Hernández Hernández
(Escuela de Arte Superior y Diseño Fernando Estévez)



Esta revista ha recibido un apoyo a la edición de la Viceconsejería de Cultura y Patrimonio Cultural del Gobierno de Canarias

FA RÁN DU LA

Palabras preliminares

Nuestra revista prosigue su recorrido por la investigación y la creación teatral en Canarias bajo el formato, por primera vez, de monográfico, en esta ocasión dedicado a *La creación femenina en las artes escénicas: siglos XX y XXI*, al amparo de la imparable presencia de la mujer en la escena contemporánea. Nuestro propósito es el de aportar acercamientos y perspectivas en torno a los variados ámbitos del teatro de nuestra Comunidad Autónoma en los que descuellan creadoras e investigadoras. Lo que podría entenderse como una *deferencia* es, en realidad, una constatación de su pujante trascendencia pues ha pasado la hora de la reivindicación para trasladarse a la acción restituyendo a la mujer al lugar que la historia le ha escamoteado. Las aquí representadas valgan como símbolo y metonimia de las que no aparecen, en un contexto general de escritura, gestión, interpretación, dirección, programación, edición y dominio técnico en los que los hombres ya no son los protagonistas exclusivos y en cambio son cada vez, por fortuna, menos excluyentes. En uno de los congresos que se vienen celebrando en la Universidad de La Laguna desde 2018 acerca de la presencia de la mujer en la escena última, en una mesa de dramaturgas canarias, coordinada por el profesor, director, investigador y autor dramático José Antonio Ramos Arteaga, se congregaron cinco voces de diferentes generaciones que muy bien pueden representar el panorama de la efervescente autoría femenina en el teatro insular: Irma Correa —la creadora de mayor proyección internacional—, Aranza Coello, Bibiana Monje, Ana Vanderwilde y Victoria Oramas compartieron sus trayectorias y sus inquietudes en aquel septiembre de 2020, pospandémico y virtual: todas coincidieron en la necesidad de apostar por parte de editores,

programadores, gestores e instituciones por el teatro *joven*, audaz, experimental, lírico y beligerante, del que las creadoras son el mejor aval y exponente. Las contribuciones de los colaboradores en este número atienden a la efectiva y merecida consolidación de la voz de las mujeres en la creación escénica contemporánea. Desde el proverbial panorama de Patricia O'Connor *Dramaturgas españolas de hoy. Una introducción* (Madrid, Fundamentos, 1988), un alud de aportaciones críticas e investigaciones ha paliado la desatención de la historiografía a los estudios de panorama sobre la mujer en la escena última: sin duda alguna, ella y los pioneros trabajos de María José Ragué-Arias, entre otras, abrieron la espita de un cambio de orientación en la consideración de la dramaturgia contemporánea, capitalizada por la producción masculina. A partir de los años setenta y ochenta del siglo pasado, con algunos precedentes meritorios, varias promociones de autoras han irrumpido en el heterogéneo universo del teatro, visibilizando una condición que había estado *secuestrada* por la crítica y por el canon oficial de dramaturgos varones: el volumen III coordinado por Juan Antonio Hormigón *Autoras en la Historia del teatro español. Siglo XX (1975-2000)* [Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2000] aporta un catálogo apabullante de dramaturgas que se incluye en una colección mayor (cuatro volúmenes) que comprende la presencia de la mujer creadora en nuestro teatro desde el año 1500. Sirva esta referencia crítica para avalar el hecho de que la mujer en la escena contemporánea constituye, cuanto menos, la mitad connatural de la creación. Este número de *Farándula* es una humilde contribución a la celebración de esta evidencia.

CARLOS BRITO DÍAZ y MARÍA LUJÁN FALCÓN, coordinadores

SUMARIO

<p>EDITORIAL</p> <p>1</p> <p>Palabras preliminares</p>	<p><i>La primera escritora teatral de Canarias</i> Carlos Brito Díaz</p> <p><i>Las vanguardias como cimientos del teatro del absurdo: una aproximación a "Proyecciones" de Pedro García Cabrera</i> Sophía Hidalgo Hernández</p>	<p>ESO ES ESO...TERISMO</p> <p>3</p> <p><i>Jean Salzmann</i> por Enzo Scala</p>	<p>NUEVAS AUTORÍAS</p> <p>4</p> <p><i>Diálogo para un teatro de marionetas</i> Pino Ojeda</p> <p><i>22 Postraumática</i> (cuaderno de trabajo) Koset Quintana Talavera</p>
<p>PENSAMIENTO E INVESTIGACIÓN</p> <p>2</p> <p><i>"Yo no me puedo mirar y tú no me quieres ver": una revisión crítica de "La llamada de Lauren"...(1984), de Paloma Pedrero</i> Carlos Alayón Galindo</p> <p><i>Andoriñas presagiando un cambio de rumbo: una historia feminista de la dramaturgia canaria de los siglos XX y XXI</i> Alejandro Coello Hernández</p> <p><i>Dramaturgia argentina femenina del siglo XXI: «Última luna» de Patricia Zangaro</i> Irene Sánchez</p>	<p>ALUMNADO</p> <p>5</p> <p><i>Éxodo y representación</i> Koset Quintana Talavera</p> <p><i>Trabajo Fin de Estudios</i> Koset Quintana Talavera</p>		

ENTREVISTAS

Aranza Coello
Joel Hernández

Blanca Hernández
Luis O'Malley

Carla Pérez Brito
Luis O'Malley

6

ESPACIOS

Breve reseña de una gestora cultural
Lorena Matute Rojas

8

9

10

POR AMOR AL ARTE

Enmascaradas
Luis Martín Pérez

Habitar el subtexto
Carlos Belda García

Llorando con salsa de tomate
Agustín Padrón

ACONTECIMIENTOS

II y III Jornadas de Orientación laboral
Isabel Delgado Corujo

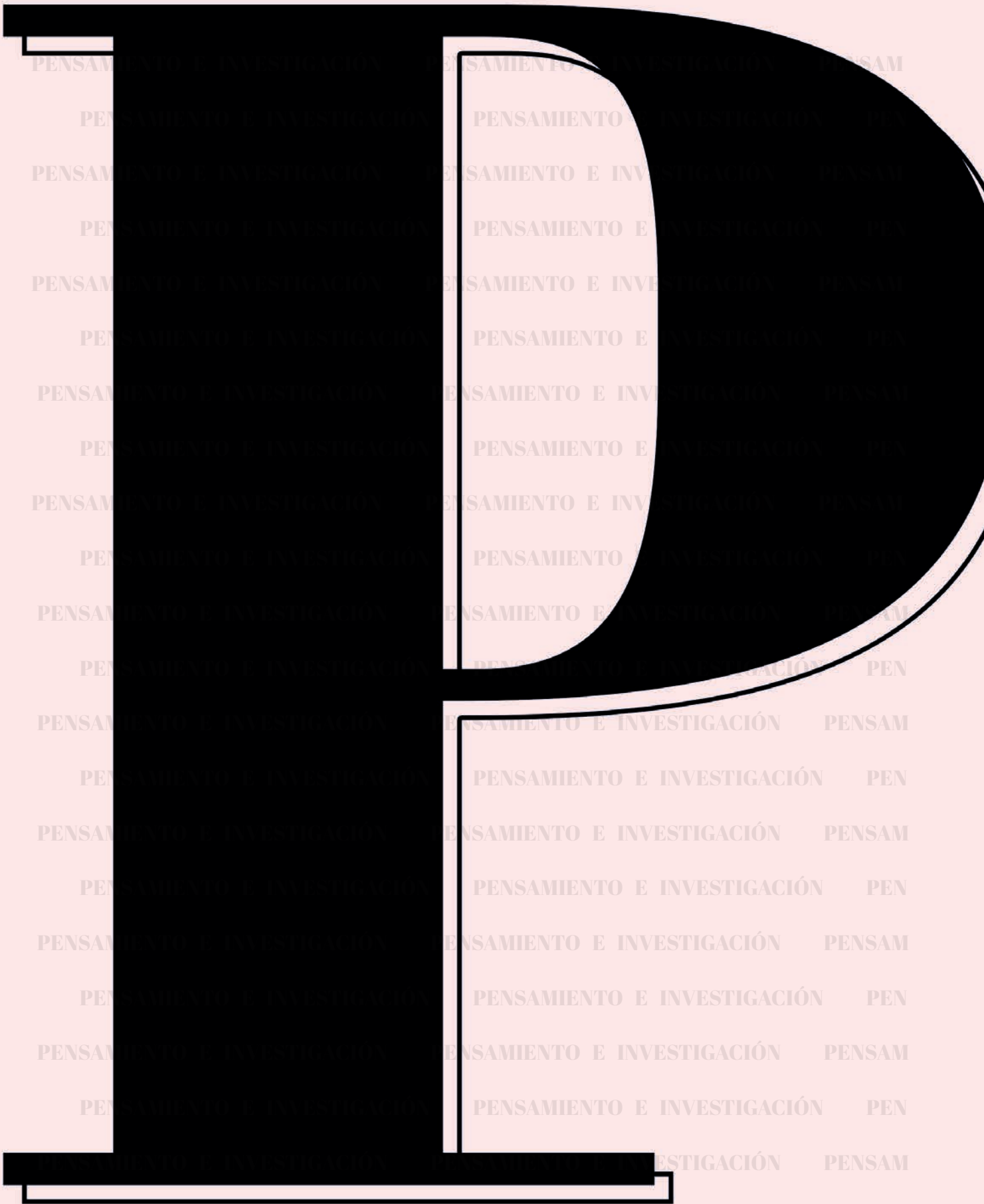
7

CRÍTICA TEATRAL

Reseña sobre "Alienación Indebida"
Paco G. Palmero

Reseña sobre "Comedia del recibimiento"
Carlos Brito Díaz

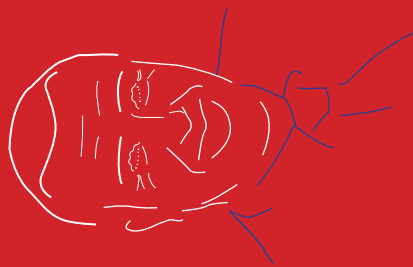
Reseña sobre "Las bingueras de Eurípides"
Carlos Brito Díaz



PENSAMIENTO E INVESTIGACIÓN PENSAMIENTO PENSAM
PEN PENSAMIENTO PENSAMIENTO
PENSAMIENTO E INVESTIGACIÓN PENSAMIENTO E INV
PEN PENSAMIENTO E PENSAMIENTO E
PENSAMIENTO E INVESTIGACIÓN PENSAMIENTO E INVE
PEN PENSAMIENTO E PENSAMIENTO E
PENSAMIENTO E INVESTIGACIÓN PENSAMIENTO E INV
PEN PENSAMIENTO PENSAMIENTO
PENSAMIENTO E INVESTIGACIÓN PENSAMIENTO E INV
PEN PENSAMIENTO E INVESTIGACIÓN PEN
PENSAMIENTO E INVESTIGACIÓN PENSAM
PEN PENSAMIENTO E INVESTIGACIÓN PEN
PENSAMIENTO E INVESTIGACIÓN PENSAM
PEN PENSAMIENTO E INVESTIGACIÓN PEN
PENSAMIENTO E INVESTIGACIÓN PENSAM
PEN PENSAMIENTO E INVESTIGACIÓN PEN
PENSAMIENTO E INVESTIGACIÓN PENSAM
PEN PENSAMIENTO E INVESTIGACIÓN PEN
ESTIGACIÓN PENSAM
PENSAMIENTO E INVESTIGACIÓN PENSAMIENTO E INVESTIGACIÓN PEN
PENSAMIENTO E INVESTIGACIÓN PENSAMIENTO E INVESTIGACIÓN PENSAM
PENSAMIENTO E INVESTIGACIÓN PENSAMIENTO E INVESTIGACIÓN PEN

Breve nota sobre la primera escritora teatral de Canarias:

Dominga Antonia Spínola Bethencourt



En algún momento se consideró a Donina Romero, en gran medida debido a su considerable producción dramática, la primera mujer dramaturga y directora de escena del archipiélago. En el exhaustivo panorama histórico por la escritura teatral con voz de mujer realizado por el investigador y dramaturgo Alejandro Coello Hernández, y publicado en este mismo número, se daba cuenta de esta circunstancia: a la prolífica escritora grancanaria se le adelanta una notable nómina de creadoras para la escena, apuntadas por Coello, que invalida esa discutible condición de pionera. Tampoco es nuestro propósito establecer rankings o secuenciacines cronológicas como criterio crítico único, pero si acatáramos esta consigna historiográfica silenciaríamos la evidencia del más antiguo precedente de escritora dramática en Canarias: la lanzaroteña, en gran medida desconocida, Dominga Antonia Spínola Bethencourt (1802-1876).

Asentados en Teguiise desde el siglo XVIII los miembros de la familia Spínola¹ — apellido de ascendencia italiana— destacaron en el ámbito artístico. El patriarca, Manuel Spínola (1777-1862), hijo único del lanzaroteño Vicente Antonio Rodríguez Spínola y Fajardo y de la santacrucera Catalina Cruz Machado, descolló como platero. Manuel se desposó con Ángela Josefa de Bethencourt Ayala y Viñoli en 1798, matrimonio que supuso la unión de la dinastía Spínola con los Viñoli, también de origen itálico.

La familia Spínola destacó como la saga de artistas más relevante de la centuria decimonónica y también de la siguiente en la isla, en cierto modo como residuos de la tradición cultural al calor de la capitalidad insular en la villa de Teguiise hasta 1847. Puede decirse de ellos que desarrollaron una actividad de carácter humanístico diversa, orientada a las disciplinas de la pintura, miniatura, escultura, platería, teatro

¹ Estudiados por María de los Reyes Hernández Socorro y José Concepción Rodríguez en su trabajo «Mujeres artistas en Lanzarote. La saga familiar Spínola (siglos XIX y XX)», *Anuario de Estudios Atlánticos*, 64 (2018), pp. 1-42.

y música. Y en la saga familiar destacó la creación femenina,

de modo que ostentaron un relevante papel varias mujeres de ese entorno familiar pertenecientes a distintas generaciones. Nos referimos a las hermanas Francisca, María Rosa y Dominga Spínola Bethencourt, a sus sobrinas Catalina y Dolores Vega Spínola, así como a Esperanza, Manuela y María Rosa Spínola Ramírez — sobrinas nietas de las artistas citadas en primer lugar — sin olvidarnos de Juliana y Sebastiana Ramírez Vega, además de Rita y Dolores Romero Spínola, Dolores Daranas Romero, Rosalía Spínola Aldana, María Perdomo Vega y Francisca Aldana Spínola, entre las más reconocidas. (Hernández Socorro y Concepción Rodríguez, 2018, p. 4)

El enlace entre Manuel Spínola y Catalina Cruz generó una familia numerosa: los once hijos por orden de nacimiento fueron Josefa Spínola Bethencourt, Juliana Spínola Bethencourt, **Dominga Antonia Spínola Bethencourt**, Francisca Spínola Bethencourt, Melquiades Francisco de los Dolores Spínola Bethencourt, Juan Guaberto Spínola Bethencourt, Manuel Francisco de la Concepción Spínola Bethencourt, Andrés Spínola Bethencourt, María Rosa del Rosario Spínola Bethencourt, Francisco de Asís Spínola Bethencourt y Domingo Spínola Bethencourt. La artista más destaca de la familia fue la cuarta hija, la pintora Francisca Spínola Bethencourt, que practicó diversas técnicas (óleo, acuarela, dibujo, temple y miniatura) y la temática religiosa y algún bodegón floral. También fue doradora y escultora. Pero la figura que nos interesa es la tercera hermana, Dominga Antonia, que nació en Tegui se el 4 de agosto de 1802, se casó con Miguel Morales de Armas el 22 de julio de 1830, unión de la que nacieron dos hijos (Miguel y Elías Morales Spínola) y murió en 1876. En la breve nota que le dedican Hernández Socorro y Concepción Rodríguez (2018, p. 27) se lee:

Destacó como autora de obras de teatro. Su primera composición fue *Los compadres de Rubicón*. Tiene un acto único y se escenificó en Lanzarote. Denominó a esta creación «juguete cómico». Los personajes masculinos son Marcial, Gregorio, Pedro, Andrés, don Silvestre y Juanillo. Los femeninos, Mariela, María, Petra y Doña Juana.

Reseñamos, además, la pieza teatral *El mercado de San Pedro*, drama en cinco actos y dos cuadros, cuyos personajes son el señor Babeliere, tutor de Eleonor, Palemo (negro), Andrés (mulato), Temi (negra), Luisa (vendedora), Mateo (capataz) y Miguel (negro).

Otra composición suya la tituló *El hallazgo*.

Esta es la información más completa que tenemos de la dramaturga, extraída de la documentación que los investigadores consultaron en el Archivo Municipal de Tegui se, donde al parecer obraban los libretos. Si bien otros descendientes de la saga se dedicaron al teatro, como Manuela Spínola Ramírez y Esperanza Spínola Ramírez, ambas poetas también, la fuente consultada no especifica si se dedicaron a la interpretación o a la escritura teatral. Llama la atención, en la breve nota que da cuenta de la obra dramática de Dominga Spínola, la variedad genérica (comedia y drama), la tipología de personajes (con presencia interracial que da testimonio de población africana dedicada presumiblemente al servicio doméstico) y el reflejo de las actividades agrícolas insulares (como se deduce de la existencia del capataz en la nómina de caracteres). Poco más podemos aportar sobre la dramaturga, a la espera de que en el Archivo Municipal de Tegui se o entre los descendientes de la familia se localicen las piezas teatrales de la decana de las dramaturgas de Canarias. Confiamos en que el tiempo, la constancia investigadora y las instituciones propicien su *regreso* y no la condenen, como a tantas otras, a un injusto silencio.

CARLOS BRITO DÍAZ

Las vanguardias como cimientos del teatro del absurdo: una aproximación a proyecciones, de Pedro García Cabrera



SOPHIA
HIDALGO
HERNÁNDEZ
Universidad de La Laguna

Introducción

Numerosos textos literarios han pasado desapercibidos en la producción literaria de grandes autores y autoras. Sin embargo, el olvido o la poca difusión de dichas obras no tiene por qué significar una menor calidad artística con respecto a la producción más aplaudida. Este es el caso de *Proyecciones* (1987), de Pedro García Cabrera, única obra teatral del autor. Esta pieza radical constituye una de las pocas muestras de teatro vanguardista en las Islas. Resulta, entonces, un hecho insólito que pertenezca al amplio catálogo de escritos olvidados.



Ilustración de
Pedro García Cabrera

Acerca de Pedro García Cabrera

Pedro García Cabrera (1905-1981), nacido en La Gomera, fue uno de los poetas hispánicos más importantes del siglo XX. Sin embargo, también posee una sobresaliente obra ensayística y, menos conocida, un ejemplar teatral. Cuenta con una prolífica producción literaria (Fernández, 1991), en la que trata temas como el amor, el compromiso social y el paisaje de las Islas (Millares, 1987). Entre sus libros encontramos *Líquenes* (1928), *Transparencias fugadas* (1934) y *La rodilla en el agua* (1981).

Fue miembro de la Generación del 27 y, precisamente, en 1927, sucedió un hecho que revolucionó la historia de las vanguardias del Archipiélago: la aparición en Tenerife de la revista *La Rosa de los Vientos* (1927) (Fernández, 1991), fundada por Juan Manuel Trujillo y con colaboradores de la talla de Agustín Espinosa. Resulta también destacable su participación en *La Gaceta de Arte*, donde, entre otras cosas, se tradujeron muestras de teatro expresionista alemán, influencia para el texto que nos acontece.

Su obra experimenta cambios estéticos y temáticos a lo largo del tiempo, puesto que su actividad literaria dio comienzo en 1922, y una de sus últimas publicaciones en vida es *A la mar fui por naranjas*, una antología ensayística que vio la luz en 1980, un año antes de su fallecimiento.

Es decir, cincuenta y nueve años de creación literaria en los que afinó y pulió poco a poco su pluma. No es de extrañar, entonces, que se haya dividido en tres etapas la literatura del autor: el gusto hacia un romanticismo modernista, la vanguardista y la rehumanización en su poesía social (Ramos Arteaga, 2020). Con respecto a su fase vanguardista, a la que atenderemos en este documento, se comenta, muy acertadamente, lo siguiente: «En su arco creativo puede destacarse una serie de momentos y hallazgos literarios que hacen de él uno de los autores más sobresalientes del panorama insular de la vanguardia, y su obra, [...] una de las más coherentes de este período» (Fernández, 1991).

Su compromiso social se ve reflejado también en la vida del autor, pues en 1931 militó en el Partido Socialista Obrero Español. Sus ideas políticas lo llevaron a ser detenido en dos ocasiones por el bando franquista, hecho que no le impidió continuar con su escritura.

Proyecciones pertenece a la etapa vanguardista del autor (Ramos Arteaga, 2020), hecho evidente en las características de esta obra. La crítica social en una literatura que ya no está dirigida exclusivamente a un público burgués es el elemento que, junto al protagonista, hilvana la acción escénica. Al mismo tiempo, anticipa ciertos rasgos típicos del teatro del absurdo, entre ellos, un existencialismo palpable desde el primer cuadro.

Esta aproximación tratará de justificar la relevancia que debería concedérsele a la obra en la historia de la vanguardia teatral, no solamente canaria, sino de toda la esfera hispanohablante.

Proyecciones (1987)

Como hemos visto, resulta bien conocida la producción poética y ensayística del aclamado autor canario Pedro García Cabrera. No obstante, un asunto tiende a ignorarse: su faceta teatral, desarrollada únicamente en esta obra (Fernández, 1991), una tentativa dramática un tanto acertada.

Esta manifestación del interés teatral del escritor quedó oculta hasta 1987, cuando se añadió a sus *Obras completas*. Recientemente, ha sido editada por el investigador canario Roberto García de Mesa. Se estima que García Cabrera la escribió entre los años 1930 y 1936, pues en el propio manuscrito aparecen dos fechas relevantes: 30 y 31 (Ramos Arteaga, 2020). Se trata de una obra teatral vanguardista, además de por la coincidencia temporal, por una serie de rasgos concretos, detallados en el próximo punto.

La primera representación de *Proyecciones* data del año 2006, por la Agrupación de Teatro Sol y Sombra, de Icod de los Vinos, y fue dirigida por César Yanes (Ramos Arteaga, 2020). Se repitió los años 2010 y 2011 en el Paraninfo de la Universidad de La Laguna.

Para *Una experiencia surrealista*¹, espectáculo representado en octubre de 2018 por el segundo curso del Bachillerato de Artes escénicas de La Laboral, se seleccionaron tres cuadros de la pieza teatral, así como fragmentos de *Crimen* (1934) y poemas de Emeterio Gutiérrez Albelo, entre otros.

Proyecciones está conformada por ocho cuadros, constituido cada uno por diálogos (Fernández, 2010). Los cuadros número tres, cuatro y cinco se agrupan en el denominado «Tercer Cuadro Triple», donde aparecen como diferentes posibilidades ante el encuentro de un hombre con su esposa, hija e hijo. Este personaje masculino asume un rol distinto en cada cuadro, aparece con nombres arquetípicos tales como Esposo, Hombre y Padre, y vertebrada toda la obra, es el hilo conductor entre sus partes. Según José Antonio Ramos Arteaga (2020), este podría ser un *alter ego* del propio autor o, en todo caso, la idea que tenía acerca del ser humano de esa

época. El conflicto principal del personaje es el contraste que se crea entre su propia interioridad y el mundo externo, debido a que este lo presiona, le influye y, en muchas ocasiones, lo violenta.

Debido precisamente a dicha relación entre el individuo y el mundo, en esta obra de teatro, entonces, podemos encontrar rasgos que anticipan la tercera etapa del autor, su profundo compromiso social. Su carga política lo convierte en uno de los textos más radicales del teatro canario del siglo XX, puesto que no duda en tratar conflictos sociales ni de carácter revolucionario (Ramos Arteaga, 2020). Hallamos ejemplificada esta cuestión de manera muy evidente en la escena de la revuelta obrera, situada en el cuadro segundo, donde hace una aguda crítica a aquellos líderes que, desde el elitismo y el mayor individualismo, se dicen socialistas:

UNO. Usted no es un verdadero socialista

LÍDER. Sí lo soy. Pero desde un plano...

UNO. (*Con sorna*)
¿Elevado?

LÍDER. ...solo accesible a sectores.

UNO. Sin definirse.

LÍDER. Sin matricularme.

UNO. Es igual.

LÍDER. Es diferente.

UNO. ¿Quiere usted decir...?

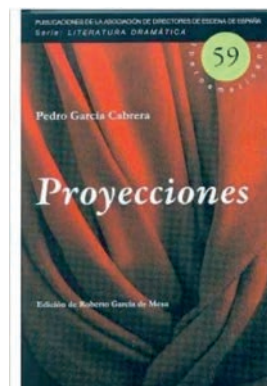
LÍDER. Digo...

UNO. ¿Que su socialismo es impopular?

LÍDER. Que mi socialismo no se enmarca con esclavitudes.

UNO. ¿Personal, entonces?

Esta pieza teatral no está exenta, como no podía ser de otra manera, de la pluma cargada de lirismo de Pedro García Cabrera. Así, aparecen metáforas como la que expresa el Padre a la Hija en uno de los cuadros, donde la realidad de las estrellas (los astros, además, se nombran de manera reiterativa) se sustituye por la imagen «almas de luz». El amor en sus diferentes formas y los vínculos construidos a partir de él se



Libro *Proyecciones* de Pedro García Cabrera

1 No encontramos documentos bibliográficos que lo justifiquen. Empleo esta información sin cita porque formé parte del elenco.

Fotografía de la representación de *Proyecciones*, por la Agrupación de Teatro Sol y Sombra. (Icod de los Vinos)

Imagen extraída de la Universidad de La Laguna: <https://www.flickr.com/photos/universidaddelalaguna/5754336302/in/photostream/>



encuentran también presentes en *Proyecciones*, temática repetida en su bibliografía.

Proyecciones en relación con el teatro vanguardista

Para comprender ciertas cuestiones de la obra, algunas tan esenciales como el título, se ha de acudir al teatro freudiano, aquel que sigue las ideas del psicoanálisis y el subconsciente. Esto se relaciona inevitablemente con el arte vanguardista en general y el movimiento surrealista en particular. Resulta, pues, un interés, acaso una necesidad, llegar al significado oculto de las cosas (Valdivielso, 1989) y de la identidad humana.

Según el vocabulario técnico de Freud, la proyección es la idea de una persona enferma, próxima a la paranoia, que proyecta sobre los demás intenciones y deseos de los que, en realidad, carecen (Ramos Arteaga, 2020). También se refleja el subconsciente en el otro, las cualidades propias en un ente ajeno. Los actos humanos, entonces, emiten proyecciones de diversas formas: psicológicas, sociales, éticas y políticas. De esta manera, se desvela lo existente tras la apariencia (Fernández, 2010).

El teatro vanguardista toma influencias muy sólidas del teatro expresionista alemán. Uno de los elementos que más llamó la atención fue el ambiente onírico y subjetivo que se creaba

mediante la acción teatral, el conflicto escénico y el decorado. Conformaron una rotunda oposición a la muestra naturalista y fiel de la realidad cotidiana en escena.

Existe también una cantidad considerable de referencias a objetos eléctricos y mecánicos, siempre en una fricción continua con lo orgánico (Padre al final del cuadro quinto enuncia: «Debieron haberse roto los frenos al mundo»). Se presenta, pues, un mundo lleno de máquinas que deshumaniza al protagonista masculino, el que vertebra los cuadros de la obra, al tiempo en que ha de presenciar y desenvolverse en conflictos, como vimos, sociales y revolucionarios. Así, en parte despojados de humanidad, encontramos personajes arquetípicos. Este rasgo lo emplea también Federico García Lorca en *El público* (1976), obra teatral con la que comparte el ocultamiento del texto, puesto que tampoco vería la luz hasta años después del fallecimiento del escritor (Iribe, 2011). Ambos poseen al personaje llamado Hombre, arquetípico; no obstante, Lorca va más allá en la cosificación e introduce personajes alegóricos como Figura de cascabeles o El traje de Arlequín. Entre otros aspectos, esta arbitrariedad y la manera abrupta de aparecer el elenco de *El público*, resulta en una mayor dificultad en la comprensión de la obra (Carlos Jeréz-Ferrán, 1986).

Otros vínculos comunes que poseen ambos autores es la toma del habla popular y los refranes en sus obras (Pedrosa, 1998; González

Morales, 2006). En *Proyecciones* encontramos una expresión que expresa Padre en el inicio del sexto cuadro a modo de reproche a Hijo: «Eres peor que un barranco de monte» (de nuevo, una de sus inquietudes: el paisaje, la naturaleza). No es de extrañar que se establezcan determinadas correspondencias entre estos autores, coetáneos en el tiempo y pertenecientes a la misma generación, pues se conocen sus colaboraciones en revistas como la *Gaceta de Arte*.

Ambas obras son fragmentarias, aunque de maneras diferentes. La fragmentación en cuadros escénicos fue tendencia en las vanguardias. Rafael Fernández Hernández (2009) destaca este hecho en la pieza de Agustín Espinosa, la farsa surrealista de *La casa de Tócame Roque* (1934). Según el crítico, se aleja de *Proyecciones* por su estructura que, a pesar de seguir la arbitrariedad terminológica de la Vanguardia, se asemeja más a los géneros narrativos (puesto que cuenta con un prólogo, tres actos y un epílogo).

Vaticinio estético y temático del teatro del absurdo

Raúl Mendivelso Cocunubo manifestó en su artículo «Contenido filosófico del teatro del absurdo a partir de la obra *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett» (2002) lo siguiente:

Las vanguardias desarrollan para el teatro del absurdo la condición estética y la evolución histórica de su filosofía, lo que nos lleva a recopilar y a comprender su contexto a través del pasado, sobre todo en el hecho lingüístico. [...] Mediante su evolución, el sentido político y social que se le atribuye al arte da origen a un modelo que debe ir a la cabeza de la cultura y no continuar rezagado y dopado al sentir de unos pocos burgueses: plantear otros paradigmas artísticos y sociales (Mendivelso, 2002).

De hecho, el mismo investigador asegura que esta corriente se ha catalogado como la tercera revolución vanguardista.

Así, la mencionada crítica social toma

una fuerza considerable en el teatro del absurdo, cansado del público burgués, como en las vanguardias, y envuelto en una crisis del mundo occidental. El teatro del absurdo recoge elementos surrealistas y enlaza los métodos y formas del movimiento dadaísta con la angustia existencial (Mendivelso, 2002) que le produce dicha sociedad: el artificio ya no se halla tan solo en contacto con lo natural, sino que también va en detrimento de este. Dicho cambio se produce en gran medida debido a los conflictos bélicos de la Primera y Segunda Guerra Mundial, causas de que el ser humano trate de encontrar su «propia verdad» en medio de la desorientación en la que se halla sumido (Rigal y Suárez, 1996). La realidad se difumina, continúan los espacios oníricos, y se encuentra en cada una de las perspectivas de los personajes. La verdad, entonces, deja de ser universal y de basarse en un tiempo y lugar determinados, se torna en un asunto de conclusiones e individuos.

Para mostrar lo frenético de la sociedad, los diálogos (en los que generalmente participan dos o tres personajes) construyen una concatenación de oraciones cortas que van completando el significado discursivo. Esta cadena semántica puede representarse de diferentes maneras. Por un lado, se añade información a aquello que se dijo inmediatamente antes a la intervención del otro personaje. Una opción distinta es cuando se continúa un discurso propio, como un soliloquio, de manera que en la escena transcurren dos eventos comunicativos diferentes (donde uno de los personajes puede estar tratando de llamar la atención del que se encuentra ensimismado o, por el contrario, generar su propio monólogo, ambos separados). Por último, reaparece un motivo reiterado a lo largo de la obra (en el caso de *Esperando a Godot*, gran exponente del teatro del absurdo, Estragón y Vladimir repiten la construcción «Vayámonos / No podemos / ¿Por qué? / Esperamos a Godot / Es cierto»).

Una escena de *Proyecciones* que aún a y vaticina varios de los rasgos citados es la del primer cuadro, donde discuten Hijo y Pintor, jefe y empleado, acerca de que si a las once de la mañana uno debe desear «buenos días» o

«almas de luz»

«buenas tardes»:

PINTOR. Sí, sí, ocho. ¿No le trabajo ocho horas?

HIJO. Sí.

PINTOR. ¿No cuenta ocho horas por un día?

HIJO. Efectivamente.

PINTOR. Pues llevo aquí desde las seis.

HIJO. ¿Tan temprano?

PINTOR. Pregúntele al portero.

HIJO. Mal pensado.

PINTOR. Llevo trabajando cinco horas.

HIJO. Exacto.

PINTOR. Y como medio día son cuatro.

HIJO. De trabajo.

PINTOR. De mi día.

HIJO. Bueno, de su día.

PINTOR. Pues llevo más de medio día.

HIJO. ¿Y qué?

PINTOR. Que son buenas tardes.

Mediante un diálogo dinámico y formado por frases breves, sabemos que los días del Pintor se limitan a las ocho horas en que trabaja, por tanto, posee una realidad propia que dista de la de su jefe.

Breve estudio comparativo: *Proyecciones* frente a *Esperando a Godot*

Esperando a Godot (1952) es una obra teatral escrita por el dramaturgo irlandés Samuel Beckett. Se le considera uno de los mayores exponentes del teatro del absurdo, pues encierra un argumento inexplicable al ser humano, al mismo tiempo que carece de un espacio sólido (Mendivelso, 2002).

A continuación, se expondrán ciertas coincidencias entre las obras que nos acontecen.

Las acotaciones remarcan la importancia de la puesta en escena, ese diálogo que se establece entre la mirada del espectador y la escucha del propio texto. Por ello, las acotaciones resultan muy detalladas al marcar la disposición de los objetos en la escena (Rigal y Suárez, 1996). Por parte de Pedro Gracia Cabrera, quien toma en cuenta también a los lectores del texto dramático, crea cierta complicidad y juego con los mismos al añadir unas pinceladas de lirismo en ellas. En el caso de Beckett, hay una aparición continua de estas, sobre todo para matizar el tono de lo dicho y para señalar las acciones que han de llevar a cabo los actores.

Ambas obras cuentan con una reducida nómina de personajes en escena. Esto significa que los diálogos se llevan a cabo, por lo general, entre tres interlocutores como máximo. En ellos ocurre en muchas ocasiones que lo dicho por un personaje sorprende al otro y, poco después, este personaje repite el motivo de la reacción sorpresiva, provocándosela al interlocutor que la expuso por primera vez. En ese caso, los juegos con los elementos discursivos como la informatividad (información novedosa para el oyente) o la cohesión textual (Cuenca y Hilferty, 2013) son recurrentes.

En el segundo cuadro de *Proyecciones*, Uno y Otro aguardan con ansias la llegada de alguien («Pero sí vendrá / ¿Lo ves venir? / No», respectivamente); al mismo tiempo, la razón de ser de Vladimir y Estragón, la intención de los dos, es esperar hasta que llegue Godot. Realizado de manera distinta, ambos pares de personajes convergen en un hecho sustancial: la espera de algo que no llega o, al menos, no de la forma que esperan.

A partir del ejemplo presentado a continuación, fragmento de *Proyecciones*, se plantean elementos característicos de estas obras:

LEC. Bueno, pues hasta luego (*mutis.*).

BIB. Hasta luego.

BIB. ¿Quemar?

LEC. Sí, el libro inútil que leía.

BIB. Pero eso...

LEC. Ya estoy olvidado de todo.

BIB. ¿Olvidado?

LEC. Sí, de todo.

BIB. Pero ¿de qué?

LEC. De lo que me contó.

BIB. ¿De lo que le conté?

LEC. Sí, de los libros ordenados.

BIB. ¿De los libros...?

LEC. Sí, y de su casa.

BIB. ¿De mi casa?

Por un lado, el uso reiterado de interrogantes. En su mayoría, suelen expresar a modo pregunta una palabra o construcción concretas, nombradas en la intervención anterior. Sin embargo, también abundan aquellas que quien responde toma como obviedades. Podemos verlo también de la mano de Vladimir y Estragón:

ESTRAGÓN. ¿Quién?

VLADIMIR. ¿Cómo?

ESTRAGÓN. No entiendo nada... (*Pausa*)

¿Insultado? ¿Quién?

VLADIMIR. El salvador.

ESTRAGÓN. ¿Por qué?

VLADIMIR. Porque no quiso salvarles.

ESTRAGÓN. ¿Del infierno?

VLADIMIR. ¡No!

De la muerte.

ESTRAGÓN. ¿Y

entonces, qué?

VLADIMIR. Entonces hubo que condenar a los dos.

ESTRAGÓN. ¿Y después?.

Por otro lado, abundan las anunciaciones que expresan la intención de marcharse de uno de los personajes. Estas se manifiestan sin acción escénica, como veremos en *Godot*, o con una que no termina de llevarse a cabo, como en el ejemplo de *Proyecciones*. Normalmente, concluyen con un cambio de tema con respecto al que trataban previamente, antes de la despedida.

ESTRAGÓN. Me voy. (*No se mueve.*)

VLADIMIR. Y, sin embargo... (*Pausa.*)

¿Cómo es que...? Supongo que no te aburro.

ESTRAGÓN. No escucho.

En definitiva, en *Proyecciones*, obra vanguardista, resultan evidentes los rasgos estéticos anunciadores de elementos formales y temáticos característicos del teatro del absurdo.



Pedro García Cabrera no solo posee una valiosa obra poética y ensayística, sino que escribió una potente pieza teatral que constituye uno de los pocos testimonios de teatro vanguardista en el Archipiélago.

Bebe de la influencia de los autores coetáneos (Generación del 27), pretéritos (teatro expresionista alemán) y vaticina ciertos rasgos estéticos que se emplearán en el teatro del absurdo. Esto resulta especialmente curioso, teniendo en cuenta que *Proyecciones* se publicó nada menos que treinta años después de una de las obras más representativas de la corriente: *Esperando a Godot*.

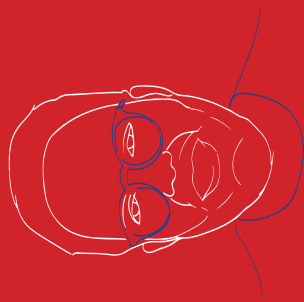
Por estos motivos, reivindicamos el espacio de este texto dramático en el área de investigación de las letras canarias. Resulta injusta la poca lectura, representación y estudio que ha recibido.

Conclusiones

Bibliografía

- BECKETT, S. (2015 [1952]). *Esperando a Godot*. Barcelona: Tusquets Editores.
- CUENCA, M.J. Y J. HILFERTY (2013) *Introducción a la Lingüística Cognitiva*. Barcelona: Ariel.
- DELANUEZ, S., PALENZUELA, N. y R. FERNÁNDEZ, (1987): *Pedro García Cabrera. Obras completas*, vol. IV. Consejería de Cultura y Deportes. Gobierno de Canarias.
- FERNÁNDEZ, R. (1991). «Pedro García Cabrera: los años vanguardistas». *Atlántica: Revista de arte y pensamiento*, n.º 2-3, pp. 51-60. Consultado el 10/06/2022: <https://mdc.ulpgc.es/utills/getfile/collection/atlantica/id/10/filename/11.pdf>
- FERNÁNDEZ, R. (2009). «Agustín Espinosa, faro y guía de las Vanguardias Históricas de Canarias». *CATHARUM: Revista de Ciencias y Humanidades del Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias*, n.º 10, pp. 35-42.
- FERNÁNDEZ, R. (2011). «Autores y tendencias de la escena insular: una aproximación al teatro canario del siglo XX (1900-1939)». *Anuario de Estudios Atlánticos*, n.º 57, pp. 499-524. Las Palmas de Gran Canaria.
- GARCÍA CABRERA, PEDRO Gobierno de Canarias. Consejería de Educación, Universidades y Deportes. Visitado en https://www3.gobiernodecanarias.org/medusa/wiki/index.php?title=Pedro_Garc%C3%ADa_Cabrera
- GARCÍA LORCA, F. (2006 [1976]). *El público*. España: Cátedra.
- GONZÁLEZ MORALES, B. (2006). «La influencia popular en la obra de Pedro García Cabrera». *Garozá: Revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular*, n.º 6. Consultado el 10/06/2022: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2377820>
- IRIBE, Nora Gabriela (2011). «Teatro bajo la arena: *El público* de Federico García Lorca». II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, La Plata.
- JERÉZ-FARRÁN, C. (1986). «La estética expresionista en *El público*, de García Lorca». *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. XI, n.º 1, pp. 111-127. En honor a Federico García Lorca. Consultado el 10/06/2022: <https://www.jstor.org/stable/27741748?read-now=1&refreqid=excelsior%3A23046c4562b36d27c7e0c5a07be9ff0d&sseq=1>
- MENDIVELSO COCUNUBO, R. (2002). «Contenido filosófico del teatro del absurdo a partir de la obra *Esperando a Godot* de Samuel Beckett». Universidad de La Salle, Filosofía y Letras. Consultado el 10/06/2022: https://ciencia.lasalle.edu.co/filosofia_letras/392
- MILLARES, A. (1978): *Biografías de canarios célebres*. Las Palmas de Gran Canaria: Edircsa S.L.
- PEDROSA, J. M. (1998). «Pámpanos, cascabeles y la simbología erótica en *El público*, de Lorca». *Teatro: Revista de Estudios Culturales*, n.º 13, pp. 371-386. Consultado el 12/06/2022: <https://digitalcommons.conncoll.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1147&context=teatro>
- RAMOS ARTEAGA, J. A. (2020). «Proyecciones de Pedro García Cabrera». Consultado el 11/06/2022: <https://www.catedrapedrogarciacabrera.com/2017-09-01-12-40-46/2020-05-11-15-59-58/en-torno-a-pedro-garcia-cabrera/151-proyecciones-de-pedro-garcia-cabrera.html>
- RIGAL, M. Y R. SUÁREZ, (1996). «Aspectos existenciales en seis obras del Teatro del Absurdo». *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, n.º 11, pp. 79-90. Consultado el 13/06/2022: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2282723>
- ROBAYNA, A. S. (2007): «Cinco poemas de Pedro García Cabrera en su propia luz». *Actas del Congreso Internacional Pedro García Cabrera: La Gomera*, 10-14 de octubre de 2005, pp. 649-658.
- VALDIVIELSO, E. (1989). «A los cincuenta años de la muerte de Freud: su importancia en el arte del siglo XX». *Revista de Psicoanálisis*, n.º ?, p. 219-238. Consultado el 13/06/2022: <https://pep-web.org/browse/document/apm.008s.0219a?page=P0219>

«Yo no me puedo mirar y tú no me
quieres ver»: una revisión crítica de
La llamada de Lauren...
(1984), de Paloma Pedrero



CARLOS
ALAYÓN
GALINDO

Universidad
Complutense de Madrid

Resumen

Paloma Pedrero es una de las voces más interesantes y novedosas de las últimas décadas de nuestro teatro. Sus obras, tan comprometidas como irreverentes, han supuesto desde sus inicios una fuente inagotable de nuevos temas y un perfecto reflejo de esa sociedad española que se adentraba en la recién estrenada democracia. En nuestro estudio, nos centraremos en la que es su *opera prima*, es decir, en *La llamada de Lauren* (1984). Esta breve pieza en la que se desarrolla la historia de Rosa y Pedro será analizada tomando dos puntos de referencia clave: el carnaval y el erotismo. Amparados por un acercamiento *queer*, dichos conceptos nos permitirán ahondar en los procesos dramáticos que la autora esgrime para configurar la psique de sus personajes y consolidar sus identidades.

Palabras clave: Paloma Pedrero, teatro español, siglo XX, *La llamada de Lauren*, *queer*.

Abstract

Paloma Pedrero is one of the most interesting and pioneering voices of the nineties Spanish drama. Her socially committed and irreverent works have given us, since her beginning, an inagotable source of new themes and, of course, a realistic reflexion of the democratic society that brings us the end of the century. In our study, we are going to focus on her *opera prima*, that is to say, *La llamada de Lauren* (1984). This short piece, which develops the Rosa and Pedro's story, will be analyzed taking two references: carnival and erotisim. Covered by *Queer Theory*, such concepts will allow us to dig deeper into the dramatic mechanisms that the author uses to create the psyche of her characters and to consolidate their identities.

Key words: Paloma Pedrero, Spanish drama, XX century, *La llamada de Lauren*, Queer Theories.

I. LA NUEVA DEMOCRACIA Y LA DRAMATURGIA FEMENINA: EL CASO DE PALOMA PEDRERO

La muerte del dictador y el posterior abrazo a los paradigmas democráticos prometían un próspero escenario para el hasta entonces amordazado teatro español, el fin de un yugo censor «que ponía trabas al autor para expresarse, al productor para sufragar el espectáculo, al actor para manifestarse en libertad y al público para conocer lo que sus artistas querían decirle desde la escena» (De Paco 2004: 147). Si bien es cierto que la cultura de la Transición no estuvo exenta de polémicas y desencantos, algunos de esos augurios esperanzadores sí llegaron a cumplirse. El más evidente, quizás, fue el importante apoyo, tanto económico como estructural, que los nuevos órganos de gobierno concedieron a la actividad teatral del momento. Es, precisamente, a finales de los 70 y a comienzos de los 80 cuando se reinauguran emplazamientos clave como el Teatro Español (1980) y se fundan instituciones de gran calado como el propio Ministerio de Cultura (1978), el Centro de Documentación Teatral (1983) o la Compañía Nacional de Teatro Clásico (1983) a cargo de Adolfo Marsillach (Abbas 2010: 22). Del mismo modo, se impulsaron iniciativas a nivel estatal cuyo objetivo radicaba en estimular el teatro más allá de Madrid y Barcelona. Semejante impronta otorgó cierto protagonismo cultural a las provincias a través de la creación de nuevas instalaciones, la restauración de antiguas y la promoción de festivales teatrales por toda la geografía nacional (*ibid.*). Estas medidas venían a consolidar, a nivel ideológico y artístico, las nuevas formas de pensamiento liberal que caracterizaron a dicho periodo.

El clima de efervescencia cultural que se ha referido, fruto directo del desmantelamiento de los mecanismos coercitivos del franquismo, propició, a su vez, la inclusión de autoras en los principales circuitos comerciales y de difusión escénica. Esta merecida consecuencia permitió, por un lado, consolidar la carrera de todas aquellas dramaturgas que, como Lidia Falcón o Carmen Resino, habían comenzado a estrenar sus obras durante la dictadura y, por otro, animar a otras escritoras - Maribel Lázaro, Marisa Ares, Concha Romero, Pilar Pombo, María Manuela Reina o Lourdes

Ortiz, entre otras muchas más-, a conquistar las tablas españolas. A pesar de la mayor libertad de estos años, la irrupción de todas estas nuevas voces femeninas en una industria marcadamente masculina no fue siempre objeto de vítores y alabanzas. Así, su conquista del espacio público, su exposición y su reafirmación como creadoras y directoras de pleno derecho debe entenderse, en estas coordenadas, como un auténtico desafío a los esquemas de pensamiento de la época, un acto de insurrección ante los límites patriarcales. Piezas como *La libertad esclava* (1984) o *Humo de beleño* (1985), galardonada con el Premio Calderón de la Barca¹, comenzaron a exhibir una forma alternativa de hacer teatro.

En estas producciones, O'Connor (1998a) observa, sin atisbo de duda, un estilo que «contrasta con otros anteriores en lenguaje, actitudes y técnicas teatrales» (13). De los múltiples elementos que podrían cohesionar a todas estas voces a nivel generacional, solo uno se ha revelado lo suficientemente transversal y hondo: la problemática del género. Analizar los roles y arquetipos, proponer nuevas formas de sociabilidad o, simplemente, elaborar un retrato fiel y realista de la opresión de los cuerpos son algunas de las labores en las que casi todas las obras y escritoras contempladas se han detenido en algún momento de su trayectoria. La propia Carmen Resino (2019), en retrospectiva, lo comenta:

Este afán de lo identitario suele estar muy presente cuando quien escribe es una mujer. La mayor parte de las dramaturgas actuales hacen un teatro claramente de identidad y diferenciador o al menos distanciador, en el que el género femenino está clara y conscientemente presente e implícito tanto en su temática como en el lenguaje, incidiendo en la reivindicación igualitaria desde un conflicto identitario y vivencial. (82)

Dentro de esta línea temática propia del llamado «renacer de la dramaturgia femenina», Paloma Pedrero (Madrid, 1957) se erige como una figura de obligada consideración para comprender las tendencias, formas y motivos del nuevo

¹ Para un análisis con perspectiva de género acerca de la historia del galardón, véase «Las dramaturgas en el Premio “Calderón de la Barca” entre 1984 y 2019. Revisión y análisis», de Pablo Sánchez Hernández (2021).

teatro escrito por mujeres (Serrano 2009: 26). El interés que el presente estudio muestra para con la madrileña estriba en su necesidad como dramaturga de estudiar, desde lo escénico, la auténtica naturaleza del género, de adentrarse en los vericuetos más profundos de la identidad y mostrarlos sin tapujos a un público que, desde su debut en 1985, la ha acompañado fielmente estreno tras estreno.

Pedrero, licenciada en Sociología por la Universidad Complutense de Madrid, tuvo claro desde bien joven que su vida iba a desarrollarse entre bambalinas, telones y focos. Sus primeros acercamientos al mundo del espectáculo, sin embargo, no fueron desde la perspectiva dramaturgica, sino actoral. Motivada por su relación con el autor Fermín Cabal -con el que contrajo matrimonio en 1984-, y su participación en el grupo teatral *Cachivache* (1978-1981), comenzó a verse interesada por el acto de la escritura, tal y como ella misma comenta en la conferencia *Poética y Teatro* (2016). De esta manera, en 1985 estrena y protagoniza *La llamada de Lauren...*, obra que aquí nos ocupa. Esta *opera prima* ya gesta los cimientos del universo pedreriano. Por encima de todas las cosas, el mundo dramático que se extiende a lo largo de todas sus obras tiene como piedra angular la búsqueda de la verdad. Para sus personajes, el poder acceder a su auténtico destino es una Ítaca a la que todos ansían llegar, un proceso viático de autodescubrimiento del que algunos saldrán vencedores y otros vencidos. Reflexiones como esta ponen de manifiesto la intencionalidad de la autora. Si bien muchas de sus creaciones tienen una marcada impronta crítica y social, la atenta mirada de Pedrero no se entretiene en grandes generalidades o abstracciones, sino en lo concreto. A partir de este esquema en el que lo personal se torna político se construye una dramaturgia de lenguaje llano y formas breves en el que «el ser humano» se sobrepone al «ser social», en el que el crecimiento del individuo «puede transformar el mundo y la sociedad» (Galán 1990: 12). Así, Pedrero ha alumbrado más de treinta obras teatrales entre las que podemos encontrar la ya mencionada *La llamada de Lauren...* (1984), *Invierno de luna alegre* (1985), *El color de agosto* (1987), *Noches de amor efímero* (1987-1989), *Cachorros de negro mirar* (1995), *En el túnel un pájaro* (1997) o *Ana el once de marzo* (2004). Sus dramas le han granjeado una gran cantidad de distinciones y premios como el accésit del II

Premio de Teatro Breve de Valladolid (1984) por *La llamada de Lauren...* o el Premio Tirso de Molina (1987) por *Invierno de luna alegre*.

II. LA LLAMADA DE LAUREN... (1984): UNA LECTURA REVISADA

La llamada de Lauren... (1984) es una ventana indiscreta hacia la intimidad de la pareja conformada por Rosa y Pedro. Su matrimonio se ha ido anclando con el paso de los años en la rutina y el tedio. Aparentemente, es por este motivo por el que Pedro no duda en darle una sorpresa a su esposa en la noche de su tercer aniversario. Aprovechando que tan señalada fecha coincide con Carnavales, comienzan un juego erótico en el que Pedro se traviste en Lauren Bacall y Rosa, como no podía ser de otra forma, se mete en la piel de Bogart. Lo que comienza siendo una inofensiva estrategia para avivar la pasión de una pareja que busca cosas nuevas acaba revelando la esencia de sus protagonistas. En este vaivén de máscaras, salen a la luz las verdades más hondas e íntimas de los personajes y, sin más remedio, cada uno acepta su propia realidad: Pedro libera su auténtico ser de las imposiciones sociales, mientras que Rosa asume, no sin cierta resignación, el fracaso que ha sido su matrimonio.

El estreno de la obra en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, bajo la dirección de Alberto Wainer, supuso todo un reto para la autora. Pedrero, consciente de la gran oportunidad que significaba esta puesta en escena, tuvo que desempeñar diversas funciones, desde atender asuntos puramente actorales hasta realizar tareas de naturaleza logística o administrativa: «she had to perform the female role, direct the production, supply props and wardrobe, apply cast make-up, and do whatever else was necessary» (O'Connor 1988b: 118). A pesar de todo, la acogida del público fue cálida. Su demanda hizo que su representación se prolongara en el tiempo y en el espacio, convirtiéndose en una obra de referencia dentro del repertorio de la dramaturga. En los años inmediatamente posteriores a su estreno, *La llamada de Lauren...* (1984) ocupó los escenarios tanto de nuestro país como de fuera de él: en 1986, por ejemplo, se realizó un montaje en Portugal y en 1989 una lectura dramatizada en París. Su triunfo inicial hizo que se consagrara como una de las voces más interesantes del panorama nacional y pareció sellar el sino del resto de sus libretos, ya

que obras como *Noches de amor efímero* llegaron a las trescientas funciones (Oliva 2004: 149).

No existió, sin embargo, una correspondencia entre el gusto del público y las primeras reseñas que poblaron los principales diarios del país días después de su debut. El ejemplo más claro (y quizás el más sangrante) es el de Lorenzo López Sancho (1985), periodista del *ABC*, que dedicó, en su artículo, palabras como «inocentona» y expresiones como «marica reprimido como la copa de un pino» a los personajes pedrerianos (75). Sin duda, este tipo de discursos, evidenciado también en otras publicaciones del momento no responden, como se puede comprobar, a criterios de carácter estético. En su lugar, parecen mostrar una animadversión explícita y manifiesta ante el cuestionamiento de los roles de género y de las relaciones conyugales que la dramaturga lleva a cabo en esta pieza. Aunque nociva y sin apenas fundamento, esta reseña pone de manifiesto el punto de partida del presente estudio: la conceptualización de Pedro como un sujeto homosexual. Desde los primeros pases, el personaje al que Jesús Ruyman daba vida fue siempre entendido como un gay reprimido o, en todo caso, como un caso paradigmático de masculinidad que disidía y alejaba de la llamada *masculinidad hegemónica*. Bajo este marbete, queda representado el arquetipo masculino más básico y elemental de todos, una construcción que se fundamenta, según el antropólogo David Gilmore (1994), en «tres imperativos morales» relacionados con la protección, la provisión y la potencia (58). Dicho esquema perfila a un hombre que por sistema se opone a todo lo tradicionalmente atribuido a la esfera femenina, como pueden ser los sentimientos, la debilidad o el afecto. En esta polarizada cartografía en la que se es lo *uno* o lo *otro*, la identidad homosexual encajaría en el ámbito de lo femenino, en esas coordenadas homófobas en las que el gay intenta asumir un rol de pasividad similar al que podría adoptar una mujer en una relación heterosexual.

El germen de esta idea permeó, también, al aparato crítico de la obra. Los diferentes análisis realizados por Patricia W. O'Connor así lo demuestran. Para la americana, tras el juego erótico de la pareja, después del «intercambio de vestimenta e inversión de papeles, los frágiles resortes del esposo se resquebrajan; se desenmascara, revelándose homosexual» (O'Connor, 1988a: 47). Es una lectura que

mantiene hasta con el paso de los años y de sus sucesivas investigaciones: «Her first play, *La llamada de Lauren* (*Longing to be Lauren* [1985]), broached the subject of male homosexuality in marriage» (O'Connor 1990: 389). De no seguir investigando, cabría pensar que esta extendida lectura heteronormativa, que no «hace sino ratificar uno de los prejuicios más reaccionarios y simplistas que versan en torno al hombre que no encaja en los moldes heterosexuales: el de ser una copia de la mujer», es la única posible (Jeréz-Farrán 2006: 142). No obstante, la consideración de la propia autora sobre su obra o, mejor dicho, la evolución de esta a lo largo del tiempo revela un cambio de óptica de capital importancia para este análisis que aquí se esboza. La visión que la madrileña tiene de su personaje irá cambiando con los años. Así, en una entrevista inicial a la revista *El Público* en 1985, al poco del estreno, afirma que la pieza se fundamenta en:

el problema de un hombre gris [...] que por culpa de la sociedad está obligado a cumplir un papel rígido. Tiene la valentía, en un momento dado, de presentar a su mujer su condición de bisexual. Al principio todo se desarrolla como un mero juego que oculta las verdaderas intenciones de los protagonistas. (Población 1985: 23)

En entrevistas posteriores, ese *hombre gris* irá adquiriendo nuevas tonalidades y una mayor profundidad psicológica. En 2016, en la ya mencionada conferencia *Poética y Teatro*, Pedrero y Virtudes Serrano comentan que *La llamada de Lauren...* adelantaba temas de gran actualidad y la comparan con *La chica danesa* (2015), película en la que se narra la historia de la pintora Lili Elbe, una de las primeras mujeres transgénero en someterse a una cirugía de reasignación de sexo. Además, precisa que «lo que le pasa a Pedro es que le llama una mujer desde dentro» (Pedrero 2016: 19'30"). Como se puede evidenciar, estas declaraciones redefinen la idea inicial de la dramaturga de tal manera que la problemática nuclear de la obra se traslada de una cuestión vinculada a la orientación sexual de Pedro a un conflicto directamente relacionado con una identidad disidente desde el punto de vista sexogenérico².

2 Toda esta problemática radica en una confusión o mezcla terminológica, heredera de los discursos médico-legales que operaban durante el franquismo, en la que conceptos como 'homosexual', 'travesti' o 'transsexual' quedan equiparados semánticamente

Hasta aquí podría pensarse que la nueva forma de recepción de la obra solo atiende a argumentos de naturaleza extraliteraria por completo desgajados del estudio ecdótico y filológico. No obstante, es la propuesta textual de Pedrero la que siembra el germen de dicha interpretación, la que prefigura a Pedro no como un sujeto homosexual sino como una persona dentro del espectro trans*. Esta conceptualización surge del diálogo e imbricación de una serie de elementos, tanto estructurales como temáticos, que coadyuvan al proceso personal del protagonista.

El primero de ellos, quizás el más relevante por el impacto que tiene en la configuración misma de la pieza, se corresponde con la noción de ritual. La gran acotación inicial ya refiere al comienzo de un rito de transición o, en palabras de la autora, de una *transformación*:

Se acerca al armario ropero, lo abre y saca un traje de mujer de raso negro y unas medias tupidas del mismo color. Abre un cajón y rebusca hasta que encuentra unas bragas sexys. Sin quitarse el albornoz se las pone y se mira al espejo. Después sigue buscando y saca un sostén. Se lo pone con esfuerzo. Se acerca a la mesa y coge un rollo de algodón con el que se va rellenando el pecho. Una vez terminado se vuelve a mirar el espejo y comienza a ponerse el vestido y las medias. De debajo de la cama saca una caja con unos zapatos negros de tacón alto y se los pone. Se acerca a la mesa y comienza a maquillarse de mujer con gran esmero. La transformación de Pedro se va haciendo evidente. Logra parecer casi una mujer. Por último, se coloca la peluca y vuelve hacia el espejo del ropero para verse de cuerpo entero. Quita la radio y pone un disco de temas musicales de películas de cine. (Pedrero 2009: 83)

El cambio es *casi* completo: traje de raso negro, medias tupidas, ropa interior femenina, peluca y, por supuesto, maquillaje. Con todo esto, Pedro comienza a desdibujarse, su personalidad se diluye en los preparativos para dejar paso, poco a poco, a Lauren Bacall. En realidad, está reproduciendo todas y cada una de las prácticas iterables o «performativas», de aplicar las palabras de Butler (2007), asociadas a la feminidad. La elección de la de Hollywood como referente, por tanto, es significativa y consciente. Se ha de recordar que la neoyorquina fue, durante los años 50 y 60, todo un mito erótico, una representación

fiel de la mujer de la época. Para Pedro, la figura de Bacall es, en realidad, un anhelo. La ceremonia inicial concluye con el reflejo del espejo –un objeto de gran simbolismo y tradición teatral–, confirmando que el cuerpo de Pedro se ajusta, por fin, a lo aspirado.

La música y el baile acentúan el componente ritual de la escena. Guiado por el compás de «Tener o no tener», Pedro accede a esa «realidad pensada» que se aleja, por completo, de lo sensible y empírico (Salazar, 2014, p. 268). Es en ese momento de máxima libertad cuando Rosa, su mujer, irrumpe en la habitación y, con ella, una honda preocupación por la apariencia y el físico:

ROSA. (*Sorprendida*) ¡Chico, estás buenísima! No te voy a poder dejar solo en toda la noche si te atreves a salir así, que me extraña mucho.

PEDRO. ¿En serio? ¿Parezco una mujer o un travesti?

ROSA. En realidad la espalda te delata un poco, pero si dices que eres nadadora de crawl... Yo desde luego si fuera un hombre te tiraría los tejos. Se te ven unos ojazos que no te lo mereces. (*Observándole*). ¡No te falta un detalle! ¿De dónde has sacado todo esto? (Pedrero 2009: 84)

A pesar de este breve parón, el juego metateatral continúa y la fantasía de Pedro acaba captando, también, la participación de Rosa. Como no podía ser de otra manera, si él se convierte en Lauren Bacall, ella debe corresponder con su mejor Humphrey Bogart, otro icono cinematográfico emparentado, en este caso, con el arquetipo del gran seductor.

ROSA. (*Riéndose*) ¡Es verdad! Vamos a dar el golpe. Si es que cuando quieres eres un cielo. (*Cogiendo el traje.*) Me lo voy a poner a ver qué tal me queda...

PEDRO. No, te lo voy a poner yo.

ROSA. Ah, ¿sí?

PEDRO. Desnúdate.

(*PEDRO coge una banqueta y la coloca delante del espejo de luna. ROSA se desnuda*) (*ibid.*: 86)

La transformación de la esposa en galán es perpetrada por Pedro. Sensualmente, la viste, la peina y la adecúa a su fantasía, «tienes que parecer un hombre total» (*ibid.*, p. 87). De esa inquietud, surge el pene o falo de plástico, un elemento de

naturaleza totémica que culmina con la inversión de roles y concentra todo el significado del rito. Se consolida, de este modo, la dimensión erótica del culto.

PEDRO. Ven, vamos a la cama. (*PEDRO la levanta y prácticamente se la lleva a rastras hasta la cama. Allí la coloca encima de él y la aprieta entre sus piernas. Dándole el pene:*) Métemelo.

ROSA. ¿Qué dices?

PEDRO. (*Gritando*) ¡Métemelo!

ROSA. ¡Pedro...!

PEDRO. (*Totalmente descontrolado.*) No me llames Pedro... Penétrame, por favor... Penétrame. (*ibid.:* 93)

Para Pedro, aunque no para Rosa, el erotismo resulta el componente indispensable, último, para que se cumpla su pretensión. Según lo planteado por Georges Bataille (1997), el proceso erótico demanda, en primera instancia, una disolución del *yo* -a través, por ejemplo, del disfraz y la desnudez, como ya se ha venido anticipando-, para acceder al fin de este acto: alcanzar el ser en plenitud. Para poder acceder a dicho plano, Pedro debe resarcir y purgar todo aquello que lo aflige. De este modo, a través del relato de las vejaciones sufridas por parte de su padre y de sus compañeros del colegio durante su infancia, se evidencia que la auténtica naturaleza del conflicto del personaje trasciende la provocación sexual y se instaura en lo identitario:

PEDRO. Un día mi padre me metió una hostia, ¿sabes? Estaba cantando para mi hermana Piluca, disfrazado de Marisol. Nos lo estábamos pasando estupendamente. Llegó él y me dio una bofetada. Lo que más me jodió es que le pegara a también a ella. Le dijo: «Vas a hacer de tu hermano un maricón».
[...]

PEDRO. Desde ese día me prometí a mí mismo demostrar que yo era más hombre que nadie. ¡No podía fallar! ¿Entiendes? Tenía que hacer lo que esperaba de mí. Y me he pasado la vida así; haciendo cosas que... Ahora ya no sé quién soy. No me conozco. Es absurdo, ¿no? A mi edad... (Pedrero 2009: 96)

La fuerza y el vigor de semejante momento radica, como diría René Girard (1983), en la combinación de violencia y deseo. Gracias

a estas potencias, el proceso litúrgico lleva al protagonista a la catarsis, es decir, a la revelación de un nuevo *statu quo*. Presenta, por tanto, un efecto religioso en el sentido etimológico del término: la identidad difusa y fragmentada de Pedro se funde en sí misma, se vuelve a unir, ya purificada, para albergar una versión de sí mismo, hasta ahora, desconocida. «Me gusta estar así...», dirá Pedro en una de sus últimas intervenciones mientras alude a su apariencia femenina.

A lo largo de este tránsito, los planos de ficción se superponen y se entremezclan de tal manera que lo que para Pedro es una verdad trascendental, una epifanía, para Rosa no es más que un juego. El motivo del equívoco estriba, en realidad, en el contexto carnavalesco en el que se emplaza esta suerte de sainete moderno: «Eran los carnavales, como ahora. Nuestro aniversario siempre va a ser en carnaval» (Pedrero 2009: 85). Los disfraces, la inversión de roles, la exploración lúdica de la sexualidad, la confesión descarnada del pasado y la comprensión del presente, todo responde a la esencia subversiva de dicha festividad. El carnaval, con sus formas y mecanismos, guía a los personajes a «una especie de liberación transitoria, [...] la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes» (Bajtín 2003: 12). En estas coordenadas se desarrolla la doméstica celebración de Pedro y Rosa hasta que esta última comienza asumir la gravedad de lo vivido.

(ROSA no le deja acabar. Se lanza hacia él e intenta desnudarlo a la fuerza, le rasga el vestido en un intento de sacárselo. Le golpea...)

ROSA. ¡Quítate eso! ¡Quítate toda esa mierda! ¡Pareces un maricón! ¡Maricón!

PEDRO. (*Le sujeta las manos para que se tranquilice.*) ¡Estate quieta! ¡Me voy a quitar todo si tú quieres! (*La suelta y comienza a desnudarse con rapidez.* ROSA, extenuada, se tira en la cama y se pone la almohada en la cabeza. PEDRO, mientras se quita el disfraz, dice:) Me hubiera gustado que me ayudaras, pero ni siquiera me has querido oír... Eras la única persona que lo podía comprender... Eso creía yo. Dicen que cuando se ama se comprende todo... Pues es mentira... ¡Es una puta mentira! Yo no me puedo mirar y tú no me quieres ver. (Pedrero 2009: 97)

El ritual, erótico y carnavalesco, ha finalizado y el impacto en la pareja es ya irrevocable. La verdad, como en el resto del teatro pedreriano, ha sido descubierta. Tras una calmada conversación en la que intentan acercar posturas, Pedro, como la Nora de Ibsen, decide cerrar la puerta y abandonar la casa.

III. CONCLUSIONES

La llamada de Lauren... (1984), de Paloma Pedrero, se ha posicionado como una pieza paradigmática dentro de la historiografía de los estudios teatrales contemporáneos. La aproximación múltiple e híbrida del estudio aquí planteado ha puesto de manifiesto la urgente necesidad de revisar las obras catalogadas como parte del canon de la literatura escrita en español. La aplicación de nuevas metodologías, como las teorías *queer*, y de ópticas alternativas pueden arrojar interpretaciones pioneras de los textos dramáticos. Aunque obvio, resulta sumamente complicado establecer este procedimiento en el ámbito referido a la producción literaria de finales del siglo XX. No obstante, desde la actualidad, con la suficiente perspectiva histórica, se hace imperativo reflexionar y repensar los límites del discurso académico de la época.

En el caso concreto que nos ocupa, se ha logrado reformular una de las principales premisas de las que partía la clave interpretativa con la que la pieza fue leída en la década de los ochenta. Se ha corroborado que la propuesta de Pedrero admite una lectura en la que Pedro, el protagonista, participa de un imaginario más cercano a la experiencia trans que a la homosexual. Este trágico personaje, condenado a debatirse entre el deber y el querer, cumple, en cierto modo, todos los elementos que, desde la heteronormatividad postfranquista, caracterizan lo trans: la naturaleza

nuclear del cuerpo en la configuración de la identidad, la represión del impulso infantil, la creación de una máscara masculina, la necesidad de transformación, etc.

Este posicionamiento se sustenta en varios argumentos. En primer lugar, en los datos extraídos de las publicaciones periodísticas, así como en la evolución constatable del pensamiento de la autora con respecto al libreto y a los personajes que lo habitan. En segundo lugar, se apoya en el análisis del temprano aparato crítico que despertó la obra de la madrileña. Por último, se fundamenta en la sucinta indagación filosófica-filológica a través de los conceptos de rito, erotismo y carnaval, tres pilares de gran calado en la propuesta pedreriana. La presencia de lo trans dentro del universo teatral de Paloma Pedrero no es, en absoluto, descabellada o forzada. De hecho, su amplia trayectoria demuestra que la tematización de la transexualidad ha sido una cuestión trasversal y nutricia en su escritura. Cabe recordar, por ejemplo, a personajes tan emblemáticos como el «travesti» de *Cachorros de negro mirar* (1995) o, incluso, obras como *Transformación* (2020) en la que la escritora, a partir de su experiencia como madre de una persona trans*, decide ahondar en la realidad de este colectivo.

En definitiva, el ejercicio articulado en estas páginas ha sido un intento de establecer un punto de agarre en el estudio genealógico de la representación sexodisidente en la literatura española, de buscar «las huellas doblemente dispersas de nuestras ancestras» (Ciriza, 2015: 85). Ante la acertada pregunta que R. Lucas Platero y María Rosón (2017) formulan desde la *Historia del Arte*, «¿cómo poder llevar a cabo esta genealogía y escribir una posible memoria?», solo se vislumbra una respuesta: releer y releer, el único consuelo *queer* (135).

Bibliografía

ABBAS, Khaled (2010): «La renovación del teatro español en el último tercio del siglo XX». *Espiral. Cuadernos del Profesorado* 3(6): 15-31.

BAJTIN, Mijail (2003): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.

BATAILLE, Georges (1997): *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.

BUTLER, Judith (2007): *El género en disputa*. Barcelona: Paidós.

CIRIZA, Alejandra (2015): «Construir genealogías feministas desde el sur: encrucijadas y tensiones». *Millcayad-Revista Digital de Ciencias Sociales II* (3): 83-104.

DE PACO, Mariano (2004): «El Teatro Español en la Transición: ¿Una Generación Olvidada?». *Anales de Literatura Española* 17: 145-158.

GALÁN, Eduardo (1990): «Entrevista: Paloma Pedrero, una joven dramaturga que necesita expresar sus vivencias». *Estreno* 1: 11-13.

GILMORE, David (1994): *Hacerse hombre: concepciones culturales de la masculinidad*. Barcelona: Paidós.

GIRARD, René (1983): *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama Editorial.

JERÉZ-FARRÁN, Carlos (2006): «“Esta niña tan mona... pero tan perversa”». Nuevo acercamiento a *La llamada de Lauren*, de Paloma Pedrero». *Anales de la literatura española contemporánea* 31 (1): 139-171.

LÓPEZ SANCHO, Lorenzo (9 de noviembre de 1985): «La llamada de Lauren...». *ABC*.

O'CONNOR, Patricia (1988a): *Dramaturgas españolas de hoy. Una introducción*. Madrid: Fundamentos.

_____ (1988b): «Six dramaturgas in search of a stage». *Gestos* 5: 116-120.

_____ (1990) *Women Playwrights in Contemporary Spain and the Male-Dominated Canon*. *Sings* 15 (2): 376-390.

OLIVA, César (2004): *La última escena. Teatro español de 1975 a nuestros días*. Madrid: Cátedra.

PEDRERO, Paloma (2009): *Juegos de noches. Nueve obras en un acto*. Madrid: Cátedra.

_____ (2016): *Poética y Teatro* [conferencia]. Fundación Juan March. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=HYB_5Kpao0s

PLATERO, Lucas y ROSÓN, María (2017): «Una genealogía trans*. Siglo XX», en *Trans*. Diversidad de identidades y roles de género* [catálogo de exposición]. Andrés Gutiérrez Usillos (crio.), Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 134-141.

POBLACIÓN, Félix (diciembre 1985): «La llamada de Lauren rompe máscaras». *El Público* 27: 23.

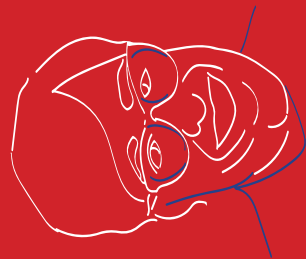
RESINO, Carmen (2019): «Cómo se concibe hacer teatro hoy». *Monteagudo* 24: 77-89.

SALAZAR, Carles (2014): *Antropología de las creencias. Religión, simbolismo, irracionalidad*. Barcelona: Fragmenta Editorial.

SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, Pablo (2021): «Las dramaturgas en el Premio “Calderón de la Barca” entre 1984 y 2019. Revisión y análisis», en *Eva quiso morder la manzana. Mordedla. Autoría y espacio público en las escritoras españolas e hispanoamericanas*. Fran Garcerá (coord.). Madrid: Dykinson, pp. 177-200.

SERRANO, Virtudes (2009): «Introducción», en *Juegos de noches. Nueve obras en un acto*. Madrid: Cátedra.

Andoriñas presagiando un cambio de rumbo: una historia feminista de la dramaturgia canaria de los siglos XX-XXI



ALEJANDRO
COELLO
HERNÁNDEZ

(Instituto de
Historia, CSIC)

Resumen

La escasa atención que han recibido las dramaturgas canarias ha generado que, actualmente, no exista un trabajo panorámico que permita determinar las circunstancias en que han escrito para la escena las mujeres canarias desde el siglo XX. Con este trabajo, se pretende trazar una nómina preliminar de autoras dramáticas, así como algunas claves para entender el camino hacia la profesionalización que han experimentado en el siglo XXI. Para facilitar esta tarea, se encuadran las autoras en tres periodos. Se parte de la Edad de Plata, marcada por la ausencia de representación de las autoras en el espacio insular. Luego, se aborda la creación durante el franquismo, durante el cual interseccionan la censura, una visión conservadora de la mujer y la tensión entre la escritura y la representación. Por último, se anotan algunas cuestiones de la autoría femenina en el teatro a partir de la democracia hasta desembocar en la proliferación actual de autoras.

Palabras clave: dramaturgia canaria, dramaturgas, feminismo, siglo XX, siglo XXI.

La investigación teatral va más allá de la recopilación, estudio y edición de obras dramáticas en un contexto determinado. Nuestra labor contribuye, o al menos debería aspirar, a generar nuevos discursos, una nueva ordenación de la mirada parcial que a través de la embocadura de la historia tenemos de las ideas, de los estrenos y de los sentimientos que rodearon al hecho escénico. Por eso, quizá, a estas alturas, deberíamos propiciar una observación de nuestras islas posicionadas desde otro lugar. De esta manera, nos plantearíamos nuevas preguntas y metodologías para resolverlas, así como facilitaríamos la vía para producir esos nuevos metarrelatos que, sin la pretensión de ser totémicos, amplíen los horizontes a las dramaturgias que han quedado fuera de la historia del teatro canario. En mi breve pero intensa trayectoria como investigadora, en cualquier caso, me he hecho estas mismas preguntas en sincronías diferentes y la respuesta, por lo general, resulta semejante: estuvieron allí, algunas participaron, pero la mayoría han quedado en el olvido. En una democracia real, ¿no es acaso una misión crucial que la investigación teatral —o filológica, dada la situación particular de los Estudios Teatrales en España— se centre en la recuperación de los textos escritos por mujeres, incluso aunque no vieran la luz en su momento ni en las páginas ni en las tablas? Solo así podremos imaginar lo que pudo ser, pero, sobre todo, soñaremos con lo que empezará a ser desde ese momento.

Las circunstancias de la autoría dramática en Canarias durante el siglo xx hasta la actualidad han preocupado a ciertos investigadores, como Luis Alemany, Carmen Márquez y, especialmente, Rafael Fernández, a quien debo precisamente mucho de este camino suyo que he continuado¹. Sin embargo, las dramaturgas han recibido más bien una escasa atención y, si aparecen, en líneas generales, lo hacen en las enumeraciones, cuando se acumulan los *otros* creadores, síntoma de la poca importancia que adquieren. Una herramienta que sería útil revisar con suficiente calma sería el *Diccionario de escritoras canarias del siglo xx* (2008) realizado por Blanca Hernández Quintana. Aunque lo he empleado para este trabajo, merecería la pena un trabajo más sistemático y pormenorizado para

1 Véanse los estudios de Alemany (1996), Fernández Hernández (2009a, 2009b, 2011), García de Mesa (2009), Márquez-Montes (2022), Quintana Ramos (2012) y Suárez, Rosario y Aranda (2015).

revisar el caso de cada autora. En cualquier caso, el impacto de un texto que no ha subido a escena o permanece inédito es, por otra parte, imposible de valorar, pero su recopilación y análisis a veces nos sorprenderían. ¡Y tal vez sería necesario que a la historia del teatro canario —aún en buena medida por hacerse con rigurosidad panorámica— le empezaran a llegar sorpresas!

No obstante, el asombro nos llega cuando una mirada al panorama nacional suscita una desolación semejante. En grandes ciudades, como Madrid o Barcelona, que cuentan con unas infraestructuras y unas tradiciones teatrales mucho más sólidas y estables, la presencia de autoras en la cartelera es igualmente desoladora hasta bien entrado el siglo xx. Esa historia en clave feminista de la dramaturgia española también está pendiente, pero, a grandes rasgos, podríamos resumir cuatro encuadres —que no dejan de ser una artificialidad académica como todos los discursos— durante el siglo xx que vaticinan la regular programación de dramaturgas en el siglo XXI, aunque aún no consigue ser paritaria.

La Edad de Plata se convierte en un contexto complejo de examinar porque, en definitiva, la mayoría no llegaron a los escenarios. Sin embargo, contamos con la excepción de María de la O Lejárraga, que firmó con el nombre de su marido Gregorio Martínez Sierra, y se configura como un caso excepcional en números de funciones y réditos económicos. Otras autoras, en su mayoría inéditas en la escena o con estrenos que podríamos considerar como *amateur*, componen una nómina esperanzadora y felicísima que demuestra la voluntad de las creadoras por dedicar su pasión literaria al teatro con las dosis de exposición pública que suponía —y aún supone—: Halma Angélico, Carlota O'Neill, Matilde Ras, Elena Fortún, Isabel Oyarzábal, Pilar de Valderrama o Pilar Millán Astray, entre otras.

La guerra civil española impone una ruptura no tanto basada en los cambios de modelos teatrales, sino en la imposición de una moral nacionalcatólica y de la institución de la censura que tanto daño causó. Las autoras del franquismo se han considerado menores, sin importancia, pero algunas alcanzaron un éxito notable ya en los cuarenta, hecho loable dada las circunstancias en que se encontraban los derechos de las mujeres entonces, como Julia Maura, Mercedes Ballesteros, María Luisa Linares o Dora Sedano. Pero aún hay

muchos nombres que surgen durante y después de estas escrituras, como el teatro de Carmen Conde, una poeta reconocida que se convirtió en la primera mujer académica de la Real Academia de la Lengua en 1979; Alfonsa de la Torre, María Aurèlia Capmany o Ana Diosdado.

Si contemplamos el panorama teatral durante el franquismo, debemos atender al exilio republicano en su dispersión que, curiosamente, genera un problema geográfico y estructural como el de Canarias. No obstante, la incorporación de las dramaturgas a nuevas tradiciones nacionales complicó que muchas de sus obras no subieran a las tablas a pesar de su trayectoria, como el citado caso de María Lejárraga en su exilio bonaerense. Las sinergias en el exilio resultan claves porque algunas autoras que comenzaron en la Edad de Plata, como Concha Méndez, María Teresa León o Luisa Carnés, conviven con nuevos nombres como los de María Lluïsa Algarra, Victorina Durán, Maruxa Villalta o Isabel de Palencia.

A partir de los ochenta, se ha señalado que hubo un boom de la aparición de dramaturgas, lo cual no deja de ser sorprendente porque las mujeres ya estaban allí y muchas desaparecieron de la escena. Este hito se marca a partir de la obtención del Premio Calderón de la Barca para María Manuela Reina por su obra *La libertad esclava*. Muchas creadoras intentaron alcanzar la escena, aunque en su mayoría se resumieron en pocos estrenos sin gran repercusión crítica. Ni siquiera la creación de la Asociación de Dramaturgas en 1986 favoreció esta situación, además de que sería absorbida por otra asociación dedicada a velar por la autoría dramática, por lo que se perdió el componente feminista en sus reivindicaciones. Algunas autoras fueron Maribel Lázaro, Concha Romero, Pilar Pombo, Carmen Resino, Lourdes Ortiz, Yolanda García Serrano o Paloma Pedrero. A partir de este momento, en los noventa, aparecen varias autoras que han logrado mantenerse en cartel de una manera más sistemática, por lo que el milenio casi marca esa frontera que demuestra que aún hay mucho recorrido por hacer. Imaginemos ahora todo el trabajo pendiente que tenemos en nuestras islas.

Andoriñas presagiando el cambio de rumbo

Julia Maura, en 1954, justo antes de abandonar la escritura teatral casi por completo, escribió una columna de carácter metafórico para referirse a las dificultades que tenía que enfrentarse como autora, especialmente dramática, por la fina línea que existe entre la dramaturgia como ejercicio privado y la representación como público. Esta frontera resbaladiza ha supuesto un continuo lastre para las dramaturgas durante el siglo xx que vieron cómo las escritoras en poesía y narrativa lograban ocupar ciertos espacios, mientras ellas continuaban sin ser representadas. En su texto, Maura concibe un jardín «sonriente» donde una pequeña alondra de plumas pardas llama la atención por su canto, pero la desprecian por ponerse de adorno una pluma de pavo real. La alondra es acusada por las otras aves por no pertenecerle esa pluma, un claro símbolo de la naturalización del género que llevaba a considerar que el lugar de la mujer no ubicaba en la esfera pública. Así lo relataba:

Y revoloteó satisfecha por el jardín, saboreando la admiración que producía. Por su femenina condición le bastaba con sentirse admirada. No distinguía, ni le importaba, si la admiración despertada era producida por ella misma o por su adorno. Llevaba una pluma de colores que no era suya. Pero también tenía plumas pardas que le pertenecían.²

Esta metáfora es fácilmente trasladable a la situación de la escritura teatral durante el siglo xx en Canarias. Las andoriñas vivirían en siete «jardines sonrientes» con unas estructuras teatrales débiles, un público aún por generarse y unos circuitos que primaban las dos islas capitalinas, Tenerife y Gran Canaria. Aun así, muchas seguirían sin ver sus obras en escena. Pero su presencia, su resistencia y sus logros simulan a esas andoriñas que vuelan bajo y anuncian lluvia. Ellas solo siguen a los bichitos en busca de comida; pero nuestro discurso sería otro: pronto lloverán más autoras, y así parece que ha sido.

Esta fragmentariedad del territorio y la ausencia de una profesionalización hasta bien entrada la segunda mitad del siglo xx generan

² Julia, Maura, «Era un jardín sonriente...», *La Vanguardia Española* (Barcelona), 19 de marzo de 1954, p. 5.

un claro problema epistemológico. ¿Quiénes son las autoras canarias? Esto nos llevaría a un profundo debate sobre la canariedad que sería, probablemente, infructífero para mi objetivo. No obstante, repensar estas estructuras y circuitos sí apunta a la inminente necesidad que tienen tanto dramaturgos como dramaturgas de nuestras islas de abandonarlas para poder fraguarse una trayectoria en las tablas que, incluso, hoy ocurre en las etapas formativas y profesionales.

Con este artículo no pretendo establecer un canon. Al contrario, este discurso, que me gustaría generar con mayor dilación en el futuro, nace con la voluntad de nombrar las ausencias, vertebrar una historia que permita indagar luego en aspectos formales y temáticos y configurar las estrategias que, parafraseando a Joanna Russ, han pretendido *acabar con la escritura (teatral) de mujeres*. Es más, cumplo con la función, a veces tediosa, de recopilar nombres y obras a pesar de que me impida esta decisión indagar analíticamente en los temas y los estilos o en las trayectorias específicas de cada una.

De hecho, en la introducción aventuraba aquellos cuatro encuadres de la dramaturgia femenina española que, a mi modo de ver, podrían reducirse a tres en nuestras islas: el comienzo de la trayectoria en la Edad de Plata de algunas autoras que luego se exiliaron o permanecieron en la España franquista; las que escribieron durante los cuarenta años de dictadura; y la democracia. Todas estas canarias que recojo en el artículo desempeñaron su escritura teatral de manera puntual o paralelamente a otras actividades artísticas –en algunos casos vinculados a la escena, como la interpretación textual o, en el menor de los casos, la dirección escénica–. Todas ellas, para mí –investigadora y dramaturga canaria definida como no binaria–, son verdaderas andoriñas que al descubrirlas me trazan en el aire un nuevo rumbo: todavía podemos conquistar con nuestras plumas los escenarios.

Introito: la Edad de Plata

Con todas las salvedades y ausencias anteriores al siglo xx, este relato comienza con el vuelo de tres andoriñas cuya influencia en las letras canarias ha sido ya notablemente anotada y abren diferentes paradigmas sobre cómo repensar la profesión de dramaturga en Canarias,

sobre todo porque su desempeño dramático no ocurrió en nuestro archipiélago ni responde a una dedicación profesional como ocurre ya a partir de los ochenta y, en especial, en el nuevo milenio. En su mayoría, estas autoras ni siquiera estrenaron en nuestro país o, a pesar de la formación en Canarias, desarrollaron su carrera profesional fuera del archipiélago o, incluso, tras la Guerra Civil. Las une, precisamente, que sus inicios dramáticos se sitúan en los años veinte y treinta entre las tensiones de un mundo conservador y la aparición de la «mujer moderna» con sus consiguientes conquistas del espacio público.

Un caso destacado lo ejemplifica la escritora Mercedes Pinto (La Laguna, 1883-Ciudad de México, 1976) que, aunque Alicia Llarena (2001: 9) comenta que se representó su obra *Silencio* en Barcelona en 1929, vio sus obras representadas en el extranjero tras su exilio a partir de 1924 tras el impacto de su conferencia *El divorcio como medida higiénica*, que atentaba contra los valores de la Dictadura de Primo de Rivera instaurada en 1923. La autora finalizó cuatro títulos (*Silencio*, *Un señor... cualquiera*, *Una mujer* y *Ana Rosa*), aunque poseía más proyectos dramáticos. Cabe destacar que tan solo se conoce la existencia de *Un señor... cualquiera* que se presentó en el Teatro Solís de Montevideo en Uruguay el 10 de julio de 1930 por la compañía de Blanca Podestá (Garcerá, 2022, p. 17). Se trata de un drama realista con tintes simbolistas que denuncia las costumbres sociales entre los deberes matrimoniales y la pasión amorosa sin compromiso, lo que deriva en un final emancipatorio del personaje femenino donde se filtran las ideas modernas de Mercedes Pinto. Los tríos amorosos que se generan en la obra favorecen el dramatismo y conectan con textos contemporáneos como *Triángulo* (1929) y *Sortilegio* (1930), escritas por María Lejárraga y estrenadas por su marido Gregorio Martínez Sierra.

La ausencia de más libretos de Mercedes Pinto nos advierte de las dificultades que debemos afrontar para la construcción de una historia en clave feminista. Localizar los textos perdidos, que ni siquiera a veces se encuentran en los archivos personales, se convierte en un continuo quebradero de cabeza en la historización de las artes escénicas y afecta, en concreto, a las autoras. Si no podemos acceder a una escenificación porque el hecho escénico es *in praesentia*, ¿cómo vamos a imaginar una virtualidad de la misma sin un texto?

La aportación escénica de Josefina Plá (Isla de Lobos, 1903-Asunción, 1999) ha sido sistemáticamente invisibilizada en Canarias. Quizá sea uno de los casos más paradigmáticos de cómo recuperar a las autoras a veces lleva a descontextualizarlas y no destacar sus contribuciones destacadas en pro de lo perdurable y canónico de lo literario –en concreto, de lo poético–. La integración de Plá al teatro paraguayo y su renovación escénica destacan sobremanera, pues tras instalarse definitivamente allí tras la Guerra Civil dirige numerosas obras y emprende el camino de la pedagogía teatral, así como la escritura para la infancia. También escribió otras piezas dramáticas, entre las que podemos enumerar, entre otras: *Aquí no ha pasado nada*, *Fiesta en el río*, *Alcestes* o *Qué gran cosa es el teléfono*. Yasmina Yousfi López (2019: 605-637) ha realizado una ingente labor de documentación en su tesis doctoral para explicar la trayectoria escénica de Plá y anota la producción dramática de la autora, con una notable cantidad de obras aún inéditas.

Creo que las mismas razones que nos llevan a señalar los logros de estas escritoras de la Edad de Plata, aunque se desarrollen lejos de las islas, deberían obligarnos a reflexionar sobre los fracasos, los eternos proyectos detenidos que podían haber sido, pero no lo fueron. A pesar de la obviedad, este estudio deja patente que la dramaturgia se concibe durante el siglo pasado como un ensayo o un ejercicio para las autoras, sobre todo por ese obstáculo que impide tomar con seriedad la escenificación de muchas de ellas. Por eso, el caso de Josefina de la Torre (Las Palmas de Gran Canaria, 1907-Madrid, 2002) me resulta clarividente.

La trayectoria de De la Torre comenzó en el ámbito privado, en concreto con su labor a partir de 1927 como primera actriz del Teatro Mínimo situado en la casa familiar de la Playa de Las Canteras. Nuestra reconocida escritora, cuyo trabajo en las tablas ha sido poco atendido, declaraba en 1934: «tengo empezadas una novela y un drama, y no sé, no me decido nunca a terminarlos»³. En efecto, entre muchos borradores, llama la atención el comienzo de la transducción escénica de su relato «La sombra del perfil», la inconclusa adaptación de su novela *El caserón del*

órgano o la conflictiva versión de su novela *El enigma de los ojos tristes* estrenada el 18 de marzo de 1939 en el Cine Cuyás de Las Palmas de Gran Canaria con autoría de su hermano Claudio de la Torre. Sin embargo, esta última obra aparece firmada por ella en torno a 1946 con una ampliación de un acto, lo que nos devuelve a los difíciles vericuetos de la construcción autorial de las mujeres artistas (Torre, 2021). ¿Cuál puede ser la razón para que una actriz reconocida también como autora no termine sus proyectos y los lleve a escena? Por no ser maniquea, prefiero dejar la pregunta en el aire.

Aun así, reclamar el nombre de la gran canaria para nuestra historia feminista del teatro canario es fructífera por los éxitos que cosechó como dramaturgista, función esta que se ha de sumar a las tareas de la escritura teatral. De la Torre preparó las siguientes versiones: *Una mujer entre los brazos*, de Rafael Matarazzo, junto a Alberto Alar –pseudónimo de su hermano Claudio–, estrenada el 22 de noviembre de 1945 en el Teatro Calderón de Madrid por la Compañía de Irene López Heredia; para el reparto de su propia compañía activa en 1946 y bajo el pseudónimo de Laura de Cominges, *Noche de lluvia*, de Paola Riccora, con Alberto Alar, y *En busca de un marido*, de Giovanni Cenzatto, en colaboración con Sylvia Visconti –pseudónimo de su cuñada Mercedes Ballesteros–; *Nunca llueve*, de Lynne Reid Banks, junto con Luis Sáenz; y *La agenda*, de Jean Claude Carrière, estas dos últimas inéditas y sin representación conocida.

Nuestra Edad de Plata, en definitiva, aún está por estudiarse con profundidad, pues la contribución femenina durante estos años escasea de una documentación profusa, también en el ámbito literario. Aunque poco podré ahondar en los aspectos más teatrales o performativos de la tertulia Pajaritas de Papel, resulta crucial no perder de vista a este grupo tinerfeño que realizó acciones culturales, fiestas y bailes desde su fundación en 1928 en la casa particular de la actriz Carmen Guimerá, vinculada con el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife (Carreño Corbella, 1998). La publicación de libros de artes y textos particularmente evocadores de autoría femenina me llevan a plantearme si alguna de sus miembros pudo ensayar el teatro y quizá no tengamos noticias por carecer de esas cuartillas. Aun así, Pajaritas de Papel es un curioso generador de andoriñas que cambiaron el rumbo, aunque aún no se les haya hecho justicia.

3 Lula de Lara, «Una poetisa española. Josefina de la Torre», *Crónica* (Madrid), 17 de junio de 1934, p. 33.

Acto único: el franquismo

En la investigación dentro del campo cultural del franquismo, interseccionan algunas cuestiones que desbordan lo teatral, pero influyen de una manera especial en el comportamiento del hecho escénico. En este sentido, ya Santos Sánchez (2021) ha hecho aportaciones claves, entre las que sobresale la aplicación del término «anomalía» de la evolución natural de las formas y temas teatrales debido a la institución de la censura. Este investigador señala cómo las piezas oscilan entre la ortodoxia y la hetedoroxia en función de la adecuación a los estándares políticos y sociales del régimen, lo que hace prevalecer unas formas conservadoras sobre la experimentación escénica. La difusión del teatro, además, potenciaba su peligrosidad, por lo que se reforzó el control en la censura teatral. No obstante, la mayoría de autoras que aquí recojo no llegaron a mandar, siquiera, sus obras a la censura. Entonces, ¿censuraron su teatro antes incluso de barajar la publicación o la representación?

En este recorrido, donde son tan cruciales las dramaturgas como el periplo que luego siguen sus obras en los procesos de rescate, contextualización y edición, destaca la poeta y pintora Pino Ojeda (Teror, 1916-Las Palmas de Gran Canaria, 2002) que, en la primera mitad de la década de los cincuenta, se interesó por el teatro, aunque la ingratitud de esta disciplina para con ella terminó con sus fuerzas creativas, que reorientó a otras artes más agradecidas. Desde que la autora fue homenajeada con el Día de las Letras Canarias en 2018, las circunstancias de su teatro han variado notablemente. Así, Kenia Martín Padilla (2018) abrió una veda en la visibilización del teatro que continuaron estudios como los de García Fierro (2020) y Coello Hernández (2020b, 2021a). Tres de sus obras han sido ya editadas en la Biblioteca Básica Canaria: *El hombre que murió en la guerra*, *El río no vuelve atrás* y *El gran cobarde*, probablemente la pieza de mayor envergadura y factura dramática. Otras obras inéditas son *Morir solo una vez*, *El cuadro del niño dormido*, *Calidoscopio* y *Diálogo de los tres niños de la isla de San Pedro*.

El teatro de Pino Ojeda se caracteriza por su posicionamiento frente a la injusticia y en estas tres piezas se observa la evolución desde una estética cercana al drama cosechado en los cuarenta hasta una propuesta adscribible al realismo social del momento, como el cultivado

por autores como Antonio Buero Vallejo o, especialmente, Alfonso Sastre. La versatilidad de Ojeda se transfiere a su teatro y se observan en sus mecanoscritos anotaciones sobre la concepción del espacio escénico y dramático. Incluso le preocupa un uso simbólico de la luz. La teatralidad de sus textos advierte la decidida voluntad de su creadora por representarlos, aunque sospechamos que la frustración del estreno de *El río no vuelve atrás* por el fallecimiento del director de escena Diego Asensión (Hernández Quintana, 2008: 171) le llevó a abandonar su interés por las tablas.

Un caso particular, que apenas ha tenido trascendencia en nuestra historia de la dramaturgia, ha sido el de María Teresa Prats de Laplace (Barcelona, 1920-Las Palmas de Gran Canaria, 2005), quien se instaló en la capital grancanaria desde 1941 y dirigió la revista *Mujeres en la isla*, uno de los proyectos editoriales más importantes de nuestra historia literaria. Su faceta como escritora dramática comenzó en los sesenta, según le declara en una entrevista a Pedro Perdomo Azopardo. En dicha entrevista, la autora señala la ausencia de maestros para la escritura teatral y de referentes nacionales porque a «los que vivimos en Canarias nos resulta difícil seguir detalladamente el panorama teatral español»⁴. La autora había terminado recientemente *El tren*⁵ y conservaba una «sobre el tema de los objetores de conciencia»⁶, que probablemente se refiere a *Proceso al siglo xx*. Esta pieza se estrenó el 13 de diciembre de 1973 en el Teatro Pérez Galdós y se publicó al año siguiente en Las Palmas de Gran Canaria⁷. En la solapa de este libro, se recogen las obras inéditas *Un refugio en la frontera* y *Alguien dice no*, de la que se realizó una lectura dramatizada el 28 de enero de 1966 en el Ateneo de Madrid por el Grupo Dramático Experimental Karma. Aunque estas obras en su mayoría permanecen inéditas, las descripciones dadas por la autora nos llevan a adscribirla a un

4 Pedro Perdomo Azopardo, «Con María Teresa Prats de Laplace, autora de *El tren*», *Diario de Las Palmas* (Las Palmas de Gran Canaria), 18 de enero de 1964.

5 Margarita, «*El tren*, nueva obra», *El Eco de Canarias* (Las Palmas de Gran Canaria), 10 de enero de 1964, p. 9.

6 Pedro Perdomo Azopardo, «Con María Teresa Prats de Laplace, autora de *El tren*», *Diario de Las Palmas* (Las Palmas de Gran Canaria), 18 de enero de 1964.

7 Se puede encontrar digitalizada en la Memoria Digital de Canarias: <https://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/MDC/id/70527>.

teatro de corte social y simbólico, con elencos generalmente numerosos por la voluntad de representar a diferentes tipos sociales. En definitiva, la escritora desarrolló un compromiso político con los más débiles que extrapoló al teatro porque «creo que es lícito y muy importante hacer de la escena un portavoz de las ideas, pero siempre que estén elaboradas de una forma artística o humana»⁸.

En una línea más expresiva, dentro de las tendencias experimentales que comenzaban a fructificar en España gracias al teatro independiente, la poeta Pilar Lojendio (Santa Cruz de Tenerife, 1931-1989), galardonada con el Premio de Poesía Julio Tovar por *Almas de piedra* en 1969, acometió la tarea de escribir ese mismo año siete textos poéticos: «Asesinato», «El entomólogo», «El hambre», «Fútbol religión», «La muchacha y la gaviota», «La muerte» y «El poeta y su alma» (González Herrera, 2020, p. 8). Las piezas por su poder evocador fueron trasladadas al lenguaje corporal del mimo bajo la dirección de Eduardo Camacho patrocinadas por el Aula de Cultura del Cabildo de Tenerife. Se estrenaron el 23 de abril de 1969 en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife por la compañía Los Ambulantes, de la Asociación Tinerfeña de Sordomudos, y se repuso el 25 de abril en el paraninfo de la Universidad de La Laguna, antes de una gira por el archipiélago⁹.

Las incógnitas de nuestra dramaturgia escrita por mujeres continúan acumulándose. Ya no solo debemos acometer una labor de archivo ingente para localizar los textos de los que tenemos noticias, sino revisar la prensa para seguir lanzando preguntas. De repente, en un trabajo que actualmente escribo junto a Pablo Sánchez Hernández sobre Natalia Sosa Ayala (Las Palmas de Gran Canaria, 1938-2000) y sus textos periodísticos vinculados a las artes escénicas, nos sorprendió descubrir que entre 1963 y 1964 en uno de sus dos viajes a Madrid, donde la poeta se fascinó por el grupo La Carbonera de Piedad Salas, decidió ensayar en una obra breve la escritura teatral. Tan solo nos ha quedado un sugestivo título, extrapolable a las circunstancias de la autoría femenina en el teatro canario: *Algo va mal*¹⁰.

8 Pedro Perdomo Azopardo, «Con María Teresa Prats de Laplace, autora de *El tren*», *Diario de Las Palmas*, 18 de enero de 1964.

9 «Obras teatrales», *El Eco de Canarias* (Las Palmas de Gran Canaria), 23 de abril de 1969, p. 9; «Teatro de sordomudos», *El Eco de Canarias* (Las Palmas de Gran Canaria), 26 de abril de 1969, p. 9;

10 Luis León Barreto, «La frágil soledad de Natalia Sosa», *La Provincia* (Las Palmas de Gran Canaria), 29/1/1984, p. 28

Epílogo: la democracia

Una de las dramaturgas más prolíficas en Canarias ha sido Donina Romero quien fue considerada la primera dramaturga y directora de escena en el archipiélago¹¹. Dada la extensión de su producción¹², destaco una selección de algunas obras que estrenó. La primera pieza que, según la prensa, se ha localizado es la comedia *El muerto al hoyo y...* que se presentó el 24 de marzo de 1980 en el Gabinete Literario¹³. Ya desde los títulos resultan significativas las dosis de humor del teatro de Romero que se dimensionan en la mayor parte de su escritura. Dentro de las comedias de duración comercial, sobresale *Los jueves pippermint*, el 12 de diciembre de 1991, en el Teatro Guinguada. Asimismo, en una línea cómica, sobresalen los sainetes de carácter costumbrista, como *Entre riscos y tuneras* estrenado el 23 de enero de 1981 en el Teatro Pérez Galdós¹⁴ o *Échele mojo picón*, el 10 de marzo de 1982 en el Pérez Galdós¹⁵.

Donina Romero creó su propia compañía y dirigió en numerosas ocasiones sus propias obras. Este aglutinamiento de funciones continúa la estela de las dramaturgas nacionales de los ochenta que, además de crear sus propias piezas, dirigieron y actuaron, lo que abarataba sobremanera los costes¹⁶. Además, Romero, como sus contemporáneas, produjo una buena cantidad de monólogos o piezas de teatro breve porque “no solo se aumentan las posibilidades de llevar la obra a la escena, sino de llevarla de viaje, en

11 «Donina Romero, la primera mujer autora y directora de teatro en Canarias», *Diario de Las Palmas* (Las Palmas de Gran Canaria), 17 de junio de 1989.

12 La autora en su página web tiene una destacada nómina de obras englobadas en los epígrafes «comedia costumbrista canaria», «alta comedia», «melodramas», «adaptación teatral», «monólogos» y «obras teatrales sin estrenar». Las fechas de estreno no se rigen por la cronología de la autora, sino que se han documentado en la prensa debido a cierta disparidad. Intuimos que la autora indica la fecha de escritura y no de estreno. Véase la web «El Rincón de Donina Romero» en www.donina-romero.com.

13 «Estreno de una obra teatral de Donina Romero», *El Eco de Canarias* (Las Palmas de Gran Canaria), 22 de marzo de 1980, p. 2

14 «Presentación de *Entre riscos y tuneras*, de Donina Romero», *El Eco de Canarias* (Las Palmas de Gran Canaria), 22 de febrero de 1981, p. 2.

15 «A beneficio de “Jesús Abandonado”. Échele mojo picón, de Donina Romero en el Pérez Galdós», *El Eco de Canarias* (Las Palmas de Gran Canaria), 11 de marzo de 1982, p. 34.

16 Para más información sobre el monólogo y el teatro breve de autoría femenina en los ochenta, véanse Coello Hernández (2020a) y Coello Hernández y García Rodríguez (2021).

giras dentro del país como fuera de él” (O’Connor, 1991, p. 92). Algunos ejemplos de monólogos de Romero son *El extravío de Mariquilla* presentada el 16 de junio de 1981 en el Teatro Rosales¹⁷; *Historia con Berta* estrenada el 4 de noviembre de 1985 en el Teatro Pérez Galdós dirigida por Sergio Calvo¹⁸ o *Solo espuma* que subió a las tablas el 8 de marzo de 2013 en el Centro de Iniciativas de La Caja Canarias de Las Palmas de Gran Canaria por Profetas del Mueble Bar.

A partir de la década de los noventa, comienzan a aparecer nuevas firmas, fundamentales ya en nuestras letras canarias, que dedicaron en algún momento la atención al teatro para la infancia y la juventud. Estas autoras, vinculadas con el ámbito educativo o periodístico, concibieron el teatro como herramienta para transmitir valores y para entretenerse. Esta dramaturgia ha sido desatendida en muchas ocasiones por la crítica a pesar de su utilidad y de su exitosa representación. Destacan, en concreto, tres nombres: Isabel Medina (Hermigua, La Gomera, 1943), Pepa Aurora (Agüimes, Gran Canaria, 1946) y Dolores Campos-Herrero (Arona, Tenerife, 1954-Las Palmas de Gran Canaria, 2007).

Con el nuevo milenio, la regularidad en la programación de dramaturgas se estabiliza en nuestro país, con cierta resistencia aún en nuestras islas. Las últimas andoriñas de la dramaturgia canaria dibujan en el aire la heterogeneidad estilística común al resto del territorio nacional y se caracterizan por la versatilidad y polifacetismo, pues en su mayoría desempeñan en la escena más papeles que el de la escritura. No obstante, llegados a este punto, ¿no es a veces muy común esta circunstancia, especialmente en nuestro territorio, ya desde el siglo xx?

Hay cierta unanimidad en la crítica última que subraya la importancia de Irma Correa, y con acierto. Tal vez, la pregunta que cabe plantearse sería por qué solo ella, casi como una excepción. En cualquier caso, Correa forma parte de lo que han querido llamar como «boom», una palabra que solo viene a poner la atención en quienes no conocían la dramaturgia canaria, pero ahora se sorprenden de que programen autores con unas propuestas tan destacadas y aplaudidas

17 «Fiestas en Gran Canaria», *El Eco de Canarias* (Las Palmas de Gran Canaria), 16 de junio de 1981, p. 14.

18 Obdulia Medina, «En los Jameos del Agua, Historia con Berta, obra teatral de Donina Romero», *Lancelot* (Lanzarote), 2 de noviembre de 1985, p. 2.

tanto dentro como fuera de las islas. Desde que la autora fuera galardonada, junto a todo su equipo, por *Desde lo invisible* con el Premio Max 2008 a Espectáculo Revelación, no ha dejado de continuar explorando su sensibilización con las injusticias desde un compromiso social que trata desde lo poético y desde lo personal en tanto que político, siempre con una eficaz sencillez. Sobresalen las obras *Friday* (2010) que ahonda en la migración y el coste de vidas que genera; *Hablando (último aliento)* que visibiliza la violencia machista; y *Ana (también a nosotros nos llevará el olvido)* (2018) sobre la homosexualidad femenina durante el franquismo.

La aportación de Aranza Coello se fundamenta, en mi opinión, en la integración de nuevos lenguajes escénicos con las escrituras del yo y las teorías de la memoria, que resultan fronterizas en el teatro. Pienso aún en el particular impacto que me generó la escenificación de *La Batalla* (2015) donde la autora entretreja la memoria familiar, el impacto de la migración americana en Canarias y la tradición del mito de Penélope en una puesta en escena dirigida por ella misma que reforzaba el lirismo y el poder evocador de las palabras. La dramaturgia de Coello transcurre, también en *The Room To Be* (2018), en espacios liminales, donde se diluye la realidad y la ficción y se quiebran las categorías de tiempo y espacio en la confusa amalgama de la memoria.

Bibiana Monje con sus montajes ha realizado unas propuestas escénicas de interés por diversos factores: el trabajo corporal como actriz, la multiplicación del yo y la exploración autobiográfica en escena, la reivindicación de la ficción o el humor que desestabiliza y transforma (Alayón Galindo, 2022). Así se refleja tanto en su obra unipersonal *Lacura* (2016) como en *Pogüerful* (2019), dos ejercicios escénicos sugestivos y autoficcionales que abandonan el realismo como única y totalitaria representación en el teatro.

Para poder realizar este trabajo, que apenas son unas anotaciones ordenadas para presentarlo en este número como adelanto tal vez de un trabajo futuro, he contado con la ayuda de las propias dramaturgas, o sus herederos cuando ya habían fallecido. La circulación de las obras a veces no nos encuentra en el momento idóneo y, por eso, hay montajes de los que no he podido disfrutar, pero al menos sí leer. Este es el caso de *El patio de atrás* (2019), de Emma Álvarez. Esta actriz, con una dilatada trayectoria, incursiona en la escritura con este texto singular auspiciado

por los hermanos Quique y Yeray Bazo dentro del Laboratorio de Escritura Teatral de Canarias Escribe Teatro en 2018. Lo interesante de esta propuesta dramática reside en la aparición de un personaje no binario tratado desde la naturalidad sin espectacularizaciones en un espacio desolador como el de un patio lleno de recuerdos carcomidos por los años. De esta manera, con una propuesta contundente, Emma Álvarez abre una nueva senda conectada con unas realidades de género apenas representadas en Canarias.

La dramaturgia española última de creación femenina resulta difícilmente clasificable en lo estético. Sin embargo, sobresalen, en mi opinión, un nuevo tratamiento feminista de los personajes y de la resolución de los conflictos, lo que potencia la concepción de nuevos personajes femeninos y favorece la aparición de nuevas temáticas generalmente ignoradas o invisibilizadas en escena. Este cambio, también patente en el conjunto de la escritura teatral insular, se abre a nuevos rumbos que se indagan ya no solo desde la *habitación propia*, sino que crecen y se moldean dentro de procesos activos en los ensayos (tal vez por la común dedicación a la interpretación y dirección de muchas de las dramaturgas). Así pues, a falta de una mayor ayuda institucional y una eficaz organización de los circuitos teatrales, se está consolidando la conquista del escenario por las autoras que, como hemos visto, cuentan con una desoladora historia de invisibilización y de negación desde hace un siglo. Dada la brevedad de estas notas, me he centrado en apenas cuatro casos que considero paradigmáticos, pero me parece vital nombrarlas a todas, al menos de las que tengo noticias, como he hecho hasta ahora, para que algún día sean miguitas de pan en una historia feminista de nuestra dramaturgia: Ana Vanderwilde, Victoria Oramas, Lucía Rosa González, Auxi Campos, Cristina Hernández, Sara Álvarez, Antonia Merchán, Noemí Pérez y Rosa Escrig. Ojalá pronto haya réplica a este artículo y podamos construir la constelación de andoriñas para que dibujen en el cielo una nueva visión sobre la dramaturgia canaria.

Bibliografía

- Alemany, Luis (1996): *El teatro en Canarias: notas para una historia*. Santa Cruz de Tenerife: Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife.
- Alayón Galindo, Carlos (2021): «“Soy un museo de máscaras infinitas”: autoficción e identidad en *Lacura* (2016) y *Pogüerful* (2019), de Bibiana Monje». *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* 44: 147-161.
- Carreño Corbella, Pilar (1998): *Pajaritas de papel. Frágil seducción*. Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.
- Coello Hernández, Alejandro, y García Rodríguez, María (2021): «El teatro breve de las dramaturgas españolas de los ochenta: una microaproximación» En *Donde el tamaño sí importa... La minificción: una cuestión de géneros*. José Antonio Ramos Arteaga, Nieves M^a Concepción Lorenzo y Darío Hernández (eds.), pp. 183-194. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Coello Hernández, Alejandro (2020a): «El monólogo como práctica dramática feminista en los años ochenta: el ejemplo de Maribel Lázaro (*La fosa y La defensa*)». *Revista Clepsydra* 19: 43-61.
- _____ (2020b): «Quizá el río sí vuelve atrás: el teatro de Pino Ojeda (1950-1954)». En *Teatro*. Pino Ojeda, pp. 11-30. Canarias: Viceconsejería de Cultura del Gobierno de Canarias.
- _____ (2021a): «*El gran cobarde* (1954), de Pino Ojeda: un proyecto dramático contra la represión franquista». En *Eva quiso morder la manzana. Mordedla: Autoría y espacio público en las escritoras españolas e hispanoamericanas*. Fran Garcerá (ed.), pp. 134-155. Madrid: Dykinson.
- _____ (2021b): «Josefina de la Torre y las artes escénicas: apuntes de una trayectoria vital sobre las tablas». En *Josefina de la Torre y su tiempo*. Alberto García-Aguilar e Isabel Castells Molina (eds.), pp. 123-144. Berlín: Peter Lang.

- Fernández Hernández, Rafael (2009a): «El teatro canario del siglo xx». *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España* 127: 23-30.
- ____ (2009b): «Teatro del siglo xx: una mirada al panorama escénico español y su reflejo en el ámbito insular». *Cuadernos del Ateneo* 27: 45-68.
- ____ (2011): «Autores y tendencias de la escena insular: una aproximación al teatro canario del siglo xx (1900-1939)». *Anuario de Estudios Atlánticos* 57: 499-524.
- Garcerá, Fran (2022): «Mercedes Pinto, la mujer rebelde». En *Un señor... cualquiera*. Mercedes Pinto, pp. 7-29. Madrid: Torremozas.
- García de Mesa, Roberto (2009): «La literatura dramática en Canarias (1978-2009)». *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España* 127: 23-30.
- García Fierro, Covadonga (2020): «El matrimonio, el amor, los celos, la violencia: una lectura con enfoque de género de la obra de teatro *El gran cobarde* [1954], de Pino Ojeda». En *Incómodas: escritoras españolas en el franquismo*. Luca Cerullo y Yasmina Romero Morales (eds.), pp. 323-341. León: Eolas Ediciones.
- González Herrena, Yurena (2020): «Pilar Lojendio y los versos de hueso». En *Poesía completa*. Pilar Lojendio, pp. 7-24. Canarias: Viceconsejería de Cultura del Gobierno de Canarias.
- Hernández Quintana, Blanca (2008): *Diccionario de escritoras canarias del siglo XX*. Santa Cruz de Tenerife: Idea.
- Llarena, Alicia (2001): «Introducción». En *Un señor... cualquiera*. Mercedes Pinto, pp. 9-26. Las Palmas de Gran Canaria: Gobierno de Canarias, pp. 9-26.
- Márquez-Montes, Carmen (2022): «Nueva dramaturgia canaria en tres actos». *Las puertas del Drama* 57. URL: <http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-57/nueva-dramaturgia-canaria-en-tres-actos/>
- Martín Padilla, Kenia (2018): «El teatro de Pino Ojeda, una joya por descubrir». En *Letras Canarias 2018. Pino Ojeda. Te busqué por los sueños*. URL: <http://www.gobiernodecanarias.org/opencms8/export/sites/cultura/dlc2019/documentos/revistaletras2018.pdf>
- O'Connor, Patricia (1991): «El monólogo y la mujer: una minimeditación». *Art teatral* 3: 91-92.
- Quintana Ramos, Gemma (2012): «Teatro canario último. Islas con voz». *Don Galán. Revista de investigación teatral* 2. URL: https://www.teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=1_1_2
- Santos Sánchez, Diego (2021). «La anomalía del teatro bajo el franquismo: entre la ortodoxia y la heterodoxia». En *Un teatro anómalo. Ortodoxias y heterodoxias teatrales bajo el franquismo*. Diego Santos Sánchez (ed.), pp. 13-38. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Suárez, Victoriano, Rosario, Luisa del, y Aranda, Carmen Delia (2015): «La dramaturgia canaria entra en escena». *Academia Canaria de la Lengua. Revista Literaria* 3. URL: <http://acrevistaliteraria.academiacanarialengua.org/la-dramaturgia-canaria-entra-en-escena/>
- Torre, Josefina de la (2021): *El enigma*. Madrid: Torremozas.
- Yousfi López, Yasmina (2019): *La labor teatral de Josefina Plá: una escritora en la frontera* [tesis doctoral]. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.

Dramaturgia argentina femenina del siglo XXI:



Última luna de Patricia Zangaro

Irene Sánchez

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

RESUMEN

Con el advenimiento de la democracia en Argentina a finales del siglo XX, el influjo de la teoría feminista y la multiplicidad de poéticas en la praxis teatral propiciaron un paulatino incremento de la presencia de la dramaturgia femenina en la escena contemporánea. Con ello, ha surgido un profundo interés por las temáticas relacionadas con la desigualdad de género y la violencia contra la mujer, así como la búsqueda de nuevas narrativas que subviertan el lenguaje hegemónico patriarcal. En este artículo se analiza *Última luna* (1998) obra escrita por de la dramaturga argentina Patricia Zangaro, que se contextualiza históricamente durante la Conquista del Desierto (1878-1885) y sigue los motivos de la literatura gauchesca. Se estudia cómo la autora se basa en la figura de la cautiva blanca para representar personajes femeninos disidentes y combativos que emplean su propia condición de abyectas para invertir el canon, rebelándose contra la violencia que se ejerce sobre ellas. De esta manera, se pone de relieve cómo la dramaturgia de Zangaro desprende una narrativa que se sitúa en los márgenes de los discursos imperantes, reescribiendo los mitos que las artes y la cultura han generado sobre el conflicto fronterizo y las mujeres cautivas. Se demostrará cómo la nueva dramaturgia argentina apuesta por la reconfiguración del rol femenino a través de un discurso en clave feminista que denuncia la discriminación y la violencia contra la mujer. Así, el teatro contemporáneo se conforma como un espacio de resistencia que contribuye al cambio de paradigma en la sociedad actual.

PALABRAS CLAVE

Teatro argentino contemporáneo, Patricia Zangaro, Conquista del Desierto, violencia, mujer, violación

ABSTRACT

The return to democracy in Argentina at the end of the 20th Century together with the influence of the Feminist Theories and the multiplicity of the narratives in theatre practice led to a steady increase of the presence of female playwrights in the contemporary stage. Thus, there is a growing interest in representing themes related to gender inequalities and violence against women, as well as a search for new ways of writing that subvert the patriarchal language. In this article we analyse *Última luna* (1998), a play written by the Argentinian playwright Patricia Zangaro that takes place during the historical event of the Conquista del Desierto (1878-1885) and follows the *gauchesca* literature motifs. We study how the author uses the figure of the white captive woman to represent dissident and combative female characters that subvert the norms and rebel against the violence they suffer through their own condition as abject individuals. This way, Zangaro's playwriting develops a narrative that focuses on the marginal spaces of the normative discourses, rewriting the myths that the arts and the culture have generated regarding the Argentinian conflict and the captive women. We will demonstrate how the new female playwrights in the country aim to reconfigure the role played by women through the feminist spectrum to denounces the discrimination and violence against women. Hence, contemporary theatre becomes a space of resistance that contributes to changing the current paradigm in society.

KEY WORDS

Argentinian Contemporary Theatre, Patricia Zangaro, Conquista del Desierto, violence, women, rape.

HACIA UNA DRAMATURGIA FEMENINA EN ARGENTINA

En las últimas décadas se ha dado una entrada gradual de la mujer en diversos ámbitos de la práctica teatral como la escritura dramática, la dirección de escena, la producción teatral, la escenografía, la iluminación, el sonido, etc. Su incursión en estos espacios, tradicionalmente dominados por los hombres, ha propiciado un cambio de paradigma en las artes escénicas hacia una industria más paritaria y concienciada con las problemáticas de género. Aun así, todavía hoy muchas teatristas reclaman mayor visibilidad no solo a la mujer como creadora, sino también a la cosmovisión femenina como tema e hilo conductor del drama. En Argentina, esta tendencia empieza a verse desde los años 80 del siglo pasado, coincidiendo con la eclosión artística para denunciar los horrores de la dictadura y la subsiguiente vuelta a la democracia que liberó al arte de la censura. Este momento de la historia argentina ha marcado el quehacer artístico posterior, denominado por Jorge Dubatti como el «Teatro de Postdictadura» (2011: 45). Por ello, resulta pertinente realizar una breve contextualización del período dictatorial y su repercusión en la práctica teatral.

1.1 Dictadura y teatro

La última dictadura cívico-militar en Argentina (1976-1983), autodenominada como el Proceso de Reorganización Nacional, se basó en la represión y aniquilamiento de quienes se encontraban en la subversión por parte de las fuerzas de seguridad. Las personas que no promulgaban con la ideología conservadora y católica del régimen eran secuestradas, torturadas y, en última instancia, asesinadas. Se cometió, por tanto, un terrorismo de estado que dejó 30.000 personas desaparecidas cuyas familias siguen buscando sus restos. Igualmente, se practicó el robo ilícito de bebés: cientos de hijos e hijas de familias consideradas como subversivas fueron apropiados por militares con el pretexto de reeducar a las nuevas generaciones en la doctrina del régimen dictatorial. A este respecto y desde 1977, las Abuelas de la Plaza de Mayo llevan a cabo una labor de búsqueda de estos niños y estas niñas con el fin de restituir su identidad. A día de hoy, se han encontrado más de un centenar de personas gracias a las pruebas de ADN y las investigaciones realizadas por la asociación.

En relación con el arte y la cultura, durante estos años de represión se instauró una férrea censura para asegurar que no circulara ningún documento que tuviera una «nefasta influencia sobre el pueblo argentino [...] por su accionar obscuro, disolvente, promarxista que ataca las bases occidentales y cristianas» (Balassa 1990). Por consiguiente, la producción teatral nacional estaba en el punto de mira y desde la dramaturgia se debió buscar otros medios para transmitir su mensaje

de denuncia política y social. Aunque muchos y muchas artistas recurrieron al exilio, quienes se quedaron fueron víctimas de la precariedad y el silenciamiento impuesto. Tuvieron que lidiar con las prohibiciones, las amenazas anónimas, el cierre de teatros y, en ocasiones, el secuestro (Saura Clares 2017: 129). El miedo a que sus obras fueran prohibidas y sus nombres fueran incluidos en las listas negras hizo que se autocensuraran y desligaran voluntariamente del ámbito teatral (Graham-Jones 2000: 18-20). Esto provocó un rápido declive del teatro independiente, ya que se optó por la representación de obras extranjeras y comerciales.

Consecuentemente, la escritura dramática argentina pasó desapercibida hasta el punto de considerarse inexistente. De hecho, al inicio de la década de los ochenta el gobierno eliminó la asignatura «Autores Argentinos Contemporáneos» de las enseñanzas de teatro porque, según testimonio Kive Staiff, director del prominente teatro San Martín: «no hago autores argentinos porque no existen» (en González de la Rosa y Santillán 2014: 113). Tal afirmación desencadenó una movilización masiva de artistas que buscaban reivindicar en la escena el lugar que el Estado les había negado. De esta manera, entre 1980 y 1981, uno de los grandes dramaturgos argentinos, Osvaldo Dragún, junto con otros reconocidos artistas escénicos crearon Teatro Abierto. Este se convirtió en uno de los movimientos teatrales más importantes del momento, no solo a nivel nacional, sino a nivel mundial. Tal y como anunció el dramaturgo Roberto Mario Cossa, esta iniciativa tenía como objetivo demostrar la existencia, calidad y compromiso

“ [...] LA ESCRITURA DRAMÁTICA ARGENTINA
PASÓ DESAPERCIBIDA HASTA EL PUNTO
DE CONSIDERARSE INEXISTENTE ”

social del teatro argentino ante quienes habían declarado su desaparición (Graham-Jones 2000: 92).

En la primera edición del Teatro Abierto se quiso poner en escena un total de veintiún obras durante tres meses, representando tres textos al día durante los siete días de la semana. Esto supuso la búsqueda de veintiún autores y autoras que escribieron una pieza dramática cada uno y cada una para que fueran dirigidas por el mismo número de directores y directoras en el Teatro Picadero de Buenos Aires. El gran éxito del ciclo propició su continuidad en los años venideros, pero con ciertas diferencias en cuanto a la organización se refiere. A partir de 1983, con el fin de la dictadura, el potencial reivindicativo de Teatro Abierto fue decayendo, no celebrándose en 1984 por la ausencia de textos terminados y viendo su última edición en 1985 con el Teatrzo (Graham-Jones 2000: 96-98).

La reducida presencia de autoras en la primera convocatoria del Teatro Abierto puso de manifiesto las desigualdades de género en el ámbito teatral, que intentó solventarse en ediciones posteriores. Alba Saura Clarés denota como en la segunda edición se puede apreciar un mayor número de escritoras participantes, así como una

1 Por problemas técnicos y organizativos una obra no pudo escenificarse, por lo que en total se representaron veinte textos, empleando el hueco que quedó libre para realizar otras actividades. Además, el Teatro del Picadero fue quemado por los militares durante la primera semana de representaciones debido a la gran revolución social que estaba provocando el movimiento. Esto supuso un cambio de sede, continuando las representaciones en el Teatro Tabarís (Saura Clarés 2017: 131-132).

acrecentada subjetividad femenina que se manifiesta en las temáticas y los personajes representados (2018: 455). Entre las dramaturgas participantes destacan Griselda Gambaro, Susana Torres Molina, Cristina Escofet y Diana Raznovich. A pesar de que todas ellas llevaban escribiendo y representado obras desde la década anterior, su labor se vio opacada por la prevalencia masculina, relegándolas a los espacios marginales. La inclusión de sus obras en Teatro Abierto junto con la vuelta a la democracia inició el camino hacia el reconocimiento de una práctica teatral creada por mujeres en Argentina.

1.2 Dramaturgia femenina de postdictadura

El período del Teatro de Postdictadura, marcado por la liberación creativa, las ansias de experimentación y la necesidad de renovar la escena, permitió una mayor heterogeneidad de poéticas. Entre ellas proliferó una escritura femenina y desde la perspectiva de género que reclamaba un espacio y una voz propia. Las escritoras buscaban retratar mujeres que resonaran con la realidad de estas, alejándose de las versiones estereotipadas establecidas por la dramaturgia masculina. Su propósito era generar una subjetividad femenil amparada en la teoría y práctica feminista que subvirtiera los discursos patriarcales y acabara con la objetivación sexual del cuerpo de la mujer. Para conseguir esto se valieron de una escritura disidente y provocadora que puso el foco en la resignificación del erotismo femenino. Susana Tarantuviez define esta práctica como una dramaturgia de «cuño feminista» e identifica una serie de postulados estéticos y formales que

comparten las escritoras: por un lado, las protagonistas de sus dramas son mujeres y se centran en problemáticas eminentemente femeninas; por el otro, renuevan el lenguaje, lo que les permite hacer una búsqueda individual e introspectiva de su propia condición de mujer (2013: 32). Desde esta perspectiva y en conjunción con los acontecimientos históricos anteriormente narrados, la dramaturgia femenina argentina de la postdictadura estará anclada en la búsqueda de la identidad propia, la denuncia de la violencia sufrida y la ruptura de los roles y estereotipos de género tradicionales.

Los medios estéticos empleados por las teatristas son abundantes y heterogéneos, estableciéndose lo que Dubatti denomina «el canon de multiplicidad». Si durante la década de los noventa se apostaba por una poética realista que incidía en la tesis social de la obra, la entrada en el nuevo siglo y el fin de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final¹ propiciaron un resurgimiento de la memoria histórica y del testimonio (2011: 45-48). Por su parte, la globalización y el desarrollo de las nuevas tecnologías permitieron una entrada más inmediata de la práctica teatral internacional, así como mayor visibilidad fuera de las fronteras nacionales. Esto llevó al teatro a conformarse como un espacio multidisciplinar y posmoderno en el que se apuesta por una perspectiva política renovada cuyo objetivo principal es dar cuerpo y voz a quienes se encuentran en los márgenes de la sociedad (Trastoy 2015: 16-18).

La escritura femenina del siglo XXI se nutre de esta premisa al tiempo que recoge las consignas de los movimientos feministas como el #Niunamenos, el #Metoo, la campaña

de despenalización del aborto, el Ecofeminismo o la perspectiva decolonial. Por consiguiente, el teatro contemporáneo actual y, sobre todo, el creado por mujer, apuesta por una poética comprometida con las preocupaciones que se desligan de los movimientos feministas, poniendo el foco en las estructuras de poder que sostienen y perpetúan la violencia contra ella. Griselda Gambaro es, para el teatro argentino actual, la autora faro y de referencia, sobre todo para las creadoras. Por ello, es paradójico que la historia se haya empeñado en atribuir tal empresa a los creadores hombres. La renovación escénica que impulsó el teatro de Gambaro no es de menos valor que los postulados estéticos de Osvaldo Dragún, Roberto Cossa o Eduardo Pavlovsky. Su escritura es un claro ejemplo de teatro femenino y feminista, pues en ellos siempre ha denunciado el ambiente opresivo y de terror en el que estaba sumergido su país desde el caleidoscopio de la mujer. Sus obras buscan representar la vivencia de estas, darles cuerpo y voz para declarar abiertamente la violencia y el maltrato que sufrían no solo como teatristas, sino como seres sociales en un entorno dominado por la supremacía masculina.



PATRICIA ZANGARO

Patricia Zangaro es una célebre dramaturga y docente argentina nacida en Buenos Aires en 1958. Estudió en la Escuela Municipal de Arte Dramático, continuando su formación con grandes teatristas como Osvaldo Dragún, Mauricio Kartun y José Sanchis Sinisterra. Comenzó sus andadas en el teatro como actriz, participando en la tercera edición del Teatro Abierto (1983) en una obra de Dragún. Fue gracias a este que encontró su pasión y talento en la escritura dramática, conformándose posteriormente como una de las dramaturgas más importantes de la escena argentina, así como una de las exponentes del teatro creado por mujeres. Entre sus éxitos, hay que destacar su iniciativa de participar con la labor de las Abuelas de la Plaza de Mayo con la representación de *A propósito de la duda* (2000), dirigida por Daniel Fanego, lo que supuso el inicio del movimiento artístico Teatrolaidentidad. Esta iniciativa tiene como objetivo ayudar desde el arte y la cultura a la restitución de la identidad de aquellas personas desaparecidas y apropiadas por las familias militares durante la dictadura.

La escritura de Zangaro se inserta en lo que se denomina la «nueva dramaturgia

argentina» que, según Patricia Devesa, se caracteriza por «la diversidad tanto formal como temática, la multiplicidad de sentidos y de mundos, el retorno a las tradiciones teatrales rioplatenses resemantizadas y la revalorización de las poéticas extranjeras» (2002: 385). Dentro de esta corriente, Osvaldo Pellettieri asevera que la escritura de Zangaro se asocia al «realismo emergente de los años noventa (1985-1995)», especialmente con la vertiente que emplea géneros como el sainete, el grotesco criollo o el vodevil para hacer nuevas versiones y satirizar la «tesis realista o social» de la obra (en Diz 2015: 345). Esta nueva forma de escribir para la escena apuesta por la vuelta a la memoria y la revisión de la historia individual y familiar. Tiene como objetivo combatir el olvido trayendo a las tablas a quienes se encuentran en los márgenes y cuyo testimonio ha sido silenciado para que sus vivencias formen parte del entramado histórico oficial (Trastoy 2015: 19).

Esto se hace fehaciente en la escritura de Zangaro, cuyo teatro suele ser categorizado como fronterizo y marginal. Sus obras buscan dar cuerpo y voz a aquellas personas excluidas

2 Las leyes de Punto Final y Obediencia Debida fueron aprobadas por el gobierno de Raúl Alfonsín en 1986 y 1987 respectivamente, y derogadas en 2003. Estas leyes tenían como objetivo absolver de los crímenes de lesa humanidad a todas las personas que habían participado en las detenciones ilegales, torturas y asesinatos durante la dictadura cívico-militar. Además, se acordó no procesar a toda persona que ostentaba un rango militar inferior a coronel por haber cometido dichos delitos bajo órdenes de sus mandos.

del orden social y que se encuentran en un espacio de la abyección. De ahí que sus textos exploren espacios limítrofes entre la vida y la muerte, la civilización y la barbarie. Además, representa personajes que subvierten los estereotipos y son constantemente acechados por la sombra de la violencia. Siguiendo los pasos de Gambaro, Zangaro asevera que en sus textos se da «la violencia del lenguaje»², pues sus palabras se convierten en el vehículo conductor de los actos violentos. Estas tienen la capacidad de generar terror, intimidación y desasosiego sin la necesidad de representar dicha violencia, permitiendo que cada uno y cada una pueda hacer una reconstrucción y valoración individual de los hechos.

La escritora se identifica como una dramaturga feminista y afirma que las cuestiones de género sientan las bases de su teatro. La violencia contra la infancia, la mujer y las disidencias sexogenéricas son temas recurrentes en sus obras que toman cuerpo en la escena a través del lenguaje. Si bien, esta necesidad de hablar sobre dichas cuestiones y explorar diferentes subjetividades con el fin de subvertir el discurso normativo hegemónico mana, en la mayoría de los casos, de manera inconsciente. De hecho, la autora declaró que la reiterada inclusión de escenas de violencia sexual en su corpus dramático sucede instintivamente, pues el

3 La autora describió la representación de la violencia en sus obras con esta etiqueta durante una entrevista mantenida ella el 18 de enero de 2022 a través de la plataforma de videoconferencia Zoom.

proceso creativo la empuja, de manera automática, a hablar de esta violencia. No obstante, Zangaro confiesa que con el tiempo ha desarrollado una militancia más activa que le lleva a crear un teatro desde una perspectiva de género y siempre comprometido con la realidad política y sociocultural argentina.

Última luna

Última luna fue escrita en 1998 a tenor del Festival de Teatro que se celebraba en Nîmes (Francia) y que trataba el tema del nacimiento. La obra lleva a la escena la literatura gauchesca y la figura de la cautiva, remontándose a la conflictiva época denominada como la Conquista del Desierto (1878-1885), en la que los criollos emprendieron la conquista de las tierras de La Pampa y la Patagonia, dominadas hasta entonces por los pueblos mapuche, tehuelche y ranquel. Los resultados de estas empresas militares fueron la configuración política de Argentina como nación y la ampliación de su territorio a las fronteras actuales a expensas de la aniquilación de la mayor parte de la población originaria.

Con este conflicto de trasfondo, *Última luna* cuenta la historia de una niña bonaerense de clase acomodada que decide adentrarse en el desierto para buscar a su abuela, quien había sido raptada por un cacique. Al mismo tiempo, la abuela, vieja, harapienta y en un estado avanzado de embarazo, consigue escaparse de la *toldería*³ y busca refugio en la inmensidad de La Pampa. Allí se encontrarán nieta y abuela, pero no se reconocerán. Tras el intento de violación que sufre la joven y la muerte del soldado desertor que intenta salvarla, la abuela rompe aguas. Será el parto el catalizador de la memoria que llevará a las mujeres a reconocerse, culminando con la restitución de la identidad perdida.

El tema principal de la obra es la búsqueda de la verdadera identidad, preocupación que puede advertirse en toda la dramaturgia de Zangaro y se configura como eje estructurador de sus dramas. Esta temática toma cuerpo en sus textos a través de la construcción

4 *Toldería* designa los campamentos en los que vivía la población indígena.

y representación de personajes marginales: antihéroes y antihéroínas, que son discriminados por su sexo, su raza, su clase social y tanto su identidad como su cuerpo se sitúan en la abyección. Por ello, Zangaro nos presenta personajes genéricos, generalmente femeninos y sin nombre propio, cuya identidad ha sido desdibujada y representan el colectivo marginal que ha sido desechado de lo socialmente aceptado. Esta práctica no solo dialoga con las técnicas de distanciamiento del Teatro Épico de Bertolt Brecht, lo que permite a la dramaturga enunciar un claro mensaje social y político, sino que da visibilidad a la labor de las «mujeres como activas militantes de los Derechos Humanos» (Badano 2013: 188).

A pesar de que la obra se contextualiza históricamente en el período mencionado, la dramaturga incluye al principio del texto una nota aclaratoria con la que afirma que «con otros colores y sonidos» la acción puede que «esté ocurriendo ahora mismo, en cualquier parte del mundo» (Zangaro 2008: 108). De esta manera, Zangaro nos presenta un texto que denuncia la violencia a nivel global, aquella que ejercen los Estados sobre quienes se encuentran en los márgenes, en la abyección. Con esta crítica, apela a la defensa de los derechos más básicos: el derecho a la vida y la identidad. A este respecto, Zangaro confiesa en varias entrevistas que tenía la intención de utilizar *Última luna* en su primera colaboración con las Abuelas de la Plaza de Mayo en el año 2000, pues la temática muestra una clara relación con la labor de las Abuelas. Sin embargo, en el clima político y social de entonces, con las Leyes de Obediencia Debida y Punto Final todavía en vigor, la dramaturga no quería que su texto se entendiera

sobre la teoría de los dos demonios, por la que el terrorismo de estado perpetrado por las Fuerzas Armadas argentinas es justificado por la violencia de las guerrillas. Por ello, la obra no se estrenó en Argentina hasta el 2007 como parte del ciclo de Teatroxlaidentidad.

De Lucía Miranda a la cautiva de Zangaro

Con esta obra, Zangaro trae a la escena la figura de la cautiva, personaje femenino extensamente explorado en la literatura argentina (Badano 2013: 188). Se basa en el mito de Lucía Miranda que se ha conformado a través de diversos relatos –más literarios que históricos– que han asentado el modelo ejemplar de la cautiva blanca. Los primeros datos de los que disponemos sobre las cautivas son diversos documentos concernientes a la expedición de Gaboto en el siglo XVI y que se encuentran en el Archivo de Indias en la Biblioteca Nacional «Mariano Moreno» de Buenos Aires. Sin embargo, el primer texto literario que dio forma al mito de la cautiva fue la crónica de Ruy Díaz de Guzmán, incluida en el primer libro de su macrorrelato *Argentina* (Rossi Elgue 2017: 42). En este, Guzmán nos presenta a una cautiva que es víctima del salvajismo de la población indígena y no puede hacer nada para cambiar su condición. Por otro lado, *La Cautiva* de Esteban Echevarría, del siglo XIX, se nutre de la «tradición romántica indianista» y dibuja a una mujer valiente y decidida que no duda en matar para proteger a su amado (2017: 48). Numerosos escritores y escritoras han aportado su propia versión del mito, adaptándolo a la situación sociopolítica del momento. Tal es el caso de la obra de teatro *Siripo* (1789)

de Manuel J. Lavardén o los cuentos de Luis Borges, *Historia del guerrero y la cautiva* (1949) y *El cautivo* (1951). En Argentina, la labor por parte de la literatura y la cultura de revisar los acontecimientos históricos permite «configurar una memoria plena», pues solo así pueden ahondar en su propia construcción identitaria (Semilla Durán 2014: 4).

En *Última luna*, Zangaro rompe con el mito tradicional de la cautiva, pero nos presenta un texto que sigue, en gran medida el canon del cautiverio. Según María Semilla Durán, este se basa en

el asalto sangriento del malón y el rapto, el alarido del indio, el desvanecimiento de la cautiva, la orgía en las tolderías, la omnipresencia del cuchillo y del degüello, la sombra de las violaciones, la dramatizada victimización de la mujer blanca, la pérdida de la identidad, la llanura sin fin, la amenaza diabólica. (2014: 3)

Seguir este canon permite a Zangaro hacer una relectura de los acontecimientos históricos poniendo de manifiesto la dicotomía sarmientina entre barbarie y civilización para denunciar abiertamente la violencia contra la mujer, el genocidio y la consecuente pérdida de la identidad que conlleva esta violencia. A continuación, analizaremos como estos elementos se representan en el texto a través de los personajes femeninos y de los espacios dramáticos.

Mujer y abyección

Desde el inicio de la obra, el personaje de La Mujer (que es la abuela), es descrita como una hembra. Su sexo ya la ubica en el territorio de la abyección pues, como sentencia Simone de Beauvoir en su clásico libro *El segundo sexo*, «ella es lo Otro» porque «la alteridad se cumple en lo femenino» (2012: 18-19). Esta premisa lleva a De Beauvoir a concluir que la mujer es «el segundo sexo» en comparación con el hombre. Además de esto, La Mujer entra en su segundo plano de exclusión cuando las acotaciones nos aportan información sobre su vestimenta: «entra descalza [...] envuelta en una manta colorada» (Zangaro 2008: 111). La explicación nos indica que procede de la población indígena quienes, para los colonizadores, representan un «Otro extremo» (Jarak 2022: 117). Más si cabe, cuando se describe su aspecto, podemos advertir un tercer grado de abyección. De su «rostro rubicundo, tallado en arrugas» (Zangaro 2008: 111) podemos confirmar que es una cautiva vieja, lo que revelaría que ha pasado largos años en las *tolderías* y, muy probablemente, ha llegado a un nivel alto de aculturación. Este nivel de exclusión es acrecentado cuando, pese a su avanzada edad, La Mujer «se abre la manta, y deja ver su avanzada preñez» (2008: 111). La contradicción que generan la vejez de la mujer con su embarazo pone de manifiesto el carácter subversivo del personaje, puesto que su estado rompe drásticamente con las concepciones socialmente aceptadas. Se entendía que solo las mujeres jóvenes podían ejercer la maternidad y, como asevera De Beauvoir, la vejez de la mujer la

excluye aún más, siendo considerada «el tercer sexo», es decir, quien no es ni hombre ni mujer (2012: 42). Consecuentemente, La Mujer se configura como un personaje que es lo Otro del extremo de lo Otro. Es mujer, pero no es femenina; es blanca, pero es cautiva; es madre, pero es vieja. Es toda una serie de opuestos que invierten el orden social establecido para el período concreto en el que se desarrolla la acción dramática y nos aventuramos a afirmar que para el actual también.

Desde esta categoría marginal –la abyección– La Mujer desarticula la narrativa tradicional de las víctimas cautivas como mujeres débiles y pasivas que han claudicado al sometimiento. Asimismo, Zangaro desarma los roles de género, proponiendo una nueva versión de mujer; una nueva subjetividad femenina que denuncia y lucha contra la violencia que sufre. Por ello, La Mujer es (re)presentada desde el inicio de la obra como un personaje desobediente con aptitudes que no son propias de su sexo. Su presencia en la pulpería⁴ supone un acto doble de rebeldía,

pues no solo ha entrado en un espacio eminentemente masculino y civilizado (Badano 2013: 190), sino que nos indica que se ha fugado de la *toldería*, desafiando la autoridad y el dominio del cacique.

Susan Midgen Socolow, en su estudio sobre la población blanca capturada por la población indígena y posteriormente rescatada durante la primera mitad del siglo XIX apunta que la mayoría de las personas raptadas eran mujeres adultas debido a que, generalmente, estas eran «más dóciles y fáciles de manejar físicamente» y «mostraban una escasa tendencia a escaparse» (1987: 121). Esto es consecuencia, no solamente de la aparente inferioridad de las mujeres ante los hombres, sino del hecho de que muchas de ellas tenían descendencia con los caciques y esta situación las hacía más reacias a abandonar a su prole. No obstante, la cautiva de Zangaro se conforma como una mujer firme, independiente y valiente, lo que la aleja del rol tradicional de víctima. Esto le permite esbozar un tipo de cautiva que busca liberarse del yugo del cacique, aun cuando esto suponga abandonar a los hijos que tuvo con este, además de ser vista y



tratada como una paria. En efecto, cuando el Hombre Herido pregunta a la mujer si tiene intención de volver a la «civilización», ella confiesa que «no hay sitio entre los hombres para quien tiene el corazón partido» (Zangaro 2008: 118).

El repudio social que sufrirá La Mujer si decide reinsertarse en la vida de la ciudad cancela su intento por reinstaurar su identidad de «fémina cristiana». De hecho, en la pulpería Hombre I la tacha de «cautiva puta y roñosa» (2008: 112), cuyo honor y castidad han sido mancillados y su rol de madre denigrado por haber tenido descendencia con el cacique. Se resalta, por tanto, la dualidad civilización *versus* barbarie que, en el caso de La Mujer, bien puede asociarse con los ideales de la buena madre y la mala madre respectivamente. La Mujer pone de manifiesto la concepción generalizada de que «las chinas [...] destripan a sus propios hijos... y después beben su sangre...» (2008: 127). Esto incide en el hecho de que las mujeres de los pueblos originarios y, por extensión, las cautivas aculturizadas como La Mujer, son tildadas de malas madres, de criaturas monstruosas, cuasi diabólicas.

Consecuentemente, el estereotipo de la amenaza de lo diabólico toma cuerpo femenino, primero en La Mujer y luego en La Niña. Tal y como apunta Valeria Badano, el personaje de La Mujer es «considerada una bruja», lo que «explicita una naturaleza diabólica» en ella (2011, 190). Ante los insultos que recibe sobre su trasero por parte del Hombre I en la pulpería,

La Mujer sentencia que una vez haya parido, volverá a enseñarle «el culo del diablo» (Zangaro 2008: 112), asociando su propia identidad corporal a la materialización divina del mal. Además, el Hombre Herido, cree que La Mujer es «la muerte pampa» y queda decepcionado por su aspecto, pues afirma que se «había figurado una gran señora, de esas que van enojadas a la Casa de Comedias» (2008: 117). En el imaginario popular, la muerte se asocia con el sexo femenino, pues de ella nace todo y con ella todo acaba (De Beauvoir 2012: 147). Por otro lado, La Mujer confunde a La Niña con el espíritu maligno cuando, en pleno parto, la joven aparece de entre los matorrales. La Mujer, espantada y temerosa de haber sido encontrada por el cacique, exclama «¡Walichu!» (Zangaro 2008: 124): este es un término de los indios tehuelches que designa al diablo. Una vez La Mujer es capaz de delinear la figura infantil de La Niña, se desencadena el autorreconocimiento y se inicia el proceso de restitución de la identidad perdida.

Búsqueda de la identidad y violencia

La Niña actúa como una catalizadora de la memoria de La Mujer, quien ve en la joven el reflejo de su propia identidad y que es simbolizado por el espejo: «¿Quién me ha llenado el toldo de espejos?» (2008: 124). La Niña, por tanto, reactiva el recuerdo del trauma y transporta a su abuela al aciago día en el que fue raptada por los pampas: «No puede ser... Es mi cabeza que se pierde y quiere llevarme a aquella noche de nuevo... [...] y este dolor que me roe hasta los sesos... quieren hundirme en aquella noche negra» (2008: 124). La Mujer insta a La Niña a que desaparezca de su vista,

para paliar el terror que le supone revivir los hechos pasados: «¡Fuera de aquí, mujer blanca!» (2008: 124). Sin embargo, La Niña permanece callada, observando cómo La Mujer se retuerce de dolor ante las contracciones del parto. Será tras el nacimiento del bebé que La Niña se dirija directamente a La Mujer como 'abuela'. Por tanto, el acto de nacer en la obra simboliza el reconocimiento y la consecuente recuperación de la identidad.

LA NIÑA. ¡Qué pronto te reconoce, y apenas ha nacido!... ¡Yo te llevo buscando toda mi vida... y ahora no puedo reconocerte!
LA MUJER. ¿Cómo podrías reconocerme, hija?... ¿Dónde está tu abuela? ¿Dónde quedó aquella señora... que te leía historias? ¿Es posible ver a tu abuela en esta india curtida que huele a sobaco? (Zangaro 2008: 129)

Los diálogos entre La Niña y La Mujer nos permiten hacer una reconstrucción de los hechos desde dos puntos de vista. La primera narra el trauma del rapto y la pérdida de su abuela, lo que representa la necesidad de recordar. La Niña relata que «¡No fue una pesadilla aquella grito y el saqueo!... El malón te arrancó de entre las sábanas y cuando despertaste tu casa se había borrado bajo el fuego...» (2008: 128). En *Última luna*, el asalto del malón no es descrito como un hecho sangriento y violento, sino que incide desde el testimonio en el secuestro indiscriminado de mujeres inocentes y la posesión indebida de sus cuerpos y su identidad para el beneficio de la población indígena. Esto es confirmado por La Mujer, quien describe las vejaciones sufridas en cautiverio. Cuenta que,

5 Término empleado en Argentina que designaba un establecimiento en el que se vendían productos de uso habitual.

durante un año, esperó ser rescatada por su marido y explica que sufrió «tormento y humillaciones por negarme a los favores del cacique». Sin embargo, cuando dejó de esperar «el cacique me hizo el primer hijo» (2008: 130). Su narración pone de manifiesto el empleo del cuerpo de la mujer no solo para satisfacer los deseos sexuales del hombre, sino para engendrar niños que lucharan para la causa india. La Mujer declara que «el cacique los arrancó de mis brazos para hacerlos hombres en la guerra» (2008: 130).

La resistencia inicial de La Mujer a ser violada se asemeja al relato del mito de Lucía Miranda que sigue la narrativa hagiográfica de santa Lucía en la versión de Ruy Díaz de Guzmán (Rossi Elgue 2017: 43). De ella se dice que su cuerpo se volvió pesado cuando Pascasio intentó llevarla a un prostíbulo donde iba a ser violada, pero ni la fuerza de mil hombres, ni el empuje de un millar de bueyes, ni el fuego de una hoguera consiguieron mover o herir su cuerpo. Finalmente, santa Lucía muere a causa de una lanza que atraviesa su garganta (Barcells 1998: 198). A diferencia de esta, La Mujer termina sometiéndose a los deseos sexuales del cacique, asegurándose la vida y, por tanto, la posibilidad de escapar. Así, deja de ser una víctima de violación para convertirse en una superviviente cuyo objetivo es recuperar su ser y su identidad.

Por consiguiente, la violencia sexual se infiere en el testimonio de La Mujer, pero es con La Niña con quien se hace patente, siendo concebida como un peligro inherente a la mujer. Al igual que su abuela, La Niña subvertirá los estereotipos y los roles de género, lo que supondrá un desafío a la masculinidad y virilidad del hombre. La joven es descrita en las acotaciones

como «una niña de unos trece años, rígida dentro de su ropaje de dama porteña» que «esquiva con ingenua altivez las miradas masculinas que la desnudan» (Zangaro 2008: 113). Su aparente superioridad sobre los hombres de la pulpería que parece ser respaldada por su estatus social deja entrever su inocencia e inexperiencia de la que se aprovechará el Hombre Emponchado. Aunque La Niña se esfuerza por demostrar su bravura y arrojo en su conversación con el pulpero en busca de información, termina siendo víctima de los soldados ávidos de conquista.

La escena de violación de La Niña es narrada en las acotaciones con sumo detalle, que tienen un carácter diegético u argumental por el tono literario que emplea:

Un hombre envuelto en un poncho militar arrastra hasta los matorrales a una mujer que se resiste con fiereza, el grito ahogado por la mano masculina. Con el puñal le desgarró la ropa, y luego se lo acerca al cuello, como si fuera a degollarla. [...] EL HOMBRE EMPONCHADO le sostiene los brazos, y le abre con violencia las piernas. (Zangaro 2008: 121)

La violación de La Niña se configura como un castigo a esta por haber quebrantado las reglas y haberse adentrado en la zona prohibida del desierto, dominada por lo masculino: «¿No te enseñaron que las niñas no deben salir solitas de noche? ¿Sabés cómo se llama a las desobedientes? ¡Putas! ¡Putitas!» (2008: 122). Su agresor viola para aleccionar, para demostrar su virilidad y su dominio en un territorio que entiende como legítimo porque lo ha conquistado. Esto coincide con la teoría de Rita Segato, quien define al agresor sexual como un «disciplinador» que reprende a una mujer que ha subvertido la

estructura de poder que ampara la superioridad masculina sobre la femenina (2003: 31). Además, Diego Jarak determina que la pampa «es una mujer» (2022: 121), por lo que la violación de La Niña es una metáfora a la ilegítima apropiación por los criollos de las llanuras argentinas (Núñez 2017: 32). Con esto, Zangaro busca invertir el discurso del mito de Lucía Miranda durante el siglo XIX, el cual ensalzaba la empresa militar de los blancos y condenaba la barbarie de la población indígena. Así, la dramaturga nos presenta las dos caras de la moneda del conflicto y denuncia la violencia en cuanto a aparato de control y dominio sobre quienes se encuentran en el margen de la sociedad.

Ante la violación inminente, La Niña no se somete y lucha contra su agresor. Grita y se resiste a ser penetrada, aunque ello le cueste la vida: «¡Dejá de resistirte, carajo, y abrí las piernas» (Zangaro 2008: 122). La Niña es salvada por el Hombre Herido que sorprende al Hombre Emponchado. Este último «se le echa encima, puñal en mano», pero el soldado, aunque moribundo, consigue liberar a La Niña de su violador. Su acto de valentía supone su última hazaña antes de que, como dice el personaje, interprete «su última escena» (2008:122). Consecuentemente, el Hombre Emponchado ha fracasado en su intento de violar a La Niña, de conquistar el territorio femenino de la Pampa que, como apunta Jarak «como tierra, traiciona y mata» (2022: 122).

El puñal es un elemento omnipresente en el texto de Zangaro que no solo simboliza el poder de aniquilar, sino que en manos de los personajes femeninos representa la castración (Semilla Durán 2014:



Módulo de Mimo

5). La Mujer lleva uno siempre con ella y, como la Lucía Miranda de Echevarría, no duda en usarlo cuando necesario. Su puñal imprime pavor en los hombres que ven su masculinidad desafiada. Cuando La Mujer entra en la pulpería, Hombre II advierte a Hombre I que «Deje a esa hembra [...] tiene el puñal afilado, y el pulso firme» (Zangaro 2008: 111). El personaje anticipa que, en una trifulca, La Mujer no vacilará en asestarle una estocada, lo que demuestra la superioridad femenina sobre la masculina.

En manos de los hombres, el puñal simboliza sus genitales y la muerte. La asociación del pene con un arma es ampliamente utilizada. Joanna Bourke, en su libro sobre la historia contemporánea de la violación, describe el falo como una espada que se envaina en la vagina (2007: 24). Además, en los conflictos bélicos, la violencia sexual es entendida como arma de guerra, lo que sugiere la concepción del pene como un instrumento que infunde terror y dolor, además de tener la capacidad de aniquilar el cuerpo de la otra persona. Cuando el Hombre Emponchado ve a La Niña adentrarse sola en el desierto, las

acotaciones explican que «abandona la pulpería. Su mano aprieta ansiosa el puñal» (Zangaro 2008: 115). Aquí, el arma no solo es indicio de los genitales, sino símbolo de la violación. Hombre Emponchado advierte a La Niña que deje de resistirse si no quiere que «te cosa a puñaladas» (2008: 122). Esta frase no solo implica que va a perforar su cuerpo numerosas veces con el cuchillo, sino que va a penetrarla repetidamente hasta saciar su deseo sexual y conseguir su objetivo de conquistar el cuerpo de La Niña.

Además de esto, el puñal se configura como un objeto para el degüello y el desuello. Esto es evidente tanto en los personajes criollos como en los indios. Por un lado, el Hombre I se arrepiente de no haber «carneado» a La Mujer y su «cría e' pampa» (2008: 112) cuando ella entró en el territorio masculino de la pulpería y puso en jaque su hombría. Igualmente, el Hombre Emponchado amenaza a La Niña con cortarle la cabeza si no se somete ante la violación. Por otro lado, La Mujer pone de manifiesto la generalizada creencia entre los blancos de que los pampas son «demonios que despellejan a sus víctimas y luego

las degüellan» (2008: 127). De esta manera, la dramaturga subvierte, una vez más, el discurso vigente e invierte la dicotomía civilización *versus* barbarie, asociando a los hombres blancos con el mismo salvajismo con el que se describía a la población originaria. Además, se ha de resaltar que las acciones de degollar y despellejar inciden en el ejercicio de la violencia sobre las Otras, quienes se encuentran en la abyección, pues en toda la obra estos actos están dirigidos a las mujeres.

La obra culmina con el inicio de otro enfrentamiento en el que, tanto el alarido de los indios como el estruendo de las armas de fuego, crean una cacofonía de violencia. La Mujer y La Niña aprovechan para huir, adentrándose en el desierto porque es «mejor guarida que un laberinto» (2008: 118). La asociación de la llanura pampeana con el laberinto pone de manifiesto que este no es un espacio vacío, como connota la palabra 'desierto', sino un lugar «afuera del orden» (García y Tripolone 2017: 134), en el que se da un «contacto con la alteridad» (Pérez Gras 2012: 163). Las constantes advertencias por parte de los hombres hacia las

mujeres de que el desierto no es un lugar para ellas resaltan el carácter subversivo de estas que no vacilan en buscar refugio en estas tierras. Tal y como afirma Inmaculada Alvear, el desierto representa para las protagonistas «un reducto de libertad, el único lugar en el que se puede vivir sin ningún tipo de opresión» (en Persino 2006: 63). En efecto, ellas mismas, como seres excluidos, se convierten en el espacio abyecto del desierto y es desde este lugar que son capaces de fracturar la hegemonía masculina (Badano 2014: 196) porque, como bien apunta Jarak, «La pampa es mujer, pero no una mujer cualquiera» (2022: 121). Conjuntamente, este espacio potencia el «autodescubrimiento» (Pérez Gras 2012: 163). Así pues, la entrada en el desierto desencadena en *La Mujer* el reconocimiento de su nieta y el abrazo simboliza la restitución de la identidad perdida:

LA MUJER. Tus...ojos...

LA NIÑA. ¿Sí...?

LA MUJER. De pronto, hija...

De pronto los he reconocido...

LA MUJER y LA NIÑA se abrazan, mientras a su alrededor crece el estruendo. (Zangaro 2008: 132).

Los violentos acontecimientos que sucedieron en Argentina durante la última dictadura cívico-militar han marcado la práctica escénica del teatro de postdictadura. En ella se advierte una paulatina inclusión de la mujer y de lo femenino como sujeto creador y como temática, pues se empieza a dar visibilidad a las dramaturgas prominentes que llevaban varias décadas escribiendo y representando obras. Estas escritoras sirven de estímulo y referencia a nuevas creadoras teatrales que aúnan la práctica escénica con los feminismos. Sus textos, comprometidos con la realidad social y política de su país, muestran una clara inclinación por la búsqueda de la subjetividad femenina propia, la denuncia de la violencia contra la mujer y el cuestionamiento de los roles y estereotipos de género. Griselda Gambaro no solo es precursora de esta práctica, sino que su quehacer artístico ha guiado a las generaciones posteriores, siendo una de las escritoras faro en el teatro argentino actual. Así lo afirma Patricia Zangaro, quien se nutre de la escritura de Gambaro y su maestría en el uso del lenguaje para representar la violencia. De esta manera, confecciona textos mordaces con los que busca agitar la conciencia del público.

En esta línea se inscribe *Última luna*, un relato en clave femenina que explora los espacios limítrofes entre civilización y barbarie, ciudad y desierto, mujeres y hombres. A través de la revisión histórica de la Conquista del Desierto, Zangaro vuelca los motivos de la literatura gauchesca sobre el género dramático, (re)presentando dos mujeres cuya abyección las empuja hacia la subversión de los roles de género y la búsqueda de la identidad propia. La dramatización del mito de Lucía Miranda permite a la escritora generar una nueva narrativa de la figura de la cautiva que se aleja de la glorificación de la violencia de los criollos para denunciar la violencia en general y contra la mujer en particular. Así, pone el foco en las reiteradas violaciones que sufrieron las mujeres como metáfora de la conquista ilegítima de La Pampa.

En *Última luna*, desierto y mujer son una. Su poder es capaz de sobrepasar los confines de la civilización y es en este espacio de la excepción en el que se gestan mujeres diferentes. Con esta obra, Zangaro demuestra que el teatro es un espacio útil y necesario que permite denunciar la violencia de estado y contra la mujer, además de reivindicar la defensa de los Derechos Humanos más básicos: la vida y la identidad.

Bibliografía

- BADANO, Valeria (2013): «Patricia Zangaro: el derecho a la construcción de la identidad». *Confluencias*, 29 (1): 187-197.
- BALASSA, Arturo (1990): *País cerrado, teatro abierto*. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=_5FE7iQKrD8&t=422s [Consulta: 24/10/2022].
- BALCELLS, José María (1998): «Perspectivas hagiográficas en García Lorca: Santa Lucía y San Lázaro». *Contextos* 16 (31-32): 189-211.
- BEAUVOIR, Simone de (2012): *El segundo sexo*. Buenos Aires: Random House Mondadori.
- BOURKE, Joanna (2007): *Rape: A History From 1860 To the Present*. Londres: Virago Press.
- DEVESA, Patricia (2002): «A propósito de Patricia Zangaro», en Jorge Dubatti (coord.). *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001)*. *Micropoéticas I*. pp. 385-392. Buenos Aires: Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Centro Cultural de la Cooperación.
- DUBATTI, Jorge. (2011): «El teatro de Buenos Aires en el siglo XXI: pluralismo, canon “imposible” y post-neoliberalismo». *Latin American Theatre Review*, 45 (1): 45-73. <https://doi.org/10.1353/ltr.2011.0046>
- GARCÍA, Jorge y Gerardo Tripolone (2017): «El nomos del Desierto. El espacio de la Patagonia y la fundación del derecho nacional». *Estudios Socio-Jurídicos*. 19 (1): 125-155. <http://dx.doi.org/10.12804/revistas.urosario.edu.co/sociojuridicos/a.4249>
- GONZÁLEZ DE LA ROSA, Adys y Juan José Santillán (2014): *La huella inquieta de Osvaldo Dragún: testimonios, cartas, obras inéditas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- GRAHAM-JONES, Jean (2000): *Exorcising history. Argentine Theatre under Dictatorship*. Cranbury: Bucknell University Press.
- JARAK, Diego (2022): «Mujer sin h/nombre. Figuras y cuerpos abyectos en la pampa rioplatense colonial» en Ángeles Mateo del Pino y Nieves Pascual Soler (eds.): *Material de Derribo. Cuerpo y abyección en América Latina*, pp. 117-140, Leiden: Almenara Press.
- LIZ, María Luisa (2015): «A propósito de la duda: las narrativas sobre la apropiación de menores en escena». *Telar* 13-14: 341-357.
- NÚÑEZ, Paula Gabriela (2017): «Representaciones (fronterizas) de la mujer y del territorio patagónico». *Revista TEFROS*, 15(2): 29-55.
- PÉREZ GRASS, María Laura (2012): «El espacio del “desierto” y su funcionalidad en la construcción de la cautiva y el indio en dos textos del siglo XXI: el placer de la cautiva y finisterre». *Gamma*, 1(4): 162-167.
- PERSINO, María Silvina (2006): «Espacio y opresión en el teatro de Patricia Zangaro». *Latin American Theatre Review*. 40(1): 61-78. <https://doi.org/10.1353/ltr.2006.0056>.
- ROSSI ELGUE, Carlos Alfredo (2017): «Lucía Miranda, mito de la cautiva blanca en el Río de la Plata, desde el siglo XVI hasta el siglo XX». *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, 16: 39-51. <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.486>.
- SAURA CLARÉS, Alba (2017): «Representaciones escénicas contra la opresión dictatorial: Teatro Abierto». *Interlitteraria*, 22(1): 123-138. <https://doi.org/10.12697/IL.2017.22.1.11>
- ____ (2018): *El Movimiento Argentino Teatro Abierto (1981-1985)*. *Escena, Política y Poéticas Dramáticas*. Tesis doctoral. Murcia: Universidad de Murcia.
- SEGATO, Rita (2003): *Las estructuras elementales de la violencia*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- SOCOLOW, Susan Midgen (1987): «Los cautivos españoles en las sociedades indígenas: el contacto cultural a través de la frontera argentina». *Anuario IEHS* 2: 99-136.
- TARANTUVIEZ, Susana (2013): «La representación del género mujer en el teatro argentino contemporáneo». *BOLETÍN GEC* 17: 25-52.
- ZANGARO, Patricia (2008): *Por un reino y otras obras*. Buenos Aires: Losada.



ESO ES... ESO... TERISMO



Enzo Scala

En el número anterior de Farándula en este mismo apartado dedicado a Pensamiento e Investigación les habíamos hablado de aquel óptimo «influencer» para la vida «monástica» del intérprete teatral: George Ivánovich Gurdjieff, místico y filósofo greco-armenio, que pasó muchos años en Oriente Medio, estudiando numerosas tradiciones espirituales. El legado del Maestro fue heredado por su asistente Jeanne de Salzmann, que desde 1919 permaneció cerca de él hasta su muerte, en París, treinta años más tarde.

Es gracias a ella que los «movimientos» de Gurdjieff, sus particulares «Danzas Sagradas», han sido transmitidos hasta nuestros días. Es gracias a su colaboración que el libro autobiográfico de George Gurdjieff: «Encuentro con hombres notables», fue llevado al cine por Peter Brook, el director de teatro que había dado en los años setenta un «volantazo» a su carrera, dejando el teatro inglés y trasladándose a París para crear el Centro Internacional de Creación Teatral y poder seguir los estudios de Jeanne de Salzmann. Pues sí... primero George Gurdjieff, después Peter Brook... «*detrás de cada hombre existe una gran mujer*»... hemos escuchado miles de veces esta frase,

pero ¿realmente beneficia a las mujeres? Nos parece que hay una buena dosis de machismo detrás del refrán. Jeanne de Salzmann nunca se mantuvo detrás de nadie, fue una de las mejores danzadoras del pedagogo y compositor Emile-Jaques Dalcroze, que a través del movimiento corporal trabajaba la educación del oído y el desarrollo perceptivo del ritmo. Jeanne de Salzmann consigue conjugar sus diferentes experiencias físicas y emocionales en una activa organización comunitaria de vida, en la búsqueda de un armónico desarrollo de las potencialidades propias del ser humano. En su precioso libro *La realidad*

del Ser, Jeanne de Salzmann, afirma que ella

«Yo no me conozco»

Jeanne De Salzmann (1889-1990)

sigue siendo un misterio para sí misma, que no se conoce y padece más bien una nostalgia por el Ser, ganas de Ser, anhelo de encontrar un Camino diferente. Es así, que todas las preguntas metafísicas de siempre caen en la vida ordinaria y, en lugar de olvidarlas o de ponerlas a un lado, son el centro de su existencia ordinaria. Esta es la característica del mensaje que nos deja: el centro de nuestra vida debería ser la pregunta constante de ¿Quién soy yo? ¿Quién soy yo en este mundo? Preguntas que, si consiguen ser

vigorosas, pueden dirigir el curso de nuestra vida. Las respuestas no se encontrarán nunca racionalmente, sin embargo, el hecho mismo de buscarlas, de dar la bienvenida a las preguntas inquietantes es el primer paso para ...despertar y emprender un Camino de gnosís o «conocimiento del Ser».

Las «preguntas inquietantes» deben haber sido para Peter Brook desde su primer acercamiento al Cuarto Camino, así se llama la búsqueda espiritual del «sistema Gurdjieff», el anhelo que podría acompañar la búsqueda de su teatro. Un teatro sagrado, un teatro de la Esencia. Aún respetando las prácticas religiosas tradicionales, el Cuarto Camino representa la integración de tres aspectos o «caminos» generales: el camino del faquir, relacionado con el dominio del cuerpo físico, el camino del monje, fe y sentimiento, y el camino del yogui, centrado en el desarrollo de la mente.

Una única vía de conocimiento de sí, a través del esfuerzo consciente hacia una calidad de pensamiento y sentimiento que nos abra la vista. Resuena en nosotros el eco de las enseñanzas de los pedagogos teatrales: Vsévolod Meyerhold con su lema: «el intérprete teatral es el malabarista de su voz y de su cuerpo» y Mijaíl Chéjov, cuando incitaba a sus estudiantes a «*pensar hacia arriba*» uniendo la verdad interior y la profundidad emocional con la ayuda de la imaginación. Él decía que la interpretación teatral se parece a la respiración. Una metáfora interesante: introducir todas las impresiones de la vida, conseguidas a través de una atención y una observación continua, sería la inspiración. La actuación: la expiración, el procesamiento del alimento perceptivo. El perfil de nuestra formación teatral ideal es, entonces, gracias a los consejos de estos profundos «charlatanes místicos», una profunda búsqueda de la propia vida, el laboratorio necesario para poder

«*...el Cuarto Camino..., relacionado con el dominio del cuerpo físico, el camino del monje, fe y sentimiento, y el camino del yogui, centrado en el desarrollo de la mente.*»

trasladar las experiencias conscientemente vividas a la escena. Naturalmente, la vida con el torbellino desenfrenado de los eventos y de sus necesidades cotidianas nos distrae e impide la atención y la vigilancia necesaria para afinar, en nuestra vida, aquella sensibilidad útil para la interpretación teatral.

Jeanne de Salzmán insiste sobre la necesidad de una consciencia no común, una percepción especial, una percepción de sí, que no se deja contaminar por *la energía pasiva, inerte, volcada hacia el exterior, suficiente para satisfacer nuestra vida de animales*, sino que se queda vigilante en el recuerdo de sí, atención continua del estudio de nosotros, una herramienta que debería ser indispensable a cualquiera persona que tenga serias ambiciones artísticas.

El mérito de Jeanne Salzmán, heredando la gigantesca y volcánica producción que Gurdjieff había dejado atrás, es haber ordenado los escritos inéditos, las composiciones musicales, las numerosas danzas, movimientos y ejercicios que ella misma había enseñado y de lo que tenía el más



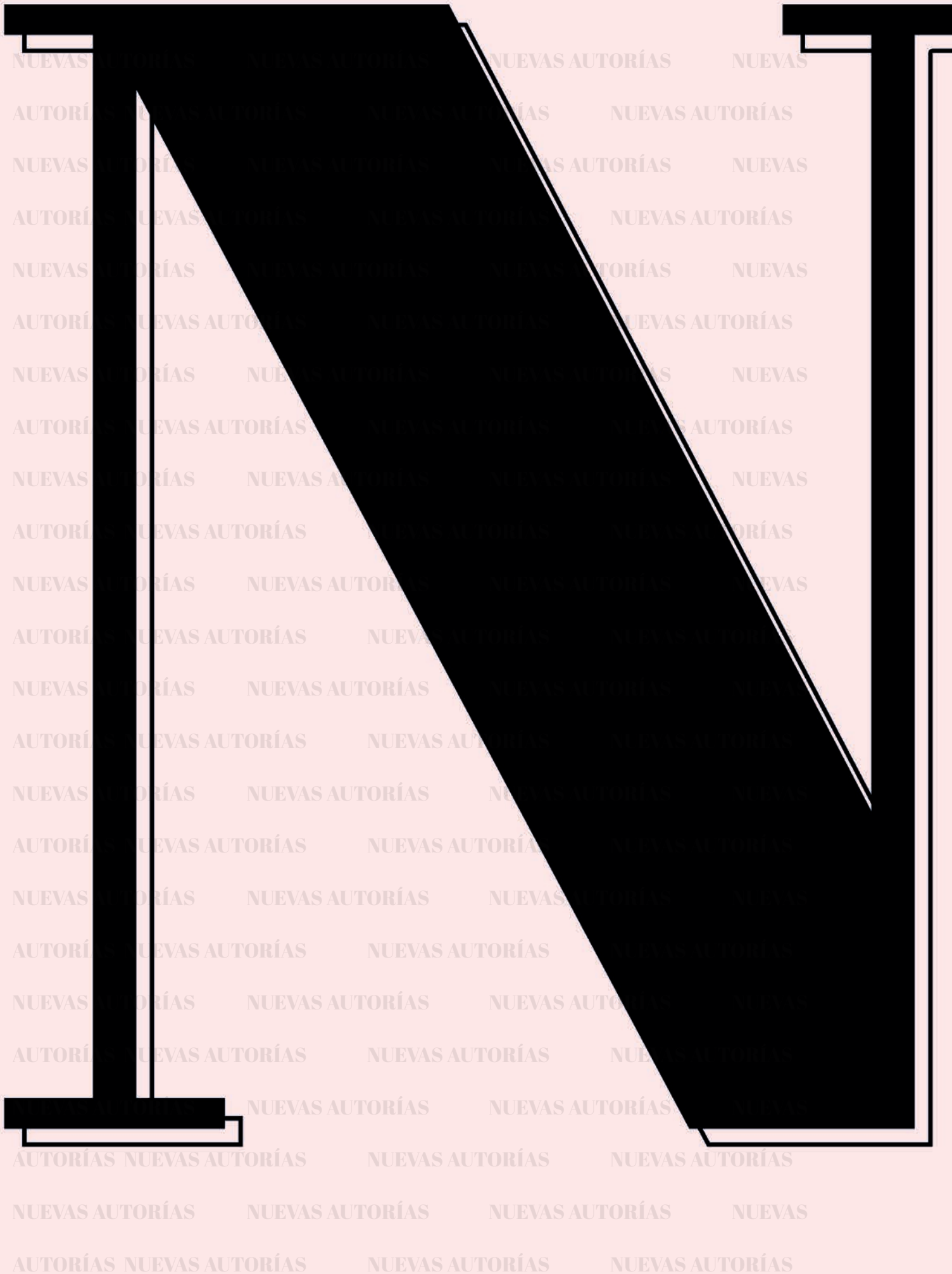
fiel recuerdo vivo. Una incesante actividad hasta su muerte que ocurrió a los 101 años. La Danza, en el sistema Camino 4 de Gurdjeff la palabra se escribe con la D mayúscula para respetar su natura sagrada, es una serie de movimientos que, en estudiadas coreografías armónicas, cada danzador y danzadora debe respetar adecuándose no solo en la forma, en el ritmo y en la energía, sino también en la propia consciencia física y emocional. Cada movimiento, aun aparentemente sencillo, se vive profundamente y se interpreta intensamente. Todo es rigurosamente ritmado y contado, un verdadero solfeo que implica una consciente atención física y mental. El mismo «solfeo» que se pretende se haga en los sucesos cotidianos de nuestra vida, como ya hemos mencionado antes.

Peter Brook nos cuenta, en un recordatorio de Madame Salzmann, haberle hecho una pregunta que le inquietaba constantemente: «Tengo una búsqueda interior que atesoro y un trabajo por el que estoy agradecido, ¿cómo puedo mantener un equilibrio entre estas dos facetas de mi vida, apagando esta sensación de falta de sentido?» Jeanne de Salzmann le

contestó: «*Vuelve a las nueve en punto esta noche*». Cuando Peter Brook regresó, esperaba una respuesta, pero se encontró incluido con los demás participantes en una sesión que Madame Salzmann guiaba, conduciéndolo paso a paso a un completo silencio.

Peter Brook concluye: «*Quedó claro que es la cualidad de la vigilia silenciosa, informando y uniendo el organismo de momento a momento, lo que da sentido a cada elección y a cada acción... nos torturamos con decisiones que, de hecho, no estamos en condiciones de tomar. Cuanto más puro es el estado interior, más clara es la visión... tenía que enfrentarme a la incómoda verdad de que incluso este deseo natural puede convertirse en el mayor de los obstáculos; incluso el más sincero de los deseos puede bloquear esa apertura especial hacia la que tiende toda aspiración... Uno tiene que soltar la hoja a la que está aferrado*».

Jeanne de Salzmann: otra mujer que entra en la historia con un retraso no merecido.





PINO OJEDA

(Teror, 1916 – Las Palmas de Gran Canaria, 2002)

O frecemos en esta sección un texto inédito de Pino Ojeda Quevedo (Teror, 1916 – Las Palmas de Gran Canaria, 2002), escritora (cultivó todos los géneros: teatro, narrativa y poesía) y artista (pintura y escultura), y además poseyó cierta formación musical. Se le dedicó el Día de las Letras Canarias en 2018. La localización y hallazgo de esta breve pieza infantil se la debemos al investigador y dramaturgo Alejandro Coello Hernández, quien además gestionó la autorización de la familia para la publicación. La producción dramática de la autora está inédita casi en su integridad, a excepción de tres obras (dos comedias dramáticas: *El hombre que se quedó en la guerra* y *El río no vuelve atrás*, y un drama: *El gran cobarde*), editadas por Coello Hernández en la Biblioteca Básica Canaria (2021). Firmaba como PinOjeda. Escribió también las siguientes obras teatrales en los años cincuenta (1950-1954): *Morir solo una vez* [1950, inédita], *Razones para morir* [1951 inédita], *Píramo y Tisbe* [1951, inédita], *En la hora de la verdad* [1951, inédita], *El cuadro del niño dormido* [1953, inédita] y *Caleidoscopio* [1954,

inédita], en un periodo marcado por su actividad literaria al frente de la revista *Alisio. Hojas de poesía*, donde encontramos firmas literarias de primer orden (Vicente Aleixandre, Juan Ramón Jiménez, Gerardo Diego, Pedro Salinas, Gabriel Celaya, pero también Carmen Conde, Ángela Figuera o Angelina Gatell). Remitimos al lector a la introducción de Coello Hernández en la edición de sus tres piezas y a los trabajos de García Fierro y Martín Padilla, que se relacionan a continuación, entre otros:

Coello Hernández, Alejandro, «*El gran cobarde* (1950): un proyecto dramático contra la represión franquista», en Fran Garcerá, coord., *Eva quiso morder la manzana. Mordedla. Autoría y espacio público en las escritoras españolas e hispanoamericanas*, España, Dykinson, 2021, pp. 134-155.

García Fierro, Covadonga, «Pino Ojeda» [ficha digital con antología de textos], en *Constelación de escritoras canarias*, Consejería de Educación, Universidades, Cultura y Deportes



Pino Ojeda

del Gobierno de Canarias, disponible en: <https://www3.gobiernodecanarias.org/medusa/ecoescuela/escritorascanarias/?p=196>

García Fierro, Covadonga, «Pino Ojeda» [ficha digital con antología de textos], en «Archipiélago de las letras», Portal web de la Academia Canaria de la Lengua, cofinanciado por la Consejería de Educación, Universidades, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias y la Fundación CajaCanarias, disponible en <https://www.academiacanarialengua.org/archipelago/pino-ojeda/>

Martín Padilla, Kenia, «El teatro de Pino Ojeda, una joya por descubrir», *Revista del Día de las Letras Canarias*, Gobierno de Canarias, 2018, pp. 16-17.

Ojeda, Pino, *Teatro* [*El hombre que se quedó en la guerra/ El río no vuelve atrás/ El gran cobarde*], estudio introductorio de Alejandro Coello Hernández, [Viceconsejería de Cultura y Patrimonio Cultural del Gobierno de Canarias](#),

2021 (Colección Biblioteca Básica Canaria) [libro electrónico].

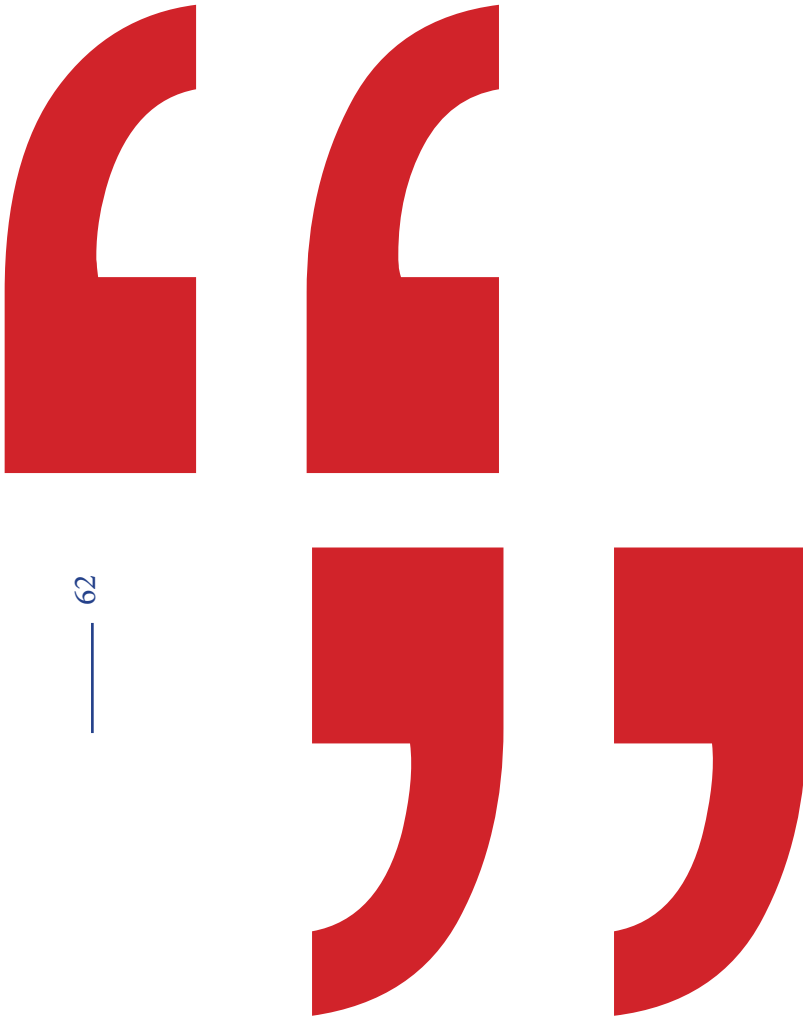
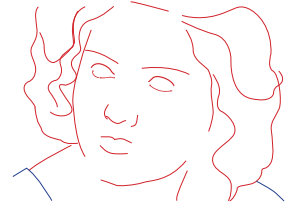
La pieza que aquí editamos es una miniatura para teatro de marionetas, con dos únicos personajes, el viejo Evy y la bruja Piruly, que, en la Nochebuena, debaten acerca de la necesidad de soñar con un lenguaje sencillo contaminado de cierto lirismo. La pieza está mecanografiada a doble cara y presenta enmiendas y agregados de la autora. La fecha que figura está añadida a mano. Hemos modernizado la puntuación respetando los silencios expresivos con los que la autora remata cada intervención mediante los puntos suspensivos.

Agradecemos al nieto de la autora, Domingo Doreste González, la cesión del texto y de las fotografías. En 2022 se creó la Fundación Canaria Pino Ojeda para preservar su obra, de la cual su nieto es presidente.

CARLOS BRITO DÍAZ

Diálogo para un teatro de marionetas

por PINO OJEDA [1976]¹



MÚSICA. *Canta, ríe, bebe...*

(Personajes). **EVY** y **PIRULI** [*sic*] (la bruja)

EVY. (*Suspirando.*) Qué alegría oír cantar a los niños en la Noche Buena...

PIRULY. ¡Bah! Cuando yo era joven tenía mucha más alegría... y cantaba mejor...

EVY. Pero ya eres vieja, Piruly... y agua pasada no mueve molino... Y además, tú dices que cantabas mejor, pero... ¿quién me asegura que no estás mintiendo?

PIRULY. ¿Vieja yo? ¡Mira quién habla! ¡Pero si eres un carcamal!

EVY. ¿Por qué te enfadas? ¿Es que tú no te has mirado al espejo?

PIRULY. ¡Los espejos mienten! ¡Como tú, nariz de remolacha!¹ ... y además, estás borracho.

EVY. ¿Yo borracho? ¿Habrás visto que esta mujer no respeta ni la Noche Buena? ¡Mira que decirme que estoy borracho!

PIRULY². ¡Estás como una cuba!

EVY. Bueno, ¿y si estoy borracho qué? Es la Noche Buena y me siento muy feliz. Por eso me he tomado unas copas...

¹ La fecha es un añadido a mano.

² *¡Como tú, nariz de remolacha!* es una enmienda a un texto anterior, tachado en el original mecanografiado.

PIRULY. ¿Unas copas? Ja, ja, ja...
Estás hecho una sopa de vino...

EVY. (*Suspirando.*) Me siento tan feliz...
¿Ves esos niños que están ahí enfrente tan quietecitos? ... Fíjate, qué alegría hay en sus caritas... ¿Y sabes el porqué?

PIRULY. ¡Ves visiones, viejo idiota! ¡Ni están contentos ni sus caritas están alegres!... Se aburren como ostras oyéndote a ti...

EVY. Son unos angelitos y son muy felices.
¿Ves a ese?...

PIRULY. ¿Cuál?, porque hay muchos...

EVY. Pues el que tiene las pequitas sobre la naricilla, el rubito...

PIRULY. Yo no veo pequitas... ¡Tú estás loco!

EVY. Ese, ese, el que está riéndose... Fíjate, fíjate en sus dientes, ¡qué blancos y lindos los tiene!

PIRULY. Bueno, sí, ya lo veo... Tú te referes a Luisi...

EVY. Sí, a ese me refiero...
a Luisi... Se parece mucho a mi nietito...

PIRULY. ¡Qué dices, viejo borracho! ¿A qué nieto te referes? Yo no lo conozco...

EVY. ... (*Suspirando.*)... Ni tú ni nadie ... ¡claro!
Pero yo tengo muchos, muchos nietecitos... como pequeños pajarillos³ revoloteando por todos sitios ... ¿No oyes cómo cantan?...

PIRULY. ¿Cantan? ¡Lo que me faltaba que oír! ¡Lo que canta es tu cerebro lleno de vino...! Vete a la cama.

EVY. ... Cantan y me acompañan por las noches... Y corren en primavera conmigo por los campos, y cogen flores, y juegan conmigo... y me llaman... abuelo... abuelo...

PIRULY. ... Y... ¿te besan?
EVY. Y me besan, y ríen felices, y...

PIRULY. Y te llaman abuelo...
A mí nadie me ha llamado nunca abuelo...
EVY. Porque tú no sabes soñar...

PIRULY. ¿Y eso qué es?...

EVY. Pues, eso, soñar... Cierra los ojos y te imaginas cosas muy bellas... Y ves pájaros, y árboles, y niños felices...

PIRULY. ¡Yo nunca veo nada de eso cuando cierro los ojos...!

EVY. Pues aprende a soñar y los verás...

PIRULY. Oye, viejo amigo, ¿por qué no me enseñas tú?...

EVY. Porque eso no se puede enseñar. Se sueña y basta. Fíjate en esos niños... Vamos a ver, tú Dominguito, ¿verdad que tú sabes soñar? Y tú Carlitos, y tú Juaneli y Salvador y Miguelo... y Luis... y Pily...⁴
¡Caramba! ¡Yo los estoy viendo a todos cómo sueñan! Igual que yo...

PIRULY. Pero ellos son niños... claro, y pueden soñar...

EVY. Pues eso... eso... piensa que eres pequeña, que todo es bonito, que amas a todo el mundo y todo el mundo te ama... y serás feliz... tendrás un sueño feliz...

PIRULY. Entonces... ¿quieres decir que hay que sentirse niño para poder soñar?

EVY. Claro... es muy fácil. Yo me siento niño y sueño y soy un niño más...

PIRULY. Pero yo me miro al espejo y me veo vieja...

EVY. Pero lo que tienes que mirar es dentro de ti, al fondo de ti... Dices: Soy muy pequeñita, muy pequeñita... Y te sentirás muy pequeñita... Escucha, Piruly... ¿oyes esa música?

(*Música Pastores chiquitos*)

3 En el original por errata figura Pirily.

4 Pajarillos es enmienda de un texto tachado.

5 Y Luis y Pily fueron añadidos a mano.



22 POSTRAUMÁTICA

“ *lloramos al nacer porque
venimos a este inmenso
escenario de dementes* ”

-Shakespeare

Koset Quintana cursó el Grado de Arte Dramático en la Escuela de Actores de Canarias, finalizando su formación en el curso 2021-2022. Actualmente, está realizando un Máster en Creación Teatral de la Universidad Carlos III de Madrid, dirigido por el dramaturgo y director de escena Juan Mayorga.

22 Postraumática es una pieza teatral escrita por la alumna egresada como resultado del Trabajo Fin de Estudios titulado *El acto creador posdramático a través de la contradicción*. Se trata de un trabajo de investigación teórico- práctico, que se publica en su totalidad en la sección Alumnado, por el que obtuvo una merecida mención de Matrícula de Honor. El texto va acompañado de un cuaderno de trabajo en el que presenta una propuesta escénica de la obra.

I. YO

solo soy una niña
VIEJA

Yo, bueno... hubo una temporada, larga, en la que viví en casa de mis padres. Bueno, de mi madre. Como todo el mundo. Y bueno, con los años te das cuenta, no? De que si sales no te va a apetecer volver. Y no hace falta salir muy lejos, como si es a la esquina. Aunque tengas la mente en Australia. Entonces, se te hace insoportable dormir en una casa que te resulta un puto museo. Que vuelves a casa y no sabes si el espejo de tu cuarto se quedó con la última imagen que vio de ti. Si el polvo y que los objetos permanezcan intactos, no denota un carácter de olvido. No te fías de lo que has olvidado. ¿Y quién duerme en un lugar desconocido? Ya no ajeno, sino desconocido. En un lugar que no te recuerda como eres, no puedes dormir. Y vas a mamá, y le cuentas: es que me duele la cabeza, llevo días sin dormir.

Y ella te dice "Tómame esto" 'Esto', ¿Qué? «Pues un hipnótico, te quedas tieso» Pero y ella no sabe dormir o qué? » «Sí, pero así duermo mejor» Entonces, me pregunto si va a tardar mucho en hacer efecto y me dice que 10 minutos y estaré dormida.

La paroxetina, también conocida como "xerenex", es un fármaco antidepresivo inhibidor selectivo de la recaptación de serotonina en las terminaciones nerviosas, acción que aumenta la concentración sináptica del neurotransmisor.

Los médicos recetan Lexatin a las personas que presentan síntomas de ansiedad, tensión, depresión, nerviosismo y que tienen dificultades para dormir. Algunos pacientes con ansiedad pueden presentar también problemas con su ritmo cardiaco, respiración o digestivos.

Papá dice que debería ser como mi hermana y no una puta. Bien, ya puedo hacer un papel, pues tengo el bigote afeitado.

YO soy de los que trabajan, mientras los demás creen que tienen que buscar algo fuera. A mí las cosas me llegan porque tengo las cosas CLARAS.

O sea que YO soy un tío de convicciones fuertes. De fiar. Sé lo que quiero. Disfruto la vida. Apoyo a los que están. Y a veces, a los que no están; aunque YO sí esté.

Sin ir más lejos, publico en Facebook lo mal que lo pasa mi madre enferma de Alzheimer. Lo duro que es cuidarla y darle tres hostias para que coma.

Así todos la apoyan también. Ella no lo sabe. Pero YO sí. No lo sabe, pero tiene mucho

apoyo. Y likes.

Gracias a mí, que lucho y dejo que el mundo siga su curso natural.

Aquí cada uno tiene lo que merece. La apariencia no contradice la realidad. Y YO soy un tío legal. Un tío que se acuerda de comprarle un sandwich a su hija para que almuerce a pesar de estar liado con asuntos y contactos. Mi único defecto es el exceso de compasión en un mundo que me necesita para cosas más grandes. Debo exigirme, debo exigirme, exigirme, exigirme.

Una niña que solo sabe romper la muñeca. En una macabra realidad, las partes decapitadas vuelan entre animales hambrientos; inaugura su condición de objeto, en este ritual de salvaje naturaleza.

Hay que espantar a la gente. Desconfiar de los que se acercan con buena intención. Recordando la rencorosa condición de su especie. Porque han venido a este mundo para comer y trabajar, vivir muertos y morir vivos.

Odio porque amo con todo mi corazón. Y eso es muy grande. Papá dirá que deberías ser normal. Mamá te dirá que puedes lograr todo. Y es mentira.

Pero cuando eres pequeña siempre podrás tirar pimienta

a los ojos de la gente, sin que te digan nada. Porque eres un niño. Sin que te digan nada. Y tan tranquilo.

Ella no se va a enfadar. Eres su hija.

Y tú, Tú te cuelgas de su brazo sabiendo que van a llorar por ti. No se sabe por qué naciste y para qué coño habías salido de sus entrañas.

Quizá para gritarle que hiciera caso a leyes desprovistas de razón.

Leyes que poseían la razón suprema. Te dará la razón frente a los demás. Te creerás más.

El capricho del deseo lo es todo, ¿no? Pues desearás tanto como un adicto.

De modo que, por más que hagas, jamás será suficiente.

Así que come tanto como puedas. Porque tú. Tú eres el epicentro.

Y cuidar a tu criatura es también maltratarla.

Porque tú sabes que odiando lo que eres podrás dejar de serlo.

Podrás dejar de serlo.

Podrás dejar de ser. Podrás dejar

Dejar de ser.

Podrás.

¿Quiénes somos?

Si la gente no sabe quiénes somos cuando nos acercamos a ellos.

II. QUEDARSE O SUICIDARSE

HIJA: No demostré el amor. En cierto modo, me negué a recibir el amor de mi madre. ¿Lo que más necesita una madre es que se acepte su amor? No. ¿No? No debería llorar delante de ti.

HIJO: Mamá... Las personas, cuando mueren, ¿saben cuánto las querían?

HIJA: ¿Aunque el otro lleve veintidós años sin decirle 'te quiero'?

HIJO: Sí.

HIJA: No sé. Puede.

*Suena el teléfono.
Bucle de repetición.*

HIJA: QUÉ COÑO QUIERES

MADRE: Dónde estás.

HIJA: Aquí.

MADRE: Has comido.
¿Has comido?
¿Qué haces?

HIJA: Estoy bien.

MADRE: Dónde tienes el coche. Tienes el coche bien aparcado verdad.

HIJA: Sí. Joder. Qué coño importa el coche.

¿Acaso te pedí un coche?

MADRE: Y qué vas a hacer. Qué andas haciendo.

HIJA: Estoy agobiada.

MADRE: Pero te vas a quedar ahí, ¿verdad?

HIJA: Sí.

MADRE: En casa.

HIJA: Sí.

MADRE: No vas a salir.

HIJA: No.

MADRE: Ahí descansas y estás bien.

HIJA: No necesito descansar.

MADRE: No vas a hacer nada ¿verdad?

HIJA: Qué NO!!!!

MADRE: Te pasa algo.

HIJA: DÉ JA ME.

MADRE: ¿Estás sola no?

HIJA: Estoy ocupada.

MADRE: Te quiero. Entonces te quedas ahí, no?

HIJA: Adiós.

MADRE: Bueno...

Sabes que la noche es peligrosa...

HIJA: Que descanses.

MADRE: Y tú... No salgas...

HIJA: No. A mí no me va a matar la calle, me vas a matar tú.

¿Qué tal tú?

MADRE: Bien. Cansada.

Voy a dormir.

HIJA: Apúntate a algo.

MADRE: Sí. Buenas noches.

HIJA: Adiós.

MADRE: Te quiero.

Le quita la camisa militar a madre y se la pone. Estrepitosos truenos en la marcha de una oscura noche. Tiroteos parpadeantes y entrenamiento de supervivencia.

22 años. 22 años llevan sosteniendo toda la herencia de mis moléculas. Lo peor de no imaginar ser madre, es no haber sido hija. ¿Quién crió a la niña en realidad?

¿Puede echarse la culpa a una madre? Al menos, sería lo

fácil. Quién sabe cuáles eran sus sueños. Porque yo, no lo sé. Y le digo: mamá, haz algo.

Algo vivo, algo de verdad. Como antes. Aunque yo no sepa qué coño significa eso. Aunque al recordarle que está en la mitad de su vida, me diga: ¿en serio? Qué pereza. Y es que no hay nada más tortuoso que un condenado puesto en libertad.

Quizá mi madre, escribió estas palabras.

Esta es la música que escuchas cuando estás deprimido pero aún quieres bailar.

en pausa - silencio arrollador

Tenía 22,
hace 22 años nací a las 22.20

Se desnuda. Saca la foto.

Podría haber sido ella ahora mismo.

Una bestia voraz de existencia desgarrando las entrañas.

Vomitaría cada día mis ganas de vivir.

Seguramente lo perdería por estrés.

Me irían a sacar sangre cada poco

y yo me pondría amarilla, y luego blanca, blanca...

hasta caer al suelo.

Y dirían, pobre chica, no debe tener claro lo que quiere. Quién será el padre, tendrá siquiera

trabajo o será completamente descuidada.

Está fumando..., ¿teniendo dentro un corazón? Qué lástima dan las malas madres ennegrecidas por su soledad.

Ya no pueden ser putas, ¿qué tratarán de salvar ahora? ¿Su dignidad?

¿La nueva y prometedora luz de una vida en una metrópolis podrida? Mamá, aún vives, y yo, quiero decirte que te quiero. Pero siento más cerca la muerte. Y quizá yo no quería salir.

Pero debieron sentir pena o algún tipo de ilusión hacia mí. Entonces salí.

Sintiendo una enorme sensación de extrañeza que acabaría en la culpa de existir. La culpa de haber nacido.

En pocos lugares se nos permite ir descalzas.

recuerdos invisibles destellan alguien que trata de arreglar una fotografía

quemada antigua olvidada en polvo desintegrador sin dueño

sin pertenencia sin persona sin sonrisa sin brillo

el álbum de fotos está ardiendo todos quieren meter las manos en el fuego

III. MORIR

grillos en la noche juegan por amor todo está oscuro y las ballenas llorando pero en el infierno de su corazón las cenizas se convierten en luciérnagas

El álbum de fotos está ardiendo...

todos quieren meter las manos en el fuego pero el tiempo se ha congelado.

Ya ni siquiera se recuerdan los momentos reales. Están todos muy lejos como para mirarnos. Solo sabemos olvidar.

Olvidamos lo que creemos recordar.

Recuerdo como deseo aquello que olvido.

Hay que olvidar. Ignorar cosas. Tantas cosas...

Si mi abuela se subiese a un avión le daría un infarto.

Las cuevas fueron su cuna. Y hay que ignorar. Joder.

¿Qué mierda le importa si hay más de un continente? Su continente es del tamaño de una isla.

¿Qué importa que a su padre lo matase el tiro de un policía? Nunca lo dirá. Resiste.

Hay que ignorar, sobrevivir. El sufrimiento va por dentro.

¿Qué importa que su hermana se muera? Te dirá que la muerte nos llega a todas. Pero dentro, qué siente.

Qué cojones siente.

Qué siente dentro si eso es lo que dice. Yo, en realidad,

Una piedra en la boca del estómago.

NIÑO: No somos nada. Pero ellos tampoco. Son recuerdos, son... yo.

Pero no los recuerdo. Ni siquiera son fiables como para ser míos.

Si no me dices lo que sientes, qué siento yo?

¿En qué momento llegas a aceptar la confianza

de un extraño que pretende convertirse en tu padre?

Hasta que llega la hostia

¿Y entonces qué, pienso qué he hecho algo mal? Un niño no piensa, dicen.

Pero sí pienso, pienso todos los días, sobre cómo sabré quién seré

sin unos padres a los que querer parecerme. Morir, es estar sola.

No sé.

Yo todavía no sé entender las hostias.

*** *Diario* ***

• HAMBRE

Quiero que me adopten y me den comida. Todas las chokolatinas del mundo.

Es increíble descubrir que el placer de comer es inagotable. Te llenas y parece el fin. Pero llega otro momento de hambre.

• MENTIRAS

Debería matar a todas aquellas que me llamaban especial cuando solo era un puto niño, que me decían que era especial. Deberían extinguir las putas mentiras.

IV. NACER

¿Quién te espera detrás de tus fracasos?

Vivaldi La Stravaganza / golpes del inframundo y canto de cuna

11 primeros abismos

13 búsquedas: 'cómo morir sin dolor'

15 me echarán de menos?

1

7 drogas

19 automatismo

21 drogas automatismo y disciplina

12 cortes o barbitúricos

14 balcones y abismos

16 muerta, cómo vivir?

18 drogas

20 drogas y automatismo

22 vidas pensando en la muerte

"dame un abrazo-no niña, quita pallá". Una gota de agua cae, se resbala; habrá que deslizarse y correr tras ella.

Bucle de gritos entre las tres Abuela, madre, nieta, hija, hija, hija adiós, quédate

Hijas de hijas en letargo. Me voy.

Algún día me iré, lejos. Porque ya me estoy yendo, aun habiéndome ido tantas veces, nunca se va del todo.

Vuelvo y vengo sin poder volver ni cambiar un ápice de inercia, sin volver a las pacíficas entrañas del útero.

Se va pensando que es una mala hija, lo veo en su mirada. Y lo sé.

Porque yo me iré mañana pensando en lo mala hija que fui también para ella.

Lo que verdaderamente nos une, es el dolor.

El dolor de no poder disfrutar de nada, tanto como en su expectativa de disfrute. El placer es esa mera ausencia de dolor.

Y el dolor vive en esta repetición que crea la monotonía y el sinsentido del existir.

Venía convencido, pero me convencieron. Y es que, si Dios quiere, me da y si no, no me da.

Mi dios acaba de morir, pero yo acabo de nacer.

Sonosfera de latidos. Éxtasis.

"El recién nacido que penetra en la dimensión postnatal se encontrará en el gozne entre dos mundos: el del impulso pulsional

que le empuja hacia delante, hacia el control de lo real; y el de la elación prenatal 'el otro mundo', del que siempre tendrá nostalgia y le dará un sentimiento de rebelión indignada por haber sido expulsado, de nostalgia de la perfección, de la felicidad y de la pureza..."

-Bela Grunberger

Un cachetón.

Dos.

Al suelo

Nacemos en la violencia

Se apaga como una vela

Pero hay esperanza.

Ecografía y latido del corazón

Pura belleza y existencia

Dos corazones paralizados quieren latir en un mismo cuerpo

Muertos, todos muertos.

Los humanos.

Estamos todos muertos.

Y si todavía no se ha extinguido esta especie,

es culpa de los que nos aman.

Y si no te has suicidado aún,

quizá sea porque alguien no pueda soportarlo.

Porque es tan abrupto imaginar su fatigado dolor

como sentir esas inmensas ganas de morir: de flotar, porque entre tantos temibles

intentos de contener el peso del cuerpo

en una postura que nos mantenga vivos en una posición viva en acto vivo en una sonrisa y un buenos días vivos!!! en una motivación viva en un supuesto vivo, y mejor..... solo flotar, merece la pena.

Aunque sea una ficción.

Dios, nunca creí verdaderamente en ti. Pero dime,

¿es posible no haber existido?

Solo morir en paz. Sin dolor.

Sin que nadie nos ame.

Sin poder ver ni tocar el corazón antes de perecer. Mi única culpa es haber nacido.

Porque la historia ya se contó.

Pero,

Ahora que tenemos la lengua mutilada, podemos seguir hablando.



Ilustración Koset
Quintana Talavera

Cuaderno de trabajo

Koset Quintana

22 POSTRAUMÁTICA

Escritura

- Repasar las metáforas.
- Alteración del orden para la muestra
- Eliminar lo explícito.
- Símbolos prioritarios: 22, medicación, herencia, identidad nacer-morir, falta de comunicación

I. YO

Canovaccio ideas de dirección y puesta en escena

Medicación paliativa *Elementos: 6 intérpretes, sus pelos están engominados. Caras pálidas. Ojos rojos. Caminan tan erguidos como si estuviesen en una reunión de empresa. Sus manos manchadas de sangre. Ropa casual variada de color roja. Bolsas de pastillas de todos los colores, suelo lleno de algodón o plumas blancas, estroboscopio. Música electrónica 140bpm. Caminan por el espacio. Se colocan frente al público en línea. Serie de gestos en bucle:



Hasta volverse frenético en intensidad e incremento de la velocidad. Diagonales cruzadas y traen unas bolsas en papel de regalo. Se encuentran. En dos filas enfrentadas. Líneas rectas. De manera impar, una de la pareja abre la bolsa (por encima de la cabeza del otro caen cajas de medicamentos). Es decir, acción de 3 a la vez de distintas maneras y luego con los otros 3 de distinta manera- darse el tiempo. Entran el ataúd.

-Se cruzan. Movimientos inspirados por la acción de que se caiga el peso de la cabeza. Técnica de suelo y equilibrio. Caídas contra la gravedad. Empiezan a caer cada vez



menos ligero, más pesado. Hay una progresión hasta que quedan en el suelo y solo pueden chapotear entre las cajas de pastillas, restregarse y tratar de aliviarse con ellas. Porque cada vez se sienten más incapaces.



71

-Monólogo 'solo soy una niña...' (Niño trae linterna. Contraluz barbilla) ... Vieja.

-En "un hipnótico, te quedas tieso", un engominado trae el bote de pastillas.

-Me siento. Las instrucciones del medicamento se proyectan. Equilibrio ciego / Descanso y destrozo de recetas/ Equilibrio consciente / Cuando acaban, me depilo el bigote. -Me dirijo hacia público.

-Construcción de fetos, edición de visuales.

-Grabación vídeo niña.

I. 'QUEDARSE O SUICIDARSE'

*Acción: Suena el teléfono. A y K. Bucle de repetición.

K está comiendo rápido y suena el teléfono. A está caminando en círculos vibrando con cada onda del tono de llamada que K acaba por colgar.

A siente temblar el suelo bajo sus pies. K sigue corriendo hacia otro lugar.

A camina más rápido y no deja de teclear. K se desvanece en la ansiosa desesperación de sentirse capturada. A llama. K cuelga. A llama. K cuelga. A llama. K cuelga. Todo gira cada vez más rápido, el tiempo se acelera y los episodios de caos son intentos de seguir sobreviviendo. K sabe que va a morir, que no queda tiempo, que debe correr más rápido. A abraza el móvil temblando. Vuelve a llamar. K en frenesí consigue responder.

Música. La pone en pausa - silencio arrollador

"Hace 22 años" Me desnudo. Saco una foto.



II. 'MORIR'

III. 'NACER'

Proyección Text: Cita de Bela Grugenberg Sonido orgasmo que acaba en muerte.

Oscuridad progresiva... // Black in. Segadora(?)

Tránsito técnico del recorrido audiovisual

*Los elementos en un mismo número/bloque es que se disparan a la vez



*Si se usa el '^' significa que el audio/luz anterior siguen añadidos.

1. Proyección 1-----> Música: *Satan was a baby boomer*
2. Text: Postraumática sobre fondo negro, la palabra palpitante en blanco.
3. Estroboscopia y entrada progresiva de los cuerpos empresariales.
4. ^
Coreografía 1. Frontal. Luz fría.
5. ^
Acciones de tirar. Introducen el ataúd.
6. Grito. Respiraciones.
7. Foco cenital, luz blanca.

8. ^

Monólogo... 'y estaré dormida.'

Audio: Instrucc. medicamentos. // *Over my shoulders*

9. Cuando se saca el ataúd, vídeo de la niña que juega.

10. Se reparten unos fetos al público. Luz 1ª calle.

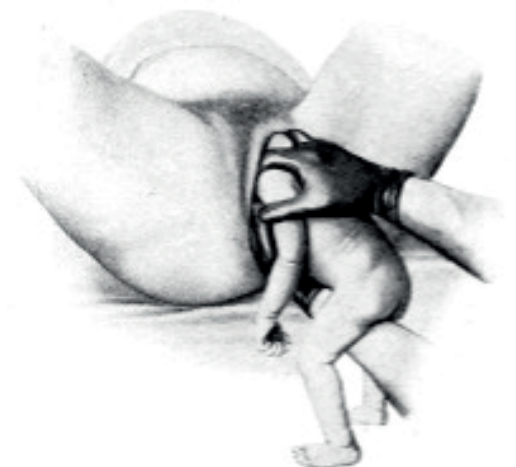
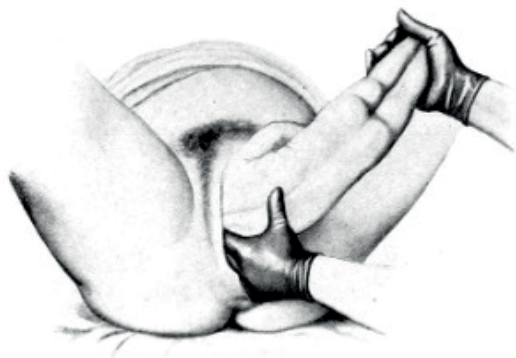
11. Black out en 'mutilada.'

12.

Escenografía

-Construir un gran trono de la humanidad fetal. Un feto de luz gigante hecho de fetos creados a partir de moldes. Cuestionar su posibilidad de mantenerse por el peso, al ser pegados a unos círculos de papel. Buscar juego de alturas en este trono. Trono de la sedación. Solo puede sentarse cuando está anestesiado. (¿?)

-Ataúd lleno de recetas. // Proyecciones



+Diseño de indumentaria de los personajes principales

Proyecto específicamente creado para esta pieza a través de la asignatura de Cristina Gámez. Explorar la idea del silencio, en este caso femenino; en base a la imagen de la ecografía del útero. Estética de colores blancos y negros: ying-yang. Presencia de lo rasgado y de los agujeros dentro de las vísceras. Una mirada al interior.





FLEXIBLE → PNAJE. PRINCIPAL



SILENCIO

1. SOBRE LA INTRODUCCIÓN DE LA PIEZA Y LA DIRECCIÓN GRUPAL:

-Necesidad de más tiempo de ensayo para experimentar con las intérpretes y descubrir nuevos caminos. Prioridad, pues, en una coreografía sencilla y práctica para el tiempo de ensayo. Hubo que definir bien no solo las acciones, sino la forma de ejecución de los gestos. Los que iban en un tempo común eran más intuitivos. Sin embargo, los lanzamientos al otro debían ser trabajados desde la lentitud de la interpretación de la acción. Aunque la música siguiese en un tempo súper acelerado. La autora no quería saturar más al espectador con un exceso de imágenes veloces, así que se tuvo que resaltar este momento de miradas y frialdad; así como la calma en la entrada del ataúd. En resumen, se descubrió que cuando todo va rápido, tenemos que darnos tiempo para actuar con conciencia y presencia. No automático, aunque la puesta en escena pretendiese esa atmósfera de automatismo (contradicción). Deben ir rápido sin ir rápido.

-También, necesito más tiempo para el ensayo técnico de ajustes entre luz y cámara.

- Menos, es más. Un gesto frío lleno de cinismo aportó más que un lanzamiento de rabia incontrolable.

-Descubrir el enorme placer de volcar el sueño a lo material. Las intérpretes desvelan con sus cuerpos nuevas posibilidades. La autora quiso aprovechar sus diferencias y particularidades en la improvisación física, dejando una parte de libertad y disfrute a los cuerpos.

-La autora pensaba que al dirigir a otras se sentiría más relajada por estar fuera. Al contrario, experimentó mucha adrenalina al tener que hacerse cargo de casi todo: vestuario, espacio escénico, proyecciones, producción (organizar a las personas y horarios) y conseguir los recursos; así como poder explicar al técnico su visión.

2. TRABAJO INDIVIDUAL Y CON ALBERTO:

-Experimentación que alteró y fraccionó el texto. Inclusión de elementos que fueron desechados a lo largo del ensayo. Prueba-error. Permanente cambio de gestos en busca de una no intencionalidad que aportase una intención desprovista de voluntad impuesta.

-Conciencia de un trabajo físico que se proyecta en una mejora a largo plazo. De ese modo, se podría pasar de las largas progresiones de las improvisaciones; a la esencia del movimiento. Es decir, que su efecto sería más integral al disponer de más tiempo de asimilación.

-Grabar como herramienta de correcciones. Recordando que la interpretación fuese minimalista, sintética y cotidiana. No buscar la interpretación en las propias palabras ni en su acentuación.

Intérpretes de la Introducción



Suelo por el que caminar



Ataúd





Éxodo y retrospectiva

Mirar o no mirar hacia atrás. Mirar o no mirar hacia este primer trabajo que aquí aparece, siendo ya austero. Detesto esta humana condición — o quizá del artista —, esta pequeña o gran necesidad de justificarse ante los ojos ajenos. Al fin y al cabo, es la mirada del otro la que le hace sentir su cuerpo. El proceso que yo viví en mi Trabajo de Fin de Estudios fue acompañado de esta permanente contradicción creadora, entre muchas otras. Debido a que al principio hay tantas posibilidades como inseguridades. Procesos vitales que nacieron del misterio y el azar; y sin duda, desde la inexperiencia creadora. Ahora veo incongruencias no acordes a las reflexiones actuales. Es como leer algo del pasado y sentir que no eras tú. Quizá esa es la vida. Así como se miran los tiempos lejanos pensando que fueron mejores que los presentes; así como pensamos «ahora sé que podría haberlo disfrutado más» (la EAC). Yo miro hacia atrás — una vez más — y observo lo que no vi: el cuerpo es más rápido que la mente. Así que, ¿para qué creer únicamente en los

escenarios de la mente? Agarra la pasión y sé intuitiva. Y si en algún momento ya no estás en el mismo camino, vive sin ataduras el encuentro de otra perspectiva. Ojalá aprendiéramos las lecciones antes de irnos del lugar. Supongo que lo interesante es que siempre hemos sido y seremos contemporáneos. Y es que la búsqueda de herramientas o conocimiento nunca debería acabar, nunca. La información es inagotable y el arte devora esta vivencia de la sociedad porque debe transformarse en expresión, en emancipación del espíritu. Porque forzar que la gente perciba lo mismo que uno es una ilusión de control, así que, ¿por qué masticar el mensaje al público? Sin un individuo que dialogue consigo mismo no hay teatro, solo superficialidad.

La expresión no debe someterse a lo correcto.

- A. Liddell -



Espero que esta modesta investigación consiga despertar el interés que generan algunas dramaturgias actuales, siendo creadas desde la escena como reverso del racionalismo imperante, de ese ¿de qué habla o trata tu obra? Porque no olvidemos que el predominio de un teatro de fábula proviene de una narrativa agónica y occidental, que necesita relatarse a sí misma una historia para olvidar el sinsentido. El arte existe porque hay cosas que no se pueden explicar con palabras. Y ya tuvimos bastante con que no nos dejasen salirnos de las líneas rectas en el colegio, cuando la vida es cíclica y mutante. Al menos, busquemos la *poiesis* desde un criterio propio. Porque nunca aprenderás hasta que no haya ‘nada más’ que observar: estarás aprendiendo hasta que cese el pulso.

KOSET QUINTANA TALAVERA

Trabajo de Fin de Estudios de de Koset Quintana

TUTORA: María Luján

RESUMEN

Se trata de una investigación en torno a la creación posdramática, formulada desde las contradicciones tanto estructurales como temáticas tras el análisis de la realidad social actual y los elementos procedentes de la obra. Estudiaremos una sociedad compuesta por fuerzas que se oponen, fundamentada históricamente en el juego del contraste antagónico entre realidad y obra como una doble metáfora. Se enfocará en la pragmática de un proceso particular, que se deconstruye en códigos dramaturgicos tradicionales. Se trata, por ende, de un terreno de investigación contextual y práctica de este movimiento; y de la doble función interpretativa como dramaturga e intérprete a través de referentes posdramáticos.

PALABRAS CLAVE

Dramaturgia, Posdramático,
Creación, Proceso, Contradicción,
Interdisciplinar.

ABSTRACT

It's about a research of a post-dramatic creation, formulated from the structural and thematic contradictions; after the analysis of the current social reality and the elements from the play. We will study a society composed of opposing forces; historically based on the game of antagonistic contrast between reality and the play as a double metaphor. It will focus on the pragmatics of a particular process, which is deconstructed in traditional dramaturgical codes. It's a field of contextual and practical research of this movement; and of the double interpretive function as playwright and interpreter through post-dramatic references.

KEY WORDS

Dramaturgy,
Posdramatic, Creation,
Process, Contradiction,
Interdisciplinar.

I. Introducción

Antes de nada, señalamos que esta es una investigación bastante personal, al nacer de una gran inquietud e inexperiencia por abarcar esa práctica ‘total’ del hecho escénico; entendido desde un enfoque propio y actual. Pues cada vez hay más intérpretes que también desean contar e hilar una historia personal -o una ‘no historia’, como veremos *a posteriori*-. Por tanto, el respectivo trabajo de fin de estudios ha partido de una escritura donde el sujeto (autor) se autorreferencia en su subjetiva concepción de los conflictos humanos; pues su vivencia es inherente a esta, a la vez que se contrasta y nutre de varios referentes filosóficos y teatrales. El tema se enmarca en un período teatral que por norma general huye de los estilos, otorgando así, gran responsabilidad a la perspectiva del creador. Por ello, requiere de prácticas autónomas como directora y dramaturga; e incluso en aplicación de aspectos técnicos como la iluminación. Definitivamente, el trabajo está pensado para englobar un espectro muy amplio de la creación. Marcando así, el comienzo de un largo camino vital para aquella que entienda el teatro posdramático desde un carácter procesual. A lo largo de nuestras palabras, entenderemos que el método empleado se ha basado en el ensayo-error desde la escritura a lo físico; en esa casi imposibilidad comunicativa entre la palabra y la acción, volviendo desde la puesta en escena a la escritura. De esta aspiración indagatoria no se separa el análisis sociológico, del que nacen reflexiones sobre la posmodernidad de las cuales comenzaremos a hablar en los primeros capítulos. Tras ello, recorreremos unas esbozadas características de la dramaturgia posdramática; evidenciadas en la representación de la obra: la fragmentación, el silencio, la superposición de imágenes... Todas ellas, en conjunto, crearán un amplio universo de contradicciones.

Esto no obstante, se repite y quizá se repetirá durante mucho tiempo: - ¡Seguid las reglas!

¡Imitad a los modelos, que las reglas son las que los forman - Pero es menester distinguir entre dos clases de modelos; los que se han escrito siguiendo las reglas, o los modelos de los que se han sacado las reglas. ¿En cuál de las dos categorías debe el genio buscar su sitio?... Después sólo se trata de imitar, y el reflejo vale tanto como la luz? (Hugo, 1827:16)

II. Contextualización

2.2 Distanciamiento posthistórico

La historia siempre ha actuado reactivamente; repitiéndose en la consecutiva oposición entre pasado y futuro. El teatro, que ha perdurado por su carácter de reunión, muchas veces es recordado por aquellas obras clásicas que son universales porque sus emociones y problemáticas son análogas al ser humano y se desligan del tiempo. Pero, queremos saber, ¿qué sucede con la *dramaturgia* tras la pérdida de fe y el exceso de información del S.XXI?

¿Cómo se manifiesta nuestro tiempo? Por su parte, la escena se ha materializado en estilos caracterizados a lo largo de la historia, que ya sucedieron en un período que demandaba ese virtuosismo clasicista por parte del intérprete y que son un anacronismo existente. Fueron los románticos quienes abrieron la veda a lo contemporáneo hace dos siglos, y es ahora cuando nos situamos ante una nueva oportunidad frente a la pertinente consagración de estilos históricos. No obstante, este anacronismo no niega, por ejemplo, la existencia de un espectáculo de circo preocupado por un universo temático o una danza enfocada en la puesta en escena. De hecho, es en esta interrelación entre la herencia y su desecho, donde nace lo posdramático. Ante todo, desde la interrelación de varias disciplinas que diluyen sus contornos en un ‘arte total’, concepto que surgió gracias a Wagner, Appia, Craig, Wilson, etc. Lo contemporáneo no pudo evitar renovar los clásicos con la convergencia de varias ramas artísticas, evitando sus normas, pero ampliando sus posibilidades. Pero es el teatro posdramático el que más ha permitido transformar y, a la vez, destruir y reconstruir esa herencia. En este, no se trata de imitar desde una disociación contextual, sino de un distanciamiento de la sociedad utilitaria, que permita recoger los conceptos ajenos y los propios del creador-intérprete, así como su visión del contexto en el que vive. Según Alonso de Santos «la facultad creativa ha de extenderse en el tiempo y no quedar limitada a un breve episodio de nuestra vida, y se caracteriza por su flexibilidad, adaptación y realización» (2007:149).

Si la creación está dispuesta al cambio, se alejará y acercará de sí misma en

repetidas ocasiones, y la adaptación será el motor de cambio hacia su asentamiento propio. Algo tan propio como ajeno en esa amplitud posdramática que huye del mero entretenimiento.

En primer lugar, no fue hasta finales de los ochenta que pudo hablarse de un auge de ese 'teatro posdramático' que se paraba a observar y cuestionar. Un teatro después de la guerra, un teatro después de Brecht, quien influyó como precursor de aquel distanciamiento que se alejaba del individualismo formal del personaje. En sus palabras: «Para concebir la realidad en su movimiento hay que considerar las condiciones sociales como procesos y captarlos en sus contradicciones; todo existe solo en cuanto se transforma...» (Brecht, 1957:4)³.

Por tanto, el discurso y su mensaje deben estar dispuestos al cambio de la sociedad y no solo a lo individual, hecho a estudiar de la dualidad posdramática entre individuo-sociedad, donde una mira y se acerca a lo íntimo. Sugirió, en su momento, una pista futura en el cambio del desarrollo, incluso dramaturgico. Sin duda consiguió romper con lo autoimpuesto y mecanizado del canon *interpretativo*, proponiendo nuevos objetivos relativos a la representación de cuestiones políticas (el distanciamiento del sentimentalismo). La comunicación entre ambos -emisor y receptor- llega a convertirse en el conflicto pragmático de la creación.

Además, retomando la idea crítica de esta posmodernidad anacrónica, -que no nos pertenece y en la que todo parece-, se aplicó a nuestra obra, la temática del propio conflicto comunicativo entre lo que se hereda generacionalmente y quiénes somos en realidad. Gran parte de esta dificultad reside en discernir ideas en un sistema exponente de una 'belleza' concebida a través del capitalismo y el atractivo general de sus productos de entretenimiento actuales. El creador debe luchar contra esta inmovilidad emotiva, al vivir la experiencia de realidad como una experiencia virtual de imágenes vacías de contenido, en su fugacidad. De ahí que en la posthistoria también surgiese la conocida *avant-garde*⁴, que prometió y ejecutó un cambio que rechazaba la austera imitación de los medios en pro de la subjetividad tras la muerte de Dios y de los valores tradicionales,

y que prosigue con la deconstrucción de la imagen canónica del teatro convencional, comenzada también por el Dadaísmo, quien critica el sentido del arte en su historicidad, o el Happening con su inclusión del público. El teórico teatral, Hans Thies Lehmann⁵, nos habla de estas y otras transformaciones artístico-teatrales, que son precursoras, pues se debatían entre lo tradicional y la vanguardia, de un teatro que busca diluir y fundir sus formas en multiplicidad artística. Y demuestra la necesidad de ampliar sus horizontes hacia algo más complejo en su semiótica, algo que vaya más allá de la historia y sea cercano. Una cercanía incluso cotidiana, que rescate la acción sumergida en la palabra y que niegue que esta sea el medio protagonista para hacer transitar el contenido. Una reivindicación que no sólo ejerce como intuición prematura de las nuevas propuestas escénicas, sino que ya es estudiada de forma que las prácticas convencionales no sean objeto de imposición que margine la autonomía y amplitud del teatro. ¿Cómo hablar de la creación posdramática sin hablar de la sociedad, o de filosofía, o de ciencia? Rodrigo García ejemplifica este desconocimiento de nuestra condición humana en una de sus obras:

Está así el patio porque nos hemos tirado la vida sin hacer nada Porque nos hemos tirado la vida haciendo lo que nos dijeron

Que era bueno hacer Saludable hacer Razonable hacer Al final, hemos hecho lo que nos han ordenado

Y me como el tarro Y me vuelvo loco Y me voy a la cama llorando

Y cuando desayuno, joder, desayuno llorando ¿Y sabes por qué? Porque no inventé nada, hostias. No inventé nada.

No participé en la creación de nada de lo que me rodea Ni de los vasos en los que bebo agua a diario

Ni del avión que me trajo hasta aquí No sé cómo funciona mi ordenador No construí con mis manos mi casa

No he plantado ni criado nada de lo que como a diario Me encontré todo hecho

*No sé cómo se fabrica el papel de los libros
que he leído No inventé la televisión*

Ni las vacunas

No inventé las reglas del fútbol

*No se me ocurrió antes que a nadie ponerles a
las casas ventanas Ni descubrí el huevo frito*

Sólo manejé información

*Es decir: toda la vida con las manos vacías
Sucias*

[...] Hago cosas de animales simples:

*Criar hijos y enseñarles a manejar Objetos
que inventaron unos desconocidos Luego nos
quejamos de que esas cosas*

No mejoran sus vidas

*Ni mejoran nuestras vidas*⁶ (2003:15)

3 Brecht (1963): *Breviario de estética teatral*, p. 4.

4 En primera posición, en el punto más avanzado, adelantado a los demás. Viene de las primeras filas del ejército francés; el arte tras la modernidad trata de cambios que vienen de la mano de las guerras mundiales.

5 Teórico alemán que cuestionó el nuevo paradigma escénico de los ochenta en adelante. En 1999 publicó *Teatro*

Posdramático, donde acuñó por primera vez este término; el cual estableció diálogo con el nuevo paradigma teatral.

6 Rodrigo García (2003): *Agamenón*. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo. pp.15-17⁷
Empédocles de Agrigento (1964): *Sobre la naturaleza de los seres: Las purificaciones*, pp.77-78⁸ .. V. Hugo (1827) Prefacio de Cromwell, p. 4.

Desde una perspectiva más general, la contradicción más obvia que queremos mencionar es la de abarcar lo universal entre el dolor propio y el ajeno. Objetivamente, en la sociedad existen contraposiciones que nos conectan atemporalmente, como por ejemplo: positivo-negativo o las propias clases sociales. Entonces, creamos desde esta relación límite entre opresor-oprimido, individuo-sociedad, nacer-morir..., de manera que dos polos se abrazan, rechazan, comparan, pero acaban convergiendo en uno. Como sucede en la concepción de la mitología china del ying yang, en la que, siendo correlativos, el uno no puede existir sin el otro. Esta es una idea que se remonta antes de nuestra era, pues Empédocles, ya en su teoría presocrática, resalta las fuerzas de unión: atracción y repulsión. Estableciendo un diálogo sobre esta idea de dependencia mutua, dice que «no hay odio sin amor»⁷ (1964:77), al igual que, sin antagonismo, no hay tensión dramática. Y es que siempre se ha sabido que, en el teatro, las premisas deben estar en lucha. Aunque Víctor Hugo asocia este pensamiento dual al cristianismo, objetando que: «Desde luego, como primeras verdades, enseña al hombre que existen dos vidas, una pasajera y otra inmortal, una en la tierra y otra en el cielo. Enseña al hombre que es doble, como su destino; que se encierran en él un animal y una inteligencia, un alma y un cuerpo»⁸ (1827:4).

Dado que lo posdramático nació de la mano de las guerras mundiales, se multiplica la importancia de esta división entre lo que se creía que era la humanidad y lo que terminó siendo de sus acciones. De un contexto que nació de su propia humillación histórica construida por una disociada dualidad del horror y el avance tecnócrata. Entonces pensamos:

¿Cómo crear desde esa muerte de Dios, algo bello, propio y a su vez, universal? «Una vez más, se trata de recuperar la intimidad contra la fosa común»⁹ (2015:12) dice A. Liddell, o como diría Santos: «Lo original es lo más individual de cada persona donde interviene la subjetividad y personalidad del sujeto»¹⁰ (2007:147).

9 Liddell, A. (2015): *El sacrificio como acto poético*. La pasión según Angélica, p. 12.

10 Alonso de Santos, *Ibíd.* p. 147.

¿Entonces, qué ocurre tras este cambio radical en la sociedad, que ahora se presenta fugaz? Al leer a Vattimo, confirmamos esta idea de que se mantiene la neovanguardia pero con la marca de explosión de lo verdadero/falso o de lo blanco/negro. De forma que: «El progreso se convierte en *routine*» (Vattimo, 1985: 15)¹¹, reiterando esa disolución de 'lo nuevo' hacia un «fin de la historia». En efecto, siguen predominando las categorías de las grandes narrativas aburguesadas, que no favorecen la disolución de fronteras sociales desestructuradas, ignorando así tantas temáticas como personas y culturas existen en un mundo heterogéneo y demostrando la incapacidad de una dramaturgia sin una mirada subjetiva: la de cada ser. Como resultado de las múltiples realidades presentes en la sociedad, podemos encontrar reflexiones opuestas en cualquier discurso. Por tanto, la abstracción es un buen ejemplo de esta relatividad; gracias a ella conseguimos integrar lo sintético de lo poliédrico, contra esa visión cíclica del mundo en la que nos historizamos en época de historia. El lenguaje muta y la forma de contar también. Incluso se ha demostrado que muchas obras no pueden ser contadas sólo con palabras, así que la definición posdramática no es sintetizada mediante la tendencia sentenciosa de ellas, sino que puede observarse en su totalidad al suceder en lo *interdisciplinar*, no siendo el texto su representante:

El lenguaje como objeto de exposición junto al cuerpo, la gestualidad y la voz, el principio de la oposición se apodera del material lingüístico y ataca la función representativa del lenguaje. En vez de la representación lingüística de hechos, se impone la posición de sonidos, palabras, frases y tonos que no están dirigidos por un sentido, sino por la composición escénica, por una dramaturgia visual no orientada al texto. La ruptura entre ser y significado plantea una consecuencia singular: se expone con la urgencia de una significatividad sugerida, pero no permite reconocer el significado esperado. (Lehmann 1999: 260)¹²

¿Cómo se define algo que busca diluir precisamente todas sus formas en la variabilidad de sus significados? Opinamos, que su rasgo esencial es la libertad creadora. Lo que es, a su vez, una dificultad a tener en cuenta. Porque no se trata de añadir elementos porque hacen una función decorativa tanto como otorgarles

un sentido dramático, a menos que se esté jugando esa dualidad de la 'decoración' como un significante hacia algo concreto. Pues esa es la trampa *posdramática*, puede enseñarte algo que signifique lo contrario. Solo en este caso, se entiende como una decisión dramática y no como un elemento asociado de manera automática.

11 Vattimo (1985): *El fin de la modernidad*, p. 15.

12 Lehmann (1999): *Teatro posdramático*, p. 260.

2.3 El personal y violento sentido posdramático

Como hemos apreciado, la motivación temática de estas obras surge ante esa huida de lo 'nuevo'; analizando imágenes particulares de aquella sociedad de consumo que renueva constantemente utensilios, ropa, móviles, ... Ahora que la posesión tecnológica de la naturaleza se ha intensificado, la disposición de herramientas en una escena interdisciplinar es mayor, hecho que obliga a posicionar las elecciones de puesta en escena que toma el creador. Podemos usar más herramientas, pero, ¿con qué finalidad? Si conseguimos deshacernos de la pregunta '¿hay que buscar la superación?', se dejará de lado la identificación de lo avanzado como un valor en la evolución técnica del artista. Se trataría de una artista que se cuestiona el sentido de lo que hace sin asociar las estructuras estables del ser como algo fijo. Vimos que el espíritu humano no se reduce solo a dos fuerzas opuestas que viven separadas, sino a la inestable relación que estas mantienen. Al igual que sucede con el conflicto interno de Hamlet, donde desea 'ser' para matar y 'morir' para vivir. Existe un carácter posdramático que tiende hacia situaciones verdaderamente violentas que reflejan ese grado autodestructivo de las personas del S.XXI. En palabras de W. Benjamin: «La humanidad se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético» (1994: 57)¹³.

Las creadoras deben, a su vez, observar para crear un método propio de trabajo desde la reinterpretación de una realidad que se les contraponen, si quieren huir del mero espectáculo. Grandes ejemplos de esta particularidad serían Sarah Kane y Angélica Liddell, capacitadas para ejecutar su labor desde la poesía, la reflexión, la violencia y la ironía. Desde ángulos distintos, componen un universo en el que el espectador tiene que aceptar las preguntas y no buscar una trama lineal. No son tramas basadas en la poética de Aristóteles de aquella sociedad de organización, reflejada en su planteamiento, nudo y desenlace. En cambio, se trata de un planteamiento en el que hay que «sugerir otros problemas, plantear nuevas preguntas... y colaborar con otras disciplinas en

las prácticas sociales y políticas» (Sánchez, 2011: 25)¹⁴. Apostando por un lenguaje que formule preguntas a una masa que solo busca respuestas. Y es que un arte tan social como lo es el teatro, debe estar a disposición de la multiplicidad de interrelaciones posibles. Por defecto, rechaza la alienación social, exigiendo no sólo conocimiento del conocimiento asimilado, sino una visión hacia aquello no visible, lo callado y violentado. Aquello que se oculta, y que, por ese mismo hecho, debe ser más reflexionado, estudiado y materializado en la escena. El creador posdramático trabaja sobre lo que no puede explicarse a sí mismo. Sumergido en la importancia del misterio de la creación, donde la palabra, es el imposible de la representación de este. Citamos a Angélica: «Después de las ignominias del siglo XX, de la desolación moral... se produce una atrofia del lenguaje. La escritura necesita llegar a una tregua con el sinsentido de la existencia porque de lo contrario nadie podría emprender el absurdo acto de escribir»¹⁵ (2015:16).

Estas reflexiones internas sobre el sentido de existir y de crear, se han traspasado inconscientemente a la obra que estamos produciendo. De hecho, su última intervención textual alude a ese sinsentido de la palabra posthistórica: «La historia ya se contó. Ahora que tenemos la lengua mutilada, podemos seguir hablando»¹⁶.

Además, nos interesa abordar la violenta contradicción entre el poder del público y la vulnerabilidad del intérprete, ¡y viceversa! Pues las ideas de la creadora y su intimidad son las que se van a encarnar en la escena; pudiendo ser ella misma, la intérprete. El individuo debe generar algo propio desde ese lugar protagonista y, a su vez, en un distanciamiento de su 'yo': «El trauma no es lo que nos sucede sino lo que llevamos dentro en ausencia de un testigo empático» (Gabor, 2010:18)¹⁷. Es el poder del arte el que puede generar esa complementación del artista en su diálogo con el otro, gracias también al reflejo de las neuronas espejo. No obstante, ya hemos

13 Benjamin (1994): La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. p. 57.

14 Sánchez (2007): Introducción Teatro Posdramático-Lehmann: Para una lectura postteatral, p. 2.

15 Liddell (2015): El sacrificio como acto poético: Llaga de nueve agujeros, p. 16.

16 Anexo TFE, Obra: 22 Postraumática, p. 38.

17 Gabor (2010): Prólogo In an Unspoken Voice de P. Levine, p. 18.

estudiado lo difícil que es proclamar un discurso unitario actual totalmente efectivo, gracias a la mediatización superpoblada de problemáticas sociales. También Gilles Lipovetsky argumenta que en el mundo posmoderno no hay realidad, sino un simulacro de la realidad. Una realidad virtual creada por los medios de comunicación. De esa manera, ¿cómo vamos a hablar de una realidad única? Entonces, ¿el teatro actual sería ficción de ficción? Pero este hecho sí que genera una amplitud mayor en los tipos de público y sus necesidades.

¿Cuál es el sentido del creador tras el trauma, mientras el espectador se educa ante la belleza de la imagen de un héroe que no ha fracasado aún? Quizá esta sea la rabia comunicativa que le conduce. Porque en la subjetividad del creador, el héroe ya ha fracasado socialmente al estar excluido en su percepción personal. Nunca olvidaremos la tragedia griega y su crudeza, su dualidad entre los valores colectivos y los individuales. Porque ahora el héroe ha muerto y los personajes verdaderos son antiheroicos, sumidos en una 'hybris'¹⁸ perpetua de lo individual. Pero, «¿Y si la tragedia contemporánea consistiera en revelar la propia intimidad del autor, narrada por el propio autor?»¹⁹ (Liddell, 2015:23). Es decir, que lo personal interceda en la escena de forma directa y explícita. Cuando el propio arte pierde la función de sujeto y pasa a ser objeto de consumo, el ser también es cosificado en su cuerpo. Un cuerpo que padece y que narra su historia desde ese lugar. Al integrarse en época de hipocresía, estas contradicciones se convierten en el gran juego de esta realidad, por lo que el sujeto es capaz de transformar ciertas referencias de su cotidianidad en una obra artística. Un estado de conciencia que se rebela contra esa sociedad paliativa²⁰ de la que nos habla el sociólogo Chul Hang, que nos ha enseñado a anestesiarnos del dolor, a ignorarlo y no querer socavar en él.

¿De dónde nace la inspiración creadora entonces? Si el dolor es un punto alto de conciencia mediante el cual se descubre lo que aflige al cuerpo, y este es ignorado incluso

medicado, para no sentir ese dolor, creemos conveniente destacar la permanente herida del cuerpo que propone Sarah Kane, autora cumbre en la violencia posdramática, que no abandona la idea del suicidio/ muerte en ninguna de sus cinco obras hasta que ella misma acaba cometiéndolo. Idea que podemos apreciar desde su primera obra, Blasted:

SOLDADO: Te pones cerca de ellos, la pistola en su cabeza. Los atas, les cuentas lo que les vas a hacer, haces que lo estén esperando, y entonces... ¿qué?

IAN: Les disparas.

SOLDADO: No tienes ni idea

IAN: Entonces ¿qué?

SOLDADO: ¿Nunca te has follado a un hombre antes de matarlo?»²¹ (2019:109).

Kane consigue una desagradable relación entre la violencia y la vida; que mantiene sin eclipsar lo grotesco. Al contrario, engrandeciendo la categoría de lo horroroso, de lo que no se desea observar. Lo que la 'violencia televisiva' muestra no duele tanto como la 'violencia poética' que se vive en un acto presencial, como referencia Liddell en su conferencia *El mono que aprieta los testículos de Pasolini*²². Cuando algo realmente desagradable se considera insultante para el espectador, se reafirma el poder real del teatro. Un poder que no tiene la comunicación de masas al ser indirecta. En definitiva, puede afirmarse que, en cierto modo, el ser actual está agotado y sumido en su narcisismo individual, lo que le dificulta ver más allá. Además, recordando a nuestro contemporáneo precursor, Víctor Hugo, vemos que la aceptación de las contradicciones fue una de sus premisas poéticas para otorgar realismo social a sus obras:

La poesía de nuestro tiempo es el drama; la realidad es su carácter, y la realidad resulta de la combinación de los dos tipos, lo sublime y lo grotesco, que se encuentran en el drama, como se encuentran en la vida y en la creación. Porque la poesía verdadera, la poesía completa está en la armonía de los contrarios...»²³ (1827:12).

18 Pasar por alto los valores morales. Estar a la altura de los dioses debido a una desmesura del ego.

19 Liddell, *Ibíd*, p. 23.

20 Chul Hang (2021): *La sociedad paliativa*. Obra que analiza la evitación del dolor en el siglo XXI.

21 Kane (2019): *Obras completas*, p. 109.

22 Liddell (2015): *El sacrificio como acto poético*. Conceptos mencionados a lo largo del capítulo.

23 Hugo (1827): *Prefacio de Cromwell*, p. 12.

Se observará que la violenta, contradictoria y personal temática posdramática está presente en las obras que hemos formalizado para esta experimentación. Resulta de interés aplicarlo a situaciones que no cuenten lo que se dice, sino lo que se oculta. Aunque el personaje se engañe a sí mismo o que pueda hallarse en pleno estado de conciencia. Así, se crea un reflejo de contradicciones internas que en lo escénico se extrapolan en una poesía violenta y directa, aportando una resignificación que contradice lo que vemos con lo que se cuenta. Sucediendo cuando un hecho, palabra u objeto, es asociado con su opuesto para generar fricciones; significados más compuestos. Dentro de este orden de ideas, Lyotard lo ejemplifica: «el nuevo arte de la posmodernidad no se preocupa por revelar la comunicabilidad del sentido, sino la opacidad irremediable en el seno del lenguaje mismo» (1984:8)²⁴. Al no haber certeza en el texto se abren cuestiones escénicas que huyen del mero realismo. Este es precisamente el mayor desafío de un teatro posdramático, que reta a una profundización simbólica en la semiótica. Al igual que hizo Beckett, quien actuó como precursor de esta depuración lingüística y por tanto, temática en sus obras. En *22-Postraumática*²⁵ encontramos un diálogo que comparten madre e hija, del que se extrae un subtexto a través del minimalismo de la palabra, el silencio y ese existencialismo de aura beckettiana. Además de esa *contradicción* de un uso dramático que contrasta entre lo que vemos y lo que sucede; una ironía elevada a su mayor nivel significativo. Pues ambas se ignoran entre sí en el propio diálogo.

Otro experto en dar al público un cúmulo de información, -en un tono coloquial y directo, a la vez que político- es Rodrigo García. Consigue mostrar a su público una acción o historia aparentemente cotidiana, que acaba en provocación. Para nosotras, su motor provocativo es la idea contra-capitalista que genera en sus temas, desde lo cotidiano del sistema. También se contradice el mensaje 'moral' de nuestra obra con lo que cree de forma seria y honesta un personaje: «Sin ir más lejos, publico en Facebook lo mal que lo pasa mi madre enferma de Alzheimer. Lo duro que es cuidarla y darle tres hostias para que coma.

Así todos la apoyan también. Ella no lo sabe. Pero YO sí. No lo sabe, pero tiene mucho apoyo. Y likes»²⁶ (2022: 28). Jugado desde un tono irónico, cambia el significado de lo que se dice. Recurso recurrente en el sarcasmo y el doble sentido del carácter reflexivo-político de Rodrigo García y la cruda palabra de Liddell o Kane.

Así pues, generando este diálogo entre la subjetividad y su reinterpretación de la realidad cosificada (lo cual, ya es violento de por sí) la creadora se pregunta: ¿Qué es para mí esta emoción? ¿Qué es para mí este estado, esa materia? Modelando desde el silencio y teniendo que ser sincera con aquello que aparece; sobre la base de relacionarlo con otras posibles imágenes. Aceptando la sensación de que todo fue escrito ya, las creadoras se autopreguntan demasiadas cosas constantemente. El público solo debe hacer lo mismo.

26 Anexo Ibidem, p. 28.

24 Lyotard (1984): La condición posmoderna, p. 8.

25 Anexo al TFE: Diálogo madre-hija de las pp. 30-31.

III. Experimentación escénica

3.1 El paradigma de la escritura al hecho escénico

Tras este traumático parto del nacer en una realidad violentada, asistimos al trágico parto de la obra. La primera pregunta fue: ¿Qué investigamos? Si las nuevas dramaturgias se articulan destrozando su estructura textual; si la confianza en la palabra ha muerto y la semiosis se resignifica y coloca sus significantes en la historia oculta de la trama, es decir, que sitúa el subtexto en un lugar visible, aunque no sea narrado, es la escritura la que crea una estructura que se colocará en lo interdisciplinar. Así que se comenzó por la incertidumbre que la propia palabra produjo y su carácter agónico; desde el vacío que experimenta el artista que se dispone a generar un proceso. Vivimos un proceso en el que se consiguió entrar sin ninguna clase de guía establecida, sin que esto supusiera precisamente 'libertad', ya que no se planteó solo como ejercicio de investigación, sino como posible resultado a largo plazo. Por ello, tenemos la constante responsabilidad de ir formalizando la concreción de la propuesta. Al mismo tiempo que mantenemos su disposición al cambio. Los cambios se producen, sobre todo, al practicar la teoría y teorizar la práctica: en la práctica escénica es donde se encuentran nuevas conexiones o caminos que son desechables. Para ello, fue necesario situarse e identificarse en un concepto y generar un collage de referencias para después investigar la forma. Se trata de una dramaturgia que se ha ido configurando como mapa, que guía la puesta en escena en esa búsqueda de coherencia entre las posibilidades de ésta y de la propia escritura; a través de la autodirección de ideas o de varios métodos de trabajo. De modo que, entre la idea y su representación, vuelve a surgir una contradicción, -esta vez a nivel interno-; y es «el profundísimo deseo de contar, es decir, la contradicción entre las ideas concebidas y la materialización de tales ideas»²⁷ (Liddell, 2015:17). Lo que se creía esencial en la imaginación y al comienzo de la escritura, puede no ser lo factible en la escena. No es sencilla la labor de crear destruyendo para volver a crear desde lo destruido. Pero se mantuvo la idea de que el ensayo se alejaría de la repetición sistemática. Es en esa prueba, de ensayo y error, donde se cuestiona y entiende el paso de lo escrito como algo 'estático' hacia algo que tiene movimiento.

Tenemos en cuenta que, vivimos la incógnita de una verdadera evolución, que se produciría con la interacción y reacción de un público. Aun así, en ese cambio permanente de la creación de la dramaturgia de 22, hallamos certezas como la intimidad de un cuerpo vulnerable, avergonzado no de sí mismo, sino de su nacimiento.

Atendiendo al desarrollo de una escritura que, desde el *ahora y lo personal*, nos inspiró a crear dos obras: *22-Postrauumática* y *Yo también me prostituí por un MacbookPro*. Ambas explícitamente para esta investigación; siendo la primera, mayor objeto de experimentación práctica. Al principio, se vaciaron las ideas con la desafiante tarea de dar un orden posterior al caos, desde el cuerpo. En el caso de 22, los conceptos surgieron inesperadamente, en torno a la feminidad y la maternidad como sinónimos que llevan a una no-identidad, hablando del nacimiento y el dolor como una experiencia inseparable para madre e hija. En la segunda, el capitalismo fue relacionado con el cuerpo y la violencia. Aun así, en término global, en ambas se trató de establecer una doble metáfora narrativa: la contraposición entre los conceptos de vida y muerte o de placer y dolor. De esta forma, pueden suceder a la vez, como en el final de *Yo también...*, donde la actriz está repleta de basura y acaba de ser violada; pero está enajenadamente feliz. Esta última transita desde lo individual (el cuerpo y el deseo) a valores colectivos como el consumismo y el patriarcado, tratando el tema de la prostitución como una contradicción entre el mundo material y el mundo ideal, que se transforman el uno al otro, mientras que en 22 se quiso abarcar una visión yuxtapuesta de lo colectivo (la incomunicación, familia) y lo individual (la identidad). Visiones unidas en: '¿quién cría a quién?' En esta obra, todo ha sucedido ya; ya acontecieron tanto la vida como la muerte. Su recepción fue a través de cierto mecanismo surrealista a través de la exploración del inconsciente, exteriorizando un sueño en una escritura casi automática, dejando fluir la conciencia sobre el papel para conseguir su concepto global. Vivimos en un mundo imaginario y, por ello, simbólico. Y es difícil transportar la simbología a un texto si no es mediante recursos poéticos, como en el sueño. Por tal razón, lo que es real en una situación o persona, no es real en

27 Liddell (2015): *Sacrificio como acto poético*, p. 17.

otra. Aun poseyendo una palabra relacionada a su imagen común, podemos nombrarla de otra forma, de manera que el espectador entienda otra cosa. Ejemplificando que todas vemos y asociamos una palabra al objeto, pero su significación es relativa a la unión de ideas que este haga: «El crítico es el que puede traducir de un modo distinto o con un nuevo procedimiento su impresión ante las cosas bellas. La más elevada, así como la más baja de las formas de crítica son una manera de autobiografía»²⁸ (Wilde, 1890:11).

Se puede apreciar que partimos de un común denominador: los conceptos contrapuestos. Estos no pudieron ser impuestos, sino descubiertos, tras acabar de escribir. Interpretar las palabras propias es como ser espejo y reflejo al mismo tiempo. Es mirar dentro de aquellos huecos que nos llenan o vacían, descubriendo el dolor por la ausencia de fe en la palabra.

Planteamos los conceptos de ‘morir’ y ‘nacer’ como una unión vital en contradicción. Esta contradicción, que está contra la ‘dicción’ o la engañosa narración, nos hizo ver que era de importancia analizar si el tipo de lenguaje era demasiado conceptual, explícito o redundante, al transitar entre códigos posdramáticos, que están más instalados en la idea de sugerir que en la de contar. Y para sugerir, ya hemos visto que se debe usar la metáfora de forma física. Debido a que la escritura posee la imposibilidad de contar todo aquello que solo podrá suceder de forma visual, sonora, gestual... Un gran modelo de esta idea serían nuevamente los textos y representaciones de Rodrigo García, quien dijo: «Mis textos son infortunados residuos de mis montajes teatrales... Las palabras de este libro son despojos, cobran universo en su contexto universal, hasta resultan torpes para lectura corriente»²⁹. Por ello, no nos preocupa tanto la escritura como la puesta en escena, la acción *a posteriori*. Angélica Liddell, es otra que, junto a Rodrigo, no coloca acotaciones. Como nuestros referentes primordiales, nos llevaron a eliminar casi todas las que fuesen dirigidas al trabajo del intérprete y a añadirlas al propio cuaderno de trabajo interno. No obstante, sí conservamos acotaciones poéticas que el lector se puede imaginar a su manera. Incluso, este hecho de irrepresentabilidad textual los lleva a textos fragmentados. Una realidad fragmentada representa la entropía natural de la que esta se dispone; ya que las personas se relacionan en el día a día con distintas líneas de acción (la del pensamiento, la externa, la física...), que interrumpen, distraen o pausan el tiempo. Más

que romper la palabra, tratamos de jugar con estos parámetros, de hacer que la palabra no represente lo que sucede, sino que suceda como en la propia vida mediante la multiplicidad de actantes generados por el autor. En nuestro caso, al crear dos escenas en espacios distintos mediante el simple hecho de una conversación de whatsapp/ llamada entre madre e hija, nos cuestionamos: ¿acaso vamos a mostrar el móvil, o simplemente, la colocación de los cuerpos, su distancia, su foco de visión? ¿No podría sugerirnos hacerlo de esta otra manera (no realista), ya que los personajes no se están comunicando de forma directa? El ‘¿y si?’ de Stanislavski aplicado al acto creador, hace que se rompan las imposibilidades, ¿cómo matar o pegar a alguien en escena sin hacerlo? ¿Cómo violar sin penetrar? Quizá, explorando el doble sentido de la manera de representar, para no ser explícito, sino sugerente. Desde un ingenio que aporte acciones en las que, además, se pueda ver el truco interdisciplinar. Así, las violaciones de *Yo también...* pueden ser sugeridas por un simple gesto, una voz en off, un texto proferido por los actores o proyectado en el fondo del escenario... No será solo la función dialógica de la palabra la que haga que los personajes se relacionen, sino sus propios cuerpos y el entorno. Las ideas son el diálogo prioritario en este tipo de teatro; atendiendo también el silencio como la presencia de lo indecible. Por tanto, en cuanto al lenguaje y su comunicabilidad, podemos resumir la gran preocupación posdramática en el hecho de que el diálogo hable sin ser explícito, con una diferenciación de lo literal, es decir, de lo narrativo del logocentrismo. Se trata de una crítica directa a la racionalidad, que cierra las puertas al sentido transmisor del arte, evocar en los otros algo que no está, que es coetáneo al que recibe y genera su sentido: el espectador. «El teatro no sucede en el escenario, sino en el espectador, en su imaginación y memoria»³⁰ (Mayorga, 2019:163). Entre literario y poético, nosotras nos quedamos con lo literario de lo poético; con la verdadera integración del público en la mirada no neutra y metateatral. Por lo que en la obra se han introducido bastantes elementos provocativos en una relación directa con el público; como la intriga que genera tener a varias personas en frente mirando directamente

28 Wilde (1890): Prefacio de *El retrato de Dorian Gray*, p. 11.

29 García (2009): *Cenizas escogidas*. Nota del autor.

30 Mayorga (2019): *Razón del teatro*. Discurso de ingreso a la Real Academia de Doctores de España, p. 1.

al público con un soliloquio permanente o una intérprete que habla consigo misma ajena a los otros intérpretes que la manosean. De hecho, no es tan habitual que el teatro previo al contemporáneo, sea en su mayoría monológico y no dialógico, de forma que en nuestra puesta en escena el monólogo interno actúa como espina dorsal de la obra.

3.2 Estructuras desde la interdisciplinariedad del signo

Al generar una estructura posdramática, descubrimos que se ha de aceptar la fragmentación de las escenas, porque estas no podrían unirse sin parámetros de transiciones mímicas. Transiciones basadas en el gesto, en los desplazamientos; en la interacción con el espacio. Como menciona Sanchis: «El concepto dramaturgia(s) de la fragmentación no debe asociarse sólo con un conjunto de textos, sino [...] con un amplio espectro de y/o de espectáculos creados desde la escena»³¹ (2017:172). De esta manera, los códigos lingüísticos pueden traducirse en elementos paralingüísticos -sonoros y visuales-, que conducen hacia la variabilidad del signo, siendo la relación entre ellos la que conduce a la estructura basada en las interrelaciones temporales-espaciales, conceptuales-visuales. En definitiva, en la práctica perdimos la jerarquía protagónica del texto alterando hasta su orden: «Al romper los elementos clásicos de la estructura teatral (trama, conflicto, incidente desencadenante,...) buscan otras fuentes: poesía, pintura, música o danza»³² (Santos, 2007:55). Sugiriendo que la oposición o complementación entre los elementos es la que hace más presente la importancia del discurso. En relación a nuestro discurso creador, debemos decir que se produce una anti-anagnórisis: no hay nada que conocer debido a la ausencia de trama. Nada que averiguar o resolver, no se pasa del desconocimiento al conocimiento; son los diversos elementos los que generan un entorno conflictivo, en puro nudo, más que una historia hilada. Más bien, se desarrolla en torno a cierto carácter expresionista, al tratar de sumergir al espectador en la profundización de acallados sentimientos y reflexiones internas que pertenecen a esa subjetividad del 'yo'. Según Peter Szondi: «... el Expresionismo contempla conscientemente a la persona humana en su condición de ente abstracto»³³ (1994:117), por lo que estas formas subjetivas se encuentran ocultas en las profundidades de la propia creadora

posdramática, siendo la creación el lugar en el que se revelan ante ella como una superposición de imágenes que huye de la objetivización de la masa. Sin duda encontramos una buscada influencia de las artes plásticas, dejándonos encantar por autores como Robert Wilson³⁴ y sus pulidas imágenes espaciales, donde los objetos, las alturas, las sombras, el maquillaje y sus fondos proyectados se matizan en tonos fríos, con una predominancia de blancos y azules, que a la vez contrastan claramente con el uso del rojo. Particularmente, destacamos el valor sintético de su creación; como las sillas que creó para *Máquinahamlet*. Por tanto, nos apoyamos plásticamente en la inclusión de la tecnología audiovisual. Por ejemplo, en las proyecciones superpuestas con el propio objeto escenográfico. En suma, se genera el entorno mediante la diversidad de significados nacidos de lo plástico; porque en tanto que las posibilidades escénicas aumentan, también lo hacen las ideas creativas. Esto sirve de ayuda a la intérprete, a enfrentarse con la conciencia del artificio interpretativo de los elementos, que no se refiere tanto a algo naturalista como significativo. El 'doble dos' del título de la obra es un símbolo autobiográfico, que ganó significado al explorar su simbología original. Dándonos cuenta de su relación con la contradicción, al aludir a la unión: «Para la aritmosofía, dos es el número de la diferenciación relativa, de la reciprocidad antagonista o atractiva»³⁵.

Se le relaciona con lo opuesto e inseparable, recíprocas en su relación; como es la temática de 'vida y muerte' en la obra. Vemos un simple símbolo numérico que funcionó como punto de partida simbólico: nacimos hace veintidós años en la muerte de la juventud de una madre de veintidós años. Nacemos para que el cuerpo perezca. Además, el signo corporal de la existencia late en el teatro físico -del movimiento-, que es el que otorga más facilidad al cuerpo para abordar temas conceptuales y globales. Ya que lo formula en lenguaje sintético, consiguiendo que la unión entre gesto e imagen sustituya la palabra y se concrete en sensaciones físicas o del imaginario común. También partimos del signo de corporeidad en su elemental tarea metateatral: «Yo desgarré mi carne sellada. Quiero habitar en mis venas, en la médula de mis huesos, en el laberinto de mi cráneo. Me retiré a mis tripas. En alguna parte están quebrando cuerpos [...] En alguna parte están abriendo cuerpos para que yo pueda estar solo con mi sangre. [...] Los pensamientos son heridas en mi cerebro. Mi

cerebro es una cicatriz»³⁶ (Müller, 1977:4). En la escena, se evidencia que el cuerpo es usado como un signo de diálogo consigo mismo. Aunque, también pretenda ser reducido al valor de objeto de cualquiera de los otros elementos. Al igual que la acción puede pausar y dejar hablar al signo del silencio; estando presente al hablar por sí mismo y situar la poética de la acción en un terreno contra la ruidosa posthistoria. Ambas categorías deben ser estudiadas como significante, de aquello invisiblemente visible.

Porque en el teatro se hace el silencio para que el espectador oiga no solo las palabras y los silencios que vienen del escenario, sino también las palabras y los silencios de su propia vida y de vidas que podría vivir. El teatro es el arte del desdoblamiento, también el espectador se escinde entre quien es y sus otros. Todo es en él, inmediatamente, metáfora.³⁷(Mayorga, 2019:25)

31 Sanchis (2017): Prohibido escribir obras maestras, p. 172.

32 Alonso de Santos (2007): Manual de teoría y práctica teatral, p. 55.

33 Szondi (1994): Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico, p. 117.

34 Director de escena. Ha destacado por la integración poco convencional de una amplia variedad de medios artísticos en sus producciones escénicas, que incluyen danza, movimiento, iluminación, escultura, música y texto.

35 Referencia en la webgrafía, p. 25.

36 Müller (1977): Máquinahamlet, p. 4.

37 Mayorga (2019): Silencio, p. 25.

3.3 Atemporalidad

En este apartado, construimos un esquema de acciones que se entrelazan y relacionan creando cronología interna; intentando huir de tal cubismo sin un paso del tiempo lineal. Lo individual fragmenta la realidad, así que nuestras imágenes creadoras se materializan en la práctica en un tiempo presente atemporal. Partimos de la descomposición de las reglas tradicionales en relación con la fragmentación de la trama, por lo que investigamos posibles estructuras de composición dramática que seguir sin una linealidad, aunque parezca contradictorio al no desarrollarse en términos espacio-temporales de carácter causal, sino en tiempo acrónico que se niega a sí mismo. Entonces, 22 se encuentra en plena fragmentación atemporal, pues su discontinuidad simboliza la incoherencia y la absurdidad de la realidad del tiempo. En nuestra creación se generan pequeños submundos sin causa-efecto que se unen en una historia única; y en sucesos que llevan a una acción donde la tensión dramática del conflicto sin resolver, es suficiente para acontecer los hechos. Cuando mencionamos 'no historia' en la introducción, nos referíamos a esta ausencia de trama consecutiva. Podría decirse que 22 es un planteamiento anti-estructural que pasa a ser puro nudo; mediante un mecanismo episódico de su conflicto base: la existencia -vida y muerte-. El tiempo interno de la pieza dependerá de esta elección de elementos; no tanto del texto, sino de su significado. En el caso de *Preparativos para la inmortalidad* de Peter Handke, su sobrecarga descriptiva-narrativa hace que las cosas sucedan a una gran velocidad temporal. Demostrando cierta irrepresentabilidad y siendo una representación que huye del concepto 'tiempo' de la acción física tradicional, al darle una temporalidad que no se corresponde al tiempo habitual de la narración. También Müller, nos demostró que nuestra obra no era corta o breve; aunque sí a la lectura- pues las pocas páginas de *Máquinahamlet* pueden prolongarse durante horas. Sin duda, el control del tiempo nos preocupa. Tanto el tiempo externo de la pieza, -que cuestionaba la parte escrita y el propio ritmo de la puesta en escena: su clímax y anticlímax-; como la existencia de este tiempo atemporal que esta posee. Por ejemplo, al visitar el tiempo interno en el que el personaje de 'Blanche'³⁸ se enajena

38 AnexoTFE: Referencia al personaje principal de Yo también me prostituí por un Macbookpro.

en sus visiones; a pesar de estar rodeada de circunstancias externas. Del mismo modo que lo hacía Willy Loman en *Muerte de un viajante*³⁹: en la obra suceden delirios que entrecruzan pasado, presente y futuro, -un ejemplo que, además, presenta una curiosa coincidencia en la idea de ese personaje aislado en su ambición-. El juego de las dobles temporalidades proporciona espacio a utopías, al pensamiento, los recuerdos, etc.; otro argumento que evidencia el sentido de «...adecuar la experiencia estética a nuestra experiencia cotidiana de lo real, que es percibido como un [...] flujo caótico, fragmentario, desarticulado...»⁴⁰ (2017:172). En ambas obras veremos, que la idea del bucle temporal permanecerá de forma casi circular temáticamente; aun estando rodeado de distintas imágenes y acciones. Por otro lado, cabe mencionar que la ubicación de esta no-temporalidad se da en un espacio versátil; que sea capaz de generar o suscitar otros espacios, incluso conceptuales. Hemos delimitado el espacio como el lugar que genera las imágenes en el rango de movimiento actoral; así como su decisión de cruzar o romper la cuarta pared y volver a construirla en ese enajenamiento que veremos del personaje.

39 Miller (1949): *Obra teatral que destruye la visión del capitalista sueño americano*.

40 Sanchis (2017): *Prohibido escribir obras maestras*, p. 172.

3.4 Deconstrucción del personaje.

Este último apartado pretende resumir algo que lleva a un largo debate sobre los métodos y técnicas actorales. No obstante, hemos preferido quitar las capas de dramatismo actoral y de construcción física en torno al personaje para darle prioridad al discurso del autor y las ideas que este encarna y contradice de forma directa. En esta ausencia del psicologismo del personaje, el actor posdramático en sí, se configura como actante dentro de la estructura temática. Aunque practiquemos la escena desde un naturalismo propio. Además, en palabras de Olaya: «El tipo de actuación de los actores, que parecen autorreferenciarse en sí mismos, no observa ningún patrón conductual que pueda ser reducido a ningún esquema... Parecen estar en códigos totalmente naturalistas en esta especie de auto-interpretación» (2015:71)⁴¹. Se denota un análisis de los personajes de R. García como sujetos que aportan características desenfadadas al hablar de lo que no se habla o banaliza en la cotidianidad, como si fuese alguien de la calle que viene a contar lo que opina. En un tono tan cotidiano que resulta irónica su forma de hablar. Se trata de 'personajes' que no son personajes, pues ni siquiera el público puede adivinar su ideología, asistiendo a la representación de un personaje poliédrico que se niega y afirma entre palabras y acciones. Para ello, trabajamos en particular, sobre un tono de voz que no parezca volitivo actoralmente, que presente la certidumbre e incertidumbre. ¿Cuáles son los objetivos reales del personaje, cuando lo que siente se contrapone con lo que desea? El vacío posmoderno los vacía de una pertenencia concreta aunque pueda atribuírseles una pertenencia o identificación en alguna tribu social. Proyectándose a sí mismos en la lucha entre valores e identidad y en un debate sobre quiénes son. Por oposición, no buscamos la imitación de la realidad en los elementos, pero sí lo hacemos al pretender una actuación naturalista por parte de la interpretación actoral. Más bien, en busca de una sensación física que de una representación de la emoción. Otorgándole una prioridad al discurso autorreflexivo, que se manifiesta sin personaje externo a sí mismo, al ser narrado y no dramatizado. El drama ya sucedió al no haber conflicto de trama, sino un desequilibrio y equilibrio constantes sobre las ideas reflexivas del personaje: «las verdaderas obras contemporáneas son los discursos...»⁴² (Liddell: 22). Esta opinión se une conceptualmente al discurso del metapersonaje

de Müller, que se halla en busca de identidad o es capaz de rechazarla directamente:

Yo no soy Hamlet. Ya no represento ningún papel. Mis palabras ya no me dicen nada. [...] Mi drama ya no tendrá lugar. El decorado es construido a mis espaldas. Por gente a quien no le importa mi drama, para gente a quien no le afecta. A mí tampoco me afecta. Yo no juego más.⁴³ (1977:2)

Sugerimos que impulsar los significados sin la construcción de un personaje habitual, es conocer algo propio que se desconoce. Es una práctica escénica que consiste en la dificultad de generar el olvido del texto a la vez que se ha memorizado; siendo esta una contradicción interna del actor que pretende hacer dudar al espectador de que la acción que ve sea cierta. Desde luego, nos acercamos a un reto interpretativo que debe buscar su propia guía. Para ello creamos método propio día a día; pasando desde la sensación a la percepción de ésta; y finalmente, a la concepción de su deconstrucción ideológica.

-
- 41 Olaya (2015): El teatro de Rodrigo García, p. 71.
 42 Liddell (2015): Sacrificio como acto poético, p. 22.
 43 Müller (1977): Máquinahamlet, p. 2.
 44 Liddell (2015): Sacrificio como acto poético, p.43

Conclusión

En definitiva, la sociedad ha transicionado en sus formas sociales y el arte ha ido de su mano; aunque aún suceda en un contexto de mecanismo logocentrista. De esta manera, descubrimos que lo íntimo establece una relación creadora y política en la creación posdramática; demostrando que muchas autoras ya establecieron un diálogo con la propia violencia que encarna su cuerpo. Tratándose la concepción del acto creador posdramático como una vertiente de carácter rebelde; de revolución personal en una huida de la masa. Pues derroca las formas a través de fenómenos cotidianos o actuales; a la vez que se nutre de todas las artes para crear códigos interdisciplinarios.

Asimismo, ha ocurrido en este proceso de largo recorrido, donde lo que prevalecía dejó de ser lo prioritario al encontrar otras respuestas. Sin determinarse como un proceso cerrado -sino el comienzo de búsqueda de un estilo personal-, asumimos la dificultad de síntesis de la investigación. No obstante, todas las reflexiones han proporcionado una propuesta escénica que ha bebido de las herramientas posdramáticas: la alteración del orden cronológico, la atemporalidad y la interdisciplinariedad mencionada. Así como, el riesgo de autodirigir la parte interpretativa de una forma no habitual en cuanto al personaje. Sin duda, la obtención de una pieza completa en la práctica amplificaría el valor de cada uno de sus elementos hasta obtener otra configuración escénica.

Se concluye, pues, con la necesidad de seguir creando desde lo personal para luchar frente a la violencia hegemónica que heredamos tanto como seres sociales como individuales. Demostrándose que somos incapaces de vivir solas a la vez que en masa; pues la creadora se siente inmersa en la subjetividad y la objetividad de la otredad. La eterna y antagonica contradicción del constructo-deconstruido de la persona del S. XXI, pobre en valores estables como la creencia en Dios. Para concluir, el creador vive en una paradoja sin solución: comparte la acción rabiosa con un sentimiento infinito de inferioridad.

Al fin y al cabo, sabemos que el arte nunca nos convertirá en mejores personas. Según Steiner este es uno de los mayores escándalos de la humanidad. Son innumerables los genocidas que disfrutaron con Schubert⁴⁴

Bibliografía

ALONSO DE SANTOS, J.L. (2007): Manual de teoría y práctica teatral. Madrid: Castalia.

BRECHT, B. (1963): Breviario de estética teatral. (R., Sciarreta, Trad.) Buenos Aires: La rosa blindada. (1957)

BENJAMIN, W. (1994): La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Discursos Interrumpidos. Barcelona: Planeta-Agostini.

CHUL HANG, B. (2021): La sociedad paliativa. (Alberto Ciria, Trad.) Berlín: Pensamiento Herder.

EMPÉDOCLES (1964): Sobre la naturaleza de los seres: Las purificaciones (José Barrio Gutierrez, Trad.). Buenos Aires: Aguilar (ANE).

GABOR, M. (2021): Prólogo de En una voz no hablada, Peter Levine. (R., Dorothea Steudel. Trad.) Madrid: Gaia.

GARCÍA, R. (2009): Cenizas escogidas. Obras 1986-2009. Madrid: La uña RoTa, S.L.

(2003) Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo. Madrid.

Pliegos de teatro y danza.

KANE, S. (2019): Obras completas. (Eva Varela, Trad.) Madrid: Continta Me Tienes. (1995-1999)

LEHMANN, H. (1999): Teatro posdramático. (Diana González, Trad.) Alemania: PasoDeGato-Cendeac.

LIDELL, A. (2015): El sacrificio como acto poético. Madrid: Continta Me Tienes.

LIPOVETSKY, G. (2006): La era del vacío. (J. Vinyoli y M. Pendanx Trad.) Barcelona: Anagrama.

LYOTARD, J.F. (1984): La condición posmoderna. (M., Antolín, Trad.) Madrid: Cátedra S.A. (1979)

MAYORGA, J. (2019): Silencio / Razón del teatro. Segovia: La uña RoTa, S.L. OLAYA, F. (2015): El teatro de Rodrigo García. Esperpento: Madrid.

SANCHEZ, A. (2011): 'Para una lectura postteatral'. «Introducción» de Teatro posdramático de Lehmann. Alemania: PasoDeGato-Cendeac.

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

SZONDI, P. (1994): Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico. (Javier Orduña, Trad.) Ensayos/Destino: Barcelona. (1978)

VATTIMO, G. (1998): El fin de la modernidad. (A. L. Bixio, Trad.) Barcelona: Gedisa.

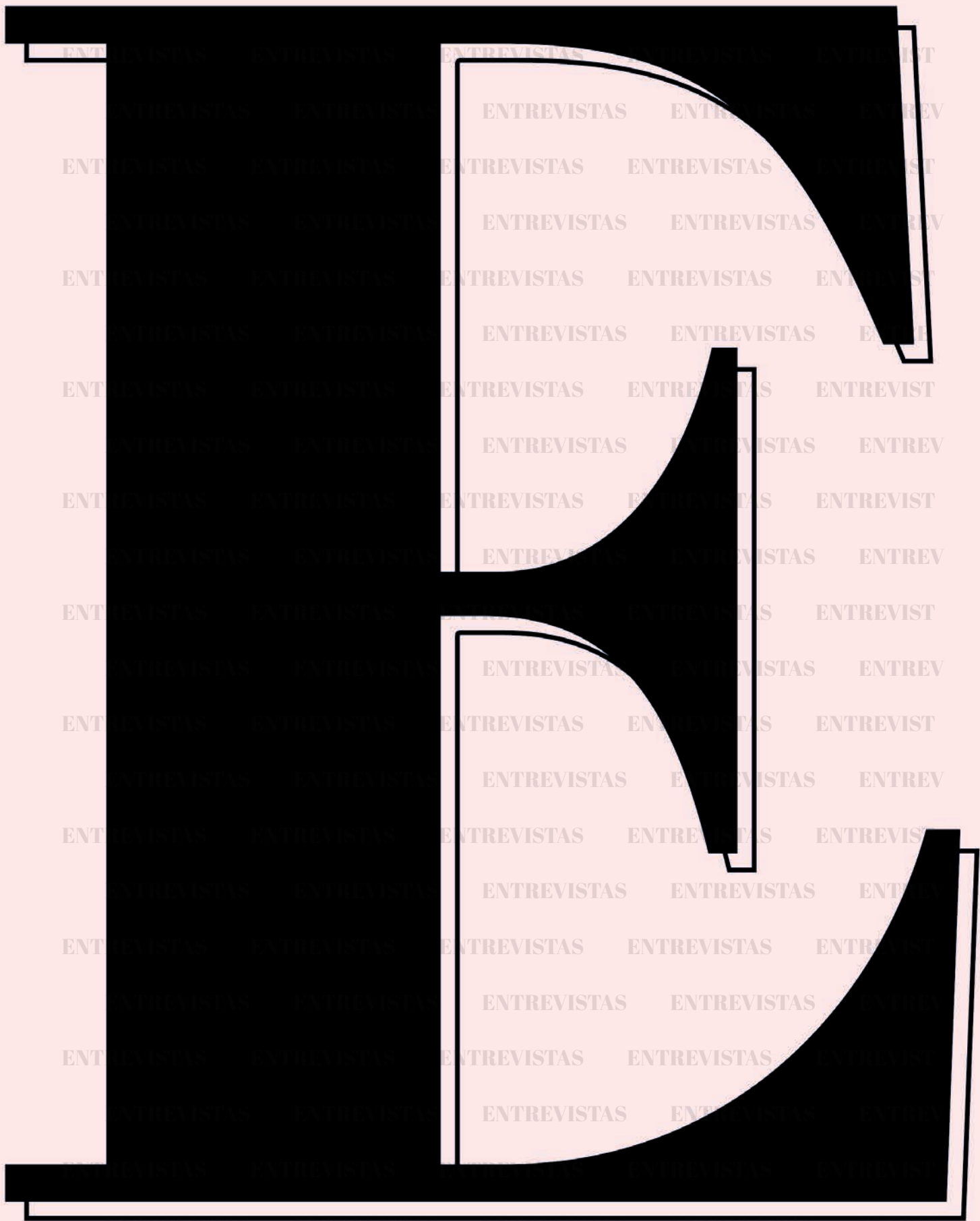
WILDE, O. (1970): Prefacio de El retrato de Dorian Gray, (J.G de la Serna, Trad.) Madrid: Salvat, RTV nº55.

Webgrafía

Artículo publicado por de M.A. Carrillo de Albornoz y M.A. Fernández (2015): Simbolismo del número dos. Reproducido de: <https://biblioteca.acropolis.org/simbolismo-de-el-numero-2/> (Disponible el 7 enero)

HUGO, V. (1827): Prefacio de Cromwell. Reproducido de: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cromwell--0/html/feff3796-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.htm (Disponible el 5 de mayo)

MÜLLER, H. (1977): Máquinahamlet (Dieter Welke y Gabriela Massuh, Trad.) Reproducido de: http://www.mariadodera.com/textos/libro_maquina_hamlet.pdf (Disponible 20 abril)



Aranza Coello

Encontrarnos en el otro:
*conversaciones sobre la creación
con Aranza Coello*

Aranza Coello es una mujer a la que le suena mucho el móvil. Suele estar resolviendo al mismo tiempo numerosos temas artísticos, laborales, familiares o amistosos. Cuando llega a nuestro lugar de encuentro, que está curiosamente a escasos metros de la casa donde vivía su abuela y de la casa de sus padres, sube los cuatro pisos del edificio hablando ajetreadamente por teléfono. Al entrar, reconoce desde la ventana algunos espacios que le son conocidos y, finalmente, se sienta en la terraza, se descalza y sentencia entre risueña y preocupada: «¿Tú tienes más o menos estructurado lo que me vas a preguntar?» Le miento y le digo que sí porque la conozco desde hace doce años y sé con certeza que, desde que comience a preguntarle sobre cualquier tema creativo o artístico, la fuente de reflexiones, ideas y percepciones será infinita. En ese momento el móvil calla y ella me mira de manera fija, atenta y cálida. Enciendo la grabadora y se produce la magia.

POR JOEL HERNÁNDEZ

Fotografía Aranza Coello



Coello se forma en Tenerife, Londres y Madrid. Es cofundadora de la compañía *Burka Teatro*, que nace en 2003 y con la que ha desarrollado innumerables proyectos como actriz. A partir de 2016, abre una nueva línea en su trabajo y comienza a escribir, dirigir e interpretar textos propios. Es entonces cuando surge *La Batalla*, una obra sobre la espera, las viudas blancas y la historia de su abuela. La pieza muestra a un personaje actual intentando reconstruir sus recuerdos familiares a través de otros dos personajes que se encarnan ante ella: la abuela y Penélope, personificación mítica de la espera. En palabras de Juan Mayorga:

Traer a escena el misterio de un ser humano, hacernos compartir la zozobra que ella siente ante ese misterio y releer el mito de Penélope, esto es, mito de la espera: de todo eso ha sido capaz en *La batalla* Aranza Coello [...] Una experiencia teatral llena de poesía y de piedad.

Poco después lleva a escena *TheRoomToBe*, una obra en la que cuatro personajes aparecen amnésicos y encerrados en un lugar indefinido y descubren que tienen veinticuatro horas para jugar con una batería de recuerdos que cuelgan de una maraña onírica. Es una pieza sobre lo efímero, sobre lo fugaz del dolor y lo caprichoso de la memoria. Cabe destacar, asimismo, la obra de calle *¡Valientes!*, en la que una mujer callejera interrumpe continuamente a una guía y se produce un diálogo sobre las voces femeninas calladas de la Historia.

Por otro lado, Coello es impulsora de otros procesos artísticos como *El patio de mi casa no es particular*. En este proyecto, que ella define como una refle-acción artística sobre la migración, se han reunido creadores y creadoras con el fin de realizar una formación de la mano de especialistas sobre migración desde diversos ámbitos para intentar descubrir qué puede aportar el arte a la cuestión migratoria. Tras este proceso reflexivo e instructivo, se han desarrollado talleres con diversos colectivos migrantes para ofrecerles herramientas artísticas con las que puedan relacionarse, evadirse o contar y compartir su historia. En esta línea del trabajo colectivo se encuentra también el proyecto *Caer*, en el que Coello se ha reunido con personas no profesionales del mundo de las artes para reflexionar sobre el duelo y la pérdida.

En síntesis, la pulsión creadora de Aranza Coello es innegable y por eso resulta tan estimulante escucharla hablar sobre los entresijos de su proceso creativo:

Joel Hernández: ¿Cuándo sientes que comenzaste a crear en escena? ¿Tu carrera como actriz y como creadora empiezan en momentos distintos?

Aranza Coello: Siempre entendí la interpretación como un acto creativo y colectivo. Dentro de mi formación artística, ese componente era lo que me resonaba y lo que me parecía más interesante. Aunque al inicio de mi carrera me veía solo como actriz, en todo momento sentía que la interpretación era un ejercicio de creación, no de mera ejecución. Cuando me preguntan si me veo más como actriz o como

creadora, siempre me planteo dónde está el límite. Para mí es difícil fijarlo ahora mismo. Entiendo que hay formatos en los que es necesario trabajar únicamente como intérprete. De hecho, en ocasiones es hasta liberador y, si los límites están bien definidos, yo me ciño a ellos, pero siempre estoy más cómoda trabajando como actriz si los límites son más cooperativos. Si hay un espacio para la creación.

En un principio, la vida que he decidido tener me alejó de esa manera de hacer teatro, pero, a partir de la escritura, hallé un reencuentro con la creación. Aunque, realmente, fue al tener más conciencia en mi escritura porque yo he escrito íntimamente desde la adolescencia. Sin embargo, nunca pensé que mis textos pudieran trascender del ámbito íntimo. Así que descubrir que darle forma a determinadas inquietudes era una opción me hizo encontrar puertas creativas que no había abierto antes. El encuentro con Juan Mayorga en el máster que él dirige en Madrid me reveló que todo eso que bulle en mí –y de la manera en que bulle– no es una rareza, sino que es una fórmula con la que otras personas están creando a lo ancho y largo del mundo. Esas cosas están pasando y más en la escritura contemporánea. De pronto descubro que... ¿soy contemporánea? Y que lo que me pasa no es raro ni pertenece solo a lo íntimo, sino que hay un espacio que puede ser abierto, compartido y valorado desde el exterior.

JH: A partir de ese reencuentro con la creación empiezas a desarrollar una serie de trabajos como actriz, escritora y directora que se enmarcan en la línea autorreferencial del teatro

Lo que dolería por siempre ya se desvanece

contemporáneo. Es una línea común que tienen tanto *La Batalla*, como *TheRoomToBe* o *Nos-Otros*. ¿Hablar del yo es hablar del otro?

AC: Sí, definitivamente. Afortunadamente, me he enfrentado a escribir otros textos que no son autorreferenciales y soy consciente de que lo puedo hacer. Porque la gran duda de la autoficción es: ¿seré capaz de hablar de algo que no sea de mí? De pronto, hay una lucha entre mi síndrome de la impostora, que me dice que lo hago porque no sé hacer otra cosa, y mi otro yo, que está reconciliado con la impostora. Entonces me digo: quizás no sé hacer otra cosa, pero voy a hacer esto que sé lo mejor que pueda. Pero sí tengo claro que el yo es un camino hacia el otro. Hablar de ti es hablar de un nosotros que nos representa. Si pienso en cosas que me han impactado a nivel artístico siempre es porque me interpelan. Muchas veces el autor o la autora se está referenciando, pero, si eso para mí es válido porque me siento reflejada, es una maravilla porque pienso: ahora me entiendo gracias a ti y me siento menos rara.

Paralelamente a la autoficción, he ido creando otros procesos que tienen mucho que ver con la otredad (*El patio de mi casa no es particular* y *Caer*). Al trabajar con otros colectivos no relacionados con el ámbito artístico –y con personas de muy diversa procedencia–, te das cuenta de que lo que escuchas a través de ellos también te representa.

Estos procesos son muy catárquicos porque, entre la gente que participa, simplemente contarse o ser contados por los otros es revelador. Para mí el arte pasa sí o sí por la existencia de un componente revelador. El arte debe revelar espacios ocultos en la oscuridad. Eso me hace creer que otro mundo es posible y que lo humano esconde mil tesoros. Desde lo más puro a lo más sucio. Porque encontrar que en la basura también existimos es liberador.

JH: ¿Cómo decides si abordar un proyecto desde la escritura autorreferencial o desde el trabajo colectivo?

AC: Mis comederos de cabeza me llevan a buscar distintas fórmulas de entrada a esos lugares para salir del yo. Pero es cierto que la búsqueda del otro es una constante en mi trabajo, probablemente por una cuestión muy egoísta, que es entenderme a mí. Como no me entiendo, pretendo que hablemos entre todos para descubrir otras cosas. En ese proceso me doy cuenta de que lo que me pasa a mí nos pasa. Somos mucho menos especiales de lo que pensamos. Somos más cotidianos, con toda la especialidad que eso conlleva.

En el caso de *El patio de mi casa no es particular*, me parecía que había mucho eurocentrismo y neocolonialismo en la mirada hacia la migración. Desde mi punto de vista, era importante desligar el proyecto de un fin productivo. Al hacerlo, el centro serían las personas migrantes y el proceso y no el producto. Creo que, con mucha buena voluntad, se han hecho espectáculos de visibilización, pero hay cosas que veo que creo que son

utilitarismo de las minorías. En una huida de eso, lo que propuse es que el equipo de creadores y creadoras reflexionáramos con un equipo externo de personas relacionadas con la migración desde muy diversos ámbitos. Así, creamos un espacio de diálogo y empezamos a trabajar las herramientas artísticas con las personas migrantes. Pero sin fin productivo alguno. Quizás ahora nos toca otra fase. Pero en un principio fue necesario quitarnos de la palestra, de la primera plana.

El deseo de desarrollar el proyecto de *Caer*, por otro lado, sí pasa por una exhibición pública, pero pensé que no lo quería hacer sola. Quizás es cobardía, pero decidí que quería escuchar a otras personas para conocer lo que nos une, lo que se repite y lo común que tenemos en ese espacio silenciado que es el duelo. Para eso me parecía muy importante refugiarnos en lo colectivo y en lo público. En otras palabras, destapar espacios ocultos dentro de nuestro mundo cotidiano. Pero el fin aquí sí fue siempre llevar algo a escena. Es un proceso que está ahora mismo en laboratorio. Estoy en esa segunda fase que afronto yo sola con todo lo que he recolectado del trabajo colectivo y todo lo que ha pasado por mi cuerpo.

Pero, como digo, en los textos en los que no construyo a través de un trabajo grupal tan evidente, también se mantiene ese carácter colectivo. En *La Batalla*, por ejemplo, se encarna en escena la proyección de la Penélope mítica, una mujer de otra generación y un personaje contemporáneo para que se produzca un diálogo intergeneracional e intercultural. De alguna manera, compongo una triangulación con un mito,

un modelo de ancestro y el yo-personaje. Eso también abre un debate público, pero desde lo íntimo. Últimamente, veo que a nuestro alrededor hay mucha soledad, sufrimiento y dolor callado. Quizás, lo que hago con lo que escribo es intentar resolver estas cuestiones de otra manera: planteándolo en la polis y abriendo debates para que hablemos. La sensación que tengo es que funciona. Después de las obras la gente habla. Se habla a sí misma o habla entre ellos. Quizás estoy consiguiendo lo que busco, más allá del componente artístico.

JH: ¿Cómo afrontas la dirección de otros lenguajes escénicos? ¿Partes del discurso para construir lo plástico?

AC: Nada parte de la nada. Siempre hay ideas que están bullendo. Pero para mí, las imágenes son disparaderos muy fuertes y me llevan a lo discursivo. Veo una imagen, la relaciono con algún tema al que le he estado dando muchas vueltas y empieza todo. A partir de ahí, voy armando toda la estructura de la pieza, pero lo hago bastante a la par. No hay ningún lenguaje que prevalezca sobre los otros. Los voy hilvanando. Quizás, por eso, soy lenta escribiendo. Porque todo está en el texto. Cuando me siento a escribir, ya estoy visualizando una luz, un cuerpo en escena, un tipo de vestuario, una escenografía o una música. En este sentido, afronto la puesta en escena con una imagen bastante global de lo que quiero. Por ese motivo me cuesta dejarle la dirección de mis textos a otras personas. Cuando escribo ya veo colores, luces, un espacio escénico...

Además, planteo el proceso de ensayos con tiempos de trabajo

del cuerpo y de búsqueda de movimientos. Así, pretendo generar un espacio para actores y actrices creadores, que es como a mí me gusta trabajar. Como directora, intento incluir en los ensayos elementos que considero importantes y voy facilitando el proceso para que vayamos descubriendo cosas y que haya una sincronización. De esta manera he encontrado la forma de aunar todo lo que quiero contar. Todo va imbricándose poco a poco y cobrando un sentido. Lo que tengo claro es que insertar el cuerpo no es una cuestión estética. Lo coreográfico es un territorio que, como creadora, utilizo porque no puedo comunicarlo con otros lenguajes. En ocasiones la palabra se queda corta. Para este tipo de trabajo, los cuerpos tienen que estar sensibilizados. Y no solo en las partes danzadas porque, al final, la propuesta escénica es en sí un todo coreográfico donde hay textos y donde hay cuerpos que hablan.

JH: ¿Cómo ha sido el proceso de creación de *La Batalla* o *TheRoomToBe*, por ejemplo?

AC: *La Batalla* partió de las manos de una de las *Ascensiones de El Greco*. Me empecé a fijar en las manos de ese cuadro y, de repente, apareció allí mi abuela. A partir de ahí ya vino toda la idea del mito de la espera y mi historia familiar. En la obra todos los lenguajes son importantes porque cuentan algo. La pieza comienza con *el Pasito tun tun*. Esa música me lleva a mi abuela, pero, sobre todo, a los carnavales de mi infancia.

Las melodías de esos boleros que surgen a lo largo de toda la obra los escuchaba con mi tía cuando era pequeña. Así, a través de la música, se genera una diagonal,

un haz de luz que nos atraviesa intergeneracionalmente. Porque esa música no está tan lejos de ninguna de las tres. Aunque parezca que de Penélope sí, los boleros están penetrados por el mito de la espera. Hay una coherencia del conjunto de los lenguajes escénicos que cuentan algo.

La imagen que disparó *TheRoomToBe* fue una que no vi, pero me contaron. Una mujer se tira al suelo en medio de la calle y le grita a un hombre que se va y la abandona. Cuando éste desaparece hacia el final de la calle, ella se levanta, se recompone, se gira y se encamina hacia otro lugar. Y eso me llevó a la idea de que nada dura por siempre. En palabras de Drexler, «Lo que dolería por siempre ya se desvanece». Ese carácter efímero me parecía brutal. Por tanto, mi intención era encerrar a cuatro personajes para que afronten lo efímero de todo. Quería despojarles de todos los conceptos y plantearles que cogieran esos momentos efímeros que les dolieron tanto y que descubrieran qué podían hacer con ellos. Así, podía ponerlos contra las cuerdas y que no tuvieran nada más que hacer que intentar definirse. Una vez les despojas de todo, ¿qué son? ¿Qué queda? En la obra hay una frase que dice: «Si la vida es simplemente la suma de momentos efímeros, cuando los olvidamos, ¿quiénes somos?» Me parece una duda sumamente interesante. ¿Por qué recordamos lo que recordamos? ¿Qué define la importancia de lo que se guarda y lo que no en nuestra memoria? Y eso es algo imposible de plantearnos en el día a día. Por eso era importante confinar a esos personajes en un tiempo limitado.

Nada en *TheRoomToBe* es gratuito. Lo simbólico cada vez cobra más importancia en mis creaciones porque hay cosas que pasan por el cuerpo, por las sensaciones, y no se pueden definir. En esta obra tenía que haber una sensación de claustrofobia y de espacio y tiempo reducidos. Ahí llega la idea del terrario como espacio escénico y el sonido del tic-tac permanente que lo envuelve todo. Además, en la pieza se encuentran presentes los elementos: el aire, el agua, la tierra y el fuego en los personajes. Hay cuatro personajes y cuatro elementos. Hay muchas capas. Probablemente más capas que en la cebolla que es *La Batalla*. Creo que, por este motivo, la pieza se percibe desde un punto de vista más sensorial que mis trabajos anteriores. Quizás sea porque no hay fábula. La fábula está, pero la construye cada cual en su cabeza con los retazos que ofrecen los personajes.

En ese momento se acaba el tiempo de la entrevista. La mirada de Coello recupera una concreción que había sido interrumpida por nuestra hora de conversación, en la que sus ojos se habían perdido en el entusiasmo por un mundo que se nota que disfruta plenamente. Dice no estar segura de haber dicho algo interesante, pero nosotros nos deleitamos en habernos asomado brevemente al universo creativo de una de las mujeres fundamentales de la cultura actual en las islas. Entonces, el ajetreo se reestablece: el móvil vuelve a sonar, la prisa vuelve a acorralarnos. Pero nos despedimos sabiéndonos quizás un poco más sabios. Quizás un poco más teatreros. Quizás un poco más humanos.

En realidad me cuesta recordar algo más. No sé nada más. Así que me lo invento.

La Batalla, Aranza Coello.

Ilustración Joel Hernández



“ Si la vida es simplemente la suma de momentos efímeros, cuando los olvidamos, ¿quiénes somos? ”



Fotografía Aranza Coello

Entrevista a
Blanca
Hernández
Quintana

B

Fotografía Blanca
Hernández Quintana

“[...]Faltan más modelos
de identificación para
que haya mujeres
científicas, matemáticas,
compositoras,
escritoras...”



Nota previa a la entrevista.

Esto que escribo, desde el ego más ego, es una reflexión que el editor o editora puede zamparse en las páginas de esta revista.

Conocer y hacer una entrevista a Blanca Hernández Quintana podría haber sido estar un rato haciéndole preguntas sobre literatura feminista del siglo XX en Canarias, ella contestándome desde su saber, que es mucho, para yo luego transcribirlo todo, como lo normal en este tipo de cuestiones.

Pero ella, en la entrevista (con un café de media mañana), habla de lo que no se ha dicho, de lo que no se le ha dejado decir a la mujer y de cómo ésta ha intentado romper cánones, muros y, con ello, la historia que se ha escrito mal o que no se ha escrito.

No fue solo una entrevista a una profesora e investigadora de género de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Fue una charla en la que se habló de todo lo que a la igualdad se refiere. En ocasiones nos salimos por la tangente, he de confesar que más provocado por mi curiosidad, pero también alimentado por las ganas de hablar, de expresar y de hacer pensar que tiene Blanca.

Su pasión por el tema hizo que se hablara de cosas que pertenecen más al café que nos tomamos que al objeto de esta entrevista que va sobre la presencia de la mujer en la literatura canaria. Esas cosas no son privadas, son de la sociedad, son nuestras, no solo de ellas, son de todos. Como esos libros olvidados que deberíamos leer.



Transcribo aquí lo que a *Farándula* le importa, e invito a quien lo desee a que sigamos en bares, cafés y charlas para abrir los ojos, como esos que me abrió Blanca Hernández Quintana.

Ella, como investigadora, ha desarrollado su trabajo en la crítica literaria feminista cuyos objetivos principales son visibilizar a las escritoras silenciadas a lo largo de la historia de la literatura, sistematizarlas en el devenir histórico, analizar sus textos para descubrir la subjetividad en el proceso creativo desde la perspectiva de género y divulgar el conocimiento de sus obras.

*He aquí la entrevista,
parte de esa charla y cafés.*

LUIS O'MALLEY: ¿A qué se debe la poca presencia de las escritoras en la literatura canaria?

BLANCA HERNÁNDEZ: Porque falta trabajarlas en las aulas. Es que llevar la didáctica a la perspectiva de género a las aulas es complicado, un territorio muy duro y en el que aún hay que trabajar mucho. De todas formas, tampoco se trabajan en la educación a los escritores canarios.

No hay tanto material de escritoras porque, aunque las ha habido, estas han sido ninguneadas. En todos los movimientos literarios existentes a lo largo de la historia ha habido escritoras, mujeres que se han saltado los imperativos de género y se han adentrado en un mundo que les estaba prohibido, pero la mirada masculina es lo que ha ido conformando el canon literario, y ha ofrecido determinadas representaciones en la literatura. Muchas mujeres escribían a escondidas, eran autodidactas, y sus escritos se quedaban en el cajón o tenían que usar pseudónimos. Necesitamos recuperar esos testimonios de vida.

Las escritoras en el siglo XX van cobrando visibilidad, pero en el canon oficial tampoco han sido reconocidas. Debería ampliarse el canon o el corpus de lecturas trabajadas en el sistema educativo para ofrecer referentes igualitarios y diversos. La educación literaria es fundamental porque ofrece modelos de representación desde los que se van configurando el imaginario social e individual, y bajo esas representaciones se crea nuestra idea de la sociedad, y si en esas representaciones no hay autoras o el papel de las mujeres queda relegado a un segundo plano se perpetúa la desigualdad. De alguna forma, todo lo que escribe el hombre parece pertenecer a la categoría de universal, y la mujer, a lo íntimo o concreto. Pero, por ejemplo, Josefina de la Torre escribe sobre la maternidad, ¿esto no es un tema universal?

LO: ¿Dónde radica la diferencia de la forma de escribir de la mujer con la del hombre?

BH: De alguna manera creo que, como resultado de una educación diferencial, la forma de concebir el mundo que nos rodea es distinta. La mujer siempre ha estado oprimida socialmente, y esta situación repercute en la forma de percibir la realidad y en las historias que contar. Hay muchos factores que influyen en el proceso de creación, como el contexto sociocultural, político, económico, el bagaje cultural o las experiencias personales, pero también factores como la raza, la etnia, la orientación sexual o el género. Por ejemplo, si pensamos en el caso de Natalia Sosa, mujer, escritora y homosexual, le tocó vivir en una época muy difícil que fue la dictadura franquista. No olvidemos que hasta 1990 la OMS consideraba la homosexualidad como una enfermedad. A Sosa se le relegaba al ostracismo, se le consideraba como la rara, un cuerpo abyecto, y este sentimiento traza toda su poesía. Es inevitable porque ese rechazo que sufre marca su existencia. Hasta para los hombres decir que es homosexual es hoy más sencillo que para las mujeres. Para Natalia Sosa era complicado, desde la poesía, hablar del amor entre dos mujeres, pero lo hizo haciendo uso de un entramado metafórico. La palabra poética fue su forma de canalizar ese sentimiento de abyección.

Todos estos aspectos y otros relacionados con los imperativos de género son claves para ver las diferencias de la escritura realizada por autoras en Canarias y en cualquier lado, aunque algunas lo hacen conscientemente y otras, no. Hay autoras a las que no les resulta interesante esta perspectiva o que piensan que no existe, y es totalmente respetable.

La mujer no ha tenido facilidad para acceder a la cultura y a la formación, que es fundamental para poder desarrollar el pensamiento crítico. El feminismo, recordemos que es un movimiento que defiende la igualdad entre hombres y mujeres, ha posibilitado la aparición de la crítica literaria feminista para estudiar a las autoras desde la perspectiva de género. Mercedes Pinto

reivindicaba en sus escritos el acceso de las mujeres a la educación, a la cultura, como forma de tomar consciencia de la situación de subordinación en la que se encontraba, porque cuando tomas conciencia puedes ver la situación de desigualdad e injusticia y poder, así, denunciarla o erradicarla. La crítica literaria feminista nos ha permitido acceder a un discurso que ha circulado por los cauces subterráneos del discurso oficial y visible, conocer otras realidades, conocer mejor la realidad desde otras perspectivas, perspectivas más igualitarias que enriquecen el mundo de la literatura.

Yo misma, en mi época de estudiante, eché de menos referentes femeninos con los que quería identificarme. Cuando descubrí a las escritoras se abrió un mundo que no conocía, vi un universo diferente, otras realidades. Y son necesarios los referentes para que se produzca no solo un proceso de identificación sino también un mejor conocimiento de la sociedad en la que vivimos.

LO: ¿Cómo se puede dar hueco a las escritoras sin quitarle la importancia literaria que tienen los escritores?

BH: Es que no se trata de quitar a unos para poner a otras, creo que se trata de ampliar, de enriquecer el panorama literario y los universos que cuentan. En la generación del 27 cabe Lorca, Gerardo Diego, pero también Josefina de la Torre, entre otras escritoras, porque también formó parte de esa órbita. También hay que escucharlas a ellas. Así como no te planteas quitar a Pío Baroja para poner a Unamuno, porque ambos son importantes, tampoco habría que pensar quitarlos para poner a una escritora con relevancia literaria.

Tampoco debemos olvidar que en el sistema educativo se ha unido Lengua y Literatura en una única asignatura, y son dos disciplinas totalmente diferentes. De esta unión ha salido perjudicada la literatura porque se ha sobrecargado el currículum.

“no se trata de quitar a unos para poner a otras, creo que se trata de ampliar, de enriquecer el panorama literario y los universos que cuentan.”

En muchas ocasiones se debe priorizar la lengua, y no hay mucho tiempo para trabajar la literatura como se debería ni tampoco para fomentar el hábito lector y la lectura de las escritoras y los escritores.

LO: Cuando escuchas el término *dramaturgia canaria femenina* ¿qué te viene a la cabeza?

BH: Me viene Mercedes Pinto y Pino Ojeda. Ahora en el siglo XXI hay varias mujeres en Canarias que están escribiendo teatro, y están publicando obras interesantes. Pero me vienen ellas dos por la época en que vivieron, por las dificultades a las que tuvieron que enfrentarse, porque fueron muy comprometidas tanto en el teatro como en su obra narrativa y poética, además utilizaron el teatro como una forma de comprometerse con la realidad y la sociedad de la época que vivieron.

Mercedes Pinto, en *Un señor cualquiera*, incluye componentes biográficos que los aprovecha para hacer denuncia social a los imperativos de género, habla de cómo se ha coartado la libertad de las mujeres y no les han dejado ser como han querido. Es una obra muy actual porque esos imperativos de género aún nos imponen unas

condiciones de vida, donde hombres y mujeres tenemos que someternos a determinados roles, siguen existiendo esas imposiciones...

LO: ¿Crees que autoras como Mercedes Pinto o Pino Ojeda hablaban desde el enfado?

BH: No, yo creo que hablaban desde la idea de contar su realidad más cercana, una realidad que, casualmente, es universal. Su escritura es una crónica literaria, con valor estético, de lo que vivían y veían. No había en ellas intención de revancha, querían contar y concienciar de que esta era la situación y que se podía mejorar. Pinto sufrió maltrato y violencia de género. Dio una conferencia titulada *El divorcio como medida higiénica* que le costó el exilio a Uruguay, porque dijo lo que nadie quería escuchar en los años veinte, la ningunearon, como a todas las mujeres. La estrategia del machismo ha funcionado siempre muy bien, porque han querido hacer ver que el feminismo es el movimiento de cuatro mujeres enfadadas, ha estigmatizado el movimiento, pero lo que se pretende es reivindicar la igualdad y erradicar la violencia.

LO: En tus ensayos hablas de libertad e independencia en la historia de la mujer en la escritura canaria y universal. ¿Cómo fue esta evolución hasta nuestros días y a dónde crees que van los siguientes pasos?

BH: Las escritoras del XX han consolidado una tradición y derribado los muros de los caminos por las que las autoras de finales del siglo XX y principios del XXI han podido transitar. El poema de Chona Madera que dice: "Estas manos que nunca/ taparon a un hijo, / ni lavaron nunca/ sus carnes rosadas, / se duelen de haber nacido/ para nada. / Mi madre en mí queda/ como obra truncada", es un poema durísimo, al no poder ser madre dice que no sirve para nada, es el peso de los convencionalismos sociales. Entonces llegamos a finales del siglo XX y encontramos a Tina Suárez que escribe: «abandoné los hilos las agujas/ los dedos superé mi crisis/ maniaco-depresiva/ mandé al carajo/ el sudario

de laertes/ me cansé de recordarte/ a instancias de la espera/ dejé de lado tus promesas/ desafié a los hados/ a lo largo de tu ausencia/ descubrí mi idiosincrasia/ y toqué la cítara/ tensé tu arco/ jugué a los dados/ leí a kavafis/ devoré a los pretendientes/ me ligué las trompas/ formé parte de las ménades/ asumí la libertad de poder/ ser la que me plazca». Se trata de una reescritura de Penélope, la Penélope de finales del siglo XX. Esta evolución en la escritura se corresponde, de alguna manera, con la conquista de los derechos de las mujeres durante el siglo XX, una voz de libertad más abierta que abre las puertas al XXI. Es importante resaltar que estas escritoras no recibieron formación a principios del XX, fueron autodidactas, fueron a contracorriente.

LO: Una vez que las escritoras están empezando a tener más presencia en la literatura, ¿crees que se está dejando de escribir desde el punto de vista de género? ¿Crees que sigue siendo necesario?

BH: Hay escritoras canarias que no tocan el tema de género. Por ser mujer no tienes por qué escribir sobre esta temática. A mí como investigadora sí que me han interesado las escritoras que han investigado sobre la subjetividad femenina, cómo han tenido que desmontar de una herencia masculina para construir su yo, reivindicar la igualdad y desarticular un discurso que no las representaba.

LO: La presencia de la escritora teatral en Canarias todavía no es igual que la del hombre. ¿Cuáles serían las razones para ti?

BH: Creo que se trata de la educación, desde pequeñas nos dan una muñeca, somos princesas a la espera de tu príncipe salvador, nos han educado para responder a ese rol. Las mujeres que he mencionado son las primeras en derribar esos muros en Canarias. Cuando publiqué en 2004 la antología de mujeres escritoras me preguntaron que por qué lo hacía, yo contesté que porque hace falta, porque era necesario descubrir su literatura,

“ Hay que potenciar la lectura de las escritoras para destapar una realidad que ha sido ocultada. Creo que la educación en general, y en concreto la literatura, es una herramienta fundamental para conseguir la igualdad. ”

visibilizarlas, leer esa parte de la realidad que ha estado ocultada.

Hoy en día aún faltan referentes para las mujeres que quieren escribir, una niña que lea a mujeres podría tener referentes para ser una futura escritora, también lo puede ser leyendo solo a hombres, pero su espectro paradigmático se enriquece. Esto pasa en todos los ámbitos, ¿por qué no hay tantas mujeres astronautas o ingenieras? Faltan más modelos de identificación para que haya mujeres científicas, matemáticas, compositoras, escritoras...

LO: Cuando hablas de una tradición de voces de escritoras canarias ¿a qué te refieres?

BH: Me refiero a que se ha consolidado un canon literario paralelo al canon oficial. Podemos hablar de una historia de escritoras canarias que se puede sistematizar a lo largo literatura del siglo XX, una genealogía. Existe una verdadera tradición de voces de escritoras canarias, todas ellas han desarrollado una obra sólida, de calidad, han desarrollado una voz propia y tienen mucho que aportar al mundo de la literatura.

LO: Tus investigaciones y artículos se centran mucho en la didáctica y estrategias en el aula. Dentro de los conceptos de pedagogía teatral y herramientas de dramatización en el aula, ¿dentro de qué perspectiva o qué sistemas podrían ser los más adecuados para la intervención en la infancia y la juventud a fin de que se consiga una mayor conciencia y visibilidad de la dramaturgia femenina canaria?

BH: Siempre me centro en obras que despierten la conciencia social, la crítica social. He trabajado los textos de Pino Ojeda o Mercedes Pinto dramatizándolos. Pero siempre partimos de un texto al que interrogar. Es importante que el alumnado se acerque al texto y se pregunte: «¿qué está diciendo?, ¿cuánto hay de esta realidad en la actualidad?». Hay una participación activa y fundamental con la obra de teatro con la que trabajan. Porque se animan a leer y se convierten en creadores y creadoras, valorando así el texto mucho más. Porque, creo, que deberían leer y pensar sobre ese teatro comprometido, que trabaja la crítica social, es fundamental para poder cambiar aquellas cosas que no funcionan bien, en todos los ámbitos de la vida.

Blanca, de todo lo que hemos hablado, danos una última reflexión...

Hay que potenciar la lectura de las escritoras para destapar una realidad que ha sido ocultada. Creo que la educación en general, y en concreto la literatura, es una herramienta fundamental para conseguir la igualdad.



Fotografía Blanca
Hernández Quintana

Fotografía Carla Pérez Brito

Entrevista a
Carla Pérez Brito

POR LUIS O'MALLEY



Carla Pérez Brito está actualmente cursando cuarto curso de interpretación en la Escuela de Actores de Canarias. Se ha formado en el Conservatorio Superior de Música y en el Superior de Canto lírico. Además, tiene el título de Grado de Fisioterapia.

A su formación se le suma ahora el logro de haber conseguido el premio III Certamen Canarias Escribe Teatro en la categoría *Nuevas Voces*.

Como joven actriz y dramaturga tiene un **prometedor futuro** por delante, hablamos con ella sobre el premio obtenido y cómo ve el panorama de la dramaturgia canaria.



Ilustración de Luis O'Malley

LUIS O'MALLEY: ¿Desde cuándo escribes?

CARLA PÉREZ: Probablemente desde muy pequeña, siempre he escuchado a profesores decir que tenía una gran facilidad para escribir, ya de niña me encantaba tener varios cuadernos donde apuntaba lo que me sucedía o pequeñas reflexiones. Si hablamos de teatro ha sido hace relativamente poco. Descubrí la dramaturgia hace un año, en el tercer curso de la Escuela de Actores de Canarias.

LO: ¿Cuándo y cómo surgió tu necesidad de escribir?

CP: Siempre he sabido de alguna forma que quería escribir. Cuando era pequeña sentía la necesidad de contar historias, buscaba sinónimos en el diccionario para que todo sonara un poco más «bonito» y escribía mucho, aunque me lo guardaba para mí la mayoría de veces. Una vez fui creciendo, la escritura se volvió una especie de terapia que, a día de hoy, sigo usando.

LO: ¿Qué historias te interesan más como consumidor de teatro?

CP: Es interesante poder ver todo tipo de historias, propuestas y géneros teatrales. Creo que cualquier propuesta nos enriquece y nos inspira para poder crear algo nuevo, pero si tuviera que elegir me quedaría con las obras de Lorca y quizás con historias que nos acerquen a nuestra realidad desde un punto de vista más contemporáneo.

LO: ¿Qué temas, como escritora, te atraen más para abordar?

CP: Me siento más atraída por contar historias basadas en hechos reales o inspiradas en personajes históricos que ya conocemos, por supuesto desde mi perspectiva. Es como una especie de juego donde investigar a partir de cartas, noticias del periódico, etc. y poder descubrir cómo se podría trasladar toda esa información de una forma atractiva al teatro.

LO: ¿Qué ha supuesto para una joven escritora ganar un Certamen de escritura como el de Canarias Escribe Teatro?

CP: Para mí es un impulso enorme. Estoy muy agradecida a Canarias Escribe Teatro por fomentar la autoría teatral en las islas. Es un proyecto muy necesario que hace que nuevas voces dramáticas puedan salir a la luz.

LO: ¿Qué opinión tienes sobre la dramaturgia femenina canaria? ¿Ves en tu generación un futuro sólido?

CP: Cada vez veo más autoras que sacan sus propios textos al panorama teatral canario, pero es cierto que el porcentaje es bastante pequeño, hacen falta aún más mujeres que puedan sacar sus textos adelante y que se vean respaldadas por el sector. En cuanto al futuro de mi generación no lo tengo del todo claro, pero creo que vamos por buen camino, hacia una dramaturgia donde la figura de la autora se instaure de manera cada vez sólida.



CRÍTICA TEATRAL

CRÍTICA

CRÍTICA

CRÍTICA TEATRAL

CRÍTICA TEATRAL

CRÍTICA TEATRAL

CRÍTICA TEATRAL

CRÍTICA TEATRAL

CRÍTICA TEATRAL

CRÍTICA TEATRAL

CRÍTICA TEATRAL

CRÍTICA TEATRAL

CRÍTICA TEATRAL

CRÍTICA TEATRAL

CRÍTICA TEATRAL

CRÍTICA TEATRAL

CRÍTICA TEATRAL

CRÍTICA TEATRAL

CRÍTICA

CRÍTICA

CRÍTICA TEATRAL

CRÍTICA TEATRAL

CRÍTICA TEATRAL

CRÍTICA TEATRAL

CRÍTICA TEATRAL

CRÍTICA TEATRAL

CRÍTICA TEATRAL

CRÍTICA TEATRAL

CRÍTICA TEATRAL

CRÍTICA TEATRAL

CRÍTICA TEATRAL

CRÍTICA TEATRAL

CRÍTICA TEATRAL

CRÍTICA TEATRAL

CRÍTICA TEATRAL

CRÍTICA TEATRAL

CRÍTICA TEATRAL

CRÍTICA TEATRAL

CRÍTICA TEATRAL

CRÍTICA TEATRAL

CRÍTICA TEATRAL

CRÍTICA TEATRAL

CRÍTICA TEATRAL

CRÍTICA TEATRAL

CRÍTICA TEATRAL

CRÍTICA TEATRAL

CRÍTICA TEATRAL

CRÍTICA TEATRAL

CRÍTICA

CRÍTICA

CRÍTICA TEATRAL

CRÍTICA TEATRAL

CRÍTICA TEATRAL

CRÍTICA TEATRAL

CRÍTICA TEATRAL

CRÍTICA TEATRAL

CRÍTICA TEATRAL

CRÍTICA TEATRAL

CRÍTICA TEATRAL

CRÍTICA TEATRAL

CRÍTICA TEATRAL

CRÍTICA TEATRAL

CRÍTICA TEATRAL

CRÍTICA

CRÍTICA

CRÍTICA TEATRAL

CRÍTICA TEATRAL

CRÍTICA TEATRAL

CRÍTICA TEATRAL



Espectáculo:

Alienación indebida

Compañía: *Abubukaka* (La Laguna, Tenerife).

Elenco: Carlos Pedrós, Amanhuy Calayanes, Diego Lupiáñez y Víctor Hubara.

Autoría y dirección: *Abubukaka*.

Fecha: 23 de septiembre de 2022.

Espacio: Teatro Paraninfo de la Universidad de La Laguna.

Alienación *Indebida* es una recopilación de hechos ocurridos en el siglo XXI y su objeto es traerlos a la memoria del gran público, que vivió esa época pero ya no se acuerda. El fin no es otro que se conozcan las tonterías que detonaron la creación de los sketches acaecidos. Estos sketches no versan sobre conquistas, guerras o colonizaciones, ni sobre inventos de tecnología o dramas humanos, sino de todo lo contrario. Sospechen, sí, sospechen, que no están siendo dueños de sus vespinos.

Con estas palabras anuncia el Paraninfo de la Universidad de La Laguna el nuevo espectáculo de *Abubukaka*: *Alienación indebida*. Al contrario de lo que pudiera sugerir esta sinopsis, no se visionaron en escena eventos trágicos o trascendentales como la caída de las Torres Gemelas o la creación de Facebook, sino una obra teatral vertebrada por el humor y la banalidad. En nada se relacionan sus contenidos con los acontecimientos sobresalientes de nuestro actual siglo. Sin embargo, no importa.

Alienación indebida comienza con una suerte de diálogos que mantienen desde el proscenio los personajes, cuatro

payasos, con el público. El tono de estos intercambios de puyas, burlas y enfados va *in crescendo* hasta generar una complicidad con los asistentes que los predispone a la risa. La exhibición de malabarismos y ejercicios circenses, casi bien realizados, junto al alarde de sus cualidades musicales, a través de instrumentos y de sus propias voces, justifican por qué pagamos la entrada. Este primer encuentro genera una cercanía entre los payasos y los espectadores, quienes partimos juntos con un mismo destino: pasar un buen rato. Así, las influencias del *clown* clásico dotan al espectáculo de una textura particular. Más tarde, a modo de ejercicio escénico, y en registro humorístico, representan



Fotografía del espectáculo de Abubukaka

una escena corta que gira en torno a un asesinato intrafamiliar y finaliza con dos disparos. Luego, le suceden otros *sketches*.

Cabe señalar que no escuchamos con claridad el texto, muchas veces su traqueteo se convierte en un habla atropellada, y las ansias de aproximación al público parecen caricaturizarlos. Además, su egolatría, pues son «los de casa», los hace aprovecharse de los tópicos y los vuelve vulgares. El revoltillo que se genera en el escenario los desautoriza. Por otro lado, eché de menos los silencios, esos mutismos donde solo el gesto y la conexión con el espectador explotan en la mayor hilaridad. No obstante, esto tampoco importa.

Abubukaka no necesita nada de eso. Ellos celebran una perorata ante nosotros, los presentes, que ya los esperamos. El buen humor y las carcajadas reinaron aquel 23 de septiembre en el Paraninfo. No es de extrañar, puesto que a la compañía, fundada en 2006, le precede cierto recorrido y cuenta con una fama cuyos integrantes saben aprovechar a su favor en cada propuesta. Lo mencionado no quita que, para mantener casi dos horas de espectáculo, todo ese barullo (o, mejor dicho, algarabía, que estamos en la Universidad de La Laguna) debe tener su estructura interna.

La crítica social, tan presente y profana en el contenido

y las formas, selecciona a un público afín y crea un atrayente equilibrio entre parroquianos y oficiantes. De esta manera, nos envuelve en un ambiente del que uno desea ser partícipe.

Concluimos con un gran agradecimiento, pues, a *Abubukaka* por este buen rato que nos ha hecho pasar, necesario en los convulsos tiempos que vivimos. Al final, esto es lo que verdaderamente importa.

Paco G. Palmero

Espectáculo: *Comedia del Recibimiento*

Espectáculo: *Comedia del Recibimiento.*

Autor: Bartolomé Cairasco de Figueroa. Versión libre de Inma Chacón sobre una idea de Salvador Collado.

Elenco: Maykol Hernández (*Doramas*); Juan Carlos Castillejo (*obispo de Rueda*); Clara Chacón (*Curiosidad*); Alexia Rodríguez (*Sabiduría*); Thania Gil (*Invención*); José Luis Massó (*Magec*); Luis O'Malley (*Gáldar*) [que sustituyó por causas de fuerza mayor a Efraín Martín]; Abraham Santacruz (*Guía*); José Díaz (*Mocán y Bentaguayre*). Músicos: Javier

Mederos y Eduardo Corcuera.
Dirección: Rafael Rodríguez.
Producción: Fundación Auditorio y Teatro de Las Palmas de Gran Canaria y Euroscena.

Fecha: 14 de enero de 2023.

Espacio: Teatro Guimerá (Santa Cruz de Tenerife).

¿Dónde está Cairasco?

De la, injustamente y en gran medida, desconocida obra del poeta y dramaturgo grancañario Bartolomé Cairasco de Figueroa (1538-1610) se salva, al parecer, esta comedia de 1582, pues ha suscitado el interés editorial (Cioranescu, 1957; Labrador y DiFranco, 1989, Oswaldo Guerra, 2005; José Miguel Perera, 2017 y Antonio Henríquez, 2020) -y ahora también teatral- que la han validado como una pieza curiosa y llena de interés no solo literario sino etnológico y también escénico. Cairasco era un gran teatrero: su conocimiento de los lenguajes escénicos queda atestiguado en las encomiendas del Cabildo catedralicio para la organización de los fastos de bienvenida y recepción de los prelados que se incorporaban a la diócesis canariense. Al menos en cuatro ocasiones (para los obispos Rueda, Vela, Suárez

de Figueroa y Martínez Cenicerós, sucesivamente) el dramaturgo dispuso un protocolo dramático que comenzaba en el puerto y continuaba por las calles de la ciudad con agasajo de arcos y fantasías emblemáticas que desembocaban en la representación de un auto de recibimiento. Nos hemos detenido en esta escena histórica porque era la razón de ser de estas piezas de bienvenida alegórica. Vaya por delante mi respeto y mi aplauso ante la iniciativa de poner sobre las tablas a Cairasco, desafío nada simple, porque recuperar la tradición es la mejor forma de homenajearla: el propósito del productor (Collado), de la dramaturga (Chacón) y del director (Rodríguez) son ya de por sí meritorios. Sin embargo, lo que presenciamos, con todas las licencias que se arroga una versión libre y excesivamente creativa, no era *ya* Cairasco. La versión se aparta notablemente del espíritu de encuentro conciliador entre la metrópoli y la periferia, a pesar de los indicios de agencia criolla perceptibles con la defensa de los derechos de la tierra del mencey y con la dialéctica entre Gáldar y Guía acerca de la disputa entre insularidad y cosmopolitismo, que llega con furor a los vanguardistas del siglo xx y se consolida como una de las credenciales de la cultura canaria. Sin negar el paisaje

histórico de devastación de la Conquista por parte de los castellanos, la lectura nacionalista e indigenista del desenlace se *aleja*, cuando no invierte, la apoteosis emblemática con el apellido Rueda con la que Cairasco remata, a modo de mote glosado por las deidades, los municipios y el propio mencey sobre el clímax, no de claudicación, sino de concordia y alineación alegórica con las virtudes y bondades que del gestor de Dios en la tierra, el prelado, se presumen y acreditan. Resulta contradictorio que una comedia de agasajo al visitante termine en la visión del martirologio del mencey en el mismo solio episcopal. Chacón conoce los resortes de la eficacia dramática (el binomio opresor/oprimido, el rito de la víctima y del sacrificio al modo de la tragedia griega pero sin ley de decoro que impide la visión de la muerte en escena, la revelación de los verdaderos móviles de la Corona, la imposición de un nuevo orden que intenta soslayar el palimpsesto del proceso cruento de la Conquista, *restaurado* aquí en el caudillo aborígen que se desangra); sin embargo, Chacón escamotea el subgénero dramático (loor y fineza) de los autos de recibimiento en pro de una lectura escabrosa e hiriente que en nada se acomoda a la pieza original. Hubo traición a algunos esdrújulos de Cairasco (fríos en lugar de *frígidos* y se elimina la *errática* del original asociada a la yedra), credencial poética que lo destacó entre los autores de su tiempo y que despertó, no tanto la admiración, cuanto los comentarios zumbones de Cervantes y Lope de Vega, que tomaron su *maniera* esdrújulista casi como una excentricidad: seamos, pues, cautos, a la hora de considerar las referencias que de Cairasco y su «canario cántico» se tuvieron en el Siglo de Oro: el ritmo dactílico del verso esdrújulo genera un énfasis que el dramaturgo grancanario exploró hasta sus últimas posibilidades. Hubo otras decisiones dramáticas cuanto menos discutibles: las doncellas del texto original, Gáldar y Guía, fueron transformadas en dos graciosos de comedia, se diluyó el largo parlamento del mencey sobre las islas en otras voces y se subrayó el sustrato lingüístico prehispánico, la lengua bereber o amazigh que Cairasco transcribe como le sonó a su oído italianizado y que debe ponerse, cuanto menos, en cuarentena filológica. Porque no olvidemos que la gran empresa de Cairasco fue *italianizar* (y latinizar) la lengua poética castellana: de ahí su catarata de octavas, de ahí sus esdrújulos interminables, de ahí su traducción de la *Jerusalén conquistada* de Tasso, de ahí los panegíricos en silvas de sus *Esdrújuleas*, de ahí su insularización del *locus amoenus* clásico, también a través de la poesía épica italiana, bajo la identidad lírica del bosque y de la montaña de Doramas, un feliz hallazgo o *conchetto* que atraviesa nuestras letras canarias hasta el siglo xx y cuya tradición textual estudió con rigor y precisión, entre otros, Andrés Sánchez Robayna. Nuestras reticencias

se dirigen hacia el texto, fundamentalmente, pues la escenografía servía con efectismo a la libre versión, así como el desempeño actoral y la atmósfera atemporal de la luz: el *bofetón* de los reposteros pontificios acertó a perfilar con elocuencia la liturgia del poder en la retórica oratoria episcopal (destacada interpretación la del actor Juan Carlos Castillejo como Fernando de Rueda) y sí apuntó a la *maniera* alegórica de los rituales de la arquitectura efímera que Cairasco pudo pergeñar con el programa metafórico en torno al apellido del prelado, desaparecidos en la versión de Chacón. Tal vez a la dramaturga que realizó la libérrima versión le hubiera venido bien leerse *todo* Cairasco, afrontar su demasia barroca y deslumbrarse ante la descomunal empresa literaria de su *Templo Militante* para penetrar en su esencia y asumir la prevalencia de una cultura llena de símbolos y metáforas que interpelan a un mundo cifrado que solo el concepto puede revelar. La visión oportunista que apela a la memoria histórica del proceso bélico de la Conquista anula el *deus ex machina* de la autoridad episcopal y privilegia una perspectiva de espejo cóncavo que invierte el plan dramático original. Lo mejor de la obra fueron los versos de Cairasco (pocos), si bien en ocasiones se malogra el simulacro de lenguaje barroco (*calorcito, zumbadera*, de claro sabor anacrónico). Ramos Arteaga, en un trabajo recién publicado (2022), aduce una razón familiar que marca una diferencia entre los recibimientos a Vela (1576) y Rueda (1582) para justificar la apología providencialista del poder pastoral, la defenestración del hermano del autor, emigrado a América, por las dudas ante su limpieza de sangre, y entiende a la pieza como una manera de «reivindicar la pertenencia a una nueva comunidad de naturales cristianos (conformada por aquellos habitantes antiguos y estos nuevos asentados) a la que el pastor legitima y que ve refrendada su misión transhistórica por la sumisión del líder aborígen. En suma, una temprana conciencia criolla». Cairasco aunó sus esfuerzos por acercarse a la cultura culta europea cuya referencia persiguió obsesivamente a través de su poética. Se trata, por tanto, de integración, de asimilación, de diálogo en el sentido renacentista. La versión de Chacón desemboca en lo contrario: en la ruptura, en el duelo, y no en el debate retórico entre mencey y prelado, entre periferia y metrópoli. Como en el cuadro de Magritte alusivo a la célebre pipa, esta versión no es ni Cairasco ni su *Recibimiento*.

Carlos Brito Díaz

Espectáculo:

Las bingueras de Eurípides

Espectáculo: *Las bingueras de Eurípides*.

Fecha: 9 de diciembre de 2022.

Compañía: Las Niñas de Cádiz.

Elenco: Alejandra López,

Teresa Quintero, Mer Lozano, Rocío Segura, José Troncoso, Fernando Cueto y Ana López Segovia.

Dirección: José Troncoso.

Texto: Ana López Segovia.

Espacio: Teatro El Sauzal.

(In)genio a golpe de verso

De los cuatro espectáculos que ha puesto en pie la compañía hemos tenido la ocasión de presenciar dos: *El viento es salvaje* (2020, Premio Max al Mejor Espectáculo Revelación 2020 y Premio Ángeles Rubio-Argüelles del Festival de Teatro de Málaga y el Teatro Cervantes 2022) y ahora *Las bingueras de Eurípides* (2022). A estos hemos de añadir *Cabaret a la gaditana* (2017) y *Lisístrata* (2018). Las críticas han hallado en este último espectáculo un *pack* admirable de «humor, conflictos emocionales, referencias mitológicas y profundidad de mensaje» (*Hora Sur*, 6 de junio de 2022) o «un monumento a la inteligencia dramática, al saber jugar en los límites, en respetar una esencia principal de *Las Bacantes* y convertirla en un esperpento siglo

veintiuno de alta graduación subversiva por atacar sin conmisericordia a los tópicos y los tics del machismo más estructural» (*Naiz*, 23 de septiembre de 2022). Este gineceo lleno de talento y de *vis* cómica tiene la facultad de combinar la esencia de la farsa popular con el ingenio y la gracia vivaz inserta en la genética andaluza desde la conocida como «poesía de la sal» en el Siglo de Oro. Pero no nos engañemos: el humor complementa, y no sustituye, a un discurso lleno de fronteras socio-morales y de riesgos conceptuales: el heteropatriarcado y sus lacras, las relaciones de dominio y solidaridad, la paternalización de la mujer, el binomio autoridad/libertad, la frustración del deseo y las convenciones de un mundo jerarquizado por principios que alienan y oprimen, espléndidamente metaforizado en ese bingo clandestino que es credencial del vitalismo insobornable y del derecho al placer. El texto está salpimentado sobre la impecable factura del verso octosílabo en romance cuya música ágil sostiene el edificio de la narración escénica y que exhibe el excelente oído musical y conceptual de la autora. La compañía ha incorporado a actores masculinos en este último espectáculo sin que su presencia opaque la impecable interpretación de las actrices pues, antes bien, subraya y suplementa el dominio absoluto de la mujer en el universo dramático. Es loable su apuesta por un lenguaje difícil -como es el verso- para la dramaturgia contemporánea, aquí



Fotografía del espectáculo

sabiamente integrado en virtud de un proceso de naturalización cuya frescura y dinamicidad descubren la naturaleza de la sabia savia del teatro popular (en connivencia con el grecolatino) nunca sinónimo de la simplicidad ni de la gratuidad. La elegante armonía del romance termina por secuestrar al espectador en un juego progresivo de tránsito hacia el clímax y con los resortes de una articulación temática que no da tregua y que discurre con la precisión y la soltura de *decir* y *contar* lo que hemos sido y somos, mujeres y hombres, en este atribulado mundo, en el que solo nos definimos si habitamos en los demás, si huimos del ruido, de la rutina y de la soledad en la compañía de los otros, conjurando la suerte y la fantasía en el placebo de un bingo secreto.

Carlos Brito Díaz

Enmascaradas

Máscara:

'Figura que representa un rostro humano, de animal o puramente imaginario, con la que una persona puede cubrirse la cara para no ser reconocida, tomar el aspecto de otra o practicar ciertas actividades escénicas o rituales'.

(Según la RAE).



El uso de máscaras se remonta a sociedades primitivas, siendo un símbolo ritual anterior al teatro, que permite ocultación, protección, simulación, transformación. En la práctica teatral la máscara se puede entender desde diversos puntos de vista: como elemento visual en la significación escénica, como medio pedagógico en interpretación, especialmente a partir de las aportaciones de Lecoq, por su valor de objeto artístico en sí misma, entre otros.

En la civilización occidental, el origen de la máscara teatral se sitúa en el antiguo teatro griego, manteniéndose hasta la actualidad. En esa época inicial en que a las mujeres les estaba prohibido actuar, una de las funciones de las máscaras era caracterizar a los actores para representar los personajes femeninos, que eran utilizadas, generalmente, por jóvenes cuyos cuerpo y voz simularan mejor los de la mujer. Esa misma prohibición de actuar se mantuvo en el teatro cristiano medieval. Lo mismo ocurrió en oriente, en el teatro japonés antiguo (Kabuki, Nöh), las mujeres estaban vetadas. También en la Ópera de Pekín, hasta la finalización de la época imperial en 1912.

Al igual que otras conquistas sociales y culturales, poder subir al escenario como actrices profesionales fue una larga travesía. Y aún después de suprimir esa prohibición, el reconocimiento y visibilización histórica de muchas actrices y dramaturgas, como en otras disciplinas artísticas y ámbitos del saber, resulta absolutamente discriminatoria.

Por la utilización de máscaras en sus creaciones, mencionar a Mary Wigman, que mediante la danza puso en escena la corriente artística del expresionismo. Su solo «La danza de la bruja» (*Hexentanz*), en 1914, es el primer solo compuesto e interpretado íntegramente por una mujer. Hacia 1920 se interesa por el arte oriental y, especialmente, por las máscaras del teatro Nöh. En ocasiones se servirá de la máscara para remarcar la expresión del rostro. Su danza gestual era para ella la expresión del interior individual por lo que daba mayor relevancia a la expresividad que a la forma.

Actualmente, en la tendencia del teatro con máscaras llamado «del silencio» aunque no se excluyen sonidos o música, el hecho de que todos los personajes

usen máscaras y no hablen, hace posible que las diferencias de género puedan desaparecer, adquiriendo máxima importancia como valores fundamentales, la capacidad personal como intérprete, la precisión en las relaciones entre personajes, el movimiento, la expresión corporal, en definitiva la calidad de la interpretación para comunicar y emocionar. Viendo sus actuaciones es irrelevante si el personaje lo escenifica una actriz o un actor. Esta tendencia ha cobrado cada vez más importancia, aunque en general las máscaras se usen, sobre todo, en musicales y obras de teatro familiar.

Por este tipo de teatro que utiliza «un lenguaje universal para contar una historia universal» (Kulunka T. Entrevista), apuestan varias compañías con espectáculos de reconocimiento internacional, entre ellas, la alemana Familia Flöz y la vasca Kulunka teatro. De esta última, destacar a Garbiñe Insausti, fundadora y actriz, porque también es la creadora de las máscaras de sus espectáculos, un trabajo que merece una alta valoración tanto por su caracterización de los personajes como por su calidad plástica.

En la video-creación contemporánea se pueden encontrar muchos ejemplos del uso de máscaras en temas relacionados con la mujer y las estructuras de poder específicas de género; en este sentido, me parece interesante el trabajo de Katarzyna Kozyra como *Lou Salomé*. En esta video-performance aparece paseando por el palacio Schwarzenberg, llevando atados con correa a dos actores caracterizados con máscaras de perro y simulando serlo, que representan físicamente y con bastante parecido a Nietzsche y al poeta Rilke, con los cuales mantuvo una estrecha relación.

Hay otras formas de uso público de máscaras además de la interpretación teatral, la performance y el cine. Este se sitúa entre la expresión artística y el activismo, su finalidad es la reivindicación y la protesta ante las injusticias en la sociedad y la cultura. La máscara se convierte en símbolo de identificación de un grupo o movimiento social, apelando a la atracción de esa fuerza oscura y perturbadora que, en ocasiones, puede tener. Es el caso de la máscara de Guy Fawkes en *V de Vendetta*, «convertida en símbolo de la rebelión moderna, para devolver el poder a un pueblo que ya no recordaba que es soberano» (Servando Rocha 2019), representando la unidad, «el todos por la misma causa», que se ha popularizado internacionalmente. Nos encontramos ante una de las funciones básicas de la máscara, esconder la identidad individual y multiplicar el personaje repitiéndolo, unificando a un grupo de personas sin distinciones, aunque también tiene la función inversa, permitir a un solo actor-actriz interpretar varios personajes.

Sobre las performances relacionadas con cuestiones de género, hay grupos de enmascaradas que traspasan fronteras por sus acciones reivindicativas.

Pussy Riot: Controvertido grupo de punk-rock, valorado socialmente por su lucha contra la represión, además de líderes feministas. Para sus acciones usan pasamontañas a modo de máscara, influenciadas por el vestuario diseñado por Malevich para la ópera «Victoria sobre el sol», ópera futurista rusa, sustituyen el negro usual de esta prenda por colores vivos. En una carta abierta, coincidiendo con el concierto de Amnistía Internacional *Bringing Human Rights Home* (febrero 2014), afirmaban que «somos anónimas porque actuamos en contra del culto a la personalidad y las jerarquías que se crean con las apariencias, edad y otros atributos sociales visibles. Cubrimos nuestras cabezas porque rechazamos que el rostro de la mujer se convierta en una marca para promocionar toda clase de productos o servicios».

Guerrilla Girls: Grupo anónimo de artistas feministas y antirracistas que usaban máscaras de gorilas, como símbolo de dominio masculino, para mantener el anonimato en sus acciones. Se presentaron por primera vez en Nueva York, 1985, con ocasión de una exposición del MOMA en la que, de 169 artistas, solo 13 eran mujeres. Con esa y otras acciones intentaban poner en evidencia al mercado artístico. Crearon carteles, anuncios y otras obras gráficas contra la discriminación de la mujer en el mundo del arte. La «Gran Odalisca» de Ingres con máscara de gorila, denunciando el estereotipo de la mujer como objeto de deseo. «Tienen las mujeres que estar desnudas para entrar en el Met.Museum».

Las máscaras siguen teniendo su lugar en el teatro contemporáneo, un signo de comunicación visual para construir personajes, caracterizarlos hasta lograr el sentido adecuado, posibilitando la transformación de la realidad para crear otra realidad en la percepción del espectador. Como se desprende de los ejemplos citados, también se ha convertido en vehículo de expresión artística, útil y muy utilizado, para la crítica reivindicativa ante cuestiones culturales y derechos sociales, entre otros los que afectan a la mujer.

LUIS MARTÍN PÉREZ

Habitar el subtexto

Durante el siglo XX el arte del teatro experimentó enormes cambios: uno de los más importantes fue el de convertirse en un arte independiente, clarificar su relación con las otras disciplinas que lo habitan y sobre todo soltar amarras de su dependencia de la literatura. Se emancipó liberándose de la tiranía a la que lo tenía sometido, sobre todo en los dos siglos precedentes. Se le fue dando de nuevo más importancia a las claves que no están en los textos y que fueron cobrando un papel principal tanto desde el punto de vista narrativo como estético.

El juego con las pausas, las distancias, los volúmenes, los tiempos y todos aquellos elementos que no existen en los textos escritos se convirtieron en fundamentales en una creación escénica. Su relación con las otras artes se potenció, la escenografía se convirtió en herramienta poética, la iluminación conquistó terrenos narrativos y el sonido pudo llegar a ser una guía para la comprensión de la trama. El trabajo gestual del actor se convirtió en una herramienta fundamental de su formación. Surgió el papel del director de escena como aglutinador de todo el equipo y artista principal del hecho escénico.

Hoy en día es extraño ver un espectáculo teatral de calidad en el que la dramaturgia no juega un papel primordial, más allá del meramente literario.

El texto sigue siendo el que conduce la trama, mientras que el subtexto aporta el contenido, ético, estético, político o emocional del discurso que el artista plantea en su propuesta. El sentido semántico de lo que dicen los actores no debe ser lo que éstos interpreten: en la mayoría de las grandes obras teatrales los personajes dicen algo muy diferente a lo que pretenden; si desvelan sus intenciones con sus palabras posiblemente se pierda el interés del espectador por ese personaje. Para mantener el conflicto escénico es importante no enunciarlo, debemos preservar en el espectador la duda de si seremos capaces de conseguir lo que ansiamos arrebatar a nuestro antagonista; si lo decimos, se perderá la magia, dejará de haber un segundo sentido, el teatro se convertirá solamente en un documento de la realidad y arte del teatro desaparecerá volviendo a ser únicamente una herramienta para la narración en vivo.

La distancia entre el texto y el subtexto varía dependiendo del género y, sobre todo, del estilo que cada compañía haya sido capaz de encontrar, pero es en la forma en la que se habita esa franja como se encuentra un lenguaje propio. Ese es el espacio en el que se debe dejar respirar al espectador, la zona en la que su imaginación puede viajar libremente y en la que va a establecer una complicidad profunda con la pieza, se va a producir una comunicación entre la propuesta de un creador y el mundo imaginario de muchos espectadores diferentes.

El actor lo primero que debe hacer es aprenderse el texto y saber dónde estar en cada momento, esto es algo que tiene que abordar de la manera más técnica posible y cuanto mejor lo haga más tranquilidad tendrá a la hora de interpretar y más ayudará a sus compañeros durante los ensayos. Jugar la pieza, encontrarle los sentidos ocultos, aportar su visión de las intenciones de su personaje, revivir las situaciones en relación a su mundo y el de su entorno ya es un trabajo más complejo, más profundo y más artístico es, desde mi punto de vista, el trabajo de la interpretación del actor. El intérprete debe descubrirle al público de la manera más verosímil posible los aspectos escondidos en cada pieza, debe habitar los espacios físicos de la forma más precisa de la que sea capaz y señalar los espacios mentales hacia los que puedan viajar los espectadores sin dirigirlos, constreñirlos o concluirlos, iluminando simplemente un camino por el que transitarán las emociones, las ideas y los principios planteados en cada pieza. Para conseguirlo creo que se debe concentrar sobre todo en habitar el subtexto.

Llorando con Salsa de Tomate

...Cuando la salsa de tomate salpica la cara de Luis, a muchos de los que nos encontramos sentados en la penumbra de la sala, se nos escapan las lágrimas, a otros solo se le humedecen los ojos, pero ninguno queda indiferente.

2 años antes

Sentado frente a su ordenador, Juan teclea:
«Luis malvive desesperado porque su hijo necesita urgentemente un trasplante que no llega. Solo él tiene el órgano idóneo. El corazón para 2 vidas. Finalmente decide quitarse la suya para salvar la de su hijo». Ya tiene la idea.

Le lleva 5 meses escribir aquel texto: atendiendo a la estructura, alimentando a los personajes al tiempo que urdía la trama, situándola en el espacio y el tiempo, ajustando las palabras y los silencios.

1 año antes

En su casa, Carlos acaba de leer la obra de Juan. Apenas cierra el libreto, le asoman un torrente de imágenes e ideas que le empujan a querer dirigir aquel drama.

9 meses antes

Cuando Julia llega a su oficina de producción encuentra a Carlos esperándola, con el texto en la mano. Dos horas más tarde Carlos sale del despacho.

En el interior, Julia trata de meter toda la pasión que le han transmitido Carlos y la obra en el Excel.

5 meses antes

Alberto, Luisa y Perico reciben el mismo mail de Carlos: «te adjunto un PDF es un texto de Juan -un pedazo de drama- léelo y hablamos... Salud».

Días más tarde en casa de Carlos, mientras meriendan, éste cuenta a los actores su visión de la obra: Alberto está lleno de preguntas, Luisa quiere exponer como ella lo ve. La conversación se atropella... Perico propone improvisar alguna escena. Entusiasmados se ponen a ello.

Suena el timbre Carlos va a abrir, es el vecino que, preocupado, viene a ver si ocurre algo, por los llantos y gritos que se escuchan a esa hora de la madrugada.

3 meses antes

Mientras los actores pasan la obra, Carlos está sentado en la platea, le flanquean Cristina y Timoteo, junto a este se sienta Esteban.

Carlos le señala a Timoteo en ambiente que busca. Mientras cuchichean, Cristina hace unos rápidos bocetos y se los muestra a Carlos. Esteban escucha las indicaciones que le da Timoteo acerca de las luces.

Son las 11 de la noche cuando llegan al bar a tomarse una cerveza, la conversación sigue efervescente alrededor del montaje. A las dos de la madrugada les echa. Junto a la puerta cerrada del bar, el frío lagunero acaba de matar la conversación media hora más tarde.

215 mails, 840 whatsapp y 20 ensayos más tarde

El escenario está montado. Carlos, al fin, visualiza el ambiente dramático que soñó todos estos meses, maravillado de como tradujeron sus ideas a formas, colores y luces, ayudándole definitivamente a seducir al espectador.

En el camerino, los actores se visten de las ideas de Cristina, quien acaba de explicarles el proceso de dejación que experimenta el vestuario a lo largo de la obra, metáfora y subrayado del devenir de los personajes.

Alberto pasea arriba y abajo por el camerino, identificado con su vestuario. Toma asiento ante el espejo y saca sus útiles de maquillaje.

Durante estos meses, la caracterización le ayudó a construir su personaje al permitirle visualizarse en el rol de Luis. Comienza aplicando sombras y luces a distintos planos de su cara

marcando más volúmenes, la expresión dulce que le otorgaba su rostro redondeado, se torna más huesuda.

Desde la sala donde comenzaron las pruebas de sonido, llega la melodía del segundo acto, es un arreglo nuevo, que aún no había escuchado. Le suena más descarnado, directo, sin adornos que distraigan.

Como Luis, su personaje, tenía 15 años más que él, comienza a marcar suavemente los pliegues de la cara, señalando la relajación de los músculos. Unos puntos de sombra, apuntando hacia abajo, en la comisura de los labios le dan un rictus convincente de tristeza.

Se ha estado dejando barba durante 2 semanas, decide ir un paso más allá. Coge la barra de pintura blanca y se pinta el pelo y la barba cana.

Suena la música del comienzo del tercer acto.

Alberto decide interpretarlo ante el espejo -es un momento de desesperanza mayor para su personaje- en un momento se mesa la barba y el pelo.

La música se detiene, Alberto sale de su interpretación y mira al espejo. ¡¡¡¡La pintura de las canas se ha corrido, sus manos están embadurnadas y el maquillaje manchado de blanco!!!!

Por megafonía suena el aviso de 5 minutos para el ensayo general.



1 hora antes

Por megafonía suena el aviso de 5 minutos para el comienzo de la función.

En el camerino Alberto acaba de aplicarse a las canas la pintura inalterable que le ha dado Román, se muestra satisfecho con el resultado. Calienta la voz durante unos minutos. Llega alarmado Cándido: *¡¡¡se ha extraviado el dispositivo que simula la sangre del disparo final!!!*

Los lamentos, quejas, descontento, desazón y acusaciones se cortan cuando, por megafonía, suena el aviso de 1 minuto para el comienzo de la función.

Perico busca en su bolsa y saca un sobre de salsa, *¡¡ mierda no es tomate sino mostaza!!*

Cándido: «entendido, busco un sobre de salsa y durante la pausa del segundo acto lo pongo sobre la mesa, entonces actúas como siempre, solo que tú mismo has de salpicarte...»

Comienza la función.

El dispositivo dramático funciona, ha transcurrido una hora y llega el momento del clímax, retumba el disparo.

Cuando la salsa de tomate salpica la cara de Luis, a muchos de los que nos encontramos sentados en la penumbra de la sala, se nos escapan las lágrimas, a otros solo se le humedecen los ojos, pero ninguno queda indiferente.

AGUSTÍN PADRÓN



Lorena Matute Rojas

Coordinadora de Artes
Escénicas del Instituto Canario
de Desarrollo Cultural

Breve
reseña de
una gestora
cultural:

Mi maleta, mi salvavidas.



Recuerdo, con muchísimo cariño, mis estudios en la Escuela de Actores de Canarias y aquella maleta imaginaria donde íbamos introduciendo herramientas de muy distinta índole, desde trucos vocales hasta conocimiento corporal, a buscar y controlar las emociones, a construir un personaje a partir del ritmo de un riachuelo en verano, a saber usar una espada, entender el espacio escénico como un lugar que habla por sí solo.

Dramaturgia, caracterización, historia del arte, acrobacia y un sinfín de asignaturas de interpretación. Un viaje por la historia del teatro y todo lo que compone este noble arte. Esa maleta repleta con la que terminé mis estudios me ha salvado en más de una ocasión. En todos los caminos andados en mi trayectoria profesional me ha acompañado. Cuántas veces he hundido mi mano en ella y he sacado, cual efecto de magia, un salvavidas.

Sin embargo, siempre desconocí el necesario e importantísimo papel de la gestión cultural. Me pilló por sorpresa, no fue una salida profesional que tener en mente. Me atrevería a decir que sigue sin serlo para las egresadas y egresados. Lo fue la interpretación, por supuesto, lo fue la docencia a la que tantos años dediqué, y las mil y una acrobacias que una tiene que hacer para vivir de esta profesión. Pero la gestión cultural es un campo, en Canarias, no muy transitado. Pocas son las opciones formativas disponibles en las islas y poca presencia tiene en el currículum educativo, en cursos, congresos o seminarios.

¿QUÉ ES SER GESTOR/A CULTURAL?

Lluís Bonet Agustí, Director del programa de doctorado en Gestión de la Cultura y el Patrimonio de la Universidad de Barcelona (Castillo Barrios, 2019), define al gestor o gestora cultural «como mediador entre la creación artística o herencia patrimonial, el consumo cultural y la participación ciudadana, con el objetivo de hacer viable un proyecto cultural que se inserta en una estrategia social, territorial y/o de mercado».

Por otro lado, Cristina Riera, gestora y comunicadora cultural, describe a estos profesionales como hombres y mujeres que transitan entre ser «mediadores, activadores, provocadores, facilitadores, posibilitadores, sugestores o gestores por necesidad, destinados a facilitar entornos para vivir experiencias, para provocar curiosidad, reflexión, para reforzar sentido de comunidad».

Vayámonos a una definición descrita por una institución especializada en la formación de este campo. La Universitat Oberta de Catalunya en su blog describe los cuatro aspectos imprescindibles de la profesión de gestión cultural: «El gestor/a cultural es un mediador/a entre la creación, la participación y el consumo cultural. Como profesional, debe poder desarrollar un trabajo artístico y cultural, y articular su inserción en una estrategia social, territorial y de mercado. Es imprescindible tener una visión panorámica del sector cultural, donde complete la viabilidad del proyecto cultural del que se responsabiliza en

todos los campos que se relacionan: sociales, políticos, territoriales y de mercado. Estar cualificado/a para poder desarrollar de forma satisfactoria las responsabilidades asumidas».

Analizando todas estas definiciones vemos que estos profesionales de la gestión son un puente entre la cultura como experiencia y las personas que habitan un territorio; y que establecen este vínculo como estrategia para alcanzar una vida más plena. ¿No les parece una tremenda responsabilidad? Es decir, todo aquello que aprendí en mis estudios, todo lo que llenó mi maleta, todos los mensajes lanzados desde los escenarios pueden y deben incidir en la comunidad donde me desarrollo, no exclusivamente en el público que fue a verme al teatro esa noche. Nadie me contó que existía ese papel, que existía el profesional que se encarga de unir, de enlazar ciudadanía, agente cultural y territorio.

Incluso desconociéndolo, el devenir de mi camino profesional me acaba colocando en ese lugar. Creo que esta condición mediadora, de alguna manera, ya la transité en los muchísimos años que estuve trabajando como profesora de teatro, si bien lo que mediaba era entre el alumnado (de muy diversa condición), el escenario y el poder del grupo para llegar a un objetivo común. En todo ese tiempo descubrí el enorme poder transformador del teatro. Otra herramienta más para mi maleta.

En la andadura de la gestión cultural, cuando llegué a la coordinación del Espacio La Granja primero y la coordinación del Área de Artes Escénicas después, he tenido que ir aprendiendo a medida que transito el camino, a medida que me voy formando y, una vez más, me salva mi «maleta». Sin duda, ser titulada superior en Arte Dramático y llevar 20 años trabajando sobre y bajo el escenario, construyen una mirada gestora amplia y

poliédrica. Detectas necesidades, entiendes lenguajes, comprendes los tiempos. De manera estructural hay conceptos que no dudas.



Foto espacio La Granja y Teatro Guiniguada

¿QUÉ PAPEL HA TENIDO EN TODO ESTO EL HECHO DE SER MUJER?

En un aspecto estaremos todas de acuerdo: la gran desigualdad que las mujeres han sufrido a lo largo de la historia en todos los ámbitos de la sociedad, por supuesto, no excluye el ámbito cultural. Es necesario el trabajo por visibilizar y empoderar la figura femenina por la sencilla razón de que existimos, sin más. Pero el camino se está recorriendo. El trabajo de género en relación con la cultura viene siendo, desde hace años, un elemento a tener en cuenta desde las grandes infraestructuras culturales nacionales y está cada vez más presente en los perfiles profesionales de la gestión cultural.

Por suerte, pertenezco a una generación de mujeres que está recorriendo un camino que tantas otras mujeres han ido construyendo antes. Sabemos lo difícil de encontrar mujeres al frente de puestos de responsabilidad. Pero en

un proyecto se construye gracias a las personas que forman parte de él.

mi caso son múltiples los entornos de trabajo donde me encuentro sentada en una mesa rodeada de otras tantas mujeres que, como yo, estamos al frente de proyectos culturales.

El día a día de mi trabajo tiene tantas interlocutoras femeninas como interlocutores masculinos. Una nueva generación de profesionales mujeres perfilan un nuevo mapa laboral en el mundo de las artes escénicas. Esta realidad la tengo presente diariamente: cada vez son más las propuestas escénicas lideradas por mujeres, tanto en la producción y distribución como en la dirección escénica, la dramaturgia y, por supuesto, la interpretación. El ámbito técnico también gana en presencia femenina, es común que lleguen a los teatros técnicas de sonido e iluminación, incluyendo el alumnado que cursa prácticas en nuestras infraestructuras culturales. No se quedan atrás los ámbitos de gestión de proyectos culturales nacionales y regionales, de proyectos juveniles y de proyectos educativos, incluyendo a la Escuela de Actores de Canarias que, por primera vez, está dirigida por mujeres en ambas sedes. Esto es una buenísima noticia. Noticia que despierta esperanza y responsabilidad.

Los condicionamientos de género en los que, como mujeres, hemos sido educadas han incidido en tener un foco especial en los cuidados y los afectos a la hora de relacionarnos. Esto, considero, tiene reflejo en el trabajo que desarrollo a diario, donde tiene un papel predominante la capacidad de escucha, la alteridad y la firme convicción del trabajo en equipo. Muchas veces pronuncio la frase de «zapatero a sus zapatos» haciendo referencia a que, si yo tengo la responsabilidad de tomar ciertas decisiones en diferentes ámbitos, no las tomaré sola, necesitaré que las/os compañeras/os especializadas/os en ese ámbito den su opinión, planteen los pros y los contras, y tomemos en común la mejor decisión posible. Esta manera de trabajar es, bajo mi punto de

vista, crucial. Coloca a cada una en su lugar, le da valor a su labor y le hace sentir parte de un equipo. Cuando alguien siente que es un eslabón fundamental de un proyecto común asumirá ese proyecto como propio y pondrá todo su empeño e ilusión en él. Estaremos de acuerdo, una vez más, que trabajar en cultura requiere de ilusión y de convicción.

Las bondades del trabajo en equipo tienen, también, sus complejidades y no son pocas. En numerosas ocasiones salen a la luz actitudes no gratas tales como el ego, la envidia y las incomprensiones varias, pero no podemos claudicar ante ellas. Hay que hablar más de «nosotras/os» y menos de «yo». La visión unidireccional ha quedado obsoleta.

Sin embargo, no quiero terminar esta breve reflexión sin poner el foco en un concepto clave: *un proyecto se construye gracias a las personas que forman parte de él*. De cualquier condición y género. Mujeres y hombres comprometidas/os, responsables, con escucha activa y valentía.

En los tiempos que vivimos no hay nada más revolucionario que el afecto, que la alteridad.

Castillo Barrios, A.L. [Ana Luz]. (2019). *Gestión cultural y género: una aproximación*. Manual Atalaya. Apoyo a la gestión Cultural. Disponible en <https://atalayagestioncultural.org/gestion-cultural-genero/>

Universitat Oberta de Catalunya. ¿Qué es un gestor cultural? 2016. *Cultura sin límites*. Blog del área de Gestión Cultural de la UOC. Disponible en <https://blogs.uoc.edu/gestio-cultural/es/que-es-un-gestor-cultural-gestion-cultural/>



Jornadas de Orientación Laboral de la EAC

Isabel Delgado Corujo

Las Artes escénicas están viviendo una profunda revolución en los formatos de sus actividades, modos de presentación en público, canales de difusión, sistemas de producción, circuitos de contratación y la incorporación de las nuevas tecnologías en los sistemas de distribución y exhibición. Por ello, tenemos que analizar y revisar continuamente los elementos que condicionan y dificultan la incorporación al mercado laboral del alumnado, pero también debemos explorar las nuevas posibilidades que irán apareciendo.

Atendiendo a esta realidad, la Escuela Superior de Actores de Canarias ha incorporado la orientación educativa y laboral para profesionalizar la labor que algunos profesores y profesoras realizan desde sus áreas de manera aislada. Dentro de esta línea, pone en marcha en el curso 2020/2021 su propio proyecto de acompañamiento profesional para alumnos y egresados, coordinado por Isabel Delgado, psicóloga y profesora del centro.

Entendemos que la orientación laboral es una pieza clave dentro de la educación integral que se ofrece a los alumnos la EAC, que debe incluir la información sobre el sector, la perspectiva a la hora de buscar trabajo y la motivación a través de las experiencias de profesionales que se han formado en la Escuela.

“Espacio para el intercambio de experiencias y el conocimiento de nuestro sector profesional.”

Así mismo, la Escuela de Actores de Canarias ofrece un servicio de asesoramiento para CEIP, tutores de asignaturas de AAEE y orientadores de centros escolares de secundaria. Queremos que los profesores de secundaria conozcan las posibilidades laborales que ofrecen estos estudios superiores y pueda responder a las preguntas de los jóvenes interesados en cursarlos sin los prejuicios que normalmente se tienen por falta de conocimiento.

Dentro de este proyecto, se celebraron las **Jornadas anuales de Orientación laboral de la Escuela de Actores de Canarias**, gratuitas y dirigidas a profesores, alumnos y egresados de nuestros centros.

En el año 2022 se celebran la segunda y tercera jornadas de orientación laboral, debido a un ajuste de fechas, aunque ambas jornadas se celebran durante cursos diferentes. A continuación, pasamos a detallar las propuestas de las sesiones programadas en estas dos últimas jornadas. Como en años anteriores, todas las actividades se realizarán online a través de un enlace de MEET.

II Jornadas *online* de orientación laboral de la EAC

Curso 2021/2022
2 y 3 de marzo de 2022

Las Jornadas de Orientación Laboral del CASAD Escuela de Actores de Canarias, forman parte de la labor de facilitación y seguimiento que nuestro centro ofrece a los/as estudiantes que están cursando actualmente sus estudios y a los recién egresados, que están buscando despegar profesionalmente.

En las primeras jornadas, celebradas en enero de 2021, nos centramos en los profesionales de la interpretación, especialidad que se imparte en el CASAD EAC: los castings, las agencias de representación, las compañías de teatro, el sindicato de actores de Canarias. Tuvimos también una representación de antiguos estudiantes cuya trayectoria profesional giraba en torno al mundo actoral, y trabajaban dentro y fuera de las islas.

En estas segundas jornadas, queremos prestar atención a otras profesiones vinculadas con las Artes Escénicas a las que el alumnado de un Centro Superior de Arte Dramático puede dedicarse profesionalmente: dirección, dramaturgia, gestión, producción, educación, formación de actores, caracterización, vestuario, regiduría, diseño de luz y sonido, etc.

Contaremos con diferentes mesas, integradas todas por antiguos alumnos/as del CASAD Escuela de Actores de Canarias de las sedes de Tenerife y Gran Canaria, para que nos cuenten a qué otros ámbitos profesionales pueden acceder a partir de la formación que se imparte en Canarias.

PRIMERA SESIÓN *(2 de marzo)*

**16:00 h. Apertura
de las jornadas**

**16:15 a 17:45 h. Mesa de
gestión y producción**

- NAOMI H. SANTOS
(Gestión y producción privada)

Licenciada en Arte Dramático en la Escuela de Actores de Canarias. Master en Gestión Cultural Internacional e Innovación Social por la Universidad Complutense de Madrid. Experta Universitaria en Gestión del Mercado del Ocio y La Cultura.

Lleva más de quince años trabajando en producciones artísticas y distribuyendo a compañías de teatro y danza a nivel nacional. Pertenece a la Asociación de Empresas de Distribución y Gestión de las Artes Escénicas de España (ADGAE) y de BPW Canarias - Asociación de empresarias y profesionales.

En estos últimos años, ha sido seleccionada por diferentes convocatorias a nivel regional para asistencia a Ferias: WOMEX (Finlandia.2019). BIME (Bilbao.2019). MADFERIA (Madrid.2018, 2019 y 2021) DFERIA (San Sebastián. País Vasco. 2018). Feria de Teatro (Castilla y León. 2018). Feria Internacional

de Teatro y Danza (Huesca. 2018). FiraB (Islas Baleares. 2018 y 2019). FETEN (Gijón. 2019). Feria Muestra Ibérica de Artes Escénicas (Cáceres 2019). MERCARTES (Valladolid 2016, 2018 y 2021). FIRA TÁRREGA (Tárrega. Cataluña. 2017). VISA FOR MUSIC (Rabat. Marruecos. 2015).

Directora de *Showercultura*. Empresa experta en la organización, gestión y producción de eventos integrales. Especializada dentro de las artes en teatro, música y danza. Entiende la cultural como un hecho de transformación social y comunicativo. Un modelo de negocio que surge como una nueva forma de ver la cultura y el arte, donde trabaja para crear y fortalecer comunidades entorno a la cultura con conciencia y visión de futuro. Abarca y se ocupa de todos los tipos de públicos y colectivos.

- TERESA ÁVILA RAVELO (Gestión y producción de espacios teatrales)

Tras completar sus estudios superiores de Arte Dramático en la Escuela de Actores de Canarias se especializa en la Gestión, Producción, Gestión Comercial de Espectáculos Escénicos y Construcción de Públicos.

Actualmente, Gestora Cultural y Ayudante de Dirección Artística en el Auditorio de El Sauzal gestionado por la empresa M.C.B Gestión Cultural, S.L. Hasta 2003 trabajó como Jefa de Sala en este Auditorio. Desde el 2002 se encarga, como comercial, de la venta de espectáculos para la empresa M.C.B.

Trabajó también como regidora en galas y actividades de Fiestas de San Pedro (de 2009 a 2016), el Carnaval de Santa Cruz de Tenerife (2004/05/08/09/11/14) y en la Inauguración Magma Arte & amp. Congresos (2016), entre otros.

- DANIEL TAPIA (Gestión de programas y circuitos regionales)

Licenciado en Arte Dramático en la Escuela de Actores de Canarias. Titulado superior en Gestión Cultural. Máster en Dirección de Empresas. En el año 2006 es seleccionado como Becario ayudante de producción del auditorio Tenerife donde trabajará en los departamentos de Área didáctica, Festival de ópera de Tenerife, Tenerife Danza Lab.

Ha sido director, productor, distribuidor y actor de diferentes compañías entre las que cabe destacar Reymala y Abubukaka. Sus producciones han sido mostradas en los principales festivales de internacionales teatro clásico y contemporáneo como

son Almagro, Tárrega, Miami Book Festival, Festival del Finiquito Alcalá de Henares, EEUU, Italia o Perú.

Como productor, se ha destacado su trabajo en festivales como Fimucité, Festival de Ópera de Tenerife, Encuentro de radio teatro y ficción sonora en Madrid o en la organización de jornadas y eventos para diferentes organismos públicos.

Ha sido presidente de la Asociación de Empresas de Artes Escénicas de Canarias, Replica. Y miembro del Consejo Canario de la Cultura del Gobierno de Canarias. Su visión sobre las artes escénicas se centra en el entendimiento del espectáculo como un punto más dentro de la creación y fidelización de nuevos públicos y no en el fin de la propia acción.

Técnico coordinador del Teatro Guiniguada (Gobierno de Canarias) desde 2017 hasta el 2022. Desde el 2020 hasta el 2022 ha trabajado en calidad de Coordinador de la Unidad de Artes Escénicas del ICDC, llevando las coordinaciones de los teatros del Gobierno de Canarias, Proyectos de Artes Escénicas, Redes y Mercados.

17:50 h a 19:20 h Mesa de Dirección y Dramaturgia

- ROMINA MEDINA (Dirección y dramaturgia)

Licenciada Arte Dramático por la Escuela de Actores de Canarias y en Dirección Escénica y Dramaturgia por la RESAD de Madrid. Máster de Estudios Feministas en la Universidad Complutense de Madrid, uniendo la perspectiva de género al ámbito teatral y docente. Amplía su formación teatral con cursos regulares en las escuelas Cuarta Pared y Juan Carlos Corazza, y con John Strasberg, Alfredo Sanzol, Alberto Conejero, Mario Gas, Calixto Bieito, Gracia Querejeta, Tamzin Townsend, y Natalia Menéndez en España, B. Aires y México. Sigue su formación en Género con diferentes talleres en Espacio Mujer Madrid EMMA desde el año 2016.

Entre sus últimos trabajos en Dirección Escénica destacan el musical *Yo soy volcán, salitre y lava* de AD Producciones, estrenado en Gran Canaria (mayo 2019). Durante ese año participa también en el 4º Festival Essencia de la Cuarta Pared como ensayista teatral y en el Laboratorio de Creación Escénica y Coreográfica del Centro Dramático Nacional y Teatro Danza Canal.

Como Directora escénica inicia su trayectoria como Meritoria de dirección escénica con Mario Gas en el Teatro Español con el musical

Sweeney Todd (Madrid, 2008; Barcelona, 2009). Ha trabajado como ayudante de dirección en el Centro Dramático Nacional (CDN) en el Teatro María Guerrero de Madrid con el montaje *Navidad en Casa de los Cupiello* (16/17) y en la Compañía Nacional de Teatro Clásico en el Teatro de la Comedia con la dramatización *Hacer que hacemos* (2016).

Para el 21º Festival de Teatro, Música y Danza de Las Palmas realiza la Dirección Escénica del proyecto *Salvando la sal* de Maykol Hernández, estrenando en la Plaza de Santa Ana el verano de 2017 uniendo el mundo audiovisual y teatral. En junio de 2018 organiza el 120º Aniversario del nacimiento de Lorca en Madrid junto a Rutas teatrales, con una amplia gama de actividades sobre la figura del dramaturgo en la capital.

Ha dirigido en Las Palmas su espectáculo performático *Romper el Silencio* sobre la temática del abuso sexual infantil, en el Centro Atlántico de Arte Moderno dentro del I Ciclo de Site Specific de nuevos creadores en el año 2016. Ha dirigido la zarzuela *Me llaman la presumida* en el Teatro Cuyás de Las Palmas de G.C. para Amigos Canarios de la Zarzuela. También ha llevado a escena la obra *Nada entre la luna y yo*, de Victoria Oramas dentro del Ciclo Canarias Escribe Teatro para la Compañía 2RC.

Ha participado en el proyecto Microteatro a escena para la Sala Bambalín, dirigiendo textos propios y de otros autores. Para Microteatro por Dinero de Madrid dirige las obras *Ellas y ella*, *Clandestinos* y *Mi Lavandería* (2014-12).

Con su compañía Cía Desyugal dirige su texto *Me encanta ser azafata* (Circuito de salas alternativas 2008/2016), *Memoria de la Cárcel de mujeres* de Nawal Al Saadawi (RESAD, 2011, adaptación propia de la novela), *Nuvia* (texto propio, Las Palmas y Madrid) y su texto de microteatro, *Elogio al elogio de una mentira*, estrenado en el Teatro del Bosque en Móstoles, Madrid. Su espectáculo de final de carrera, *In Memoriam*, junto al director Aristeo Mora hace gira por Centros Culturales de Madrid durante el año 2011.

Con Bypass Producciones dirige el Musical *Bodas de sangre* en el CICCA de las Palmas (2011) y las lecturas dramatizadas para 2RC, Compañía de Repertorio de Rafael Rodríguez durante el ciclo Canarias Escribe Teatro (Las Palmas, 2009).

Con la empresa Intermezzo en Madrid ha dirigido los musicales *El libro de la selva* (2020), *El Rey León* y *Annie* (2018/19), *Peter Pan* e *Into the Wood* (2017).

En 2020 escribe una obra teatral sobre *Las Sinsombrero*, tras años de documentación, titulada *Donde no habita el olvido*, en espera de poder ser publicada y montada.

Su actividad docente se remonta al año 2004. Actualmente, trabaja en el campo de la docencia

teatral con la empresa Getting Better, con niños y adolescentes con problemática social en el barrio de Carabanchel en Madrid. Lleva como docente teatral los grupos de Teátrate en la Sala Usina sobre técnica teatral, y en el Centro de Mujeres Madrid (EMMA) y Centro de Mujeres Nieves Torres ha trabajado desde 2016 con teatro y violencias cotidianas a las mujeres. Desde el año 2017 es docente también en la Escuela del Teatro del Barrio en Madrid con talleres de interpretación sobre feminismo y performance/ acción teatral, *Las Sinsombrero I y II*, y *El Universo Femenino* de Lorca. En Canarias, en el Estudio T&T Artes Escénicas, imparte los talleres de Dirección escénica y actoral y Creación de personajes.

En 2018 participa en la ponencia *Micromachismos*, 25 años después organizada por la Universidad Carlos III de Madrid; realiza también un taller sobre CINE Y MUJERES para el festival de cine SREC 2018 en Gran Canaria.

- EMMA ÁLVAREZ LEÓN (Interpretación y dramaturgia)

Se forma como actriz en la Escuela de Actores de Canarias. Desde la mención especial (2016), en el Certamen de Teatro Exprés Cueva Pintada, con el texto *Mi vida por la tuya* hasta la escritura de *NO. El límite es la existencia* (2021), Emma Álvarez ha pasado por Madrid, donde escribe las obras *Floripondia* y *Dime de qué presumes*, que también interpreta. Será este texto el germen de *A la medida 3.0*, el espectáculo con el que se estrena Salvajes a Escena, la compañía canaria a la que pertenece.

Gracias a Canarias Escribe Teatro, recibe la formación de Itziar Pascual, Antonio Tabares, Eva Redondo, Paco Bezerra... Y bajo la tutorización de QY Bazo escribe *El patio de atrás*, texto que estrena en 2019 la compañía D.Hoy Teatro.

- DAVID MARTEL (Dirección, dramaturgia y gestión cultural)

Titulado Superior en la especialidad de Dirección de Escena en la Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León. Titulado Superior en Arte Dramático (Especialidad Interpretación Textual) en la Escuela de Actores de Canarias.

Doctor en Estudios Teatrales por la Universidad Complutense de Madrid con Premio Extraordinario de Doctorado. Máster en Gestión Cultural: Música, Teatro y Danza (Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU) de la Universidad Complutense de Madrid). Máster Oficial

Universitario en Formación e Investigación Literaria y Teatral en el Contexto Europeo: Interculturalidad Teatral Europea (UNED Madrid). Estudió Violín y Saxo y se formó en Dirección de Escena Lírica en la Deutsche Oper Berlín.

Paralelamente a su formación, desarrolla una amplia carrera profesional en España, Alemania y México, tanto en la puesta en escena como en la gestión cultural.

Ha firmado como director de escena diferentes proyectos como la escenificación de la ópera *Nabucco* de G. Verdi, *Lucia di Lammermoor* de G. Donizetti o *L'elisir d'amore* de G. Donizetti, y zarzuelas como *Agua*, *azucarillos* y *aguardiente* de Federico Chueca. Este trabajo lo ha compaginado con la asistencia de dirección a directores como Ignacio García (director del Festival de Teatro Clásico de Almagro), Pepa Gamboa, o con el malogrado Gustavo Tambascio. Junto a ellos, y en numerosos proyectos escénicos, pudo asumir la responsabilidad necesaria para reponer en su nombre sus espectáculos durante las giras realizadas por todo el estado español.

Entre 2014 y 2019 ha trabajado como gestor cultural en la Tischlerei (Deutsche Oper Berlín), en el Festival de Teatro de la Villa de Olmedo (Olmedo clásico), en el Mercado de las Artes Escénicas (MERCARTES), o para la Orquesta Sinfónica de Castilla y León (OSCyL), asumiendo responsabilidades en la producción y gestión de proyectos escénicos, coordinando tanto a profesionales como artistas. Actualmente, realiza labores de Gestión Cultural, Comunicación y Producción en variados proyectos dentro del ámbito del arte escénico, como el Mercado de las Artes Performativas del Atlántico Sur (MAPAS).

Ha trabajado en múltiples montajes escénicos, tanto como Regidor Lírico o Maestro de Luces, cuya puesta en escena y dirección han sido realizadas por Paco Azorín, Graham Vick, Giancarlo del Mónaco, Pier Luigi Pizzi, Massimo Gasparon, Marco Carniti, Christof Loy, Gustavo Tambascio, Emilio Sagi, Pablo Viar, Mario Pontiggia o Ignacio García entre otros, y bajo la dirección musical de maestros como Sergio Alapont, Martín Baeza-Rubio, Cristóbal Soler, Carlos Aragón, Will Humburg, Denis Vlasenko, Stefan Solyom, José Sanchís, Antonio Florio o Jorge Rubio (Desde 2005 hasta la actualidad).

Sus propuestas dramatúrgicas han sido puestas en pie en espacios artísticos como el Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas de Gran Canaria, en el Teatro Experimental Álvaro Valentín del Centro Cultural Miguel Delibes en Valladolid o en la propia Escuela de Actores de Canarias en Gran Canaria. Tiene un amplio recorrido como investigador con múltiples publicaciones en torno a la figura de Samuel Beckett, autor sobre el que trata su tesis doctoral.

19:25-20:00 h. *Nuevos Caminos en la Educación de Lengua y Literatura*

- ALCIDES GONZÁLEZ CAIRÓS
(Profesor de Instituto de Lengua y Literatura)

Licenciado en Arte Dramático por la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid y la Escuela de Actores Canarias. Formación musical (guitarra española y canto) en el Taller de Músicos de Madrid.

Ha trabajado como actor en series nacionales como «Águila Roja» (TVE, 2013), «La Sala» (HBO, 2019), «El Barco» (Antena 3, 2012), «El Internado» (Antena 3, 2008), «Los Hombres de Paco» (Antena 3, 2005), «Hospital Central» (Telecinco, 2007 y 2008), «Física o Química» (Antena 3, 2008), «El Comisario» (Telecinco, 2002, 2003, 2004, 2006) o «Los Serrano» (Telecinco, 2004) y en películas como «Seis puntos sobre Emma» (2011) o «La Isla Interior» (2009).

En Teatro ha trabajado como actor en montajes como «Gladiator» para el Festival de Teatro de Mérida (1993), «La Dama Boba» dirigida por Miguel Narros (Gira nacional, 1996), «Sueño de una noche de verano» para el Festival de Sitges y Mérida (1994, y gira nacional). Como actor y músico con Zárpuk Teatro en los espectáculos «20 Poetas de un Siglo», «Cuatro por cuatro» y «La Mandrágora» (Madrid del 2000 al 2002)

Como músico y compositor tiene dos discos editados a nivel nacional y más de doscientos directos por toda España. Es autor de canciones para artistas como Amistades Peligrosas o la serie Mis Adorables Vecinos de Antena 3. Autor de música para teatro, CIA. Zárpuk Teatro, cía. Locos Bajitos.

Se dedica a la docencia desde 2014 cuando consigue que se reconozcan las competencias de los estudios superiores en artes escénicas como habilitadoras para impartir la asignatura de Lengua y Literatura en los Institutos públicos. Ha trabajado como profesor en varios centros de la isla de Tenerife.

SEGUNDA SESIÓN (3 de marzo)

16:00 a 17:30h. Mesa de formación en AAEE

- ROSA ESGRIG

(Actriz y fundadora de la escuela de cine infantil y juvenil Cámara y Acción)

Actriz, Licenciada en Arte Dramático por la Escuela de Actores de Canarias y por la Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid.

Ha desarrollado su actividad artística durante más de veinte años en diversas compañías del panorama teatral canario abordando espectáculos de múltiples géneros, clásicos, musical, infantil y contemporáneo, cine y televisión.

En agosto de 2020 tiene su primer acercamiento a la dramaturgia a través de Canarias Escribe Teatro, cursando los talleres impartidos por Eva Redondo e Itziar Pascual, continuando su formación en la Escuela Internacional del Gesto con los Hermanos QY Bazo y más recientemente en el Nuevo Teatro Fronterizo con Pablo Messiez.

Actualmente compagina la carrera de actriz con la pedagogía, dirige desde 2012 la Escuela de Cine Infantil y Juvenil Cámara y Acción y es la formadora en Gran Canaria del Festival de Cine Cinedfest.

En abril de 2022 estrena *Yo Maté a Kurt Cobain*, su primer texto como dramaturga y productora, texto seleccionado en el Laboratorio de Escritura Teatral de Canarias Escribe Teatro.

- ALICIA RODRÍGUEZ

(Directora y Pedagoga teatral)

Obtiene el título Superior de Arte Dramático en la Escuela de Actores de Canaria. Máster Oficial Universitario en Danza y Artes del Movimiento, Posgrado en Universidad Católica San Antonio de Murcia (UCAM). Actualmente, realiza sus estudios de doctorado en la Facultad de Educación en la Universidad de La Laguna.

Entre sus últimos trabajos destaca su labor como docente. Profesora de Teatro en Aula de teatro Infantil y Juvenil en Escuela de Actores de Canarias, desde octubre de 2006 hasta la actualidad. Por su trabajo con la Compañía Joven de la EAC ha recibido en varias ocasiones galardones y reconocimientos en los Premios Buero de Teatro Joven. En 2012 recibe una Mención Especial por su Labor Pedagógica en los Espectáculos que dirige. Profesora de teatro en Escuelas de Teatro de Tenerife - Auditorio de Tenerife

(septiembre 2019 hasta junio 2020). Profesora de Expresión corporal y Dirección Escénica en Taller VoCE. Profesora de teatro en Escuelas de Teatro de Tenerife - Auditorio de Tenerife (septiembre 2018 hasta enero 2019). Docente en VII Escuelas de Verano de Educación Creativa Emocional: EMOCREA EXPRESIÓN en la Universidad de La Laguna, julio de 2018.

Como Directora Escénica destaca su labor en la Orquesta Filarmónica Juvenil de Tenerife Miguel Jaubert, (octubre de 2013 hasta enero 2018). Ha trabajado como directora de escena y Escenógrafa de Ópera: *The Old Maid and the Thief* (2022, Auditorio de Tenerife). Directora Escénica y dramaturga de la obra teatral *Pacientes Impacientes Adolescentes* en la Jornada Conjunta de Pediatría de atención primaria y extrahospitalaria de Canarias, celebrado en marzo de 2019.

Trabaja como actriz en la Compañía Teatral Títeres Tragaluz, desde septiembre de 2006 hasta la actualidad. Creadora y desarrolladora del proyecto Artemocionante para la concejalía de Educación y Juventud de Santa Cruz de Tenerife (de octubre hasta diciembre 2021).

- FRANCISCO PEDRIANES

(Actor, director y Creador de las Escuelas de Teatro del Valle en la isla de La Palma)

Licenciado en Arte Dramático por la Escuela de Actores de Canarias. Ha reforzado sus estudios con cursos de interpretación, dirección escénica, pedagogía teatral, producción, dramaturgia, voz, clown, improvisación, teatro inclusivo, etc.

Lleva casi 20 años dedicándose profesionalmente al sector de la cultura en diferentes ámbitos, como la interpretación, la dirección, la producción, la docencia y la gestión cultural, entre otros.

En el año 2001 funda, junto a Fran Gómez y Mar Moya, la compañía Cascapuá con la que estrenan, en 2002, *Pequeños Desórdenes*, dirigida por Adrián Daumas y *La Cantante Calva*, en 2005, bajo la dirección de Enzo Scala.

En 2008 funda en solitario Dadá & Cía. con la que estrenan *La Cola* de Israel Horovitz (2009), en 2019, *Eres un buen momento para morirme* de Patricia Figuro (2019), ambas dirigidas por Enzo Scala. Asume el papel de Director escénico de la compañía en 2021 con el espectáculo *Cabaret Banana: ¡Pa' virus yo!*.

Director en 2017 y 2018 de Las Fiestas de Arte «Puro Cabaret» y «Luces, Música... ¡Acción!», de Los Llanos de Aridane. Coordinador desde 2014 a 2018 de las Muestras de Teatro Isla de La Palma «De andar por

casa» y «Una isla en escena», organizadas por el Cabildo Insular de La Palma.

Como docente trabaja impartiendo clases en las Escuelas Insulares de Teatro de Tenerife De (de 2002 a 2012). En 2014 crea, en La Palma, las Escuelas de Teatro del Valle que siguen funcionando actualmente. Proyecto apoyado conjuntamente por el Cabildo Insular de La Palma y por los ayuntamientos de El Paso, Los Llanos de Aridane y Tazacorte. En el 2020 entra como profesor en la nueva Academia de Abubukaka. En todos estos años también ha gestionado diferentes eventos e impartido múltiples talleres por las islas, centrándose actualmente en cursos de un teatro más social dirigidos a grupos de personas un poco olvidadas por la sociedad como los mayores, los migrantes, jóvenes en riesgo de exclusión social, mujeres maltratadas o personas con diversidad funcional.

17:35-18:50 h. Mesa de antiguos alumnos especialistas en escenografía, vestuario y caracterización

- HARIDIAN NÓBREGA (Caracterización y vestuario)

Estudios superiores de Arte Dramático en la Escuela de Actores de Canarias. Curso Maquillaje Escuela Elite Makeup, Madrid. Curso peluquería de Platón en Escuela Cazcarra, Barcelona.

A partir de 2004 comienza a trabajar como maquilladora en cortometrajes, TVCanaria, publicidad y en 7 ediciones del Festival de Ópera de Tenerife.

En 2008 trabaja en su primera película como auxiliar de maquillaje en «Los Abrazos Rotos» de Pedro Almodóvar. Los años siguientes trabaja en películas rodadas en Canarias como: «Invasor» de Daniel Calparsoro, «MaMa» de Julio Medem o «In the heart of the sea» de Ron Howard.

En 2011 hace su primera jefatura de departamento y diseñadora de maquillaje en «Seis Puntos Sobre Enma» de Roberto Pérez Toledo. Le seguirán tres proyectos más, «La isla del Viento» de Manuel Menchón (2014) y «La Casa entre los Cactus» de Carlota González Adrio, rodada en 2021 y pendiente de estrenar.

En los últimos 5 años ha estado viviendo en Madrid y ha podido trabajar en producciones de televisión de diferentes plataformas como «Cuéntame», «Arde Madrid», «Caronte», «Veneno»,

«Antidisturbios», «Élite», «Historias Breves», «Física o Química» el «Reencuentro» o «La Casa de Papel».

- DAILOS GONZÁLEZ (Caracterización)

Licenciado en Arte Dramático en la Escuela de Actores de Canarias. Combina su trabajo como actor y como maquillador profesional realizando diferentes cursos como el de Kryolan, impartido por Marta Palmero, Curso de maquillaje de cine impartido por Ely Fernández (Film comission), el Curso de aerografía impartido en ANNAStudio o el Curso de Bases de Maquillaje, Ciencia, Color y Diversidad impartido por Baltasar González y Oscar Arenas, entre otros. Actualmente, cursa el Máster en caracterización, maquillaje y estética en Master D.

Ha trabajado como Maquillador auxiliar para serie de APPLE TV, Fundación (2022), Maquillador/peluquero para publicidad de LIDL carnaval (2022), Ayudante de maquillaje para publicidad DORADA CARNAVAL, La cremé films (2022), Maquillador/ peluquero para videoclip de Pat Llombert para «Candilejas» (2021), Ayudante de maquillaje para serie «Campamento Newton» de Max Lamcke para Secuoya producciones y DISNEY Channel (2021), Ayudante de maquillaje para la película «Todos lo hacen» de Martín Cuervo para SECUOYA producciones y A3media (2021), Maquillador / peluquero para anuncio «mascarilla 19», para Candilejas producciones (2020), Jefe de maquillaje y peluquería para corto «By the sea», para Candilejas producciones (2019), Maquillador para videoclip, grupo SoundBreakers, Cambuyón films (2019), Maquillador para cortometraje «CiFi» para Cambuyón films (2019), Maquillador jefe para Film «Experience express» (2018-actualmente), Maquillador para la marca MAC Cosmetics, para el grupo Stee Lauder (2019), Maquillador para webserie de Iván López (2018), Maquillador para largometraje «Platón» de Iván López (2018), Maquillador auxiliar para superproducción «Heart of the sea» del director Ron Howard o Jefe de maquillaje y FX, para el corto «El gigante y la sirena» (2017)

- LORENA MARTÍN (Regiduría y creación de atrezzo)

Licenciada en Arte Dramático en la Escuela de Actores de Canarias, complementa sus estudios con conocimientos de música y canto y sus más de doce años dedicados a la danza clásica y contemporánea.

Su formación y trabajos como actriz y bailarina, le han abierto otros campos trabajando como ayudante de dirección, regidora, vestuarista y atrecista.

Para 2RC Teatro Compañía Repertorio, bajo la dirección de Rafael Rodríguez, como asistente de dirección en

«La verdad sospechosa», «El perro del hortelano», «El alcalde de Zalamea» y «El cerco de Leningrado». Para el TEMUDASFEST trabaja bajo la dirección de Rafael Rodríguez para «La Casa del Teatro» y para el mismo Festival un año después «La Vida es Sueño y Circo». Con la productora Unahoramenos trabaja como asistente de dirección en el espectáculo «Tal vez soñar», dirigido por Mario Vega. Ayudante de dirección de la obra «El mecanismo del dragón» dirigida por Guaxara Baldasarre y «El sueño de César», un infantil estrenado en octubre del 2020. Después de varios años como bailarina y actriz en Zalakadula, dirigido por Luifer Rodríguez, se incorpora de nuevo a la compañía en las navidades del 2019 como ayudante de dirección de los espectáculos «Payaso» y «Borondonia».

Como regidora en los montajes de «Don Juan Tenorio», dirigidos por Natalia Menéndez, Tamzin Townsend, Jorge Reyes, Carlos Alonso y José Luis Massó. Junto a Israel Reyes forma parte de su equipo de regidores en el carnaval (El latino, La Belle époque, El carnaval pirata, Carnaval TV y Los locos años 20). En la inauguración del Festival de cine de Las Palmas de Gran Canaria 2018 se convierte en la regidora de sala para el Gran Wyoming. Bajo la dirección de Ferrán Madico y de la productora Dania Dévora, trabaja como regidora en el «Electra», de Benito Pérez Galdós, en su reestreno en el Teatro Pérez Galdós.

Su trabajo como vestuarista y atrecista comienza con la colaboración con Quino Falero en «Tres», donde también trabaja como escenógrafa. Trabaja como asistente de escena (Departamento de Arte) para los Amigos Canarios de la Ópera (ACO)-Temporadas 2011/2012/2013. Se incorpora otra vez en el 2017 como asistente de sastrería y empieza como jefa del departamento de atrezzo (temporada 2018 y 2019). Actualmente, sigue colaborando con ACO. Trabaja para Profetas de Mueble Bar en el departamento de atrezzo y vestuario para «El Corredora». De la mano de la productora Las Hormigas Negras trabaja como vestuarista para «La Isla Misteriosa». En su andadura con la compañía 2RC regresa como jefa de atrezzo y vestuario de las producciones en gira «Hansel Y Gretel», «El galán fantasma» (Almagro 2020 - Alcalá 2021), «7 Hombres Buenos» (Madrid 2021), «Ad Libitum» dirigido por Noemi Pérez, «Leyenda y la tormenta» el último infantil dirigido por Rafael Rodríguez y su último espectáculo en gira «La Boba para los otros y discreta para sí» de Lope de Vega.

Trabaja para la TVCanaria (Departamento de Arte) en el rodaje en «La revoltosa», serie de humor Temporada I y II. Su mayor experiencia en el cine ha sido de la mano de Félix Sabroso y Dunia Ayaso en la película «La isla interior», como asistente de rodaje (Departamento de Arte).

- ÁNGEL CABRERA (Actor, creador de espacios sonoros y fundador d T&T Estudio de Artes Escénicas)

En 1985 comienza sus estudios de música en el Conservatorio Superior de Música en las Palmas de Gran Canaria. Miembro del Coro Polifónico de la Ciudad de Telde desde 1989 hasta el año 2000 bajo la dirección de Dña. Laura González Machín, en los que llega a ser asistente de dirección. Durante esos años realiza cursos de especialización en música coral con los siguientes maestros: Dña. Digna Guerra (directora del Coro Nacional de Cuba), D. Javier Busto y D. Dante Andreo (Especialista en música Antigua). En 1997 comienza sus estudios de Arte Dramático en el Centro Superior Autorizado de Arte Dramático Escuela de Actores de Canarias licenciándose en el 2001. Realiza cursos de especialización en movimiento con D. Norman Taylor, D. Jep Meléndez. Como actor trabaja en las obras: «Jubileo», «Círculo de tiza», «El perro del hortelano», «El alcalde de Zalamea». Participa en programas de televisión, «Cuando no es una cosa es otra» en la TV Canaria, «Desmontando a Don Juan», «Mi vida gira alrededor de 500 metros», «Insulario» y en el Festival de Monólogos de la Sala Insular de Teatro.

Su formación musical lo ha llevado a trabajar en la creación de espacios sonoros y música original para diversas compañías: Klótikas (*Jubileo* de George Tabori, *Circulo de tiza* de Li Thsing Tao), Espacio 21 (*El médico a palos* de Molière), 2RC Teatro Compañía de Repertorio (*El Perro del hortelano*, *Père Lachaise*, *La encrucijada*, *El alcalde de Zalamea*, *Misterio Bufo*, *El cerco de Leningrado*, *Los mares habitados*, *La quinta pared*, *Abre el ojo*, *Se busca a Juan Rana*, *Desmontando a Don Juan*, *Mi vida gira alrededor de 500 metros*, *Porno Casero*, *Romeo y Julieta*, un drama de Shakespeare para niños, *La última transmisión*, *Salvando la sal*)

Entre los años 2008-2010 participa en el proyecto M.U.S.E. creado por Yehudi Menuhin violinista y director de orquesta; concretamente su aplicación y desarrollo en el Colegio Salvador Rueda, específico enseñanza especial. Trabaja con un amplio espectro de trastorno del espectro autista hasta síndrome down en niveles. Esta experiencia marca su sensibilidad hacia este tipo de colectivos y posterior desarrollo de proyectos vinculados al teatro social y plena inclusión. Desde el año 2018 al 2020 realiza cursos de interpretación para la asociación de discapacitados APADIS, desarrollando el proyecto Acciones cotidianas adaptadas al teatro de inclusión plena. En el año 2019 realiza un taller de teatro en el centro ocupacional de Santa Brígida. En el mismo curso escolar participa en el programa de la ULPGC *Peritia et Doctrina*, llevando a cabo y dirigiendo una

adaptación del texto «Las Troyanas de Eurípides». Como trabajador y docente de la Escuela de Actores de Canarias, Centro Autorizado Superior de Arte Dramático sede Gran Canaria, desde el 2003 hasta la actualidad, ha desempeñado los cargos de Secretario de Departamento de la asignatura de Movimiento 2004-2005, Jefe de Departamento de la asignatura de Movimiento 2005-2007, Secretario de Centro 2007-2014 y Jefe de Estudios 2014-2018.

18:55 -19:25 h. *Redes y colaboraciones nacionales*

- NACHO CABRERA

(Director, dramaturgo, miembro de la Asociación de Directores de Escena -ADE- y la Academia de Artes Escénicas de España)

Licenciado Superior de Arte Dramático en la Escuela de Actores de Canarias. Doctor por la facultad de Literatura Española, Clásica y Árabe de la Universidad de La Palmas de Gran Canaria con la tesis «Una propuesta de libro de dirección: La Infanta de Velázquez de Jerónimo López Mozo». Profesor del Conservatorio Superior de Música de Canarias en sus distintos niveles, desde curso 2003-2004 hasta la actualidad. Imparte las asignaturas de Expresión Corporal, Escena Lírica, Arte Dramático, Técnicas de Concienciación Corporal y Comunicación Oral.

Fundador y director de la importante y reconocida compañía de Teatro La República, ha recibido el Premio Réplica 2020 Mejor Espectáculo (San Juan), Premio Réplica 2017 Mejor Director (*Las Raíces Cortadas*), Premio Réplica 2014 Mejor Autor Teatral (*Ciudadano Yago*), Premio Réplica 2011 Mejor Espectáculo (Noche de Bufones), Premio Réplica 2011 Mejor Director (*Noche de Bufones*).

Sus últimos espectáculos estrenados son: «Madre» producido por Teatro La República (Teatro Cuyás, 2021). Director de escena del espectáculo musical «Sinfónicas» producido por la Orquesta Sinfónica de Las Palmas. Estreno en Auditorio Alfredo Kraus (septiembre de 2021). Director de «Mitad y Mitad» de Jordi Sánchez y Pep Antón. Estreno en Teatro Guiniguada (mayo de 2021). Director y autor del monólogo «Electra» basado en la obra *Electra* de Benito Pérez Galdós. Estreno en la Casa Museo Benito Pérez Galdós (marzo de 2021). Director y autor del monólogo «Salomón» basada en la obra «El tacaño Salomón» de Benito Pérez Galdós. Director «San Juan» de Max Aub (Estreno en el Teatro Cuyás de Las Palmas de Gran Canaria, 2020) que obtiene el Premio Réplica

2020 Mejor Espectáculo y el Premio Réplica 2020 Mejor Escenografía. Director y autor del monólogo «Condenados» basada en la obra *Los Condenados* de Benito Pérez Galdós. Director y autor «Las Cicatrices del cielo» basada en la obra *Galileo* de Bertold Brecht.

Participa y organiza habitualmente en jornadas, entre las que destacamos las más recientes como su participación en «Domingos de Autoría», organizado por Teatro Guiniguada (mayo de 2021). Moderador en la Jornadas sobre «Gestión Propia y externalización de los teatros de propiedad pública» organizados por el Ayuntamiento de Zamora y ADE (Asociación de Directores de Escena de España). Ponente en el Seminario «Nuevas Dramaturgias en Canarias» para la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

Entre sus últimas publicaciones destacamos: «Galdós: lejos del artificio», «De aquel teatro independiente en Canarias», «Las cicatrices del cielo, el infinito pasillo de la razón» y «El combate interior».

Le han publicado también sus obras «Ciudadano Yago». Editorial Mercurio. Biblioteca Canaria de Lecturas. Primera Edición en marzo de 2014. «Y cuando las mujeres asaltaron los cielos». Editorial Anagnórisis. Junio 2012.

Miembro de la Junta Directiva de la ADE (Asociación de Directores de Escena) como vocal. Desde mayo 2007. Organizador de XV Congreso de ADE en Las Palmas. Miembro de la Academia de las Artes Escénicas de España. Miembro fundador de la Asociación de Productoras de Teatro de Canarias (APTC). Integrante de la Plataforma Teatral «LA TRAMOYA».

Ha recibido el reconocimiento Pleno Corporativo del Ayto. de la Villa de Ingenio a la trayectoria profesional (2017) y la Medalla de la ADE (Asociación de Directores de Escena de España), entregada el 5 de abril de 2021, en el Teatro de la Comedia, sede de la CNTC, de Madrid.

19:30h. *Cierre de las Jornadas* (25 y 26 de noviembre)

19:40 - 20:00h. *Comentarios, impresiones y propuestas de los participantes*

III Jornadas online de orientación laboral de la EAC

Curso 2022/2022
25 y 26 de noviembre de 2022

Las III JORNADAS DE ORIENTACIÓN LABORAL DE LA EAC, actividad que forma parte de la labor de facilitación y seguimiento que nuestro centro ofrece a los/as estudiantes que están cursando actualmente sus estudios y a los/as egresados. Serán las primeras jornadas que se abran a otros colectivos o estudiantes interesados en el trabajo de interpretación en diferentes ámbitos.

Estas terceras jornadas se centran en las salidas profesionales vinculadas al audiovisual, el cine y televisión, un sector en crecimiento donde poder encontrar una salida laboral.

Por primera vez, se programa dentro de estas jornadas un taller impartido por una actriz profesional en activo especializada en preparación de pruebas de selección de actores y actrices. Nuestro interés por contar con verdaderos profesionales que trabajen con grupos reducidos nos lleva a cobrar una matrícula mínima de 15 € por este taller. El resto de actividades siguen siendo gratuitas

PRIMERA SESIÓN (25 de nov.)

16:00 h. *Apertura de las Jornadas*

Taller online: **Cómo empezar tu camino en el mundo del audiovisual (Casting)**

“Profesionales del Audiovisual (Cine, Tv, Series)”

-ELISA CANO
(Actriz de teatro, cine y tv. Máster en interpretación cinematográfica).

Licenciada en Arte Dramático por E.S.A.D de Sevilla, aunque comenzó sus primeros años de carrera en la Escuela de Actores de Canarias. Ha cursado dos Másteres de interpretación cinematográfica en Cinemaroom Studio y Actores Madrid.

Entre sus estudios específicos de actriz, destaca su formación en Técnica Meisner nivel 3 con Manuel Castillo. Monográficos con John Strasberg, Tonucha Vidal, Javier Luna, Álvaro Haro, Conchy Iglesias, Carlos Sedes, Eva Leire y Yolanda Serrano, Cristina Perales y Gracia Quejereta. En Técnica Impro formada con Paula Galimberti «Jaming», Ignacio Lopez «Impromadrid», Javier Pastor «El club de la Impro» y Ankele Canti «Al tran tran».

Ha participado en números cortometrajes, destacando los protagonizados como «¿Por qué apuntan a Sirio?» de Jon Rivero presentado en la sección ON del Festival de Cine español de Málaga en 2019 o «Aun sigo vivo». De Rafael Nieto. En series españolas destaca

la participación en «Velvet» y «Acacias». También «Malviviendo», «Colega Canario», «Criminalista», de David Sainz, o «El secreto», protagonizado junto a Belén Rueda.

En el último año ha trabajado en las siguientes películas «Amarillo», de Eduardo Álvarez Cambuyón (HBO), «Érase una vez en Canarias», Dirigida por Armando Ravelo. También en «Último día» de Sergio Marrero (Rec Producciones) y «The Fallen» de Iván López, ganador del premio a la mejor interpretación del festival Tenerife Noir.

En Televisión ha trabajado en programas como «Las noches de Tefía» (2022) (Atresmedia), La Campaña anual *Dorsia* en Sálvame Telecinco, el Anuncio Dorada Carnaval y movidas del mes. En Tres temporadas de «Gente Maravillosa» desde 2020 (TVCanaria) y «Criminalística» de David Sainz Playz (Protagonista 2018).

Su último trabajo en el Teatro ha sido su papel como Rosaura en el montaje «Seguismundos» (2022). Coproducción internacional del festival mapas España y Colombia. También ha trabajado en «Poguerful» (2021) gira nacional de Bibiana Monje, Compañía Impulso Madrid-Canarias, Improvisación teatral con el Club de la Impro, Taramela e imprudentes (2019), «Otel» de la compañía *Entre calles* (2019), «Cometiendo Aciertos», compañía el Palacio de papel (2018), Microteatro por dinero 9 piezas realizadas con Francisco Palomo, Paco Pozo y Roy Laguna (2018), «El baño» en Festival de Málaga de Teatro Español (2016), «Arlequino» en el Piccolo de Milano, Italia. (2015)

Como directora y dramaturga tiene 7 obras estrenadas en la reconocida franquicia teatral Microteatro por dinero Madrid, Málaga. Cuenta con cinco cortometrajes como directora, con premios en el Festivalito de la Palma y el DH Rueda de Sevilla.

SEGUNDA SESIÓN (26 de nov.)

11:00 - 11:45h. Charla: El trabajo de interpretación en las series de TV.

- JAVIER CIFRIÁN

(Actor y fundador de Escuela Cine y Tv (Laboratorio Creativo Audiovisual de Cantabria))

Se Licenció en Arte Dramático en la Escuela de Actores de Canarias y continuó perfeccionándose en diferentes técnicas interpretativas de la mano de

maestros como, Carlo Boso (Commedia dell'arte, Italia), Enzo Escala (Cabaret de París), Philippe Gaulier (Clown, Londres) o Sanchís Sinisterra (Laboratorio fronterizo, Barcelona), entre otros. En seguida Carlo Boso se fijó en él y le dirigió en dos coproducciones españolas con el Piccolo Teatro di Milano: «Arlequino servidor de dos patrones» y «El Quijote». Con ellas adquirió tablas en festivales de teatro nacionales e internacionales como Almagro, Carcassonne y Venezia.

Se abrió camino en la pequeña pantalla a través de las agencias de publicidad. Esta experiencia le permitió trabajar con profesionales del cine y la televisión que más tarde contarían con él para otros proyectos. Posteriormente, fue fichado por la productora vasca Pausoka (Vaya Semanita) para formar parte del programa de cámara oculta «Ojo que nos ven» en Telemadrid y más adelante para el programa de skechets de humor «Agitación + iva», en Telecinco. En este momento su carrera dio un salto cualitativo ya que el programa estuvo durante tres temporadas en prime time y ocho años de emisión ininterrumpida en las cadenas del grupo MediaSet.

Mientras hacía skechets, Fernando Colomo le dio su primera oportunidad en cine con un papel protagonista en «El próximo Oriente». Por esta interpretación Cifrián fue nominado a los Premios Goya como actor revelación. Asimismo, fue nominado como mejor actor en los Premios de la Unión de Actores y en el Festival de Peñíscola. La película representó a España en el UE Film Festival 2014. Seguidamente entra a formar parte del elenco de la serie de Damián Sziffrón «Hermanos y Detectives», en Telecinco. A su vez realiza colaboraciones especiales en otras producciones televisivas tales como «Hospital Central», «Cuéntame cómo pasó», «Aquí no hay quien viva», «Un paso adelante», «La que se avecina» y «UCO», entre otras.

Trabajo en la serie «Vive Cantando», para AtresMedia, Premio Zoom Europa a mejor serie española y nominada a mejor comedia de la TV en los Premios MIM Series. Actualmente, se emite en Brasil, Bolivia, Chile, China, Colombia, Paraguay y Venezuela.

Su recorrido cinematográfico continúa con películas como «Rivales» de Fernando Colomo y «Zipi y Zape y el club de la canica» de Oskar Santos, esta última con numerosos premios, nominaciones y menciones especiales en festivales cinematográficos de todo el mundo.

Sus últimos trabajos realizados: «Me he hecho viral» película dirigida por Jorge Coira, «Desaparecidos» serie de televisión, «Sequia» serie de televisión, «La verdad» serie de televisión, Cortometraje «El ángel caído» dirigido por Francisco Parra, «Matadero» serie de televisión, «Montepérdido» serie de televisión, «Diecisiete» película dirigida por Daniel Sánchez Arévalo.

También es fundador de la Escuela Cine y Tv (Laboratorio Creativo Audiovisual de Cantabria).

11:45 - 12:15h. Reportaje El cine de Jaime Falero

- JAIME FALERO
(Director de cine internacional)

Jaime Falero, Licenciado en Arte Dramático en la Escuela de Actores de Canarias. En el 2000, inicia su etapa como director de cine. Entre 2001 y 2007 dirigió títulos como «El Último Negocio», «Por Dinero Negro», cortometrajes coprotagonizados por los ganadores/nominados a los Goya José Sancho, Maribel Verdú, Carlos Bardem o Saturnino García.

Entre 2007 y 2010 dirigió y escribió diferentes formatos como documentales, publicidad o pilotos de series de televisión.

En 2011, Falero realizó su primer largometraje profesional (Director/Escritor e Idea Original) «El Clan». Entre 2012 y 2019, «El Clan» ha sido adquirida por empresas como FOX (mercado latinoamericano) o STARZ (canal de Lionsgate en USA) donde se estrena oficialmente en Estados Unidos. Una película de presupuesto modesto que, además, se ha vendido en países tan dispares como Indonesia, Polonia o Suiza.

En 2013 dirigió su segundo largometraje «Bunker project 12» (título estadounidense), una producción de bajo presupuesto tributo al cine de acción de los 80 y 90. La película fue coprotagonizada por el actor nominado al Oscar y al Globo de Oro Eric Roberts y el ganador del Bafta James Cosmo (Braveheart), entre otros. Estrenada en enero de 2016 en Japón y relanzada en EE. UU. En 2018, a través de Sony Pictures y Vision Film, la película se vendió en todos los continentes. Desde 2022, Bunker Project 12 está disponible en Netflix Europa.

En 2019 Falero filmó su tercera película y primera película personal, escrita y dirigida por él mismo, con el título original *RON HOPPER'S MISFORTUNE*, película protagonizada por la estrella británica Vinnie Jones (Snach - XMEN 3). Un drama fantástico/romántico con tintes de suspenso.

La película está disponible en Estados Unidos - Reino Unido con Prime Video. Además, la película se estrenó en noviembre de 2022 en Finlandia, Noruega, Dinamarca y Suecia a través de «SF Anytime».

12:30 - 13:30h. Mesa de antiguos alumnos

- RAQUEL HERRERA
(Actriz y guionista de cine)

Nació en Tenerife, se subió a un escenario para hacer de Dorothy, en *El Mago de Oz* con siete años y desde entonces no se he vuelto a bajar. En la adolescencia el teatro le ayudó a desenvolverse, y en esa misma escuela donde hacía los cursos juveniles, la Escuela de Actores de Canarias, se acabaría graduando de Interpretación, años más tarde.

Al acabar la carrera se muda a Madrid, donde continúa su formación con profesionales como Lucía Alemany, David Victori, Gabriel Olivares, Tonucha Vidal, Javier Luna, Carmen Utrilla, Juan Codina, Eva Isanta o Cristina Rota.

En 2018 cursa el Máster en Creación Teatral dirigido por Juan Mayorga. Esos estudios le dan la seguridad para ponerse detrás y empezar a escribir. En 2019 estrena su primera obra de teatro «La reina Ninfómana».

Sus primeros pinitos en el cine los hace participando en muchos cortometrajes de directores canarios. En 2021 escribe «Ser o no ser... actriz» (serie en IGTV). Y en 2022, junto a Coré Ruiz, escribe «Voy a desaparecer» película ambientada en el sur de Gran Canaria que también protagoniza.

En televisión la hemos visto en la serie Hierro, de Moviestar+

- MINERVA SANTANA
(Actriz y presentadora de programas culturales de TVC)

Minerva Santana es actriz y presentadora canaria. Licenciada en Arte Dramático por la Escuela de Actores de Canarias y Terapeuta Gestalt titulada en la Escuela Canaria de Gestalt.

En Teatro ha trabajado con compañías como Pantheatre Teatro coreográfico, Sesame Institute, Profetas de Mueble Bar, Clapso Producciones, Entre Vías o La República, entre otras.

Cuenta con más de 15 años de experiencia en el sector audiovisual. En cine, en producciones internacionales junto a Frank Spano. En televisión la hemos visto en «Noveleros», «20 años contigo», «Somos Gente Fantástica» y, actualmente, presentando «Fantásticas», el programa de Televisión Canaria en el que la cultura es la guía sobre la que gira el entretenimiento.

- MINGO ÁVILA (Actor de teatro, cine y series de TV)

Actor nacido en Las Palmas de Gran Canaria y licenciado en la Escuela de Actores de Canarias. Complementa su formación con Will Keen, Fernando Piernas, Fabio Rubiano, Eva Lesmes, Iñaki Aierra y Enrico Bonavera.

En teatro destacan sus intervenciones en las obras: «La Dolorosa» donde debuta el tenor cómico, «Ratas: una comedia poco higiénica», «La Vida es sueño y circo», «Salvando la Sal», «Romeo y Julieta», «Mi vida gira alrededor de 500 metros», «Desmontando a Don Juan» o «La Quinta Pared». Estos dos últimos espectáculos giraron por EEUU, México y Chile. En Italia estrena la obra «Tabula Lusoria» dirigida por Michelle Monnetta.

En televisión fue uno de los actores fijos del programa «Ríete tú» y ha sido invitado asiduo en los otros como «En Clave de Ja» y «En Otra Clave». Es el actor principal en la serie «Campamento Newton» de Disney Channel. También lo podremos ver en «Las Noches de Tefía», la nueva producción de Atresplayer Premium, dirigida por Miguel del Arco, que se estrenará próximamente.

Como actor de cine, podemos verle en «La Niebla y la Doncella» y en los recientes estrenos de «La Piel del Volcán» y «Ombligo».

- DOMINGO DE LUIS (Director de cine y profesor de Interpretación Cinematográfica de la EAC)

Licenciado en Arte Dramático en la Escuela de Actores de Canarias, Domingo de Luis es actor y realizador cinematográfico. Ha cursado estudios de Posgrado en Teoría y Análisis Cinematográfico y dirección de fotografía.

Es profesor de interpretación cinematográfica en la Escuela de Actores de Canarias y ha impartido cursos y seminarios en el Máster en Cultura Audiovisual y Literaria de la ULPGC y en el Instituto del Cine de Canarias.

Como realizador ha creado varias piezas seleccionadas en festivales nacionales e internacionales. Su cortometraje «Última Toma» ganó el premio a la mejor historia en el Festival del *Cortometraggio* «Arrivano i Corti», el premio a la originalidad en el Festival International Trés Court de París y obtuvo la mención especial del jurado en el Tirana Film Festival. Su cortometraje «Popoff» ha ganado el Premio del Público Joven en el Festival Internacional de Cinema del Vi i el Cava de Vilafranca del Penedés. Con su productora El Ladrado Films también ha desarrollado

una línea de documentales de carácter social.

Sus últimos cortos estrenados han sido: «Montaña rajada» (2022), «Zapato roto» (2019) y «Lo esencia» (2017).

En la actualidad, está desarrollando su primer largometraje.

13:30h. Cierre de las Jornadas

13:45 - 14:00h. Comentarios, impresiones y propuestas de los participantes

FARANDULA



Depósito legal: TF 975-2019
ISSN 2951-8318



www.webeac.org