

Edición y estudio de
ÓSCAR CORNAGO

ÉTICAS DEL CUERPO

JUAN DOMÍNGUEZ
MARTA GALÁN
FERNANDO RENJIFO



Espiral/Fundamentos

Serie teatro

Editorial Fundamentos está orgullosa de contribuir con más del 0,7% de sus ingresos a paliar el desequilibrio frente a los Países en Vías de Desarrollo y a fomentar el respeto a los Derechos Humanos a través de diversas ONGs.

Este libro ha sido impreso en papel ecológico en cuya elaboración no se ha utilizado cloro gas.

La publicación de este libro ha sido subvencionada por el proyecto de investigación «Políticas del cuerpo y de la imagen: un estudio comparado de la creación escénica en América Latina y España (1980-2000)», perteneciente al Plan Nacional de Investigación del Ministerio de Educación y Ciencia (HUM 2004-02731) y el Proyecto Intramural Especial (2006-2007) del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid «Análisis comparado de los medios desde 1960: Discursos críticos y modos de representación de lo real».

© Óscar Cornago, 2008
© Juan Domínguez, Marta Galán, Fernando Renjifo, 2008
© Editorial Fundamentos
En la lengua española para todos los países
Caracas, 15. 28010 Madrid. ☎ 913 199 619
www.editorialfundamentos.es

Primera edición, 2008

ISBN: 978-84-245-1146-3
Depósito Legal: M-1.859-2003

Impreso en España. Printed in Spain
Composición Francisco Arellano. Laberinto
Impreso por Omagraf, S. L.

Diseño de cubierta: Paula Serraller y Óscar Cornago

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del *Copyright*, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, conocido o por conocer, comprendidas la reprografía, el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público.

ÍNDICE

A MODO DE PRESENTACIÓN: ESCRITURAS PERFORMATIVAS	9
ÉTICAS DEL CUERPO	15
Teatros para el siglo XXI... ¿qué teatros para qué sociedad?	15
El teatro como metáfora social desde los años noventa	20
La actuación en primera persona	36
Cuerpos, política y sociedad: una cuestión de ética.	50
Entre el verismo y el quinismo (en diálogo con Peter Sloterdijk)	84
A modo de cierre: <i>Cuando el verbo se hace carne</i>	101
Referencias bibliográficas	106
JUAN DOMÍNGUEZ	109
Trayectoria profesional	109
Fragmentos de conversaciones	114
<i>The Application</i>	129
MARTA GALÁN	169
Trayectoria profesional	169
Conversaciones	172
<i>Transilvania 187, in memoriam/2004</i>	193
<i>Lola/2003</i>	213
<i>Machos/2005</i>	227
<i>El perro/2005</i>	245
FERNANDO RENJIFO	263
Trayectoria profesional	263
Conversaciones	265
<i>Homo politicus, v. Madrid</i>	281
<i>Homo politicus, v. México</i>	321
<i>Homo politicus, v. Río de Janeiro</i>	351
CONVERSACIONES TELEFÓNICAS CON UN DESCONOCIDO DE VOZ CONOCIDA Y TARTAMUDA. EL PENSADOR EN ESCENA	369

LISTA DE ILUSTRACIONES

Angélica Liddell. <i>Perro muerto en tintorería: Los fuertes</i> , de Angélica Liddell. Fot. Alberto Nevado	8	The Application, de Juan Domínguez. Fot. Anja Beutler	161
<i>Historia natural (elogio del entusiasmo)</i> , de Matarile Teatro. Fot. Baltasar Patiño	13	Núria Lloansi y Xavi Bobés. <i>Estamos un poco perplejos</i> , de La Vuelta. Fot. David Ruano.....	168
<i>Amnesia de fuga</i> , de Roger Bernat. Fot. Ros Ribas.....	13	Santiago Maravilla. <i>Melodrama</i> , de Marta Galán. Fot. Sònia Bosma.....	168
Elisa Gálvez y Juan Úbeda. <i>Trece años sin aceitunas</i> , de El Canto de la Cabra. Fot. Silvia Sardinero	13	Mireia Serra y Óscar Albadalejo. <i>Estamos un poco perplejos</i> , de La Vuelta. Fot. David Ruano.....	179
Esculturas de Enrique Marty. <i>Perro muerto en tintorería: Los fuertes</i> . Fot. Alberto Nevado.....	14	Núria Lloansi. <i>Estamos un poco perplejos</i> , de La Vuelta. Fot. David Ruano	172
<i>Truenos & misterios</i> , de Matarile Teatro. Fot. Jacobo Bugarín.....	38	Víctor Israël y Víctor P. Raluy. <i>Transilvania 187, in memoriam/2004</i> , de Marta Galán	193
Sonia Gómez Vicente y Rosa Vicente. <i>Mi madre y yo</i> , de Sonia Gómez. Fot. Mon.....	44	Víctor Israël y Ana Rovira. <i>Transilvania 187, in memoriam/2004</i> , de Marta Galán	201
María Dolores Aldea y Sergi Fäustino. <i>f.r.a.n.z.p.e.t.e.r.</i> , de Sergi Fäustino. Fot. Mò Pascual	74	Ana Rovira, Víctor P. Raluy, Víctor Israël y Santiago Maravilla. <i>Transilvania 187, in memoriam/2004</i> , de Marta Galán	212
Miguel Ángel Altet y David Espinosa. <i>De los condenados</i> , de Sergi Fäustino. Fot. Mò Pascual.....	75	Santiago Maravilla. <i>Lola/2003</i> , de Marta Galán. Fot. Marta Casas	213
Elena Gil del Caño y Lorenzo Ramírez. <i>Una tierra de felicidad (A Land of Happiness)</i> , de Louisa Merino. Fot. Jean Pierre Ledos.....	77	Santiago Maravilla. <i>Lola/2003</i> , de Marta Galán. Fot. Marta Casas	213
David Franch. <i>Four movements for survival</i> , de Amaranto. Fot. Pere Thomas.....	83	Santiago Maravilla. <i>Lola/2003</i> , de Marta Galán. Fot. Marta Casas	225
Angélica Liddell. <i>El año de Ricardo</i> , de Angélica Liddell. Fot. Francesca Paraguai	92	Vicens Mayans. <i>Machos/2005</i> , de Marta Galán. Fot. Nicolas Lieber	227
Lidia González Zoilo. <i>Indignos</i> , de Amaranto. Fot. Pere Thomas .	99	<i>Machos/2005</i> , de Marta Galán. Fot. Nicolas Lieber	244
Angélica Liddell. <i>El año de Ricardo</i> , de Angélica Liddell. Fot. Francesca Paraguai	91	Santiago Maravilla. <i>El perro/2005</i> , de Marta Galán. Fot. Marta Casas	245
Carlos Bolívar, Vettius Valens, Miguel Ángel Altet, Violeta Gil y Angélica Liddell. <i>Perro muerto en tintorería: Los fuertes</i> , de Angélica Liddell. Fot. Alberto Nevado.....	101	Eba Rubio. <i>El perro/2005</i> , de Marta Galán. Fot. Marta Casas	245
Juan Domínguez y Amalia Fernández. <i>Shichimi Togarashi</i> , de Juan Domínguez. Fot. Quique Escorza.....	104	Santiago Maravilla y Gigi Lázaro. <i>El perro/2005</i> , de Marta Galán. Fot. Marta Casas	253
Juan Domínguez. <i>The Application</i> , de Juan Domínguez. Fot. Anja Beutler.....	108	Judit Saula. <i>El perro/2005</i> , de Marta Galán. Fot. Marta Casas	261
Amalia Fernández y Juan Domínguez. <i>Shichimi Togarashi</i> . Fotomontaje de Andrés Martínez.....	108	<i>Homo politicus, v. México</i> , de Fernando Renjifo. Fot. Marinela Santoveña	262
Eva Meyer-Keller y Rico Repotente. <i>The Application</i> , de Juan Domínguez. Fot. Anja Beutler.....	129	Rafa Muguruza y Paul Loustau. <i>Homo politicus, v. Madrid</i> , de La República	280
María Jérez, Rico Repotente, Eva Meyer-Keller, Amaia Urra, Catherine Müllins y Oliver Benn. <i>The Application</i> , de Juan Domínguez. Fot. Anja Beutler.....	130	Rafa Muguruza. <i>Homo politicus, v. Madrid</i> , de La República. Fot. Marta Azparren	319
Catherine Müllins. <i>The Application</i> , de Juan Domínguez. Fot. Anja Beutler.....	135	Rodrigo Martínez, Adrián Pascoe, Paolo Picazo, Nadia Lartigue y Alfredo Balanescu. <i>Homo politicus, v. México</i> , de Fernando Renjifo. Fot. Marianela Santoveña	320
<i>The Application</i> , de Juan Domínguez. Fot. Anja Beutler	139	Denise Stutz, André Masseno y Guilherme Stutz. <i>Homo politicus, v. Río de Janeiro</i> , de Fernando Renjifo. Fot. João Penoni	350
<i>The Application</i> , de Juan Domínguez. Fot. Anja Beutler	151	Denise Stutz. <i>Homo politicus, v. Río de Janeiro</i> , de Fernando Renjifo. Fot. João Penoni	350
<i>The Application</i> , de Juan Domínguez. Fot. Anja Beutler	156	Guilherme Stutz y André Masseno. <i>Homo politicus, v. Río de Janeiro</i> . Fot. Hamilton Correa	367



Angélica Liddell. *Perro muerto en tintorería: Los fuertes*.
Fot. Alberto Nevado.



A modo de presentación: escrituras performativas

Este libro puede ser entendido como la continuación de *Políticas de la palabra*, que apareció en esta colección en 2005; ambos comparten un mismo campo de estudio, el amplio panorama de la creación escénica actual, aunque abordado ahora con un enfoque teórico más sociológico, y comparten también una metodología. Como se decía al comienzo de aquel volumen, no se trata aquí tampoco de impulsar una especie de movimiento o generación. La discusión desde un mismo lugar de obras y creadores distintos tiene el peligro de producir un efecto de igualación de mundos escénicos y personales diversos; basta hojear los textos que aquí se incluyen de Juan Domínguez, Marta Galán y Fernando Renjifo para notar que los imaginarios escénicos a los que remiten son tan diferentes entre sí como la obra de la mayor parte de los creadores y grupos que se citan a lo largo de estas páginas. Lo que sí tienen en común es el contexto sociocultural en el que se han desarrollado, y el hecho de querer decir algo desde un escenario, decir algo con los cuerpos y la palabra, con los gestos, la actitud y el movimiento, decir algo desde un espacio y un tiempo frente a un público que *presencia* todo eso de cerca. Ahora ya no están esos cuerpos y lo único que

quedan son estos textos mudos, con algunas imágenes, y todo un espacio de reflexión al que se quiere contribuir con este libro.

Para la edición de los textos se ha seguido la disposición que le han dado los autores. Al igual que las convenciones escénicas ya no sirven para definir el modo de comunicación de cada obra, y el artista debe definir las reglas que van a funcionar para cada caso, las convenciones de notación dramática también han dejado de funcionar, y es necesario replantearlas para cada obra, de modo que el texto sea lo más fiel posible, no a un mundo irremediablemente perdido, pero sí al espíritu creativo que le dio vida. De algún modo, como planteábamos en *Políticas de la palabra*, cada texto lleva inscrito en su propia textualidad una poética escénica que se hace visible desde su disposición en la página en blanco. En el caso de Marta Galán y Fernando Renjifo ellos mismos han elaborado con detalle la presentación de sus textos; en el caso de Juan Domínguez se ha tratado de mantener el efecto visual de los textos de las diapositivas que se proyectan en *The Application*, y para hacer que éstos pudieran ser entendidos en el contexto escénico para el que se crearon se ha optado por transcribir lo que ocurría en escena. Es curioso que un procedimiento que ha dejado de servir para el teatro de creación, pueda ser útil para un trabajo concreto de un artista procedente de la danza. Esto nos habla una vez más de la enorme apertura de posibilidades en la que vive la creación escénica.

Con el fin de acortar la distancia entre el análisis teórico y la creación artística, se ha incluido la palabra de los autores acerca de su obra y su visión del panorama escénico a través de conversaciones. Aunque las versiones finales de éstas han sido realizadas por escrito, fueron precedidas de encuentros que tuvieron lugar entre marzo y

junio de 2007,¹ cuyos materiales están también en la base de este estudio.

De este modo, como corrección de un comienzo tan teórico para hablar de algo tan práctico, el libro evoluciona, a nivel de reflexión, hacia espacios más próximos a la práctica, hasta cerrarse con las palabras de un actor con una larga trayectoria en los escenarios. Este actor ha querido transformar la invitación a hablar desde un punto de vista teórico sobre su práctica física en otra suerte de acción performativa, ofreciéndose a través de una palabra sin *autor-idad* que la respalde, es decir, sin firma. Si el cuerpo del actor es actualmente uno de los territorios más fértiles para cuestionar el concepto moderno de autoría, el texto escrito es el territorio simbólico de la autoría, siempre más fácilmente vinculable a lo que queda fijado, detenido sobre un papel, que a un cuerpo vivo, que se resiste a ser entendido como obra de arte que pueda ser conservada, vendida o poseída. En estos límites se mueve La Ribot, poniendo en venta las *piezas distinguidas* realizadas con su propio cuerpo, y otros artistas en el campo del performance, acusando las contradicciones del arte actual como objeto de compra-venta. En tanto que provocación para seguir pensando los límites de la autoría, se presenta este texto de un *actor sin autor*, como palabras que prefieren seguir vinculadas a una suerte de *acción* (editorial) que a una idea de autoría.

El concepto de «escritura performativa», del que este texto final constituye un ejemplo práctico, conviene a la diversidad de registros que forman este libro, desde la reflexión filosófica a la creación poética, pasando por la

¹ Únicamente en el caso de Juan Domínguez se intercalan fragmentos de la entrevista oral en las respuestas por escrito. Para unir unos y otros de forma más fluida se ha eliminado la parte de las preguntas, que tienen que ver en todo caso con el planteamiento general de esta introducción.

crítica y el ensayo desde el yo. Todas estas escrituras tienen en común el mirar, desde lugares distintos, hacia un mismo espacio que es el espacio de la actuación física, fugaz e inmediato, de lo que está pasando y no va a volver a pasar. De esta pluralidad de voces, cuerpos y maneras de mirar la escena, concretadas de modos tan distintos, se quiere dar muestra en este libro en un intento por establecer un diálogo más estrecho entre la actuación y el pensamiento, entre la práctica (escénica) y la reflexión (teórica), retomando una necesidad, expresada nuevamente desde los años noventa, de pensar con el cuerpo y actuar con la palabra.



Historia natural (elogio del entusiasmo), de Matarile Teatro.
Fot. Baltasar Patiño.



Amnesia de fuga, de Roger Bernat. Fot. Ros Ribas.



Elisa Gálvez y Juan Úbeda. *Trece años sin aceitunas*, de El Canto de la Cabra. Fot. Silvia Sardinero.



Esculturas de Enrique Marty. *Perro muerto en tintorería: Los fuertes*, de Angélica Lidell. Fot. Alberto Nevado.

Éticas del cuerpo

TEATROS PARA EL SIGLO XXI...
¿QUÉ TEATROS PARA QUÉ SOCIEDAD?

En el comienzo está la relación.
MARTIN BUBER (1962: 24)

Este proyecto no está motivado únicamente por el objetivo de documentar un campo cultural difícil de visualizar,² sino al mismo tiempo por la pregunta acerca de la actualidad de todo este espacio de creación y el deseo de pensarla desde otros lugares no solamente artísticos. Por momentos parecería que no es fácil llegar a ver qué tienen en común unos campos y otros; qué tiene que ver la creación escénica o —por ponerlo más difícil— lo que hoy se entiende por «teatro» con la sociedad de comienzos del siglo XXI, qué relación existe entre la acción que un actor realiza frente a un público y la cultura de los medios y las telecomunicaciones, la cultura de la economía global y la precariedad laboral. Sin embargo, cuando

² El panorama histórico de la creación escénica al que apunta este estudio se completa en el Archivo Virtual de las Artes Escénicas (www.artescenicas.org), impulsado por el grupo de investigación ARTEA. En este sitio se puede ampliar la información sobre los creadores, grupos y contextos citados a lo largo de estas páginas.

Zygmunt Bauman (2002: 68) —una de las guías que vamos a utilizar a lo largo de estas páginas—, afirma que el mayor reto para la sociología del siglo XXI es la debilidad de la acción, que se ha venido profundizando en las últimas décadas, podemos pensar que esa pérdida de credibilidad afecta no sólo a la sociedad en términos generales, sino también al escenario como metáfora de lo social. Hacer creíble una acción es, efectivamente, uno de los retos de la creación escénica en la era de la imagen, de los cuerpos sin cuerpo y las comunicaciones por ordenador.

Sobre este fondo de globalización y precariedad, no sólo del mundo laboral, sino también de la escena, hay que entender el término «teatro» que aparece en el título de esta introducción. «Teatros para el siglo XXI» no responde al ánimo de predecir el futuro y menos aún de afirmar lo que debe ser el teatro porvenir, sino a una provocación. La versión neutra, no provocativa, de este título sería «Artes escénicas para el siglo XXI» o en un tono más sugerente «Escenarios para el siglo XXI»; sin embargo dice «teatros», refiriéndose además a unas obras cuya adscripción a este género podría ser discutible. Como afirma Fernando Renjifo en la primera versión de *Homo politicus*, discutir si una cosa es o no es teatro no es el objeto de estas páginas, como no lo era de su obra —«las discusiones de género siempre son reaccionarias»—; lo importante —añadía el autor— no está ahí.

Si este ensayo se hubiera escrito a comienzos del siglo pasado, se hubiera sumado a un coro de voces que no dejaron de anunciar el fin del teatro. A inicios de un nuevo siglo sigue existiendo esta posibilidad de negación, pero esta hipótesis parece interesar menos, no por falta de verosimilitud, sino de operatividad. Las preguntas surgen ahora en un horizonte temporal distinto, están formuladas no en función de un futuro mirado desde un pasado, sino desde un presente que trata de afirmarse

ante la reinvenCIÓN de pasados y el mercado de los futuros, desde lo inmanente antes que lo inminente de esta especie de imposibilidad del teatro acentuada a lo largo de la Modernidad, síntoma a su vez de tantas otras imposibilidades; afirmarse desde un aquí y un ahora que crece desde la pragmática de cada escenario artístico, social o ético, antes que desde su proyección hacia un posible futuro.

En ese aferrarse a una pragmática inmediata —que implica siempre una política— de la comunicación radica quizá «lo importante» a lo que alude Renjifo, no en lo que pueda llegar a ser algo, teatro o no teatro, sino en su devenir (escénico), en lo que *está pasando* a partir de la realidad física y material de estos y otros escenarios teatrales y no teatrales. Con este enfoque se abría *Políticas de la palabra*, donde se subrayaba la dimensión material de esa abstracción que se llama «lenguaje». Considerado así, el mito de los orígenes —«Al principio fue la palabra»— dejaba ver tras la Palabra una acción originaria —«Al principio fue la acción»—. El paso atrás que va de la política a la ética, de la palabra al cuerpo, es el desplazamiento de enfoques que hay entre aquellas *políticas de la palabra* y estas *éticas del cuerpo*.

Retomando el punto de partida propuesto por Buber al comienzo de estas líneas, el acto del encuentro, abierto a un proceso inestable, a un cara a cara que siempre tiene algo de primera vez, se apunta como una posibilidad más de reinventar los orígenes para seguir pensando el presente. Este encuentro, implícito ya en el acontecimiento (escénico) de la palabra (política), hace visible al tú que mira como motor de un acto originario, construcción del yo y principio de la realidad. El instante del encuentro ilumina un espacio inmediatamente anterior a la representación, previo a lo político.

No se trata ahora de renunciar al campo de la política, sino de reconsiderarlo desde otro sitio en un período

caracterizado por el desprestigio de la política, la degradación de la cultura democrática y la pérdida de credibilidad de las instancias públicas. Este maltrecho plano de la política es revisado ahora desde un momento anterior, pero no «anterior» en un sentido temporal, sino desde una coexistencia permanente —como propone Agamben (1978: 64) el concepto de «infancia» referido a la historia— entre dos planos, donde uno está constantemente naciendo del otro: la representación naciendo del encuentro, o la historia construyéndose sobre un momento previo en el que aún no se tiene conciencia de ésta. Esta reconsideración, que sirve también para repensar las prácticas escénicas, viene dada por la necesidad de volver a conectar las prácticas políticas con la ética de una actitud personal, las palabras con los cuerpos, las representaciones con el momento anterior de encuentro en el que se generan; la necesidad de pensar el individuo no sólo como parte, sino producto de una *sociedad*, no en un sentido abstracto, sino próximo y personal, por más que los mitos de la libertad traten de convencerle de su independencia frente al grupo.

La radicalidad con la que se afirma este aquí y ahora de un acto de comunicación con el otro obliga a construir estos escenarios desde la puesta en escena de un yo desnudo, ético, cínico, socarrón, altivo o violento, frente a alguien que mira, es decir, desde una situación de comunicación —social— que define también una *política* en el sentido profundo de este término. La dimensión relacional de este acontecimiento, entre un yo concreto enfrentado a un tú al que se dirige directamente, caracteriza uno de los capítulos más significativos de las prácticas escénicas en la búsqueda de un efecto de realidad —como ha estudiado recientemente Sánchez (2007: 259-279) en *Prácticas de lo real*—, eficaz no sólo en un plano artístico, sino sobre todo en el espacio social definido por el grupo de personas que están ahí *presentes*.

Después de décadas de intensas relaciones entre géneros escénicos y visuales provenientes de espacios distintos, como el teatro dramático, la danza, el performance, las artes de acción o la vídeo-creación, surge la pregunta por lo que queda detrás de un término en otro tiempo dominante como el de «teatro»; en qué se piensa cuando se alude a este concepto, medio o género artístico; cuál sigue siendo su utilidad, más allá de una delimitación de géneros que ya no parece funcionar ni como horizonte de trasgresión. Una vez realizadas todas las rupturas, desvíos y contaminaciones, adónde apunta el imaginario de lo teatral dentro del mapa actual de las artes escénicas. Igualmente podría plantearse el interrogante por el imaginario de la danza, transformado desde los años setenta, de las artes de acción, del performance o las artes visuales, aunque la proximidad histórica de algunos de estos campos permite ofrecer respuestas más claras. Sin embargo, cuando pensamos en una práctica milenaria como el teatro, que ha ocupado un lugar central en la formación cultural de Occidente, la cuestión acerca del espacio que hoy ocupa se hace más difícil de formular. Cuando alguien procedente de la danza como Juan Domínguez afirma en *The Application* su atracción por el medio teatral, a qué se está refiriendo exactamente. ¿Cuáles son los teatros que siguen teniendo alguna eficacia para el siglo XXI más allá de su condición de espectáculos? ¿Desde qué formas de comunicación se sigue proponiendo algún reto escénico, es decir, social a ese grupo de personas que acude a una sala?

Del acontecimiento de la palabra entendida escénicamente, es decir, en un contexto pragmático, pasamos a lo real de un acto determinado por la presencia de un cuerpo frente a otro. De este modo, la pregunta inicial, «¿qué teatros para qué sociedad?», podría transformarse en «¿qué cuerpos para qué sociedades?», unos cuerpos no

sólo determinados, sino definidos por su necesidad de llevar a cabo ese encuentro —escénico— que está en la base del hecho social, lo que define el ser-político de estos cuerpos. Estos escenarios permiten volver a plantear la condición política del hombre desde su determinación social, pero también natural, retomando la idea de la «biopolítica», difundida en los años sesenta y setenta, cuando se comienza a percibir el fin del funcionamiento clásico de la política y el comienzo de unas nuevas reglas de juego impuestas por la mundialización de los sistemas económicos. Dentro de este proyecto, al mismo tiempo colectivo e individual, el teatro, como dice Renjifo, se presenta como una posibilidad de llegar «a los territorios más pequeños de actuación, como algo previo o necesario para hablar de política».³

EL TEATRO COMO METÁFORA SOCIAL A PARTIR DE LOS AÑOS NOVENTA

Vivimos en una era de riesgo que es global, individualista y más moral de lo que suponemos. La ética de la autorrealización y logro individual es la corriente más poderosa de la sociedad occidental moderna. Elegir, decidir y configurar individuos que aspiran a ser autores de su vida, creadores de su identidad, son las características centrales de nuestra era.

ULRICH BECK (1999: 13)

La sociabilidad, por así llamarla, flota a la deriva, buscando en vano un terreno sólido donde anclar, un objetivo visible para todos hacia el cual converger, compañeros con quienes cerrar filas. Existe en cantidad..., errante, tentativa, sin centro.

ZYGMUNT BAUMAN (1999: 11)

³ Entrevista realizada en Madrid el 14 de marzo de 2007.

Podríamos pensar que el tema de este libro es una utopía, es decir, una imposibilidad, la imposibilidad de lo social o al menos su precariedad, la dificultad de ir más allá de un yo individual. Este libro trata de teatro y al mismo tiempo de la debilidad del pensamiento colectivo, dos fenómenos que de algún modo tienen algo que ver; trata de la fragilidad de lo social y al mismo tiempo de la fragilidad del propio teatro como fenómeno grupal. La revolución artística de la Modernidad, desde que se decretara la emancipación del arte como fenómeno específico, se ha explicado en términos de límites e imposibilidades. A medida que nos alejamos de los años setenta, pero sobre todo ya a partir de los noventa, estas limitaciones sin dejar de pensarse de un modo formal han vuelto a discutirse en un plano social ligado en muchos casos a posiciones éticas.

Como recuerda Beck (1995: 5), en los años ochenta Margaret Thatcher, por entonces Primera Ministra del Reino Unido, hacía famosa su afirmación de que la sociedad ya no existía, lo que existían eran los individuos. Esta declaración queda como insignia del neoliberalismo que comenzaba a imponerse. Una rama de la sociología insiste, sin embargo, en la tesis inversa, el *thatcherismo* invertido: no desaparece la sociedad, sino que todo se hace social, incluso lo privado. Pero si todo es social, igualmente nada es social, o al menos lo social se convierte en un fenómeno difícil de determinar por falta de límites. De un modo u otro, la salud del espacio social, y quizás por ello también del teatro, empieza a deteriorarse de manera singular a partir de los años setenta.

La aparente invisibilidad de lo social corre en paralelo a la presencia creciente de un yo individual convertido en un producto de mercado. A más individuo no ha habido más sociedad, a pesar de que las instituciones y espacios

públicos no hayan dejado de multiplicarse. Sin embargo, la relación del individuo con todo ese aparato que se ofrece como público no es de proximidad, sino todo lo contrario. Da la impresión de que los puentes entre individuo y sociedad, entre el yo y el grupo se han averiado; la política se profesionaliza y los argumentos que podían prestar identidad a esos grupos se dispersan entre intereses individuales. Este es el punto de partida de Bauman (1990: 10) para replantear la búsqueda de lo político en la sociedad actual:

el incremento de la libertad individual puede coincidir con el incremento de la impotencia colectiva [...] no existe una forma fácil ni obvia de traducir las preocupaciones privadas en temas públicos e, inversamente, de discernir en las preocupaciones privadas temas de preocupación pública.

Cabría esperar que en tanto que fenómeno grupal el teatro se viese afectado por los cambios en la manera de percibir lo social. La hipótesis de trabajo de este ensayo consiste en reflexionar sobre las formas escénicas como reacción y respuesta a los funcionamientos de otros espacios sociales; pensar la creciente marginalidad de las artes escénicas a partir de los ochenta como síntoma de otras marginalidades; plantear la precariedad del medio escénico como signo de otras precariedades, no solamente escénicas, sino sobre todo económicas; y a la inversa, entender la práctica teatral, a modo de reacción, como testimonio físico de un acto de resistencia escénico —es decir, social— en el que la política y el cuerpo, lo público y lo privado se recuperan como las dos caras de un mismo debate.

En su *búsqueda de la política*, Bauman (1999: 11) propone la idea del *agora* como vía para solucionar el desencuentro entre individuo y sociedad, «un espacio público que no es ni público ni privado sino, exactamente, público

y privado a la vez». Esta idea no resulta ajena al teatro del siglo XX, que en muchos momentos y especialmente en los sesenta y setenta recurrió a ella como modelo para pensarse. En la última década se recupera este imaginario del encuentro, aunque el modo de organizarlo es ahora distinto, como consecuencia de un momento histórico también distinto. El *agora* escénica a la que mira el teatro actual combina, como dice Bauman, su vocación social con el pensamiento de lo personal y lo privado, es decir, con la idea de individuo. A partir de los años noventa se ha ido planteando de manera conflictiva un horizonte público descubierto por una mirada personal, donde lo social y el yo chocan. Este espacio se ofrece al otro como posibilidad simbólica de un encuentro, de un cara a cara en la comunicación, ya sea entre actor y actor, o entre escenario y público. Sin dejar de entender el yo como privilegio de una libertad subjetiva a la que ya no se quiere renunciar, la creación escénica ha demostrado una necesidad creciente de abordar explícitamente temas sociales. En cierto modo, la escena actual puede entenderse como respuesta a esta necesidad, convertida en motor de conflicto, de plantearse lo social desde el yo, la política desde el cuerpo.

El material vivo sobre el que se construye el hecho escénico, al que se refiere Fernando Renjifo,⁴ se subraya como sujeto y objeto del proceso creativo. Evidentemente, este componente vivo siempre ha formado parte de la escena, pero ahora se acentúa la simultaneidad de esta doble condición social e íntima a la vez, ligada al momento de la *actuación*, que se hace visible en sí misma como espacio central para plantearse la comunicación con el otro. De esta condición deriva el director de *Homo*

⁴ En los casos en que no se especifican las fuentes, las referencias a Juan Domínguez, Marta Galán y Fernando Renjifo corresponden a las conversaciones incluidas en este volumen.

politicus la singularidad de la comunicación teatral y lo sofisticado de un tipo de representación en el que se habla «de lo vivo con lo vivo». Dentro de esta situación destaca un elemento también significativo para discutir hoy tanto el teatro como el campo social, la situación de exposición a la que obliga la comunicación escénica, anticipada a otro nivel por la cultura de la imagen y los medios. A lo largo de los años noventa el actor se convierte una vez más en la base para repensar el hecho teatral, en palabras de Renjifo: «Esa vida real que se expone a ser vista, esa *realidad* que se autocoloca en un espacio de ficción creo que es lo que constituye lo específico, la *magia* y la esencia del hecho teatral». Esta voluntad de exponerse adquiere una dimensión ética, pero también poética; en esta dimensión poética insiste distanciándose de posiciones de compromiso político que pueden resultar obvias e incluso comerciales. Peter Sloterdijk retoma esta situación como discurso central de su libro *Venir al lenguaje, venir al mundo*. Traducido en términos más escénicos y menos literarios este título se convertiría en «venir a la actuación, venir al mundo». Sloterdijk —otra de las voces que nos van a acompañar a lo largo de este estudio— resalta este acto de hacerse público, de mostrarse frente a un grupo de personas, como lo específico no sólo del hecho artístico, sino también de lo político.

Juan Domínguez o Marta Galán coinciden en resaltar este *material* humano, es decir, el hecho de que en el teatro se trabaje con personas, como el motivo final que explica su atracción por este medio. «Esa dimensión relacional, social, me interesaba mucho. Me interesaba la dialéctica posible entre los integrantes del equipo», dice Marta Galán, calificando el teatro como «el formato artístico perfecto para incidir en lo social mediante una sección radical de lo humano [...]. Personas hablando a personas. Personas que se muestran ante otras personas».

En un ensayo titulado «Las reglas de este juego», Roger Bernat (2006) propone el teatro como un laboratorio de la realidad, una especie de tubo —espacio— de ensayos donde se experimenta con situaciones reales. De forma comparable a aquellos observatorios de paisajes naturales o urbanos construidos desde finales del siglo XIX, presenta el teatro como una suerte de observatorio de paisajes humanos, paisajes personales que inevitablemente remiten a una compleja red de interacciones con el otro, de miradas y presencias, de visibilidades e invisibilidades, de espacios intersubjetivos, inestables y no por azar escénicos, que sólo existen mientras se están produciendo. Las «reglas del juego» a las que se refiere el creador catalán para describir el funcionamiento del teatro son las reglas de un juego eminentemente social, determinado por unas convenciones colectivas por definición: «no me alejo de la tradición teatral —afirma Bernat (2006)— sino que me intereso por uno de sus aspectos fundamentales: *la convención*». Entendido de este modo, el teatro se refiere a unas formas de organización, a unas convenciones que pautan la relación con el otro. La observación y manipulación de estas convenciones se convierten en objeto de la creación teatral, no a través de su representación, sino de su puesta en práctica a modo de un juego que es al mismo tiempo teatral y social.

Juan Domínguez recurre a un código teatral para pensar en voz alta sobre las convenciones —escénicas— que regulan las formas de comunicación, tratando de dar la vuelta a esa situación de poder que implica la comunicación unidireccional, como se expone en la discusión que mantienen los bailarines con el director al comienzo de *The Application*. El complejo plano metateatral sobre el que se construye esta obra, a modo de ideas, propuestas y posibles escenas para un futuro trabajo, queda convertido, cuando finalmente llega éste, *Shichimi Togarashi* (que

sólo casualmente conserva el título propuesto en el espectáculo anterior), en un espacio construido sobre una serie de acciones cara a cara en las que ya no se mira al público, sino que se actúa a partir de las reacciones del *otro* (actor). Lo visible y lo invisible de esta maquinaria de encuentros, proximidades y ocultamientos, que es también el centro del hecho escénico, se hace tema explícito de juegos y representaciones imaginarias entre Juan Domínguez y Amalia Fernández, solos en un espacio blanco de intimidad que se cierra con la muerte final —también imaginaria— del primero.

Algo específico de este cuerpo a cuerpo, en comparación con otros modelos escénicos que indagan también en la verdad inestable de ese núcleo primero de sociabilidad, es que la construcción ficcional y la representación en el caso de *Shichimi Togarashi* no sólo no quedan excluidas, sino que se proponen como instrumentos centrales en esta investigación sobre lo social-escénico, lo cual resulta llamativo teniendo en cuenta que no se trata de un creador proveniente del medio teatral, donde, al contrario, el rechazo a las mediaciones de la ficción ha sido mayor.

Ya sea a través de representaciones que se muestran como tales o por medio de citas de la realidad, el teatro se muestra como una maquinaria de experimentación con los modos de relacionarse, no sólo los evidentes, las convenciones aceptadas por una sociedad o un teatro, y presentadas como *naturales*, sino también las escondidas, las no aceptadas, las utópicas, como esas «utopías operativas» a las que alude Marta Galán en *Estamos un poco perplejos* y que retoma en la conversación citando a Baudrillard, utopías irrealizables pero útiles, convertidas en instrumentos para operar (escénicamente) con el presente. A través de la creación teatral se hace visible el tejido invisible que nos vincula con el otro. El espacio escénico se convierte en un

campo de pruebas desde donde se define una ética, es decir, un modo de situarse frente al que está delante.

Las páginas que siguen son una reflexión sobre ese tejido social, sus cualidades y funcionamiento, tomando como *observatorio* la creación escénica a partir de los años noventa. Se trata de una aproximación social al hecho escénico, describiendo algunos caminos que permiten relacionar un espacio y otro. La hipótesis de partida no es solamente la atención creciente que este medio ha demostrado hacia las cuestiones sociales, sino sobre todo, por cuanto puede resultar más significativo, la dificultad, convertida en fuente de creación, para llegar a dibujar en escena este horizonte social, transformado desde los años setenta.

Para referirse a este último período, Beck (1999) ha acuñado etiquetas como «segunda modernidad» o «sociedad del riesgo global», mientras que Bauman (2000) habla de la «modernidad líquida». Lo que justifica estas denominaciones es el hecho de que las formas de vivir los núcleos de sociabilidad característicos de la «modernidad primera», como la familia, las clases sociales o las relaciones de género, se han transformado, empezando por los mismos principios individuales que han socavado en los últimos veinte años la ontología de estas estructuras de grupo.

En una entrevista citada por Bauman (2000: 12), Beck alude a una serie de categorías o instituciones «zombis», que el primero retoma como síntomas de la desintegración de la fase sólida de la Modernidad; se trata de conceptos o instituciones que están muertos, que han dejado de funcionar, aunque se sigan utilizando por razones de inercia cultural o intereses económicos. Como ejemplos del estado de precariedad del campo social, Beck cita modelos de organización como la familia, la clase o el vecindario, que han perdido capacidad operativa. De manera comparable

se podría pensar el teatro como otra institución «zombi» que ha dejado de funcionar, pero no por ello ha desaparecido, sino más bien al contrario, como demuestra la proliferación de teatros públicos y festivales.

La relación de lo institucional con el teatro es llamativamente fuerte, mucho más que con otras artes escénicas; a esto se refiere Renjifo: «Ni la burguesía ni el Estado van a dejar morir *su teatro*». Esta alianza histórica ha tenido un efecto de embalsamamiento, de aislamiento frente al flujo de la historia, que se agudiza en las sociedades culturalmente más conservadoras de los valores depositados en esas formas teatrales del pasado. En este sentido la valoración del teatro clásico como una de las raíces de la cultura española ayuda a explicar la estrecha alianza entre las instituciones, no sólo teatrales, sino también académicas y culturales, con el teatro.

Sin embargo, el teatro, como otros modelos de organización del espacio social, está ligado a unas prácticas grupales que no han dejado de transformarse a lo largo de los siglos. Los cambios de las últimas décadas, vinculados al funcionamiento de la macroeconomía y las tecnologías de la imagen y las comunicaciones, han hecho que algunas de estas etiquetas se terminen transformando en cáscaras huecas, lo que no ha impedido que pierdan capacidad de representación o más bien capacidad espectacular, y por ello política. Esto las mantiene en circulación, aunque con ese sospechoso rictus de vitalidad del que se somete por enésima vez a una cirugía estética para seguir pareciendo el mismo. «Así el teatro *muerto* nunca acabará de morir», concluye Renjifo.

Frente a este desolador panorama de individualismos poco propicios al medio teatral, puede resultar llamativo que Juan Domínguez, en *The Application*, frente a un micrófono que sostiene con ambas manos y acompañado por una banda musical con un inconfundible tono *setentoso*, en

medio de la estruendosa atmósfera de una noche de alcohol y drogas por Berlín, haga una inesperada declaración de amor hacia un medio que cotiza a la baja en el mercado de la cultura: «ya sé que estamos en un teatro, y me gusta este medio; tengo un montón de cosas que proponeros... un montón de cosas».

La teatralización de la danza es un fenómeno sintomático (Sánchez 2006b). La comunicación teatral vino a proporcionar un espacio de apertura para unos cuerpos que necesitaron incorporar una palabra y un gesto autorreflexivo, en un juego de *desviaciones* de unos géneros frente a otros, retomando el nombre de aquella muestra, comisariada por Blanca Calvo, La Ribot y José Antonio Sánchez, que marca a finales de esta década (1997-2001) un momento de reflexión sobre el camino recorrido hasta entonces por las artes escénicas más ligadas a la danza (Sánchez 1999, Sánchez y Conde Salazar 2003; www.artescenicas.org/contextos). A esta necesidad de repensar el presente escénico hace alusión igualmente un encuentro como Situaciones, organizado en Cuenca entre 1999 y 2002 también por José Antonio Sánchez y Horacio González (Sánchez 2003), en donde se trató de continuar con el desarrollo de espacios de visibilidad para impulsar un mapa de las artes escénicas que se había ido deshilvanando a lo largo de los noventa.

Dentro de este panorama de desvíos y contaminaciones la palabra se recupera como instrumento de reflexión. A diferencia de su utilización en las poéticas estructuralistas como base formal de experimentación, en los noventa se siente una necesidad de acercamiento a lo social, como explica Juan Domínguez en la conversación, para lo cual la palabra vuelve a funcionar como modo de socialización y puesta en común.

Sobre este paisaje de fondo, el espacio teatral, al que a su vez se aproximan otros lenguajes como las artes plásticas,

la literatura o el cine, queda como heredero de un modo de comunicación tradicionalmente vinculado a un imaginario grupal, que a menudo ha llegado a tener un cierto carácter mítico. Las denominaciones que hacen alusión a los modos de organizar el trabajo teatral se han sucedido a lo largo de la historia: bululú, farándula, compañía, *troupe*, grupo, colectivo, núcleo, etc. Como dice Bernat (2006), «las reglas de este juego» son también las reglas de una estructura laboral. Estos apelativos, de los que se encuentran listados tan renombrados como el de aquel *Viaje entretenido* de Agustín de Rojas, ya en el siglo XVII, han servido para conformar un imaginario del teatro que, en un tiempo donde lo social se convierte en una idea difícil de asumir, se hace en sí mismo problemático, cuando no anacrónico. Sin embargo, lo aparentemente contradictorio de tener que pensar la escena contemporánea en términos de «grupos» pone de manifiesto la, por otro lado, inevitable dimensión colectiva de todo hecho teatral, aunque no se formule de manera explícita.⁵

La palabra hace visible a su emisor como ser social, como *animal político*, según los términos de Aristóteles; es un medio material para proyectar hacia afuera una interioridad que se transforma así en herramienta fundamental para la conformación de una identidad. A través de la palabra se pone en escena una personalidad frente a alguien que lo *presencia*, aunque se trate de un diálogo con uno mismo en un juego de desdoblamientos. En el caso de la palabra escénica, esta proyección hacia afuera se hace más clara en la medida en que se teatraliza, es

⁵ Una parte de este ensayo se terminó de concebir a raíz de un curso sobre «Teatro de grupos en la escena contemporánea española», como parte del encuentro Proximo Ato, coordinado por José Fernando Peixoto de Azevedo, Antônio Araújo y Mari Tendlau, que el Itaú Cultural de São Paulo organizó en mayo de 2007 sobre el teatro de grupos.

decir, que se *pone en escena* con conciencia de la función o el efecto que ha de cumplir: la palabra convertida en *espectáculo* de sí misma. En términos formales, sería un error pensar que cuanto más palabra, más teatralidad, pero no lo sería en términos sociales; la palabra escénica configura un horizonte de comunicación público, un espacio exterior que vincula al yo con un grupo, lo que acentúa la teatralidad social de la actuación.

No es casual que el teatro haya contribuido históricamente a la construcción de las identidades. El último período en el que esto funcionó fueron los años sesenta y setenta, cuando la escena proporcionó un espacio de encuentro y un modelo de comunidad a un sector social que buscaba una identidad política. Durante este tiempo un cierto tipo de teatro respondió a unas necesidades *políticas*. Tampoco es casual que en escenarios más recientes se citen a menudo aquellos años en los que lo teatral y lo social alcanzan una envidiada sintonía, como en *Trilogía 70* (1999-2001), donde la General Eléctrica hace un repaso de elementos característicos de la cultura de protesta de aquel tiempo, comparándolos con lo que ocurre en la actualidad. A la par que se modifican las formas de sociabilidad, cambian las estrategias de construcción de identidades. A ello ha contribuido el desarrollo de medios de comunicación que han ido en beneficio de otro tipo de espectáculos que ofrecen mayor anonimato y viajan a más velocidad. Esto no ha cambiado el hecho de que el teatro, incluso cuando se incorporan las nuevas tecnologías, siga siendo fundamentalmente un acontecimiento grupal.

En este sentido explica Marta Galán su acercamiento al medio teatral, aludiendo a su dimensión personal y colectiva al mismo tiempo. El componente humano se manifiesta como algo físico, pero a la vez social en su necesidad de comunicación con el otro. En la era de los medios,

de las telecomunicaciones y los simulacros, el teatro se revela como un espacio capaz de conjugar lo más público con lo más privado, paradójicamente igual que la televisión, una suerte de teatro electrónico que impone un modelo escénico dominante, aunque con un tipo de realidad y de política distintos.

Más público, más privado, del 2001, es el título de una obra de Olga Mesa, una artista que viniendo de la danza ha evolucionado también hacia planteamientos pensados desde una confrontación más directa entre el espacio personal y el horizonte público. Esta obra, donde Juan Domínguez utiliza un circuito cerrado de vídeo para hablar en privado con un único espectador, se refiere a la necesidad de convertir al otro, a través de la mirada de uno mismo, en el centro de la realidad escénica; una situación de comunicación que quiere ser privada y pública a la vez, y que se manifiesta en lo que tiene de encuentro físico e intelectual, de espacio compartido por un grupo de personas que se hacen más presentes a través de un modo de comunicación convertido en objeto de creación.

Esta idea del encuentro apunta a su vez al imaginario del grupo, pero sin dejar de cuestionarlo, un grupo inestable cuyos modos de comunicación van a ser cuestionados como convenciones. Esto es también lo que Juan Domínguez descubre en el medio teatral; de ahí que a continuación de su espontánea declaración musical, se encare con los espectadores para preguntarles «¿quiénes sois?, ¿qué queréis?, ¿qué coño pensáis?». En esa pregunta insistente por el otro convertido en un tú al que se habla directamente, radica la dimensión teatral a la que se refiere el autor y uno de los ejes por los que transita la creación escénica desde los años noventa.

Quizá por esta cualidad social en una época de individuos, el término «teatro», fijado por el peso de tradiciones

culturales y juegos de intereses institucionales, ha llegado a ser una denominación aparatoso y hasta molesta en el campo de la creación; una denominación que ha terminado defendida más por quienes esperan obtener algún rédito de ella que por aquellos que se plantean un proyecto en términos creativos, que son los mismos para los que hablar de «teatro», «danza», «performance» o «artes de acción» es una cuestión, si no reaccionaria, sí al menos secundaria. Daría la sensación que frente a estas otras prácticas la palabra «teatro» ha perdido frescura, capacidad de movimiento, potencia creativa y crítica. Por un lado, está ligada a una compleja tradición convertida en un triste museo de géneros literarios y formas de comunicación que se trata desesperadamente de revitalizar; por otro, hace pensar en un producto cultural que tiene más que ver con la necesidad de ser actuales que con los discursos que hoy en día permiten seguir cuestionando esa misma sociedad que produce y consume estos mismos espectáculos teatrales. Parafraseando a Bauman, diríamos que el teatro —o al menos cierto teatro— resulta acaso demasiado sólido para una *modernidad líquida*.

El adelgazamiento de lo social en beneficio de comportamientos individuales o, siguiendo las tesis del sociólogo inglés, la invasión de lo público por lo privado puede seguirse en la evolución de los comportamientos escénicos desde aquellos años del Teatro Independiente. En ese momento la escena tenía una función de resistencia, a la que aludía el término «independiente», vinculada a la creación de una identidad que expresaba unas utopías sociales, un proyecto político que se va a ir disipando a medida que avanzan los años ochenta y se extiende de un clima de desencanto que marca la vida cultural desde entonces. Carlos Marquerie, en la entrevista incluida en *Políticas de la palabra* (p. 132), se refiere al momento en que La Tartana abandona los espacios públicos para encerrarse

en las salas: en los ochenta se inicia un proceso de distanciamiento —de incomunicación— entre el teatro y la sociedad. Los escenarios de la política recurren, tanto en el plano oficial como artístico, a estrategias espectaculares que terminan dejando fuera de juego a los individuos, incluidos los creadores. No sólo se institucionaliza la política, también el teatro. La escena queda como un espacio para directores, autores y actores profesionales, donde no se busca el acercamiento al otro, sino un acto de exhibición de lo ya logrado; el *agora* degenera en un escaparate convertido en instrumento de política cultural.

Este progresivo desencuentro tiene en los fastos del 92 con la celebración del quinto centenario del descubrimiento de América, la Exposición Universal de Sevilla y los Juegos Olímpicos de Barcelona un hito simbólico. Todo ello coincide con la apertura de una década inaugurada con los casos de corrupción que terminaron con el Partido Socialista, que había liderado el proceso de *normalización* democrático. Tras su ajustada victoria en las elecciones generales de 1993, el Partido Popular sube al poder en 1996, consolidando una política conservadora que termina de agravar la fractura entre individuo y sociedad, o en un plano paralelo, entre creación escénica y entornos públicos, expresión del fortalecimiento a nivel internacional del neoconservadurismo al que se refería Margaret Thatcher ya en 1988 con aquel «la sociedad no existe». Éste es uno de los puntos de partida de nuestra historia teatral y social, cuando, una vez más desde los años sesenta y setenta, la necesidad de replantear las relaciones entre lo privado y lo público, el yo y lo social, lo local y lo universal, el adentro y el afuera adquiere un tono de urgencia que resuena en los ámbitos de la creación escénica.

Tras las energías y sueños colectivos de la Transición, el teatro de creación se encierra en las salas, pero su marginalidad ya no es la de aquel *estar afuera* del sistema social

—teatral— institucionalizado, como lo fue en los setenta, sino una marginalidad permitida y subsidiada; para la política cultural va a resultar más rentable mantener estos espacios, exhibiéndolos como escaparate de una política que no se cierra al «teatro alternativo», que abrirse a un diálogo efectivo con el panorama actual de la creación escénica. Mientras tanto, los teatros públicos y otros espacios institucionales pueden seguir con una programación de lo previsible, del teatro como ceremonia de reconocimiento.

Las relaciones entre teatro y sociedad sirven como metáfora para pensar lo que está ocurriendo en las relaciones entre individuo y política, y viceversa. Entre lo público y lo privado se produce un hiato, como dos bordes que pierden el contacto que en otro momento funcionó como utopía artística y también social. Una consecuencia de esta distancia es la dificultad para abordar temas políticos al margen de unas instituciones que han perdido, como el propio teatro, credibilidad, es decir, capacidad de comunicación. Los noventa son una década de desintegración, no sólo del tejido escénico que se había logrado hasta entonces (Sánchez 2006a) —véase como botón de muestra el caso del desaparecido Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, con sede en la Sala Olimpia, dependiente del Centro Dramático Nacional, al que alude Juan Domínguez, transformado hoy en el flamante Teatro Valle-Inclán—,⁶ sino también de desintegración del sentido público que había tenido el proyecto social heredado de la Transición, y como reflejo de éste, del proyecto de desarrollo de las artes escénicas puesto en marcha con las instituciones democráticas.

⁶ En el último año, como apunta Renjifo en la conversación, ha habido ciertos indicios de acercamiento entre los espacios públicos de Madrid y el teatro de creación, reflejo de unas políticas culturales que parecen abrirse tímidamente a otras realidades escénicas.

A medida que transcurren los años noventa comienzan los recorridos en solitario, una especie de sálvese-quien-pueda escénico, los exilios hacia distintos puntos de Europa, de Óskar Gómez, La Ribot, Olga Mesa o Rodrigo García, o interiores, como Carlos Marquerie o Sara Molina. Si el teatro busca una identidad grupal en los sesenta y setenta, a cuyo imaginario aluden los nombres de las formaciones de estos años, como Goliardos, Cátaros, Bululú, Ditirambo, Els Co-mediant o Els Joglars, ahora se dejan ver los creadores en primera persona, con nombres y apellidos; ya no es La Tartana, sino Carlos Marquerie, ni tampoco es Bocanada, sino Blanca Calvo, La Ribot u Olga Mesa. Incluso aquellos grupos o compañías que nacieron en estos últimos años ochenta, a pesar de estar ligados a un núcleo de producción fijo, serán más conocidos por el nombre de su creador, como Rodrigo García, Angélica Liddell u Óskar Gómez, antes que por el de los respectivos grupos, La Carnicería Teatro, Atra Bilis o la Compañía L'Alakran. Las nuevas agrupaciones, como la formada por Marquerie en 1996 tras su paso por La Tartana, la compañía Lucas Cranach, van a funcionar siguiendo modos de organización característicos de esta *modernidad líquida*, estructuras flexibles, espacios de encuentro e intercambio, que se acomodan a las necesidades de cada proyecto; de ahí que, por ejemplo, en esta etapa los intérpretes con los que trabaja Marquerie varíen para cada obra, a diferencia de la homogeneidad que todavía caracterizaba el tipo de grupo de La Tartana. Sólo en los casos de los grandes elencos consolidados en los ochenta, transformados a menudo en centros de producción, se mantuvieron las identidades grupales, utilizadas como etiquetas de marca de cara a su proyección.

Una evolución paralela han seguido las nuevas compañías procedentes del ámbito teatral, que nacieron todavía

con un modelo heredado de décadas anteriores, y se vieron en la necesidad, como resultado del propio crecimiento interno, de concebir de otro modo su trabajo. Resulta significativo en este sentido la trayectoria de La República (1992-2002). Su último trabajo, *Homo politicus, v. Madrid*, marca un punto de llegada, un grado de madurez manifestado en la puesta en escena de una confrontación directa de los intérpretes con ellos mismos, lo que lleva al director a un modo de trabajo que se ajuste de manera más flexible a las búsquedas creativas de cada momento. De esta forma, las dos versiones posteriores de *Homo politicus*, México y Río de Janeiro, comparten el planteamiento al que se había llegado con La República, pero trabajado en otros entornos culturales y con distintos intérpretes. Esto modificó los resultados finales sin renunciar al tono escénico que da unidad a la trilogía. El entorno grupal de La República, que había servido para llegar a ese estadio de desarrollo y confrontación personal, se disuelve; a partir de ahí los artistas con los que ha ido trabajando Renjifo, de ámbitos distintos, se han unido expresamente para cada proyecto, de modo similar a lo que ocurre con Marquerie a partir de *El rey de los animales es idiota* (1996), que marca la andadura de Lucas Cranach.

En este lugar confluyen otros grupos que venían de los últimos años ochenta, como Matarile Teatro, que sin cambiar de nombre ni de estructura básica, se ha ido ajustando a esta dinámica de creación. Esto ha permitido la colaboración fluida con actores de distinta procedencia. Matarile Teatro, formado en 1986 por Ana Vallés y Baltasar Patiño, llega desde un teatro plástico y de danza hasta una suerte de *teatro de los actores*, donde la figura de éstos, sus vidas y experiencias personales son la base de la creación, lo que de algún modo aconseja la movilidad de ese paisaje humano. El resultado responde a un proceso de convivencia y colaboración entre personalidades distintas. Esta nueva

fase se anticipa con *Teatro para camaleóns* (1998), un pulso entre dos personalidades escénicas como Juan Loriente, actor habitual de Rodrigo García, y Carlos Sarrió, director de Cambaleo Teatro; aunque es en *A brazo partido* (2001) cuando esta nueva gramática empieza a desarrollarse sistemáticamente hasta alcanzar en *Historia natural (elogio del entusiasmo)* (2005) uno de sus exponentes más acabados.



Matarile Teatro. "Truenos & misterios" - foto: Jacobo Bugarín

Truenos & misterios, de Matarile Teatro. Fot. Jacobo Bugarín.

En *Truenos & misterios* (2007) es la propia directora, Ana Vallés, la que se pone en escena a sí misma, junto a Juan Cejudo, actor gallego procedente de un teatro tradicional, Carlos Sarrió, Mauricio González, bailarín y creador ligado al performance, y Perico Bermúdez, profesor de Ciencias Naturales metido a actor, sin olvidar a Balthasar Patiño, que desde un discreto segundo plano, sentado frente a un piano y una mesa de mezclas, pone música a este paisaje humano. Lo que tienen en común todos ellos, como explica Vallés al inicio, es haber pasado desde hace tiempo la cuarentena. Se trata de una reflexión en primera persona sobre el paso del tiempo, la vida en un sentido físico, el cuerpo, la memoria y lo que uno era antes y es ahora; todo ello frente al público, desplegado en ese mismo instante de la actuación.

Llegado un momento en este proceso de evolución, es frecuente que sean los propios creadores, incluso cuando

no son actores profesionales, los que terminan subiendo a escena para mostrar de una forma u otra su propio paisaje humano, como Roger Bernat en *La, la, la, la* (2004), donde un escenario convertido en un espacio de intimidad, que se asemeja al dormitorio de una casa, se presenta como ocasión para el acercamiento físico y emocional entre él, Agnès Mateus y Juan Navarro, y por extensión con el público, al que termina invitando a jugar un partido de fútbol, mientras se proyectan a lo largo de la obra fragmentos de *e-mails* personales intercambiados entre el creador y su pareja; o Elisa Gálvez y Juan Úbeda en *Trece años sin aceitunas* (2007), construida sobre las experiencias personales de dos trayectorias vitales que confluyen en la penumbra de un espacio de representación, El Canto de la Cabra, habitado por el pasado, los recuerdos y voces de amigos que resuenan en el contestador del teléfono de la sala.

El caso de la General Eléctrica, fundada por Roger Bernat y Tomás Aragay en 1997 como un Centro de Creación para las Artes Escénicas y Visuales, es un buen ejemplo del nuevo modelo de organización, que ha de moverse entre lo inestable de un colectivo de personalidades distintas que renuncian a una organización jerárquica clara, y el peligro de llegar a una fijación excesiva de su estructura. La General Eléctrica, por la que pasaron más de cincuenta creadores, termina dando lugar a una infraestructura cuyo mantenimiento obliga a trabajar para financiar el propio centro, lo que pone en peligro la vocación investigadora con la que nace. Su cierre en 2001 marca una nueva fase en las trayectorias de sus fundadores, que continúan trabajando a partir de colaboraciones, no ya sólo desde distintas disciplinas, como en el caso de la Societat Doctor Alonso, impulsada por Aragay y Sofia Asensio como núcleo abierto y cambiante de artistas, sino también con personas de fuera del mundo de la escena;

algo que ya se había empezado a hacer en la General Eléctrica y que en trabajos posteriores Roger Bernat va a desarrollar de forma sistemática, así en *Amnesia de fuga* (2004), con inmigrantes indios y paquistaníes de Barcelona, *Bona gent* (2002-2003), a modo de encuentros puntuales con distintas personas, o *Rimuski* (2006-2007), un proyecto itinerante con colectivos de taxistas de diferentes ciudades del mundo.

Las formaciones de la segunda mitad de los años noventa describen trayectorias paralelas a éstas, aunque concretadas de distintas maneras. La disolución de las narrativas sociales hace difícil aglutinarse en torno a un relato colectivo que vaya más allá de las necesidades concretas de cada proyecto o el acuerdo sobre un modo específico de entender el trabajo escénico, a menudo de tipo colectivo. No se trata de proyectar una identidad de grupo en torno a un discurso estético o ideológico previamente consensuado, sino de una búsqueda o proceso de investigación, desde el que se genera un espacio de coexistencia de individualidades distintas, como las que pasaron por La Vuelta, dirigida por Marta Galán entre 1998 y 2002, por Amaranto, formado en 1998 por Lidia González Zoilo, Ángeles Ciscar y David Franch, y que en 2007 con *Four movements for survival*, tercera parte de la Trilogía del Sofá, cierra una etapa de trabajo, o por Lengua Blanca, que se inicia en el 2000 con Juan José de la Jara y Ana María García; contextos de creación que se dejan ver como espacios de confluencia entre distintas disciplinas, de choque y tensión entre artistas que deciden recorrer juntos un camino sin que esto implique la disolución de la individualidad en el grupo o la integración en un orden jerárquico, sino más bien al contrario, una ocasión para potenciar las diferencias, lo que a su vez explica la fragilidad de estas estructuras. A este estadio se llega también desde la danza. Juan Domínguez se

refiere a esta falta de jerarquía en los nuevos grupos, y al hecho de que todos los intérpretes estén al mismo tiempo en escena, distinto de lo que ocurría en los colectivos de danza de los ochenta.

El tipo de organización de estos núcleos, vistos de manera general y en su transcurso temporal, se termina asimilando a la idea de red, en la que cada nudo corresponde a un punto de encuentro entre creadores de distintos ámbitos que luego continuarán caminos propios. A la consolidación de esta dinámica de redes contribuyen espacios, festivales o colectivos, como Mugatxoan, coordinado por Blanca Calvo y Ion Munduate en el País Vasco, In-Presentable, coordinado por Juan Domínguez en Madrid, el espacio La Porta, en Barcelona, o el festival de Montemor-o-Velho, Citemor, en Portugal.

La identidad de grupo se construye mediante la confrontación con el otro, con lo distinto: el cuerpo frente a la imagen, el actor profesional frente al que no lo es, la interpretación frente a la realidad, la creación frente al ensayo o la investigación. No se busca la idea de identificación, sino de diferencia. El punto de llegada es provocar el efecto de encuentro, que puede ser también de desencuentro, hecho visible sobre este espacio de aproximaciones; no mostrar un resultado, sino un proceso en el que tiene lugar un cuerpo a cuerpo que termina apuntando al espectador. Este último, convertido en un personaje más, se integra en el espacio espectacular; sobre él se proyecta esta nueva otredad producida por la mirada del actor sobre el público, ese público al que Juan Domínguez pregunta con cierta desesperación «pero quiénes sois» o al que Carlos Marquerie se acerca para compartir pensamientos, dudas y miedos, o al que Angélica Liddell increpa con un profundo sentimiento de rabia. La figura del espectador es el punto de llegada de una estética, de un planteamiento social y un discurso ético que aparece con más

fuerza a medida que avanzan los años noventa; lo que lleva a pensar nuevamente en otras épocas, como los sesenta y setenta, en las que la necesidad de llegar más directamente al espectador respondía también a una inquietud de orden social antes que estético.

Este nuevo imaginario de lo social se desarrolla, sin embargo, en unas condiciones históricas muy distintas de las que se dieron en los dos primeros tercios del siglo XX. En *Goodbye Mr. Socialism*, Toni Negri hace una revisión de las posturas de la izquierda clásica adaptándolas a las condiciones de producción y organización del trabajo desde los años setenta. La idea de lo colectivo, como la del obrero, la fábrica o la organización laboral, se transforman como resultado de unas leyes de producción que están en la base de un sistema global. Este sistema afecta de desigual manera a unas zonas y otras del mundo, así como a los distintos niveles socioculturales, sin embargo es el mismo para todos. La organización grupal del hecho escénico y sus estrategias de comunicación se transforman a lo largo de los noventa como reflejo de estos cambios en la manera de percibir lo social, y frente a lo social al sujeto que trata de encontrar un nuevo espacio de actuación. De este modo, cuando Negri (2006: 72) se refiere a «lo colectivo» confiesa tener un cierto sentimiento de duda, cuando no de falsedad, porque «los objetivos se construyen mediante el diálogo, mediante la participación», y esto quiere decir que en la base de esta participación hay subjetividades que en un plano social más amplio devienen en *multitudes*, uno de los conceptos claves del pensamiento político del activista y pensador italiano. Al final llega a una conclusión que podemos trasladar a los nuevos modelos de organización del trabajo escénico en tanto que fenómeno social, que «el movimiento está compuesto por singularidades, que la subjetividad misma es un conjunto de singularidades y no

una identidad, que ya no hay alma sino redes y relaciones» (Negri 2006: 72). La concepción de lo común y del espacio público deja de ser algo estático, un capital fijado en función de un discurso previo, para convertirse en un acontecimiento, un estallido de energía que surge a partir de una voluntad de encontrarse, de un acto siempre inestable: «Esto es lo fundamental en la concepción de lo común —continúa Negri—, que nunca es un depósito, sino precisamente una energía y una potencia, es capacidad de expresión».

La desintegración del tejido social termina sacando a la luz lo que había detrás, caras, rostros, individuos y subjetividades, que se alzan como una potencia de resistencia, es decir, de acción, frente al anquilosamiento del edificio social, y lo mismo se podría decir del tejido teatral. La presencia del yo, la construcción de la obra a partir de materiales autobiográficos expuestos de manera explícita, el tono confesional, testimonial o incluso exhibicionista son síntomas que la escena de finales del siglo XX y principios del XXI comparte con los escenarios mediáticos.

De este modo, el yo, no como sujeto abstracto, sino como voluntad de actuación, se redefine como respuesta a una necesidad de enfrentarse a una realidad donde las instancias sociales, comenzando por la escena artística, han perdido eficacia. Con un sentido de radicalidad y casi de urgencia aparece de una u otra manera la primera persona en la escena contemporánea, ya desde los mismos títulos de obras por otro lado tan distintas como *Haberos quedado en casa, capullos* (2000) o *Creo que no me habéis entendido bien* (2002), de Rodrigo García, *EstO NO es Mi CuerpO* (1996), de Olga Mesa, *Estamos un poco perplejos* (2002), de Marta Galán, *Egomotion* (2002), de Sonia Gómez, que incluía piezas como *Yo estoy en este mundo porque tiene que haber de todo*, o su trabajo posterior *Mi madre y yo* (2004), o *Me acordaré de todos vosotros* (2007), de Ana

Vallés. Quizá lo único que tengan en común estas obras sea la intención de hacer visible ya desde el título un yo que remite al propio creador, que se pone en escena, aún antes de la representación, para responsabilizarse en primera persona de esa *actuación* en la que se cruza el yo físico con un horizonte público.



Sonia Gómez Vicente y Rosa Vicente. *Mi madre y yo*, de Sonia Gómez. Fot. Mon.

La obra de Rodrigo García se ha desarrollado en torno a este lugar central del yo como espacio de creación y potencia crítica. En mitad de la atmósfera de caos de *Protegedme de lo que deseo* (1998), un actor enano toma un micrófono y se acerca al público para enumerarle una larga

lista de reglas para «hacerse uno una vida» segura. Frente al horizonte social aceptado se levanta la radicalidad de un cuerpo que habla en primera persona. La afirmación de Rodrigo García ya en 1990 defendiendo el derecho a utilizar la escena para expresarse a sí mismo resulta sintomática del espacio por el que desde entonces iba a avanzar la escena:

Por obra de arte yo entiendo la capacidad de poner en movimiento ciertas vivencias atendiendo-me en mi totalidad. / Y sería risible intentarlo desde el espectáculo. / Porque no puedo hacer efectivo mi-adentro embalado en convenciones que existen sin mí. (García 1990: 7)

En paralelo a la dirección marcada por la cultura de los medios, la evolución de la escena ha ido adoptando de forma creciente un tono de privacidad, de registro en clave personal, describiendo un recorrido complejo que admite más de una lectura, así como finalidades diversas. La actuación en primera persona puede ser utilizada tanto para atraer la atención de los grandes públicos, crear morbo, subir las cuotas de audiencia de las pequeñas o grandes pantallas, dar un efecto de verdad que hace que un producto se venda más fácilmente, como para intensificar la fuerza crítica de un discurso o la coherencia ética de una búsqueda personal frente a una sensación de debacle de lo social. No se trata de un fenómeno que tenga una sola cara o pueda entenderse de manera maniquea.

Frente a otros espacios escénicos, es en el medio más cercano a lo teatral donde la irrupción de este yo llega a producir más extrañeza. La consideración del actor y el medio teatral como instrumento de *re-presentación* de una realidad distinta de lo que allí está pasando parece cuestionar la posibilidad del actor de hablar en nombre propio; de ahí el choque entre el yo y las convenciones, es

decir, entre el lado personal de lo que ocurre en escena y el medio social al que va unida esa idea de espectáculo a la que se refiere Rodrigo García. En el teatro, ligado no sólo al ámbito de la representación y la ficción, sino también a la dimensión colectiva de grupo, se acusa de forma especialmente clara la tensión provocada por este yo-actúo, en comparación con otros ámbitos como las artes de acción, el performance o la danza moderna, que nacieron con un sentido más contemporáneo de la subjetividad.

En una escena de *Historia natural*, de Matarile, que podría llevar por título «Un solo para ti», se pone de manifiesto este contraste. De uno en uno, cada intérprete se dirige al público para dedicar un solo a un espectador en particular que eligen en el momento. En unos casos se trata de un solo musical, de danza o incluso de acción, pero qué ocurre cuando el solo es de interpretación dramática. Cuando un actor dedica su interpretación de *otro* personaje, subraya lo que de acto creativo, de expresión personal, hay en ello, como si se tratara de una suerte de subversión del actor frente a la instancia escénica, como si el lado físico y personal del actor —pre-teatral— se pusiera por delante de la máscara social o espectacular. La imagen del actor como un transmisor, un intérprete de otro, ya sea del autor, el director o el coreógrafo, se opone a la posibilidad de expresarse a sí mismo en un sentido radical, de buscar una verdad que no esté en función de la personalidad creativa de un director; o en otras palabras: ¿cuando un actor dice «yo», quién está diciendo «yo», el personaje, el director, el actor o la persona que hay detrás del actor? Sobre este lugar de tensiones, se construyen estrategias de comunicación que nos hablan de la posición del yo frente a lo social en el contexto mediático actual.

Desde un punto de vista histórico el efecto de ruptura de este yo es menor a medida que el público se habitúa a

este discurso en primera persona, generalizado no sólo por el teatro de creación, sino sobre todo por otros medios como la televisión o Internet. Sin embargo, las resistencias de un medio tan sólidamente sostenido por las instituciones son fuertes: Si todavía en el 2000 Carlos Marquerie se hacía eco en *Lucrecia y el escarabajo disidente* de la acusación que le hacía la crítica de mirarse el ombligo, siete años más tarde Angélica Liddell vuelve a poner en escena en *Perro muerto en tintorería: Los fuertes* la voz de la crítica para admitir que efectivamente, a pesar de que eso parezca molestar a los dramaturgos, su teatro nace totalmente de su yo, porque no podía ser de otro modo.

La *individualización*, distinguiéndola —según Beck (1999: 14)— del individualismo como efecto de la economía de consumo o de la individuación como proceso de formación de una identidad personal, adquiere una dimensión estructural al ser construida desde las propias instituciones, que apelan al individuo y no ya a los grupos como interlocutores para el desarrollo de estrategias sociales. Lejos de la dimensión de ruptura que este yo pudo tener en otro momento, se convierte hoy en un punto de partida inevitable para pensar lo social; no responde ya a un acto de negación de lo que históricamente venía por detrás, ni tampoco de ruptura, que es algo todavía patente a lo largo de los años noventa, cuando Rodrigo García afirma su derecho a expresarse en su totalidad, especialmente en un medio tan ligado al ámbito del grupo y las convenciones como el teatral, sino en primer lugar como una necesidad de afirmación. A comienzos de los dos mil no tiene mucho sentido el seguir negando corrientes anteriores o posicionándose frente a una tradición cada vez más *zombi*; de lo que se trata es de afirmar algo desde el presente, que va a ser sobre todo un presente escénico, un presente inmediato y real, ocupado por un cuerpo que habla en primera persona frente a otro

que escucha. Esto hace que varíe también el lugar desde el que situarse frente al pasado, frente a la historia, el sitio (escénico) desde el que se mira. La historia consensuada socialmente pierde pertinencia como interlocutor. El creador busca los puntos de referencia en su presente inmediato, hecho ahora más visible que nunca, en el espacio que está ocupando y las personas que tiene delante, en el aquí y ahora de un proceso vivo, aparentemente no predeterminado, de comunicación.

En la obra de Carlos Marquerie, 2004 (*tres paisajes, tres retratos y una naturaleza muerta*), Montse Penela y Emilio Tomé le detallan al espectador los pormenores de la batalla de Brunete durante la Guerra Civil española con ayuda de proyecciones de mapas y fotografías, pero la escena no trata de representar ese escenario de horror; reflexiona sobre ese hecho desde una situación concreta de comunicación con el público, desde ese presente real compartido con él. También en la primera y segunda edición de *Homo politicus* se suceden al comienzo los relatos autobiográficos de los actores, con datos acerca de sus abuelos y padres, pero lo significativo de esta mirada al pasado es el acto escénico desde el que se construye. Es en función de este acto de comunicación, personal y público al mismo tiempo, que el pasado se trae a escena; lo importante es ese presente, subrayado como punto de partida para volver a pensar el hecho escénico, que nos habla en primer lugar de un modo de comunicación, de una situación del yo frente al tú, es decir, de una actitud ética.

Todo esto hace que la imagen del creador cambie con respecto a la que se proyectó desde poéticas que se generaron en torno a los setenta. La figura de Tadeusz Kantor como personaje dentro de su propio teatro, o la de Richard Foreman, aunque menos visible físicamente, al frente de la mesa de operaciones, o más recientemente, aunque emparentada con estas posiciones estructuralistas, la de

Sara Molina en *Mónadas*, es diferente de la actitud que muestran Carlos Marquerie en 2004 o Juan Domínguez en *The Application*. A pesar de tratarse de lenguajes distintos, en los primeros casos, Kantor, Foreman o Molina, en sus personajes de directores atrapados en esos mundos extraños, operan sobre sus variables, ritmos, gestualidad, movimientos o situaciones, como si de una especie de sinfonía escénica se tratara, siguiendo un modelo musical recurrente en este acercamiento estructuralista. Sobre esta partitura de variables se levanta una compleja maquinaria escénica, desplegada también en el mundo de Robert Wilson o Esteve Graset.

Sin embargo, a lo largo de los noventa la figura del creador deja de tener un mundo ya construido delante suyo y se muestra en tono de duda; «incapaz, idiota, absurdo», como se dice al comienzo de *El rey de los animales*, el artista se muestra desde un presente de actuación inestable, ofreciéndose al público a modo de confesión, hecho visible en toda su fragilidad en el caso de Marquerie o Renjifo, o con la violencia, también emocional, de un acto de denuncia o cinismo en Rodrigo García o en Marta Galán, o desde la rabia que produce la impotencia en Angélica Liddell.

Escenario y patio de butacas no definen dos mundos distintos; la escena no reproduce un ámbito cerrado con unas reglas propias, y si lo hace, como ocurre en algunas creaciones coreográficas sobre la idea del juego, como el *El gran game*, de La Ribot (1999) —de cuya influencia en la obra de Juan Domínguez habla él mismo en la conversación—, el *Project* (Madrid), dirigido por Xavier Le Roy, Mårten Spångberg y Amaia Urra en *In-Presentable 06* (Domínguez 2007), donde también muestra Fernando Quesada los resultados del taller *Proyecto NSEW*, las reglas se llevan a la práctica en el tiempo inmediato de la escena, desde un presente no sólo compartido con el espectador,

sino de alguna manera abierto a éste, como en *40 espontáneos*, de La Ribot (2004), o con un tono de cómica ironía sobre el mundo del performance en *The Real Fiction*, de Cuqui Jerez (2006). Incluso si el público no llega a comprender lo que está ocurriendo en escena, los *jugadores* no se presentan como entes abstractos, funciones escénicas o personajes recuperados por la memoria en un mundo surreal de ensueños, muertos o autómatas, sino actores de carne y hueso, o «*performers*», como puntualiza Amaia Urra antes de tener que abandonar el escenario de *The Real Fiction* por un accidente que amenaza con acabar, o potenciar todavía más, el juego de realidades y ficciones propuesto en la obra. Las reglas de esa partida escénica, que es también una partida de esa microsociedad formada por un grupo de actores, se muestran como la ocasión de hacer visible al intérprete en primera persona, dejando ver el lado humano que esconde, sus debilidades y actitudes en su doble condición física y social.

CUERPOS, POLÍTICA Y SOCIEDAD: UNA CUESTIÓN DE ÉTICA

El problema de hoy en día es que nadie se da por aludido de nada. Y esto es el fin de la política, lo más apolítico que existe.

FERNANDO RENJIFO, *Homo politicus*, v. Madrid

¿Quién resistiría una historia de los cuerpos?

ANGÉLICA LIDDELL (2007a: 67)

Las relaciones entre el cuerpo y la sociedad no han dejado de cambiar a lo largo de la historia. Cada cultura determina un modo de entender el cuerpo y su lugar en el espacio público. Frente a épocas en las que el cuerpo

apenas tuvo visibilidad, la sociedad de los medios es también, paradójicamente, la sociedad de los cuerpos, una sociedad de cuerpos sin cuerpo, cuerpos convertidos en imagen que viajan a la velocidad de Internet; cuerpos puestos en escena, construidos para seducir, para ser vistos, cuerpos perfectos, operados, deformes o arruinados; cuerpos sin vida o cuerpos desaparecidos, cuerpos excluidos o *cuerpos que no importan*, como dice Judith Butler (1993). La multiplicación de los cuerpos en la cultura de la imagen ha hecho menos visible el espacio social, que ha quedado revestido por lo privado, diluyendo los límites entre uno y otro. Ante esta situación el cuerpo se presenta como garantía de un reducto último desde el que volver a pensar lo esencial del yo, su condición humana, pero también su dimensión política; el cuerpo como garantía de lo más concreto, de una verdad —«El cuerpo es lo único que produce la verdad», se dice insistente en *Perro muerto en tintorería*— a la vez que «objeto de intervenciones políticas» (Liddell 2007a: 67).

Desde los espacios *naturales* del yo-actúo, desde su cuerpo biológico y la reflexión sobre la muerte, las enfermedades o los deseos, recuperando mundos marginales como los de los viejos, los niños o los animales, se construye una mirada que quiere repensar los contornos de lo político, no ya desde un afuera de la escena de la representación imposible de alcanzar —como se quiso hacer hasta los años sesenta tratando de oponer lo racional a lo irracional, el pensamiento al cuerpo—, sino desde el centro menos visible de esa representación, el yo personal, el cuerpo convertido en acción y encuentro con el otro. La ampliación de lo público y lo espectacular a toda la realidad obliga a entender de otro modo las relaciones entre el afuera y el adentro de la representación o de la historia, y por tanto también el modo de proponer el pensamiento político. «El espectáculo está unificado y

a la vez es difuso, de modo tal que es imposible distinguir lo interior de lo exterior, lo natural de lo social, lo privado de lo público», afirman Hardt y Negri (2000: 171). La concepción política de lo público se ha universalizado, pero con ello ha perdido realidad; se ha transformado en imagen, en espacio *virtual* de actuación. «El fin de lo exterior —concluyen los autores de *Imperio*— es el fin de la política liberal».

La historia de las prácticas escénicas es también una historia de las relaciones entre el cuerpo y la sociedad. En una época en que ya no hay retóricas que definen de manera previa las reglas del arte, es cada creador el que define el modo de entender el cuerpo, su relación con la palabra, la acción o el público, es decir, su relación con lo social y el afuera. La escena contemporánea ha convertido esta relación en un espacio de tensiones desde el que se trata de recuperar el cuerpo como un modo de pensar y estar frente al otro, es decir, como puesta en escena y actuación de una postura ética.

Volver a hacer visible el espacio social, mirado desde el cuerpo, sin que uno se confunda con otro, obliga a hablar de una política en primera persona, una política del yo-actúo que se manifiesta desde un espacio menor, de proximidad. Los compromisos con ideologías, partidos e instituciones sirvieron para articular la historia de la mayor parte del siglo pasado; de esos contextos reciben también su identidad numerosos grupos teatrales de los años sesenta y setenta. El fin de siglo y comienzo del dos mil se construye desde otro tipo de compromiso, desde lo mínimo del propio cuerpo; una política en tono menor que comienza por el yo. La ética remite a un espacio de proximidades, del yo frente al tú, una confrontación personal con el otro en la que el espacio de lo privado queda ligado a lo social. Esta relación fundamental yo-tú se ha convertido también en paradigma de comunicación y

estrategia de consumo en una cultura dominada por la televisión y las comunicaciones por ordenador. A este tono personal acude la escena para repensar la relación con el *otro* y con la historia.

La falta de honestidad no es una característica exclusiva de la vida política de las últimas décadas, sin embargo, se ha convertido en un tema recurrente, como si el vacío dejado por los debates ideológicos que en otro momento llenaron los espacios sociales hubiera dado paso a estadísticas sobre el comportamiento ético y la transparencia de las instituciones, entre las que la política y la policía destacan como las más corruptas, curiosamente las más definidas por su servicio a los demás.⁷ Desde los primeros años noventa el escenario político en España ha estado también marcado por los casos de corrupción que acabaron con el gobierno socialista, y más recientemente por las mentiras con las que el Partido Popular trató de conservar el poder. La palabra «mentira» se introduce en la escena política hasta hacerse característica del hombre público como personaje cínico por excelencia. En una sociedad en la que nadie espera demasiado del comportamiento ético del otro, sobre todo si se trata de representantes públicos, el interés por los argumentos éticos y el análisis de los comportamientos personales puede ser entendido como una reacción a este paisaje de fondo, en el que las ideologías de partido como corporaciones institucionales han dejado de funcionar.

Este revisionismo ético alcanza también a los escenarios artísticos. Ahora bien, lo que aquí queremos destacar no es solamente la ética exterior a la obra, es decir, la ética personal de sus creadores, como tampoco el contexto político que rodea a los modos de producción y distribución,

⁷ Véase la noticia de la Agencia Efe «El mundo, cada vez más corrupto», publicada en ELPAÍS.com (6.12.2007).

sino en primer lugar un discurso ético que se genera desde el interior de la propia obra. La obra *pone en escena* la actitud personal de los artistas, la consideración que éstos tienen del trabajo que están realizando, de su condición de creadores y su relación con el entorno social y político; lo cual no quiere decir que otro tipo de obras sean menos éticas. Lo significativo es esta necesidad de mostrar una postura de carácter ético, en función de la cual se construye la obra. Esto hace que el tono confesional, que finalmente define el hecho artístico, se acentúe. Si ya no se trata de la construcción de un personaje de ficción, sí se busca, sin embargo, la expresión de una actitud, de una determinada manera de estar (en escena), un personaje/lugar escénico que implica un modo de relacionarse con el otro, de posicionarse frente al mundo exterior. Esto implica la búsqueda de un tipo de comunicación que funciona en una relación proximidad, una relación *de verdad* que pasa por lo inmediato, la confrontación y el cara a cara con el público.

Las condiciones materiales de la producción artística, el dinero que ha costado la obra, la razón de ser del hecho artístico, y con ello la puesta en juicio del rol del artista tienen que ver con este *personaje* ético del yo-acto. En la propuesta de Roger Bernat (2006) de considerar el teatro como una especie de clínica social, se insiste en la importancia de mostrar, entre las reglas sociales que regulan ese espacio, las condiciones económicas que lo sostienen, mostrar «el hecho teatral en cuanto inserto en el orden económico de la sociedad». No debe extrañarnos, pues, que a partir del dos mil en más de una obra se desarrolle un discurso explícito sobre el contexto material y los motivos reales —pragmáticos— del trabajo que el espectador está presenciando, comenzando por el propio Bernat, quien en su página web incluye los presupuestos de sus obras.

En *La historia de Ronald, el payaso de McDonald's*, de Rodrigo García (2002), mientras que Juan Loriente parece asfixiarse, torturado por sus dos compañeros de escena, se lee en pantalla un texto que le recuerda al espectador que ese actor va a cobrar por hacer eso, y entre medias se cruzan referencias a aquellos años sesenta y setenta, al Performance art, Fluxus o el Happening, a Grotowski, Bob Wilson, Pina Bausch, e incluso a Goya, para terminar afirmando: «Todos cobraron, piénsatelo. / Todos estaban pagados. / Todos. / Yo no me creo nada». Al mismo tiempo se cita Auschwitz, los cuerpos y la memoria de un lugar de exterminio, y a los dictadores responsables de los desaparecidos durante el Proceso Militar en Argentina, para terminar con la siguiente reflexión:

¿Te acuerdas del teatro?
¿Qué sentido tiene?
¿Y qué sentido tiene, en general, todo esto?
Cobrar.
Hasta los 25, te crees artista.
A partir de los 26, necesitas dinero a diario.
Y a los 27, ya fracasaste.
Y haces de todo, sólo que a medio gas.

Se retoma así un debate sobre la realidad del arte, su verdad y su mentira, que ha acompañado toda la modernidad artística. La diferencia con respecto a otras épocas es que ahora este debate se plantea ya como punto de partida, un estadio asimilado cuyas posibles vías de salida no son fáciles de encontrar, ni siquiera de pensar. Frente a los tiempos de las utopías y la creencia en grandes revoluciones sociales o artísticas, el creador debe conformarse con constatar y denunciar, desde su propio yo personal, un estado de la cuestión en torno al arte y la puesta en escena de las contradicciones personales que de ahí se derivan; frente a las políticas de lo mayor, se

abre un tiempo de éticas de lo menor, éticas del yo que comienzan hablando en primera persona.

En un registro igualmente extremo, tanto conceptual como físicamente, Amaranto plantea en *Four mouvements for survival* (2007) una suerte de concurso televisivo de supervivencia donde el público decide quién se salvará. En la escena final, Ángeles Ciscar debe responder a un cuestionario sobre sus motivaciones para hacer lo que está haciendo, si se trata de ganas de exhibirse, de decirle a los demás cuál es la verdad de las cosas, deseos de arreglar el mundo...

¿Eres una artista que cree que puede cambiar el mundo?

¿Eres un ser con ideas excepcionales digna de ser escuchada?

¿Entonces por qué te estamos escuchando?

¿Es útil vuestra obra?

¿A quién le interesa?

¿El que quiere concienciarse no se ha planteado todo esto ya?

¿Es útil concienciar a los que ya están concienciados?

¿Es necesaria vuestra obra?

¿Cuánto ha costado realizarla?

¿Es necesario ese gasto?

¿A quién beneficia todo ese esfuerzo?

¿Es necesario vuestro beneficio para la sociedad?⁸

La obra costó 35.000 euros, responde la concursante. El espectáculo acaba con un vídeo en el que se pregunta a distintos artistas, consagrados y de calle, jóvenes y adaptados, sobre su consideración del arte y los motivos para hacerlo. La cuestión última que late detrás de todo esto pasa por el hecho de que la obra haya sido coproducida por un teatro público como el Teatre Lliure: «¿Qué utilidad tiene representar un teatro social comprometido

⁸ Texto inédito de Lidia González Zoilo, perteneciente a la *Trilogía del sofá (teorías de andar por casa para no volverse loco)*. 3. *La muerte*.

en un espacio teatral con una programación estable donde el público sabe exactamente lo que va a ver?»

Perro muerto en tintorería: Los fuertes (2007), presentado en el Teatro Valle-Inclán del Centro Dramático Nacional, se inicia planteando abiertamente la contradicción que supone criticar al sistema cuando es el propio sistema el que te paga; o en términos más concretos, hablar en contra del teatro cuando es el propio teatro nacional el que te paga para hacerlo. La figura del actor a través de la historia, pagado para entretenir a su público, adquiere una dimensión simbólica como personificación del lugar del artista frente a la sociedad:

Segundo: entre el Puto actor y el amo jamás hay transferencia de poder ni de clase social.

La libertad para decir lo que uno piensa
Es insignificante comparada con la libertad
Para comprar lo que uno desea.

Tercero: el objetivo principal del Puto actor es el entretenimiento.

(Liddell 2007a: 51)

En una atmósfera más intimista Elisa Gálvez y Juan Úbeda comienzan *Trece años sin aceitunas* (2007) con una subasta pública de cada una de las acciones de que consta la obra, para terminar subastando la obra completa y cada uno de los objetos que se van a utilizar, como una silla o un nido de golondrinas, incluyendo la propia sala, los asientos o la barra del bar situado en el vestíbulo de El Canto de la Cabra, en Madrid. Una representación de esta obra en gira cuesta 6.000 euros; ése es el precio de lo que el espectador está viendo.

También los textos de Juan Domínguez, Marta Galán y Fernando Renjifo, ya desde su presentación por escrito, dejan ver de uno u otro modo este marco exterior

que liga más estrechamente la obra a su contexto material, al momento en el que ocurrió, como si el creador tuviera la necesidad de subrayar esas marcas de presente, que son también sus marcas políticas, de compromiso con su tiempo. En el caso de *The Application* todo el contexto de la producción material es mostrado, no sin ciertas dosis de humor, como el último y verdadero drama de la escena. Por su parte, Marta Galán incorpora el año de las obras en el título, y los datos de producción que encabezan cada texto se amplían en las introducciones previas, donde se alude a los contextos de creación de cada trabajo. Todo esto se completa con cifras más precisas, aunque ya fuera propiamente del texto, en la conversación, que no deja de ser una introducción más a la obra. En *Homo politicus*, además de incluirse como parte del texto los datos de representación, el asunto de la producción vuelve a tomar protagonismo, aunque de un modo distinto, al aparecer directamente en escena como postura de rechazo de la propia compañía a la institución que había concedido 12.000 euros de subvención a la obra.

Como explica Renjifo (2006) en «El largo viaje de *Homo politicus*», la primera edición de esta obra coincide con el escándalo de la Asamblea de Madrid en 2003: dos diputados del Partido Socialista se ausentan el día de la votación, dando así la victoria al Partido Popular. Un año después tuvo lugar el atentado terrorista en la estación de Atocha y la tergiversación de la información sobre el atentado con el propósito nuevamente por parte de este mismo Partido de conservar el poder, aunque ahora a nivel nacional. Una vez estrenada la obra el director confiesa, también *públicamente*, en una de las intervenciones metateatrales que se intercalan a lo largo de la actuación, la vergüenza que sienten los integrantes del grupo por estar haciendo una obra con

una subvención de la Comunidad de Madrid, gobernada por el Partido Popular.

Uno de los actos que identifica todo el proyecto de *Homo politicus* es el de desnudarse. Al comienzo de la edición de Madrid y México los actores están sentados entre el público, y antes de iniciar la primera acción se desvisten. En el caso de Río de Janeiro dos de los actores esperan al público ya desnudos, tumbados en el suelo, como cuerpos que los espectadores tienen que esquivar para llegar a los asientos. En todos los casos el modo de quitarse la ropa, acorde con la actitud con la que se disponen a realizar cada una de las acciones, expresa un tipo de conciencia del actor frente a lo que va a hacer, una voluntad de querer hacerlo y una responsabilidad hacia ese acto, como dice el autor: «a mí lo que más me importa, y en este proceso en concreto, es que los actores sean muy conscientes de lo que hacen»,⁹ lo cual ayuda a entender la declaración sobre la procedencia de la subvención. Con un ritmo comparable al que ha desarrollado Carlos Marquerie, el actor realiza su acción en un tono de neutralidad que no deja de tener, sin embargo, un cierto aire ceremonial, la ceremonia de lo íntimo, de la verdad cotidiana de uno mismo. Este acto de desnudarse adquiere una dimensión simbólica, casi a modo de manifiesto ético, pero también estético, que responde a un deseo de llegar a un tipo de comunicación guiado en primer lugar por una actitud de honestidad, una actitud que se muestra abiertamente, con la máxima transparencia.

La presencia desnuda de una persona frente a otra, el cara a cara físico, buscando un tono de humanidad, es la situación básica sobre la que gira *Homo politicus*. Esta situación se subraya en un espacio de actuación que se mantiene vacío y sólo es ocupado durante el

⁹ Entrevista realizada en Madrid el 14 de marzo de 2007.

tiempo que dura cada acción. Después de cada acción el actor vuelve a ocupar su sitio, entre los espectadores, y el espacio queda nuevamente vacío, como invitando al hecho de la actuación, aún antes de que se lleve a cabo. El espacio de la acción se hace así presente, citado escénicamente, como una posibilidad —de actuación— sobre la que se levanta un interrogante: qué significa actuar, qué implica ocupar ese espacio y hacer algo en él; parafraseando a Godard, una de las referencias artísticas de Renjifo, no se trataría de una acción justa, sino *justo* de una acción. El ritmo pausado con el que se suceden las acciones, la cercanía entre intérpretes y público, que no excluye un cuidado juego de distancias, y la atmósfera de serenidad con la que todo transcurre, resaltan esta situación de encuentro y confrontación, de exposición (física) y mirada de cerca. Lo primero que cada uno de estos cuerpos dice es un «yo-actúo», expresado físicamente, en primera persona, a través del hecho de levantarse, desnudarse y dirigirse al lugar donde se va a realizar la acción, para regresar luego de realizarla al sitio donde estaba al comienzo.

Desde este nivel de conciencia la escena focaliza un debate que sólo alude al yo en la medida en que éste se *encuentra* frente a un tú, que a su vez forma parte de un vosotros. El eje nosotros-vosotros, o yo-tú, es el planteamiento de comunicación del *homo politicus*, en un sentido antropológico. Los diálogos de contrarios que se suceden en la obra marcan un tono característico; aunque van siendo menos utilizados en cada edición a medida que la palabra cede espacio al cuerpo. Estos diálogos, convertidos ya casi en monólogos en la versión de Río de Janeiro, se desarrollan con los actores en sus asientos, dispuestos en hileras enfrentadas. Con un extraño tono de cotidianidad que roza en ocasiones lo lúdico se discuten diferentes sentidos o posibilidades para una misma situación

o acción, y las consecuencias si ésta fuera de otro modo. Lo interesante es que muchas de estas apreciaciones, que subrayan la apertura de sentidos para un mismo hecho, avanzan en términos de ellos y nosotros, de público y actores, sobre una acción incluso aparentemente tan arbitraria como la de tocar el piano, que aparece en la edición de México:

Yo ya he hecho las averiguaciones y el público lo que quiere es que deje de tocar
Yo ya he hecho las averiguaciones y el público lo que quiere es que siga tocando
El público ha cambiado de opinión
El público simplemente se ha acostumbrado ya al pianista
El pianista se ha ganado al público
[...]
El público está de acuerdo
El público es unánime, nadie se ha ido
El público no está dividido

En otras escenas también recurrentes en la versión de Madrid y México, los actores delimitan con tiza un sector del escenario, a partir del cual se crea un conflicto (espacial) fácil de trasladar a la realidad política; en otros casos no es necesaria la tiza, vale con formar un muro humano contra el que choca cada vez más fuerte un actor que intenta traspasar la barrera hasta llegar al agotamiento. Las «antropometrías», en referencia a las acciones de Yves Klein en Fluxus a comienzos de los sesenta, y los actores tratando de medir con sus cuerpos lo ancho y alto del espacio —de *actuación*—, su lugar frente al mundo, son otros modos de hacer visible esta dimensión espacial que está en la base de lo político.

La reflexión sobre la dimensión pública del hombre recupera su complejidad cuando se la rescata del ámbito institucional y los discursos oficiales, para situarla

en ese espacio, público y privado al mismo tiempo, que Bauman identifica con el *agora*, un espacio de duda y reflexión en torno a la necesidad de actuar con el otro. La idea que impulsa el proyecto de Renjifo es pensar *lo político* desde la medida del individuo, hacerlo desceder de las altas esferas al ámbito del yo, recuperar ese espacio de acción desde el yo *desnudo*, cara a cara con el otro. Esto explica ese recorrido de la trilogía del cuestionamiento de la política, con referencias explícitas hasta posiciones menos referenciales en busca de un espacio previo de lo ético que va teniendo más cuerpo y menos palabra:

cuando hablamos de política inconscientemente estamos hablando de algo que está por encima de nosotros, nos sentimos muy granitos de arena; supone un alejamiento, una traslación, el descubrir que lo político empieza y termina en el terreno de la ética, quiere decir que empieza y termina en mí.¹⁰

La filosofía del diálogo desarrollada por pensadores como Martin Buber o Emmanuel Lévinas se centra en el análisis de esta relación fundamental del yo frente al tú. Esta filosofía entronca con la tradición judía, en la que el hombre se define a partir de su confrontación con una fuerza trascendental que supera al individuo. Esta situación fundamental, aplicada en un contexto secularizado, es recuperada en las últimas décadas a raíz de la necesidad de pensar al otro, al extraño, al inmigrante, cuya presencia se ha multiplicado en la sociedad global. De esta suerte, en el contexto de la denominada «posmodernidad» el pensamiento de la ética cobra una significativa actualidad (Bauman 1993; González R. Arnaiz 2002).

¹⁰ Entrevista realizada en Madrid el 14 de marzo de 2007.

Frente a la tradición occidental, ligada a una filosofía del sujeto y el conocimiento, en última instancia —siguiendo a Nietzsche— a un pensamiento de poder, Lévinas señala la tradición judía, emparentada a su vez con la tradición oriental, como punto de partida de una filosofía que no se basa en un yo movido por un deseo de posesión, de identificación de lo que es distinto, de representación, sino un yo cuyo sentido le viene dado de su confrontación permanente con ese otro que simboliza lo desconocido; un otro que no tiene que ser un Dios, pero sí un otro físico y cercano, que está ahí delante y al que se llega de manera sensible, sin dejar de remitir a un espacio de alteridad.

Lévinas propone la ética como algo previo a la ontología. Antes del ser-con-el-otro de Heidegger, un ser que se piensa a sí mismo como totalidad, se encuentra el ser-para-el-otro, en el que el yo solamente *es* en la medida en que se *presenta* frente al tú: «El Deseo del Otro que vivimos en la más trivial experiencia social es el movimiento fundamental, la pura transportación, la orientación absoluta, el sentido» (Lévinas 1972: 56). Esta relación tiene dos características esenciales: un sentimiento infinito de responsabilidad del yo frente al tú, y la condición física, es decir, emocional y sensible de este encuentro. En cuanto a lo primero, el sentimiento de deuda no se agota nunca; es a través de él que el ser se construye, crece y se piensa como ser humano. Esto define un espacio de proximidades en tensión, una confrontación que nunca va a ser simétrica ni correspondida, que no se cierra sobre una unidad o alcanza un acuerdo que resuelva la tensión, porque al yo siempre le queda la duda de no haber hecho lo suficiente frente al prójimo. Sólo posteriormente, en un espacio ya regulado por normas morales y leyes penales, se termina de resolver esta situación, para pasar a otro espacio donde queda sancionando lo que cada uno le debe

moral y legalmente al otro; pero no éticamente, éticamente el yo nunca termina de saldar su deuda con aquel que se encuentra delante: «Ser Yo significa, por lo tanto —dice Lévinas (1972: 62)—, no poder sustraerse a la responsabilidad». Es en este momento posterior, de la representación (social), que el yo ético pasa a ser un yo social y en última instancia político.

En este sentido distingue Martin Buber (1962) dos parejas de palabras básicas: la primera —yo-tú— responde a un encuentro todavía abierto, en tensión, no resuelto; la segunda —yo-eso— a un deseo de identificación que transforma al tú en objeto de una mirada, es decir, en parte de una representación. Lo social se construye en este segundo nivel, en el nivel de las identificaciones, las representaciones y la ordenación jerárquica. Sin el yo-eso no se podría vivir, pues el sentido de supervivencia social pasa por ese nivel de comunicación, «pero quien sólo vive con el eso —afirma Buber (1962: 28)— no es un ser humano». El mundo es doble según la actitud del hombre.

Esa situación previa define un momento esencialmente escénico de encuentro con un tú que nunca va a dejar de ser el otro. Lo primero que se percibe del tú es su rostro y una mirada que se transforma en interrogante para quien se acerca a ella. Frente a la mirada del otro nace ese sentimiento de responsabilidad. La escena se abre a este acto de confrontación previo a la construcción de las identidades, a partir de las cuales se sancionan deberes y obligaciones. Es en este momento inmediatamente posterior que el rostro del otro pasa a ser una careta, se convierte en personaje y comienza el juego de la representación, de ocultar y dejar ver, el juego de poder que implica la comunicación unidireccional de la que habla Juan Domínguez con sus actores en *The Application*. El encuentro primero no define una situación de conocimiento, es decir, de representación, es un contacto eminentemente

físico que sólo fluye a través de lo sensible; detrás del rostro sólo hay una pregunta, la posibilidad de un sentido sobre el que se construye el yo. No se trata, por tanto, tampoco de una abstracción, sino de una situación perfectamente singular: «La unicidad del Yo es el hecho de que nadie puede responder en mi lugar» (Lévinas 1972: 62); de ahí su reproche al Dasein de Heidegger, porque el Dasein nunca pasa hambre (en Critchley 1963: 11). El yo ético es en primer lugar un yo físico, que percibe, siente y sufre, que se vincula al otro a través de la comunicación sensible, previa al pensamiento racional. Focalizando esta presencia física singular la escena, teatral o social, apunta a una repersonalización del encuentro con el otro, en donde se destaca esta situación básica del yo-tú como relación nuclear para repensar el edificio posterior de la política.

El pensamiento de Lévinas, según expone González R. Arnaiz (2002: 11), recupera el sentido de lo humano de su encerramiento en el Ser como totalidad, de su reducción a una estructura fija o sistema objetivado. De manera paralela la comunicación escénica contemporánea se proyecta sobre el otro, se rompe como totalidad, como estructura cerrada sobre sí misma, para construirse como sistema de tensiones que sólo existe a partir de lo que se le escapa, de la presencia del otro, de un tú sobre el que se quiere levantar una realidad (escénica) cuya mayor virtud es su inestabilidad, su deseo del otro. La búsqueda de ese otro, que da sentido a ese yo-actúo, físico, desnudo, recorre los escenarios a medida que avanzan los años noventa. Se describe así un movimiento de apertura que llega a ir en contra de los intereses de la propia obra como estructura autónoma.

Al igual que ocurre con el espacio ético, el espacio escénico subraya el hecho de que su construcción no se cierra ni siquiera *con* el otro, lo que respondería a la utopía

de la comunicación colectiva de los sesenta e incluso a modelos previos de las vanguardias históricas del teatro como espacio de comunión, de unidad colectiva, relacionado con una cierta mística social o artística; la escena ahora es un espacio *para* el otro, un otro individual, concreto y real, con nombres y apellidos, imposible de ser reducida a una unidad. La formulación básica del yo escénico, siguiendo con la propuesta de Lévinas, no es un *yo soy*, sino un *heme aquí*, aunque ya no responda a la llamada trascendental de un Dios, sino a la necesidad de un tú como posibilidad de construcción del yo en tanto que fenómeno relacional, es decir, escénico; como afirma Buber (1962: 12): «No existe el yo en sí, sino sólo el yo de la palabra básica yo-tú y el yo de la palabra básica yo-eso», para concluir sobre la fundamental dimensión relacional del yo: «Quien dice tú, no tiene otra cosa, no tiene nada en mente. Pero sí entra en la relación», en una relación que el pensador austriaco define como la «cuna de la vida real».

Con un enfoque muy distinto la filosofía de Peter Sloterdijk, que da lugar a comienzos de los años ochenta a la *Crítica de la razón cínica* y se desarrolla de manera original en la trilogía de las *Esferas* ya en los noventa, nace también de una necesidad de indagar en esas *cunas* de la vida que son los espacios de confrontación y encuentro con el otro, tanto a nivel cósmico, en cuanto a la evolución del mundo y la vida, como a nivel histórico y social. En contraste con el ser-con-el-otro o el ser-para-el-otro, Sloterdijk termina llegando al ser-en-el-espacio, es decir, en los ambientes, esferas, burbujas, globos, atmósferas, cavidades, el ser en los contextos medioambientales en los que se desenvuelve la vida humana, la historia o el yo, en los espacios producidos *entre* medias por la interrelación entre unos y otros; medios gaseosos no alejados de aquel medio líquido con el que Bauman define las relaciones en

la etapa última de la Modernidad. En ese lugar no sólido, de confluencias inestables, atravesado por tensiones que lo mantienen en un continuo estado de transformación, el tú pasa a jugar una función central. En el tercer volumen de las *Esferas*, dedicado a los espacios del sujeto, se hace un recorrido por el pensamiento del tú, desde la formulación nietzscheana, base de la moral en el siglo xx —«El tú es más antiguo que el yo»—, hasta la tesis de Max Scheler: «La tu-idad es la categoría más fundamental del pensamiento humano» (cit. en Sloterdijk 2004: 354). Pero este tú, como afirma Buber (1962: 32), no constituye un individuo aislado, sino el lugar (escénico) donde sucede una relación, la relación originaria de lo social entre el yo y el ellos: «En el comienzo está la relación: como categoría del ser, como disposición, como forma que busca llenarse, como modelo anímico. Es el *a priori* de la relación, el tú *innato*».

El mundo de la relación fundamental (yo-tú) se abre paso entre el mundo de la experiencia (yo-eso) y el mundo de la representación (yo-él); se trata de un espacio frágil, siempre al borde de convertirse en representación o experiencia, o incluso participando de ambas al mismo tiempo. Algunas poéticas de la escena contemporánea pueden entenderse como un proyecto en el que se trata de hacer sensible esta relación previa a lo social y a la representación, como una base para repensar un espacio vivo que conecte con las personas, un espacio privado y público, como el *agora* que propone Bauman, a mitad de camino entre el plano de la representación y el instante de la experiencia. La descripción que hace Buber de los momentos del tú se podría leer como un sugerente análisis de los momentos más intensos de algunas de estas obras:

los momentos del tú aparecen como extraños episodios lírico-dramáticos, dotados de una magia indudablemente

seductora, pero que conducen a extremos peligrosos, diluyendo la continuidad ya probada, dejando más dudas que satisfacciones, amenazando la seguridad, y todo en forma siniestra, e incluso indispensable. (Buber 1962: 37)

Cuando Juan Navarro, en *La historia de Ronald*, al final de una exposición de su historia familiar que se remonta hasta sus bisabuelos, invita a salir al escenario a su pareja y sus hijos, Nieves, Candela y Yago, y estos permanecen un tiempo ahí, sin hacer nada, callados frente al público, y tras un silencio exclama Juan: «*Y bueno, aquí estamos*», este «*aquí estamos*», como el *heme aquí* del que habla Lévinas, es una expresión implícita en un modo físico de estar en escena en el que se destaca la actitud de exposición y relación frente al otro. En un tono de cotidianidad distinto que oscila entre lo íntimo y lo cómico, entre lo trascendental y lo trivial, los cinco intérpretes de *Truenos & misterios*, de Matarile, con trayectorias y personalidades tan diversas, parecen afirmar ese mismo *y bueno, aquí estamos*, que resuena también en los trabajos de Roger Bernat, en la manera de presentarse de Elisa Gálvez y Juan Úbeda en *Trece años sin aceitunas* o con un tono de confrontación violenta muy distinto en *Perro muerto en tintorería*; actores, profesionales o no, que están ahí en respuesta a una llamada hecha desde la presencia del público que mira y espera a que pase algo; pero lo que pasa son los propios cuerpos, unos cuerpos que salen a escena para dejar testimonio de ese *pasar* por la vida y los escenarios, de un compromiso, una actitud crítica o simplemente un estar-ahí. La presencia física de esos actores se dirige al público para devolverle la pregunta, como hace de forma explícita Juan Loriente en *La historia de Ronald*, una pregunta que a veces se plantea directamente en las obras de Rodrigo García: *y vosotros qué*, como también les dice Juan Domínguez a los espectadores

de *The Application*; cuerpos, palabras y encuentros con el otro producidos desde poéticas y escenarios muy distintos.

Afirmándose a sí mismo como un yo-puedo-actuar, el yo aparece, sin embargo, como el lugar de una duda o una protesta, un interrogante o una mera suspensión del relato, de la representación o la historia, en una palabra, de la ceremonia social del teatro. El instante de la comunicación se reconfigura en función de esas presencias que dejan ver sobre todo una manera de estar frente al otro, una condición previa a lo social, pero al mismo tiempo inseparable de ese horizonte.

El aquí y el ahora del espacio del cuerpo, no sólo en sentido biológico, sino también social, se hace presente en un sentido literal. Quién dice «yo» frente a un tú se expone en todo su ser, según la filosofía del diálogo. Del mismo modo, se podría pensar el concepto de Buber de «actuación básica» para *Homo politicus*, actuaciones *desnudas* que movilizan al actor en su totalidad: «La relación con el tú es directa. [...] Entre el yo y el tú no se interpone ninguna finalidad, ninguna codicia, ninguna anticipación» (Buber 1962: 19). En la versión de Río de Janeiro, Denise Stutz, en un monólogo inicial, entrelaza de modo magistral la inquietud metafísica con la inmediatez de lo escénico, de su ser (político) hacia el otro, que le atraviesa en lo inmediato de la vida. Con esas palabras —«En este momento no sé bien qué hacer»—, rompe el silencio del cuerpo, cuando vuelve a sentarse, desnuda, entre los espectadores:

No sé si quedarme o irme, si acercarme o apartarme. Si ir en esa dirección, si desviarme o pasar por encima. No sé si mirar o desviar la mirada. No sé qué postura tomar, si dar la cara o dar la espalda, cómo colocarme. No sé si hablar para una sola persona o para mucha gente, o no decir nada. Si es

mejor gritar o callar. No sé si alegrarme o entristecerme. No sé si tener miedo o enfrentarme. Si siento rabia o siento caño. Si debo hacer algo o es mejor no hacer nada. Si debo recordar o es mejor olvidar.¹¹

Desde lo mínimo del yo, desde lo más privado de ese tiempo personal, que es también un tiempo escénico, lo primero que un actor dice cuando entra en escena es un «yo-actúo»: yo soy (político) en la medida en que actúo, lo que supone reafirmarse desde una posición concreta, desde un acto mínimo en un espacio real. Frente al pienso-luego-existo de Descartes, la escena se muestra como un gesto de afirmación, aunque sea la afirmación de una duda. Ese yo-actúo-luego-soy, que parece decir el actor con su cuerpo, ilumina un espacio que se ofrece como invitación a la actuación, un espacio de encuentro con el otro inaugurado por una potencia fundamental, la de ser-actor.

Esta actitud escénica puede entenderse en relación a un contexto en el que la capacidad de acción del individuo se ha visto mermada ante el descrédito de las instituciones públicas y la profesionalización de lo social. El individuo se ve reducido a objeto de políticas institucionales antes que sujeto de acción. Perdida la posibilidad de actuar de manera personal en los espacios públicos, el lugar teatral se convierte en el escenario de un gesto de resistencia física y afirmación de un yo-actúo ante un sistema cuyo funcionamiento global se le escapa. Incluso el Estado-nación, horizonte de las críticas en otro tiempo, queda como una estructura obsoleta, caparazón hueco de un enemigo cada vez más difícil de localizar, lo que produce esa obsesión por la seguridad, sobre la que gira *Perro*

¹¹ Utilizo la traducción de Fernando Renjifo; véase el original en el texto de la obra.

muerto en tintorería. Es desde esta posición de fragilidad, tanto social como escénica, que se presenta este ejercicio de reconstrucción de un yo personal proyectado sobre un horizonte social que fundamentalmente es encarnado por el propio público.

En un registro distinto, *Shichimi Togarashi* apunta también, como cuenta Juan Domínguez en la entrevista, a un acto de afirmación, un paso adelante tras ese período de autorreflexión y cuestionamiento que atravesó la danza en los noventa. El espacio de la obra se transforma como resultado del juego de dos intérpretes, sin dejar de ser un espacio escénico, es decir, de actuación, definido por la mirada del otro: Juan frente a Amalia y Amalia frente a Juan. La obra refleja *literalmente* un proceso de encuentro, de contacto personal y experimentación entre dos personas que no se conocían antes. El resultado es el mismo proceso, de modo que su construcción aparece desarrollarse al mismo tiempo en un plano personal y escénico. Con este fin realizan una serie de juegos de representación, como una llegada imprevista a una casa, el primer deseo frente a un desconocido, actuar como si fueran invisibles o hacer un *strip-tease*. La situación que ocupa la mayor parte de la obra es la representación de una escena bucólica, a modo de cuadro renacentista. Esta escena se va haciendo más compleja a medida que se alteran los puntos de vista y se trastocan las perspectivas temporales, hasta llegar al presente, en el que Juan se convierte en un famoso *stripper* al que Amalia le hace una entrevista, mientras que éste se va desnudando física y profesionalmente, mezclando datos de su trayectoria como creador escénico.

El público mira estas representaciones como quien asiste a un mundo privado, que por momentos recuerda al espacio infantil de los juegos. Es un mundo cerrado sobre sí mismo, o en la línea de Buber, diríamos que el encuentro entre el yo y el tú abre un tiempo y un espacio que se construye como

totalidad. Cada intérprete mira al otro, e interactúa con él, de modo que el mismo hecho de mirar se convierte también en un modo de actuar. El público no comparte el espacio de los actores, sino que presencia todo con una cierta sensación de exclusión; sin embargo, la estrecha relación entre los intérpretes, animada por un tono de improvisada espontaneidad, termina ganando un efecto de verdad entre dos personas que se muestran, se buscan, se ocultan, juegan y representan. La verdad no es la verdad de la representación, sino del acto de representar, del modo de estar, frente al otro, construyéndose. Las acciones de Juan Domínguez y Amalia Fernández están movidas por un deseo de acercamiento, un impulso de invadir el espacio privado del otro; de ahí surge la idea de «allanamiento de morada», pero de la morada física de uno mismo, el hecho de irrumpir en el espacio privado del otro de una manera no prevista, saltándose las convenciones. Cada uno se construye desde el tú, a partir de este deseo físico de acercamiento; una acción sin ninguna finalidad más allá del impulso de proximidad. Cuando uno le pide al otro que represente *algo* no es para comprobar el resultado, sino como excusa para *seguir-haciendo*, continuar con el proceso de una actuación; hacer algo, da lo mismo el qué, lo importante es sentir el *rostro* del otro, desconocido, pero cerca, abierto aunque enigmático. La representación no es la finalidad, sino un efecto, la historia construyéndose como resultado de unos cuerpos que *interactúan*, donde lo fundamental es esto último, el espacio *entre-dos*, físico, inestable y frágil.

Relacionarse en los márgenes de las convenciones, de modo gratuito, sin ninguna finalidad externa a la propia acción *básica* —desnuda— supone, siguiendo a Buber, un modo de llegar a una relación viva, abierta al contacto con el tú, no en función de unos resultados, de la construcción de un personaje o una trama, sino desde el impulso (ético) que define al ser-para-el-otro: «En el instinto

de contacto (instinto de ‘tocar’ a otro primero en forma táctil y luego en forma visual), el tú innato actúa muy tempranamente» (Buber 1962: 32). El yo sólo es a partir del tú, de una interacción no prefijada en la que si se utilizan caretas —personajes—, es sólo para hacer posible, como en *Shichimi Togarashi*, la aproximación (escénica) de uno hacia el otro, el dejarse ver en el *proceso* de actuación, en un espacio de encuentro que es también de desnudamiento, como hace literalmente y no sin cierta ironía Juan mientras Amalia le entrevista. Se trata de ser a través del otro, por eso cuando Amalia le pregunta quién es su pareja, éste contesta: «Mi pareja es la persona que tengo delante». Ése es el motor de la obra —y de la vida, diría Buber—, y ése es también el impulso que sostiene el mundo de los niños o de la mística. Juegos y rituales responden a distintas estrategias escénicas, inmanentes o trascendentes, pero igualmente conducen a la construcción de un cara a cara con el otro, un viaje a lo desconocido del tú, símbolo de lo social, en que se convierte el proceso de la actuación.

Ante lo infinito de esta tarea —escénica— de poner en contacto unos mundos con otros, lo personal con lo público, se manifiesta el hombre en su ser-actor, como potencia y tentativa. Frente a la pasividad del otro, cuya imagen más acabada en la cultura visual es la del propio público, pasivo en el acto de su mirada, se resalta lo insuficiente de la actuación o la debilidad de la acción, retomando el pronóstico de Bauman. La imagen de Juan Loriente, Juan Navarro y Rubén Atmellie en *La historia de Ronald* tirando con todas sus fuerzas de unas cuerdas con la intención de acercar el patio de butacas a la escena, se convierte en el gesto simbólico de un deseo insatisfecho de acción, la expresión de una fractura. Entre el yo y el tú, entre el individuo y lo social, se abre un espacio desde el que la escena trata de repensar el hecho de actuar.



María Dolores Aldea y Sergi Fäustino. *f.r.a.n.z.p.e.t.e.r.*, de Sergi Fäustino. Fot. Mò Pascual.

El deseo de acercarse al otro puede ser también un modo para llegar a un efecto de realidad más allá de lo ficcional, que le da a la escena un tono documental, no representacional, de aquello que se muestra (Sánchez 2007: 224ss.). *Bona gent* (2002-03) es el título de una serie de encuentros organizados —mejor que «dirigidos»— a modo de entrevistas por Roger Bernat, y puestos en escena con ayuda de Juan Navarro y la colaboración de Agnès Mateus en algunas ocasiones, con un invitado distinto cada vez para discutir temas de alguna manera relacionados con la vida de éstos: charlar sobre el amor con un cantante de boleros, del don de la ubicuidad con un informático, de la identidad con un transexual, de la palabra con una sordomuda, de la muerte con un enfermo en fase avanzada o de dios con un mago.

También el trabajo de Sergi Fäustino puede entenderse como una reflexión sobre esta situación de encuentro



Miguel Ángel Altet y David Espinosa. *De los condenados*, de Sergi Fäustino. Fot. Mò Pascual.

personal, de un cara a cara entre presencias desprovistas de los habituales medios de representación. En *Nutritivos* (2003) es él mismo el que se hace extraer sangre del brazo en un gesto escénico que se reviste de un cierto simbolismo como acto —físico— de entrega. A lo largo del espectáculo, dirigiéndose al público, cuenta la historia de tres vidas cruzadas por un momento de azar, mientras que cocina una morcilla con su propia sangre, que termina ofreciéndole al público al final de la obra. *f.r.a.n.z.p.e.t.e.r* (2006) se presenta como un concierto de *lieder* de Schubert, en el que se intercalan pequeños diálogos con los intérpretes, presentes en escena, moderados por él mismo con ayuda de un muñeco con voz, vestido igual que él, que hace de su doble. En *De los condenados* (2007) se cambia el eje de esta confrontación de actor-spectador a actor-actor, con lo que el público asiste una vez más, como en *Shichimi Togarashi* pero de un modo muy distinto, a un cara a cara

entre dos actores, Miguel Ángel Altet y David Espinosa, sentados a una mesa frente a frente. Incluso cuando físicamente no se sitúan el uno frente al otro, se finge una comunicación frontal con ayuda de un circuito cerrado de vídeo que proyecta de manera contigua el rostro de cada uno de ellos sobre una pantalla, como si realmente estuvieran sentados a la misma mesa. Con una estructura fragmentaria, a base de pequeñas escenas que simulan breves encuentros entre los dos actores, que tienen lugar a la salida de la misma actuación a la que está asistiendo el público, se explora el presente escénico, ficcional y real al mismo tiempo a partir de un texto elaborado sobre improvisaciones.

También como un encuentro cara a cara con el público se presenta *Una tierra de felicidad (A Land of Happiness)*, de Louisa Merino (2006), donde una pareja de ancianos reconstruye espacialmente, a través de un elaborado trabajo coreográfico, sus respectivas casas de la niñez, y finalmente la casa donde viven en la actualidad; en los momentos que están sentados, frente al público, se dedican a hacer labores cotidianas, mientras charlan. En un tono distinto de espontaneidad, buscando el azar de lo improvisado, la serie *Nada es casual*, de Alberto Jiménez, iniciada en el 2002, muestra igualmente el escenario como espacio de encuentro con familiares, amigos y conocidos; un tipo de propuesta comparable, sobre todo en sus primeras ediciones, a *Bona gent*, de Bernat.

El efecto de inmediatez de lo que ocurre en estos escenarios hace pensar en una suerte de «saber práctico», que Graciano González destaca como un rasgo del pensamiento de Lévinas, o un «saber convivial», en términos de Ivan Illich rescatados por Sloterdijk (1983: 226). Ambas ideas tienen que ver con la situación concreta, física y real del encuentro, y funcionan en contraste con la abstracción de la filosofía occidental o el racionalismo ilustrado, frente

al que se posicionan tanto Lévinas como Sloterdijk. Cuando fallan las construcciones teóricas, incluidas las de la representación teatral, y los discursos se acumulan perdiendo eficacia, la acción termina orientándose por la brújula de la práctica y el ensayo escénico, la acción como una suerte de *tentativa*, el cuerpo a cuerpo aquí y ahora.



Elena Gil del Caño y Lorenzo Ramírez. *Una tierra de felicidad (A Land of Happiness)*, de Louisa Merino. Fot. Jean Pierre Ledos.

No es una casualidad que Gilles Deleuze (1970) califique también la Ética de Spinoza como una «filosofía práctica», recuperada en los últimos años en el entorno del discurso crítico y el pensamiento político (Pál Pelbart 2007). Podría parecer contradictorio que el filósofo barroco abra su tratado afirmando, como recuerda Deleuze, que aquello que verdaderamente desconocemos son las potencias del cuerpo. Cuerpo y ética aparecen como dos espacios estrechamente ligados. El ser queda definido en términos éticos por su capacidad de afectar y ser afectado, un planteamiento sensorial paralelo al de la filosofía del diálogo. Como en ésta, también Spinoza propone una

situación que crece desde dentro. A diferencia de lo trascendental de la ley moral, la ética se refiere a una tipología de modos de existencia inmanentes, de actitudes surgidas a partir de la relación real con el otro, de la capacidad de afectar y ser afectado por alguien que se encuentra ahí, físicamente. Son estas capacidades las que determinan los dos tipos de afectos que distingue Spinoza: las acciones, causadas por la naturaleza interior del individuo, y las pasiones, que responden a una motivación exterior. La capacidad de ser afectado nace de la dimensión ética del yo y, como explica Deleuze (1970: 40), se traduce en la potencia de actuar. Cuando el encuentro se produce entre dos cuerpos que no se corresponden, estas potencias se oponen y la capacidad de actuación disminuye; se producen entonces las pasiones tristes. Sin embargo, cuando el cuerpo del otro conviene a la naturaleza del que tiene delante, sus potencias se suman y las pasiones que les afectan son de gozo, lo que aumenta la capacidad de actuación.

El sueño de la escena moderna es convertirse en un espacio donde se transmitan pasiones que generen una capacidad de actuación. Volviendo una vez más sobre aquellos años setenta, cuando política, cuerpo y actuación confluyeron en un mismo espacio, se puede pensar en el subtítulo de una obra emblemática de entonces como *1789*, de Arianne Mnouchkine, «La révolution doit s'arrêter à la limite du bonheur». En términos similares, se podría decir que la revolución ética debe llegar también al límite de la pasión física, de la que nace la capacidad de acción.

En algunas representaciones de *La historia de Ronald* no son los actores los que tratan de mover las paredes de la sala, sino que es el público el que es invitado a hacerlo, después de que Juan Loriente trate de convencerlo de la necesidad de actuar con verdadera ilusión, creyendo ciegamente en lo que se va a hacer. Cuando se pone el corazón

se puede hacer todo; pero la pared no se mueve porque el público no tira con fe. A este momento se llega después de algunas consideraciones acerca de cómo el paso del tiempo hace que todo en la vida se vaya haciendo con menos energías. La posibilidad de la acción, tanto de la acción escénica como de la acción social, depende de las energías físicas, pero también emocionales; es una cuestión de cuerpo, de potencias físicas; de eso depende también, como ha demostrado Rodrigo García a lo largo de su obra, la credibilidad de la acción. La escena funciona como metáfora social, y la escasa ilusión con la que el público acude al teatro, a lo que se refiere Juan Loriente en *La historia de Ronald*, puede entenderse como expresión de la escasa ilusión con la que se acomete cualquier otra acción. La escena, como un espejo invertido, le devuelve al espectador su estar-ahí como una acción más, pasiva, realizada «a medio gas». Este comportamiento se traslada tanto a nivel político, denunciando la pasividad de los países pobres frente a los ricos, como a nivel personal. Para esto último los actores frotan su cuerpo con jabón y muestran físicamente cómo se hacen las cosas cuando se está a medio gas. La manera de andar en grupo, como la de saludarse, practicar el sexo o el mismo hecho de aplaudir al final de una obra cambian conforme pasan los años; todo se hace con menos ilusión, pero también con menos honestidad. La ética del cuerpo se proyecta más allá del ámbito de lo privado para adquirir una dimensión social y política. En *Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba* (2002), un texto proyectado sobre el fondo del escenario alude directamente a esta fractura entre el yo y el tú, entre lo personal y lo social: «Ahora, a ti, por ejemplo, no consigo oírtte».

La necesidad urgente de comunicación directa, física, atraviesa también el mundo de Amaranto. En *Four mouvements for survival* es expuesta por David Franch como un modo de supervivencia que consiste en sentir el cuerpo,

en llevarlo al extremo, abrirlo a las emociones, hacerlo permeable al entorno, al otro que tenemos enfrente. La voluntad de implicarse física y sicológicamente en cada una de las acciones que realizan, como la de partir una sandía con la cabeza o darse sobre su propio cuerpo descargas eléctricas con una batería, termina recibiendo un sentido ético, que tiene que ver con un modo *personal* de estar en escena, es decir, en sociedad.

La representación ilusionista se hace menos creíble a medida que la realidad se echa encima como una formidable maquinaria de destrucción. La Modernidad nace bajo el signo de la utopía y del fracaso al mismo tiempo. A comienzos del siglo XXI objetos y personas circulan en un espacio global que supera las previsiones de los sistemas. Esto cuestiona la viabilidad de unos discursos que siguen pensando el mundo en términos de adentro y afuera, de distancias y perspectivas, de sujetos y objetos. Al comienzo de la *Crítica de la razón cínica* Sloterdijk afirma que ya no se trata de encontrar las distancias correctas, sino la proximidad adecuada. El pensamiento contemporáneo, como su teatro, ya no es una cuestión de distancias, sobre las que se levanta el sentido clásico de la teatralidad y la crítica moderna, sino una cuestión de proximidades, de espacios de confrontación del yo con el tú, de convivencia con el otro. El reto ya no consiste en establecer la distancia correcta desde la que ordenar la representación o articular un enfoque crítico que ilumine el modo de actuar o el sentido de la historia. El objetivo no consiste en construir «una crítica elevada y distanciada que llega a grandes perspectivas generales», sino «una actitud del más extremo acercamiento: micología» (Sloterdijk 1983: 23). Los puntos de vistas, las distancias y perspectivas sobre las que se construyen representaciones y discursos son revisadas en favor de los espacios compartidos por los cuerpos, cuerpos ligados por medios gaseosos, por el aire que respiran, la atmósfera

en la que se desenvuelven, el ambiente que habitan. «La nueva crítica se apresta a descender desde la cabeza por todo el cuerpo», afirma Sloterdijk (1983: 23). Esto no supone la imposibilidad de la crítica, sino su reformulación a partir de unos planteamientos espaciales distintos, una «crítica fisionómica» o «ética somática», en la que la percepción física, el dolor o el gozo, determina lo que es verdadero y lo que es falso, una crítica, por tanto, ética en la que, en palabras de Alphonso Lingis, «The suffering of the other is the origin of my own reason» (cit. en Sloterdijk 1983: 354); recuperar el sufrimiento —físico— como base para reconstruir el edificio de la razón.

El giro hacia lo personal implica una poética de las proximidades, de encuentros y fragilidades, una poética de lo inestable, como el sistema económico mundial en el que se desenvuelve. A diferencia de los mundos escénicos de los setenta y ochenta y sus enfoques estructuralistas, como los de Foreman, Wilson o Kantor, mundos cerrados sobre sí mismos, movidos al compás fijo impuesto por una Ley rítmica que actúa como una especie de destino escénico sobre los personajes, o a diferencia de escenarios ritualizados teñidos de una mística social, como los de Grotowski o el Living Theater, o las violentas recreaciones de mundos primitivos de La Fura dels Baus de los ochenta, a partir de los noventa la escena se repersonaliza en términos no solamente subjetivos, sino también sociales. La conciencia de estar actuando en primera persona redimensiona la presencia física del intérprete en una dirección social. El cuerpo no es solamente objeto de creación, materia artística u objeto sacrificial, retomando algunos de los modelos que se han sucedido a lo largo del siglo anterior, sino un espacio en el que lo biológico y lo social, lo natural y lo político, se manifiestan al entrar en conflicto. La situación de exposición se acentúa: el actor renuncia a interpretar a otro y se cita a sí mismo en su capacidad de *actor*, en su posibilidad

de ponerse en escena, de realizar una acción, dirigirse al público, en una palabra, en su capacidad de ser-en-escena. Como afirma Sloterdijk (1988a: 27), la voluntad de exposición es una actitud que está no sólo en la base del hecho artístico, sino también de la dimensión social del hombre, que lo convierte en un ser político: «El hacerse público, adecuadamente comprendido, es el acontecimiento fundamental de una ontología política». Esta poética de la exposición es trasladada a los escenarios del siglo XX como una «poética del comenzar», la posibilidad de volver a hacer *algo*, desde el espacio vacío del escenario, de la página en blanco; acciones literales que empiezan y acaban frente al espectador, donde más importante que lo que se hace es el modo de hacerlo, la pragmática de la actuación. Se acentúa así la conciencia de exposición frente al otro; gratuidad y ofrecimiento que terminan convirtiéndose en un interrogante social y biológico al mismo tiempo.

Juan Loriente, Olga Mesa, Juan Domínguez, Patricia Lamas, Juan Navarro, Angès Mateus, Lola Jiménez, Óskar Gómez, Montse Penella, Angélica Liddell, Sindo Puche, Sonia Gómez, Núria Serra, Santiago Maravilla, David Franch, Lidia González y otros tantos *actores* salen al escenario, se dirigen al público, le hablan desde la cercanía, le muestran su cuerpo y le destapan su interior, comparten sus ideas más personales, lo que no llegan a comprender, lo que les parte la cabeza —como decía Carlos Fernández en *120 pensamientos por minuto*, de Marquerie—, expresándolo con palabras y a la vez con sus cuerpos (en acción), igualmente abiertos, como las cabezas; cuerpos cotidianos, íntimos, sexuales, sarcásticos, violentos, cínicos, agotados, furiosos, brutales, deshechos, cuerpos que ofrecen su palabra y su acción, el sentido de su ser-puesto-en-escena, de su ser-para-el-otro. Sobre todo ello se formula un discurso físico construido en función de una manera de estar, de una ética que nos habla

de una voluntad de ser-actor frente al otro, en el sentido no de interpretar, sino de actuar, en primera persona.

El fracaso de la filosofía ilustrada en su objetivo de hacer el mundo mejor es también el fracaso del teatro en un sentido social; lo que afirma Sloterdijk (1983: 13) acerca de la filosofía podría trasladarse a un escenario que no ha dejado de llevar al extremo su deseo de honestidad:

Desde hace un siglo, la filosofía [aquí diríamos: el teatro] se está muriendo y no puede hacerlo porque todavía no ha cumplido su misión. Por esto, su atormentadora agonía tiene que prolongarse indefinidamente. [...] En vista del fin próximo quisiera ser honrada y entregar su último secreto.



David Franch. *Four mouvements for survival*, de Amaranto.
Fot. Pere Thomas.

ENTRE EL VERISMNO Y EL QUINISMO
(EN DIÁLOGO CON PETER SLOTERDIJK)

Únicamente el descaro más grande encuentra palabras para la realidad. Sólo el abandono anárquico logra expresar la normalidad contemporánea.

SLOTERDIJK (1983: 763)

Los relatos generados por estos cuerpos, sus personajes físicos, son muy distintos e incluso se transforman a lo largo de una misma actuación. La actitud del actor puede oscilar entre la exhibición y el ofrecimiento, entre un mostrarse que va del cinismo espectacular en Rodrigo García a la ironía en La Ribot, de la transparencia de la honestidad en Carlos Marquerie o Fernando Renjifo a un acto de entrega que adquiere connotaciones sacrificiales en la obra de Angélica Liddell o Amaranto.

Sloterdijk destaca dos actitudes aparentemente opuestas que comparten, sin embargo, una voluntad expositiva: el verismo y el quinismo. Desde Rodrigo García hasta Fernando Renjifo se ha defendido la necesidad de lo impúdico en la escena actual, de mostrar(se) al máximo, de ese «descaro más grande», del que habla Sloterdijk en la cita inicial, como si el mismo hecho de exponer(se) fuera en sí mismo lo significativo.

La primera actitud, el verismo, responde a un deseo de literalidad, de mostrar y decir algo tal cual; una acción menor pronunciada en la cercanía, buscando la máxima transparencia. La segunda es lo que el filósofo alemán denomina «quinismo», una suerte de cinismo que se vuelve contra sí mismo. El cinismo es la afirmación que desde la propia gestualidad se hace de algo en lo que no se cree, una actitud no sólo mental, sino también física, que el filósofo, heredero al fin y al cabo de una tradición ilustrada, descubre en el corazón de una Modernidad que

se presenta como mito de la liberación social y espiritual del hombre. El quinismo se construye desde un lugar tan escénico como el cinismo, pero con una finalidad contraria: poner al descubierto a partir de esa misma potencia física las contradicciones sobre las que crece este relato del progreso ligado a una verdad universal.

A pesar de su aparente oposición, verismo y quinismo comparten una dimensión escénica, la que nace del propio cuerpo mostrado en la inmediatez de su estar-ahí, con una determinada gestualidad y presencia, un tono de voz, una manera de dirigirse al otro, de estar frente al público. En el caso del quinismo, desde ese lugar escénico, que es un lugar de interacción con el otro, se hace una crítica a un discurso idealista que evita la consideración de lo material inmediato o del cuerpo, a un pensamiento basado en la abstracción, el academicismo o la retórica de la erudición; un objetivo al que llega también el verismo. Frente a las altas esferas del pensamiento, ambas actitudes se afirman sobre un escenario físico:

Lo que el verismo y el quinismo tienen en común es, por tanto, un compromiso por la verdad de abajo y contra la muerte bella en las alturas. Siempre que la poesía se expone, renueva este compromiso contra la falsa sublimidad. Se expone contra los enteradillos de arriba, contra la autocomplacencia, contra el esteticismo, contra las señoras y señores de la cultura. (Sloterdijk 1988a: 26)

Sin embargo, en uno y otro caso los modos de actuación y manera de presentarse, ya sea al público o a la sociedad a la que se le ofrece esa representación, son distintas. El verismo escénico implica la afirmación del cuerpo en referencia a sí mismo, de manera inmanente, para alcanzar a partir de esa inmediatez una trascendencia que remite a un plano espiritual. La obra de Carlos Marquerie o Fernando Renjifo responden a esta poética

donde el modo de realizar las acciones construye un yo sin máscaras, un cuerpo desnudo que se expone tal cual, sin mediaciones, en una suerte de honestidad estética que apela también a una actitud ética. La dimensión positiva a la que se refiere Renjifo tiene que ver con esta voluntad de construirse sobre uno mismo; no comenzar con la acusación a los otros, identificada como una actitud exculpatoria, sino empezar desde la mirada a un nosotros puesto en escena, es decir, con un acto de afirmación de un yo-acto que se construye desde dentro, en primera persona. La pregunta inicial no es qué hacen *ellos*, sino qué hacemos *nosotros*, como argumenta Renjifo, un viaje introspectivo que explica la afinidad de este mundo con el registro poético al que termina apuntando el director de *Homo politicus* en la entrevista. Frente a la complejidad del mundo global esta ambición de honestidad puede resultar ingenua o moralista, pero en todo caso no cínica, como dice Emilio Tomé en 2004, desnudo frente al público, tratando de ver lo que queda por detrás de las apariencias:

Quiero ir hasta aquella luz del horizonte y profanar la memoria de caramelos
que endulza nuestras cabezas acomodadas
y destruir el pensamiento ciego que no sale del salón de casa.
Me dices ingenuo.
Y te respondo que sí, pero nunca cínico.

A pesar de esta distancia, ingenuidad y cinismo, verismo y quinismo, pueden entenderse como dos caras de una misma sociedad. Sloterdijk señala a Diógenes como el padre de la actitud quíntica, el primer capítulo de un pensamiento materialista que presenta el cuerpo, un cuerpo sucio, biológico y sexual, como potencia crítica. Insolencia, jovialidad, descreimiento y escatología caracterizan un escenario quíntico, que no deja de ser una variante

del existencialismo, de raíz inevitablemente idealista y romántica. Nietzsche, expresándose a través de las cartas a las que Sloterdijk (1988b) pasa revista en *El pensador en escena*, resulta de la encarnación —escénica— de uno de los episodios centrales del quinismo en la Modernidad. Zarathustra se alza contra todo discurso basado en una abstracción que no compromete al cuerpo, sin renunciar al idealismo de un pensamiento trascendental. Zarathustra construye su teatro particular para desvelar lo que esconden los otros *actores*. Como en el verismo, se trata de una afirmación, pero construida sobre la negación de lo que hacen los otros, de sus convencionalismos y lugares comunes. Moralmente, el escenario de Zarathustra, el escenario quíntico, se presenta como una instancia superior, un espacio de verdad, en el que el cuerpo se hace visible como territorio de lo inferior, de lo anecdótico, sobre lo que se levanta, desde la inmediatez de la acción, un lugar de resistencia y negación.

Quizá no sea una casualidad que Rodrigo García convierta al filósofo alemán en personaje de una de sus últimas obras, *Prefiero que me quite el sueño Goya a que me lo quite cualquier hijodeputa* (2005), un monólogo realizado por Juan Loriente, disfrazado de demonio, mientras fumiga con veneno una manzana que él mismo termina comiéndose. La obra de Rodrigo García está recorrida por un pensamiento del cuerpo en el que lo biológico y lo social no dejan de cruzarse. El cuerpo y la comida, el cuerpo y la violencia son algunos de los lugares desde los que se levanta una crítica visceral a un sistema político, económico o moral denunciado como maquinaria de domesticación de cuerpos y mentes. Su experiencia de la historia argentina durante los años del Proceso Militar y la política posterior de olvido y perdón de los ochenta, así como su pasión por el boxeo o la gastronomía, están detrás de esta aproximación radicalmente física y social al mismo tiempo.

En *Aftersun* (2000), Juan Loriente propone una «teoría del pensamiento en cinco minutos» con ayuda de unos calzoncillos que simbolizan los pensamientos. La teoría nos alecciona —con ese moralismo que pudorosamente esconde la actitud quíñica— sobre lo que se debe hacer cuando se tiene ganas de contarle a alguien esos pensamientos con el propósito de convencerle, adoctrinarle o concienciarle. El paso 1 consiste en ponerse los calzoncillos, es decir, los pensamientos, en la cabeza, y el punto final es meterse los pensamientos, es decir, los calzoncillos *por otro sitio*. Al mejor estilo de Diógenes, aunque sin el grotesco que Bajtin encuentra en la cultura popular, la realidad espiritual y metafísica, el mundo de la alta cultura y las ideas, entra en contacto con las partes bajas del cuerpo, con la genitalidad y lo orgánico. «El quinismo griego —dice Sloterdijk (1983: 178)— descubre como argumentos la animalidad del cuerpo humano y de sus gestos y desarrolla un materialismo pantomímico».

La utilización de la comida o el sexo para mostrar los cuerpos abiertos en el acto de sacar o expulsar algo de él, de manera siempre excesiva, como en las secuencias de *Protegedme de lo que deseo* (1998), se convierte en una estrategia de rechazo de las convenciones. Siguiendo una evolución del teatro de Rodrigo García (2002) hacia una postura de compromiso social más explícita,¹² estas convenciones se van a identificar de manera clara con la maquinaria del capitalismo avanzado. Los excesos físicos se convierten en reflejo de otro tipo de excesos de una sociedad de la imagen. En *Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba*, Patricia Lamas y Juan Loriente se desnudan de cintura para abajo y se sientan sobre una lasaña precocinada, que

¹² En YouTube puede verse una entrevista a Rodrigo García (14.01.2007) en la que se refiere explícitamente a esta evolución hacia lo social.

extraen previamente del paquete, mientras beben elegantemente una copa de vino. Genitalidad y comida se cruzan como dos caras de una misma realidad revestida de convencionalismos. Como en *Protegedme de lo que deseo* o *La historia de Ronald*, el escenario termina arrasado de restos de comida, envoltorios, líquidos, objetos rotos, un paisaje de ese «materialismo sucio» que propone Sloterdijk (1983: 180) como reacción a un «idealismo de poder que infravalora los derechos de lo concreto». En esta confrontación entre discursos sociales y prácticas físicas, entre el pensamiento y el cuerpo, lo social y lo orgánico, se genera, según el autor de *La razón cínica*, «la tensión dialéctica total» (ibídem), que resume siguiendo a Diógenes en «el arte de mear contra el viento idealista».

En la escena de los cuarenta «hijosdelagranputa más hijosdelagranputa del mundo», en *Compré una pala en Ikea*, la carga de cinismo se pone de manifiesto con especial claridad. Patricia Lamas y Juan Loriente presentan una lista de líderes políticos y personajes públicos del siglo XX, entre los que terminan apareciendo Mandela, Gandhi, Che Guevara o Passolini. Según se proyectan sus rostros, los actores, tras un momento de silencio que cada vez se hace más denso, comienzan a soltarles una retahíla de insultos. El público queda confuso, sin saber si distanciarse cínicamente y participar del juego a través de la risa que despiertan los insultos, o permanecer en silencio en señal de desaprobación, con lo que el gesto de provación habría cumplido su objetivo.

Sloterdijk da cuenta de los orígenes del neoquinismo como una reacción burguesa a una cultura con más de dos siglos de historia. El joven Goethe aparece al comienzo de esta larga historia de irreverencias al racionalismo ilustrado. El espacio para la insolencia en los escenarios artísticos queda abierto desde los comienzos de la Modernidad como la otra cara del cinismo. Es desde este

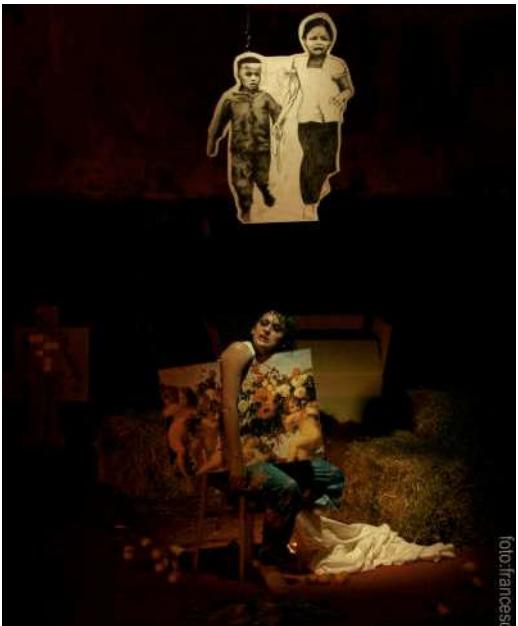
horizonte de trasgresión desde donde puede entenderse este gesto de afirmación escénica y negación del mundo al mismo tiempo, como ya hizo Diógenes; la potencia de un yo-actúo como forma de desvelar mentiras sociales, el quinismo artístico frente al cinismo social.

Verismo y quinismo pueden servir para establecer dos polos entre los que se despliega un amplio espacio de actuación, de maneras de estar en escena y formas de situarse frente al otro, entre las que no siempre resulta fácil delimitar donde acaba el yo físico en un sentido literal, refugio último de una crítica trascendental, y empieza el personaje escénico, el lugar del juego y la representación, que presta para esta crítica química un instrumental siempre renovado.

El trabajo de Angélica Liddell se ha desarrollado en este espacio *entre medias*, entre una actuación que sitúa su cuerpo al límite, en un sentido literal, y la construcción de un espacio de ficción ligado al cinismo. La actuación llevada al extremo deja ver un yo físico y social que asoma por detrás de la máscara escénica. Los espacios de ficción han ido cambiando a medida que su implicación física ha alcanzado niveles más radicales. Sin embargo, su compromiso físico no la ha llevado, como podría esperarse, a un creciente desnudamiento dramático de las acciones, sino al contrario, la máscara se ha transformado en mascarada, y la ritualización en grotesco exacerbado. En sus primeros trabajos y hasta la Trilogía de la Aflicción (2001-2003) se trataba de personajes femeninos que ponían de manifiesto un lugar de conflictividad social y sicológica, ligado al ámbito de las relaciones de género, la familia y la infancia. Las figuras de la mujer, la hija o la madre se revelan como espacios sociales de poder, en el que víctimas y victimarios son denunciados físicamente desde la exposición extrema de su cuerpo a través de formas ceremoniales características de la Trilogía. Mediante

una tratamiento sacrificial del cuerpo, el yo-actúo se presenta como víctima propiciatoria en el altar de la farsa social. Como conclusión a estas tres obras, *El matrimonio Palavrakis* (2001), *Once upon a time in West Asphixia* (2002) e *Hysterica passio* (2003), la propia autora en un performance autobiográfico, *Lesiones incompatibles con la vida* (2003), lleva un paso más allá este cruce entre lo público y lo privado, anunciando su decisión de no tener hijos, una decisión personal que adquiere una proyección ética como actitud pública ante los otros, ante lo social: «No quiero tener hijos. / Es mi manera de protestar. / Mi cuerpo es mi protesta. / Mi cuerpo renuncia a la fertilidad».

En las tres obras siguientes, a modo de una nueva trilogía, los espacios del mundo interior, de los deseos insatisfechos y las convenciones familiares, son sustituidos por escenarios con un contenido sociopolítico más explícito. Las figuras del militar, el político y el dictador, personificaciones del cinismo de la historia moderna, se convierten en nuevas instancias escénicas para dar rienda suelta al exceso físico y verbal como expresión desatada de un sentimiento de odio. Entre el cuerpo mudo de Sindo Puche y el cuerpo hiperactivo de Angélica Liddell se despliega un paisaje de actitudes monstruosas y rostros grotescos potenciados, como en el caso de Rodrigo García, pero con un tono más cercano al mundo bajtiniano, por elementos orgánicos y escatológicos, como fluidos entrando y saliendo constantemente del cuerpo. El medido tono ceremonial de obras anteriores estalla en un ejercicio de autoinmolación que adquiere dramáticamente la forma de un monólogo incesante, mediante el que Angélica Liddell se hace visible físicamente como una suerte de animal escénico de feria, de monstruo histórico e histriónico, capaz de pasar de unos registros a otros a un ritmo vertiginoso.



Angélica Liddel. *El año de Ricardo*, de Angélica Liddell.
Fot. Francesca Paraguai.

El cinismo alcanza su punto culminante en una de las escenas finales de *El año de Ricardo* (2005), la última entrega de esta trilogía, cuando el dictador, personificación de todos los dictadores del siglo XX, mira a la niña de nueve años huyendo desnuda de un bombardeo de napalm en Vietnam en 1972, en la fotografía de Nick Ut. Quien observa ahora esa imagen, suspendida en tamaño gigante del fondo del escenario, no es solamente este Ricardo III, aferrándose a su pasado cultural y artístico, tantas veces canonizado, sino la propia Angélica Liddell, que habla con su cuerpo desde el presente escénico, y finalmente el público, situado en ese mismo presente como representante último de esa historia bienpensante de progreso denunciada como una cínica maquinaria de destrucción.

Entre Angélica Liddell, que no deja de ser ella misma, de carne y hueso, hecha presente con toda su fuerza escénica, y todos los personajes que se esconden en ese Ricardo III, se abre un espacio de tensiones en el que se despliega el espectáculo de la actuación, soez como la propia historia. La actuación —más que la interpretación— del personaje del dictador, como del militar de botas altas en *Y como no se pudrió: Blancanieves* (2005) o del político ataviado con la bandera de España sobre el faldón de su vestido flamenco en *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* (2003), da vida a un cuerpo nervioso, encorvado sobre sí mismo, un cuerpo en permanente tensión física, reflejo de otras tensiones de signo político o moral. La relación de Angélica Liddell con el personaje representado no es de correspondencia, sino de contradicción, una contradicción hecha patente en escena y que no se va a resolver. Si en la Trilogía de la Aflicción, como en *La falsa suicida* (2000), se expone una actitud sacrificial concretada en acciones rituales, en estas últimas obras la dimensión sacrificial es inherente al propio hecho de la actuación. En el acto de dar cuerpo a esta galería de monstruos radica finalmente el sacrificio actoral, lo cual enlaza antes con el verismo escénico de la actuación que con el cinismo representado.

La obra de Angélica Liddell denuncia el cinismo, pero no sólo desde una actitud quíntica en la que el actor asume la naturaleza de su cuerpo exhibido como protesta, sino también desde el verismo de la actuación de un personaje cínico y de un cuerpo monstruoso; de ahí que constantemente se estén viendo dos caras difíciles de deslindar, la del personaje y la de la propia actriz/autora. En la medida en que el plano de ficción se adelgaza o no existe, lo que ocurre en muchas de las acciones de Rodrigo García, el actor se ve obligado a asumir el cinismo como una actitud propia, transformándola

en voluntad crítica defendida en primera persona, lo que no siempre resulta fácil, como ocurría en el caso de Juan Loriente y Patricia Lamas insultando a esos cuarenta «hijosdeputa» de la historia. Los actores de Rodrigo García reafirman su *actuación* a partir de un tono de normalidad, de sana espontaneidad, distinto de la contradicción interna que habita la *interpretación* de Angélica Liddell. Con respecto a este punto de llegada, *Perro muerto en tintorería*, sobre un texto escrito parcialmente a finales de los noventa, recupera un registro verista con momentos de radical transparencia, ligado a un tono poético característico de obras anteriores, cercano también a los escenarios de Marquerie en 2004, quien a su vez es autor de la iluminación de los últimos trabajos de Liddell.

El mundo de Marta Galán nace también de una voluntad de exposición con una finalidad crítica. Al comienzo de *El perro/2005*, desde la oscuridad del escenario, la voz grave de Santiago Maravilla susurra algo a un micrófono, habla de moral, de hacer lo mínimo para no parecer un loco, y añade: «entiendo la relación con una persona como lo que es: un instante de apertura», como si el momento del encuentro escénico fuera lo que queda antes o después de haber hecho lo mínimo; como si eliminada toda la hojarasca de las representaciones, teatrales o sociales, al final lo que se viera fuera el instante personal de un cara a cara con el otro, en unos términos comparables a como se describe en la filosofía del diálogo. Después de haber cumplido con el mínimo de las convenciones, con la moral suficiente, lo que queda es el teatro como espacio de apertura desde el que proyectar escénicamente el interior de uno mismo. En un ejercicio de desnudamiento, Judit Saula, a modo de despedida al final de esta obra, le cuenta al público las contradicciones personales con las que vive, resultado de la confrontación entre su mundo personal y lo social, las contradicciones entre lo que le

gusta, y no se atreve a confesar, y lo que la sociedad le dice que debe hacer, entre su sentido de la justicia y la imposibilidad de llevarlo a cabo. En la expresión de un deseo en primera persona, un lugar característico en la obra de Marta Galán, se termina cruzando la afirmación de un yo-físico con un horizonte político que un cierto pudor impide traer a escena de manera explícita, sin dejar por ello de presidir todo su trabajo.

La escena se convierte en un lugar de contradicciones nacidas desde lo más personal, como se dice al final de la obra: «El único sentido lógico es el sentido revertido: la contradicción». Y esta contradicción no sólo crece, sino que se intensifica, a medida que se hace visible el yo-físico como espacio de emociones, deseos, miedos, afectos, melancolías e impotencias, que se proyectan escénicamente, afirmándose desde su materialidad inmediata, desde el aquí y ahora de una actuación que se le ofrece al público abiertamente como lo que es, un espectáculo. Los recuerdos personales, álbumes de fotos, biografías inventadas o reales conviven con las instancias escénicas, la construcción de personajes y tramas, en un juego de tensiones que nunca deja claro dónde empieza lo falso y comienza la *verdad* de estas vidas.

Frente al mundo interior de las emociones, lo espectacular, como un lugar citado explícitamente, ha ido adquiriendo mayor intensidad desde los primeros trabajos de Marta Galán con *La Vuelta*, aunque el gusto por el disfraz escénico, el desplazamiento de roles y lo lúdico estuviera desde sus comienzos. A partir de *Transilvania 179, in memoriam/2004*, que comienza con Israel Galván, actor de películas de terror ya retirado, cantando en karaoke *Ne me quitte pas*, los recursos escénicos se llevan al extremo. En este sentido, la colaboración con Santiago Maravilla, artista procedente del punk y el performance musical, resulta fundamental en el desarrollo de este

plano espectacular. El subtítulo de esta obra, «Comedia romántica musical de terror», no oculta un imaginario donde lo kitsch, la música romántica, lo barroco y el decadentismo van de la mano. La exploración en *Lola/2003* y *Machos/2005* de los estereotipos de género, especialmente los masculinos, brindan una nueva oportunidad de construir un espacio de actuación sobre la exageración, el patetismo, el desarrollo extremo de los lugares comunes ligados al macho, la ambición de poder disfrazada de racionalismo, la genitalidad, el fútbol o la comida, sin por ello excluir la expresión, igualmente escénica, del sentimentalismo. Como en el caso de Rodrigo García, se recurre a ese materialismo sucio de lo escatológico, los residuos orgánicos y los fluidos corporales, pero confrontados, no a lo político en términos de sistema global, sino de un paisaje social más cercano al yo.

Antes que de personajes dramáticos se trata de personajes escénicos, de lugares y estados de actuación que levantándose sobre el lado físico adquieren una especial potencia teatral y crítica. En este sentido, la figura de Santiago Maravilla puede entenderse mejor como una potencia escénica capaz de desarrollarse en sentidos distintos, que como un personaje con una identidad definida. La relación entre estas máscaras escénicas y lo que están diciendo, en primera persona y frente al público, produce un espacio de tensiones que mantiene ambos polos en movimiento, como ocurría también en la obra de Angélica Liddell, con la que comparte un imaginario musical ligado a la apoteosis y el artificio de canciones bien conocidas por el público, el exceso de lo espectacular. Son las potencias de lo falso, del juego y el lugar teatral, que proyectan una verdad escénica, es decir, física y emocional, al tiempo que se construyen subrayando lo que tienen de engaño, con un cierto aire a algo mal acabado, a *bomba* escénica de fabricación casera. Este imaginario no apunta únicamente a la

denuncia de una mentira, sino que se afirma sobre sí mismo, a partir de su propia realización. Desde lo exagerado en el modo de habitar estos espacios, de lo poco medido de estas actitudes, el mundo interior del yo, su aparente verdad, se proyecta hacia fuera, se hace público, con lo que termina adquiriendo una dimensión social.

El sentimentalismo, la cursilería, el barroquismo decadente, el patetismo, al igual que el cinismo convertido en quinismo, remiten a actitudes que por su revestimiento escénico hacen sospechar de su verdad. En *Melodrama/2007* se despliega una reflexión sobre un espacio de teatralidad en el que la expresión de las emociones, de lo más íntimo, no oculta su cercanía con las convenciones y los lugares comunes. Al comienzo, Santiago Maravilla, con la melena recogida en una coleta, una camisa de fiesta de color púrpura, y echándose colirio en los ojos, llora exageradamente mientras se arroja una y otra vez al suelo. Al final le explica al público que él se emociona con cualquier cosa, con una escena familiar, una película triste o una manifestación popular. Un circuito cerrado de vídeo, que proyecta sobre el fondo del escenario lo que capta la cámara, acentúa lo falso de todo lo que sucede en el escenario: la representación de la familia feliz con muñecos o Santiago Maravilla, con el torso desnudo, pintado también de púrpura, implorando perdón a la cámara, en una declaración a la amada, con todo su corazón, con toda su alma. La expresión extrema de estas emociones a través de una actuación exagerada denuncia su dimensión escénica, al mismo tiempo que no dejan de afirmar su verdad, igualmente escénica. Como se dice al final de la obra, la exposición física y emocional del yo es la legitimación última de esta verdad: «Éste es el único dolor del que puedo hablar. / Ésta es mi queja autoreflexiva, sentimental». ¹³

¹³ Texto inédito.

La imagen del concierto o la fiesta con el público, con la que se cierran sus obras, sirve para pensar el espacio y la utopía sobre los que se construye el teatro de Marta Galán. Como todo concierto de rock, su teatro se levanta sobre un espacio de actuación, de encuentro y comunicación directa con el público, un ámbito eminentemente físico atravesado por las emociones. El concierto musical enfatiza lo convencional en la expresión de una verdad personal; una dimensión de gratuidad y juego, de inmediatez, en la que radica también su fuerza tanto estética como ética, en la medida en que está efectivamente movida por los afectos creados en ese espacio de interacción entre unos cuerpos y otros. Como se dice en *El perro* en referencia a una garrapata recién caída sobre el lomo del animal, este espacio está alimentado por un imaginario de la actuación propuesto «con la intensidad y la pasión de saberse haciendo algo en lo que le va la vida. / Con el mismo desprendimiento. / La misma alucinación».

Con una mediación ficcional más explícita, la estrategia crítica de Amaranto se construye también sobre una actitud de apertura y exposición del yo-actúo, resaltado por un imaginario del sacrificio que quiere ser escénico y social al mismo tiempo. «Me ven. Esto es lo que soy. Ésta es una escena a petición del público. Yo estoy aquí para lo que manden», dice Ángeles Ciscar en *Indignos* (2005), dirigiéndose al público, con una ridícula peluca y una llamativa minifalda. Ya desde el comienzo de esta obra, cuya presentación hace pensar en una suerte de cámara de los monstruos, se oye una cancionilla de fondo en la que se pregunta insistente: «Dime quién mejor que yo sabe cuándo me equivoco / Dime quién mejor que yo sabe cómo engañarme». Situaciones de humillación y el exhibicionismo de lo patético llevan al extremo esta voluntad de exposición.



Lidia González Zoilo. *Indignos*, de Amaranto. Fot. Pere Thomas.

En *Four mouvements for survival* cada actor-concursante cuenta lo más íntimo de sus estrategias para sobrevivir en el día a día. Con la referencia de fondo del modelo televisivo, una sensación de desolación se extiende por la escena a medida que el actor lleva al límite su esfuerzo por hacerse creíble, por ganar ese concurso escénico que es el cara a cara con el público. Una estética verista y confesional se enmarca dentro de una trama dramática, pero la realidad de estas actuaciones se termina imponiendo por encima de la ficción. El recurso a lo inferior del cuerpo, a la genitalidad y lo escatológico, a situaciones patéticas o humillantes, combina el verismo con el que se muestra todo en escena con un cierto quinismo, aunque de éste se excluya la frivolidad abanderada por Diógenes, pero no su voluntad de denuncia a través de la exhibición radical de lo íntimo, también de lo más *sucio* sicológicamente, como reflejo de otro tipo de suciedades de orden social.

De fondo se siente la respiración de unos cuerpos, extenuados, un yo-actúo que se manifiesta como producto de una sociedad, en tanto que testimonio físico a través de ese *heme aquí* del que hablaba Lévinas. Las presencias físicas

de Amaranto, como las de otros actores de la escena actual, plantean un interrogante y un deseo, cargado finalmente de ese controvertido idealismo que ha acompañado el acto poético y el pensamiento a lo largo de la Modernidad, un gesto (escénico) de apertura que Sloterdijk (1988a: 23) describe, quizá también no sin cierto cinismo, como «una victoria sobre la asfixia, un paso hacia delante, un exhibirse, un manifestare y darse a oír, un sacrificio de la intimidad en aras de la publicidad».

A esta situación de exposición se le da la vuelta en *Perro muerto en tintorería*, donde se aplica sobre el espectador la imagen del actor humillado por siglos de historia al servicio del poder. Por un momento, frente a una hilera de actores con dorsales numerados, mostrados por Angélica Liddell ante la mirada del público, éste, transformado en actor, es invitado a volcar también su odio de «Puto actor» sobre los actores del escenario, convertidos en espectadores pasivos: «Ahora mismo sois mis Putos actores», dice la autora/actora. Pero cuando al término de la representación, la rabia del *actor*, como expresión del deseo frustrado de actuación social del artista, deje de proyectarse sobre el público, en tanto que representante de ese «mezquino teatro» social, ¿será el propio actor el que tendrá que arrepentirse por no haber cumplido el papel que se le había encargado, por no haber hecho una buena representación?: «Me despreciaré a mí mismo / por no haber sabido ser un buen esclavo, el mejor esclavo» (Liddell 2007a: 52). Entre la aceptación cínica —o quística— del encargo de actuar al servicio del Teatro (nacional) y la exposición verista de esta situación propuesta como símbolo de la condición servil del hombre ante un sistema de poder, se abre un espacio de actuación que trata de pensarse desde lo más concreto del cuerpo —«Es peor no comer que ser esclavo» (ibídем)—. La dialéctica entre cuerpo y sociedad, naturaleza y razón, es retomada desde sus raíces ilustradas en Rousseau y Diderot para vol-

verse a plantear en los escenarios de comienzos del siglo XXI (Liddell 2007b).



Carlos Bolívar, Vettius Valens, Miguel Ángel Altet, Violeta Gil y Angélica Liddell. *Perro muerto en tintorería: Los fuertes*, de Angélica Liddell. Fot. Alberto Nevado.

A MODO DE CIERRE: CUANDO LA PALABRA SE HACE CARNE

Cuando la palabra se hace carne podría ser el título de un libro sobre prácticas escénicas, sin embargo es un estudio del filósofo italiano Paolo Virno (2003). El volumen se abre con una referencia a prácticas culturales que no dejan una obra como resultado, es decir, que sólo acontecen como actualización de una capacidad que le permite a ese *actor* realizar una acción. Virno propone la imagen del pianista que, con su capacidad de tocar un instrumento, logra hacer música moviendo las manos sobre las teclas. Hannah Arendt —a quien Renjifo cita como inspiradora del término «homo politicus»—, califica estas prácticas como las más políticas. Como paradigma de este tipo de acciones el filósofo italiano destaca la lengua. El lenguaje queda así presentado como una potencia actualizada a través de su puesta en escena, convertido en un acto físico a través de su realización

verbal. Entre la lengua y el discurso media una capacidad de *actuación*, que caracteriza la naturaleza humana. Virno presenta el lenguaje como metáfora de la condición esencial del ser humano en tanto que ser político, en la medida en que dicha acción es una pura realización; *yo hablo* es el enunciado performativo absoluto, una acción que remite a sí misma, que se crea y se agota en el acto de su pronunciación, una acción literal, a lo que apuntaba el verismo escénico. A través de esa acción la lengua deja de ser potencia para convertirse en acto, físico y social al mismo tiempo. Detrás de cualquier otro enunciado se esconde éste; lo primero que alguien dice —hace— cuando habla es afirmarse a sí mismo, en un sentido físico, pero también político: «yo hablo» quiere decir «yo *puedo* hablar», la afirmación de una potencia. De ahí nace la condición biopolítica del hombre (Giorgi y Roríquez 2007), de su capacidad de afirmarse como potencia —de actuación—, que son también las potencias del cuerpo, de las que hablaba Deleuze.

Por su cualidad espacial y física este acercamiento se deja trasladar fácilmente a la idea de actuación propuesta desde estrategias distintas por la escena actual: el resultado es una concepción del hecho escénico como expresión de una potencia, de una posibilidad de llevar a cabo una acción, un proceso de producción de realidad que, especialmente en el caso de la escena, pasa por la presencia del otro. Si la lengua, como paradigma de lo humano social, remite a la realización física de una facultad, la de hablar; el teatro apunta de modo paralelo a otra facultad que es la de actuar, íntimamente ligada a la del habla. El habla, como la actuación frente al otro, se convierte en la acción (escénica) por definición del hombre social. El *yo-actúo* de la escena contemporánea también supone la afirmación de una potencia, de un *yo-puedo-actuar*.

Virno se pregunta en qué períodos se tiene más necesidad de subrayar esta condición del ser humano como ca-

pacidad; en otras palabras, en qué períodos se pone de manifiesto de manera más clara el componente biológico, invariante y prehistórico del ser humano, su capacidad —natural— de ser-social, de ser-actor. Para responder acude al antropólogo Ernesto de Martino, quien ya en los años setenta destaca las situaciones históricas de inestabilidad como aquellas en que resulta más urgente recurrir a esa potencia de actuación. Cuando un sistema cultural se tambalea y deja de funcionar como garantía para los individuos, como una estructura que los respalde y complete en sus insuficiencias, es cuando éstos se ven en la necesidad de poner en juego su condición natural primera y última, su ser como potencia del cuerpo, como posibilidad de ser-social en un proceso continuado de construcción; y su mayor potencia nace de la capacidad de actuación aquí y ahora, es decir, de su capacidad de afectar y ser afectado. En ese instante preciso de la actuación, hecho visible desde la escena, se expresa la condición natural a la vez que histórica del ser-actor; de ahí recibe aquello que le individualiza de manera singular al tiempo que le vincula a una naturaleza común y que le hace formar parte de un grupo al que se expone, integrado en primer lugar por los demás actores y sólo en segundo término y de manera ya utópica por los espectadores, a los que se les invita a pensarse también como actores. En definitiva, es el modo de actuar el que conforma una identidad, y cuando los modos se institucionalizan y dejan de funcionar, el individuo da un paso atrás para afirmarse desde una voluntad previa, que define una capacidad, convertida a su vez en una forma de enfrentarse al hecho grupal de la actuación.

Cada vez, como la primera vez, el cuerpo desnudo del *homo politicus* se levanta para realizar una acción frente al otro, para construirse desde la necesidad del tú, haciendo visible un *entre medias*, el lugar de un cara a cara que Lévinas califica como inefable; lo que no admite la representación, el

conocimiento ni la palabra, pero que la hace posible; la historia *in status nascendi*, el momento de una fundación de lo escénico y lo ético a la vez, porque este inefable de la pareja básica yo-tú no es lo que no se puede actuar, sino lo máximamente actuable, la *cosa* de la actuación.¹⁴ Desde los años noventa la escena se ha querido afirmar como un teatro de ideas y de acción al mismo tiempo, un espacio que gira sobre ese barro humano como lugar para repensar lo político y la historia desde el centro mismo de la naturaleza —de la actuación—. En el centro de un sistema saturado de políticas sin política y *teatros* sin cuerpos, surge el espacio mudo de la *infancia* de la actuación como condición necesaria para que la realidad (histórica) siga siendo real, es decir, contradictoria y frágil.



Juan Domínguez y Amalia Fernández. *Shichimi Togarashi*, de Juan Domínguez. Fot. Quique Escorza.
Acercarse significa olvidar la convención, la fama, las jerarquías y el propio yo. John Berger. (Citado en el programa de mano).

¹⁴ Tomo la idea desarrollada por Agamben (1978: 215) a partir de una carta de Benjamin a Buber: «La singularidad, que el lenguaje debe significar, no es un inefable, sino lo máximamente decible, la *cosa* del lenguaje».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio (1978), *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt (1993), *Ética posmoderna*, Buenos Aires, Siglo xxi, 2005.
- (1999), *En busca de la política*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- (2000), *Modernidad líquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- (2002), *La sociedad sitiada*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- BECK, Ulrich (1999), *La sociedad del riesgo global. Amok, violencia, guerra*, Madrid, Siglo xxi, 2000.
- BERNAT, Roger (2006), «Las reglas de este juego», en www.rogerbernat.com/texts.
- BUBER, Martín (1962), *Yo y tú, y otros ensayos*, Buenos Aires, Ediciones Lilmód, 2006.
- BUTLER, Judith (1993), *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*, Buenos Aires, Paidós, 2005.
- CORNAGO, Óscar (2005), *Políticas de la palabra. Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell*, Madrid, Fundamentos.
- CRITCHLEY, Simon (1963), «Introducción a Lévinas», en Emmanuel Lévinas, *Difícil libertad. Ensayos sobre el judaísmo*, Buenos Aires, Lilmód, 2004, pp. 11- 40.
- DELEUZE, Gilles (1970), *Spinoza. Philosophie pratique*, Paris, Les Éditions Minuit, 1981.
- DOMÍNGUEZ, Juan (coord., 2007), *In-Presentable 03-07*, Madrid, La Casa Encendida/Caja Madrid.
- GARCÍA, Rodrigo (1990), «Otro loro», *Fases 0* (noviembre), pp. 7-8.
- (2002), «La Carnicería se abre al encuentro del público», *Primer Acto*, 294. 3, pp. 44-58.
- GIORGI, Gabriel y Fermín RODRÍGUEZ (coords., 2007), *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*, Buenos Aires, Paidós.
- GONZÁLEZ R. ARNAIZ, Graciano (2002), *E. Lévinas: humanismo y ética*, Madrid, Ediciones Pedagógicas.
- HARDT, Michael y Antonio NEGRI (2000), *Imperio*, Buenos Aires, Paidós, 2002.

- HORKHEIMER, Max y Theodor Wiesegrund ADORNO (1969), *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid, Trotta.
- LÉVINAS, Emmanuel (1972), *Humanismo del otro hombre*, México, Siglo xxi, 1974.
- LIDDELL, Angélica (2007a), *Perro muerto en tintorería: Los fuertes*, Madrid, Centro Dramático Nacional. También en *Primer Acto*, 321 (2007), pp. 35-72.
- (2007b), «El sobrino de Rameau visita las cuevas rupestres», *Primer Acto*, 321, pp. 9-18.
- MARQUERIE, Carlos (2002), *120 pensamientos por minuto*, Madrid, Contextos.
- (2004), «2004: Memoria del pasado y del futuro», *Primer Acto*, 305 (octubre-noviembre).
- (2005), *2004 (tres paisajes, tres retratos y una naturaleza muerta)*, en *Políticas de la palabra. Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell*, Madrid, Fundamentos, pp. 195-224.
- NEGRI, Toni (2006), *Goodbye Mr. Socialism. La crisis de la izquierda y los nuevos movimientos revolucionarios*, Buenos Aires, Paidós, 2007.
- PÁL PELBART, Peter (2007), «Poderíamos partir de Espinosa...», *Afuera. Estudios de Crítica Cultural*, 3 (noviembre), en www.revistaafuera.com.
- RENJIFO, Fernando (2006), «El largo viaje de *Homo politicus*», *Primer Acto*, 316, pp. 67-79.
- SÁNCHEZ, José Antonio (1994), *Dramaturgias de la imagen*, Cuenca, Universidad Castilla-La Mancha.
- (ed., 1999), *Desviaciones*, Madrid, Cuarta Pared/La Inesperada.
- (2003), *Situaciones: un discurso multidisciplinar en Cuenca*, Cuenca, Universidad Castilla-La Mancha.
- (2006a), «Génesis y contexto de la creación escénica en España: 1978-2002», en *Artes de la escena y de la acción: 1978-2002*, Cuenca, Universidad Castilla-La Mancha, pp. 15-34.
- (2006b), «Nueva danza en Madrid», en *Artes de la escena y de la acción: 1978-2002*, Cuenca, Universidad Castilla-La Mancha, pp. 319-350.
- (2007), *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, Madrid, Visor.
- y Jaime CONDE-SALAZAR, (eds., 2003), *Cuerpos sobre blanco*, Cuenca, Universidad Castilla-La Mancha/Desviaciones/Comunidad de Madrid.
- SLOTERDIJK, Peter (1983), *Crítica de la razón cínica*, Madrid, Siruela, 2003.
- (1988a), *El pensador en escena. El materialismo de Nietzsche*, Valencia, Pre-Textos, 2000.
- (1988b), *Venir al mundo, venir al lenguaje*, Valencia, Pre-Textos, 2006.
- VIRNO, Paolo (2003), *Cuando el verbo se hace carne. Lenguaje y naturaleza humana*, Buenos Aires, Cactus/Tinta Limón Ediciones, 2004.



«¿Quiénes sois? ¿Qué queréis? ¿Qué coño pensáis?»
Juan Domínguez. *The Application*. Fot. Anja Beutler.



Amelia Fernández y Juan Domínguez. *Shichimi Togarashi*.
Imagen de promoción. Fotomontaje de Andrés Martínez.

JUAN DOMÍNGUEZ

TRAYECTORIA PROFESIONAL

Juan Domínguez (Valladolid, 1964) se inicia en la danza contemporánea a finales de los años ochenta en el ambiente de renovación que se vivía por entonces en Madrid. En la segunda mitad de los noventa, movido por una reflexión en torno al hecho de la comunicación escénica donde la sofisticación del bailarín pierde el lugar central, inicia una evolución hacia formatos más indefinidos que le alejan de la danza para comenzar a desarrollar una obra con un sello propio construida en primera persona. En la búsqueda de una relación directa con el público, en un sentido personal y progresivamente más ligado a una idea de grupo, se acerca a espacios relacionados con lo teatral, a lo que ha contribuido el trabajo cada vez más intenso con la palabra.

Aunque a su llegada a Madrid continúa tomando clases de ballet, se vincula pronto a compañías y creadores que estaban abriendo nuevos horizontes para la danza. Tras su paso por Bocanada Danza sigue colaborando, aunque de manera ya puntual, no sólo con las artistas que promovieron este grupo, María Ribot y Blanca Calvo, sino con otras creadoras que en algunos casos también pasaron por Bocanada, como Susana Casenave u

Olga Mesa. En la primera mitad de los noventa realiza sus primeras obras, en vídeo-danza, *Un jarro de agua fría* (1993), *Bradou* (1994) y *Jarabe tapatio* (1995), antes de conseguir varias becas del Ministerio de Educación y Cultura para estudiar en la Mouvement Research School, de Nueva York.

Es a partir de ahí que comienza un período de cuestionamiento de los modelos escénicos que hasta entonces había empleado. Se inicia así un proceso de búsqueda de un camino propio que le llevará, tras algunos trabajos previos, a *The Taste is Mine* (2000). Esta obra tiene todavía un importante desarrollo a nivel físico, pero al servicio ya de una reflexión conceptual sobre los diferentes elementos de la danza, como la construcción del espacio, la utilización del tiempo y la relación de roles que desempeñan el interprete y el espectador. Este componente reflexivo va a ocupar más espacio en sus obras siguientes, al mismo tiempo que la figura del bailarín queda sustituida por la del artista puesto en escena en el acto inmediato de la creación.

Posteriormente, en el plano abstracto que caracteriza todavía *The Taste is Mine* se hará más concreto, aunque sin perder el tono reflexivo. El escenario se abre al momento de la duda, de la posibilidad todavía no desarrollada, de los esbozos que no llegan a realizarse, del deseo hacia una obra aún no realizada. El presente escénico deja de ser el presente de actuación, de la muestra de un resultado, para convertirse en un tiempo abierto, que se ofrece para ser compartido con el espectador. Si en el plano espacial este giro autorreflexivo le lleva a mostrar lo que hay antes de la obra y sobre lo que se construye ésta, como se simula literalmente en *The Application*, en el plano temporal se da un paso atrás para dejar ver el momento previo a la actuación. En este universo reflexivo, la palabra, que había aparecido tangencialmente en sus es-

pectáculos anteriores, ocupa el centro, como en *Todos los buenos espías tienen mi edad* (2002), a través de textos escritos en pequeñas cartulinas, con palabras en diferentes colores que llaman la atención acerca de la dimensión temporal, espacial o de acción de lo que se cuenta. El propio creador, sentado frente a una mesa, con un marcado tono de neutralidad y sin sonido de fondo, va pasando las cartulinas por delante de una cámara de vídeo que proyecta los textos en una pantalla situada en medio del escenario, frente al público. En ese espacio, atravesado antes por la danza, y lleno ahora por las ideas que se agolpan en la mente del artista, el cuerpo del intérprete es citado desde un lugar previo, haciéndose visible por su ausencia como bailarín. El paso del tiempo, la muerte y el deseo son algunos de los temas que van a acompañar toda su obra. El artista, que bailó tantas veces desnudo, aparece ahora con traje y corbata. En la escena final se pone una máscara con su rostro cuando tenga 76 años.

El plano textual se complica aún más con la utilización en *The Application* (2005) de un ordenador, situado a un lado del escenario, a modo de mesa de mezclas, pero de palabras, desde el que Juan Domínguez va pasando las notas para la preparación de la solicitud de una subvención para su próxima obra. El espectador lee estas notas, en silencio, al mismo tiempo que los actores-bailarines. Las ideas del artista, transformadas en palabras, se hacen visibles como una especie de coreografía gramatical de su pensamiento. Mientras se suceden ideas, reflexiones y anécdotas, que se cierran con el presupuesto y el currículum del autor, algunas propuestas o posibles situaciones de la futura obra se van probando en escena con ayuda de un grupo de jóvenes artistas, que desarrollan a lo largo de la obra un diálogo con el director, interpretado por el propio Juan Domínguez. Entre este grupo de jóvenes creadores están algunos con los

que ha mantenido más relación en los últimos años, como Eva Meyer-Keller, María Jérez o Amaia Urra. En la misma edición del festival de Madrid Escena Contemporánea 2005 en el que se presenta *The Application*, actúan María Jerez y Amaia Urra en *The Real Fiction*, de Cuqui Jérez, obra con la que no deja de tener una cierta sintonía en cuanto al desarrollo de un plano autorreflexivo.

Un año más tarde, en 2006, realiza una obra con Amalia Fernández para la que se rescata el título de aquel trabajo para el que se pedía la subvención, *Shichimi Togarashi*. Ésta comienza con textos escritos por los propios intérpretes en un ordenador y proyectados; pero esta textualidad muda se completa con las acciones que cada uno de los intérpretes le va proponiendo al otro, y la escritura pronto queda sustituida por sus voces en un diálogo cercano, en un tono natural, que se mueve entre lo lúdico y lo personal. Se crea así un mundo escénico diferente del que había desarrollado en obras anteriores. El plano reflexivo y la comunicación directa con el público se transforma en un espacio personal donde las relaciones cara a cara construyen un tejido íntimo, que parece no necesitar ya ese afuera desde el que el espectador cuela su mirada; sin embargo, la presencia del espectador, a pesar de que no se le mira directamente, sigue siendo cercana, casi de *voyeur*. Se trata también aquí de pruebas, intentos y reflexiones, pero llevados directamente a la práctica, sin las mediaciones teóricas que ocupaban antes el centro de la escena.

En *De la... a la...*, un proyecto apoyado por el Instituto Cervantes, se continúa durante el 2007 con la investigación en torno al movimiento y la comunicación, pero ligada ahora directamente a la palabra. El proyecto se desarrolla en distintas ciudades del mundo, en las que con ayuda de un lingüista se organizan talleres, no exclusivamente para profesionales, cuyo objeto es el estudio del

funcionamiento de los espacios intermedios entre el cuerpo y la palabra, entre el movimiento y el pensamiento, entre la coreografía y la escritura en cada uno de los idiomas, como si en cada lengua se escondiera la coreografía secreta de una cultura.

Desde su vuelta definitiva de Nueva York, a finales de los años noventa, momento en que viaja a Londres para participar en *El gran game* (1999), de La Ribot, Juan Domínguez desarrolla la mayor parte de su producción en circuitos europeos. Entre 2004 y 2005 es artista residente de PO-DEWIL, en Berlín, ciudad en la que sigue viviendo desde entonces. En 2005 realiza para la ópera municipal de esta ciudad el séptimo y último acto de la ópera *Seven attempted scapes from silence*. Más tarde, a partir del encargo de Les Subsistances (Lyon) a varios creadores para trabajar sobre el libro de Vilém Flusser, *Los gestos*, monta *Todos los buenos artistas de mi edad están muertos* (2007), en la que mediante una compleja trama autorreferencial despliega un espacio donde reflexiona sobre el *gesto* de fotografiar y el de filmar. A partir de ahí y con la excusa de fotografías que tiene oportunidad de hacer hasta el estreno de la obra, se construye una narración de tono cinematográfico.

Desde 2003 Juan Domínguez es comisario de In-Presentable, festival de artes escénicas que se celebra anualmente en La Casa Encendida de Madrid. Como continuación de su propio trabajo, desde In-Presentable ha apoyado una idea de obra ligada a un proceso, antes que a la consecución de unos resultados determinados, procesos vinculados al espacio en el que se generan, atendiendo a lo que son capaces de movilizar en los propios artistas o en la comunidad inmediata en la que se realizan. De este modo, como en su obra, la creación escénica se convierte en la excusa para llevar a cabo un acto de comunicación y encuentro, un modo de crear vínculos, de movilizar —escénicamente— a un grupo humano.

El otro día hablábamos con gente que tiene ahora de veintidós a veintiocho años, les preguntábamos si se sentían partícipes de una tendencia, y decían que de tendencia nada. Era muy gracioso, porque nosotros les decíamos que en los ochenta pasaba esto, en los noventa esto y ahora está pasando esto...

Cuando empiezas en la danza, te enseñan, y tú aprendes y utilizas eso que aprendes. Para mí, personalmente, luego vino un gran período de desaprendizaje. Este salto de la interpretación a la creación compositiva posiblemente esté provocado por el hecho de la búsqueda de algo más auténtico, relacionado con la identidad y el dejar de trabajar con lenguajes o elementos aprendidos. Para eso hay que investigar, cuestionarte a ti mismo, ir a la esencia, desnudarte de artificio, empezar de cero (nunca se empieza de cero, es imposible), buscar coherencia entre tú y el mundo...

Yo empecé siendo bailarín, como mucha gente; no empecé siendo creador. Lograba ser escogido por una compañía y comenzabas a interpretar. Empecé con la compañía Bocanada Danza. El bailarín era un ejecutante que interpretaba, pero como un músico: te daban una partitura y la tenías que ejecutar lo mejor posible. Y ése era el ideal del bailarín, un bailarín con personalidad, que entendiera al coreógrafo y que fuera bueno técnicamente, que lo hiciera lo mejor posible.

En cuanto a la cuestión creadora, al menos en la interpretación, no la había. Es curioso, porque en ese momento el bailarín defendía mucho su posición como intérprete, pero en un sentido diferente al de ahora; sí

había algo de creador, de individualidad creadora, en cómo te comprometías con tu trabajo. Los buenos bailarines eran los que se entregaban y conseguían un buen nivel técnico, porque también en esa época había mucha sofisticación de la danza... eso también ha cambiado mucho. En los años ochenta trabajamos mucho en esa dirección.

Yo vine de Valladolid con 22 años. Había hecho un año de danza clásica, y lo primero que hice al llegar a Madrid fue otro año de ballet, y ya me cogieron en la compañía Bocanada Danza. Empezamos a hacer danza, pero una danza que se inventaban ellas, porque todos íbamos por la mañana a tomar clases de ballet. Teníamos mucho de ese estilismo clásico, de esa formalidad... y luego había que deformar todo eso.

Yo creo que antes de los ochenta no había danza moderna, ni contemporánea en Madrid. Los primeros que empezaron a hacerlo fueron Carmen Senra, Carls Paris..., que venían más de la danza americana, de Cunningham, Graham...; de ahí salieron muchos de los bailarines que formaron distintas compañías. Y luego había otra escuela que venía de la danza clásica... La Ribot y otra gente que se terminó yendo, como Olga, que estuvieron en Cannes, en una escuela que era clásica y en la que también se impartía danza contemporánea; muy diferente de la escuela catalana, que venía más pura de la danza contemporánea, y no tanto del clásico. Aquí, en Madrid, había mucha mas relación con la danza clásica.

Para mí la relación con el público, hasta un cierto momento, en torno al año 93, era nula. Bailar era una cuestión personal. Yo salía a bailar para satisfacerme a mí mismo, era una cuestión física e intelectual; sabía que la

comunicación venía a través de la coreografía y del intérprete, pero al no tener la responsabilidad total yo me limitaba a cumplir mi función, que era algo mucho más interno, de la escena. Había otros bailarines que pensaban más en cierta proyección hacia el público, y esa energía con el público les llenaba, pero yo nunca sentí esa relación como bailarín. Para mí era cuestión de cómo canalizar cierto tipo de energía y cierto tipo de pensamiento, y cómo proyectarme en la coreografía, me daba igual si era un escenario o un ensayo sin público, lo que me interesaba era lo que me pasaba al bailar y lo que me pasaba al relacionarme con otros bailarines dentro de la coreografía.

Cuando yo empecé a crear mis obras lo primero que hice fue en vídeo, porque la escena no era algo que me satisficiera a nivel de comunicación; como intérprete yo tenía algo de egoísta, quería desarrollarme en escena, pero el público no me importaba. Me interesaba hacer un producto que fuera independiente de mí. Eso fue justo después de Bocanada, o incluso paralelo, porque en el último año que yo seguí trabajando con Blanca Calvo y con La Ribot, aunque ya por separado, grabé un vídeo en el depósito del Canal de Isabel II, que produjo Blanca. Ése fue mi primer trabajo, en el 92, con una relación muy diferente con el público a la que se da en el teatro.

En Madrid los años ochenta fueron la época de las compañías. A principio de los noventa aparecieron los bailarines que querían desarrollar un discurso personal y no tenían esas compañías o las habían desechar, así que empezaron a hacer sus propias obras. Las compañías se desintegraron... una razón es lo que tú dices, la atención a las individualidades, y otra clarísima, la economía. Todavía en Barcelona han quedado algunas, pero aquí han desaparecido prácticamente.

La ventaja de no tener compañía es la independencia, el no tener que producir para mantenerla. Poder construir algo de otra manera si lo necesitas; con una compañía esto es difícil. De hecho, las compañías grandes en Europa tienen que producir todos los años y eso a veces puede ir en detrimento del producto, las ideas se agotan y acabas haciendo lo mismo todo el rato. Eso puede ser un problema.

En España, sobre todo en Madrid, residencias teníamos muy pocas, no había escuelas de danza contemporánea, no había prácticamente coreógrafos que vinieran aquí; estaban los grandes coreógrafos que traía el Festival de Otoño, Pina Bausch y este tipo de artistas, pero no había referencias directas. Cuando empezamos, todo era muy ochentoso, pero muy local también, y muy autodidacta. Yo recuerdo a Blanca Calvo, La Ribot, Olga... eran lenguajes muy personales. Cada compañía tenía algo muy personal.

Era un momento en que la juventud te hacía estar más ligado al cuerpo, y la danza era eso en ese momento. Entonces estábamos ahí a tope, construyendo coreografías, y bailando muchísimo, y dejándonos el pellejo a ese nivel, y no tanto tomando una distancia sobre el trabajo... eso vino inmediatamente después.

Cuando era más joven necesitaba o creía necesitar poco, ahora si no tengo la sensación de compartir y de recibir no me planteo nada. Lo de recibir todavía es una cuenta pendiente.

En aquellos años coincidieron muchos creadores. Para mí se llega a un momento en que era tal la sofisticación de la danza, de lo que se veía en escena, que lo único que

producía era una especie de admiración o rechazo; se oían comentarios del tipo «pero qué coñazo es esto de la danza contemporánea», y otra gente iba maravillada a ver cómo esos cuerpos se movían. Y eso se explotó tanto y se distanció tanto de la realidad cotidiana que bajo mi punto de vista perdió capacidad de acceso al público. Para mí llegó a tal límite que empecé a cuestionarme qué estábamos haciendo, qué hacíamos para que haya esta relación.

Hasta el 92 lo de la danza en Madrid fue un boom. Había mucho más apoyo, como el del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, la Olimpia. A partir del 92 se acabó todo. La crisis económica empezó a reducirlo todo. Desaparecieron muchas posibilidades.

España ha cambiado mucho y ha retrocedido bastante. Sólo tienes que ver que un teatro como el Olimpia desapareció y ahora es un teatro nacional, dedicado al teatro clásico y contemporáneo, pero sin una línea clara o mejor dicho demasiado clara.

Los creadores empiezan a dejar de hablar por medio de grupos en escena y lo empiezan a hacer de una manera individual, más cercana, ya que estos creadores están también en escena (hablo sólo de parte de la realidad, seguía habiendo de todo); pasan de ser ellos a ser objetos para más tarde desaparecer y luego volver a aparecer.

Cuando subió el Partido Popular se apoyó una cultura más tradicional, el flamenco, la danza clásica, volviendo un poco atrás... todo lo que se había construido... las iniciativas de los noventa... Gente que estaba empezando a tener un lugar comenzó a irse, a Europa sobre todo, porque había más posibilidades. La crisis económica in-

fluyó enormemente en la desaparición de todas aquellas iniciativas... también el cambio de gobierno y el poco interés institucional por las nuevas tendencias escénicas.

Yo me fui en el 95 a Nueva York, pero lo mío fue distinto, yo me fui becado por el Ministerio de Cultura, a la Mouvement Research School.

En el año 93 es cuando yo empecé a cuestionarme... «pero bueno yo... bailar... qué es; tú, como bailarín, qué eres, qué estás aportando, qué significas como herramienta, como individuo». Ahí empezó una reflexión muy intensa que me llevó al año 99, donde empezó el proceso de creación de la obra *The Taste is Mine*, mi primera obra conceptual?; hablaba de qué conceptos se utilizan en danza... espacio, tiempo, identidad y de la estructura teatral en sí misma. Había dos frentes de público, y ocurrían una serie de acciones que se repetían, pero el público nunca veía lo mismo. Ese aspecto lo obviaba y empezaba a jugar con esa relación. Para mí esa obra fue interesante, fue el principio de una nueva etapa.

En el momento en el que empiezo a trabajar con todos los componentes escénicos, trato al público como un elemento más y lo utilizo de acuerdo a los intereses de la obra. De esa manera los espectadores son parte de la composición. Hay muchos artistas que trabajan en esa dirección. No es una interacción directa. Es que ellos son parte de la obra, pueden ser la luz o la música o ellos mismos... También hay una relación diferente por algo que tiene que ver con que estamos todos en el teatro, juntos, y ese hecho no se puede seguir dando por hecho.

En *Los espías* trataba de hacer desaparecer al intérprete, pero dejándole ahí, para que estuviera presente; o sea

el intérprete está ahí, pero sólo sirve como referencia, como objeto donde identificar al autor.

Cuando el público forma parte del proceso, lo vive de otra manera. El vértigo de la escena, el cara a cara con el público... es muy diferente cuando el público está integrado en el proceso. De la otra manera, no hay diálogo, el público llega, se sienta y no le afecta igual.

En los noventa muchos empezamos a ver cómo se podía cambiar el tipo de relación con el público, que no fuera un público pasivo, porque ya no nos producía nada esta relación escénica, teatral; y entonces empezamos a mover al público; yo, por ejemplo, con esos dos frentes; otros espectáculos con el público alrededor; en otros el público seguía lo que iba ocurriendo por espacios diferentes. Pero también intentábamos moverle a un nivel intelectual.

Es gracioso ver cómo en los espectáculos de los ochenta hay solos y solistas, dúos, tríos, y ahora hay muchos grupos en los que la jerarquía desaparece. Todos están en escena, no se van..., también el público está en diferente lugar y se le hace partícipe, intérprete activo de la obra. Hay como una proyección hecha de una manera diferente. Más coherente con los tiempos que vivimos y digo «tiempos» en plural.

A finales de los noventa y principio de los dos mil llegan otro tipo de propuestas que buscan una relación muy diferente con el público, en la que sí se cambia mucho más, sobre todo porque el contenido empieza a ser lo más importante, más que el formato, pero en muchas ocasiones el contenido es el cómo se expresa ese contenido. Empieza a desaparecer en la danza el teatro como magia de luces, cajas... se desnuda de todo; de hecho, en

In-Presentable habrás visto muchos trabajos donde hay una luz general y una relación directa con el público, que es teatral en cuanto a que el público está ahí y el intérprete está ahí, pero hay menos distancia a muchos niveles, y el intelecto del espectador trabaja más. Pero es curioso que a In-Presentable vienen muy pocos bailarines; hay diferentes intereses.

En Nueva York lo que descubro es que no me interesa el movimiento como base de la expresión. Justo antes de irme a Nueva York empecé a hacer una performance con un colectivo, en Danza en el Metro. Auné como unos veinte artistas e hicimos una especie de performance.

Cuando volví, me había metido tanta caña de clases físicas y danza moderna (yo nunca había tomado clases a ese nivel; había tomado clases de danza clásica) que hice una sola coreografía más con Susana Casenave, aunque ya no me importaba nada todo aquello. Era como darle a eso una posibilidad con lo que había aprendido; pero inmediatamente después me volví a Nueva York, y abandoné toda la parte técnica del movimiento, empecé a pensar de otra manera.

Al volver hice un espectáculo con Olga Mesa y luego me fui a vivir a Londres; La Ribot me ofreció participar en *El gran game*. Eso fue ya un poco el comienzo de la transformación hacia otros códigos y también el abandono de lenguajes aprendidos en busca de otros más cercanos. También la aparición de cuestionamientos en cuanto a conceptos de representación, presentación, interpretación, dramaturgia...

El gran game era totalmente físico, pero había una codificación que venía de traducir textos escritos al lenguaje de

sordos, el *sign language*, y del lenguaje de los sordos al lenguaje corporal que creaba cada bailarín. Cada uno nos inventábamos nuestras partituras. Fue muy interesante por cómo se constituía eso en escena, que era a través de un juego. El azar configuraba lo que ocurría en el juego, en el espectáculo. Le dimos muchas vueltas a lo que queríamos de la danza, de la coreografía...

María [La Ribot] tiene un lado muy estético, cuida mucho la estética, paralelamente cuida el lenguaje y otras herramientas; para mí la estética es algo que viene al final, no parte de ella.

En *The Application* intento proponer, desarrollar, compartir, expandir, convencer, con todo un potencial personal, la ilusión de algo que sucederá en el futuro y que va a ser genial. Eso me hace posicionarme desde el yo y voluminizarlo. Pero, por otro lado, propongo un yo frágil al desnudar ese potencial y esa intención. Además propongo una contradicción, algo que no es posible, una solicitud nunca puede ser una obra. Propongo un lado fallido en mi relación con el público, pongo en peligro la tensión dramatúrgica hasta tal punto de que hay un juego de poderes que hace que la obra prácticamente desaparezca, que no haya representación más que la propia, la auténtica que lleva implícita la situación real que se crea al hacer que los espectadores tengan la posibilidad de opinar. Intento transformar nuestros roles y que no sepamos nunca más donde estamos, pero siempre volviendo a la ficción, donde todo funciona para bien o para mal, pero funciona, donde el espectador y el intérprete recuperan su convención.

Cuando hablé con Amalia [Fernández], para *Shichimi Togarashi*, le dije que en todos estos años habíamos cuestionado tantas cosas, preguntas y más preguntas en escena,

hacer que el espectador pensase, y que preguntar se había convertido en algo intrínseco a nuestro lenguaje, entonces le propuse no preocuparnos de preguntar nada, sino de tener una relación mucho más de tú a tú, de darnos respuestas, y no tanto de hacer que el público se cuestionase; le propuse volver un poco a un momento de afirmación.

En *Shichimi* hay un desnudo manipulado del yo que acaba perdiendo su identidad y adquiriendo otras en función de la irreabilidad fantástica, en vez de ser o no ser, ver o no ver. Pero también hay una resemantización, una polisemia accional, objetual, textual... y esto tiene mucho que ver con esa relación social, esa relación con el grupo. Hay momentos en los que hay distancia y otros cercanía con el código. Hay una constante, como tú dices, conciencia de la relación que el yo puede tener con el tú, y el nosotros con el vosotros y el ellos.

Está ocurriendo que hay muchos programadores que están hartos de la danza conceptual, necesitan otra vez danza. Buscando una solución se está volviendo hacia atrás en vez de invertir en el desarrollo de nuevos parámetros para nuevas necesidades y contextos. Muchos creadores estamos de acuerdo, hemos cuestionado mucho, tiene que haber un resultado de todo esto, pero el resultado no es volver a bailar, es otra cosa, es algo que tenemos que descubrir... la respuesta no está en la danza contemporánea de los ochenta o noventa.

Por mi edad, creo que he vivido algunos cambios claros. Hemos pasado por momentos más basados en la estética, la imagen, en la metáfora, en lo abstracto, en el concepto y la deconstrucción, y desde ahí se está trabajando ahora, en la transformación que hay desde el cuestionamiento a la afirmación.

Para mí el lenguaje verbal ha sido una constante. Con quien primero empecé a trabajar fue con Olga Mesa. En el año 97 hicimos un espectáculo, yo hablaba en un ruso inventado. En el 2001, también con Olga, en *Más público, más privado*, le daba un televisor pequeño al público y me iba a una esquina del escenario y empezaba a hablar con esa persona a través de una cámara, tenía una relación privada con el espectador, pero de la que el resto de los espectadores eran testigos. Se planteaba ya una relación en cuanto al formato teatral.

Olga es una de las personas que ha insistido muchísimo en mantener el cuerpo como una base de la comunicación en escena. Ésa es la potencia de Olga en escena. Para mí, lo mismo que te decía a nivel estético, ahora mismo el cuerpo viene al final; hace lo que necesita hacer para comunicar lo que yo necesito, pero no a través de un lenguaje corporal.

Ahora con el nuevo proyecto sí quiero ligar el lenguaje verbal con el lenguaje corporal. *De la... a la...* puede ser de la escritura a la coreografía, del pensamiento al cuerpo, de un lado al otro. ¿Qué hay entre medias que nos sirva para manipular una cosa y la otra? ¿Cómo poder interferir de modo que el cerebro funcione de otra manera? Ésa es la investigación, suena algo perverso...

Para pensar el cuerpo tienes que usar la palabra, tienes que escribir sobre ello con la palabra, tienes que describir, tienes que darle la vuelta, y todo eso es a través del pensamiento, la palabra, la diferente dimensión que la escritura le da a ese cuerpo. Yo estoy enganchado en ese punto. Me encanta reírme o tener miedo sin saber exactamente qué lo produce, pero me encanta más saberlo, me río más, me doy más miedo...

Estoy ahora en transición hacia el cuerpo, independiente del tiempo y el espacio, a través de la ficción por medio de la palabra. Me gusta que los dos mundos estén bien juntos. Es más sexy o más idiota, es más, simplemente.

Me interesa probar a hacer lo contrario de lo que he hecho hasta ahora. Antes anulé el movimiento del cuerpo. Ahora quiero anular el movimiento de la palabra.

Yo siempre parto de la simpleza... y a partir de ahí viajar hacia no se sabe dónde, encontrar respuestas, preguntas dependiendo del momento. Algo muy simple de lo que parte esta preocupación por la comunicación es la idea de que «somos como nos comunicamos». Se me metió esta idea en la cabeza y creo que sigue ahí, pero ahora de una manera más tranquila. ¿Podemos ser más autónomos si controlamos nuestra comunicación? ¿Podemos ser más autónomos si cambiamos el lenguaje? ¿Es posible cambiar ese monstruo maravilloso?

Si somos lo que y cómo nos comunicamos, qué pasa si cambiamos la manera de comunicarnos. Para descubrirlo hay que probarlo. Creo que hay una falta grande de control de la comunicación. Por esa razón somos tan fácilmente manipulables. Todo esto es muy cuestionable. Supongo que tendrá que ver con el punto de vista y con dejar de ser tú mismo e intentar ser el otro con el que te comunicas. Es una locura muy interesante, que aparentemente ya ocurre entre los 4 y 5 años, cuando aprendemos a comunicarnos.

Sí, el lenguaje como comunicación es una de las bases de mi trabajo, y luego la otra es ese desaprendizaje del que te hablaba antes. Si hubiera seguido con todo lo aprendido para conseguir algo personal me hubiera muerto intentándolo; tuve que dar un salto, algo así como

«bueno, esto lo aparco y me agarro a otra cosa». Coincidio con ese *qué estamos haciendo, cómo me estoy comunicando con el público*.

En este momento las disciplinas están interrelacionándose muchísimo. Ahora se habla mucho de investigación, en los ochenta no se hablaba tanto, aunque también había, pero ahora la manera de concebirlo y mostrarlo es diferente. La investigación era algo interno, no mostrable. Ahora es parte del resultado o incluso el resultado. Me refiero a lo que ocurre o a la investigación que se da en el proceso.

Yo veo muchísimo ese desapego a la obra. Hay mucho trabajo con el fallo, la fragilidad en escena... Hay mucho cuestionamiento también de lo que es el mercado escénico. El mercado da la oportunidad a unos de que creen obra, que se va a ver en todo el mundo, o en ciertos circuitos, y a otros no les da la oportunidad. Entonces se crean dos tipos de trabajo, los que crean obras cada ciertos años y las giran, y los que trabajan a base de proyectos y procesos, porque no tienen esa posibilidad y tienen que buscarse la manera de seguir trabajando... hay una realidad de mercado.

En esta década hay muchos artistas jóvenes que están menos apegados a sus obras, hacen obras como puntos de visibilidad de lo que piensan; por ejemplo, este año vino a In-Presentable Loreto Martínez Troncoso. Ella empezó con una obra que duraba un minuto, su obra ha ido creciendo en tiempo, en el tiempo, pero nunca es la misma obra. Ella va mostrando el momento en el que está, es un caso radical ya que sólo la presenta una vez, la siguiente vez es ya diferente.

Pienso que los cambios vienen dados socialmente, no sólo por inquietudes personales. Gran parte de mi obra

habla de mi relación social con el arte, con la realidad, con mi posición como artista y mi posición ante el mundo.

Siempre ha habido una conciencia social, pero en los ochenta nosotros éramos jóvenes, tratábamos de divertirnos lo más posible, sin el «coñazo» de los que habían sufrido a Franco. Éramos totalmente antipolíticos, pero por eso también muy políticos.

Ahora hay una generación muy consciente de lo que ha ocurrido y de lo que está ocurriendo, y que está intentando generar espacios compartidos con generaciones más jóvenes. Hay una tendencia a abrir y compartir más el pensamiento con gente que no ha vivido lo que nosotros y que piensan de otra manera. Hay mucho de querer colaborar. En el año 2000 había mucho «yo», «yo como artista», ahora sin embargo hay más interrelación, más ganas de hacer proyectos conjuntos, de crear otro tipo de relaciones menos individuales.

Ayer estaba pensando en un montón de cosas en relación a mi trabajo, su contexto, cómo me posiciono, en base a qué, y de repente me cansé, me dije que las cosas son como son, para qué engordarlas más, para qué hablar de ellas, para qué partir de algo si ya partes de algo. No hace falta tomar puntos de partida, están ahí, no vas a poder no partir desde algo. Entonces haz lo que te salga de los huevos, lo que sientas en ese momento, pero hazlo, hazlo ya. Es algo más relacionado con el yo y el presente imposible.

Mientras compartamos el mismo espacio físico vamos a vivir un presente que aunque lo damos por hecho es nuestra referencia más fuerte, tanto para construir nuestro futuro como para utilizar el pasado. Muchos conceptos o términos temporales están construidos desde otros

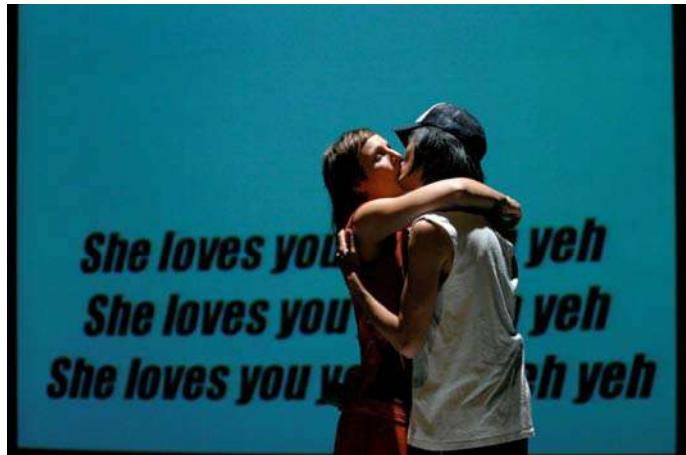
espaciales. Puede que ahí esté la respuesta, en el espacio. Los espacios virtuales son muy interesantes, pero el momento en el que esa virtualidad deja de serlo y se convierte en algo físico, en un presente es —creo yo— algo revelador para bien o para mal, pero revelador.

El presente crea algo físico muy interesante. Se trata de agarrarlo lo más posible y estar en esa tensión subjetiva de cómo agarrarlo, de cómo relacionarte con lo efímero. Me parece la hostia.

Vivimos obsesionados con el futuro y con construir. Desde que nacemos ya proyectan por nosotros y ellos se proyectan a través de nosotros y luego nosotros hacemos lo mismo.

Creo, aunque suene antiguo, que necesitamos acción. De qué tipo, es lo que tenemos que descubrir. Estamos en ello, ¿no?

Yo veo este momento como el mejor, el más revelador de la historia, el más excitante, el más grande, el más revolucionario, el más ausente, el más efímero, el más falso, el más auténtico, el más social y político, el más perverso y despiadado, el más juguetón e ingenuo, el más sofisticado e inaccesible, el más provocador, el más provocador, el más provocador... no sé por qué me he quedado aquí.



Eva Meyer-Keller y Rico Repotente. Fot. Anja Beutler.

THE APPLICATION



De izquierda a derecha, al fondo, María Jerez, Rico Repotente, Eva Meyer-Keller; primera línea, Amaia Urra, Catherine Mullins, Oliver Benn. Fot. Anja Beutler.

Esta obra fue creada por Juan Domínguez e interpretada por Oliver Benn, Juan Domínguez, María Jerez, Eva Meyer-Keller, Catherine Mullins, Rico Repotente, y Amaia Urra. El diseño de luces estaba a cargo de Bruno Pocheron. La música es de Randy Newman, Puccini, Tchaikovsky y Maria McKee. Tenía una duración de 90 minutos.

Fue producida por Juan Domínguez y coproducida por Tanz im August 2005-Internationales Tanzfest Berlin y el Instituto Cervantes.

Se estrenó en el festival Tanz im August (HAU2) en Berlín en 2005.

Mientras entra el público, Eva Meyer-Keller y Rico Repotente, de pie en medio de un escenario en blanco, están sumergidos en un beso interminable. Una luz cenital les enfoca en el centro del espacio, prácticamente vacío, a excepción de una batería, una guitarra eléctrica, un micrófono y un amplificador en la esquina del fondo, a la derecha. Se va apagando el ruido del público. Los jóvenes continúan besándose durante un buen rato.¹⁵

Salen Bruno Pocheron, el técnico de luces, que se sienta frente a la mesa de mezclas, a la izquierda, y Juan Domínguez, que se sitúa junto a él en una mesa con el ordenador portátil, ambos mirando al escenario. Juan comienza a pasar las diapositivas, que se proyectan sobre el fondo del escenario, en la parte de la izquierda:

*She loves you yeh yeh yeh
She loves you yeh yeh yeh
She loves you yeh yeh yeh*

¹⁵ La transcripción ha sido realizada a partir de la representación que tuvo lugar en La Casa Encendida de Madrid el 4 de febrero de 2006, dentro del festival Escena Contemporánea.

UNA
HERMOSA
ESCENA
EMOCIONAL

Están disfrutándolo muchísimo...
en realidad son pareja...
de hecho han decidido casarse hoy mismo.
En el escenario.
síííí!

De repente se encienden las luces y aparece en escena el resto del grupo, María Jérez, Amaia Urra, Catherine Mullins y Oliver Benn, a los que se suma Juan, apoyándose en una muleta, con un pie entablillado. Todos se acercan a la pareja mientras le tararean el *ya se han casado, ya se han casado*, a ritmo de marcha nupcial, entre palmas y fiestas. Los jóvenes interrumpen el beso, se separan y encaran al grupo; Rico toma un micrófono.

—*Stop, stop, stop. Después de un beso tan increíble, venís con esta mierda.*

El grupo se va callando, queda apenado y comienza a retirarse. Entonces empieza Oli a cantar de nuevo, esta vez el *happy birthday to you*. Se vuelven a animar, uniéndose a la melodía, y se dirigen a la pareja. Ahora es ella la que agarra el micrófono.

—*Stop, stop, stop. Ésta tampoco me gusta.*

El grupo vuelve a quedar en silencio, se comienza a dispersar cuando alguien empieza a tararear el *igual que en viejos tiempos*. Le siguen todos y el grupo se anima una vez más, pero la pareja se va hacia el fondo, y se callan

definitivamente. Juan vuelve a su sitio, frente al ordenador, y los actores se colocan junto al micrófono y la batería; miran en silencio las diapositivas que se van proyectando:

¿CÓMO EMPEZAR UNA SOLICITUD?
O MÁS BIEN
¿CÓMO EMPEZAR UN ESPECTÁCULO?

¿NO OS PASA QUE CUANDO
VEIS EL PRINCIPIO DE UN
ESPECTÁCULO, YA SABÉIS
SI OS VA A GUSTAR O NO?

EN SEPTIEMBRE DE 2004 ESCRIBÍ UN PROYECTO PARA
SOLICITAR DINERO CON LA INTENCIÓN DE PRODUCIR MI
SIGUIENTE PIEZA TITULADA
SHICHIMI TOGARASHI.
ESTE PROYECTO TENÍA LA FORMA DE AUTO ENTREVISTA,
FORMATO QUE ME AYUDÓ A ORGANIZAR EL CAOS
DE IDEAS DEL CUAL NO PODÍA SALIR.

JUSTO EN ESOS DÍAS ME OFRECIERON PARTICIPAR
EN TANZNACHT (PROGRAMACIÓN
DONDE ANUALMENTE SE MUESTRAN
DIFERENTES TRABAJOS DE NUEVOS
COREÓGRAFOS DE LA ESCENA
BERLINESES).

PARA ESE EVENTO PENSÉ EN ESCENIFICAR UN
PROGRAMA DE TELEVISIÓN DONDE PODRÍA
PRESENTAR LA AUTO ENTREVISTA Y
A TRAVÉS DE LA AUTO ENTREVISTA, LA SOLICITUD PARA
SHICHIMI TOGARASHI.

PARA TANZNACHT ESTUVE TRABAJANDO OTRA VEZ
DE MANERA CAÓTICA Y ADEMÁS ME OLVIDÉ DEL
PROGRAMA TELEVISIVO, PERO EN UN
MOMENTO DE LUCIDEZ DECIDÍ
RECUPERAR LA SITUACIÓN DEL PROGRAMA DE TV.

¡ECHÉMOSLE UN VISTAZO!

Se arma una banda musical *pop*, que canta en directo *Mama told me not come*, de Randy Newman, con coros, batería y guitarra eléctrica. Juan y Bruno se unen para los coros. Al final Amaia se adelanta y cierra la interpretación con un pequeño baile. Luego se sienta en una de las dos sillas colocadas en el centro del escenario y con un *guauuu, o.k.!!!*, pide un aplauso para el grupo.

—*Gracias, gracias por esta calurosa y merecida bienvenida. No me esperaba menos. Con nosotros esta noche tenemos un invitado muy especial, el único, el inigualable... Juan Domínguez. ¡Un aplauso!*

Pero quien sale a escena es Katie, que entre aplausos se dirige al público micrófono en mano con un marcado acento extranjero.

—*Buenas noches, Madrid, es un placer, es un gran honor estar aquí con vosotros esta noche. Gracias.*

Se sienta en la otra silla, frente a Amaia. Se hace oscuro y todos vuelven y miran las diapositivas.

¿NO ES FANTÁSTICO?
ME ENCANTA...
¿POR QUÉ NO DECIRLO?



Catherine Mullins. Fot. Anja Beutler.

DESPUÉS DE DECIDIR USAR LA
SITUACIÓN DEL PROGRAMA DE TV,
ME INTERESÓ MUCHÍSIMO EL HECHO
DE QUE UNA SOLICITUD PUEDE SER
UN PROYECTO Y QUE UN PROYECTO
ES FUTURO EN TIEMPO PRESENTE.

TIEMPO, TIEMPO,
TIEMPO, SIEMPRE
ESTA OBSESIÓN CON EL
TIEMPO.

INCLUSO PODEMOS PENSAR QUE UNA SOLICITUD ES YA
UNA PIEZA, YA QUE LAS PERSONAS QUE LEAN LA
SOLICITUD PUEDEN IMAGINAR LA
FUTURA PIEZA EN EL PRESENTE.

ALGO QUE QUIERO CONSEGUIR TANTO EN
THE APPLICATION = LA SOLICITUD, COMO EN
SHICHIMI TOGARASHI, ES QUE EL PÚBLICO SIGA EL HILO
DE LA FICCIÓN QUE ESTABA ESPERANDO Y A LA VEZ TOME
LA DISTANCIA SUFFICIENTE PARA REFLEXIONAR ACERCA DE
LO QUE ESTÁN VIENDO EN EL MOMENTO EN EL QUE LO
ESTÁN VIENDO.

¿PARA QUÉ?

PARA CREAR UN JUEGO ENTRE
LA REALIDAD Y LA FICCIÓN QUE
PRODUZCA UNA NUEVA Y TANGIBLE
REALIDAD. ESTA NUEVA REALIDAD
DEBERÍA CUESTIONAR A SU VEZ LA
REALIDAD Y LA FICCIÓN.

ES ALGO ASÍ COMO HACER MAGIA
CON UNA BARAJA PERO ENSEÑANDO
LOS TRUCOS A LOS ESPECTADORES.
NO ME INTERESA LA MAGIA EN SÍ
MISMA, MÁS BIEN LO QUE ME
INTERESA ES CÓMO CREAR MAGIA, Y
ESTO ES LO QUE QUIERO COMPARTIR
CON EL PÚBLICO.

¿CÓMO?

LA IDEA ES:

INTERFERIR EN EL PROCESO DE CREACIÓN DE LA
FICCIÓN Y EN LA PERCEPCIÓN DEL PÚBLICO.

OS PONGO UN
EJEMPLO SIMPLE

SI ESTOY EN EL ESCENARIO HACIENDO EL AMOR,
PARA ENTENDERLOS... FOLLANDO, fuf fuf ah... CASI LLEGANDO
AL ORGASMO ahhhhh.. Ella es increíble, quiero decir, lo interpreta muy
bien, oh oh dios ahhh ffffff... Y DESPUÉS DE UN MINUTO, UN
SEGUNDO INTÉRPRETE, UN CHICO JOVEN, ME SUSTITUYE Y
SIGUE CON LA SITUACIÓN ahhhhh Y EL ORGASMO
Y ÉL Y ÉL Y ÉL LO HACEEE ffffff genial...

Juan comienza a fingir un orgasmo al micrófono, mientras dice entre jadeos los textos que se van proyectando.

Y DESPUÉS DE OTRO MINUTO MÁS, UN TERCER
INTÉRPRETE, UNA MUJER, LE PIDE AL SEGUNDO
INTÉRPRETE SI LE PUEDE SUSTITUIR Y ELLA SIGUE CON EL
ORGASMO. ¿QUÉ ES LO QUE VEMOS?
¿QUÉ ES LO QUE PERCIBIMOS?

Juan no puede contener más la risa; entonces continúa Amaia con la interpretación del orgasmo, mientras dice el texto.

EN NUESTRAS MENTES CONSTRUIREMOS LA
SITUACIÓN QUE ESTÁ MATERIALIZADA SÓLO EN
PARTE. LO ÚNICO QUE QUEDARÁ DE
LA PRIMERA PROPUESTA, EN LA
QUE YO ESTABA HACIENDO EL AMOR CON LA MUJER
INCREÍBLE, SERÁ LA REPRESENTACIÓN DE UN
ORGASMO.

Cuando Amaia está acabando, Katie le coge el micrófono, y continúa con el orgasmo y el texto, y así sucesivamente, cada uno le pasa el micrófono a otro, que prosigue la interpretación, mientras retoma el texto por donde lo dejó el anterior.

LA TENSIÓN ENTRE EL TEXTO Y LA ACCIÓN CREA DISTANCIA DEL CLICHÉ EMOCIONAL, PRODUCIENDO UN TIPO DE EMOCIÓN DIFERENTE.

EL ROL DE LOS INTÉPRETES SERÁ ESENCIAL PARA PERCIBIR LA SITUACIÓN. NO ES LO MISMO SI EL ORGASMO

VIENE DE UN HOMBRE QUE SI VIENE DE UNA MUJER, TAMPOCO ES LO MISMO SI VIENE DE UNA MUJER GORDA QUE SI VIENE DE UNA MUJER ANCIANA COMO YO... O SI VIENE DE UN GRUPO DE ADOLESCENTES COMO NOSOTROS.

Cuando acaban los jadeos del último, se hace oscuro y todos miran de nuevo las diapositivas en silencio.

¿no está mal, eh?...

esta cadena de orgasmos.

¡Pero qué mal lo hacemos!

¿O igual no?

¿Existe una representación ideal de un orgasmo?

Se ilumina la escena. El grupo, serio, se queda mirando a Juan.

—Juan, si nos dirigieras un poco igual consigues lo que quieres.

Después de un rato de silencio, baja la intensidad de la luz, y Juan y Bruno no pueden contener más la risa. Terminan riéndose todos.

RISAS



Fot. Anja Beutler.

—Pero, Juan, qué es lo que tiene tanta gracia.

—Perdonadme, es que... a veces, os tengo ahí delante... [No puede dejar de reírse, y también los otros.] ...yo creo que mi percepción me engaña, o algo así, porque de repente sois... no como un montón de mierda, [Más risas.] pero como un montón de carne, ¿sabéis?, como sin forma, como si no fuerais humanos para nada. No es nada personal.

—A mí también me pasa, [Continúa María.] o sea no eso, pero algo parecido... [Tratan de contener las risas.] Me pasa que cuando estoy en el coche parada, escuchando música, o en un semáforo, y empiezo a mirar a través de la luna, y empieza la gente a cruzar, y eso mezclado con la música se convierte en una película, se convierte en una pantalla delante de mí, y cuando entran en la pantalla es como si estuvieran en la película, y cuando no, es como si estuvieran en el making-off o en el backstage o algo así.

—Él también tiene una historia como ésta, [Dice María traduciendo a Oli, que habla en inglés; cada uno a un micrófono.] que a veces cuando piensa en una palabra como «zapato», entonces repite la palabra para sí mismo y dice «zapato, zapato, zapato», y entonces suena realmente estúpido. Entonces piensa quién inventó esta palabra, la palabra «zapato», y piensa quién ha decidido utilizar el sonido «zapato» para eso que nos ponemos en los pies, y entonces dice «la cosa que nos ponemos en los pies», «la cosa que nos ponemos en los pies», y eso también suena estúpido. Y lo hace para todo, para cualquier palabra... y siempre tienes que utilizar un código para hacer algo. Y es como estar en matrix. [Continúan riéndose.]

—Juan, yo también tengo historias como éstas, [Añade Eva.] pero ¿no deberíamos continuar con The Application? [Más risas.]

—Tienes toda la razón... vamos a empezar de una manera más organizada, porque si no, esto... puede seguir así como...

Se hace oscuro, mientras continúan oyéndose risas de fondo.

HE DECIDIDO UTILIZAR LOS 3 APARTADOS MÁS IMPORTANTES DE UNA SOLICITUD CONVENCIONAL COMO PARTE DE LA ESTRUCTURA DE ESTA PIEZA

- 1 - PROYECTO
- 2 - PRESUPUESTO
- 3 - CURRICULUM VITAE

VAMOS UNO
POR UNO

1
PROYECTO

UN POCO DE
TEORÍA

AL MENOS ÉSA ES MI INTENCIÓN.

El grupo comienza a realizar una sencilla coreografía, que resulta convencional y un poco ridícula. Empiezan situados frente al público, en dos filas de tres y tres. Sólo se oyen los roces de sus movimientos, como si fuera una especie de ensayo, y el chasquido de los dedos en algún momento. De uno en uno van diciendo el texto, pasándose los micrófonos, menos las partes en mayúsculas que las dicen todos a la vez, a coro.

—Queremos proponer situaciones corrientes que se conecten de una manera anecdotica, suficiente excusa para pasar al siguiente contenido. Si las situaciones son diferentes y las conexiones entre ellas son anecdoticas, EL PÚBLICO TENDRÁ MÁS ESPACIO PARA REFLEXIONAR. Por otro lado, el público nunca podrá establecer una situación general, YA QUE CADA SITUACIÓN SERÁ DIFERENTE. El público estará siempre a la espera y se sorprenderá positiva o negativamente,

pero siempre implicado emocionalmente, nunca indiferente. Quiero que el público siempre esté expectante, quiero proponerles la urgencia del deseo. También queremos ilustrar el objetivo principal de la pieza, que es cómo ir de la DE LA ESCRITURA A LA COREOGRAFÍA, DE LA ESCRITURA A LA COREOGRAFÍA, DE LA ESCRITURA-TU-TU-TURA A LA COREOGRAFÍA. FISICALIDAD. Es muy importante para nosotros explorar las diferentes maneras en las que el tiempo funciona, dependiendo de diferentes códigos de la representación y la manera en la que los vamos a representar.

¡miradles!
les encanta esta parte.
¿no es increíble?

¡Odio esta clase de herramientas coreográficas!

Al término de la coreografía se tiran todos por el suelo, como si estuvieran muertos.

CON ESTA COREOGRAFÍA QUERÍA COMENZAR
PROPONIENDO TEORÍA DE UNA MANERA
CONVENCIONAL,
PERO AHORA ES SÓLO UNA EXCUSA PARA MANTENER
LA MOTIVACIÓN DE LOS INTÉPRETES.

¡AH!, ¡NO OS PREOCUPÉIS!
NO ESTÁN MUERTOS... NUNCA SE MUEREN...
SIEMPRE ESTÁN ALREDEDOR. A VECES LES TENGO QUE
MATAR. ES DIFÍCIL CONCENTRARSE CUANDO
TODOS ELLOS TIENEN SU PROPIA
OPINIÓN.

El grupo comienza a incorporarse, y mira de nuevo las diapositivas.

ES BROMA,
¡SON FANTÁSTICOS!

TAMBIÉN ME GUSTARÍA CONSTRUIR UNA SITUACIÓN DONDE EL PÚBLICO SEPA MÁS QUE LOS INTÉPRETES ACERCA DE LO QUE ESTÁ SUCEDIENDO EN EL ESCENARIO. TRANSFORMANDO ASÍ EL ESCENARIO EN UN ESPACIO DE FRAGILIDAD REAL. DE ESA MANERA LAS EMOCIONES PODRÁN SER GENERADAS EN LA DIRECCIÓN OPUESTA.

Los intérpretes, sentados ahora por el suelo, se acercan, formando una especie de grupo de discusión. Comienza María, tratando de desentrañar lo que quiere decir el texto proyectado.

—O sea, hay algo..., o sea estoy leyéndolo... hay algo que no me queda muy claro... Entiendo que quieres construir una situación donde haya unas reglas determinadas en las que el público tiene más información que nosotros y eso lo relaciono con... como que de esa manera podríamos conseguir que las emociones vengan de allí para acá, de una manera circular, pero lo que no entiendo es qué relación tiene eso con la idea de fragilidad real; me queda ahí un poco descolgado. Para mí fragilidad siempre hay en escena. No sé si nos quieres poner a nosotros en una situación de fragilidad mayor o... no sé.

—Bueno, [Contesta Juan.] no es tanto una intención de que el intérprete se sienta mal o frágil, es más que nada crear una situación de conjunto que sea realmente frágil y que el público lo pueda percibir de esa manera. De todas formas es una idea muy vaga ahora mismo, es casi un concepto, ni siquiera una idea. Como que estoy dándole vueltas ahora mismo. Me interesaría saber más qué ocurre en los espectadores y cómo se generan las emociones, y que eso fuera transferible al escenario. Bueno, no

sé si... igual no está muy relacionado... pero creo que proponer fragilidad real en el escenario puede ser algo más interesante que utilizar todo el rato el poder y lanzar la información de una manera unidireccional, que es como funciona este dispositivo teatral.

—*Ya, sí, [Continúa María.] lo que no me resulta muy interesante es poner la situación opuesta, poner a ellos con más información y a nosotros sin información, como si fuéramos conejillos de india o algo así.*

—*A mí lo que se me viene a la cabeza es más... [Dice Amaia.] que no creo que te interese eso... es la cámara oculta, como que ellos supieran más que nosotros, que ellos tuvieran unas instrucciones y tuvieran que reaccionar de manera inesperada a todo lo que hacemos; por ejemplo, estás haciendo algo que no tiene nada de gracia, y que de repente se rían, como desestabilizar al intérprete, pero, claro, si tú no sabes nada... Sí, es como dice María, es como conejillos..., no veo el interés.*

—*Sí, pero antes ya le había dicho a María [Insiste Juan.] que no se trata de putear al intérprete, es más que nada cómo podemos crear un juego en el que igual sepamos todos las reglas, de tal manera que lo que ocurre —igual es demasiado idealista o tonto— en el patio de butacas influye en lo que ocurre en escena.*

—*But, for me... then... [Dice Oli.] why are we on a stage, we could go to a bar and talk to each other.*

—*Bueno... [Juan se ríe.] no creo que sea igual la situación de estar en un bar charlando, con unas cañas, a esta disposición ahora mismo. A mí me sigue interesando el dispositivo teatral, pero se trata de buscar una manera diferente, de cambiar un poco... y sobre todo que sea circular, que la información no se*

produzca aquí y se lance a los espectadores, que pudiera rotar..., pero de todas formas es una idea un poco vaga..., pero también estamos involucrando a los espectadores aquí... [Dirigiéndose al público.] e igual tenéis algo que decir. Es una idea que podríamos compartir aquí también. Yo creo que estaría bien abrir el debate al público.

VAMOS A ABRIR EL DEBATE
AL PÚBLICO.

Juan se levanta y se dirige a las gradas, siempre con la muleta.

—*Bueno, no sé, ya habéis visto un poco la idea, en lo que estamos pensando los intérpretes y yo, igual podéis aportar algo, porque es una idea que también depende de vosotros. ¿Hay alguien que quiera...?*

Juan Domínguez responde a varias preguntas del público explicando el tipo de obra que está haciendo. Al final se acerca a una espectadora que quiere intervenir para pasárselo el micrófono.

Joder... ¡es guapísima!

Me gustaría tocarla

Los intérpretes, desde el escenario, empiezan a llamar la atención de Juan, cada vez con más insistencia, para que vuelva a la escena.

mucho mejor: besarla

Juan besa a la espectadora. Se deleita en el beso.

ESTO NO ESTABA PREPARADO

Creo que se
ha enamorado

Igual puedo quedar con ella
después del espectáculo.

—Yo estoy temblando también... [Dice Juan, después de oír la reacción de la espectadora.] A mí me gustaría tener este tipo de público, y este escenario también.

Me gustaría tener este público
y este escenario.

También estos 7 intérpretes

Y 3 textos proyectados que digan:

ME GUSTARÍA TENER ESTE PÚBLICO Y ESTE ESCENARIO

TAMBIÉN ESTOS 7 INTÉPRETES

Y UN TEXTO PROYECTADO QUE DIGA:

MÁS IDEAS PARA
SHICHIMI TOGARASHI

TODO EL MUNDO LLEVA
UNA CINTA DE PELO.

Se ponen todos una cinta en el pelo, también Juan, que se convierte en vocal de una banda de rock tipo años setenta. Sobre un ritmo de fondo lento, interpretado por Oli a la batería y Rico a la guitarra eléctrica, va diciendo al

micrófono el texto de las diapositivas, que ahora es Amaia quien lo pasa.

2005, la alucinante movida del ácido en Berlín... Me acuerdo de una noche en un sitio llamado «the matrix». Allí estaba yo, un animal callejero...

innato, comiéndome cualquier cosa que pillase...

Al principio decidí comerme sólo medio ácido, pero derramé el resto en la manga de mi camisa de lana roja.

Una vez que sentí el material trabajando en mi cuerpo... pánico!

Me vinieron de golpe todas esas realidades horribles...

por eso tuve que empezar a romper la frontera teatral entre el público y los intérpretes. Igual es porque como intérprete, últimamente tengo falta de motivación para estar en el escenario. No me da lo suficiente.

Es algo así como... ¿hablar solo? Yo soy el que utiliza el poder y vosotros siempre ahí, esperando algo... No es que necesite interacción física con vosotros, pero... ¿Quiénes sois?

¿Qué queréis? ¿Qué coño pensáis?

Comienza a subir el tono de voz hasta terminar gritando a viva voz.

increíble... es tan jodidamente raro que seáis tan jodidamente anónimos...

¿Cómo puede suceder esto? Pero para cuando me hice esta pregunta ya no había nadie alrededor que pudiera contestarme...

joder... ahora sí que es serio, ya sé que estamos en un teatro, y me gusta este medio; tengo un montón de cosas que proponeros... un montón de cosas. Igual sólo tengo que cambiar mi manera de comunicarme.

Siempre siento la necesidad de hacerlo, y creo que si lo hago, nos podremos relacionar con las convenciones... de una manera diferente... sí diferente; e igual entonces nos podremos mirar directamente a la cara...

a la cara..., a la cara...,

a la cara...

Un amigo mío español vino a Berlín el otro día y me contó durante 30 minutos consecutivos una historia acerca de un amigo suyo. Muy poca gente extranjera entiende expresiones como ésta:

«se cogió un pedo que te cagas».

En español ya sabemos lo que significa,

su amigo estaba totalmente borracho,

pero en inglés no tiene ningún sentido... un pedo no se puede coger y por cogerlo... ¿te cagas?...
Increíble, ¿no?

Recuperando un tono normal de voz.

Creo que eso es lo que estoy intentando hacer: adaptar ligeramente el lenguaje a mi manera, pero una manera comprensible.

Suena un poco naif... pero yo soy un poco naif...

Y aquí estoy, sin historia que contar.

Necesito estar totalmente seguro.

Sólo hay un camino de vuelta a *the application*...

Juan abandona el escenario, continúa la música un rato. Luego se hace silencio y en el telón de fondo se ilumina el cuadrado vacío de las diapositivas, que se sigue viendo durante unos segundos. Se van los músicos.

COMO SOY UNA PERSONA TOTALMENTE DESORGANIZADA, ME ENCANTA CONSTRUIR COREOGRAFÍAS PARA ORGANIZAR LAS SITUACIONES QUE TENGO EN LA CABEZA. A VECES ESTAS SITUACIONES QUE TENGO EN LA CABEZA VIENEN PORQUE SÍ. EN LA MAYORÍA DE ELLAS HAY ELEMENTOS AUSENTES.

ME GUSTA ESTA IDEA DE TRABAJAR CON LA AUSENCIA.

EN *SHICHIMI TOGARASHI* QUIERO COMPLETAR ESA AUSENCIA YUXTAPONIENDO OTROS ELEMENTOS DES-

CONTEXTUALIZADOS QUE ENCAJEN, ALTERANDO DE ESTA MANERA LA PERCEPCIÓN DE TODA LA SITUACIÓN.

UNA DE LAS GRANDES PREGUNTAS EN *THE APPLICATION* ES CÓMO PRESENTAR EN ESCENA ESTAS SITUACIONES O IDEAS QUE TODAVÍA NO ESTÁN DESARROLLADAS.

TAN PRONTO COMO EMPIEZO A HABLAR DE ELLAS, SIENTO QUE ES NECESARIO IR MÁS LEJOS. PERO ENTONCES, SI LO HAGO, YA ESTOY HACIENDO *SHICHIMI TOGARASHI* Y EN UN CONTEXTO QUE NO PERTENECE A *SHICHIMI TOGARASHI*; PERTENECE A *THE APPLICATION*.

DESPUÉS DE VARIOS ENSAYOS ABIERTOS, VI QUE LA GENTE QUE INVITÉ A VERLOS CRITICABAN YA LA FUTURA PIEZA... LO CUAL ES INTERESANTE EN SÍ MISMO, PERO NO ES LA INTENCIÓN DE *THE APPLICATION* YA QUE LA PIEZA FUTURA TODAVÍA NO EXISTE.

FINALMENTE HE DECIDIDO MOSTRAR ALGUNAS DE ESTAS SITUACIONES SIN DESARROLLAR. TODAS ELLAS SON IDEAS PARA *SHICHIMI TOGARASHI*.

LA PRIMERA ES UNA MÁQUINA DEL TIEMPO

VIAJAR A TRAVÉS DEL TIEMPO... ¡QUÉ FLIPE!

María y Oli simulan encontrarse en diferentes momentos del tiempo, en el futuro. Sentados a una mesa a la izquierda del escenario en primer término, fuera del espacio de actuación, hablan de manera improvisada al hilo de las imágenes que van extrayendo de una baraja y que

se proyectan sobre el fondo del escenario. Después de varios encuentros, un año después, en el 2010, otro año después, veinte años después y en el 2100, momento en el que aparece una soga y quedan en silencio, María explica lo siguiente:

—Bueno, originalmente, la idea de la máquina del tiempo era un poco más complicada. A Oli y a mí no nos gustó el futuro que encontrábamos, entonces viajábamos al pasado donde nosotros y el resto de los intérpretes acabábamos en la final de la copa del mundo de fútbol. Nosotros éramos los jugadores del equipo visitante y el equipo local ganó el partido. Como equipo que había perdido la final estábamos profundamente deprimidos. De repente, uno de los intérpretes, Katie, intentó motivarnos proponiéndonos a cada uno de nosotros «un minuto de gloria» en el que podíamos presentar una solicitud para lo que quisiéramos hacer.

Cada intérprete se presenta personalmente al público, le cuenta su sueño y le pide ayuda para conseguir el dinero que necesita para realizarlo. Al final dan una dirección de *mail* o le proponen al público encontrarse tras el espectáculo.

Rico quiere ser biólogo marino y necesita unos 300.000 euros para tener su propio submarino.

María quiere editar un diario escrito por 230 personas diferentes, una por cada día y en distintos idiomas, y necesita 6.000 euros.

Oli ha bebido mucha cerveza desde los doce años y uno de sus sueños es tener una destilería en su propio restaurante, para lo que necesita unos cien euros de cada espectador.

Amaia necesita un período de investigación para descubrir si realmente quiere hacer su próxima pieza; unos 3.000 euros serían suficientes.

A Eva le gustaría ser cocinera y necesita ayuda para ir a Asia a aprender con el maestro que ha encontrado, y luego poder ser la cocinera del restaurante de Oli.



Fot. Anja Beutler.

LOS MÁS CURIOSOS DEL EQUIPO QUISERON COMPROBAR
SI SUS SUEÑOS SE HACÍAN REALIDAD Y VIAJARON
OTRA VEZ AL FUTURO CON LA MÁQUINA DEL TIEMPO.
NO LES GUSTÓ LO QUE ENCONTRARON, ASÍ QUE VIAJARON
DE VUELTA AL PASADO DONDE SE ENCONTRARON EN OTRA
FINAL DE LA COPA DEL MUNDO DE FÚTBOL, EN LA QUE
TAMBIÉN PERDÍAN. AUNQUE ESTA VEZ ELLOS ERAN LOS
JUGADORES DEL EQUIPO LOCAL. LA MISMA INTÉPRETE
DE ANTES INTENTÓ MOTIVARLES DE NUEVO SIN CONSEGUIRLO Y
TODOS SE FUERON DEL ESCENARIO SÚPER DEPRIMIDOS.

ESTA INTÉPRETE, SOLA EN EL ESCENARIO, EMPEZÓ
A MOTIVAR AL PÚBLICO MEZCLANDO UN DISCURSO IMPROVISADO
CON PARTE DE UN MONÓLOGO DE LA OBRA ENRIQUE V
DE SHAKESPEARE. NO LE ESTABA PERMITIDO ACTUAR PORQUE
YO LE PEDÍ QUE NO LO HICIERA Y ELLA PROPUZO AL

PÚBLICO UN MOMENTO REALMENTE EMBARAZOSO.
AGUANTÓ EL TIPO E INTENTÓ ANIMAR AL PÚBLICO PARA
QUE SE QUEDARA. ESTO MOTIVÓ QUE EL PÚBLICO ME ODIASE,
AUNQUE POR OTRA PARTE SINTIASE SUFICIENTE CURIOSIDAD
COMO PARA ESPERAR A VER LO QUE PASABA.

CON ESTA IDEA QUIERO HABLAR DE
MOTIVACIÓN Y ECONOMÍA.

ESTOY OBSESIONADO CON CONSTRUIR ALGO QUE TENGA
VALOR A TRAVÉS DE MALAS IDEAS Y MALAS SITUACIONES;
A TRAVÉS DE COSAS POLÍTICAMENTE INCORRECTAS;
A TRAVÉS DE MALENTENDIDOS; TRABAJANDO CON
LA DEPRAVACIÓN; TRABAJANDO CON HECHOS INNECESARIOS;
TRABAJANDO CON LO MENOS INTERESANTE DE LA VIDA;
TRABAJANDO CON DESEOS INMUNDOS; TRABAJANDO
CON EJERCICIOS; TRABAJANDO CON COSAS QUE EN
DOS SEGUNDOS SE PASAN DE MODA...

¿QUÉ OS PARECE?

¿NO ES UN
CONCEPTO COJONUDO?

ANTES DE CONTINUAR CON EL RESTO
DE LAS IDEAS, OS QUIERO ENSEÑAR EL PRINCIPIO
DE *SHICHIMI TOGARASHI*, ÉSTE SÍ
DESARROLLADO.

Juan sale al escenario con la muleta y una botella de litro de cerveza, la coloca en el suelo y se dirige al público.

—Buenas noches, para este principio de la pieza pensé en representar un papel de un borracho, uno de los que se ven por la calle, y trabajar a un nivel actoral estudiando el comportamiento

de este tipo de personas, sobre todo lo que es el gesto y lo que es el tiempo que utilizan, que es lo que me parece más alucinante. Pero entonces pensé, para qué voy a hacer este trabajo, si puedo estar borracho desde el principio de la pieza, y en ese sentido podría presentar realidad en un contexto de ficción, que es a mí lo que básicamente más me interesa.

En ese momento Katie, que estaba sentada entre los espectadores, cruza por delante del escenario, como si fuera a marcharse.

—Perdona, parece que te vas. ¿Entiendes español? ¿Hablas español? [Le traduce algunas partes de lo que dice para que la espectadora, que le va contestando en inglés, pueda entenderle.] Éste es el principio de la pieza y no tiene ningún sentido que te vayas ahora. Es el principio de *Shichimi Togarashi*. Hace una hora (ni siquiera hemos llegado a la hora) era el principio de *The Application*, que tiene que ver, pero no es realmente *Shichimi Togarashi*. Éste es el principio y si te vas no me dejas desarrollar ninguna idea... no sé... es como... Entiendo que puedas estar desilusionada porque no te haya gustado el espectáculo, pero lo que yo estoy intentando ahora mismo con este principio de la pieza, es hablar de representación, y es hablar de cómo estar en el escenario. No sé si tienes algún tipo de conocimiento sobre cómo estar en escena, sobre performing arts. Ah, ¿sí? ¿O sea, has estado alguna vez en el escenario? Eso es fantástico, entonces cómo te vas ahora así en el principio, es casi hasta mal educado. Te quiero decir... ya te ibas, lo tenías todo perdido; no tienes nada que perder si te quedas. Ven a la escena, ven conmigo, por favor, hagamos algo juntos, sólo un minuto... [Katie accede con desgana.] Sííí, ése es el espíritu que necesito yo, positivo, muy español, con corazón. ¿Puedes cantar algo ahora, algo bonito, espontáneo? Sí, toma tu tiempo, el teatro es tuyo.

Katie se prepara, e interpreta con una hermosa voz «Quando Me'n Vo», de *La Bohème*. El público aplaude al final.

Sí, sí, sí, fantástico, fantástico, fantástico, de de de verdad, verdad, verdad. Sabes, sabes, sabes, lo lo lo que, que, que, te te te digo, digo, digo? I I I think, think, think, that that that if if if you you you follow follow follow, my my my advice, advice, advice, you you you can can can become become become a a a great great great artist, artist, artist. What what what do do do you you you think, think, think? ¿Sabes, sabes, sabes, te te te apetece apetece continuar, continuar, continuar con con con esta esta esta situación, situación, situación? La la la pierna, pierna, pierna, rota, rota, rota, ahora, ahora, ahora, tú, tú, tú [Ella empieza a simular que tiene la pierna rota, dando quejidos de dolor.] ¿Qué?, ¿qué?, ¿qué?, ya ya ya te te te lo lo lo dije, dije, dije, no no no era era era, tan tan tan fácil, fácil, fácil. What? What? What? Si, si, si wanted wanted wanted perform perform perform. Ya ya ya pero pero pero yo yo yo lo lo lo que que que que...

El resto del grupo, reprochándole a Juan su mala acción, sale a ayudar a Katie y le canta una dulce melodía para consolarla.

—*Esta idea es suya, no es mía.* [Le advierte Juan al público.]

—*Oh, oh, oh, qué qué qué bonito bonito bonito, joder, joder, joder. Sois sois sois un un un grupo grupo grupo ideal ideal ideal.* [Entre todos ayudan a Katie a incorporarse.] *Sí, sí, sí, ayudarla, ayudarla, ayudarla.* Y toma toma toma esto, esto, esto, y también también esto esto esto [Juan les da la muleta y se quita el aparato que llevaba en la pierna a modo de escayola y se lo da también. Los demás ayudan a Katie a ponérselo.] porque porque porque a a a mí, mí, mí,

ya ya ya no no no me me me hace hace hace falta, falta, falta. ¿Cómo cómo cómo te te te sientes sientes sientes ahora ahora ahora? ¿Un poco poco poco...? Ok, ok, ok.

El grupo sale del escenario llevándose a Katie, y Juan vuelve a la mesa frente al ordenador. El espacio queda en penumbra y en silencio, iluminado por la luz de las diapositivas.

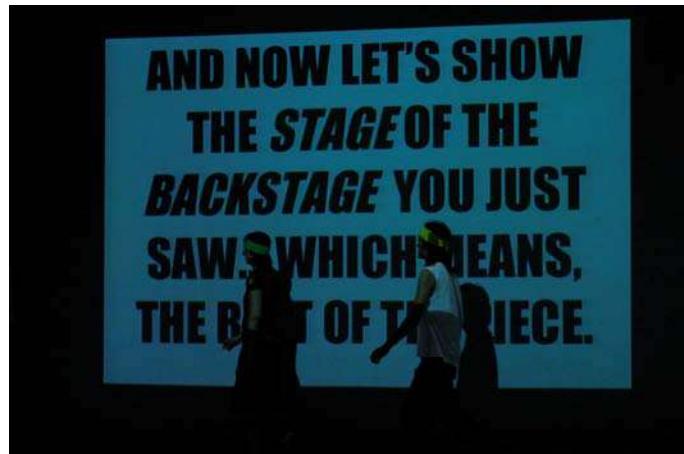
TENGO OTRA IDEA QUE CONSISTE EN HACER EN ESCENA LO QUE SUCEDA ENTRE BASTIDORES DE UNA OBRA QUE VOSOTROS NO VEIS. SUPUESTAMENTE, LA OBRA QUE NO PODÉIS VER ESTÁ SUCEDIENDO EN UN TEATRO UBICADO DETRÁS DE LA PANTALLA. PARA PRESENTAROS ESTA IDEA, OS VAMOS A MOSTRAR LO QUE PASA ENTRE BASTIDORES DURANTE LA PARTE DE *THE APPLICATION* QUE NO HABÉIS VISTO TODAVÍA.

VAMOS A
PREPARARLO.

Juan se va y los actores atraviesan el escenario trayendo o llevando cosas, como si estuvieran preparando algo. Finalmente se agrupan al fondo, como si estuvieran esperando, y se hace el oscuro total, excepto por detrás del escenario, donde se ve alguna luz. Luego se van ordenadamente como si estuvieran haciendo algo por detrás de la pantalla. Aparece Juan en la oscuridad y se cambia de ropa. Se viste con un traje y camisa blanca, el que llevaba en *Todos los buenos espías tienen mi edad*. Desaparece de nuevo. Entra todo el grupo, en silencio, y se quedan sin hacer nada, esperando nuevamente el momento de salir.

De pronto vuelve Juan pidiendo ayuda, porque hay un fuego en escena. Todos se van rápido. Se oyen toses de asfixia. Tratan de apagar el fuego con lo que tienen a mano. Oli regresa a por un extintor y se vuelve a marchar. Finalmente vuelven todos corriendo y salen del escenario por la parte de las gradas, menos Oli, que queda tumbado en el suelo junto al extintor, hasta que vuelven los demás y le avisán para que se levante. Continúan todos en silencio como esperando el momento de actuar. Juan entra y se une a ellos. Finalmente entra Bruno y se hace un poco de luz.

Y AHORA OS VAMOS A MOSTRAR LA OBRA QUE
NO HABÉIS PODIDO VER Y QUE ESTABA SUCEDIENDO
EN EL TEATRO UBICADO DETRÁS
DE LA PANTALLA, ES DECIR, EL RESTO DE
THE APPLICATION.



Fot. Anja Beutler.

El escenario queda vacío durante un tiempo. Sólo permanece el técnico y algunos actores que preparan el escenario.

Colocan dos sillas a un lado. Juan entra vestido de nuevo con el jersey rojo de lana y pantalones vaqueros, pero ya sin la muleta. Se sienta frente al ordenador.

DADNOS UNOS SEGUNDOS

El escenario vuelve a iluminarse. Regresa el grupo. Oli se sienta junto al amplificador y toca un animado ritmo. María y Amaia se sitúan frente a frente en las dos sillas, que ahora están en el centro del escenario, como si fuesen a conversar. Katie se pone a bailar, junto a Oli, y también Rico y Eva, que bailan agarrados más lentamente, a la derecha.

¿QUÉ TAL UN DIÁLOGO ENTRE
2 TOSTADAS?

—Hola.
—Hola.
—¿Cómo has llegado aquí?
—Pues me han traído.
—Está güay, ¿no? Hay mogollón de luz aquí.
—Pues sí, ¿por qué? ¿Dónde estabas antes?
—En el armario.
—¿Estabas en el armario?
—Sí. ¿Por qué? ¿Tú de dónde vienes?
—Yo, del frigo.
—Ah, hostias, vienes del frigo! Eso está güay, tiene una lucecita que se enciende y se apaga todo el rato.
—Sí, pero no es tan güay, la lucecita sólo se enciende cuando abres la puerta, y si no, estás apretujada con el resto de los alimentos, y cuando la abren tiemblas porque piensas que te van a coger, ¿sabes?
—Ya, pero es que el armario está súper oscuro.

—¿Cuánto tiempo llevas ahí en el armario?
—Un par de meses.
—¿Un par de meses?
—Pero tú qué eres.
—Bimbo.
—¿Bimbo? Todas hemos querido ser bimbo alguna vez.
—¿Por qué? ¿Tú qué eres?
—Yo soy bio.
—¡Hostias, qué putada! [Se ríe.]
—Pues sí, tía, porque tenemos una esperanza de vida como de una semana.
—Además me han dicho que os sale moho como muy rápido, que os volvéis bastante verdes.
—Hombre, verdes tampoco. Sale un poco así como pelillos. Mira, ahí hay un poco de pelillos, [Se señala a la pierna.] como de moho.
—Oye, tú, para ser bimbo, estás como morenita, ¿no?
—Sí, es que acabo de salir de la tostadora.
—¿De la tostadora? ¿Y eso cómo es?
—Pues está güay. No sé cómo explicarte. Primero es súper caliente, y luego...
—Pero, a ver, a ver, ¿estás sola o con más gente?
—A veces estás como de dos en dos, y entonces pegas un bote, y plaf, caes directamente al plato, bueno, a veces caes al lado, pero...
—¡Qué güay!, por eso has llegado así de repente.
—Sí, pero lo mejor de todo es la mantequilla.

EN ESTA ESCENA ME GUSTA PONERME MIS GAFAS
MÁGICAS, CON LAS QUE PUEDO VER
A TODO EL MUNDO DESNUDO.

Juan se pasea por el escenario con unas gafas oscuras y en la pantalla aparecen los intérpretes, a los que va mirando, desnudos, en la misma situación en que están en

escena. Continúa Oli con el ritmito musical que anima toda la situación.
—¿La mantequilla?
—Sí, es eso que te ponen por encima cuando sales de la tostadora.
—Pero ¿cómo te lo ponen?
—Pues con un cuchillo.
—¿Con un cuchillo? Pero eso tiene que doler que te cagas.
—¡Qué va! Está güay, te lo ponen así, con la parte plana del cuchillo, te lo van poniendo así, como todo por encima, (Gesticula con su cuerpo como si fuera la tostada.) y se derrite la mantequilla.
—¡Qué grima!
—¡Qué va, es total!
—Y después de la mantequilla te ponen la mermelada, que eso es todavía mejor.
En la pantalla, Katie, desnuda, saluda a la cámara, mientras sigue bailando. Y luego le saludan Rico y Eva, que aparecen también desnudos. Eva se pone un momento las gafas mágicas y entonces es Juan a quien se ve desnudo saludando a la cámara.
—¿Mer-me-la-da? Pero suena como empalagoso.
—No, es dulce.
—¿Dulce? ¿Pero luego qué pasa?
—Luego, es que no quiero hablar de eso, porque luego viene el café.
—¿El café?
—Sí, bueno, o el cola-cao, o algo así, porque eso es cuando te comen, porque te cogen, te untan en el café y luego se te disuelven las piernucas.
—Pero qué horror, qué dices.
—Sí, te quedas flotando en el café. Te disuelves y te quedas flotando...

—Pero es que a mí no me han hablado ni de la mantequilla, ni de la mermelada.

—Que sí, que sí.

¡VENGA VENGA!

TENGO QUE TERMINAR THE APPLICATION=LA SOLICITUD.

ESTAS IDEAS NECESITAN MÁS TRABAJO, UN TEATRO, UN PÚBLICO.

PRESUPUESTO. NECESITAN SER REALES.

—Pero que no, a mí no. Yo soy de salado. Yo soy de lechuga, tomate... ¿qué más me han dicho?... jamón, queso... ¿sabes?, de salado, no de dulce.

—¡Qué interesante!

—Sí, bueno, yo estoy hecha para hacer sándwiches.

—¡Ah!, ¿es eso que te ponen... de dos en dos?

Oli deja de tocar, se levanta y empieza a besarse con Katie, abrazados. También se besan Rico y Evo, como en la escena inicial.

—Sí, sí. ¿Nunca has hecho sándwich?

—No.

—Pues mira, es como así, empiezas de arriba abajo, te pegas así...

—¿Y aunque no tengamos queso da igual...?

María y Amaia se van poniendo de pie, juntando los cuerpos, como si fueran dos tostadas, hasta que se terminan besando. Permanecen las tres parejas besándose en silencio durante un buen rato, y luego se van yendo, de dos en dos.



Fot. Anja Beutler.

2

PRESUPUESTO

PARA PRESENTAROS ESTE APARTADO ME HE IMAGINADO QUE VIENE A VER UN ENSAYO UN CO-PRODUCTOR CHINO. ÉL EMPEZARÁ A HACER PREGUNTAS ACERCA DE LOS DIFERENTES ELEMENTOS DEL ESPECTÁCULO Y NOSOTROS CREAREMOS UN MUSICAL SIN MÚSICA DONDE DESCUBRIREMOS CUÁNTO CUESTA CADA ELEMENTO.

¿ESTÁIS PREPARADOS PARA OTRA HORA DE ESPECTÁCULO?

ES UNA BROMA.
RESUMIENDO, NECESITO
40.000 EUROS.

PERDÓN
50.000
PENSANDO EN QUE ME VAN A DAR
LA MITAD DE LO QUE PIDA...
MEJOR PEDIR
100.000

3
CURRICULUM VITAE

DESAFORTUNADAMENTE PARA ESTA SECCIÓN TODAVÍA
NO HE CONSEGUIDO NINGUNA IDEA,
PERO ESTOY ABIERTO
A SUGERENCIAS.
CONTÁCTAME EN
EHJOHNNYDD@TISCALI.ES

ESTA SECCIÓN TODAVÍA ME RETA.

NO DEBO
DESCONCENTRARME

Empieza a sonar la parte final de *El lago de los cisnes*, en un lento *in crescendo* hasta acabar con una fenomenal apoteosis.

LOS RUSOS QUEDARON
SATISFECHOS.

HEMOS DADO LO MEJOR
DE NOSOTROS MISMOS.

¿TE HAS ACORDADO DE LAS ENTRADAS DEL
CONCIERTO PARA MI HERMANO EL CURA?

¿A QUIÉN DEBERÍAMOS ROBAR
EL DINERO?

CÉLULAS MADRE

MI MADRE NUNCA
CONSEGUIRÁ UNA CASA PROPIA.

AMOR EN
TODAS PARTES

¿TE HAS FIJADO ALGUNA VEZ EN LAS BURBUJAS
QUE QUEDAN EN UNA BOTELLA DE AGUA
MEDIO LLENA DESPUÉS DE UN DÍA SIN ABRIRLA?
PARECEN CONGELADAS.

DIOS MÍO...
EL AMARILLO HA SIDO
EL COLOR DE ESTE AÑO.

¿¿QUIÉN ANDA AHÍ??
¿QUIÉN ES?
TENGO MUY POCO QUE OFRECER.
¿ESTÁS SEGURO DE TUS INTENCIÓNES?
NO ME FÍO DE NADIE.
INCLUSO NO ME FÍO DE LA CONFIANZA.

CONFIANZANCITA CONFIANZUNZATE...
¡HIJO DE PUTA! VALIENTE CANALLA...
VAMOS, MAMÁ... ÉL NO ES TAN CONSCIENTE.
NO TAN CONSCIENTE... ¿Y TÚ QUÉ?
¿ERES TÚ TAN CONSCIENTE DE ESTO...?

TENGO QUE CONTARLAS TODAS...

33

¿PERO QUÉ ES ESTO...? ¿PARA QUÉ TE CREESES QUE
ESTOY AQUÍ?
¿TÚ NUNCA VAS A NINGUNA PARTE?
¡TÚ, CIÉRRATE...! ¡TÚ TAMBIÉN!
¡NO OS MOVÁIS!
JA JA JA, ESO SÍ HA SIDO BONITO.

HOY OS ESTÁIS MOVIENDO MUCHÍSIMO,
¿POR QUÉ ESTÁIS TAN EXCITADAS?

NO ME ACOSTUMBRO DEL TODO A HABLAR CON
LAS VENTANAS... PERO ME ENCANTA CUANDO
ESTOY SENTADO EN LOS BRAZOS DE UNA DE
ELLAS HABLANDO CON LAS DEL EDIFICIO DE
ENFRENTE.

LA HISTORIA DE UN BOLÍGRAFO QUE QUERÍA
ESCRIBIR Y NO LE DEJABAN:
ÉL HABLABA CON LAS PÁGINAS DEL CUADERNO
PERO ELLAS YA ESTABAN ESCRITAS. LAS PÁGINAS
HABLABAN ENTRE ELLAS ENFADÁNDOSE
MUCHÍSIMO PORQUE NINGUNA QUERÍA ASUMIR
LA RESPONSABILIDAD.
«PERO AL FINAL,
SOY YO, BOLÍ, QUIEN DECIDE QUÉ Y
DÓNDE VOY A ESCRIBIR.»

«¡CIERRA LA BOCA!»
«LAS FRASES TAMBIÉN
HAN EMPEZADO A HABLAR, Y SUS HIJAS, LAS
PALABRAS, SE ESTÁN ENFADANDO.
¡QUE OS TACHO! ¡NO ME JODÁIS QUE OS TACHO
A TODAS! LAS FRASES SON BASTANTE
SEXIS, ME ACARICIAN, SE LAS SABEN TODAS.
¡PARAD SABANDIJAS!»

«¿QUIÉN ME PUEDE DAR UN CUADERNO NUEVO?
ME QUIERO IR DE ÉSTE... SIEMPRE ES LO MISMO,
SIEMPRE ME PASA LO MISMO EN TODOS... NO
TENGO AUTORIDAD. PALABRAS REPUGNANTES,
¡DEJADME EN PAZ!.. DESPUÉS DE TODO, CUANDO
MÁS OS NECESITO, NUNCA APARECÉIS... OS
ESTOY MIRANDO FIJAMENTE, YA NO VALÉS NADA,
¡GARABATOS!»

CADA MES DE SEPTIEMBRE VOY A HONG KONG
A TRABAJAR EN UNA FERIA DE BISUTERÍA.
ME INVITA UN AMIGO MÍO QUE EXHIBE ALLÍ. SIEMPRE
LES DICE A SUS CLIENTES QUE SOY UNO DE SUS
DISEÑADORES, EXCUSANDO DE ESA MANERA MI ESTÉTICA
Y APARIENCIA. ESTE AÑO ME HA COMPRADO
ESTE TRAJE PARA IR A LA FERIA.

LO HE ELEGIDO YO MISMO Y ME LO HE PUESTO
HOY PORQUE HE PENSADO:
SI EN UNA FERIA DE BISUTERÍA PAREZCO
MÁS ACEPTABLE Y CONVINCENTE VESTIDO ASÍ,
IGUAL TAMBIÉN
FUNCIONA A LA HORA DE PEDIR APOYO PARA
SHICHIMI TOGARASHI.

LO QUE ACABO DE DECIR NO ES CIERTO. ESTE
TRAJE ES EL VESTUARIO DE *SHICHIMI TOGARASHI*.
NO SÉ POR QUÉ EN LAS DOS ÚLTIMAS PIEZAS
QUE HE HECHO ME HE VESTIDO MUY ELEGANTE.
IGUAL ES PORQUE NO LO HAGO EN MI VIDA COTIDIANA,
O IGUAL ES PORQUE HE ESTADO BAILANDO DESNUDO
DURANTE LOS ÚLTIMOS OCHO AÑOS.

LAS 2 SIGUIENTES DIAPOS SON
PARA LOS POSIBLES CO-PRODUCTORES:

NO OS OLVIDÉIS
DE QUE ESTO ES
UNA SOLICITUD.

SI ESTÁIS INTERESADOS EN ESTE PROYECTO, ESTARÉ
POR AHÍ CON ACTITUD DE ARTISTA.

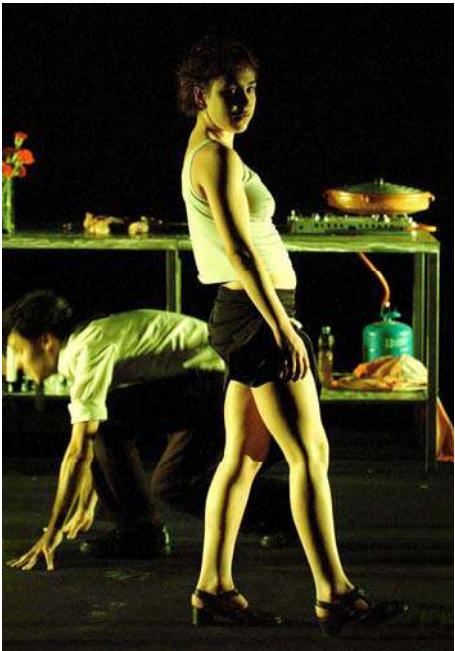
No penséis que esto es el final, ni tampoco
el principio. Estamos esperando apoyo para
empezar a trabajar.

¡No os perdáis
el estreno!

Acaba *El lago de los cisnes* y queda el escenario a oscuras y
en silencio. Sale Katie con una guitarra, se dirige a la me-
sa donde estaba el vídeo que se utilizó para la máquina
del tiempo y coloca debajo una nota escrita en un trozo
de papel que se proyecta en la pantalla:

*Yo también estoy buscando un productor
para mi grupo country.*

Trae el micrófono del fondo del escenario, lo coloca en
primer término, frente al público, e interpreta una can-
ción country de Maria McKee, *My heart is empty. Your eyes
are dark...*



Núria Lloansi y Xavi Bobés. *Estamos un poco perplejos*, de La Vuelta. Fot. David Ruano.



Santiago Maravilla. *Melodrama*. Imagen de promoción. Fot. Sònia Bosma.

MARTA GALÁN

TRAYECTORIA PROFESIONAL

La obra de Marta Galán (Madrid, 1973) puede entenderse como una búsqueda de una *verdad* emocional a la que se acerca a la vez desde la experiencia personal y la reflexión en torno a lo social. El mundo de las emociones, por un lado, y el ámbito de las ideas, por otro, presentados en un estrecho diálogo, son dos pilares sobre los que se construye su obra y pensamiento escénico. Esta exploración de los espacios del yo ha ido unida a la construcción de instancias escénicas que no rechazan el juego con la ficción.

En 1998, a su regreso a Barcelona tras un año en Buenos Aires, donde realiza cursos de dramaturgia, actuación y escritura escénica junto a creadores como Daniel Veronese, Ricardo Bartís o Federico León, forma el grupo La Vuelta. Son los años en que la obra de Rodrigo García comienza a proyectarse con fuerza y surgen iniciativas como la General Eléctrica, en Barcelona, que abren nuevos horizontes para la creación escénica.

Por La Vuelta pasan artistas de diversos ámbitos convocados por un proyecto colectivo de trabajo. En lo que terminará siendo el núcleo central del grupo se encuentran Mireia Serra, Núria Lloansi y Xavi Bobés, como intérpretes-creadores, Óscar Albaladejo, en la creación musical

y sonora, Afra Rigamonti, con las luces, y Joan Ribas, en la construcción de objetos y elementos escénicos. Marta Galán escribe los textos en función de las situaciones escénicas que se plantean, ya sea como modo de provocar esas acciones o para conducir los procesos de trabajo. El centro de la creación es lo que está ocurriendo en escena, y en función de eso y de los materiales que se generan, se piensan los textos. Así se hace *Lu blanc de lu groc*, estrenada en Barcelona en el espacio Mon Obert en 1999, y *Desvínculos*, entre noviembre de ese mismo año y abril del 2000, todavía con una envoltura metafórica que se irá abandonando en los siguientes espectáculos en favor de una comunicación más directa con el público. Fue con *K.O.S. (hacerse el muerto)*, presentada en 2001 en la sala Conservas de Barcelona, cuando el grupo adquirió más resonancia a raíz de su paso por el Festival de Sitges. No tuvo la misma suerte *Estamos un poco perplejos*, su siguiente creación, un año después, con un registro menos emotivo y unas acciones más desvestidas, ligadas a un horizonte social de fondo que se hacía más presente. Esta obra marca la disolución del grupo, en parte motivada por la propia evolución de sus participantes, que emprenden caminos propios.

A partir de ahí comienza una colaboración de varios años con el *performer* y cantante Santiago Maravilla, procedente del escenario off barcelonés. Su primera colaboración es *Lola/2003*, un monólogo sobre los roles de género, la sensiblería romántica y lo kitsch, en el que mezcla el teatro de acción, la interacción con el público y la actuación musical. En el trabajo de Santiago Maravilla descubre Marta Galán un mundo fresco y directo, procaz y exhibicionista a partir de unos códigos populares que chocan con lo correcto de la cultura teatral. Este espectáculo se completa con *Machos/2005*, en el que Maravilla comparte escena con Vicens Mayans. En él se continúa la

reflexión sobre las convenciones de género y los lugares comunes relativos al hombre, pero con un alcance social más amplio, como la violencia y el deseo de poder, el sexo o la ambición de éxito profesional. Entre medias, El Mercat de les Flors coproduce *Transilvania 187. In memoriam/2004*, una poética reflexión sobre la vejez, la muerte, la belleza, la memoria y el paso del tiempo, que son algunos de los temas que atraviesan toda su obra. Para ello recurre a no actores y sobre todo a Víctor Israël, un conocido actor de películas de terror, ya retirado, de 74 años. En paralelo a esta obra, desarrolla un proyecto audiovisual en colaboración con Nestor Doménech, que comienza con una escapada de un geriátrico. Algunas de estas imágenes se proyectan durante la actuación, mientras Israël canta en karaoke *Ne me quitte pas. El perro/2005* cierra un recorrido que arranca con *Lola*, mostrado en una retrospectiva en El Mercat de les Flors bajo el título de Trilogía Cínica. En *El perro* se recurre nuevamente a no actores para llevar a escena el mundo de los niños o la (re)presentación de la familia, en contraste con el mundo de los animales, otra de las referencias características en su obra.

En su última colaboración con Santiago Maravilla, *Melodrama/2007*, se retoma uno de los temas centrales de su producción, el lugar de las emociones. Desde un tratamiento abiertamente exagerado que combina lo kitsch, actitudes patéticas y expresiones emocionales extremas, se subraya el lado escénico de los sentimientos, el juego de engaño y realidad, de manipulación social y verdad personal que se esconde detrás de estos lugares. En este cruce de caminos y espacio de tensiones entre el yo íntimo y las convenciones, entre la emoción y la razón, o el cuerpo y la política se mueve el trabajo de Marta Galán. Como repuesta se ofrece el hecho escénico transformado en un instante de apertura y comunicación, de encuentro

y sentido grupal; a ello remiten las situaciones de fiesta, desorden vital y gratuidad de los finales con los que se cierra la mayor parte de sus trabajos, como un gesto de disolución de lo escénico hacia ámbitos menos institucionales. En 2007 impulsa la fundación de la Asociación de Artistas Escénicos, de la que es Presidenta, con el fin de apoyar nuevos planteamientos y objetivos dentro de las artes escénicas.



Núria Lloansi. *Estamos un poco perplejos*, de La Vuelta.
Fot. David Ruano.

CONVERSACIONES

¿Qué crees que puede aportar el pensar en términos de teatro una realidad como la de hoy, tan saturada de representaciones, actuaciones mediáticas y «teatros» de todo tipo?

Te contesto con un comentario de Derrida que siempre cito: «el teatro no es la representación de la vida, sino lo que la vida tiene de irrepresentable». Este comentario,

de algún modo, invalida cualquier intento de concebir el teatro como «representación» o, como mínimo, pone en tela de juicio el concepto «representación». Lo irrepresentable estaría en la línea de lo que para el arte contemporáneo es la sombra, la huella, la sobra. Lo que queda después de haber llegado a la conclusión de que «ya no hay nada que ver». Negar la representación, el espectáculo concebido exclusivamente para el disfrute del ojo. Esto es lo que determinadas manifestaciones de la creación escénica contemporánea tratan de incorporar en el espacio del teatro.

Pero el «teatro oficial», la *main stream* teatral, preserva con recelo unas determinadas características decimonónicas. No ha sabido (o no ha querido) incorporar y asimilar la evolución de las ideas estéticas y/o artísticas. Corre un tupido velo sobre las manifestaciones teatrales y artísticas que, a lo largo del siglo XX, han tratado de desmoronar/deconstruir el concepto de representación.

¿Cómo fueron tus comienzos en el teatro?

Yo decidí meterme con el teatro de una forma bastante casual. Estaba estudiando Filología y Literatura Comparada. Venía de la literatura, de la crítica literaria, del trabajo con el texto y la teoría. Al teatro llego entonces a través del estudio teórico de la teatralidad y de la representación, de la historia del teatro (incluso), pero también desde la práctica escénica, porque siempre estuve vinculada a la creación escénica, desde la adolescencia, trabajando con una compañía de teatro de Figueres (Tramunteatre) y participando en seminarios teóricos sobre teatro, cursos de actuación, de dramaturgia... primero en España y después en Buenos Aires, durante el 97. Desde muy joven he trabajado en el teatro. Al inicio, como actriz. Digamos que llego al teatro desde dos lugares muy distintos, pero complementarios: la actuación y la teoría.

¿Y qué crees que te atrajo de todo este mundo para seguir todavía en ello?

Creo que decidí apostar por el teatro porque me pareció que era el formato artístico perfecto para incidir en lo social mediante una disección radical de lo humano. En el teatro podía estar la palabra, el texto, el sentido, la reflexión a través del lenguaje, pero también estaba la posibilidad de trabajar con imágenes, como también estaba el factor humano, el hecho de que en el teatro no trabajas solo, trabajas con personas. Esa dimensión relacional, social, me interesaba mucho. Me interesaba la dialéctica posible entre los integrantes del equipo. Esta premisa condicionaba el tipo de teatro que quería proponer. Un teatro que fuera permeable al bagaje biográfico y estético de las personas que integraban el equipo, un teatro de «creación» capaz de referir a la actualidad socio-política a partir de un material muy personal, íntimo, cotidiano. También me interesaba el tema del directo. Que lo que ocurriera, ocurriera en un aquí y ahora, en un tú a tú con el público. En el teatro, las coordenadas espacio-temporales son las mismas para el público que para los intérpretes. No hay dilación. Eso convierte el teatro en un modo de expresión capaz de movilizar el imaginario social de una manera muy directa, muy inmediata. Personas hablando a personas. Personas que se muestran ante otras personas. ¿Algo ritual? Quizá sí, algo que se parece a un concierto de rock o a un partido de fútbol. Algo vinculado con la fiesta, también. Quizá por eso en mis obras aparece a menudo el elemento «comida». Al final de la obra, o durante la obra, se invita al público a comer y a beber.

Otra cosa que me seducía del teatro era la posibilidad de trabajar con elementos muy simples, muy precarios. No hacía falta un despliegue exagerado de técnica, ni demasiados medios de producción. No hacían falta equipos numerosos. Digamos que podías juntarte con dos o

tres personas, no tener ni un duro para la producción y hacer un buen trabajo (a costa del trabajo desinteresado y gratuito de los integrantes del equipo, claro). Así es como empezamos. Lo imprescindible es el equipo humano con el que estás trabajando y tener algo que contar. No mucho más.

Todo eso suena bien, pero supongo que luego viene la parte difícil. ¿Cuál ha sido tu relación con las instituciones?

El teatro en este país rechaza cualquier propuesta que mantenga una cierta radicalidad (formal o de contenidos). Acepta, eventualmente, una especie de estética contracultural (y a veces la incorpora) siempre y cuando no esté dinamitando las bases socio-políticas. Digamos que lo contracultural puede ser aceptado siempre y cuando tenga que ver con una determinada «moda» estética, una cierta «tendencia», siempre y cuando sea *cool*, blanco, fresco, visible, audible, pero a la que entras en el terreno de lo «contraestablecido» (por ponerle un nombre), a la que tratas de cuestionar las estructuras sociales, lo normativo, lo políticamente correcto, y lo haces mediante formas no ortodoxas, feístas, poco «culturales» (incluso excesivamente «populares») no tienes cabida.

Antes has hablado de «teatro» y «teoría», que parecen dos medios distantes. ¿Qué piensas sobre la relación entre uno y otro campo?

Tienen mucho que ver. En mi caso, es evidente. Nunca empiezo una nueva creación si no tengo clara una especie de «tesis». Es decir, inicio un nuevo trabajo de creación a partir de una intuición, pero inmediatamente me pongo a buscar materiales teóricos y críticos que puedan dar consistencia a esa intuición. Busco contenidos, ideas, imágenes, reflexiones sobre el tema y lo hago a partir de estudios críticos o ensayos. Para mí la conexión entre el

arte y las ideas es fundamental. Del mismo modo que es fundamental la implicación del arte en lo social. La manera en la que el arte puede referir a lo social, hacerlo reversible. Proponer nuevas formas artísticas significa tener en cuenta la evolución de las ideas estéticas, el discurso contemporáneo del arte, así como la evolución de las ideas políticas, sociales, económicas, los textos de filósofos y sociólogos como Baudrillard, Bauman, Žižek, Chomsky, Negri, Derrida y tantos otros. Pensar como forma de indisciplina. Yo siempre digo: mirar las cosas por abajo, por detrás, ponerlo todo patas arriba. El arte debería acercarse a lo que Baudrillard denomina «utopías operativas», debería ser capaz de ofrecer alternativas imaginarias, imposibles, molestas, pero practicables y reveladoras.

¿Cuál es tu relación con la actuación? ¿Cómo ves al actor desde la dirección?

El paso a la dirección es casual. Se produjo de forma natural. Al inicio, cuando monté *La Vuelta*, después de pasar un año en Buenos Aires, trabajo junto a los actores en la creación de materiales escénicos. Participo en las improvisaciones e incluso como actriz en los montajes. En las dos primeras obras, actúo. Durante la creación del tercer montaje, *K.O.S. (hacerse el muerto)*, en el 2001, empiezo a necesitar estar fuera, tener una mirada más periférica del trabajo que se está planteando. Se me empezó a hacer muy complicado trabajar desde dentro, desde la improvisación, la actuación y, al mismo tiempo, tratar de tener un control, un registro, del material que se estaba generando.

Además, yo nunca me había sentido segura actuando. Me parecía complicado estar ahí, de esa manera tan obscura, mostrándome tanto. Hay una dimensión narcisista del actor que no puede obviarse. Y me parece que es

fundamental y necesaria. El actor tiene que estar seguro de su imagen, de la imagen que proyecta, de su atractivo (en absoluto vinculado a la belleza canónica), de su capacidad de seducción. Debe sentirse cómodo en el acto de «ser mirado». Sin esa dimensión los actores sufren. El actor tiene que disfrutar en escena. Estar tranquilo, seguro de sí mismo y de lo que ofrece. Hay un montón de actores que lo pasan mal, demasiado mal. Es cierto que siempre tiene que haber una cierta alerta en el actor, una cierta sensación de abismo antes de salir a escena, pero eso no debe ser traumático, debe formar parte del proceso. Debe ser movilizador, positivo, y no angustiante. Creo que en un determinado momento me doy cuenta de que yo no cumple esas condiciones para trabajar desde la escena, y decido quedarme afuera. De todos modos, a menudo, para generar materiales escénicos, para proponerles acciones o imágenes a los actores, necesito transitarlas desde la actuación.

*Por el tipo de obras parece que *La Vuelta* marca un momento específico. ¿Cuál era el modo de trabajo? ¿Cuál fue el papel de cada uno dentro de este grupo?*

El trabajo con *La Vuelta* estaba impregnado de un vitalismo caótico alucinante. Creo que eso es lo que le daba un carácter espontáneo y vivo muy particular. Las cosas pasaban de manera muy libre, muy natural. Se unía gente de forma espontánea. Nadie preguntó nunca cuánto se cobraba ahí. No se cobraba nada. Ni siquiera al final (después de *K.O.S.*). El siguiente espectáculo *Estamos un poco perplejos* (2002) se ensayó de la misma manera. Seis meses de creación sin que nadie cobrara nada. Lo que teníamos para la producción (6.000€ a partir de *K.O.S.*) se gastaba en la gestión de la compañía y en materiales para la investigación y el proceso de creación. Creo que fueron cuatro años donde había una energía

común muy potente, una entrega común, un deseo común de proponer un lenguaje escénico que remitiera a la actualidad, que la pusiera en cuestión. Nada de aquello hubiera sido posible sin las personas que estaban ahí (Núria Lloansi, Xavi Bobés, Mireia Serra, Joan Ribas, Óscar Albaladejo, Afra Rigamonti) y tampoco sin las personas que, en algún momento, pasaron por la compañía (la lista es larga...)

¿Y cómo trabajábamos? Pues de una manera muy caótica pero muy efectiva. Lo primero que hacíamos eran sesiones de mesa, discutíamos sobre el tema que yo había propuesto como disparador, como punto de partida. Después se iniciaba el trabajo de improvisación sobre determinadas imágenes o ideas que habían surgido durante el trabajo de mesa. A veces yo escribía algún texto previo que se ponía en juego y a prueba, pero en otros casos el texto se iba armando al mismo tiempo que avanzaban los ensayos. Eran textos que yo escribía retomándolos de las improvisaciones o a partir de alguna imagen o situación que había aparecido durante la improvisación. A veces improvisábamos durante 3 ó 4 horas, sin parar. Ensayábamos en horas intempestivas. Por la noche, a partir de las siete o las ocho. La mayoría trabajábamos en otra cosa, para vivir. Después de estos meses de trabajo más caótico, empezábamos a estructurar el material, a fijar los textos. Entonces venía un trabajo bastante más arduo, pero necesario: armar la partitura. Componer la pieza. Los espectáculos de La Vuelta eran pura partitura, estaban perfectamente medidos, orquestados. Lo que pasaba era que procedían de materiales muy vivos, muy personales y orgánicos, por eso en escena se respiraba una cierta sensación de espontaneidad, de que aquello pasaba en directo, por primera vez.

El actor producía gran parte de sus materiales, tenía un control sobre ellos, era capaz de generar sus propios

textos, sus propias imágenes. El entrenamiento estaba enfocado a la producción de materiales efectivos desde la actuación, desde la escena. Lo que pasaba era que hacía falta que alguien ordenara todo eso, que lo orquestara, que le diera cierta coherencia, cierto ritmo, que lo formateara. Ésa pasó a ser mi función.

Después, estaba la gente que se fue sumando (también naturalmente) para colaborar con la escenografía, o con el video, o con la música. Me refiero a Joan Ribas y a la gente de Alella (para la construcción de los objetos que aparecían en escena), o a Afra Rigamonti (que entró para hacer el diseño de luces de *K.O.S.*, porque antes de *K.O.S.*, trabajábamos con bombillas, lámparas, cuarzos de 300, máximo algún PC que había en los espacios donde actuábamos, todo muy precario pero muy efectivo) u Óscar Albaladejo que desde el inicio, desde *Lu blanc de lu groc*, estaba ahí con sus máquinas, su música, su presencia, o Marc Anglès, que participaba en la parte de imagen, en el trabajo con el video.



Mireia Serra y Óscar Albaladejo. *Estamos un poco perplejos*, de La Vuelta. Fot. David Ruano.

¿Hubo una evolución desde los primeros trabajos?

Cuando empezamos, en 1998, yo tenía 25 años. Ellos, entre 19 y 24. Éramos muy jóvenes. De esto me doy cuenta ahora, después de casi 10 años, pero en el momento no teníamos en absoluto esa sensación. Sabíamos muy bien lo que queríamos hacer, sabíamos por qué hacíamos teatro de esa manera, y confiábamos en nuestro trabajo, en nuestra intuición. No sé, me doy cuenta de que todo el tiempo hablo en plural, estaría bien preguntarles a ellos.

Hubo una primera etapa, desde 1998 a 2000, en la que el grupo estaba aún poco definido. Recuerdo que, cuando llegué de Buenos Aires, convoqué a varia gente a unas primeras sesiones de trabajo. Corrió la voz y en ese primer *stage* se juntó un grupo de 25 o 30 personas. Algunos pensaban que venían a un *casting*, o a un grupo de creación que tenía un objetivo concreto, pero todo era mucho más precario, mucho más voluntarioso, mucho más a largo plazo. Y resistieron los que resistieron. Casi por selección natural. Para *Lu blan de lu groc* (que se estrenó en marzo o abril de 1999, no lo recuerdo bien...) quedaron 9 o 10 personas. Después, para la creación de *Desvinculos*, algunos de los que estaban en *Lu blanc de lu groc* decidieron abandonar y quedamos solamente Xavi, Núria, Joan y yo, al inicio. Después, se sumaron Mireia y otro grupo de actores/creadores (Joan Palau, Ferran Carvajal y Txiqui Berraondo). Para la creación de *K.O.S.*, el equipo queda definitivamente fijado. En ese momento se inicia una segunda etapa. Las personas que iniciaron la creación de *K.O.S.* habían estado en el grupo desde el inicio. Había unos mecanismos aprehendidos, una manera de trabajar que ya se había interiorizado, una estética compartida; el grupo era más compacto.

Creo que hay una gran transformación desde las primeras propuestas a *K.O.S.* Los dos primeros trabajos tenían

una estética aún poco concreta, más difusa. Eran mucho más teatrales. Me refiero a un tipo de «teatralidad» más convencional, aunque con ciertos quiebros en la narrativa, en la forma de presentar las escenas. Había aún un cierto trabajo con el «personaje», la utilización de ciertos mecanismos formales que distanciaban a la persona del material textual o físico que exponía. Creo que yo tenía aún muy presente un tipo de teatralidad que había aprendido en Buenos Aires. Sin embargo, a partir de *K.O.S.* y, sobre todo, con *Estamos un poco perplejos*, se van instalando unos mecanismos cada vez más *performativos*, más conectados con el directo y con el presente de la presentación escénica, menos diegéticos, aunque aún bastante teatrales. Y, sobre todo, creo que va apareciendo cada vez más una mayor radicalidad en los contenidos. Los primeros trabajos eran mucho más metafóricos, más poéticos, más íntimos, a partir de *K.O.S.* (y especialmente con *Estamos un poco perplejos*) empezamos a no tener miedo de referirnos a la actualidad política y social, de llamar a las cosas por su nombre, de ser más literales. Y, por consiguiente, más molestos, menos para todos los públicos.

¿Y la recepción de estas obras?

K.O.S. consiguió ser «aceptado» en los circuitos ortodoxos. Supongo que era más «visible», más blanco, y sobre todo muy emotivo. Enganchaba por ahí, por la parte emotiva. Hacía concesiones. Pero en *Estamos un poco perplejos* estábamos todos bastante más cabreados. Agotados. Éramos conscientes de la presión a la que estábamos sometidos. Teníamos que hacer una nueva obra que convenciera, que diera la talla, pero nuestras condiciones de trabajo eran exactamente las mismas que las de los inicios, con el agravante de que habían pasado 4 años. *Estamos un poco perplejos* acabó siendo una propuesta preñada de

rabia, molesta, políticamente incorrecta y, creo, muy influenciada por nuestra participación en el documental *De Niños*, de Joaquim Jordà, donde habíamos colaborado meses antes al estreno de *Estamos un poco perplejos*. Creo que fue el mejor trabajo de La Vuelta, la guinda, el resultado de una evolución artística de cuatro años, la confirmación de que existía una apuesta personal que cada vez optaba por una mayor radicalidad, pero la prensa y el medio teatral lo destruyeron impunemente. Sin preguntar nada. Acabaron con la compañía (que, por otro lado, ya llegaba a STI [Sitges Teatre International] 2002 bastante agotada). El golpe fue demasiado duro y, pese a que para La Vuelta hubiera empezado una nueva etapa importante vinculada a circuitos más específicos de creación escénica contemporánea, nacional e internacional (Andreu Morte, del Mercat de les Flors, Denis Van Laeken, de la red belga Junge Hunde, el festival Les Translatines, de Bayone, etc...) no conseguimos sobreponernos y decidimos poner fin a la compañía y dejar paso a una nueva etapa individual de profesionalización.

Del estreno en STI 2002 todos tenemos un recuerdo muy triste, pero paradójico: la sensación, por un lado, de que la reacción por parte del medio teatral había sido desproporcionada, pero, por otro lado, la certeza de que éramos nosotros los que habíamos querido asumir ese riesgo. Nuestro camino estético empezaba a cargarse de ciertos elementos y contenidos que sabíamos que no iban a ser tolerados. No fue inconsciente, tampoco premeditado. No había una voluntad de provocación, pero sí sabíamos que, inevitablemente, estábamos poniendo sobre la mesa temas controvertidos (como la pederastia, la legitimidad de la justicia, el tratamiento de la información, la educación, el mercado del arte, etc...) y lo estábamos haciendo de forma muy literal, muy directa, muy cruda, sin eufemismos. Y, seguramente, había rabia, también, cierta

prepotencia, quizá. La necesidad de decir: *no me jodas, no me engañes, yo lo veo así y punto*. Y seguramente también, éramos demasiado jóvenes e inexpertos para defendernos, para evitar que nos afectaran las reacciones externas al equipo ¡Todos nos opinaban encima! Fue increíble, esa noche en Sitges todos nos querían cambiar el espectáculo, decirnos cómo había que hacer las cosas. Y lo jodido es que les prestábamos atención, les escuchábamos, perplejos y derruidos, pero receptivos a todo y a todos. De Sitges 2002 aprendí dos cosas que han sido determinantes durante los años que siguieron: no dejar que te afecten demasiado las opiniones externas (incluso evitarlas) y, sobre todo, defender a tu equipo, protegerlo.

Luego vino Santiago Maravilla...

El encuentro con Santiago Maravilla fue providencial. Yo le había visto trabajando en un dúo (Santiago Maravilla + Maestro Ramos) en el que interpretaba canciones de amor de los años 70 (sin micrófono y junto a un pianista, Rubén Ramos) de forma muy desgarrada pero al mismo tiempo muy desfasada, muy gamberra. Me interesó mucho su manera de interpretar, su presencia contundente, su actitud indisciplinada y desafiante. Al mismo tiempo me parecía un acto muy político, porque el bar se llenaba de *fans* que cantaban las canciones de memoria. Un montón de gente cantando canciones de amor a gritos. Eso a mí me parecía muy político. Fue él quien me propuso colaborar en una nueva creación. Para él, su primera experiencia «teatral»; para mí, la ocasión para continuar investigando una cierta línea estética iconoclasta y heterodoxa que había quedado apuntada durante el último año con La Vuelta. La combinación fue explosiva. Santiago era mucho más gamberro de lo que había imaginado. El *trash*, el *punk*, el *pop art*, incluso la canción romántica setentera y popular, eran caminos estéticos

que yo no me había planteado incorporar al lenguaje teatral. No pertenecen a la tradición teatral. No forman parte del discurso teórico o crítico sobre la teatralidad y las artes escénicas. Son lenguajes que tienen que ver con estéticas más populares: la televisión, el tipo de directo que practican las bandas de rock, que es mucho menos pautado, más desfasado, más presente, en absoluto representación.

Todos esos elementos a mí me interesaban mucho, porque incorporarlos a una propuesta teatral significaba asumir una cierta irreverencia hacia la historia del teatro por partida doble (me refiero: tanto hacia el teatro más oficial, más clásico, como incluso hacia determinadas propuestas contemporáneas excesivamente intelectualizadas), significaba desmontar, de una manera muy efectiva, ciertos paradigmas escénicos de representación, proponer otro tipo de teatralidad más viva, más directa, más presente, más popular, más gamberra.

¿Cómo fue el modo de trabajo con Santiago?

Con Santiago, las sesiones de improvisación prácticamente se terminaron. Eso significó tener que reelaborar mis mecanismos a la hora de inventar materiales escénicos. Los materiales (textos, imágenes o acciones) se imaginaban en casa y después se comprobaba su eficacia escénica. Si no funcionaban, se pensaban otros y vuelta a empezar. Pero él necesita saber en todo momento (y tener controlado) qué se quiere decir o hacer, cómo se quiere decir o hacer, y por qué lo decimos o lo hacemos así. Aunque, por otra parte, es un intérprete muy espontáneo, que necesita mucha libertad. En este sentido, creo que su modo de trabajar tiene que ver con el modo en el que, desde siempre, ha planteado los directos de su carrera musical. Se trata de una manera de estar en escena más *performativa*: puro presente, puro directo.

En tu trabajo hay, junto a todo ese lado performativo, un uso frecuente de imágenes en video.

Las propuestas audiovisuales que incluyo en mis obras son, en algún punto, documentales, muy simples, nada experimentales. No me interesa la experimentación audiovisual. No me interesa el signo por el signo, el bombardeo de imágenes-signo. El video siempre viene a traer la vida, la calle, la gente, al escenario. No puedo tener un parte en escena, por ejemplo, así que recurro al formato video para incluirlo en la propuesta (*Machos/2005*). No puedo tener en escena la acción «tirar comida», repetida en todas las cocinas de todos los restaurantes del mundo rico, así que me voy con la cámara a recorrer varios restaurantes de Barcelona y filmo esta acción en las cocinas (*Machos/2005*). A veces, los videos que utilizo tienen un carácter más poético, aunque siempre están conectados a cierto impulso «documental».

El recurso a lo real como cita directa se ha convertido en una especie de marca en la creación escénica contemporánea. ¿Cómo piensas la relación de la escena con lo no ficcional?

Creo que mi trabajo está atravesado, desde el inicio, por una necesidad muy clara de que se establezca una conexión entre la escena y la realidad o lo real. Me gusta distinguir la realidad de «lo real», porque «lo real», para mí, remite a lo real en términos lacanianos. Aunque quizás una cosa tenga que ver con la otra... quiero decir: buscar una mayor conexión del arte (la creación escénica, en este caso) con la realidad significa, al mismo tiempo, preguntarse, en una primera instancia, qué es lo real. Y ahí aparece inevitablemente lo real lacaniano, entendido como una dimensión que ocurre antes de la escisión fundamental del sujeto en el lenguaje, un estadio fuera-de-la cultura, fuera-del-lenguaje, fuera-de-lo-social y, por lo tanto, una tentativa de abolir las reglas sociales y culturales

establecidas. De alguna manera, se establecen ciertas relaciones entre un término y otro.

Pero la paradoja aparece cuando descubres que es imposible acceder a lo real a través de la representación. Como también es imposible acceder a la realidad. Creo que lo único de lo que el arte puede dar constancia, como propone Van Gogh en las *Cartas a Theo*, es del «esfuerzo por captar la realidad». Para Van Gogh, la realidad no existe, es sólo eso: el esfuerzo por captarla. Yo trabajo siempre desde la conciencia de que existe un abismo entre la realidad y sus representaciones. Puedo querer dar cuenta de la realidad en mis montajes pero al ponerme a trabajar, al buscar los mecanismos para la construcción de las escenas, de los textos, de las imágenes, me doy de bruces con la representación. Entonces, trato de esquivar la representación. Trato de encontrar otros mecanismos. A veces descubro formas efectivas para dar cuenta de lo que quiero mostrar o expresar, pero a veces fracaso. No encuentro la forma. Francis Bacon tiene una reflexión muy bonita para esto. Él dice: «sé lo que quiero hacer pero no sé cómo hacerlo. No sé cómo se hace la forma». Creo que el trabajo con la forma es el procedimiento artístico fundacional. Porque «hacer la forma» significa encontrar el modo efectivo de dar cuenta de ese abismo, de esa imposibilidad de acceder (mediante la representación) tanto a lo real como a la realidad. Hacer visible el «esfuerzo por captar la realidad» es la forma más honesta de decir: *mira, no puedo mostrarte la realidad, no puedo mostrarte lo real, pero «hago la forma» de tal modo que no te engaño. Esto no es la realidad, no es lo real, pero tampoco es su representación, es una manera de hacerte partícipe del esfuerzo, de traspasarte la problemática, lo irresoluble.*

Por otro lado, tirar la toalla definitivamente respecto a lo real y a la realidad, representaría dar crédito a un tipo de lenguaje artístico y escénico mucho más críptico, más

abstracto, más preocupado por los discursos sobre el arte que por los discursos sobre lo social, lo humano, lo político, y yo no sé prescindir de estos últimos. Me parece fundamental que desde el arte (lo escénico, en este caso) se puedan poner en cuestión las estructuras sociales y políticas; que el arte sea un modo efectivo de ofrecer soluciones imaginarias, de desestabilizar, movilizar, conmocionar... aunque constates que, formalmente, lo que propones tiene fisuras. Quizá mi trabajo no tiene la radicalidad formal que tienen otras propuestas contemporáneas, pero prefiero ser menos radical en la forma y más «política» en los contenidos. ¿Más política y menos estética? No lo sé, creo que tiene que ver con hallar un equilibrio entre ambas opciones. O con testificar que no existe una cosa sin la otra. Que, inevitablemente, cualquier apuesta estética implica una toma de partido ideológica, política.

¿Qué entiendes por «lo político»?

Cuando hablo de «lo político», no me refiero a una idea partidista de lo político, sino a una dimensión humana de lo político. Adriane Rich tiene una frase muy bonita que explica esto. Ella dice: «El momento en que un sentimiento penetra el cuerpo es político, esa caricia es política». Lo personal es político. Lo corporal es político. Lo íntimo es político. Lo cotidiano es político. Lo subjetivo es político.

Quizá sea éste otro modo de pensar ese tono específico de tu obra en torno al yo. ¿Cómo llegas a ese tipo de escritura?

Creo que la lectura de algunos trabajos teóricos como el de Cixous, o de autores como Blanchot, Lispector, Kane, Bataille, me resultaron reveladores en este sentido. Hay mucha libertad en esos textos, mucho estómago, una apuesta muy personal, por encima de géneros, de estéticas, de tendencias, de disciplinas. Una forma de escritura que, desde una gran libertad, se opone a lo disciplinario,

al canon. Y lo hace, en muchas ocasiones, desde una escritura íntima, subjetiva, pero por esto mismo extremadamente política. Creo que, desde esta perspectiva de lo íntimo, lo personal, lo cotidiano, pueden escribirse textos y proponerse obras escénicas que, una vez hechas públicas, trascienden lo subjetivo para convertirse (en el proceso de la recepción) en experiencias que acaban refiriendo a lo social, a lo político, a lo humano al fin. Yo no puedo hablar de lo que no sé, de lo que no he experimentado, porque no sería verdad. Y, para mí, la verdad, en los textos y en escena, es fundamental.

¿No te resulta problemático trasladar materiales tan en primera persona, tan físicos de alguna manera, al cuerpo de otro?

Aquí se da una situación muy paradójica que ocurre en los ensayos, porque el actor lleva un texto ya en el cuerpo, grabado en su memoria física y vital, en su forma de construir el discurso, en su gramática, en sus referencias estéticas, biográficas... entonces, a veces, es muy complejo hacerle decir tu texto. En ocasiones, el intérprete lleva inscripto un texto que conecta muy fácilmente con el tuyo. Entonces, la transferencia de una cabeza a la otra y, después, de la cabeza a la voz y al cuerpo, es más fácil. Es lo que ocurría, por ejemplo, con Mireia y Núria, en *La Vuelta*, o lo que ocurre ahora con Santiago.

En otras ocasiones, es imposible que los actores con los que estoy trabajando digan mis textos. Sobre todo cuando decido trabajar con adolescentes, con ancianos, con niños, con gente ajena al mundo del arte o la creación escénica, incluso es también muy complejo cuando trabajo con un determinado tipo de actor, que utiliza otros registros, que está disciplinado para usar en escena otra gramática. Entonces, la mayoría de las veces, precisamente porque necesito que lo que se diga o se haga en escena sea verdad, prescindo de mis textos y permito que apa-

rezca su forma de usar el discurso, su gramática, aunque siempre trabajo con la misma insistencia sobre el texto. Sean sus textos o los míos, hay que darles un tiempo, una intención, una estructura.

En algunas propuestas contemporáneas que utilizan este tipo de textualidad marcadamente subjetiva, veo que algunos creadores han optado por proyectar el texto. De este modo, el mecanismo es, por un lado, más honesto (en lo que refiere a evitar que el actor diga un texto que no le pertenece) pero, por otro lado, se transmiten las ideas del autor, lo que el autor piensa, de un modo quizás demasiado unidireccional. Es como si el sentido del texto quedara, de ese modo, clausurado en el propio mensaje. Para mí, la situación ideal es encontrar en el equipo los portavoces válidos. Porque de esa manera la emisión y la recepción del texto es más compleja, más híbrida, está más contaminada. Dispara nuevos sentidos.

Pero también, junto a todo ese plano subjetivo, contado en primera persona, de un modo literal, como decías antes, hay un trabajo intenso con niveles de teatralidad muy distintos, casi opuestos, me refiero a lo patético, lo romántico, lo kitsch...

Lo *kitsch*, lo patético, lo hiperbólico, incluso una cierta atención a las formas feístas, a lo mal hecho, lo no-disciplinado, son sólo mecanismos, casi diría «formales», que permiten un cierto posicionamiento crítico ante la profusión de formas realistas, por un lado, y esteticistas, por otro lado. Creo que forzar la actuación, evidenciar la artificiosidad de la actuación, desfasar los estereotipos de lo que supuestamente es una «buena actuación», para después ofrecer un momento de cierta verdad, un momento casi confesional, es una manera de mostrar ese abismo del que hablaba anteriormente: el hueco que existe entre la realidad y sus representaciones. La falla. El lapso. No deja de ser otro modo de construir ficciones,

pero señalando y mostrando los mecanismos que se están utilizando. No es la realidad, tampoco su espectáculo, es el hueco que queda entre una cosa y la otra. Un entre-dos que queda vacío. Sólo hay esfuerzo, nada más. Eso es lo único que se puede mostrar: el esfuerzo por acceder a la realidad, por mostrarla, por representarla, y su fracaso. En este sentido, lenguajes como el *kitsch*, el *trash*, incluso lo esperpéntico (para recurrir a un término más teatral), lo deformado, lo monstruoso, lo hiperbólico, lo excesivo, me permiten de algún modo mostrar sólo ese esfuerzo y evitar (y cuestionar) la pretensión realista (sea la de un cierto hiperrealismo posmoderno o la del «realismo» típicamente decimonónico), así como poner en jaque ciertas tendencias esteticistas (también marcadamente acríticas). La belleza también es irrepresentable (aunque muchos no lo crean así y trabajen sobre una idea de belleza profiláctica, aséptica, visuátil...). Porque lo bello a mí me parece que tiene que ser, en algún punto, terrorífico, algo que nos conecta con la muerte, que nos remite a ella.

Creo que el arte contemporáneo actual tiende a seguir dos líneas opuestas pero que remiten, en el fondo, a lo mismo: a ese irrepresentable del que hablaba antes como oposición/contestación a lo «espectacular». Por un lado, las tendencias que rasuran el objeto artístico hasta dejarlo en nada, en la nada, nada para ver, y, por otro lado, las tendencias que recurren a lo excesivo, a saturar el ojo, a empacharlo. Los artistas que a mí me movilizan, son precisamente los de la segunda tendencia (Cindy Sherman, Paul McCarthy, Tony Oursler y tantos otros...) Quizá por eso mi manera de trabajar la escena y la actuación tiene algo de excesivo, aunque los escasos medios económicos y de producción de los que dispongo conviertan a veces lo excesivo en un «excesivo austero», que es raro, ¿no?, pero creo que es lo que a mí me sale. Apostar por lo excesivo pero desde cierta austeridad.

¿Cómo ha funcionado la producción de tus obras?

Al inicio, como ya he explicado, mis proyectos eran totalmente autogestionados. Se pagaban con el trabajo no remunerado de los intérpretes y el equipo técnico y con algo de dinero que yo invertía. A partir de *K.O.S.* (y a través de STI) empieza la relación con las instituciones y la compañía empieza a recibir algo de dinero público (6000€ para *K.O.S.* y 12.000€ para *Estamos un poco perplejos*). La Vuelta nunca consiguió coproducción, aunque tampoco era de esperar, porque frecuentábamos circuitos alternativos, muy *off*, a veces ni siquiera actuábamos en teatros, sino en espacios que habilitábamos para la ocasión. Después llegó *Lola/2003*, que fue también un proyecto totalmente autogestionado, que pagamos a medias entre Santiago y yo. La primera coproducción llegó de El Mercat de les Flors y fue para *Transilvania 187, in memoriam/2004*. Era la primera vez que podíamos trabajar en condiciones, contratar a los actores durante los meses de ensayo y pagarles un sueldo, la primera vez que yo cobraba por la dirección de un proyecto. Después llegó *Macchos/2005* que, una vez más, tuvo que ser un proyecto casi autofinanciado, pagado con los estrenos que teníamos en Escena Contemporánea y Escena Abierta. *El perro/2005* y la presentación de la Trilogía Cínica completa en El Mercat de les Flors fue, de nuevo, coproducción de este teatro. Para *Melodrama* (2006-2007) teníamos subvenciones del Ministerio y de la Generalitat pero no teníamos coproducción ni sala donde estrenar. De nuevo fue un proceso difícil (en lo que se refiere a lo económico y al diseño de producción), porque era raro trabajar sin saber si podrías conseguir darle visibilidad al trabajo. Lo único que sabíamos con seguridad era que había una sala de Buenos Aires (El Camarín de las Musas) que nos programaba en enero de 2007. Mi nuevo proyecto, *Sobre los acojonados*, he tenido que plantearlo para la temporada

2008-2009 porque el diseño de producción para este año tampoco estaba claro...

Digamos que en ocho o nueve años de trayectoria no he conseguido poder trabajar con cierta tranquilidad, con la sensación de que las cosas podían funcionar. De hecho, creo que hay un gran desajuste, en este sentido, entre las instituciones públicas y el circuito, porque en muchas ocasiones se financian proyectos, desde las instituciones, que luego no van a tener ninguna visibilidad y apenas repercusión pública, y eso es raro, ¿no? Deberían diseñarse planes complejos e intensivos para incentivar políticas de programación a nivel local, autonómico y nacional. Apostar, de una vez, por incorporar propuestas no convencionales (de riesgo, de creación, híbridas, radicales, heterodoxas, etc...) en las programaciones de los teatros públicos y, por qué no, privados.

Y para terminar: ¿cómo te planteas la continuidad en un medio que parece tan reacio a este tipo de creación escénica?

Creo que lo único que nos queda, a los que trabajamos desde posiciones heterodoxas, es tratar de no desistir. Continuar honestamente. No dejar de trabajar en lo que creemos. Como podamos. Inventando alianzas, generando redes. Tratando de hacer público nuestro ideario estético. Resistir desde la intimidad que representa el acto creativo. No queda demasiado margen, pero es un margen suficiente. Es el mismo margen desde el que hemos trabajado siempre. Sabemos cómo movernos ahí. Sabemos resistir e insistir desde ahí.

En Catalunya, acabamos de constituir la Asociación de Artistas Escénicos que, de momento, cuenta con más de 50 socios (sólo en Catalunya). La idea es abrir la asociación a cualquier creador/artista del estado español que se sienta identificado con nuestros planteamientos y objetivos. Queda muchísimo trabajo por hacer...



Víctor Israël y Víctor P. Raluy.

TRANSILVANIA 187,
IN MEMORIAN / 2004

Con Víctor Israël, Ana Rovira, Santiago Maravilla y Víctor

P. Raluy

Diseño de iluminación Ana Rovira

Música *Ne me quite pas* (versión Karaoke), *Il mondo* (Jimmy Fontana), *La bomba* (versión Azul Azul), *Historia triste* (Eskorbuto), *Allegro del Streichquartett E-moll*, Op. 59 Nr 2, «Razumovsky» (Ludwing Van Beethoven), *Dies irae* (versión en directo)

Imágenes del geriátrico Néstor Doménech

Montaje video karaoke *Ne me quitte pas* Sonia Bosma

Texto, espacio escénico y dirección Marta Galán

Una coproducción de El Mercat de les Flors (BCN) y Marta Galán / Santiago Maravilla, con la colaboración del Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Ca l'Estruch (Sabadell) y Les Golfes de Can Fabra (BCN)

Transilvania 187, in memoriam se estrenó en La Casa Encendida (Madrid) en febrero de 2004.

* * *

Transilvania 187, in memoriam está formado por una propuesta escénica, dirigida por Marta Galán, y una propuesta cinematográfica dirigida por Néstor Doménech. La creación se realizó simultáneamente con un mismo elenco de actores y a partir de un guión abierto que se fue construyendo a medida que avanzaban los ensayos y el rodaje. El resultado fueron dos obras complementarias, una escénica y otra audiovisual, que se presentaban de forma consecutiva. Ambas propuestas se acercan a la trayectoria vital y profesional de Víctor Israël, utilizando tanto recursos documentales como de ficción. La figura melancólica del vampiro nos permitió relacionar la trayectoria profesional de Israël, especialmente vinculada al género de terror, con una reflexión más amplia sobre la memoria, la vejez y la muerte.

A mis abuelos y a Víctor Israël

El principal drama afectivo de la vida, después del eterno conflicto entre el deseo y la realidad hostil al deseo, parece ser la sensación del paso del tiempo.

GUY DEBORD

1

POST-MORTEM

(Víctor Israël cantando en karaoke *Ne me quitte pas*.)

Esto es lo primero que se me ocurrió. Esta canción. Se la dedico especialmente a José Ulloa, director de cine y entrañable amigo mío.

Me piden que ensaye una despedida. Mis últimas palabras, mi última canción, mi mejor sonrisa, quedarán registradas para siempre. Para que me guardéis como un preciado souvenir. Pronto ya no seré más que eso: un preciado souvenir en la memoria de todos vosotros. Mi mejor deseo: que cuando la palme os reunáis cualquier domingo (como hacéis habitualmente los domingos) y miréis este video comiendo pasteles o pizza. ¡Mira! ¡Víctor Israël! ¡El gran actor! ¡El que se creía Charles Laughton o Peter Lorre!

Aprovecho para mandar un beso desde aquí a mi esposa, a mis hijos, a mis nietos. ¡Un beso a todos! Os agradezco la constancia. Todo lo que habéis hecho por mí. El cariño que me habéis dado. La compañía. Habéis sido buenos conmigo y comprensivos hasta el final. *A los actores, hay que darles de comer aparte*, ya lo decía mi agente.

Mis últimas palabras se las dedico a este país. Este país donde todos hemos nacido y crecido. El país que nos ha permitido vivir como verdaderos ciudadanos de primera. El país que ha velado por nuestros intereses y nuestra seguridad. El país que nos lo ha dado todo. ¡Gracias país! ¡Firmes! ¡Ar!

¿Qué pasa? ¿Aún no tenéis bastante? ¿Bonito negocio, no? ¡Farsantes hijos de puta! ¡Largaos de aquí! ¡Chupa sangres! ¿No me oís? ¡He dicho que os larguéis de aquí! Meteos vuestra jodida *video postmortem* por donde os quepa. ¡Get out! ¡Get oooouuuuuuttttttttt!!!!!!

2

EXTRADICIÓN DE LOS VIEJOS Y DE LOS MUERTOS

(Texto inspirado en las reflexiones que propone Jean Baudrillard en *El intercambio simbólico y la muerte*.)

Primera extradición: extradición de los muertos.

Hoy en día estar muerto no es normal. Es una anomalía impensable y eso es nuevo. Toda nuestra cultura es higiénica. Su objetivo es expulsar la muerte de la vida. El culto a los muertos disminuye y se muere lejos de la visión del grupo: se muere en los hospitales. Ya no se habla

de los muertos. El bienestar prohíbe toda referencia a la muerte. No más vértigo de la muerte: lo nuestro es desapego. Primera extradición: extradición de los muertos.

Segunda extradición: extradición de los viejos.

El anciano paga con su marginación el supuesto aumento de la esperanza de vida. La tercera edad se convierte en un peso muerto considerable en la gestión social. El anciano sólo acumula años, ya no tiene nada que intercambiar. O mejor dicho: nada de lo que el anciano puede intercambiar tiene el menor interés para el funcionamiento de nuestras sociedades tecnocientíficas y para la buena salud de nuestra sociedad de consumo. La vejez se ha convertido en una especie de muerte social anticipada. El asilo es, a la vez, la consecuencia de esta muerte social y su instrumento más perfeccionado. Segunda extradición: extradición de los viejos.

3

NOS VAMOS A BENIDORM A BAILAR, MAMONES

Quiero tener 74 años para que me metan en un geriátrico y montar un motín.
Y que luego me metan en otro de lujo
y con mejor seguridad
para volverla a liar.

Me voy a escapar con todos mis colegas.
Por la escalera de emergencia.
Con lo puesto.
A tomar viento fresco.
Por ahí.

Con las libélulas por los ríos.
A consumir nuestra vida
(lo que nos queda de vida)
como nos salga de los cojones.

Y cuando estemos todos fuera
nos vamos a parar un momento
y vamos a hacer un *grafitti*
en la fachada del geriátrico.

Con letras enormes.

«NOS VAMOS A BENIDORM A BAILAR, MAMONES»

Yo quiero tener 74 años y ser como Víctor Israël.

4

LOS ANIMALES SIEMPRE SE MUEREN DE LA MANNERA MÁS TONTA

Yo he tenido un montón de bichos y todos se me han muerto de la manera más tonta. Desde los 3 a los 14 años enterré en el parque de mi barrio al menos cinco o seis bichos muertos (todos, muertos de la manera más tonta): dos hámsteres que se suicidaron por la ventana de la cocina, una tortuga, un pez, un pollo teñido de fucsia que se asfixió al teñirlo, un gato y un perro que no era ni siquiera mío. Supongo que mis padres nunca me compraron un perro porque el cariño que sientes por un perro se parece demasiado al cariño que sientes por una persona y el contacto con la muerte del perro hubiera sido demasiado real.

Cuando tenía 14 años, va y se muere mi abuelo. Mis padres me aconsejan que no le vea muerto. Que le recuerde

vivo, tal como era. Pero yo insisto en ir al tanatorio porque necesito un tipo de familiaridad con la muerte que, hasta el momento, sólo he tenido con pollos, gatos, tortugas y peces. Pero cuando llego al tanatorio y veo a mi abuelo boca arriba en el ataúd, metido en una habitación de cristal refrigerada y con los labios pegados, lo de morirse me parece una cosa todavía más rara. Creo que por eso tengo tan poca imaginación. Ya no soy capaz de imaginar nada.

5

MI CORAZÓN, UNA BATIDORA QUE UN DÍA VA A DEJAR DE FUNCIONAR

A menudo me miro en el espejo y lo único que veo es una batidora.

Una jodida batidora con gafas de sol.

Tenías una batidora de puta madre
hacías batidos

helados

salsas

zumos

¡la hostia!

pero un día la batidora deja de funcionar.

Fin de la batidora.

Así me siento yo: como una batidora
que un día va a dejar de funcionar.

Y cuando pienso en esta idea
y pienso (de rebote)
en mi vejez por venir

lo único que se me ocurre es pedirte una cosa:
por favor, no me dejes solo.

Si en los cincuenta minutos que faltan para que termine

el espectáculo
no me prometes que vas a envejecer a mi lado
me pego un tiro
¡a tomar por culo!
Me piro de este mundo.
¡Fin de la batidora!
No me mires así.
No me tienes que responder ahora.
Te quedan cincuenta minutos.
Te lo piensas
y me respondes al final.

6

¿CÓMO ES MORIRSE?

¿Israël? ¿Tú has visto alguna vez un muerto?

Claro, chaval. Demasiados. A montones.

Los de la tele no cuentan. Un muerto de verdad.

Sí, de verdad. A montones.

¿Y cómo es un muerto?

(Víctor Israël se quita la camisa, se desabrocha el pantalón y se tumba en el suelo.) Más o menos así.

(Víctor P. Raluy hace lo mismo y se tumba a su lado.)
¿Así? ¿Como durmiendo?

Bueno, no exactamente.

Pero no todos los muertos son iguales, ¿no, Víctor?

No, pero más o menos.

Joder, a mí me da muchísimo miedo la muerte. Bueno, en realidad me da más miedo que se muera la gente que quiero que no mi propia muerte. Quedarme solo. Morirme solo.

Ahora me viene a la memoria una película que explica una tradición del Japón. Una aldea del Japón donde no hay nadie mayor de 70 años porque resulta que los hijos, cuando los padres son muy viejos, tienen la obligación de cargar a su padre (o a su madre) a la espalda y subirlos a la montaña de Narayama. Y los abandonan allí. Solos. Entre la nieve. Para que mueran mirando el paisaje ¿Qué te parece? ¿Es bonito, no?



Víctor Israël y Ana Rovira.

LA VIDA MATA

Me jode que haya siempre alguien que quiera velar por mi seguridad.

Me jode la mentira de la seguridad.

La seguridad es la otra cara de la moneda de un sistema que una y otra vez nos pone en peligro.

Ese es el secreto de la rentabilidad ese es el chantaje esa es su lógica.

Los objetos que nos rodean son siempre contaminantes frágiles obsoletos.

Con ese coche de puta madre que te acabas de comprar (y que te ha costado una pasta) te vas a dar una hostia que no van a encontrar ni tus zapatos.

Este paquete de tabaco, también te va a matar. No fumes. Ponte el cinturón. Abróchate a la vida. ¡A tomar por culo!

A veces sueño que flotamos en el agua cogidos de la mano y que nos hundimos lentamente sin terror.

APOCALIPSIS NOW

A menudo tengo la impresión de que sería de lo más natural que, en cualquier momento, el mundo se desintegrase. Un día amanece como otro cualquiera y de repente baja del cielo un dragón con diez cuernos y siete cabezas echando bolas de fuego por la boca. El sol se pone negro, la luna empieza a sangrar y millones de estrellas caen sobre la tierra. Entonces llegan los americanos con sus tanques y se oyen truenos, y una tempestad de granizo y piedras cae sobre ellos. Y se monta un gobierno de crisis porque necesitan culpables ¡Miles de culpables! Y fusilan a millones de culpables. Y veo las lanchas con refuerzos que salen desde el Maremagnum ¡PUM PUM PUM! ¡A la mierda! ¡Todo por los aires! ¡Se está liando una impresionante! Y veo cientos de civiles en los mercados escapando como conejos hacia las bocas de metro. Y, en las playas de New Jersey la gente corre. ¡Parece una película de Tiburón! ¡Pero, esta vez, Tiburón pude con todos! ¡Todos la vamos a palmar! Y en un momento de la escena tiburón se hincha. Se hincha tanto que explota. ¡Sopa de tiburón en el Atlántico! Y el cielo desaparece y cae sobre el mar. Y los sistemas de computación se van a la mierda. Y, uno tras otro, caen todos los satélites. Y los cadáveres llenan las calles de todas las ciudades. Y del pozo de la tierra salen escorpiones gigantes y langostas como caballos con pelo de mujer.

La gente está aterrorizada

y yo
como si nada
como si no fuera conmigo
plantado en medio de la fiesta.

¡PUM PUM PUM! Miles de aviones de todos los colores sueltan bombas por todo el planeta ¡PUM a las especies

protegidas! ¡A la mierda los ríos! Los bosques arden con llamas descomunales. ¡Todo por los aires! ¡El mundo patas arriba! Explosiones nucleares descontroladas. ¡La capa de ozono a tomar por culo! El embajador que cena con el general que espera al presidente ¡PUM PUM PUM! ¡No hay quien pare esta fiesta! Se derrama el contenido de las copas y un gran terremoto parte en dos todas las ciudades del planeta. Y aves asquerosas vuelan por el cielo. Y plagas. Y llanto. Y más bolas de fuego sobre todos los paisajes. Y polvo al polvo. Polvo sobre la tierra. Sobre las cabezas degolladas. ¡Y el cámara por los aires! ¡Y la silla del director de cine a tomar por culo! ¡Y el catering a tomar por culo! Bocadillos de lomo con queso contra las paredes de las casas vecinas. ¡Qué digo casas! Contra los muros derruidos de la ciudad en ruinas. Bocadillos desintegrados estampados contra los escombros ¡Menudo despilfarro! ¡Se está liando un follón de la hostia! Es la destrucción total
el día de la destrucción final

y yo
como si nada
como si no fuera conmigo
plantado en medio de la fiesta.

Éste es un sueño que tengo a menudo. Cuando me despierto abrazo a mi novia y hacemos el amor. Y lloro como nunca lloro cuando hago el amor. Después desayunamos zumo de naranja y pan con mantequilla y miro a través de la ventana cerrada de la habitación. Veo un pedazo azul de cielo, oigo los gritos de los pájaros y busco a dios. Busco a dios por alguna parte (un signo de dios, joder, un símbolo). Me aferro a la butaca y me hago sangre. Ya nadie nos protege.

9

Y, DE REPENTE, LA MUJER SE CAE Y ESTÁ MUERTA

(Textos enunciados en completa oscuridad.)

En la película *La mirada de Ulises* hay un momento en que los Chetniks asesinan a una familia entera en Sarajevo. La escena se resuelve con un plano de absoluta niebla sobre la ciudad. Un plano totalmente vacío de imagen donde intuimos la muerte violenta de la familia. No vemos el asesinato y nos jodemos. No se puede querer ver todo sin estar jamás en ninguna parte. Así que ese plano de absoluta niebla se aguanta durante varios minutos. Dos, tres, cinco minutos, no sé bien.

Si me piden que resuma lo que he hecho en la vida, que sea breve, diré que me pasé la vida haciendo sólo dos cosas: *asumir* y *consumir*.

En un momento de la película *Ashes of Time*, de Wong Kar Wai, la chica le dice al chico: «Cuento mas tratas de olvidar algo, más se fija en la memoria».

Yo sólo me acuerdo de las cosas que de pequeña aprendí de memoria. Todo lo demás que aprendo se me olvida. Modificar objetivos docentes, cambiar de pedagogía, ¡qué gracia! El único objetivo docente alcanzable es la muerte. Por esos a los niños les hablo de la brevedad de la vida y les leo a Séneca y a Shopenhauer. ¿Qué tal si las excursiones con los niños, a partir de ahora, las hiciéramos al cementerio? Las excursiones, a los cementerios. El futuro, en el cementerio.

El miércoles, mi madre cumplió 62 años. Comieron tarta y sacaron fotos. Me jode y me tiene sin cuidado no salir

en las fotos. Lo sé: no ver envejecer a mis padres es mi manera indecente de sufrir menos.

A veces pienso que todo sería más fácil si pudiéramos morir y luego volver atrás. Eso nos daría una considerable perspectiva.

Sólo puedo hablar de mi estado de salud si he empezado a sentir qué es eso del «estado de salud», y, si es que he empezado a sentirlo, es que ya no está del todo bien. De la misma manera que si digo *me siento joven* quiere decir que estoy envejeciendo, porque, cuando era joven, no *me sentía* joven. Estaba allí, sin pensar en nada, y *era* joven.

Todo se inclina hacia una conclusión prevista, pero somos impetuosos y seguimos cambiando nuestras vidas. Si estuviera ante una pared de fotografías de mi vida por venir, me asustaría.

Mirar como he mirado antes
directamente al centro.
Vivir la experiencia de estar despierto
de prestar atención
no perder la esperanza de que te dejen ver la película
con dos rombos
volver a apretujarme junto a los demás
en una puerta estrecha
llenarme la boca de *lacasitos* y masticar
ponerme leotardos y botas de agua los días de lluvia
colocar chinches en la silla de los tontos y las guapas
indistintamente
merendar pan con chocolate
remangarme la falda y mear en un árbol
golpear la pared para expresarme

y sobre todo
mirar.
Mirar como sé que he mirado antes.

Autorretrato, no autobiografía.

Yo no tengo nada que recordar.
Me jodo.
Nadie atentó contra mis libertades
no me han dado hostias ni la policía ni mi padre
no me han metido en la cárcel por pensar
no pasó ninguna revolución por mi lado
no he visto morir a nadie por cantar
nunca pasé hambre
nunca vinieron a buscarme.
Me jodo.
Mi memoria no sirve para nada.
No le interesa a nadie.
Agua de borjas.
Yo no tengo nada público que recordar.

Ayer fue un día dominante verde. Como de ciencia-ficción. No me acuerdo de nada especial. Sólo del verde.

Toda una vida cabe en una cajita de metal de esas de galletas danesas de mantequilla.

Hay una escena de la película *Sonrisas y lágrimas* que a menudo me viene a la memoria. Es una escena de amor. No recuerdo los nombres de los protagonistas, pero es una escena en la que él le dice a ella que la quiere pero que su amor es imposible y luego cantan. Sólo en los musicales se puede cantar después de una escena tan triste.

Me impresiona la idea de morirme sin que se den cuenta las personas más cercanas.

En el dos mil cuarenta y tres (que es dentro de nada) yo tendré 70 años y seré una abuela ejemplar.

La OMS dice que la esperanza de vida en Occidente no dejará de aumentar. En el dos mil veinte viviremos hasta los 120 años. Yo no quiero tener 120 años. Me parece una idea como de película de terror.

Conocí a una mujer que cambió todos los espejos de su casa por cámaras de video que proyectaban su imagen de mujer joven. Ella pensaba que, de este modo, el tiempo quedaría detenido en las paredes de su casa.

Trato de recordar los momentos de mi vida que no han sido inmortalizados. No tengo fotos, por ejemplo, de mis primeras borracheras, ni del día en que murió mi tío y lloré de forma escandalosa, ni del día en que, por primera vez, visité a mi padre en el hospital, ni del día en que me raparon la cabeza para coserme la brecha, ni de la noche del desmayo, ni del invierno del ingreso, ni de los moratones, los cabreos, las infecciones, los accidentes...

Honrar la memoria
vengar la memoria
no olvidar
perder la memoria
exigir venganza
guardar rencor
no perdonar
hacer la vista gorda
acumular
desechar

no hablar más del asunto
volver la vista atrás
el pasado, pasado está
correr un tupido velo
colecciónar fotos
postales
souvenires
películas en súper ocho
no acumular nada
tirarlo todo
no hacer fotos
no conservar ninguna foto
no acordarse de nada
los GAL
el Prestige
la guerra de Irak
Costa de Marfil
la muerte de Edward Said
la fábrica desmantelada para el Fórum
los niños de Sant Adrià
los secuestros
las mentiras de Estado
¿Quién coño se acuerda ya de todo eso?

A mí se me olvidan siempre las fechas inolvidables. Las fechas históricas, los días del santoral, se me olvidan menos.

A menudo recuerdo algo que vi una vez en Ginebra: una mujer camina y mira los escaparates. Entra por fin en una tienda, compra un par de pantalones de invierno y sale otra vez a la calle. *¡Qué mujer más elegante!* —pienso—. *¡Qué mujer más reconfortante en la mañana de Ginebra!* La observo. La espío. Y entonces, de repente, la mujer se cae y está muerta. En medio de la calle, en Ginebra, frente a los escaparates, la mujer se cae y está muerta.

SOUVENIRES

Tengo treinta y cuatro fotos como ésta. Treinta y cuatro fotos de mis treinta y cuatro navidades. Treinta y cuatro más de mis treinta y cuatro cumpleaños. Un montón de mi comunión y tres del bautizo. A partir de los veintidós años lo que más abundan son fotos de amigos y paisajes. Desde los veintisiete tengo dos tipos de fotos, siempre igual: o paisajes vacíos, o mi novia y yo en los paisajes. Toda la vida me han enseñado a colecciónar los recuerdos como quien colecciona souvenires. Y es justo esa palabra, la palabra «souvenir», la que me sirve para explicar mi idea del pasado: todo lo que ya no está regresa sólo así, con forma de souvenir.

En realidad, yo lo que quería es compartir con vosotros mi álbum íntimo.

Recordar mis momentos íntimos
aquí
en público.

Para hacerlos públicos.

Los momentos de mi vida que no han sido
inmortalizados.

Diapositiva número 1

Éste soy yo. De pequeño. Con 5 años. En Ribarroja, un pueblo de la Ribera del Ebro. La foto se tomó en un camino de tierra que bordea el río. El que me está sujetando la cabeza es mi tío. Me empujó del tractor porque le hice una pregunta típica de crío (no me acuerdo ahora de la pregunta) y caí desde una altura de dos metros. De cabeza. Durante un par de minutos permanecí inconsciente. Como muerto. Me hice un tajo desde aquí hasta aquí. Dieciocho puntos.

Diapositiva número 2

Éste soy yo con ocho años. Trabajando en el campo. Porque en el campo los niños trabajan como los adultos. En el campo los niños son eso: niños. Los últimos de la fila. Los que pringan más.

Diapositiva número 3

Esta imagen no es una imagen aislada. Reproduce un momento que se repetía día sí, día no. La que aparece en la foto con la zapatilla en la mano es mi madre. Desde los 4 a los 12 años conté 1.460 azotes. Azotes en el culo, claro, que no palizas. Lo que en el campo se llama «azote correctivo». Un escarmiento.

Diapositiva número 4

Éste soy yo otra vez. De adolescente. La instantánea se tomó el día en que quise suicidarme tirándome al río. Al Ebro. Era el día de Navidad. Lo único que conseguí fue pillar una pulmonía. Desde ese día sé que todo lo que intente en la vida me va a salir mal.

Diapositiva número 5 (diapositiva en blanco)

Ésta es una imagen que siempre falta en el álbum familiar. Yo le estoy guardando un sitio. Quiero que pongáis aquí una foto del día de mi muerte. Vosotros y yo, juntos, el día de mi entierro.

11

NOSFERATU

Hay una escena en la película *Nosferatu* en la que el vampiro, interpretado por Klaus Kinski, se encuentra con Lucy, la chica. Entonces ella le habla de la muerte. Le dice

que su marido morirá, como tantos otros, porque él ha sembrado el mal y el terror en toda la ciudad. El vampiro la mira con expresión melancólica y le dice: *la muerte no es lo peor, lo peor es no poder morir. No poder envejecer es terrible. ¿Puedes imaginarte lo terrible que resulta vivir durante siglos? ¿Experimentar, cada día, las mismas experiencias banales y repetirlas eternamente?*

Si me preguntas cuál de los momentos que he vivido me gustaría repetir eternamente te diré que sólo la posibilidad de que ocurra algo así evoca una pesadilla.



Ana Rovira, Víctor P. Raluy, Víctor Israël y Santiago Maravilla bailando *La bomba*, en versión de Azul Azul.



Santiago Maravilla. Fot. Marta Casas.



Santiago Maravilla. Fot. Marta Casas.

LOLA/ 2003

Con Santiago Maravilla

composición musical *Yo no soy ésa, Lola, espérame y Lola la loca*

Santiago Maravilla

bases y samplers *Yo no soy ésa* **Alexis Borras**

video-karaoke *Lola, espérame* **Néstor Doménech**

diseño de iluminación **Ana Rovira**

vestido de novia **MUAC**

espacio escénico y dirección **Marta Galán**

producción independiente M. Galán / S. Maravilla, agradecimientos a La Poderosa (BCN) y L'Antic Teatre (BCN)

Lola se estrenó en abril de 2003 en el espacio de creación La Poderosa (BCN).

LOLA nació de mi primera colaboración con el cantante y *performer* Santiago Maravilla. Gran parte de los fragmentos textuales que conforman la propuesta escénica tienen que ver con la personalidad artística de Santiago. Son textos que he decidido no incluir, o porque son textos improvisados, como el largo monólogo del inicio donde Santiago opina sobre la actualidad futbolística, o porque considero que son textos que tienen que ver con el directo. He suprimido, también, una serie de textos que Santiago dice en italiano porque tampoco nunca han sido transcritos. Si eliminamos los momentos de acción, las canciones, los textos improvisados, los textos en italiano y las imágenes, obtenemos una especie de esqueleto poético que habla poco de la puesta en escena, pero que es lo único que considero susceptible de aparecer como escritura. Lo demás, que es el grueso de la obra, hay que verlo y oírlo. En el escenario. Con Santiago. *LOLA* es la construcción de una identidad femenina a partir y a través de los referentes biográficos y culturales (*punk, trash* y canción romántica) de la persona que está en escena (un hombre): Santiago Maravilla. La propuesta textual (romántica, casi sensible) adquiere una contundencia inesperada debido a una puesta en escena bizarra, cruda, antiestética.

A las mujeres de mi familia, por el coraje

1

EL NOVIO

(Durante más de 10 minutos, Santiago improvisa sobre la actualidad futbolística. Se sabe de memoria las alineaciones del Barça desde el año de su fundación. Compara tácticas. Dice que el fútbol es una cosa animal. Instintiva. Si piensas, pierdes la pelota.)

Últimamente, me comunico mejor con los animales que con las personas. De hecho, las personas cada vez me interesan menos.

Ayer, mi novia (que es una persona) va y me dice que me tengo que deshacer del perro. Que huele a perro toda la casa. Que apesta a perro. Y yo, que últimamente me comunico con ella sólo por escrito, le he hecho esta pancarta **EL PERRO SE QUEDA** y le he dejado una nota en la cocina. La nota dice: «No puedo matar al perro como si fuese una persona, porque el cariño que tengo por este animal supera el cariño que tengo o pueda tener por cualquier persona». Y he subrayado en fosforito «cualquier persona».

Cojo al perro y me voy de copas. Estoy pasando por un momento de desesperación y, cuando paso por uno de mis momentos de desesperación, tengo asumido que me tengo que conformar con eso: con la desesperación.

Cuando volvemos a casa, encontramos una nota de ella que dice: «Siempre me dejas fuera de juego». Y me preocupa. Porque mi novia, sobre fútbol, ¡ni puñetera idea!

Ella nunca ha entendido mi sueño. Debutar con el Barça, en el Bernabéu. Contra el Madrid. Y en el minuto noventa, cero a cero en el marcador, corner a favor del Barça y yo subo a rematar. Sacan el corner. La pelota se arquea hacia el área, la toca un defensa, el portero, rebota, salto por encima de la defensa, la toco...
GOOOOOOOOLLLLLLLL!!!!!!

2 LA NOVIA

I

Ayer, va mi padre y me dice una cosa muy bonita.

Me dice que, con el tiempo, empiezas a darte cuenta de que no son sólo las tetas, el coño y el culo de una mujer lo que te gusta de ella. Dice que, con el tiempo, empiezas a apreciar «otras cosas».

Mi padre tiene un perro y piensa que su perro es un campeón porque a veces se escapa de casa. Dice que, cuando se escapa, es porque las perras del barrio van altas y que, cuando vuelve, vuelve con la cabeza bien alta. Con cara de bien follado. Pero yo lo que creo es que el perro es un cínico y mi padre también.

De todos modos, me gusta pensar que, con el tiempo, uno de esos tíos que se acerca y me dice: *hola, ¿estás sola?*, descubra en mí esas «otras cosas».

II

No es que sea un putón. Lo que pasa es que cuando bebo me pongo caliente. Y estoy bebiendo. Quizá no es el momento más adecuado, pero me pasa. Y es una putada, porque cuanto más follo, más pienso en la muerte. O al revés: cuanto más pienso en la muerte, más ganas tengo de follar.

Con las películas porno me pasa lo mismo. Después de flipar un rato con los coños, las pollas, las posturas, los gritos... tengo la sensación de que los actores, en cualquier momento, la van a palmar. Parece que sí. Pienso: *¡Ya está! ¡Ahora! En el siguiente plano la palman*. Pero no. Los actores porno nunca la palman.

Como en los partos. ¿Por qué coño le llamarán parto? Te suelto aquí y yo parto. Me voy. Me las piro.

Cuando era pequeña vivía en Firenze y, durante el verano, me mandaban a Napoli. Junto al mar. A casa de dos tíos solteras. Digamos que *me soltaban* en Napoli. Uno de esos veranos estalló la guerra. No sé muy bien qué guerra. Una guerra. Cualquier guerra. El caso es que estuve dos años separada de mis padres. Ésa fue la primera vez que me abandonaron. Después ha ocurrido otras veces, pero nunca ha significado lo mismo.

III

A esto que nos pasa
yo no sé si lo llamaría amor.

Esto no es amor.

Yo lo llamaría

«necesidad razonable de tener
un compañero en la vida
a lo largo de la vida
y para toda la vida».

Me abrazas y me llamas
mi vida
mi alma
mi chocho
mi corazón
y eso me confunde.

Ya no sé lo que es mío y lo que es tuyo.

Ya no sé qué partes de mí misma te corresponden
y cuáles siguen siendo mías.

Es como si hubiéramos intercambiado las piezas
de dos puzzles: el tuyo y el mío.

Y ahora, cuando me pongo a hacer mi puzzle,
me doy cuenta de que faltan piezas
y de que hay otras que no encajan.

Estoy a tu lado y me siento sola.

Y pienso: *¡vaya gilipollez! ¡No tiene sentido!*

Un día te mueres y ya está: dejas de estar sola.
Te pasas la vida sola rodeada de gente
que dice que te quiere
y, cuando te mueres, ya está: dejas de estar sola.
Son los demás, los que se quedan solos.

A veces me sorprendo
deseando hacer algo bonito contigo.

Algo excitante.

Salir a la calle un día de tormenta
y que nos besemos.

Que lloremos los dos juntos chorreando agua.
Y decirte: *¡joder! No es nada fácil todo esto.*

No sé lo que me pasa
no sé lo que te pasa
no sé lo que nos pasa
pero ¡joder!, no es nada fácil todo esto.

IV

Se trata de evitar la mirada del animal.

Que no te mire a los ojos y no mirarle a los ojos.
Concentrarse en tu propio esfuerzo.

En la eficacia del gesto
zas zas zas zas, en el punto exacto.

La cerviz.

Mi abuela los mataba de uno en uno.

Mataba al pato de la familia
o al pollo de la familia.

Bichos que ella había criado.
Animales domésticos.

Domesticados.

Bichos domesticados hacia la muerte.
Como todos los demás de la casa.

Incluso mi hermano pequeño: un bicho domesticado
hacia la muerte.

Y el abuelo
y la mula con la que iban a vender el pescado.
Todos ellos: seres domesticados hacia la muerte.
Ahora para mí la muerte es simplemente un gesto
la precisión de un único gesto.

Trato de concentrarme en mi propio esfuerzo
de superarme, día a día, en ese único movimiento
zas zas zas zas, en el punto exacto.

La cerviz.

La ternera oye a las demás terneras
y sabe que la van a matar.

Yo concluyo, consumo, acabo con su sufrimiento.

IV

A la primera hostia que me da
pienso

ésta es la primera y va a ser la última hostia que me va a dar.

Así que salgo de casa con lo puesto.

En chándal.

Con la cara hecha un cromo
y la Visa en el bolsillo.

Pillo el coche y en veinte minutos
me planto en el centro comercial.

Lo primero: la peluquería.

Les pido que me corten al uno
y que me tiñan de rubio platino.

Entro en una tienda y me compro
un par de vestidos
un pantalón vaquero
un bikini
y un traje chaqueta que me dejo puesto.

Pago con Visa y cambio de boutique.

Compro una *samsonite* con ruedas
unas gafas de sol
y, en otra tienda, una escopeta.

De las más sencillas.

Fácil de manejar.

Lo cargo todo en el maletero
y pillo la autopista para llegar antes.
Aparco en doble fila y entro por la puerta de atrás
por la puerta del jardín.

Me chorrea la alegría por las orejas.
Un montón de alegría rara.

Se me nota la alegría en el cuerpo
en la velocidad y el espabile con que me dirijo
primero a las habitaciones
después al baño a mear
a la cocina
el tiempo justo para beber un vaso de agua
(en la cocina)
pasar un momento por el comedor
acerarme por detrás
pegarle un tiro en la cabeza
PUM
apagar la tele
y salir de casa.
Directa al aeropuerto.
Last minute a las Bahamas.

V

Entonces la princesa se quedó dormida.

Dormida eternamente.

Bueno, no exactamente.

Su sueño sería sueño hasta que el príncipe la encontrara
dormida entre flores y maleza
y la despertara con un beso.

VI

Desear de un modo instintivo y reincidente
una sola cosa: ser amada.

Cargar en el lomo, como unas alas de pájaro,
sólo ese deseo bestial de ser amada.

Todo siempre poco para mi sed.

Insatisfecha
herida
abandonada

histérica
desesperada
loca
puta.

Desnuda en mitad de la noche
corriendo despendolada calle abajo
huyendo de un cuerpo
y no precisamente detrás de otro cuerpo,
sino de un imposible.
Hacia la calle. Afuera. Hacia el mundo.
Escarbar a mordiscos la tierra y deambular
en medio de la niebla con los pies llagados.
La boca seca.
Seco, el cerebro.
La carne magullada y una sola cosa viva
una sola cosa alerta: el coño inundado
y siempre ese deseo feroz de ser amada.
Amada como yo quiero: con la intensidad y la pasión
de quien conoce la muerte.

VII

Te van a enseñar mil maneras
de estar a la altura de las circunstancias
de ser la más preparada
la más capacitada
la mejor.

Diles que prefieres
temblar de miedo
y que te abracen.

Tener una vida miserable
si te toca
y tener el valor de seguir adelante.

Estar sola
no querer estar sola y
sin embargo
ser capaz de seguir sola.

Diles que las tías duras
para la política
para los negocios
para las películas de acción.

Que a ti lo que te gustaría es verle
a él
alguna vez
desesperado.
¡Plato!

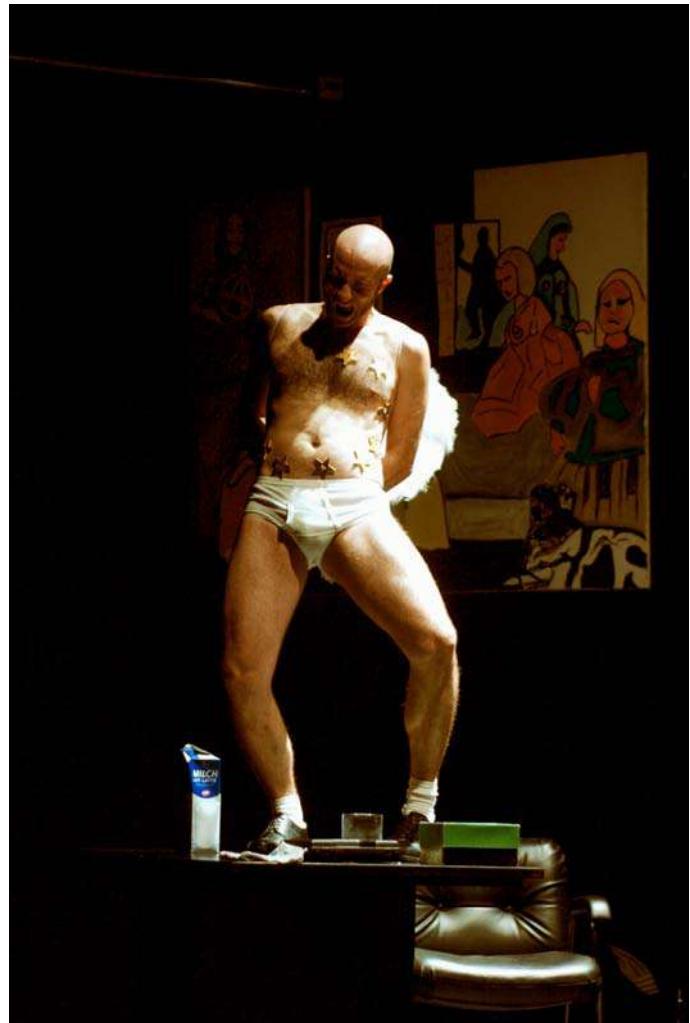
VIII

Sí que hay detalles.
Millones de detalles donde ves uniformidad.
Sí que hay miradas cargadas de detalles
detalles de miradas
detalles que, sólo si te fijas, percibes.
Y sí que hay también calidades de cariño.
Sí que hay terror, desconfianza, desilusión,
angustia pegajosa, voraz.
Y secretos que te lastran
(secretos como un fardo, que te hunden. Tocar fondo.)
Momentos donde todo da un vuelco.
Todo, boca abajo: las manos, vacías.
Los ojos, atragantados.
Todo patas arriba.
Le pasas la maquinilla de afeitar a los recuerdos
(como al sobaco).
Trituras todos los momentos que has vivido

(los momentos buenos y los momentos malos)
y haces con ellos puré de patatas *Maggi*.
¡Todo a tomar por culo!
Todo (lo bueno y lo malo) hecho puré.
Tu vida: por la borda.
Sí que hay momentos de debilidad y sí que hay detalles.
Claro que hay detalles.
Millones de detalles donde ves uniformidad.
Pero cuando te parezca que nada tiene sentido
cuando sientas la sangre que te hierve en la cabeza
que te explota la cabeza PUM como un cóctel molotov
sal a la calle y GRITA.
Te pones de rodillas mirando al suelo y GRITAS.
GRITA hasta desgañitarte, hasta hacerte sangre.
GRITA a todo pulmón para devolverle a la tierra lo que
es de la tierra: sus sapos verdes y gordos, sus lombrices,
su ofuscación.
Y luego regresa a casa por el camino más largo,
para pasear, simplemente para eso: para pasear.
Y regresa serena y reconfortada
porque lo único que se sale de madre en esta historia
el único error que has cometido
es haberte entregado
firme y espectacular
al amor incondicional y a sus zarpazos.



Santiago Maravilla. Fot. Marta Casas.



Vicens Mayans. Fot. Nicolas Lieber.

MACHOS/ 2005

Con **Santiago Maravilla y Vicens Mayans**
Creación audiovisual **Roger LaPuente**
Reproducción pop de *Las Meninas* **Santiago Maravilla**
Diseño de iluminación **Ana Rovira**
Música 9^a sinfonía de **Ludwing van Beethoven y DePheria**
(**post-punk**)
Texto, espacio escénico y dirección **Marta Galán**

Coproducción **Marta Galán / Santiago Maravilla / M.O.M – El Vivero y Escena Abierta (Burgos)**, con la colaboración de **Ca l'Estruch (Sabadell) y Escena Contemporánea (Madrid)**

Machos se estrenó en enero de 2005 en el festival
Escena Abierta (Burgos).

En *Machos* utilice premeditadamente determinados estereotipos masculinos. El tópico del «macho» me sirve como mecanismo dramático para dejar constancia de una actualidad de excesos, cinismo, arrogancia, violencia y dominación. Un «mundo macho» claustrofóbico y desmedido. Me interesaba destilar ciertos comportamientos, aislarlos, y obtener un catálogo de actitudes y comportamientos cretinos que, de alguna manera, nos implicara a la mayoría. La ambición, la violencia y la dominación no tienen género, pero siempre han sido identificadas como estereotipos masculinos. Utilizo textos que recurren deliberadamente a la descripción objetiva, a la enumeración, a la acumulación de datos. La 9^a sinfonía de Ludwing van Beethoven es el único registro musical que acompaña las acciones excesivas y el cinismo del montaje. Una reproducción pop de *Las Meninas* está siempre a la vista durante la representación. El espectáculo se cierra con un concierto de *punk*. Me interesaba la idea de convertir una propuesta escénica en un concierto de rock. Cambiar bruscamente el código.

1

RETRATO DE UN ARTISTA

(Tergiversación a partir de motivos y fragmentos de *Velázquez, pájaro solitario*, de Ramon Gaya.)

Velázquez pinta *Las Meninas* en 1626, el mismo año en que Quevedo escribe *Política de Dios* y pocos años antes de que a Andy Warhol le disparara a Valerie Solanas.

Este cuadro ha sido considerado por la crítica como la obra que culmina la etapa *Pop Art* de Velázquez, también influenciada por las tendencias Neofigurativas y la *Bad painting* o el Arte del desecho. Al mismo tiempo, se la considera la obra que da paso a la última etapa del pintor, la etapa calificada por los críticos como «etapa Gore-Plus»; aunque, otros críticos, por ejemplo los alemanes, prefieren llamarla «Gore-gore». Es la etapa que se relaciona con la sordera del pintor y explica sus últimas composiciones, cargadas de rabia y de brutalidad. Es la etapa archiconocida de los Cristos sangrantes, las vírgenes degolladas y los aguafuertes pornográficos.

Cuando nos enfrentamos con Velázquez, lo que más nos desconcierta, sin duda, es verle desaparecer; y no ya detrás de su obra, sino con su obra. Le vemos partir, le vemos marchar, armoniosamente, musicalmente, hacia el enigma mismo del que viniera. Y lo más escandaloso es que se va sin dejarnos apenas nada, nada corpóreo, nada material, nada útil, nada tangible. Alguien dirá que nos ha dejado *Las Meninas*, pero todos hemos sentido alguna vez que, en *Las Meninas*, el cuadro no existe; o mejor dicho, que no está en ninguna parte, que se ha diluido, se ha evaporado, se ha disuelto, se ha consumido hacia adentro hasta desaparecer.

La realidad en los lienzos de Velázquez aparece siempre yéndose, yéndose por el fondo, por esa puerta del fondo que, a veces, como sucede en *Las Meninas*, es una puerta visible, y, otras veces, no lo es, aunque siempre es una puerta practicable. Velázquez parece venir no para intentar conquistar la realidad, ni para expresarla, ni para reflejarla, pues ni siquiera es la realidad lo que le interesa, sino la vida. Velázquez no es un pintor realista. Un adulador de la realidad sería, por ejemplo, Ribera, y un exaltador, Goya. Goya bucea, se embadurna, revuelve en la realidad, la destaca, la contrasta, parece esperar mucho, quizá todo, de la realidad. En cambio Velázquez apenas espera nada de ella. Sabe que la realidad está ahí dándole figura a la vida y la contempla lleno de amor pero no enamorado, sino lleno de un piadoso amor personal.

Toda la realidad, sin distingos, la más hermosa, la más horrible, será bien acogida en el terreno de su pintura. La deforme figura de Maribárbola, en el ángulo inferior del cuadro, ha sido acogida por Velázquez en su gran lienzo de *Las Meninas*, no para contrastar; no es una caricatura,

ni un elemento pintoresco ni monstruoso, sino casi una flor. Una flor un tanto desproporcionada, fuera de escala, contrahecha, pero viva, con la tierna legitimidad de la vida, que recibe muy confiadamente en el rostro una luz igualatoria. Una luz que no es estética, sino ética. Una luz que luce para todos. Una luz que convierte a Maribárbola en una flor en el gran paisaje de *Las Meninas*.

Las últimas palabras del pintor, registradas por su esposa en el lecho de muerte, y que generan gran confusión entre la crítica fueron: «fuck reality, keep it away from me. Now, I want to be dead, far away from this fucking reality». Que traducido quiere decir: «A tomar por culo la realidad, ahora quiero estar muerto, alejado de esta puta (o jodida) realidad». Y lo de «puta» o «jodida», pues depende de los traductores.

2 JERICÓ 941

Si alguna vez os tenéis que comprar una pistola, tendréis que hacer como yo. Os tendréis que informar en Internet o preguntar en alguna armería.

Hay cuatro filosofías a la hora de fabricar armas portátiles, o sea: pistolas.

Por un lado, están las armas americanas. Las pistolas americanas son armas de usar y tirar. Están hechas con materiales baratos y son relativamente precisas. No son nada del otro mundo, pero para pegar cuatro tiros no están mal.

Luego están las rusas. Las rusas son todavía más simples y más baratas. La diferencia es que son armas robustas. Son armas que están hechas para que disparen en cualquier condición. Están diseñadas para que, cuando dispare, la bala salga y punto.

Luego están las alemanas. Las alemanas son auténticas obras de ingeniería. Son altamente precisas, pero siempre si se utilizan en condiciones ideales. Son armas, en general, muy caras.

Y, por último, están las israelíes. Como ésta, que es la que me he comprado yo. La Jericó 941. Es probablemente la mejor pistola del mercado según las estadísticas. Es la pistola que utiliza el ejército israelí y es evidente que es un arma que está contrastada, un arma que cada día pasa un test. Está basada en un arma checa, la Brno, pero está adaptada a las necesidades de los israelíes. Por ejemplo, la corredera es trapezoidal y más grande. Las guías son deslizantes y están mecanizadas a lo largo de toda su extensión. Esto es así por cuestiones de tolerancia a la obstrucción de partículas de polvo y arena, muy frecuentes en el desierto. Las miras son de 3,3 milímetros y el encare es de tipo combate. Esto permite una muy fácil realineación con el blanco.

Por ejemplo: te tengo a ti, disparo, y ya te tengo a ti. Disparo. Y ya te tengo. Disparo. Y te tengo a ti.

Es un arma muy rápida y altamente precisa. Puedo vaciar el cargador de 16 balas en 10 segundos. Apunto a 25 metros del blanco, que es la distancia a la que viene regulada de fábrica y pampampampampam. Me voy a mirar las marcas que han dejado las balas en el blanco y no distan entre sí más de diez centímetros.

Además, no es muy pesada, aunque está fabricada en acero; el acero le permite una durabilidad de la hostia. Está diseñada para tener una durabilidad de 250.000 disparos. Una barbaridad. Eso es un cuarto de millón de tiros. Digamos que te la compras, empiezas a pegar tiros, pasa una vida, pasan dos, pasan tres, pasan cuatro, y no te la acabas.

3

UNA BUENA ACCIÓN

Lleva todo el día sonando el teléfono a todas horas. Descuelgas y suena un pitido que es como un fax pero que no es un fax.

A las cuatro de la mañana suena.

Me levanto.

Descuelgo.

Suena el pitido, cuelgo y llamo a telefónica para informar del problema.

La teleoperadora me dice que no pueden hacer nada que son los de las otras operadoras que llaman para molestarme.

Para que me dé de baja de la compañía.

Intento explicarle a la teleoperadora que lo que me está diciendo no tiene ningún sentido pero su respuesta siempre es la misma.

Repite insistenteamente el mismo argumento y a mí se me empieza a agotar la paciencia.

Así que le pido su nombre y su número de identificación y le digo que como siga con esa actitud voy a hacer presión para que su empresa le abra un expediente y que conste en su ficha laboral

que es pésima en la atención al cliente
que no tiene ni idea de lo que es «tener iniciativa»
y, lo más importante
que de una forma premeditada
está boicoteando a su empresa.
Y, con todo esto, le digo
la van a poner de patitas en la calle
y no va a encontrar un trabajo nunca más en su vida.
Así que, o me soluciona ahora mismo
el problema de los pitidos o me cargo
su estabilidad
su sueldo
sus vacaciones de Navidad
la guardería de sus hijos
y toda esa mierda.

Entonces sucede algo que no tenía previsto.
La chica va y se me pone a llorar.
¡En una situación así, la chica va y se me pone a llorar!
Primero le digo que con tanto lloriqueo
no va a solucionar nada.
Que lo que tiene que hacer es
echarle un par de huevos
y defender a su empresa.
¡Implicarse, joder!
Pero es evidente que la chica no entiende nada
porque cada vez llora más.
Con hipos
con mocos.
Así que lo siguiente que hago es tratar de consolarla.
Le digo que, lo que hago, lo hago por su bien.
Que si quiere
quedamos
nos tomamos algo
y yo leuento un poco cómo va todo.

Le dejo mi número de teléfono para lo que necesite
me despido y cuelgo.

Y aunque sigo cabreado
y sé que los pitidos van a seguir ahí
al mismo tiempo me siento orgulloso.
Porque sé que hoy he hecho algo
que alguien tenía que hacer.
Lo llaman «una buena acción»
pero para mí no es otra cosa que
«transmisión de experiencia y conocimientos».
En catalán se dice: «donar un cop de mà»
que traducido literalmente al castellano sería
«dar un golpe de mano».
O sea: «echar una mano».
Echar una mano *a alguien*, se entiende,
no al cuello de alguien.
No echas una mano *al cuello de alguien*.
Echas una mano *a alguien*
para enseñarle el camino correcto.
Para ponerlo en vereda.
Esa también es una expresión muy bonita:
«poner a alguien en vereda».

4

UN PADRAZO

Vivo en el centro. En un dúplex. En la planta baja está la cocina, el comedor, la sala de estar y una terraza de dieciocho metros cuadrados donde tenemos una piscina Toy que en invierno está vacía. En el piso de arriba están los cuatro dormitorios, dos cuartos de baño, una habitación

que usamos como estudio y, al final del pasillo, una escalera de caracol que da a una especie de altillo con un armario ropero.

En mi familia somos cuatro:

yo
mi mujer

Isabelita, que va a cumplir siete años en mayo
y Jorgito que tiene tres.

Siempre empiezo por mi mujer
pero lo justo.

Lo que se dice «un repasillo».

¿Que tengo ganas de seguir dando?
pues sigo con los niños.

Pero con criterio.

Por ejemplo: a Jorgito le pego poco.

Porque darle a un niño de tres años es como pegar
a un conejo o a una vaca.

Se queja
berrea

pero no entiende el significado de la paliza.

En cambio Isabelita lo entiende a la primera.

A la primera hostia, quiero decir.

Es una niña lista para su edad.

Mucho más lista que su madre.

Hoy, como estoy de buen humor, he decidido
que me los voy a llevar a IKEA.

Vamos a comprar cortinas para toda la casa
porque las que tenemos están que dan asco.

Pongo a Isabelita atada al carro, que le encanta
a Jorgito lo meto dentro porque no me fío
y a mi mujer le digo que se enganche y que tire del carro.
Empiezo a meter cortinas para toda la casa.

Están flipando y están contentos.

Cuando pasamos por la sección de los peluches
la niña se pone como loca.

Yo le suelto un par de hostias
y le digo que hemos venido a comprar cortinas
no mariconadas.

Y como veo que no me han montado
ningún numerito grave en el IKEA
me llevo a toda la familia a los multicines.

¡A ver una buena película!

Con todo lo que conlleva: sus palomitas, su coca-cola...

¿Que Isabelita quiere la coca-cola grande?
ipues la más grande!

Y la película la decido yo.

Meto a toda la familia a ver la última de Lars Von Trier.

Para que aprendan lo que es buen cine, joder.

Para que tengan una visión ética y moral de la vida.

Y cuando acaba la película
volvemos a casa.

Pongo a dormir a los niños
acuesto a mi mujer
y yo me quedo un rato despierto
escuchando a Beethoven
flipando con Beethoven
sabiendo que hoy
para mi familia
ha sido un día de puta madre.
Un día de esos que no se olvidan.

TRISTÍSIMA BACANAL

Llevo toda la vida escuchando que la mejor cocina es la francesa. La semana pasada estuve en Francia, en París, por negocios, y, la verdad, tampoco es para tanto. Se come bien en cuatro sitios y encima son caros. No como en España, que se come bien en todas partes.

Por ejemplo, el lunes por la mañana: me levanto y, antes de ir a trabajar, desayuno en el bar de abajo. Me pido un bocadillo de jamón y el camarero me saca un pedazo bocadillo así. Con jamón de Aragón, el pan súper crujiente, calentito, con tomate. ¡Espectacular! Para beber me pido un zumo de naranja y el camarero me exprime cuatro naranjotas de Valencia así de grandes.

Al mediodía, como cada lunes, voy a tomar el aperitivo con la gente del curro. Me tomo unos calamares, un pincho de tortilla, unos berberechos, un par de croquetas de pollo y dos medianas. Los calamares, ¡increíbles! ¡Súper caseros! El rebozado, en su punto: crujiente y doradito.

Después quedo con un cliente para comer. Me lo llevo a un restaurante gallego. Un gallego de los buenos. De primero me pido unas lentejas. Me sirven unas lentejitas con su choricitto, su morcilla, su costillita, calentitas. ¡Un pedazo *bol* de lentejas así! De segundo me pido un bistec. La carne gallega se sale por los bordes del plato. Patatas fritas, pimientos fritos, tomate al horno, champiñones salteados. ¡Espectacular! De postre: una ración de queso de tetilla con membrillo. Pido un café con hielo y un orujo de hierbas y me quedo como un señor.

Por la noche, quedo con mi novia. Le digo: *ponte guapa, cariño, que te voy a llevar a cenar unas tapas*. Me la llevo a un restaurante de tapas, pero no a cualquier restaurante de tapas. Llevo a mi novia al mejor restaurante de tapas de Barcelona. Nos ponemos morados: ensaladilla, chocos, calamares en su tinta, berberechos, mejillones a la marinera, bocas, cazón adobado, cecina de León, langostinos... Una botella de Sangre de Toro a medias, un par de carajillos y, así pim pam, nos liamos con los cubatas. Dejo a mi novia en su apartamento y, cuando llego a casa, como cada noche, me caliento un vasito de leche y me lo tomo antes de acostarme.

El martes por la mañana desayuno zumo de naranja, café con leche y un bocadillo de bacon. A media mañana, aperitivo: anchoas, pinchitos de chistorra, patatas con alioli y tres copas de albariño. Al mediodía decido probar un restaurante nuevo que dicen que está de puta madre. Es un restaurante de verdad, restaurante restaurante, lo que pasa es que al mediodía hacen menú. De primero me tomo una sopa castellana. ¡Una sopa castellana, joder, que ni hecha en Burgos! Con su choricitto, su pan, su ajo... ¡Espectacular! De segundo me llama la atención un plato de la carta: lomos de liebre al oporto. Los lomos de liebre, como el conejo, igual, pero la salsa de oporto, ¡la hostia! dulce, pero a la vez picante. Y de postre: pastel de peras casero con chocolate caliente por encima.

Por la noche, ceno en casa. Me caliento unos pies de cerdo del Carrefour que, por cierto, si aún no los habéis probado, no os los perdáis. Están que te cagas y, además, son facilísimos de preparar: cinco minutos en el microondas y andando. Una ensalada tricolor de bolsa con salsa tártara, para acompañar los pies de cerdo, un yogur de frutas del bosque, un par de whiskys para relajarme y un vasito de leche caliente antes de acostarme.

El miércoles por la mañana no tenía pensado desayunar porque había quedado con un cliente importante y quería llevarle a comer cabrito, pero a media mañana me entra un poco de hambre y me tomo un café con leche y un par de churros de crema. Al mediodía, comida con el cliente. Para empezar, en plan entrante, pido unas ostras. Una docena de ostras para cada uno. De primero: unos canelones de bacalao con setas del bosque cubiertos de una mus de escalibada. Buenísimos. Luego le pregunto al camarero: *a ver, ¿explíqueme cómo va esto del cabrito?* El camarero me dice: *el cabrito, señor, es ideal para dos personas.* Pues tráigame el cabrito entero, le digo, y un par de botellas de Protos, que a este cliente hoy me lo camelo. Después pido un par de whiskys de Malta y, para acabar bien la tarde, me llevo al cliente a un *show girls* de la zona alta. Nos pedimos tres rondas de Bloody Mary y cerramos el trato.

Cuando llego a casa, por la noche, tengo el estómago un poco revuelto, así que ceno cualquier cosa, ligerito: un poco de ensaladilla rusa, unos libritos congelados de lomo con queso, un *whiskito* para relajarme y un vaso de leche antes de acostarme.

El jueves por la mañana...

Zumo de naranja, café con leche y bollo.
Calamares, berberechos, patatas bravas y una caña.
Sopa de berros con picatostes, merluza a la vasca y pastel de fresas.
Caracoles a la brasa, cochinillo asado, tres *gintonics* y un vaso de leche antes de acostarme.

Café americano con tostadas.

Patatas con alioli, gambas en gabardina
boquerones fritos y tres vermuts.
Garbanzos estofados, albóndigas con sepia

y helado de trufa.

Lasaña, *fondue* de quesos, dos *vozkas* con tónica y un vaso de leche antes de acostarme.

Bocadillo de tortilla y café con leche.

Dos copas de ribeiro, aceitunas aliñadas, calamares en salsa americana y patatas con mojo.

Pulpo a la gallega con cachelos, pato a la naranja, sorbete de mango y café solo.

Carpaccio de ternera con virutas de parmesano, codornices a la brasa, tocinillos de cielo, dos orujos y un vaso de leche antes de acostarme.

El domingo, no desayuno.

Paella mixta, gambas a la plancha, ensalada mixta y café irlandés.

Por la tarde: un *browni* de chocolate y un cortado.

Por la noche: una *pizza* congelada, una lata de mejillones, un flan de vainilla y un vaso de leche antes de acostarme.

(Este monólogo va seguido de una proyección en la que, durante 8 minutos y de manera sistemática, vemos cómo se vacían en la basura platos con restos de comida: restos de paella, platos de calamares, trozos enteros de carne, platos de lentejas, tartas de postre, ensalada, patatas fritas, etc. Este video se gravó en las cocinas de varios restaurantes de Barcelona.)

6

ÍCARO

Estoy muy contento de estar haciendo esta obrita con Santi, pero el año que viene entro en Gran Hermano y,

después de pelearme con todo dios y de tirarme a una valenciana en el *yacuzzi*, gano el concurso.

Cuando salgo del concurso, coincido con Amenábar en un programa de máxima audiencia y me contrata para su nueva película. Ganamos el Goya al mejor actor. Entramos en la selección de los Oscar y, después de una noche interminable de rayas con Tom, Penélope y Antonio, ganamos el Oscar al mejor actor, a la mejor película y a la mejor banda sonora.

En el 2007 me voy a vivir a Nueva York con Penélope. Nos casamos por un rito Hawaiano, como Elvis, y a los tres meses somos la pareja del año. Nos llueven los contratos millonarios en publicidad: anuncios de coches, de perfumes, de joyas. Las cosas nos van tan bien que, en diciembre de ese mismo año, decidimos abrir nuestra propia cadena de ropa *made in Rumania* y Túnez.

En el 2009 vendemos la exclusiva de nuestra separación por un pastón y, con ese dinero, me dedico a viajar y a tirarme niños y niñas de todo el mundo. Abro un Disneyworld en Bombay y otro en Perú.

En el 2013 grabo un disco rollo étnico y, aunque no tengo ni puta idea de cantar ni de tocar nada, se venden millones de copias. Con la pasta que saco, hago unos cuantos pozos en Sudán y me compro un palacete victoriano en la campiña francesa y varias casas de lujo: una en Hawái, otra en el Tibet y otra en Zahara de los Atunes. El resto lo invierto en nuevos talentos latinos y africanos y en la campaña electoral del presidente de los Estados Unidos.

En el 2014 me caso con Paris Hilton y heredo toda la fortuna de la familia porque, casualmente, todos los he-

rederos sufren un accidente de avión dos días después de la boda y no se salva ni dios. Fundo una empresa de investigación y nuevos recursos y un canal porno (en abierto) donde salen famosos haciendo realidad sus deseos más bajos y secretos.

Me retiro a Hawái con una vietnamita de 14 años y, en el 2023, mi empresa de nuevos recursos descubre que hay petróleo en Venus y ya es el pelotazo final. Tengo tanto dinero que no sé qué mierda hacer con él, así que decido acabar con el hambre en el mundo y me muero en el 2125 con 151 años, 60 hijos, 300 ex-mujeres y una estatua en cada plaza de cada ciudad del mundo entero.

7

EPÍLOGO

(En la oscuridad.)

Hola. Buenas noches. Gracias por haber venido. Me llamo Vicens Mayans. Nací el 25 de febrero de 1974. Soy Piscis, ascendente Escorpio. Mi padre se llama Vicente y mi madre Vicenta. Me crié entre Mallorca y Formentera. Vivo en Barcelona en un piso alquilado y compartido. Soy homosexual y hace un año y tres meses que tengo pareja estable. Estamos muy contentos y hay mucho amor en el aire. Por eso nos estamos planteando tener un hijo.

Hola. Me llamo Santiago Anguera Arbolí. Mi nombre artístico es Santiago Maravilla. Nací en Ribarroja, un pueblo de la provincia de Tarragona, el 15 de agosto de 1969. Mi padre se llama Josep y mi madre Josefina (y no es broma). A mí, me van las tías. Vivo con mi novia, en Bar-

celona, en un piso de alquiler y no quiero tener hijos. De todos modos, aunque un día decidiera tenerlos, siempre tendría la sensación de que me estoy perdiendo algo: nunca voy a saber qué se siente al ser madre.



Fot. Nicolas Lieber.



Santiago Maravilla. Fot. Marta Casas.



Eba Rubio. Fot. Marta Casas.

EL PERRO / 2005

Con Santiago Maravilla, Judit Saula, Eba Rubio, Paqui González, Jordi Lázaro y Gigi Lázaro
diseño de iluminación **Ana Rovira**
creación audiovisual **Roger LaPuent**
ayudantes de producción audiovisual **Pablo G. Castro** y
Julia Fontana
espacio escénico **Afra Rigamonti, Jessica Braun y Marta Galán**
asesoría en el movimiento **Mireia Serra**
música *Wonderful World* (Ramones), *My Way* (Sex Pistols),
Still loving you (Scorpions), *Live is Live* (Opus), *Mambo number 5* (Lou Vega)
Texto y dirección **Marta Galán**

Coproducción Mercat de les Flors y M. Galán / S. Maravilla.
Colaboran Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Ministerio de Cultura (INAEM) y MOM- El Vivero. Agradecimientos a Xavier Bassiana, Nau Ivanow.

El Perro se estrenó en el festival Panorama (Olot) en octubre de 2005.

El Perro significó una nueva incursión en la creación escénica con no-actores. En ese caso, trabajé, además de con Santiago Maravilla y Judit Saula (ambos actores), con una mujer de 30 años y una familia (madre, padre e hija). Para Eba, Jordi, Paqui y Gigi, *El Perro* representó un primer contacto con la actuación y la creación escénica. Los fragmentos que siguen a continuación son los únicos que considero susceptibles de ser transcritos y editados bajo mi autoría. El resto de los textos que se pusieron en juego provenían de un trabajo docu-biográfico realizado con las personas que estaban en escena. El resultado: fragmentos narrativos y confesiones que se estructuraban y se disponían en un marco ficcional. Este procedimiento conformaba una dramaturgia híbrida donde estaban, por un lado, mis ideas, mis reflexiones (cuyo portavoz era Santiago Maravilla) y, por otro lado, las reflexiones del resto de personas implicadas en la creación: su propia gramática, su subjetividad. Esos textos les pertenecen a ellos. Por eso no están aquí.

A mi madre, a mi padre y a mi hermana. Por todo.
A Mar, para cuando crezca.

1

EL DESENCANTO

Fiesta a la que me invito solo.

Fiesta donde rompo los lazos que me unen a los demás.

Yo no entiendo ninguna fidelidad a esos lazos.
Cualquiera que me ame está obligado a romperlos
a romper esos lazos.

El acto de amor cabal consistiría en salir por la noche
al acecho
y no de algo en concreto
sino de un imposible.
Y con los ojos abiertos desmesuradamente
contemplar el cielo.*

Mi moral: hacer lo mínimo imprescindible
para no resultar un loco.

* Juego intertextual con el inicio de *El pequeño*, de George Bataille.

Un animal loco.

Entiendo la palabra alimento como lo que es: un instante de autorreflexión.

De la misma manera que entiendo la relación con una persona como lo que es: un instante de apertura.

Ofrezco mi lomo a tu mano

ya está

ofrezco mi respiración a tu paseo

ya está

mi juego a tu tristeza

mi reposo a tu reposo.

Ésta es mi condición: encontrar en mis acciones un movimiento libre y desinteresado.

Imaginar un lugar donde la única ley en vigor sea la ley de la naturaleza.

Mogly

El libro de la Selva

Tarzán de los monos

Rodríguez de la Fuente

Cousteau.

Te pongo un ejemplo: la abeja reina.

La abeja reina no es reina por tener más fuerza o tener más armas.

La abeja reina del panal es reina porque no tiene aguijón.

Otro ejemplo: cuando dos osos pardos se pelean

por una hembra

(lo que quiere decir también pelearse por un territorio) el que pierde, se retira.

Lleva el lomo húmedo de saliva y sangre y busca un lugar solitario donde dejar caer todo su peso contra la tierra y descansar.

Los osos no matan osos.

Asumen la derrota y se van con el rabo entre las piernas.

Para la mayoría, los hombres son hombres

porque tienen manos
porque usan las manos.

La mano distingue al hombre de los demás animales. Pero la mano es también la mano que levantas contra los de tu propia especie.

Inteligencia igual a objetivación de la realidad. O sea: veo lo que no soy, lo reconozco y lo destruyo.

Ahora estoy aturdido.

Estoy aturdido como la garrapata está aturdida cuando se deja caer sobre el lomo caliente del perro.

Estoy aturdido como la garrapata está aturdida cuando responde a los tres únicos estímulos que conforman su mundo: el olor a sudor del mamífero el olor a sangre del mamífero

y la temperatura de 36° del mamífero.

Me dejo caer desde la misma ceguera y desde la misma sordera que se deja caer la garrapata.

No oigo nada

no veo nada

pero respondo a esos tres estímulos

como la garrapata responde a esos tres estímulos: con la intensidad y la pasión de saberse haciendo algo en lo que le va la vida.

Con el mismo desprendimiento.

La misma alucinación.

Estoy aturdido como está aturdida esa bestia sin voz, sin oídos, sin visión.

Pero, aun así, en ese lugar obtuso puedo imaginar un espacio donde existir sea alguna cosa más apasionada que esta sinrazón con cara de hombre.

Este desencanto de ser hombre.

Soberanía Representación Infancia Libertad Democracia Integración Civismo Responsabilidad Condolencia Usurpación Colaboración Pacificación Intervención Cirugía Extorsión Prevaricación Promoción Tasación Mediación Cultural Social Igualdad Deporte Contrato Felicidad Reparto Reacción Rebelión Consumo Terrorismo Carencia Familia Deuda Inercia Alza Implicación Transición Inanición Desprotección Reorientación Intereses Puta Necesidades Sumisión Imposición Negligencia Preceptos Doctrinas Recomendaciones Control Prevención Educación Bien Común Riqueza Acumulación Ecología Ascenso Economía Revolución Naturaleza Negociación Diálogo Desarrollo Parque Hipoteca Envidia Casa Caravana Mediación Chusma Mentira Accidente Protección Sexualidad Lógica Comunicación Masas Compulsión Mercancía Dividendo Sueldo Divisas Poder Mandarina Misa Indígena Alienígena Política Poética Estética Conservador Radical Soledad Centurión Medusa Playa.

Utilizaré a menudo estas palabras pero ya no sabré lo que significan. Será como estar cantando una canción en inglés sin haber aprendido nunca inglés. Digamos que tengo el lenguaje, pero también tengo la confusión.

¿Os sabéis ese del papá gato que les dice a sus hijos gatitos: venga, vamos, que os voy a llevar a follar. Y salen todos a la calle la mar de contentos. Pero en la primera esquina aparece un perro enorme y acaban dando vueltas a un árbol: los gatitos, el gato y el perro enorme detrás. Entonces uno de los gatitos se gira al papá gato y le dice: *papá, papá, yo creo que follo una vuelta más y paso.*

Es un chiste pero no es un chiste. Es la versión felina de la primera toma de conciencia, es decir: del desencanto.

2

POR EJEMPLO, LA PALABRA «ESFUERZO»

Por ejemplo, la palabra «esfuerzo». Pienso en la palabra «esfuerzo» y me entran escalofríos. Piel de gallina. Cuando era más joven creía en la palabra «esfuerzo» y en las siguientes palabras que seguían a la palabra «esfuerzo». Creía que, después del esfuerzo, iban a venir expresiones del tipo «merece la pena el esfuerzo». Pero hoy la palabra esfuerzo me resulta sospechosa y me resbala. Nada de nada de nada merece un esfuerzo. Nadie reconoce el esfuerzo de nadie. El esfuerzo es la otra cara de la decepción. No hay experiencia que merezca un esfuerzo. Y por eso, cuando pienso en la palabra esfuerzo, me intranquiliza pensar en todas las cosas que un día hice pensando en la palabra esfuerzo y que luego se quedaron a medias, cuando yo tenía, realmente, la sensación y la esperanza de estar haciendo un esfuerzo.

Y lo mismo con la palabra «experiencia». Tampoco existe para mí la palabra «experiencia». Esa palabra, «experiencia», significa «te vas a joder, porque es imposible prevenir nada». Cada hombre que amas, va a ser siempre el primer hombre que ames. Cada conversación, la primera conversación. Un desengaño, el primer desengaño. Y la tristeza de un día cualquiera siempre va a ser la primera tristeza de un día cualquiera. Te pilla por sorpresa y te pilla en bragas. Siempre la misma sensación de estar desorientada, de que no existen mapas de navegación, ni guías de viaje, ni modos definitivos, incuestionables, de actuar.

Ahora me viene a la memoria una película de boxeadores. Trata de un boxeador que es una mierda de boxeador, pero sus representantes le convencen de que es el

mejor de los boxeadores. Y, con esa mentira, le están traicionando. Apañan con pasta las peleas y el tipo se cree que es la hostia, que es el mejor, que nadie puede con él. Y lo que pasa es que su misma gente le está traicionando. Menos Humprey, Humprey Bogart, que es el menos malo de la película y que, al final, le echa un cable. Por suerte acaba todo bien y el boxeador vuelve a casa de su madre. Al campo, que es dónde tienen que estar: con su gente y en el campo. La película se llama *Más dura será la caída*. Y se entiende, ¿no? A mayor altura, peores consecuencias.

3

MUERTES DE PERRO

Otra de las cosas que distingue al hombre de los animales es el vínculo que tienen con la muerte. El comportamiento de una mona lactante, de una mona que acaba de parir, no cambia cuando muere su cría. La mona se relaciona con la cría como si ésta aún estuviera viva. Al inicio, no suelta a la cría muerta. Continúa apretándola contra su pecho para que se agarre y la lleva en sus brazos a todas partes. La mona sólo renunciará a su cría cuando ésta no sea más que un amasijo de piel y huesos en descomposición.

Cuando era pequeño
mis padres me llevaban de excursión al cementerio
a visitar a los muertos
a limpiar las tumbas
a cambiar las flores
a merendar, en el cementerio.
Pero no recuerdo haber tenido conciencia



Santiago Maravilla y Gigi Lázaro. Fot. Marta Casas.

de lo que quería decir morirse
palmarla
irse de este mundo
hasta que cumplí los 17 años.
Yo acompañaba del brazo a mi padre.
Íbamos detrás de un ataúd.
Entonces me fijé en las iniciales doradas escritas en la
parte trasera del féretro: J.A.C.
Joan Arboli Clua.
Mi abuelo.
Vale, más fácil, ¿quieres merendar?
¿Qué pongo? ¿Patatas, aceitunas, medialunas?
¿Las quieres de jamón o de chorizo?
Vale, lo voy a intentar.
Empiezo por otro lado.
Tú quédate con que hay cuatro opciones.
Cuatro opciones.
La primera es la aséptica
¿Tú tienes perro?
Bueno, pues imagínate que tienes un perro y que el perro

está muy enfermo.

Imagínate que tu perro tiene un cáncer de perro.
Un cáncer terminal.

¿Sabes lo que quiere decir «terminal»?

Quiere decir que el perro se va a morir
que no hay solución.

Entonces tu padre decide que hay que
«sacrificar al perro».

Y quédate con esta expresión
«sacrificar al perro».

A un perro que tiene cáncer no se le mata, se le *sacrifica*.
Porque sería raro ver salir a tu padre del garaje con el 4x4
el perro tumbado en el asiento de atrás
tú, en el jardín

jugando

lalalalala

y que tu padre bajara la ventanilla y te dijera: *quédate en casa, hija, haz los deberes y acábate la merienda que yo voy a matar al perro*.

¡Imagínate qué trauma!

Y por eso tu padre no puede decir «acábate el desayuno
que yo voy a *matar* al perro»

por eso dice «acábate el desayuno
que voy a *sacrificar* al perro»

¿La has pillado?

Vale.

Esta es la opción número uno.

La aséptica.

Veterinario

hospital

inyección

perro sacrificado.

Luego está la opción número dos

que es la más fácil de explicar.

Opción natural: morirse de muerte natural.

El perro es viejo y un día su cuerpo deja de funcionar.

Se le para la máquina.

Se estropea y punto: deja de funcionar.

Como una lavadora.

Ahora vamos con la opción número tres.

La opción brutal: matar al perro a conciencia.

Imaginemos otro contexto para perros y amos.

El perro vive en armonía con gallinas y patos
en una casa en el campo.

El perro vigila la casa.

Vigila a las gallinas y a los patos.

El perro es un perro guardián.

Un perro vigilante.

Pero al perro, un día, vete tú a saber por qué
se le cruzan los cables y le da por jugar
con los patos y las gallinas

como juega un perro con patos y gallinas.

Agarra a las gallinas con los dientes

y zas zas zas

las lanza a más de siete metros.

A los patos

que son más grandes

los trata como a perras.

Los persigue y los monta.

Con las patas delanteras los agarra por detrás
los aplasta contra el suelo

zas zas zas

y bombea un rato hasta que los suelta o se sueltan.

Y cuando llegan los dueños del campo
de recoger lechugas

se encuentran con el cuadro: gallinas ensangrentadas

dando tumbos
patos con el cuello partido
y el perro por ahí
como si nada.
No para de jugar, el perro.
Entonces el padre le dice al hijo
pégale un tiro a este cabrón.
Se ha cargado doce gallinas y siete patos.
Y el hijo, obediente
(porque en el campo los hijos obedecen a los padres)
va a buscar la escopeta al garaje
y, sin pensárselo dos veces
pum pum pum
el perro a tomar por culo.
Ahora tienen doce gallinas menos, seis patos menos
y un perro menos.
Esta opción parece la más violenta
pero, en realidad, es la que implica menos problemas
morales y de conciencia.
Al perro se le pega un tiro por cabrón
porque no ha sabido distinguir el juego del asesinato.

Y, por último, la opción accidental
matar a un perro sin querer.
El perro es joven.
Acaba de llegar al pueblo y
en los pueblos
ya se sabe
los perros, los niños y los abuelos se sueltan por la calle
como si nada.
Imagínate: el campo de fútbol, las dos porterías
y la carretera de acceso al pueblo pegadita al campo.
El perro está jugando con los niños de ocho años
lalalalalala
guauauguaugua

pásalapásala
y, en una de éasas
la pelota sale disparada hacia la carretera.
¿Tú que haces?
Te quedas ahí, sin moverte
porque has recibido la orden clara y explícita
de «no salir nunca corriendo detrás de una pelota que se
va hacia la carretera».
Pero el perro es un perro y, claro, nadie le puede explicar
las cosas de esa manera.
Así que sale a toda velocidad hacia la carretera
(detrás de la pelota
como loco detrás de la pelota)
justo en el momento en el que pasa a toda hostia un 4x4.
El coche le da de lleno.
El conductor no tiene tiempo de reaccionar
y el perro sale disparado a más de veinticinco metros.
Rebota en el parachoques y después en el capó y sale
despedido por encima del coche.
Hacia atrás.
25 metros hacia atrás.
El padre se baja del 4x4 y lo primero que hace es com-
probar que no haya abolladuras en el coche.
El perro se ha dado un buen golpe
pero el 4x4 está intacto.
Después va a auxiliar al perro
pero el perro ya no responde.
Tiene los ojos abiertos, pero ya no respira.
Y, sólo en ese momento, el padre toma conciencia de lo
que acaba de hacer: acaba de matar a un perro.
Y cuando llega a casa
del trabajo
llega aturdido
y su hijo le pregunta: *papito, papito, ¿qué te pasa, papito?*
y el padre que le mira

aturdido

y le dice: *joder, hijo, qué putada, se me acaba de cruzar un perrillo en la carretera y lo he matado.*

Y entonces el niño, por primera vez, verá a su padre como lo que es: un hombre insignificante y aturdido que acaba de cagarla.

Porque las personas normales, a menudo, la cagan.

¿Lo tienes?

¡Bien!

Ahora vas a explicarle a la gente que ha venido al teatro qué es lo que has aprendido hoy cuáles son esas cuatro opciones.

Tema: tipos de muertes de perro.

4

PARA DECIRTE QUE TE QUIERO, PARA SABER QUE ME QUIERES, PARA QUE SEPAS QUE TE QUIERO, PARA COMPROBAR TU AMOR

Imagen número 1

Te sumerjo la cabeza en el agua. Te la sumerjo mucho rato, mucho. Cuando las burbujas empiezan a espaciarse, saco tu cabeza del agua y te reanimo. Cuando me deseas tanto como ahora has deseado el aire, entonces te querré. (Proverbio chino)

Imagen número 2

El corazón se supone que sólo lo entregan las vacas, en el matadero. El mío, lo pongo en una cajita de cartón y te lo mando por correo certificado.

Imagen número 3

Un acto de amor bestial: convertirme en mantis religiosa en mitad del banquete de bodas. Ahí, sin pudor, delante de mi madre. Delante de tus padres y de toda tu familia. Devorarte parte a parte sobre la mesa principal. Comerme tu cerebro, tus nervios, tu corazón.

Imagen número 4

Otro acto de amor bestial: Voy, y así de decidida me entrego, me dejo crucificar por ti.

Imagen número 5

Me dices: me entusiasman tus ojos. Y yo voy, sin más, me los arranco, te los dejo en un plato y me voy a tientas.

(lo dice, más o menos así de irónico y cañero, el poeta Ángel González.)

Imagen número 7

Un acto de amor total. Lo que más me reconcilia con mi propia muerte es imaginar un lugar donde tus huesos reposen junto a mis huesos. Que nos entierren juntos. Como a los amantes de Teruel. Como a Eloísa y Abelardo. Junto a ti puedo imaginar un lugar donde ser fosfato de calcio sea suficiente. Tu cráneo sobre mis costillas, tu pelvis contra mi pelvis, las manos entrelazadas. Y que, sobre la tumba, alguien coloque una cadena de música Aiwa o Panasonic, potente, con wáticos, que claven los bafles contra la lápida, boca abajo, y que suene en *repite* esa balada hortera de los Scorpions que a ti y a mí tanto nos gusta.

(Juego intertextual con un fragmento de *Y nuestros rostros, mi vida, breves como fotos*, de John Berger.)

REVELACIÓN

Las piedras de la orilla se me clavan en los pies y me hacen salir agua por los ojos. La madre tiene la falda arremanga por encima de las rodillas. Los dos más pequeños tienen el cuerpo metido hasta la mitad en el río. La madre los sostiene y los salpica. Su doble juego se adivina: darles amarre y espabile. El padre vigila a la madre desde la orilla. Al padre no le gusta el agua, pero ama a la madre loca de atar que se remoja y grita. La madre de la madre se ha puesto un periódico en el culo y se ha sentado en una piedra oscura. El padre de la madre se apoya en un árbol, a la sombra y más arriba. Que espera ahí, dice, que el desnivel hacia el río ya no es lo que era. Que el desnivel, cuando él podía bajarlo, era menos desnivel. La niña que es una lianta que es un tormento una niña tremenda se lanza despendolada hacia el camino de piedras que cruza el río. *¡Que la detengan!* –grita la madre de la madre. *¡Que se nos va río abajo la niña la lianta la tremenda!* Y la madre que mira a la madre, que es su madre, y le dice que no sufra. Que este río no arrastra. Que es un río como de cuento.

Si me preguntas qué momento elijo de mi vida que la explique, elijo éste. Esto es lo único importante que he venido a hacer aquí (a este mundo, quiero decir): ser testigo de esta escandalosa simultaneidad de tiempos y de espacios, de este río como de cuento, de esta revelación.

FINAL

Mis manos se parecen demasiado a las manos de los monos. Eso me inquieta al tiempo que me reconforta. La vida resumida y contenida en una sola acción (apasionada, anodina, pertinaz): quitar los parásitos a tus padres y a tus hijos. Indistintamente. Por turnos.



Judit Saula. Fot. Marta Casas.

FERNANDO RENJIFO



Homo politicus, v. México. Imagen de promoción.
Fot. Marianela Santoveña.

TRAYECTORIA PROFESIONAL

En 1992 Fernando Renjifo (Madrid, 1972) funda la compañía La República. Al igual que él, que por entonces cursa estudios de Filosofía en la Universidad Autónoma de esta ciudad, la mayoría de los integrantes de La República proceden del medio universitario. Esto explica la vocación intelectual del grupo, así como los autores sobre los que trabajan, generalmente a partir de recreaciones textuales elaboradas por el director. La República va a ir evolucionando hacia una forma más austera y más directa en su modo de comunicación. De alguna manera, los procesos creativos recorren un camino que va del pensamiento a la escena.

Los dos primeros espectáculos de La República, todavía en un ámbito semiprofesional, fueron *Cretenses*, sobre textos de Homero y Ovidio, y ya en 1995 *Las moscas*, una versión libre de la obra de Jean-Paul Sartre. En 1997, *Fausto*, sobre un trabajo textual a partir de distintas versiones, aunque centrada en la de Goethe, marca un momento de consolidación, tanto en la búsqueda de un lenguaje propio, como en el nivel de representaciones que alcanza y la respuesta por parte del público. A ésta le seguirán *Réquiem*, un texto del director inspirado en *El mito*

de Sísifo, de Albert Camus, con tres actores vestidos de blanco y sin apenas movimiento, y *Werther (sombra)*, una creación a partir también de un texto de Renjifo sobre la obra de Goethe; entre medias, para conmemorar el décimo aniversario se reúne a actores que habían pasado por la Compañía, así como a otros nuevos, para hacer una creación colectiva, *Estudio sobre la risa*.

Homo politicus (2003-2004) expresa un nivel de madurez de una compañía que decide dar el paso a un lenguaje escénico en primera persona, muestra a su vez de un compromiso personal más explícito. Supone un punto de llegada de una trayectoria que había ido desvistiéndose de elementos accesorios. A esta fase final de La República y en condición ya de cocreadores, llegan Rafa Muguruza y Alberto Núñez, a los que se sumaron, invitados para esta obra, Abdel Hamid y Paul Loustau. *Homo politicus* se convierte en la expresión escénica —física e intelectual al mismo tiempo— de una actitud personal que trata de exponerse con la máxima claridad. La actuación con los cuerpos desnudos se convierte en una suerte de manifiesto escénico. Esta actitud se proyecta hacia el público en forma de pregunta igualmente personal, tratando de remover convenciones teatrales y sociales. En este sentido, es significativa la búsqueda de una frontalidad física que no se agota en un diálogo verbal, una propuesta en la que se encuentra el eco de ciertos referentes cinematográficos relevantes para el director, como Godard o Kiarostami. El tono de la obra se caracteriza por una suerte de serena radicalidad, que permite entender la disolución del grupo en 2004, tras la versión de Madrid, como resultado de una necesidad de seguir avanzando por un camino que ya no pasa por el modelo de un grupo estable.

El proyecto posterior desarrollado por Renjifo, ayudado por Alberto Núñez, marca a su vez un nuevo estadio

de partida de un camino más personal en el que el diálogo entre la creación escénica y una postura intelectual se hace más nítido. Las versiones de Méjico y Río de Janeiro, que seguirán a la de Madrid, significan el desarrollo de este proyecto en contextos sociales distintos y desde grupos humanos constituidos para cada una de las versiones; por otra parte, responde a la necesidad del director de explorar otros horizontes culturales y escénicos.

La escena se convierte en un espacio de creación poética cuyo lenguaje va a ser el cuerpo y las acciones, los ritmos y los modos de decir, un espacio de creación comparable, en cuanto a la libertad expresiva, con el que ha desarrollado paralelamente a través de la escritura poética. La realidad de cada actor es la base de un modo de trabajo en el que se eliminan las mediaciones ficcionales en favor de un lenguaje literal. La voz y la función del director se desplazan, dejando espacio a la de los actores. La acción física y el cuerpo se presentan como territorio de resistencias, un campo de creación en el que Abramovic constituye otro de los nombres de referencia. Este camino de profundización en la expresión de un yo humano adquiere en sus últimos trabajos un tono cada vez más esencial. Dentro del mapa teatral madrileño, la poética y la figura de Carlos Marquerie puede servir como punto de referencia para acercarse a la postura escénica y personal de Renjifo.

CONVERSACIONES

En la entrevista de Primer Acto te refieres a *Homo politicus* como “teatro”. ¿Cuál crees que es actualmente la vigencia de*

* «El largo viaje de *Homo politicus*», *Primer Acto* 316 (2006), pp. 66-79.

*este término, su singularidad frente a otros modos de comunicación... o, como propones en *Homo politicus*, no tiene ya sentido detenerse en estas etiquetas?*

Es verdad que hoy en día estas clasificaciones (teatro, danza, performance...) me parecen bastante discutibles, sobre todo cuando se usan de un modo restrictivo. Creo que empeñarse en ellas no refleja más que la inercia de la tradición. Cada una tiene algo de específico, pero lo cierto es que hay muchos trabajos muy difíciles de clasificar en esas categorías. Creo que gran parte de las veces la clasificación —o autoclasificación— responde más a la formación o a la trayectoria de los artistas que al tipo de trabajo en sí. Es decir, la gente que proviene de la danza adscribirá sus trabajos a la danza, aunque analizados objetivamente sean más teatrales que dancísticos; y la gente que proviene del teatro adscribirá sus trabajos al teatro, aunque pudieran ser perfectamente adscritos a la categoría de danza. Lo que se nombra muchas veces es el lenguaje desde donde se ha evolucionado, aunque la evolución haya llevado a terrenos muy fronterizos.

Cuando yo defiendo que *Homo politicus* es teatro, lo que quiero hacer es subvertir de algún modo el concepto de teatro, ampliarlo, discutirlo, enriquecerlo, bombardearlo frente a la ortodoxia canónica que desde varios frentes no admite la evolución de los lenguajes. Desde *Réquiem* se me ha dicho muchas veces que lo que hago es muy poco teatral, o *antiteatral*. Parece que hay algo naturalmente reaccionario en la crítica, el público, las instituciones, que se manifiesta paradigmáticamente en esa frase tan recurrente, más de lo que parece, que es “esto no es teatro”, o “esto no es danza”, etc., como si ahí acabara todo y como si eso fuera lo importante, y como si esos conceptos fueran estancos y estables, y alguien tuviera la propiedad de ellos.

Creo que lo que debemos hacer es ampliar los conceptos, o inventarnos nuevos, para dar cuenta de lo que ocurre, lo que en definitiva es su función, pero no usarlos de manera ortodoxamente restrictiva, porque eso lo que hace, finalmente, es dejar fuera de *la realidad* gran parte de lo que ocurre.

Cuando hago algo la verdad es que no me detengo a pensar si es teatro, danza, performance o lo que sea. Intento buscar el lenguaje adecuado a lo que quiero comunicar. Y que ese lenguaje sea eficaz. Eso es lo que lleva muchas veces a traspasar las fronteras, la búsqueda, la libertad creativa, no el deseo de romper con nada. La clasificación de lo que hago no es algo que me importe. Pero como espectador sí puedo decir que a veces —muy pocas— cuando veo algo que comunica de una manera determinada y que sólo puede ocurrir en la escena, tengo la sensación de que lo que estoy viendo es teatro, y cuando eso ocurre esa palabra se vuelve a cargar de sentido. Hay un modo de comunicar exclusivo del acto escénico. Supongo que tiene que ver con la *presencia* humana en vivo dentro de la obra. Creo que lo específico de la obra escénica es que se sustente en presencias vivas. Esto genera muchas implicaciones estéticas, políticas y éticas.

Como creador, no es la misma *exposición* a la que uno se somete o somete a otros cuando trabaja con su propia presencia o con la presencia viva de otros que cuando la obra no incluye la presencia, como en la literatura o en la pintura. Hay una diferencia cualitativa importante. Esto hace que el espectador tampoco se disponga igual ante un libro o ante un cuadro que ante un acto escénico, donde se va a encontrar a humanos *vivos*, aquí y ahora. Ese simple hecho contiene una determinada intensidad de por sí. Esa *vida* real que se expone a ser vista, esa *realidad* que se autocoloca en un espacio de ficción creo que es lo que constituye lo específico, la *magia* y la esencia del

hecho teatral, que por esto participa íntimamente de las cualidades mismas de la vida, como su misterio, su fragilidad, su unicidad y su carácter efímero. Me parece culturalmente un grado muy sofisticado de *representación*. Hablar de lo vivo con lo vivo.

La preocupación por lo político está presente desde el mismo título de tu último proyecto. ¿Cómo llegas a esta necesidad de hacer explícita esta cuestión de manera tan directa? ¿En qué sentido te parece significativo, para ti personalmente, o en el momento actual, el hecho de que un proyecto sitúe la idea de lo político en el centro de su reflexión?

Siempre creemos o tendemos a pensar que *nuestro tiempo* tiene algo de particular. Y yo creo que no es tanto así. Por supuesto los tiempos cambian, pero la condición humana y la complejidad de las relaciones del hombre con el mundo creo que no cambian tanto. Y finalmente se trata de eso. Es decir: podríamos pensar que *hoy* es necesario hablar de política. Y claro que lo es. Pero esa no creo que sea una característica ni una necesidad propia ni exclusiva de nuestro tiempo. El mundo es un lugar de dolor, de sufrimiento y de injusticia. Y el pensamiento y el arte se tendrán que rebelar siempre ante eso.

Para mí hacer arte es una manera de estar vivo, y el estar vivo ocurre en un aquí y en un ahora. Ese aquí y ahora suele ser un lugar conflictivo, doloroso, con el que estamos disconformes. Creo que la preocupación política no es más que eso. Un modo de compromiso con la realidad, que puede hacerse más o menos consciente o explícito. En este sentido, no es una militancia ideológica ni ideologizada, sino un modo de estar, de ser-con-otros. No creo en un ‘teatro militante’ sino en un arte vivo, y por eso necesariamente político, aunque no lo sea explícitamente.

Ahora mismo hay algo de la *beligerancia* política que me gustaría superar. Hay otros modos de militancia. La

militancia poética, por ejemplo (que no deja de ser algo muy político). Hoy me gustaría tender más a lo poético. Que es otra manera de estar, sin que suponga un *des compromiso* con lo político.

La idea de *homo politicus* —no el término— está tomada de Hannah Arendt. Puede parecer redundante, de hecho la definición clásica aristotélica del hombre incluye lo político —*zoón politikón*, animal político— pero lo que hace este término es subrayar, fijarse en esa dimensión o faceta humana, la social, la de su ser-con-otros, entre-otros, como cuando Arendt habla de *homo faber*, para fijarse en la dimensión productiva del hombre.

Creo que la decisión de hacer el *Homo politicus* en ese momento también respondía a una cuestión vital. Cuando empezamos con el proyecto rondábamos más o menos los treinta años, que es cuando uno está ya incorporado plenamente (casi inevitablemente) a la *vita activa*, al engranaje del sistema (productivo), o por lo menos eso es lo que se espera de uno, y se va siendo más consciente de ello. Entonces era un buen momento para plantearse ciertas cosas, como en qué medida uno participa de lo que ocurre, en qué medida el sistema nos aliena, y cómo encontrar un modo de estar y de actuar.

Lo que ocurrió con el *Homo politicus* de Madrid es que en el momento en que se gestó vimos necesario y conveniente ser muy explícitos. Fue una manera de estar y de denunciar un momento concreto, que era muy degradante políticamente y en el que nos sentíamos inevitablemente muy implicados. Recordarán ustedes aquella época, con un gobierno mentiroso, insensato y con prácticas totalitarias en el poder, y en lo local, en la Comunidad de Madrid, habiendo sufrido un *golpe de estado democrático*, sin que nada pasara. Entonces la obra era un grano de arena en el desierto, pero era un modo de no quedarse callado desde el propio quehacer. En ese sentido

esa obra fue muy *militante* y muy explícita. Las otras, la de México y la de Río, partieron sin embargo de la premisa de no hacer referencias explícitas a la actualidad política, buscando adentrarse en lo político de una manera más abstracta, aunque pudieran resultar también muy militantes de otra manera.

¿Cómo te planteas los procesos de trabajo? El actor ha sido tradicionalmente entendido como un transmisor de algo, alguien que presta su cuerpo a la palabra del otro; ahora el actor habla desde él mismo, lo que afecta directamente al concepto clásico de autoría, pero también de actuación. ¿Qué implicaciones éticas tiene esto? ¿Una moda o una necesidad?

Para mí cada obra pide un modo de trabajo y un modo de implicación de los actores, forma parte de sus premisas. Para *Homo politicus* pensé que el proceso debería ser particular, por el contenido y las intenciones de la obra. Aquí la concepción inicial, aunque las intenciones eran claras, era muy abierta y se fue materializando poco a poco en el proceso de creación, en diálogo con los actores, pensando con ellos, tomando en cuenta sus propios materiales, palabras, pensamientos.

Hay muchos modos de pensar. Para determinadas cosas me interesa el pensamiento dialógico, el que se construye y avanza a través del diálogo. Este tipo de pensamiento se enriquece de la diferencia y de la aportación de los otros. Es otro modo de construir y de trabajar. Me pareció que era lo adecuado para lo que quería ser *Homo politicus*.

Pero no siempre he trabajado así. A veces he partido de una concepción más clara y cerrada de lo que es la obra, digamos que de alguna manera ya estaba escrita, sea esto literal o no. Éste fue por ejemplo el caso de *Réquiem*. En cualquier caso, lo que intento siempre es generar procesos en los que las personas con quien trabajo

intervengan como personas pensantes, y lograr un cierto grado de conciencia, de implicación y de identificación con lo que se está haciendo. Lo contrario no me interesa. Esto para mí es de las partes más importantes del trabajo como director.

El hablar en primera persona que está presente en todo *Homo politicus* creo que suponía una forma concreta de *exposición*. Una manera de presentarse como individuos, como personas (sin el disfraz de un personaje), que se hacen cargo y responsables de lo que están haciendo y diciendo, lo que nos pareció necesario en aquel momento, y un modo muy político de hablar de política. Por eso se habla en primera persona, por eso se cuentan historias personales, por eso incluso yo, como autor-director, sentí la necesidad de *aparecer* en la obra de Madrid y hacerme responsable explícitamente de la obra.

Y sí, es cierto que estos otros modos de trabajo prometen el concepto clásico de autoría. Aquí la autoría hay que pensarla de otro modo. Se puede comenzar a trabajar una obra sin tener un texto acabado, o trabajar con los materiales que proponen los actores, o prescindir casi absolutamente del texto. Pero se trata de desarrollar una idea, guiar un proceso y responsabilizarse de un resultado. En este tipo de procesos hay que entender al autor como autor de la obra escénica (la que se ve, a la que se asiste), no sólo o no necesariamente de su texto. De algún modo la dirección se convierte en autoría. Los papeles de autor y director se confunden, para mí siempre han sido uno y lo mismo. Y los actores son en cierto modo también autores, de su propia interpretación, a veces de sus palabras...

Creo que es verdad que puede haber una tendencia hacia un teatro (y danza) más testimonial, donde se da un abandono del 'personaje' y se prima a las 'personas', con su vida real. Esto me parece interesante en tanto en

cuanto precisamente rompe con uno de los pilares del teatro, y cuestiona las categorías de ficción y realidad. (Ocurre, también, de otra manera, en el cine, por ejemplo, en lo que sería el documental de ficción o ficción-documental.) Imagino que responde a una necesidad de llamar la atención de una manera distinta, apelando a 'lo real', y por otro lado, a una mayor necesidad de implicación personal de cada uno en la propia obra, dentro de ella. Supone otro grado de exposición y de responsabilidad. Me parece un camino interesante, cuando responde a necesidades, y que veremos hacia dónde sigue evolucionando. Para mí es una cuestión de cómo se utilice, de al servicio de qué se ponga. Es algo que se puede convertir en mera forma, en recurso... Como todo, tiene sus límites y sus riesgos, y hay que tener cuidado de ello, no es algo interesante ni honesto *per se*. Formalmente emparentado, pero para mí en el polo opuesto estaría lo que en televisión es el *reality show*, tan de moda. Y en teatro, hay cierto tipo de creaciones que para mí se emparentan más con el *reality show*. Cierta tipo de exposición, si no responde a una necesidad y no va acompañado de un grado de conciencia, puede convertirse más bien en un modo de alienación (una vez más, la cuestión de los medios y los fines).

Y entrando en el otro aspecto de la pregunta, yo soy partidario de la 'democratización del arte', en el sentido en que lo decía Beuys. En una sociedad utópica me gustaría que todo el mundo tuviera la ocasión y la posibilidad de crear, como parte constitutiva del desarrollo humano, y no que la creación fuera el privilegio de unos pocos. Que cualquier persona quiera, sienta la necesidad de crear algo me parece maravilloso. (Otra cosa es crear no por la necesidad de crear, sino de *producir*.)

Tu trabajo ha ido teniendo cada vez menos palabras y más cuerpos, al contrario de lo que ha ocurrido en algunos creadores

procedentes de la danza. ¿Cómo has vivido este recorrido? ¿Resulta más eficaz el cuerpo como base de expresión? ¿Dónde queda la palabra?

En mi caso creo que se trata de un camino hacia y una fascinación por lo desconocido, por lo que menos conocía. Toda materia nueva resulta atractiva, y genera nuevas posibilidades. La intuición y el deseo de trabajar con bailarines en las últimas obras han hecho que ellos me descubrieran un mundo nuevo, un nuevo campo de investigación. En realidad, todo lo que he hecho para la escena, desde el principio, ha sido resultado de una investigación y se ha generado por esa fascinación por lo desconocido. Yo nunca he sido actor, ni he estudiado dirección. Incluso cuando empecé, en las primeras obras, que eran mucho más *teatrales* que las de ahora, partía de la investigación para cada trabajo, porque en realidad a mí nadie me había enseñado a hacer nada. Esto creo que es algo que define mucho mi trabajo, que siempre ha sido, incluso en esa época más teatral, *raro*. Esto es muy claro por ejemplo en el modo de interpretar de los actores, porque así mismo, generalmente no he trabajado con actores de formación, de escuela. Entonces los resultados han sido bastante extraños.

El descubrimiento de las posibilidades del cuerpo me abrió nuevos horizontes. Y también es cierto que durante algún tiempo no he sentido muchas ganas de escribir para el teatro. Últimamente me viene más el impulso de la palabra poética, escrita para ser leída. Pero esto no significa que renuncie o reniegue de la palabra en escena. Ha sido una tendencia, una evolución, una exploración diferente. Pero seguramente un día, y tal vez no muy lejano, me reencuentre con la palabra y sienta la necesidad de escribir más para la escena o de utilizarla más en la escena. La palabra tiene un determinado peso específico, una calidad irrenunciable para comunicar ciertas cosas.

Por otro lado, creo también que la danza en general ha evolucionado más y mejor que el teatro, ha sido más libre, ha roto más consigo misma, ha buscado y sigue buscando más. La danza, de algún modo murió y volvió a nacer, se revolucionó por completo. El teatro nunca ha llegado a desapegarse del todo de sí mismo, ha sido mucho más reaccionario. Nunca se ha acabado de cuestionar. Creo que en general la danza está más viva y que le puede enseñar más al teatro. La danza se ha liberado más de sí misma. Y por esto puede ejercer un poder de atracción como lenguaje.

Tal vez sería curioso analizar esto en términos socio-políticos. El teatro ha sido siempre más *estructural*. Desde siempre, o mejor dicho, desde la época moderna, se ha emparentado más con las instituciones, con la burguesía, y ha ocupado un lugar más definido en la sociedad. Yo creo que esto es lo que ha hecho que haya sido más resistente a su propia transformación. El concepto y la función de *ese* teatro se ha defendido y se defiende con uñas y dientes por parte del *establishment*. Ni la burguesía ni el Estado van a dejar morir *su* teatro. Así el *teatro muerto* nunca acabará de morir. Así se entiende por ejemplo lo que hoy en España es un Centro Dramático Nacional. Es sorprendente que *hoy* una institución así sólo maneje un determinado concepto de teatro, decimonónico como poco. Está hecho para defender *ese* teatro. El resto, queda fuera, no existe. (Curiosamente estos días se estrena en el CDN una obra de alguien a quien admiro, Angélica Liddell. Me parece un hito en la historia reciente del teatro español y del CDN. Queda por ver si se trata de un *error*, de un experimento tímido o del principio de una nueva visión.)

En este sentido me atrae la posibilidad de subversión que supone el intentar que el teatro rompa con sus propias categorías. Y por eso tal vez también la atracción por la danza o por la performance. Y por eso tal vez cada vez más cuerpos y menos palabras.

De todos modos, creo que como creador no soy muy estable ni lineal. Me gusta investigar y transitar caminos nuevos, no permanecer en los hallazgos, algo que me resultaría muy aburrido. Para muchos sería previsible, creo, que después de *Homo politicus* hiciera algo parecido, pero yo no creo que vaya a ser así. Esto sin duda es poco *rentable*, porque cuando el público aprecia algo y se identifica con algo, espera más de lo mismo (esto creo que es uno de los secretos del éxito). Pero a mí me gusta forzar ese diálogo con el público, obligarlo a que me acompañe, compartir la *extrañeza* que para mí mismo supone una nueva obra. Y como no insisto sobre lo mismo, no hago que la extrañeza se convierta en *estilo*.

No sé si llegará a ser así o no, pero en este momento estoy pensando una obra en la que no se diría una sola palabra. Y me da la sensación de que esta obra no sería muy bien aceptada ni por la gente de teatro ni por la gente de danza.

El arte moderno evoluciona afirmándose al tiempo que niega algo, un determinado orden estético o social; pero después de tantas rupturas, esto no parece que siga funcionando, es como si esto mismo se hubiera convertido en una suerte de ceremonia cultural, ya reconocida por todos. ¿En tu caso a qué te refieres cuando hablas de "teatro afirmativo"?

Cuando hablo de un teatro afirmativo estoy pensando en un teatro que diga algo, que sea capaz de afirmar algo, de proponer algo, de comprometerse con algo. Estamos acostumbrados a movernos en un mundo donde la banalidad reina, y las afirmaciones resultan molestas.

Muchas de las cosas que pasan por las más *vanguardistas, modernas, radicales*, etc., creo que en el fondo no proponen nada, no dicen nada, son pura forma. Entonces lo que hacen realmente es complacer y lavar la conciencia de las élites culturales, las que se creen más progresistas.

Es un fenómeno muy francés, muy catalán... que se va extendiendo. La necesidad de construir éxitos, de generar *enfants terribles*... Mecanismos de redención de la sociedad. Creo que habría que replantearse de una manera más sana, más inteligente y más ética la función del teatro en la sociedad. ¿Por qué tenemos que construir éxitos? ¿Qué grado de visibilidad se le concede a cada cosa y por qué? Una buena proporción de oportunismo, banalidad, provocación, *sensibilidad social* o cinismo conforman un éxito seguro. Muchos festivales y espacios están hechos para y favorecen este tipo de trabajos, así como gran parte de la crítica y de los medios. Así lo único que se acaba afirmando es el sistema. Cuando lo que debemos hacer desde el arte es, creo, cuestionarlo. Si no, les estamos dejando el monopolio de la afirmación.

Claro que es un problema difícil. Esto lo tuvimos muy en cuenta a lo largo de todo el proceso de *Homo politicus*, y la obra de Madrid hablaba en parte de ello. El tema y el contexto se prestaban al simple catastrofismo, a la provocación, a la rabieta. El público que va a ver algo generalmente ya sabe lo mal que está el mundo. Ahí no hay conflicto, estamos de acuerdo. El problema es qué se hace a partir de ahí. Por eso me parecía importante afirmar, que es un modo de, sí, afirmarse, exponerse.

A mí me parece importante preguntarme cada vez si estoy siendo capaz de aportar algo, de proponer algo. No aspiro, claro está, a tener la solución de nada, pero sí a exigirme el esfuerzo de tener algo que ofrecer. Si no, no vale la pena que nadie gaste su tiempo y su dinero en ver una obra mía. El privilegio (y la condena) del artista consiste en tener tiempo para pensar y crear, para dedicarse a eso, que visto de cierto modo, es de las cosas más innecesarias y lujosas que existen en este mundo. Por eso para mí el hacer una creación supone en cierto modo una *responsabilidad*. Yo voy a ver algo para que me pongan en

un lugar donde no he estado. Hay muchos modos de afirmar. Afirmar algo no es necesariamente emitir sentencias. Construir un universo poético o un espacio de reflexión puede ser un modo de afirmar.

HOMO POLITICUS

*Durante el proceso de preparación de los textos
para esta publicación murió nuestro amigo y compañero*

Paul Loustau.

A él le dedicamos esta edición.



Acción número 6. Rafa Muguruza y Paul Loustau.

Homo politicus, v. Madrid 2003-2004

[Esta obra fue creada en Madrid a lo largo del año 2003 con Alberto Núñez, Rafa Muguruza, Paul Loustau y Abdel Hamid como intérpretes cocreadores. Fue una producción de la Compañía La República con el apoyo de la Consejería de las Artes de la Comunidad de Madrid. Se presentó por primera vez en el Teatro Galán de Santiago de Compostela el 6 de noviembre de 2003. Aquí transcribo el registro de la obra según su primera presentación en Madrid, el 28 de enero de 2004, en la Casa de América, dentro del IV Festival Escena Contemporánea.]

[El público está dispuesto en forma de 'U'. La parte abierta de la 'U' tiene como fondo uno de los muros blancos de la sala, donde se proyectan los textos y las imágenes en vídeo. Los cuatro intérpretes y yo ocupamos lugares sentados entre el público. Una luz blanca sin variaciones durante la obra ilumina por igual el espacio escénico y al público.]

1.

[ANTROPOMETRÍAS]

[Los días siguientes de algunas de las multitudinarias manifestaciones en Madrid en contra de la participación española en la guerra de Irak, que acabaron con una brutal represión por parte de los cuerpos antidisturbios de la Policía Nacional, aparecieron en algunas de las aceras y en los muros de los escenarios de la represión siluetas pintadas con spray de personas golpeadas, pateadas, tiradas por el suelo. En 1960 Yves Klein realiza la serie de pinturas-acción, llamadas 'Antropometrías', en las que mujeres pintadas de azul dejan una impresión de su cuerpo en lienzos dispuestos en los muros o en el suelo.]

[ALBERTO, PAUL, RAFA y HAMID entran desnudos en el espacio escénico. Corren hacia los muros de la sala, laterales y frente, produciendo un impacto fuerte y permaneciendo unos segundos en la postura del impacto. La acción se repite intercaladamente varias veces. Acabada la acción, ocupan sus lugares entre el público. Permanecen desnudos hasta el final de la obra.]

2.

[RAFA, PAUL, HAMID, ALBERTO y YO contamos algunos episodios de la historia de nuestros abuelos. Transcribo las narraciones:]

[RAFA] Los padres de mi madre eran del valle del Soba en Santander. Vivían del campo

y tenían un poco de ganado. Cuando llegó la Guerra Civil no les afectó especialmente porque Santander cayó en seguida en manos de los franquistas y además a mi abuelo no lo reclutaron. Luego, nada más terminar la Guerra cogieron lo que tenían, se vinieron para Madrid y montaron una pequeña vaquería.

Los padres de mi padre eran de la zona de Orduña, que es un enclave histórico de Vizcaya dentro de Álava. Cuando se casaron vinieron a vivir a Madrid porque mi abuelo tenía aquí algún negocio. La Guerra les sorprendió estando allí, en Orduña, en el 36, en verano, y allí la pasaron entre un bando y el otro, porque fue zona de frente, hasta que cayó Bilbao. Luego nada más terminar regresaron otra vez a Madrid.

[PAUL]

De los padres de mi padre, él era francés, del norte, y ella era española, andaluza. Cuando estalló la Guerra Civil española ella estaba viviendo en Madrid y se puso a trabajar como enfermera en un hospital. Él, por su parte, vino a Madrid con las Brigadas Internacionales, cayó herido y fue a parar al mismo hospital donde trabajaba ella. Fue allí donde se conocieron y después se casaron. Pero cuando terminaba la Guerra Civil Española establecía la Segunda Guerra Mundial, y mi abuelo, como era francés, fue enrolado y enviado al frente con Alemania. Nada

más llegar cayó prisionero y así pasó los seis años de guerra hasta que en el 45 lo liberaron los americanos. Fue entonces cuando ya por fin se pudo reunir con mi abuela. Lo hicieron en la frontera entre España y Francia, en Pirineos, y de allí se fueron a vivir a París. Tuvieron que volver a casarse ya que su matrimonio no era válido porque se había celebrado en zona republicana y por lo civil.

Los padres de mi madre eran los dos de un pequeño pueblo de Granada. Él trabajaba en el campo, sembraba cereales, tabaco, lo que da la vega de Granada, hasta que se puso a trabajar en una fábrica de yeso. Ella ha trabajado toda la vida en la casa. Por cierto, cuenta mi abuela que esa casa, cuando la compraron, les costó 500 pesetas.

[HAMID]

Mis abuelos paternos eran de las montañas del Rif, al norte de Marruecos, y él a la edad de 17 años fue secuestrado por el bando de Franco y llevado a Guadalajara, donde le pusieron a cavar primero trincheras y después tumbas. Más tarde volvió, no quiso saber nada de este país, y se casó con cuatro mujeres de las cuales yo de niño no sabía distinguir cuál era mi abuela sanguínea.

Del lado materno, él era soldado sene galés, traído por Francia a su ex colonia de Marruecos. Combatió en la mayoría

de las guerras coloniales francesas y murió en la guerra de Indochina. De él sólo conocemos el retrato de un hombre negro, con una espada en la mano y un anillo en la nariz. Su mujer, mi abuela, era de origen andalusí y la casaron con él a la edad de 14 años. Era una señora que a medida que envejecía se iba permitiendo todo aquello que de joven le habían prohibido. Yo sospecho que ya de mayor dejó de creer en dios.

[FERNANDO] Mis abuelos maternos eran los dos peruanos, de Lima, y eran los dos profesores. Cuentan que él, que era profesor de Literatura, era un hispanófilo, muy amante de España, y sin embargo murió sin cumplir su sueño que era conocer España. Por el contrario mi abuela acabó viviendo muchos años en España, que era un país que no le gustaba nada, y soñaba siempre con poder volver algún día al Perú.

Mis abuelos paternos eran los dos españoles, castellanos. Eran también los dos maestros. Él además era un dirigente socialista y había participado en las Misiones Pedagógicas. Nada más empezar la guerra, en el 36, los nacionales lo fueron a buscar a un pueblo de Ávila donde pasaba el verano y lo asesinaron. Entonces su mujer, mi abuela, buscó refugio, se apoyó en un hermano suyo que era general de Franco y así pudo vivir el resto de

la guerra y la posguerra con un relativo bienestar y ciertos privilegios. Nunca volvió a hablar de la época anterior a la guerra ni de su marido muerto. Se adaptó muy bien a la vida del Régimen. Como maestra que era llegó a pertenecer a la Sección Femenina. Sólo muy al final, en los últimos años de su vida, ya después de la Transición, empezó a renegar del franquismo. Los últimos días de su vida renegó de la religión católica, que había practicado durante toda la dictadura.

[ALBERTO]

Los padres de mi madre los dos eran de Asturias, de un pueblecito que se llama Miou, cerca de Vegadeo, en la frontera con Galicia. Él era mecánico, ella era ama de casa. Después de la guerra se vinieron a vivir a Madrid. Él contaba que durante la Guerra nunca cogió un fusil porque era el único que tenía carné de conducir en el pueblo y pasó los tres años de guerra conduciendo un camión de la Cruz Roja. Yo creo que esto es una historia que se tuvo que inventar por haber perdido la guerra.

Los padres de mi padre eran los dos de Cáceres, de Extremadura. Pertenecían al bando fascista. Cuando ganaron la guerra vinieron a Madrid. Él era jefe de Correos y Telégrafos y ella ama de casa. Ella contaba que en Cáceres, en el 36, cuando empezaron los disturbios antes de la guerra, tuvo que tirar todas sus joyas por

el retrete para que los rojos no se las quitasen. Ésta es una historia que ya no sólo yo sino nadie de la familia se ha creído nunca.

3.

[METAOBRA]

[Leo por micrófono:]

Aunque parezca mentira, hoy existen lugares en este país, en esta ciudad donde no se puede representar una obra si contiene un desnudo.

Resulta que un desnudo en teatro todavía puede escandalizar. Entonces habría que preguntarse quiénes son los que se escandalizan y quiénes son los que censuran.

Esto no deja de ser anecdótico, comparado con problemas realmente más graves, pero creemos que muy simbólico.

Entonces, interpreten Uds. el desnudo no sólo como un lenguaje, sino también como una denuncia contra el puritanismo, contra la beatería, contra la doble moral y en definitiva, contra la regresión política y moral de los tiempos en que vivimos,

donde un desnudo puede escandalizar
más que otras cosas.

Aquí no pretendemos provocar ni escandalizar.
No es la intención.
No creemos que la provocación o el escándalo sean
un fin en sí mismos.
Son sólo un síntoma.

Muchos de Uds. posiblemente sigan con agrado y
complicidad esta obra.
Pero tal vez también haya quien se escandalice por su
forma o por su contenido.

Por supuesto, cualquiera puede abandonar la sala en
cualquier momento.
Pero si alguien se siente herido en su sensibilidad y
convicciones, que sepa que esta obra está hecha ex-
presamente para él.
Y es él el que está invitado especial y fervorosamente
a quedarse hasta el final.

Pero también sabemos que esta obra nace con la con-
tradicción de que seguramente no será vista por quie-
nes tendrían que verla.
Seguramente será engullida, aplaudida, consumida.
O si no, simplemente ignorada.
Será posiblemente complaciente sin querer serlo.
Será, por tanto, inútil.

4.

[RAFA ata por la cintura con una cuerda a HAMID. Se
coloca detrás de él, a unos metros de distancia, sujetando
el extremo de la cuerda. HAMID, de pie, en el centro del
espacio, inclina en línea recta su cuerpo hacia delante,
hasta el límite del equilibrio. Da brazadas y respira como
si estuviese nadando.]

[ALBERTO persigue a PAUL. Corren en círculo por la
periferia del espacio, cerca del público.]

[ALBERTO y RAFA, agachados a cuatro patas, encajan
sus cabezas por debajo del hombro del otro y ejecutan un
enfrentamiento de fuerzas, a la manera de una lucha de
ciervos. La acción se repite tres veces.]

[PAUL y HAMID realizan una acción similar a la ante-
rior, con los cuerpos erguidos.]

5.

[TEXTO PROYECTADO]

Desaparecen las fuentes de las ciudades.
El agua para beber cuesta dinero.
El que no tenga dinero, que no tenga sed.

[TEXTO PROYECTADO]

Los bancos de las plazas se dividen en partes indivi-
duales para que uno no pueda recostarse.
Para que los mendigos no puedan dormir en ellos.

Para que parezca que no hay mendigos.

[TEXTO PROYECTADO]

El que tiene, que ostente.

El que no tiene, que se esconda.

6.

[RAFA sostiene a la altura de su pecho un cojín grande blanco. PAUL da golpes con fuerza sobre el cojín como un boxeador entrenando.]

[ALBERTO por micrófono, en voz baja, desde fuera de la 'U':]

Déjalo.

No tiene sentido.

No merece la pena.

Las cosas siempre han sido así.

Qué le vamos a hacer.

No se puede ver todo tan negro.

Tú sólo no puedes cambiar las cosas.

Relájate.

Disfruta.

En el fondo las cosas no están tan mal.

Por qué haces tanto ruido.

Céntrate.

Por qué no eres como todo el mundo.

Por qué no gastas tus energías en otra cosa.

7.

[ALBERTO y RAFA se tumban bocabajo. HAMID y PAUL se ponen de pie sobre sus espaldas. ALBERTO y RAFA se van irguiendo, hasta que HAMID y PAUL quedan de pie sobre sus hombros. La acción se mantiene hasta que pierden el equilibrio.]

8.

[ALBERTO ata por la cintura con una cuerda a PAUL y se sienta en una silla en el extremo de la 'U' sujetando la cuerda. PAUL de pie, atado, a unos metros de distancia. Intenta avanzar, a veces violentamente, más allá de lo que le permite la longitud de la cuerda. ALBERTO se lo impide trayéndolo con fuerza hacia sí. PAUL descansa. Se sienta cerca de ALBERTO, que le ofrece un vaso con agua. PAUL bebe. Nunca lo mira. Se vuelve a poner de pie y vuelve a intentar alejarse. Después de varios intentos desiste y se mueve sólo en el espacio que le permite la longitud de la cuerda, sin llegar a tensarla.]

9.

[TEXTOS PROYECTADOS]

El mundo está pensado por y para los que tienen el poder

El poder siempre busca los medios para perpetuarse

Las decisiones fundamentales no se consultan

La falta de oportunidades parece culpa de quien la padece,
y se vio que eso era bueno

A la gente se le engaña como a chinos,
y se vio que eso era bueno

Generar la mayor cantidad de cómplices posible es una manera de hacer que no haya responsables

Lo peor es ser cómplices obligados

Lo peor es que son intereses muy mezquinos los que mueven el mundo

Un interés mezquino siempre tendrá más fuerza que un ideal

Lo peor es la justificación y legitimación de lo peor

La falta de honestidad es lo más común

[TEXTO PROYECTADO]

La batalla está perdida

[TEXTO PROYECTADO]

El mundo para ellos

[TEXTO PROYECTADO]

El único progreso es el moral

10.

[RAFA se agacha tomando la postura y el gesto de un mono. Recorre el espacio. Se vuelve a erguir y sale.]

[PAUL y HAMID hacen lo mismo. Se reconocen el uno al otro como dos animales que se encuentran por primera vez. RAFA se suma. Reconocimiento de fuerzas.]

[ALBERTO vuelca entre ellos un cubo de patatas y se suma también como mono. Las patatas ruedan por el suelo. Los monos se excitan y emiten gruñidos. Pelean entre ellos y las utilizan como arma. Las arrojan violentamente contra los otros, contra los muros y contra el suelo. En un momento dado los cuatro se yerguen y recuperan la postura humana. PAUL coge una tiza. Hace un círculo alrededor de unas patatas y dice "Esto es mío". Todos se sientan en sus sitios.]

11.

[HAMID] Esto es mío porque yo lo vi antes.

[RAFA] Me gusta a mí más que a nadie. Por eso es mío.

[ALBERTO] Perteneció a mi padre, al padre de mi padre, al padre de mi abuelo y al abuelo de mi abuelo. Por eso me pertenece a mí.

[PAUL] Esto es mío porque yo he pagado más dinero por ello.

[HAMID] Esto es mío porque Dios me lo ha dado y vosotros, que yo sepa, no creéis en Dios. Así que esto es mío.

[ALBERTO] Yo soy el único que lo trabaja y que lo cuida. Si no fuera por mí estaría abandonado. Por eso es mío.

[RAFA] Yo sé que esto es mío. Es verdad que me gustaría que fuera más grande, o bastante más grande, pero es lo que hay, y es mío.

[PAUL] Esto es mío, lo que ocurre es que me lo robaron, pero yo considero que sigue siendo mío.

[HAMID] Esto es mío porque estaba escrito, ¿lo veis?, ahí lo pone.

[Escribe su nombre en árabe dentro del círculo.]

[RAFA] Esto es mío porque me lo he ganado con el sudor de mi frente. O con el sudor de la frente de otros, da igual.

[ALBERTO] Esto es mío porque yo eché a los que estaban.

[PAUL] Esto es mío porque lo necesito.

[RAFA] Si yo soy el más fuerte, esto tiene que ser mío.

[HAMID] Todo lo que hay ahí dentro es como yo, nos parecemos, somos iguales, idénticos. Así que es mío.

[ALBERTO] A mí me han dicho que esto me pertenece a mí.

[PAUL] Esto es mío porque yo soy el único capaz de vivir aquí dentro.

[RAFA] Yo sé que es mío, aunque no sé muy bien qué hacer con ello.

[ALBERTO] Yo no sé muy bien por qué, pero sé que es mío.

12.

[PAUL camina por el espacio sobre el cuerpo de ALBERTO.]

13.

[METAOBRA]

[Leo por micrófono:]

Esta obra puede parecer poco teatral.
No hay diálogos, no hay personajes y no hay historia, que es lo que se supone que es el teatro.
Pero lo más importante no es que sea teatro o no.
Los problemas de clasificación son, de por sí, reaccionarios,
y distraen la atención de lo principal.

Normalmente la literatura, el cine, el teatro han criticado la realidad contando historias.

El príncipe Hamlet hace representar a los cómicos delante de su madre y del amante de su madre el crimen que cometieron.

Los asesinos se levantan y se van.
Cortan la representación.

El problema de hoy en día es que nadie se da por aludido de nada.

Y esto es el fin de la política, lo más apolítico que existe.

El problema de hoy en día es que todos somos cómplices de todo.

Y generalmente la realidad supera la ficción.
La realidad resulta inverosímil,
la ficción corta.

Por eso aquí no contamos ninguna historia.
Parece que la metáfora ya no tiene valor.

Por eso esta obra puede parecer impudica, demasiado explícita, evidente.

Porque de hecho intenta ser explícita.

Hay que aprovechar este espacio como espacio de realidad y no de ficción.

Hay que ser impudicos, excesivamente explícitos.
Aunque tampoco sirva para nada.

Se puede pensar también que el teatro no es un lugar para hablar de política.

Cuando el teatro es, desde sus orígenes, por naturaleza político.

Se puede pensar también que no estamos hablando de política.

Cuando nosotros creemos que sí estamos hablando de política.

14.

[PAUL y ALBERTO, al fondo del espacio, de espaldas al público. PAUL se limpia el culo con papel higiénico. ALBERTO se agacha sobre un cubo de agua y se lava el culo con agua.]

[HAMID y RAFA, frente a frente, a un lado del espacio. HAMID, con guantes de látex, examina el pelo, las orejas, los orificios nasales, los párpados, la boca, el ano, el pliegue entre las piernas por debajo de los testículos y la planta de los pies de RAFA.]

15.

[RAFA traza una línea recta con tiza en el suelo dividiendo el espacio en dos.]

[Desde sus sitios:]

[PAUL] Yo me pregunto quién ha dibujado esta línea. Y por qué la ha dibujado así y no así, en perpendicular, o en diagonal, porque la cosa sería muy distinta.

[ALBERTO] A mí me gusta que el espacio esté separado en dos. Me gusta estar en esta

parte, me siento más resguardado. Me gusta la gente con la que me ha tocado, hay más patatas...

[RAFA] A mí me sorprende esta línea blanca. Yo siempre pensé que las líneas eran una abstracción, algo que servía para explicar otras cosas. Pero no, veo que se pueden hacer realidad, y aquí tenemos, una línea.

[HAMID] La verdad es que yo no sé qué decir a propósito de una línea blanca.

[PAUL] Estaba pensando que nosotros podemos ver esta línea porque estamos lo suficientemente cerca o porque el trazo es lo suficientemente grueso. Pero si nos alejásemos, o el trazo fuese más delgado, infinitamente más delgado, no podríamos verla, con lo cual podríamos decir que no existe.

[ALBERTO] Yo cuanto más miro esta línea, más ganas tengo de cruzar al otro lado.

[RAFA] Yo veo que podría colocarme a ese lado de la línea, o a este lado, o incluso podría estar con un pie en un lado y otro en el otro. Pero lo que me queda claro es que no puedo estar *en* la línea. Físicamente, vamos, que no quepo.

[HAMID] Estoy cada vez más convencido de que esta línea ha cambiado radicalmente

nuestras vidas. Ha habido un antes y un después del día en que apareció la línea. Ya nada volverá a ser igual.

[PAUL] ¿Esto es una línea o una raya?

[ALBERTO] Yo creo que en verdad esta línea marca la intersección de dos planos infinitos, uno horizontal, sólido, que vemos, y otro vertical, que no vemos, pero que está ahí, y que dividen el universo en cuatro cuadrantes, de tal manera que si queremos pasar a uno de los otros cuadrantes nunca podremos porque siempre estará uno de estos planos que nos lo impide, aunque no lo veamos.

[RAFA] A mí al principio no me gustaba mucho esta línea, pero ahora ya me he acostumbrado. Es más, no me puedo imaginar estar en este mismo espacio si no estuviera la línea. Incluso me da miedo pensar que en un momento dado pudiera no estar aquí la línea con nosotros.

[HAMID] Tengo que confesar que desde que está aquí esta línea yo ya no tengo pesadillas, sólo sueños felices, en los que casi siempre aparece la línea y me lleva a pasear, nos vamos a la playa, al zoo...

[PAUL] Yo hasta ahora pensaba que esto era una línea blanca. Pero me pregunto si esta línea tiene un principio y un final, o no lo tiene. También puede ser que esta línea

no sea sólo esta línea, sino que forme parte de un dibujo más grande, con más líneas. Incluso puede ser que esta línea no sea recta. Aunque si la línea está dibujada sobre la superficie de la tierra, y la tierra es redonda, la línea tiene que ser curva.

[ALBERTO] Yo me pregunto si la lluvia borraría o no borraría esta línea.

16.

[PAUL por micrófono desde fuera de la 'U':]

Tradicionalmente la ciencia ha visto en los chimpancés a los antecesores más directos conocidos del hombre. Pero relativamente hace poco tiempo se ha descubierto otra especie de monos genéticamente tan cercanos al hombre como los chimpancés. Son los monos llamados bonobos, que viven en los bosques del antiguo Zaire, y que comparten con el hombre al menos un 98% de su ADN. Los bonobos son genéticamente tan cercanos al hombre como un zorro a un perro.

El interés de este descubrimiento consiste en que estos monos presentan un tipo de comportamiento social radicalmente distinto al de los chimpancés. Los chimpancés se caracterizan por la agresividad, la pelea, las estructuras jerárquicas de poder y una clara dominación del sexo masculino. Por el contrario, los bonobos se caracterizan por la armonía social, la ausencia de

violencia y de estructuras de poder, y por la dominación del sexo femenino, aunque ejercida de una manera tan ligera y poco evidente que algunos investigadores han visto en la sociedad bonobo una especie de co-dominación o igualdad entre los sexos.

Los bonobos sustituyen la agresión por el sexo. En las comunidades de bonobos se utilizan las relaciones sexuales de modo generalizado para regular la vida social, con independencia de la función reproductiva. Practican relaciones sexuales en todas sus posibles combinaciones: machos con hembras, machos con machos, hembras con hembras y jóvenes con adultos. Mediante los contactos sexuales generan vínculos, alivian tensiones, neutralizan rivalidades y fijan alianzas o forman los grupos.

En otras especies animales, incluso en el hombre, se observa la utilización de actos sexuales como mecanismo de reconciliación. Pero la particularidad de los bonobos consiste en que no utilizan el sexo como mecanismo de reconciliación, sino en cuanto aparece la posible causa de conflicto, para evitarlo. Por ejemplo, cuando un grupo descubre un árbol cargado de frutos, los machos presentan inmediatamente erecciones, e invitan a las hembras y a los otros machos a tener relaciones sexuales con ellos antes de empezar a comer los alimentos. No se trata de una excitación producida por el hecho de haber encontrado alimentos, ya que no sólo la comida, sino cualquier cosa que despierte el interés de más de un bonobo al mismo tiempo, tiende a generar un contacto sexual. Si dos bonobos se encuentran un objeto desconocido, se montan brevemente el uno al otro antes de jugar ambos con el objeto. También, si un macho aparta a otro

de una hembra, luego los dos machos se reúnen y se frotan los escrotos.

Los actos sexuales incluyen penetración, frotamientos genitales, sexo oral, besos con lengua y masturbación o masajes genitales recíprocos. Los contactos sexuales entre los bonobos son mucho más frecuentes que entre otros primates. Sin embargo, su tasa de reproducción es aproximadamente la misma que la del chimpancé. Los bonobos comparten con el hombre la separación parcial entre sexo y reproducción.

Otra particularidad de los bonobos es, con bastante frecuencia, la copulación cara a cara, cuando esta posición era tradicionalmente considerada como una innovación cultural exclusivamente humana, algo que se creía necesario incluso enseñar a los pueblos llamados primitivos en los que no se daba, por lo que se conoce como postura del misionero.

Entre los machos bonobos son frecuentes los frotamientos genitales, tanto uno de espaldas al otro, como ambos de frente. Practican también la llamada 'esgrima de penes', que consiste en que dos machos, colgados frente a frente de una rama, hacen chocar y frotan sus penes erectos.

Pero mientras que en los chimpancés son los machos los que forman grupos jerarquizados, con altos grados de asociación y competición, en las sociedades bonobo los machos apenas se asocian entre sí, y son las hembras las que generan los vínculos y forman los grupos. Estas alianzas entre hembras adultas se realizan mediante frotamientos genitales. Así, en los bonobos, los lazos más importantes son los secundarios,

no los basados en el linaje o en el parentesco, sino en los hermanamientos artificiales.

[Texto basado en artículos científicos.]

17.

[PROYECCIÓN DE VÍDEO]

[MANUEL, de cuatro años de edad, hace preguntas. La proyección se desplaza circularmente por los muros del espacio. El público interfiere en la proyección, generando sombras sobre ella.]

[Trascipción de algunas de sus frases:]

¿Por qué tengo que peinarme? / ¿Por qué esto se llama paso de cebra? / ¿Por qué tenemos que pagar el alquiler de la casa? / ¿Qué es un alquiler? / ¿Por qué los euros no se meten en la boca? / ¿Es malo? ¿Tira bombas? Entonces es malo. / ¿Por qué la gente va en tren? / No, digo los otros, si ya tienen moto y coche...

18.

[RAFA por micrófono:]

Estoy convencido de que los bollos que hacemos en la fábrica son los peores del mundo.

Si las colocas bien, la gente compra pilas aunque no necesite pilas para nada.

Yo sé muy bien lo que se puede vender o no en una galería de arte.

Sí, sé que es una tontería vestir a los niños de marca, la camisetita de marca, los pantaloncitos de marca... Pero bueno, es lo que ellos quieren, y la verdad es que quedan muy monos.

Las canciones que hacemos son malísimas, no dicen nada y además son todas iguales, pero funcionan, oye, y nos estamos forrando.

Esas croquetas congeladas, la verdad es que nadie sabe de qué están hechas, yo creo que deben ser hasta perjudiciales para la salud, pero es la única manera de que los niños se coman el pescado.

Ya sabemos que lo que el público quiere es entretenerte y punto.

Es perfecto. Con el alquiler de la otra casa nos pagamos la letra entera de ésta, y además nos sobra. Es perfecto.

Pero si es muy fácil. Tú lo que tienes que hacer es montarte una sociedad con tus hijos, aunque tengan cinco años, da igual, y así pagas la mitad de impuestos.

Cuando alguien me viene y me dice algo o me protesta, yo siempre le digo lo mismo, mire, yo sólo soy la cajera.

[Simultáneamente ALBERTO, HAMID y PAUL salen y vuelven a entrar con carteles escritos a mano. Luego se

suma RAFA. Dejan los carteles en el suelo y permanecen a su lado en una determinada postura. En estos carteles se lee:]

FRÁGIL
ME RINDO
DISCULPEN LAS MOLESTIAS
NI DENTRO NI FUERA
SELECCIÓN NATURAL
CUESTIÓN DE NÚMEROS

[RAFA, PAUL y HAMID salen y vuelven a entrar con tacones y carteles en la mano donde se lee LIBERTAD, FRATERNIDAD, IGUALDAD. Recorren el espacio mostrando los carteles al público. En un momento dado paran y muestran el reverso de los carteles, donde se lee, respectivamente, DEMOCRACIA, AYUDA AL DESARROLLO, JÓDETE. Recorren el espacio mostrando los carteles al público. ALBERTO ha permanecido sentado al lado del cartel donde se lee NI DENTRO NI FUERA.]

19.

[PAUL, de pie, en el centro del espacio, se pone y se quita camisetas con eslóganes e iconos políticos de movimientos de izquierda.]

[Al mismo tiempo, ALBERTO, RAFA y HAMID desde sus lugares:]

[ALBERTO] Estoy convencido de que aquí hay algunos de ellos. Pero si se les preguntara, lo negarían. Y eso es porque tienen problemas

- de conciencia. Lo peor de ellos es su doble moral.
- [RAFA] Yo estoy seguro de que aquí hay algunos de ellos que no tendrían ningún problema en reconocer quiénes son y cómo son. No tienen ningún problema de conciencia. Piensan que todo el mundo debería ser y debería pensar como ellos. Que así las cosas irían mejor. Están convencidos.
- [HAMID] Yo me imagino que aquí también habrá algunos de ellos que no tienen conciencia de ser parte de ellos. Ni siquiera lo sospechan. Y pueden ser capaces de llevar toda una vida sin darse cuenta.
- [ALBERTO] Yo he nacido entre ellos y he sido educado para ser uno de ellos.
- [RAFA] A mí me parece muy confuso hablar de ellos.
- [HAMID] Yo creo que está muy claro quiénes son ellos y cómo son.
- [ALBERTO] Pero se disfrazan de lo que haga falta. Lo más perverso de ellos es hacernos creer que no existen.
- [RAFA] Algo que les caracteriza es su especial habilidad para apropiarse del discurso del contrario y volverlo siempre a su favor.
- [HAMID] Ellos tienen la capacidad de creerse sus propias mentiras. Y no se sienten responsables de nada.
- [ALBERTO] Ellos, por definición, siempre ganan, porque son ellos los que manejan las reglas.
- [RAFA] A veces tengo la tentación de ser uno de ellos.
- [HAMID] Yo creo que no hay término medio. O se está con ellos o contra ellos. No se puede ser neutral.
- [ALBERTO] A ellos les gusta incluso que se metan con ellos.
- 20.**
- [RAFA traza una línea con tiza en el suelo. Cada uno toma carrerilla, salta desde la línea y marca con tiza la longitud de su salto.]
- 21.**
- [PAUL dibuja con tiza en el suelo el mapa de África. Dibuja algunas fronteras políticas y escribe el nombre de algunos países.]

22.

[PAUL camina por el espacio sobre el cuerpo de ALBERTO.]

[Simultáneamente se vuelven a proyectar algunas de las frases de la acción número 9.]

23.

[ALBERTO, sentado, entona las primeras frases de algunas canciones políticas y de protesta, vinculadas a movimientos de izquierda en España, Latinoamérica y Portugal.]

[RAFA y HAMID se enfrentan en 'lucha de ciervos', como en la acción número 4. Sus fuerzas son muy descompensadas.]

24.

[TEXTO PROYECTADO]

[Las frases aparecen poco a poco, conformando un muro de palabras que ocupa toda la pared del fondo de la sala:]

Abuso de poder. Autoritarismo. Concentración del poder en una sola persona. Eliminación de disensiones internas. Apariencia de unidad. Minimizar al contrario, infantilizarlo, ridiculizarlo, no tomarlo en

cuenta, reírse de él, marginarlo, ignorarlo. Eliminar toda oposición, llamándola delincuente, subversiva, terrorista, o si no, idealista, utópica o poco seria. Engañar con el lenguaje, jugar con las palabras, cambiarles interesadamente de significado. Hacer creer que la que se practica es la única opción posible. Apelar al instinto de conservación. Lo contrario es inseguro, es inestable. Buscar aliados. Favorecer minorías compradas y sumisas por favorecidas. Respetar la legalidad sólo en beneficio propio. Ilegalizar a diestra y siniestra. Descaro. Altivez. Inmunidad. Aparato de propaganda para inventar y maximizar logros. Manipulación de la información. Control de la información. Desviación de la atención de la opinión pública. Creación ficticia de problemas. Solución ficticia de problemas. No escuchar. No responder. No reconocer nunca un fracaso. Saber disfrazarse de progresista, de antirracista, de antixenófobo, de antihomófobo si es necesario, para adecuarse a los tiempos. Practicar la devastación, luego la caridad. Facilidad para la represión. Atacar los síntomas y no las causas. Soñar con un partido único. Aumento de la simbología patriótica. Delirios de grandeza.

[Simultáneamente, RAFA por micrófono:]

En 1933, en Alemania, el partido nacionalsocialista de Hitler ganó democráticamente las elecciones.

[ALBERTO corre hacia un muro lateral produciendo un impacto fuerte y permaneciendo en la postura, de igual modo que en la acción número 1.]

[PAUL, de pie, a un lado del espacio, tiene en las manos su ropa dobrada y sus zapatos.]

25.

[METAOBRA]

[Leo por micrófono:]

Esta obra ha sido subvencionada con 12.000 euros por la Consejería de las Artes de la Comunidad de Madrid, ahora Consejería de Cultura y Deportes.

Algunos pensarán que las Artes no deben ser subvencionadas.

Algunos se preguntarán en qué se han gastado esos 12.000 euros.

A algunos les parecerá una vergüenza que una obra así sea subvencionada con dinero público.

A nosotros de algún modo también nos avergüenza ser subvencionados por la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid.

En realidad lo que nos avergüenza es la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid.

En realidad lo que nos avergüenza es el gobierno de la Comunidad de Madrid.

En realidad lo que nos avergüenza es cualquier gobierno como el de la Comunidad de Madrid.

En realidad lo que nos duele es que esta obra, al precio de 12.000 euros, acabe siendo muestra de la liberalidad y tolerancia de la política cultural de la Comunidad de Madrid.

Entonces preferimos que se avergüencen también ellos de nosotros.

Y que sepan que el dinero público no siempre sirve para comprar silencios y conformidades.

26.

[RAFA, PAUL y HAMID gatean e imitan el llanto de niños pequeños. Dejan de gritar cuando ALBERTO coloca un chupete en la boca de cada uno.]

[ALBERTO por micrófono:]

Primera ley del movimiento o principio de la inercia: Todo cuerpo continúa en su estado de reposo o de movimiento uniforme y rectilíneo si sobre él no actúa ninguna fuerza.

27.

[ALBERTO, RAFA, PAUL y HAMID imitan en silencio los movimientos y acciones propios de la participación en una manifestación de protesta.]

[ALBERTO, RAFA, PAUL y HAMID, por parejas, se enfrentan en pulsos de fuerza.]

[TEXTOS PROYECTADOS]

Renunciar al poder
 Renunciar a tener
 Renunciar a triunfar
 Renunciar a obedecer
 Renunciar a consumir
 Renunciar a creer
 Renunciar a explotar
 Renunciar a someter
 Renunciar a participar en el juego
 Renunciar a seguirles el juego
 Renunciar a ser primera potencia
 Renunciar a ser potencia económica
 Renunciar a ser potencia militar
 Renunciar a ser Primer Mundo
 Renunciar a ser de los Grandes
 Renunciar a influir
 Renunciar a tener un ejército
 Renunciar a tener servicio
 Renunciar a estar por encima
 Renunciar a tener privilegios
 Renunciar a ganar
 La renuncia como forma de libertad
 La renuncia como forma de justicia
 La renuncia como forma de acción

[Simultáneamente, ALBERTO, RAFA y PAUL, de pie, contraen y expanden lo más posible sus vientres. Se desfiguran en extremadamente delgados y extremadamente gordos.]

[RAFA sentado, con un vaso de agua en la mano:]

Bienestar
 Progreso
 Justicia
 Derechos Humanos
 Seguridad
 Terrorismo
 Democracia
 Libertad

[Después de emitir cada palabra, bebe un sorbo de agua y se enjuaga la boca.]

[ALBERTO sentado, en frente de RAFA:]

Por la falsa izquierda
 Por los lavados de conciencia
 Por los bienpensantes
 Por los que no se dan por aludidos
 Por los que no se acuerdan de nada
 Por los que creen que el fin justifica los medios
 Por las cegueras voluntarias
 Por los que se creen todo
 Por los que transigen demasiado
 Por los que desprecian la utopía

[Escupe en el suelo después de cada frase.]

[PROYECCIÓN SONORA]

[Audio con fragmentos de testimonios de hombres y mujeres que participaron en las colectividades anarquistas de Aragón y Cataluña en los años veinte y treinta.]

[METAOBRA]

[Leo por micrófono:]

Se puede pensar que esta obra es panfletaria.
 Entonces, como es panfletaria, y suena a discursos y a luchas pasadas de moda,
 todo lo que se dice puede quedar convenientemente desautorizado.
 Ya no hace falta pensar en ello.

Se puede pensar que esta obra es contradictoria.
 Porque efectivamente estamos llenos de contradicciones.

Esta obra es muy fácil de criticar.
 Esta obra no intenta ser un buen espectáculo.
 Esta obra no intenta ser un buen producto comercial.

En la sociedad del espectáculo y de las grandes producciones,
 la renuncia a la espectacularidad es deliberadamente intencionada.

El trabajar con pocos recursos no es siempre la imposibilidad de lo contrario,
 sino también una opción, una opción política.

En la cultura de números y de masas,
 aquí ni se mueve dinero ni se mueven masas.

Por eso aquí puede haber un residuo de libertad.
 Por eso éste es un lugar privilegiado y libremente escogido.

Esta obra no pretende ser un éxito.
 Hoy en día todo éxito resulta sospechoso.
 Pero esta obra no pretende tampoco ser un fracaso.

Intentamos que en esta obra no haya resentimiento ni satisfacción.

Por eso al final de la obra no vamos a saludar.
 Siéntanse Uds. libres de aplaudir o no.
 El aplauso por convención es una manera de matar lo que se acaba de ver.
 El aplauso al final de una obra es una posibilidad de manifestarse.

Intentamos que esta obra no se convierta en un producto, en un producto más de consumo cultural.

Ésta es la frustración del arte contemporáneo, cuando se convierte en inútil porque no llega a sus destinatarios, cuando se convierte en complaciente sin querer serlo.

Ésta es la trampa de la que nos es difícil salir.

Si habéis disfrutado cómplicemente de esta obra,
es inútil complacernos mutuamente.

Que la alegría que produce toda afinidad no encubra
que lo que realmente compartimos es un desagradable malestar.

32.

[ALBERTO, RAFA, PAUL y HAMID, como monos, imitan gestos y posturas del público. Aplauden.]

33.

[PROYECCIÓN DE VÍDEO]

[Plano corto de ANTONI MORA. Trascipción de sus palabras:]

Habría que pensar seriamente el que todos al final reconoceríamos que esto no ha salido bien, que la aventura de la creación ha fracasado y que tenemos que poner fin a todo esto. Si todo ha sido un fracaso absoluto, reconozcámolo y pongamos en práctica el dejar de ejercer de hombres, no hagamos nada, no nos reproduzcamos más, que el niño que haya nacido ahora mismo, que el bebé ahora recién nacido sea el último niño que haya nacido, administrémonos todos los que quedamos en el planeta, nos lo pateamos, vivimos como reyes, nos cuidamos los unos a los otros, todos los niños ahora se reparten por todos los puntos

del planeta para que puedan vivir y crecer tranquilamente, somos las últimas generaciones que ya no generamos nada, vivimos con mucha tranquilidad, seguro con unos cuantos kilos de melancolía tremenda, nos dedicamos con todo ese potencial técnico que hemos acumulado a lo largo de los siglos sencillamente a mirar los atardeceres, a escuchar todas esas músicas de siglos, leer todas esas historias escritas hasta ahora, nos vamos muriendo, individuo a individuo, generación a generación, hasta que quede la última, que queden los últimos niños que ya serán hombres, que ya serán viejos, que serán viejos muy tristes porque no tendrán ni hombres que les cuiden, ni jóvenes a la vista, ni niños que correteen por ahí, todo será un remoto recuerdo, que vayan muriendo, que no quede nada, y ahí estará el último hombre.

[RAFA sostiene a la altura de su pecho un cojín grande blanco. PAUL da golpes con fuerza sobre el cojín como un boxeador entrenando.] [Ídem acción número 6, sin texto.]

[Abandonamos el espacio.]

35.

[TEXTO PROYECTADO]

Porque es nuestro el exilio.

No el reino.

J. A. Valente

Homo politicus

Abdel Hamid

Paul Loustau

Rafa Muguruza

Alberto Núñez

Antoni Mora

Manuel Muñoz da Silva

Marta Azparren

David Picazo

Fernando Renjifo

Producción:

Compañía La República

Obra subvencionada por:

Consejería de las Artes de la Comunidad de Madrid.

Madrid, 28 de enero de 2004

[Esta obra se presentó también en el Teatro Pradillo de Madrid, en la Fundición de Bilbao, en Guardetxe de San Sebastián, en el Teatro Francisco Rabal de Pinto, en el Teatro del Mundo de Alcalá de Henares, en La Nave de Aranjuez, en La Colegiata de Gijón, en La Fundición de Sevilla, en el Teatro de los Manantiales de Valencia y en el Centro Cultural Helénico de la Ciudad de México, entre noviembre de 2003 y marzo de 2007.]



Acción número 10. Rafa Muguruza. *Homo politicus*, v. Madrid.
Fot. Marta Azparren.



Acción número 11. De izquierda a derecha, Rodrigo Martínez, Adrián Pascoe, Paola Picazo y Nadia Lartigue; abajo, Alfredo Balanescu. Fot. Marianela Santoveña.

Homo politicus, v. México D.F. 2005

[Obra creada en la Ciudad de México entre los meses de marzo y mayo de 2005, con Alfredo Balanescu, Adrián Pascoe, Gloria Godínez, Nadia Lartigue, Rodrigo Martínez, y Paola Picazo como intérpretes cocreadores y con la colaboración de Alberto Núñez, Sarah Minter y Marianela Santoveña. Fue el resultado de una residencia y un taller de creación en el Centro Cultural Helénico. Se presentó por primera vez en México D.F. el 3 de junio de 2005 en el Foro La Gruta del Helénico. El siguiente guión y registro de la obra se refiere a su última versión, presentada en Madrid (La Casa Encendida), Bilbao (La Fundición) y Valencia (Teatro de los Manantiales) en marzo de 2007.]

[Los textos son creación de los intérpretes o de creación colectiva. Las piezas en piano son composiciones originales de Alfredo Balanescu. El montaje en vídeo fue realizado por Sarah Minter.]

[ADRIÁN, GLORIA, NADIA, RODRIGO y PAOLA ocupan lugares entre el público, dispuesto en forma de 'U'. Una luz blanca ilumina toda la sala.]

1.

[ADRIÁN y GLORIA se desnudan. Ella corre hacia él. Se abrazan. Mantienen el abrazo varios segundos. La acción se repite tres veces.]

2.

[PAOLA desnuda, tumbada. NADIA le sujetó un micrófono.]

Paisaje después de la batalla.
Un abismo entre nosotros y ellos, sin saber quiénes somos nosotros, quiénes son ellos.
Tantas cosas que se han decidido ya.
La confusión del mundo, su claridad.
Mi propia fortaleza, mi propia debilidad.

¿Por qué me matas si eres el más fuerte?
La función de la utopía es iluminar la zona de lo que merece ser destruido
Debe estar permitido iluminar.
Debe estar permitido destruir.

[*Paisaje después de la batalla* es el título de un libro de Juan Goytisolo.]

3.

[PROYECCIÓN DE VÍDEO]

[ALFREDO desnudo, interpreta al piano su obra *Sketches 1*.] [Se mantiene en pausa el último fotograma. TODOS desnudos, desde sus sitios:]

[ADRIÁN] Esto no es teatro
[NADIA] Esto no es música
[ADRIÁN] Qué tiene que ver esto con la política
[NADIA] Esto parece música conceptual
[RODRIGO] Esto no tiene concepto

[PAOLA] Qué hace el pianista desnudo
[GLORIA] Por lo menos que se ponga una pajarita
[PAOLA] Al público no le gusta ver a un pianista desnudo

[NADIA] Yo no entiendo nada pero sé que es un pianista virtuoso
[RODRIGO] A mí no me importa que sea virtuoso sino que toque bien
[NADIA] Es obvio que al público le parece que toca bien
[ADRIÁN] El público no entiende nada
[GLORIA] El público no vino a un concierto de piano
[PAOLA] El público no vino a ver a un pianista desnudo
[ADRIÁN] Al público no le parece un buen principio
[GLORIA] El público se aburre
[NADIA] Yo insisto en que es un pianista virtuoso
[ADRIÁN] Al público le parece que no toca bien
[GLORIA] Yo no entiendo nada
[NADIA] ¿De política o de música?

[GLORIA] Esto puede confundir al público
[ADRIÁN] Nadie paga para confundirse
[PAOLA] El público paga para entretenerte
[GLORIA] Si tocara algo conocido no pasaría esto
[PAOLA] Algo bailable
[NADIA] Algo clásico
[GLORIA] Algo más divertido
[PAOLA] Que toque salsa
[GLORIA] Sí, que toque salsa
[PAOLA] Eso, y que cante
[GLORIA] Y que baile
[PAOLA] Que nos baile
[GLORIA] Que toque, que cante y que baile al mismo tiempo

[RODRIGO] Entonces deberían poner mesas y servir café
[ADRIÁN] Café y whisky
[PAOLA] Estoy de acuerdo con lo del café pero no con lo del whisky
[NADIA] Que el whisky se lo den al pianista
[ADRIÁN] Y al que no le guste que se vaya

[GLORIA] El público lo que quiere es entretenerte y esto no es entretenido
[ADRIÁN] Al que no le gusta, que se vaya
[NADIA] Es una falta de respeto salirse una vez comenzada la función
[ADRIÁN] El público tiene el derecho de salirse cuando quiera
[PAOLA] El pianista tiene el derecho de tocar lo que quiera
[ADRIÁN] El público tiene el derecho a escuchar en silencio
[GLORIA] Que toque tres minutos y haga una pausa

[NADIA] Que toque cinco minutos y haga una pausa
[PAOLA] Que toque las puras pausas
[RODRIGO] Que se quede en pausa
[PAOLA] Pero que toque
[ADRIÁN] Que toque sólo los jueves
[GLORIA] Que toque sólo para la tercera edad
[NADIA] Que toque sólo cuando llueva y que pare de tocar cuando deje de llover
[PAOLA] Hagamos un área de tocar y un área de no tocar
[GLORIA] Que toque en las áreas verdes
[PAOLA] Que toque un área
[RODRIGO] Se dice aria

[NADIA] Que toque cuatro compases y se calle
[GLORIA] Que toque seis compases y se calle
[PAOLA] Ni uno ni otro, que toque cinco compases y se calle
[RODRIGO] Que se calle
[ADRIÁN] Que toque en la calle
[PAOLA] Pero que también toque
[GLORIA] Que sea piano, teatro, piano, teatro, piano, teatro, y al final, teatro

[ADRIÁN] Dividamos la sala
[NADIA] Levantemos un muro que divida la sala en dos, para los que quieren oír y para los que no quieren oír
[GLORIA] Yo no quiero oír pero quiero ver
[PAOLA] Entonces habría que dividir la sala en tres
[ADRIÁN] En cuatro
[PAOLA] En tres
[ADRIÁN] En cuatro
[NADIA] En cuatro: una para los que quieren oír y no quieren ver, otra para los que quieren ver y no

- quieren oír, otra para los que quieren oír y ver y otra para los que no quieren ni ver ni oír.
- [PAOLA] En tres, los que no quieren ni oír ni ver, mejor que se vayan
- [GLORIA] Pero ya han pagado su entrada
- [ADRIÁN] Si el público pagó tiene derecho a decidir
- [RODRIGO] Seguro que alguien ha entrado gratis
- [NADIA] ¿Y el pianista?
- [RODRIGO] Y al pianista, ¿quién le paga?
- [PAOLA] El pianista toca por amor al arte
- [ADRIÁN] El pianista toca por amor a la paga
- [RODRIGO] El pianista toca por amor a la patria
- [GLORIA] Si le pagan bien, nos vamos
- [NADIA] Si el pianista toca con pasión, que siga tocando
- [GLORIA] Más pasión
- [PAOLA] Si el pianista toca por amor al arte, yo me quedo
- [GLORIA] Entonces mejor que dé un concierto de beneficencia
- [RODRIGO] Por las víctimas
- [GLORIA] Eso, por las víctimas
- [NADIA] ¿Qué víctimas?
- [ADRIÁN] Yo ya he hecho las averiguaciones y el público lo que quiere es que deje de tocar
- [NADIA] Yo ya he hecho las averiguaciones y el público lo que quiere es que siga tocando
- [ADRIÁN] El público ha cambiado de opinión
- [GLORIA] El público simplemente se ha acostumbrado ya al pianista
- [PAOLA] El pianista se ha ganado al público
- [NADIA] Ya les decía yo que era un pianista virtuoso

- [ADRIÁN] Yo dudo que sea pianista
- [PAOLA] Si está desnudo, no puede ser pianista
- [RODRIGO] A mí me da igual que sea pianista y que esté desnudo, yo lo que quiero saber es si es mexicano
- [GLORIA] Seguro que hay mexicanos con mejor técnica
- [ADRIÁN] El público está de acuerdo
- [NADIA] El público es unánime, nadie se ha ido
- [PAOLA] El público no está dividido
- [GLORIA] Nadie se ha ido porque están tramando algo
- [PAOLA] Nadie se ha ido porque todavía tienen fe
- [NADIA] ¿Y si aplaudimos?
- [PAOLA] No, hay que aplaudir cuando termine el movimiento
- [GLORIA] No se aplaude entre movimientos, se aplaude al final
- [NADIA] Entonces al final sabremos si al público le ha gustado o no
- [ADRIÁN] El público siempre aplaude y nunca sabremos si le ha gustado o no
- [GLORIA] El público aplaude por convención
- [RODRIGO] Entonces mejor que el pianista no toque y el público no aplauda
- [ADRIÁN] Que le amarren las manos al pianista
- [NADIA] Que le amarren las manos al público
- [PAOLA] El público lo que quiere es entretenese
- [ADRIÁN] El público quiere ver sangre
- [RODRIGO] Que le corten las manos al pianista
- [NADIA] Insisto en que es un pianista virtuoso
- [RODRIGO] Que lo ahorquen en público
- [ADRIÁN] Que lo juzguen sin juicio
- [GLORIA] Eso, que lo ahorquen primero y que lo juz-

guen después

[PAOLA] Pero que siga tocando

[GLORIA] Que siga tocando y que le caiga la tapa del piano como guillotina y le rebane los dedos uno a uno

[ADRIÁN] Entonces que levanten las gradas, que pongan pantallas gigantes, que lo retransmitan

[PAOLA] Eso, el público lo que quiere es entretenese

[NADIA] ¿Y el muro?

[PAOLA] Para cuando levantemos el muro el pianista habrá dejado de tocar

[GLORIA] Y luego, ¿qué se hace con el muro?

4.

[NADIA traza con tiza en el suelo una línea recta por delante de ella. Permanece de pie detrás de la línea.]

[GLORIA traza con tiza en el suelo una línea curva por delante de ella. RODRIGO, enfrente, traza una línea similar por delante de él, que crea una intersección con la anterior. Permanecen de pie detrás de las líneas.]

[PAOLA traza con tiza en el suelo un círculo alrededor de ella. ADRIÁN traza un círculo concéntrico mayor que abarca al anterior. NADIA traza un tercer círculo concéntrico que abarca a los dos primeros. Cada uno permanece dentro de su círculo.]

5.

[MURO]

[NADIA, RODRIGO, ADRIÁN y PAOLA, uno junto al otro, forman una barrera. GLORIA, desde varios metros de distancia corre hacia ellos y hace chocar su cuerpo contra el muro humano, produciendo un impacto fuerte. Repite la acción hasta agotarse.]

6.

[GLORIA, ADRIÁN, PAOLA, RODRIGO y NADIA cuentan algunos episodios de la historia de sus abuelos.]

[GLORIA] Mi abuelo materno se llamaba Eduardo Rivas. Cuando él decía que había nacido en 1909 yo pensaba que él había hecho la Revolución Mexicana. Se sabía algunas canciones de aquella época que me cantaba cuando era pequeña: "vamos al baile y verás qué bonito / como se bailan las danzas modernas / como se alumbra con veinte linternas / como se baila de mucho cachís." Mi abuelo fue huérfano y tuvo que trabajar desde niño. Estudió las carreras de Filosofía y Derecho. Mi abuela materna se llama Gloria Estela Manzano Domínguez, pero sus apellidos están cambiados. Su padre era chofer. En un accidente, por temor de haber atropellado a alguien, huyó a los Estados Unidos, y allí cambió los apellidos paternos por los maternos.

Por parte de mi padre mis abuelos son comerciantes. Ella es de Sinaloa. Él es del D.F. Mi abuelo viajaba de feria en feria en las provincias, vendiendo mercancías. Hasta la fecha ambos viven sin jubilación, pues nunca trabajaron para el gobierno.

[ADRIÁN] Mi abuela paterna, Dorothy Piers, fue abandonada en una canasta frente a una casa en un pueblito al norte de los Estados Unidos. Ella siempre supo de su orfandad. Mi abuelo nació en el D.F. y fue a estudiar a la universidad a Chicago donde conoció a mi abuela. Poco después de conocerse se casaron. Él trabajó para la ONU, por lo que vivieron en Bolivia, Costa Rica, Sudán, México y Estados Unidos.

Por el lado de mi madre, mi abuelo fue el primero en nacer en el D. F. de una familia indígena del Estado de México. Él estudió y se hizo médico. Mi abuela materna, Natalia López, es de una familia rica del Estado de Michoacán. En la Revolución lo perdieron todo y migraron al D. F. Gracias a la reforma educativa de José Vasconcelos se hicieron maestros, oficio que ella desempeñó durante toda su vida.

[PAOLA] Mi abuelo materno era un indígena ñañú de la Sierra de Irapuato. De niño trabajó en los ferrocarriles durante la época de la Revolución. Cuando acabó la guerra se fue al D. F. buscando una vida mejor. Allí tuvo que cambiar su nombre indígena por uno en

castellano y así fue como se llamó Ceferino Martínez. Él era pintor y dibujante. Mi abuela se llama María de los Ángeles Olmedo. Ella es la segunda de cinco hermanas y desde pequeña tuvo que trabajar para ayudar a su madre a mantener a su familia. Estudió contaduría.

Mis abuelos paternos eran españoles. Él se llamaba Eduardo Picazo. Era de Granada. Era ingeniero y militar. Cuando la Guerra Civil tuvo que irse a Francia y luego fue a África y a México, donde le ofrecieron trabajo. Mi abuela se llamaba Josefa Garcés. Era de Málaga. Era maestra. De su primer matrimonio tuvo cuatro hijos a quienes cuando la guerra envió en un barco a México a un refugio en Morelia. Ella se fue a Francia y diez años después fue a México a reunirse con sus hijos. Así es como mis abuelos, los españoles, se conocieron en México.

[RODRIGO] Cuentan que el nacimiento prematuro de mi abuela materna se debió al susto que se llevó su mamá al escuchar los primeros disparos de la Revolución que llegaba a su pueblo, en el municipio de Huejotzingo, en el Estado de Puebla. Sirviendo en casas logró sacar adelante a los ocho hijos de sus dos matrimonios. Su segundo apellido era Ahuatzin, que en idioma náhuatl quiere decir 'cascarita'. A mi abuelo materno no lo conocí, pero sé por mi madre que era un mujeriego y un jugador, aunque la quería mucho.

Mi abuela paterna murió poco después de que yo naciera. Su muerte provocó una división profunda entre los hermanos de mi padre por las propiedades y las tierras. Mi abuelo paterno siempre que iba a visitarnos se quedaba dormido, entonces mis hermanas y yo aprovechábamos para jugar con su sombrero y ponerle calcetines o chiles en las bolsas de su saco. Me acuerdo que una vez nos enseñó la cicatriz de una bala que tenía incrustada en la pierna y que recibió durante la Decena Trágica, en la Revolución, cuando iba a por agua al acueducto de Chapultepec.

[NADIA] Mi abuelo materno, Anatol Zaslavsky, a quien yo conocí como Boby, por su nombre de guerra, nació en Kiev, Ucrania, en una familia judía. Durante la Revolución Rusa viajó a Turquía. Recuerdo que cuando hablaba de Estambul siempre la llamaba Constantinopla. Después migró a Francia. Durante la Segunda Guerra Mundial fue herido en la pierna por una granada y se unió a la Resistencia y después se fue a vivir a territorio libre. Contaba que en Niza vivía de hacer transacciones entre las dos casas de cambio de la plaza central. Mi abuela, Nora Rabinovici, nació en Odessa, Rusia. También judía. Ella creció en Rumanía y después llegó a Francia donde conoció a mi abuelo.

Mis abuelos paternos eran cien por ciento franceses. Franc Lartigue y Célestine Ménard. Ella era una mujer muy seria y muy austera, probablemente por lo que le

tocó vivir en la posguerra. A él no lo conocí. De él sólo sé que fue movilizado en la marina, fue corredor en el mercado de grano y que era muy jugador. De hecho murió dejando grandes deudas.

7.

[PAOLA traza desordenadamente y con rapidez líneas de tiza en el suelo por todo el espacio, a modo de garabato. En un segundo momento se suman TODOS. Las líneas se superponen.]

8.

[ADRIÁN y GLORIA se enfrentan en una lucha de fuerzas y neutralizaciones que recuerda a las luchas greco-romanas.]

9.

[NADIA y RODRIGO dibujan con tiza sus siluetas en los muros laterales.]

[NADIA anota al lado:]

168 cm.

65 Kg.

PIEL BLANCA

PELO RUBIO
OJOS AZULES
NARIZ RECTA

[RODRIGO anota al lado:]

167 cm.

69 Kg.

PIEL MORENA

PELO NEGRO

OJOS MARRONES

NARIZ ANCHA

[GLORIA, por micrófono:]

Se trata de una raza de imponente presencia a pesar de que su talla es mediana.

Cuando se investigan los orígenes de una raza, generalmente se concede la categoría de "raza" a grupos que sólo tienen en común una determinada funcionalidad, pero que están muy lejos de compartir la uniformidad morfológica y la fijación genética que implica el concepto raza.

La cabeza debe ser proporcional y armónica con el cuerpo, estar bien cincelada y tener una expresión que revele su temperamento.

La cola, aunque parezca un rasgo secundario, fue tradicionalmente considerada un signo de pureza y definición racial.

La cría de la raza se ha desarrollado con esta premisa: no más del 80% de blanco.

Entre los defectos para ser penalizados está la nariz de color carne.

Los ojos claros que el estándar llama a penalizar son los de coloración ámbar, amarillentos, azules o grisáceos.

Hay que tomar en cuenta que, para denotar una buena expresión es fundamental que los párpados estén pigmentados.

[Texto extraído de una revista especializada en cría de perros.]

10.

[MÚSICA. Cumbia *Ojitos mentirosos*.]

[ADRIÁN y PAOLA se visten y bailan.]

[NADIA y RODRIGO, sentados cada uno en una silla, toman diferentes posturas. Algunas ocultan y otras exhiben las partes genitales.]

11.

[ADRIÁN, PAOLA, RODRIGO y NADIA posan como para fotos de familia. GLORIA ilumina la escena con un foco de estudio.]

12.

[RODRIGO] Rodrigo Martínez, a sus órdenes

[PAOLA] Paola Picazo, para servir a usted y a dios

[RODRIGO] Tanto gusto

[PAOLA] Desde luego que sí

[RODRIGO] Disculpe usted

[PAOLA] Claro que sí
[RODRIGO] Si es usted tan amable
[PAOLA] Cómo no
[RODRIGO] Su humilde servidor
[PAOLA] Sí no es mucha molestia
[RODRIGO] Mi casa es su casa
[PAOLA] Con permiso
[RODRIGO] Pase usted
[PAOLA] Lo que usted diga
[RODRIGO] Lo que usted mande
[PAOLA] ¿Mande?
[RODRIGO] Ahorita mismo
[PAOLA] Siempre sí
[RODRIGO] Muchas gracias
[PAOLA] Al contrario

[Después de cada frase escupen sobre el rostro del otro.]

13.

[GLORIA sostiene entre sus brazos varias mazorcas de maíz. Distiende los brazos y deja caer las mazorcas al suelo. Las recoge y las vuelve a dejar caer. La acción se repite cinco veces.]

[ADRIÁN, por micrófono:]

No vamos a hablar de Cortés.
No vamos a hablar de la Malinche.
No vamos a hablar de Moctezuma.
No vamos a hablar de los pies de Cuauhtémoc.
No vamos a hablar del Árbol de la Noche Triste.
No vamos a hablar del Árbol de la Noche Victoriosa.

14.

[NADIA, por micrófono:]

Tomo Insurgentes desde el sur hasta el cruce con División del Norte que resulta intransitable. En la intersección, una patrulla trata de agilizar el tráfico gritando con su altavoz “¡Avancen, Insurgentes! ¡Avancen!”. Entonces tomo una calle a la izquierda para llegar a la avenida Revolución. Doy vuelta a la derecha, y sigo hasta que Revolución se convierte en Patriotismo. Patriotismo está en obras, y tengo que tomar una vía alterna. Atravieso la colonia Progreso. Cruzo la avenida Presidentes, y la avenida Repúblicas para salir directamente al Paseo de la Reforma. La salida es complicada, pero es la mejor forma de alcanzar Constituyentes: esa es la colonia del Trabajo.

La ciudad de México cuenta con más de
80 calles Trabajo
1 colonia Reforma
1 colonia Reforma Educativa
1 colonia Reforma Social
1 colonia Reforma Política
15 colonias Progreso
1 colonia Unidad Habitacional Patria Nueva
3 calles Patriotismo
1 avenida Patriotismo
1 diagonal y 1 cerrada Patriotismo
3 colonias Revolución
1 colonia Revolucionaria
8 colonias Libertad
70 calles Libertad
9 privadas de la Libertad
1 colonia de la Liberación

2 colonias Plan de Ayala
7 colonias Francisco Villa
13 colonias Emiliano Zapata
6 colonias Ampliación Emiliano Zapata
19 calles Zapata
Más de 380 calles Emiliano Zapata

15.

[ADRIÁN recita algunas estrofas del Himno Nacional de México.]

[TODOS van a cuatro patas, muy juntos, hacia el muro de fondo. Cuando topan con él, unos van hacia un lado y otros hacia otro con indecisión y duda. Al final todos se dirigen a un mismo lado, como un rebaño de borregos.]

16.

[TODOS forman una fila.]

[Cuando se deshace la fila, NADIA, de pie:]

Yo soy Nadia
Soy mexicana
Soy bailarina
Soy güera
Soy mujer
Soy atea
Soy seria
Soy flexible

Soy tolerante
Soy burguesa
Yo no soy burguesa
No soy tolerante
No soy flexible
No soy seria
No soy atea
No soy mujer
No soy güera
No soy bailarina
No soy mexicana
No soy Nadia

[TODOS vuelven a formar una fila.]

17.

[RODRIGO:]

Cuchara, cuchara, cuchara. [Muestra un tenedor.]
Tenedor, tenedor, tenedor. [Muestra un cuchillo.]
Cuchillo, cuchillo, cuchillo. [Muestra una cuchara.]
Vaso, vaso, vaso. [Muestra un plato.]

Cuchara, una cuchara, cuchara. [Muestra un tenedor.]
Tenedor, un tenedor, tenedor. [Muestra un cuchillo.]
Cuchillo, un cuchillo, cuchillo. [Muestra una cuchara.]
Vaso, un vaso, vaso. [Muestra un plato.]

Cuchara. La cuchara sirve para cortar la carne. Cuchara. [Muestra un tenedor.]
Tenedor. El tenedor sirve para sorber la sopa. Tenedor. [Muestra un cuchillo.]

Cuchillo. El cuchillo sirve para beber el agua. Cuchillo. [Muestra una cuchara.]

Vaso. El vaso sirve para pinchar la carne. Vaso. [Muestra un plato.]

Cuchara, para cortar la carne. [Muestra un tenedor.]

Tenedor, para sorber la sopa. [Muestra un cuchillo.]

Cuchillo, para beber el agua. [Muestra una cuchara.]

Vaso, para pinchar la carne. [Muestra un plato.]

[GLORIA, ADRIÁN y PAOLA, tendidos en el suelo boca arriba. Contraen su vientre hasta dejarlo lo más pegado posible a su espalda. Mantienen el vientre contraído hasta el límite de su resistencia. La acción se repite varias veces.]

18.

[NADIA, vestida, realiza movimientos de caída y levantamiento en función de la desestructuración de sus articulaciones.]

19.

[ADRIÁN, de cuclillas, muestra un cartel en el que se lee escrito a mano: ¿ME VEN?]

[GLORIA, enfrente de él, con la cabeza cubierta por completo con un paño negro.]

20.

[PROYECCIÓN DE VÍDEO]

[Imágenes de la cena celebrada el 23 de mayo de 2005 en un restaurante de lujo de la calle Masaryk, en la colonia Polanco de la Ciudad de México. En la mesa están GLORIA, ADRIÁN, PAOLA, RODRIGO, NADIA y ALFREDO.]

21.

[PAOLA por micrófono:]

Que me asalten, que me violen, que me secuestren, que entren en mi casa, que me golpeen, que me corten.

Que me asalten con pistola, con cuchillo, con desarmador, con un bate, con una navaja, con un tenedor.

Que me violen en una calle oscura, en un callejón, en un camellón, en un parque, en un taxi, en un baño vacío.

Que me secuestren saliendo de mi casa, del banco, del supermercado, del colegio de mi hija, del cine, del teatro.

Que entren en mi casa disfrazados de carteros, de repartidores de pizza, de reparadores de la línea telefónica, de empleados del gas, de testigos de Jehová.

Que me golpeen por llevarse mi bolsa, mi cartera, mi reloj, mis riñones.

22.

[ADRIÁN, PAOLA, GLORIA y RODRIGO. Se sientan de cabeza, de costado, varían el eje natural de la posición de sus sillas. Equilibrios oblicuos con las sillas, apoyándolas sólo en dos o una de sus patas. Según la posición varía el horizonte de su mirada.]

[NADIA por micrófono:]

Sospecho de las flechas, de quien decidió
las direcciones.

Sospecho de todos los que lanzan afirmaciones al aire,
sabiendo que el punto de caída es sólo uno.

Sospecho de mí.

Sospecho de lo filoso de mis colmillos.

Sospecho de lo húmedo de mis ojos.

Sospecho de mi propia bondad.

Sospecho de mi propia rebeldía.

Sospecho de las palabras que conocemos demasiado.

Sospecho que los hombres se confunden entre sí.

Sospecho que hay palabras sospechosas.

Sospecho que las palabras esconden
voluntades ajenas.

Sospecho que las palabras esconden intereses
y estrategias.

Sospecho de las palabras propias porque son ajenas.

Lo más sospechoso es la lengua común.

Lo más sospechoso, por insospechada,
es la lengua propia.

Cada palabra de tu lengua te tiende una trampa.

Mi sospecha va con mi verdad, cualquiera que sea.

Sospecho de un paraíso lejano.
Sospecho de una tierra prometida.

Sospecho de las buenas intenciones.
Sospecho de lo natural, sobre todo si lo natural se cree
bueno.

Sospecho de mi propia bondad.

Sospecho de mi propia rebeldía.

Sospecho de mi propia rebeldía si sólo hay en ella el
miedo a la desesperanza.

[La frase *Cada palabra de tu lengua te tiende una trampa*
es una cita de Juan Goytisolo.]

23.

[PROYECCIÓN DE VÍDEO]

[Imágenes de niños haciendo malabares con fuego en el
cruce de la avenida Río Mixcoac con Insurgentes y en un
semáforo de la avenida Cuauhtémoc.]

24.

[NADIA y PAOLA. Movimiento de evolución desde la
posición de ovillo cerrado en el suelo hasta la posición
erguida. NADIA repite el movimiento a la inversa.]

[GLORIA, sentada cabeza abajo. ADRIÁN le sujetó el mi-
crofono:]

La historia se recordará como la historia.
Los libros se leerán como libros.
Los recuerdos serán inútiles como recuerdos.
La historia se repetirá como la historia.
La historia se contará como la historia.
Un pasado común es un peso común.
La historia se escribe como la historia.
La historia no es lo que fue.
Olvidar es igualmente importante que recordar.
La memoria se olvidará como memoria.
La noción de progreso es engañosa.
Escribir la historia es sesgar la memoria.
El Estado hablará como el Estado.
El folklore se utilizará como folklore.
La historia la escriben los vencedores.
La historia es la de los vencidos.
Si la historia la escriben los vencidos, es igualmente peligrosa.
Piedra sobre piedra, el pasado nunca fue así.
Un pasado común es un peso común.
El pasado pesa.
Lo que pesa, pesa.
Conoce tu pasado.
Libérate de tu pasado.
El pasado ya no es.
El pasado entierra futuros.
El presente destruye pasados.
De conciencia e historia ahora sé.
Arma o herramienta.
Historia: herramienta de anclaje.
Historia: herramienta de impulso.
La sola historia no hace que la historia no se repita.
Mirar hacia atrás: convertirse en estatua de sal.
Conciencia.
¿Dónde es atrás?

Andar hacia adelante o hacia atrás.
Las jirafas tienen el cuello largo.
Las jirafas no tienen el cuello largo para alcanzar las ramas más altas de los árboles.
Las jirafas tienen el cuello largo, y por tanto alcanzan las ramas más altas de los árboles.
El progreso es azaroso.
Mira hacia adelante o hacia atrás.
Evolución azarosa: ¿hacia dónde?
No creo en un futuro mejor.
Los resultados del progreso son incalculados.
El progreso irá en falsa línea recta como el progreso.
No me cuentes historias.
No me vendas futuros.
Sueñas que estás presente pero te has ido ya.
Sueñas que estás presente pero aún no has llegado.
El presente desaparecerá como presente.
Recuerdo cómo murió mi abuelo, mi padre, yo, mis hijos, mis nietos.
Olvidar es igualmente importante que recordar.
Enterrar a los muertos y olvidarlos como la tierra los olvida: en frutos.
Escribir la historia es sesgar la memoria.
Lo llamaron tiempo: hacia atrás y hacia adelante.

[Algunas frases de este texto están inspiradas en la lectura de *Predicciones*, de Peter Handke. La frase *Enterrar a los muertos y olvidarlos como la tierra los olvida: en frutos* es una cita de Octavio Paz.]

25.

[TODOS hacen rodar por el suelo un ovillo de cuerda, cruzándolo por todo el espacio. La cuerda se desenrolla. GLORIA toma el ovillo e intenta volver a enrollar la cuerda. Se forma un gran nudo.]

[Mientras GLORIA deshace el nudo:]

[ADRIÁN] En esta ciudad todo está por hacer.

[RODRIGO] En esta ciudad no hay arriba ni abajo.

[PAOLA] En esta ciudad no hay sur ni norte.

[RODRIGO] A esta ciudad nadie llegó primero.

[NADIA] En esta ciudad la historia es la que está por venir.

[ADRIÁN] En esta ciudad las relaciones humanas son difíciles como en cualquier otro sitio.

[PAOLA] Los habitantes de esta ciudad se preguntaron si querían que existiera la ciudad.

[RODRIGO] En esta ciudad la continuidad de un proyecto se mide por lo que pasa en cada momento.

[NADIA] En esta ciudad la inercia es una opción.

[RODRIGO] En esta ciudad llegar lejos quiere decir recorrer concienzudamente una distancia corta.

[PAOLA] Los habitantes de esta ciudad decidieron no saber dónde exactamente estaba la ciudad.

[NADIA] Los habitantes de esta ciudad se preguntaron si la ciudad estaba dentro de la ciudad o estaba ya fuera.

[ADRIÁN] Esta ciudad empieza justo donde termina.

26.

[PROYECCIÓN DE VÍDEO]

[GLORIA ata con una cuerda las manos de ALFREDO por las dos muñecas.]

27.

[NADIA escribe con tiza en un muro:]

MONTAÑA VACÍA. TRAS LA ÚLTIMA LLUVIA,
LA BRISA DE LA TARDE NOS ANUNCIA EL OTOÑO.

LA CLARA LUNA BRILLA ENTRE LOS PINOS;
EL MANANTIAL BROTA SOBRE LAS PIEDRAS.
CON EL RUMOR DE LOS BAMBÚES REGRESAN
/LAS LAVANDERAS;

EL PESCADOR DEJA SU BARCA ENTRE LOS LOTOS.

AUNQUE LAS FLORES DE PRIMAVERA
/SE MARCHITEN,
¿POR QUÉ NO QUEDARME UN POCO MÁS AQUÍ?

WANG WEI

[MÚSICA. Cumbia *Ojitos mentirosos*.]

[ADRIÁN y PAOLA bailan desnudos.]

[PROYECCIÓN DE VÍDEO]

[ALFREDO desnudo con las manos atadas interpreta al piano *Sketches 2.*]

[GLORIA y NADIA, frente a frente, a unos metros de distancia. Andan la una hacia la otra sin desviar sus direcciones. Sus cuerpos se encuentran frontalmente. Intentan mantener sus direcciones en un juego de oposición de fuerzas. La acción se mantiene durante un tiempo indefinido. La oposición de fuerzas pasa por momentos violentos y por momentos de apoyo recíproco.]

[ADRIÁN por micrófono:]

Ésta es la última acción de la obra. Tiene una duración indefinida. Pueden permanecer o abandonar la sala cuando lo deseen.

[Abre las puertas.]



Acción número 5. Fot. Marianela Santoveña.

[Esta obra se presentó también en el Instituto Superior de Arte de La Habana y en la Universidad de Michoacán (Zamora, México).]



Foto de ensayo. Denise Stutz. Fot. João Penoni.



Foto de ensayo. Denise Stutz, André Masseno y Guilherme Stutz.
Fot. João Penoni.

Homo politicus, v. Rio de Janeiro 2006

[Obra creada en Río de Janeiro entre enero y marzo de 2006, con Denise Stutz, André Masseno, Guilherme Stutz y Alberto Núñez. Se presentó por primera vez el 4 de abril en el Centro Cultural Telemar de esa ciudad. Aquí transcribo el guión y registro de la obra según su última presentación en Madrid, el día 17 de marzo de 2007, en el patio de La Casa Encendida.]

[El espacio está dispuesto con varias filas discontinuas de sillas formando una 'U' irregular, con espacios vacíos entre las sillas, que no están alineadas. El muro de fondo está cubierto por una pantalla blanca. El suelo de piedra está sin cubrir. Una luz general blanca ilumina todo el espacio por igual.]

1.

[ENTRADA: DEITADOS / DEITADOS ELEMENTO ESTRANHO]

[ALBERTO tendido en el suelo, desnudo, en la puerta. Los asistentes deben rodear su cuerpo o pasar por encima de él para acceder al patio.]

[A medida que entra el público, DENISE y GUILHERME se desnudan y se tienden en el suelo entre el público. Cuando han entrado todos los asistentes, ALBERTO se tiende también en el suelo cerca del público.]

[Permanecen un tiempo y cambian de lugar y de postura. Estas imágenes se suceden durante varios minutos, en silencio. En un primer momento los cuerpos ocupan la parte periférica del espacio, cerca o entre el público. Luego van ocupando la parte central. Las primeras posturas son de cuerpos relajados en posiciones yacentes. Las últimas contienen algún elemento sutilmente extraño, generalmente de tensión o torsión de algún miembro.]

2.

[DENISE: NÃO SEI]

[DENISE y ALBERTO se sientan entre el público. GUILHERME permanece tendido en el suelo, en el centro, al fondo del espacio.]

[DENISE desde su sitio:]

Essa hora eu não sei muito bem o que fazer. Eu não sei se saio ou se fico, se me aproximo ou se me afasto. Se eu ando na direção se eu desvio ou passo por cima. Se eu

olho direto ou se eu desvio o olhar. Em que posição que eu fico, se eu fico de frente ou de costas, como eu me coloco. Se eu falo para uma pessoa ou se falo para muita gente ou se não falo nada. Se é melhor gritar ou se é melhor calar. Se fico alegre ou triste. Se devo ter medo ou se enfrento. Se eu tenho raiva ou sinto carinho. Se eu devo fazer alguma coisa ou se é melhor não fazer nada. Se eu devo lembrar ou se é melhor esquecer. Se eu ajudo, ou se não ajudo, se faço alguma coisa, se consigo fazer alguma coisa. Se eu penso, se adianta pensar, se eu posso fazer as pessoas pensarem junto comigo ou se é melhor não pensar nada. Não sei que posição tomar, se tem que tomar alguma posição. Se existe alguma posição melhor. Se é melhor ter uma ação clara e concreta ou então ficar deste jeito, sem ação nenhuma.

[Traduzco simultáneamente por micrófono:]

En este momento no sé muy bien qué hacer. No sé si quedarme o irme, si acercarme o apartarme. Si ir en esa dirección, si desviarme o pasar por encima. No sé si mirar o desviar la mirada. No sé qué postura tomar, si dar la cara o dar la espalda, cómo colocarme. No sé si hablar para una sola persona o para mucha gente, o no decir nada. Si es mejor gritar o callar. No sé si alegrarme o entristercerme. No sé si tener miedo o enfrentarme. Si siento rabia o siento cariño. Si debo hacer algo o es mejor no hacer nada. Si debo recordar o es mejor olvidar. No sé si ayudar o no ayudar, si hacer algo, si soy capaz de hacer algo. No sé si pensar, si vale de algo pensar, si puedo hacer que la gente piense conmigo o si es mejor no pensar nada. No sé qué postura tomar, si hay que tomar alguna postura. Si existe una postura mejor. Si es mejor tener una acción clara y concreta o quedarse así, sin hacer nada.

3.

[IMITACIÓN HORIZONTAL A DENISE 1 Y 2 / IMITACIÓN HORIZONTAL A GUILHERME 1 / IMITACIÓN VERTICAL A GUILHERME 1 Y 2]

[DENISE se tiende en el suelo. ALBERTO se tiende a su lado e imita su postura. La acción se repite dos veces, en diferentes lugares y con distintas posturas.]

[GUILHERME se tiende en el suelo. ALBERTO se tiende a su lado e imita su postura.]

[GUILHERME cambia de lugar y de postura, se tiende en el suelo. ALBERTO, a su lado, imita su postura en vertical, permaneciendo de pie. La acción se repite en diferente lugar y con distinta postura.]

4.

[DENISE: DANÇA 1 / GUILHERME: DEITADO 1 Y 2]

[DENISE. Parámetros de movimiento: Canon de Leonardo – Colocación del cuerpo en el espacio – Colocación de los miembros respecto al cuerpo – Líneas y ángulos rectos – Medición del cuerpo con el cuerpo y del cuerpo respecto al espacio – Lo ideal frente a lo posible]

[Simultáneamente GUILHERME se tiende en el suelo dos veces, cambiando de lugar y de postura.]

5.

[CITAS]

[TEXTO PROYECTADO]

A condição essencial para pensar em termos políticos é ver a unidade do sofrimento desnecessário que existe no mundo.

La condición esencial para pensar en términos políticos es ver la unidad del sufrimiento innecesario que existe en el mundo.

[TEXTO PROYECTADO]

Toda ação principia mesmo é por uma palavra pensada.

Toda acción comienza por una palabra pensada.

[TEXTO PROYECTADO]

A função da utopia é iluminar aquilo que merece ser destruído.

La función de la utopía es iluminar aquello que merece ser destruido.

[Citas de John Berger, João Guimarães Rosa y Marianela Santoveña, respectivamente.]

6.

[ALBERTO: CANON / DENISE: MANIPULAÇÃO]

[ALBERTO. Parámetros de movimiento: Canon de Leonardo - Forma externa / Forma interiorizada – Forma vacía / Forma llena]

[DENISE. Parámetros de movimiento: Desmembramiento]

7.

[DENISE: NADA / GUILHERME: DEITADO]

[GUILHERME tendido en el centro del espacio.]

[DENISE desde su sitio:]

Atrás não tem nada
Na frente não tem nada
Do lado não tem nada
Em cima não tem nada
Em baixo não tem nada
Dentro dele não tem nada
Na mão não tem nada
Na boca não tem nada
No olhar não tem nada
No rosto não tem nada

[Traduzco simultáneamente por micrófono:]

Detrás de él no hay nada
Delante de él no hay nada

Al lado no tiene nada
Encima de él no hay nada
Debajo de él no hay nada
Dentro no tiene nada
En su mano no tiene nada
En su boca no hay nada
En su mirada no hay nada
En su rostro no hay nada

8.

[ALBERTO: ESCRAVO / DENISE: WAITS]

[ALBERTO. Evolución de un cuerpo ovillado en el suelo, que forma una masa, a la postura erguida. *Esclavos* de Miguel Ángel.]

[DENISE. Distintas partes del cuerpo reaccionan, se tensan. Hombro, cadera, vientre, cuello, ojos. Sus propias manos las distienden y recolocan.]

9.

[GUILHERME: AINDA NÃO CHEGUEI]

[GUILHERME, ocupando lugares entre el público:]

Eu ainda não cheguei.

Eu ainda não cheguei. Mas, quando eu chegar, provavelmente eu vou sentar numa cadeira e apoiar

meu cotovelo na cadeira que estiver do lado.
Eu ainda não cheguei porque, como o espaço é infinito, eu nunca vou chegar a lugar nenhum.

Tem uma coisa que sempre me incomodou.
Essa sua camisa vermelha por exemplo: você sabe que ela é vermelha e eu sei que ela é vermelha.
Mas o que garante que o vermelho que eu vejo é o mesmo vermelho que você vê?
E se você enxergar nessa sua camisa vermelha o que eu enxergo amarelo?
Você vai continuar chamando de vermelho, eu vou continuar chamando de vermelho - porque a gente sempre chamou de vermelho - mas, na verdade, elas são duas cores diferentes.
E isso me preocupa muito porque, se você enxerga nessa camisa vermelha o que eu enxergo amarelo, significa que alguém no mundo me enxerga verde.
E eu não fico bem de verde.

Tem uma coisa que sempre me incomodou e eu não sei como uma coisa pode ter sempre me incomodado porque eu não existi sempre.

Eu ainda não cheguei porque, como o espaço é infinito, eu nunca vou chegar a lugar nenhum.

[Atraviesa el espacio en diagonal.]

Acabei de dar dez passos no infinito.

[Traduzco simultáneamente por micrófono:]

Todavía no he llegado.

Todavía no he llegado. Pero cuando llegue, probablemente me voy a sentar en una silla y voy a apoyar el codo en la silla de al lado.

Todavía no he llegado, porque como el espacio es infinito, nunca voy a llegar a ninguna parte.

Hay algo que siempre me ha preocupado.
Tu camisa roja, por ejemplo. Tú sabes que es roja, yo sé que es roja.
Pero quién me garantiza que el rojo que yo veo es el mismo rojo que tú ves.
¿Y si tú ves en tu camisa roja lo que para mí es amarillo?
Tu seguirás llamándolo rojo, yo seguiré llamándolo rojo -porque siempre lo hemos llamado rojo- pero en verdad son dos colores diferentes.
Y eso me preocupa mucho, porque si tú ves en esta camisa roja lo que yo veo amarillo, significa que alguien en el mundo me ve verde.
Y a mí no me sienta bien el verde.

Hay algo que siempre me ha preocupado. No sé cómo algo puede haberme preocupado siempre si yo no existo desde siempre.

Todavía no he llegado, porque como el espacio es infinito, nunca voy a llegar a ninguna parte.

Acabo de dar diez pasos en el infinito.

10.

[ALBERTO Y GUILHERME: CORPO A CORPO]

[ALBERTO y GUILHERME, desde dos esquinas del espacio, andan el uno hacia el otro. Sus cuerpos se encuentran frontalmente. Intentan mantener sus direcciones en un juego violento de oposición de fuerzas durante un tiempo prolongado. Por momentos parece una lucha de animales.]

11.

[É PERMITIDO]

[DENISE tendida en el suelo en el centro del espacio.]

[ALBERTO por micrófono desde una esquina:]

Está permitido tocar
Está permitido acercarse
Se puede intervenir
Se puede acariciar
Se puede cubrir
Se puede agredir
Se puede violentar
Se puede pasar por encima
Se puede cambiar de lugar
Está permitido irse
Se puede no mirar
Se puede olvidar

12.

[DENISE y ALBERTO: DEITADOS / GUILHERME: CARRERA]

[DENISE y ALBERTO, tendidos en el suelo. GUILHERME corre por el espacio. A veces esquiva los cuerpos, a veces salta por encima de ellos. DENISE y ALBERTO cambian varias veces de lugar y postura. GUILHERME corre hasta extenuarse.]

13.

[GUILHERME: INCIDENTES / ALBERTO y DENISE: DEITADOS]

[GUILHERME:]

Cinco pessoas lêem as notícias em jornais pendurados numa banca.

A rádio anuncia uma manifestação. Da janela, várias vans caminham em fila.

Num viaduto engarrafado, um homem de terno vende amendoins.

Uma adolescente reclama do preço de um churro.

Um menino entra num ônibus para vender chicletes. Ninguém compra.

[ALBERTO y DENISE cambian de lugar y de postura. Se tienden en el suelo, cerca del público. GUILHERME se

acerca a cada uno de ellos. Toma una mano del cuerpo tendido y la desplaza hasta hacerla rozar con el pie de la persona del público sentada al lado. La acción se repite después de cada frase siguiente.]

Uma pessoa fala alguma coisa para uma criança de rua e ela ri.

Quatro mulheres conversam num jardim. Uma delas fuma um cigarro.

Uma moto avança o sinal vermelho. Um homem reclama do motoqueiro.

No muro, uma bandeira do Brasil e uma mulher esperando o ônibus.

Quatro meninos jogam bola numa ladeira. Um carro passa e eles param por um instante.

[Traduzco simultáneamente por micrófono:]

Cinco personas leen las noticias en periódicos colgados en un kiosco.

En la radio anuncian una manifestación. Por la ventana, una fila de furgonetas.

En un viaducto embotellado un hombre de traje vende cacahuetes.

Una adolescente se queja del precio de un churro.

Un niño entra en un autobús para vender chicles. Nadie compra.

Una persona le dice algo a un niño de la calle y él se ríe.

Cuatro mujeres conversan en un jardín. Una de ellas fuma un cigarro.

Una moto se salta un semáforo. Un hombre le grita al motorista.

En un muro, una bandera de Brasil y una mujer esperando el autobús.

Cuatro niños juegan a la pelota en una cuesta. Pasa un coche y ellos paran por un momento.

14.

[ALBERTO Y GUILHERME: OPOSTOS]

[ALBERTO y GUILHERME desde dos esquinas del espacio andan el uno hacia el otro. Sus cuerpos se encuentran frontalmente. Intentan mantener sus direcciones en un juego violento de oposición de fuerzas durante un tiempo prolongado. Al sobrevenir el cansancio y el límite de la resistencia la oposición de fuerzas se transforma en apoyo recíproco y descanso de un cuerpo sobre el otro. Se alternan enfrentamiento y atracción. Movimiento y pausa. Ataque y reposo.]

[Simultáneamente, DENISE por micrófono en voz baja:]

Força – fraqueza / desejo - rejeição / movimento - pausa / racionalidade - animalidade / evolução - involução / soberania - submissão / decisão - imposição / caos - ordem

/ ordem - espontaneidade / causa - efeito / ação - reação / esquecimento - memória / confronto - reconciliação / construção - destruição / conservação - renovação / entrega - renúncia / apego - desapego / dividir - acumular / público - privado / particular - comum / individual - coletivo / horizontal - vertical / ganho - perda / objetivo - subjetivo / conformismo - inconformismo / dentro - fora / ordenar - obedecer / voluntário - involuntário / ideología - pensamiento / educação - manipulação / fraternidade - indiferença / intervenção - passividade / igualdadade - diferença / natural - artificial / prazer - dor / liberdade - escravidão / generosidade - egoísmo / consciência - inconsciência.

15.

[CITAS]

[TEXTO PROYECTADO]

A condição essencial para pensar em termos políticos é ver a unidade do sofrimento desnecessário que existe no mundo.

La condición esencial para pensar en términos políticos es ver la unidad del sufrimiento innecesario que existe en el mundo.

[TEXTO PROYECTADO]

Toda ação principia mesmo é por uma palavra pensada.

Toda acción comienza por una palabra pensada.

[TEXTO PROYECTADO]

A función da utopia é iluminar aquilo que merece ser destruído.

La función de la utopía es iluminar aquello que merece ser destruido.

[Citas de John Berger, João Guimarães Rosa y Marianela Santoveña, respectivamente]

16.

[GUILHERME: MEDIDA / ALBERTO: CANON QUEBRADO / GUILHERME: MEDIDA PÚBLICO]

[GUILHERME mide con su cuerpo, intentando conservar la posición del Canon, distintas partes del espacio.]

[ALBERTO. Parámetros de movimiento: Canon de Leonardo - Forma externa / Forma interiorizada – Forma vacía / Forma llena. Ruptura de la forma.]

[GUILHERME se acerca a una persona del público y adapta su cuerpo a la silueta y el volumen de esa persona, intentando conservar ciertos rasgos de la figura del Canon. La acción se repite con distintas personas.]

17.

[DENISE: DANÇA 2]

[DENISE. Movimiento libre.]

[GUILHERME toma posturas contenidas en el movimiento de DENISE. Permanece un tiempo en cada una de ellas.]

18.

[ALBERTO: LIVRO]

[ALBERTO pide un libro entre los asistentes. Desde una esquina, de pie, hojea el libro y lee palabras al azar.]

19.

[SALIDA]

[GUILHERME toma posturas libres. Permanece un tiempo en cada una de ellas. La acción se prolonga por un tiempo indefinido.]

[ALBERTO tendido en el suelo en la puerta de entrada.]

[DENISE abre las puertas.]



Acción número 19. Guilherme Stutz, de pie, y André Masseno, tumbado. Fot. Hamilton Correa.

**CONVERSACIONES TELEFÓNICAS
CON UN DESCONOCIDO DE VOZ CONOCIDA
Y TARTAMUDO. EL PENSADOR EN ESCENA***

El Tiempo TODO lo llena TODO lo lleva

Chema Puente canta con su rabel una jota en la que dice

Canta bajito el arroyo
Y a su voz en grito el torrente
Y a las voces de los dos
Se las lleva la corriente

Montan en una patera
Les viene empujando el hambre
No hay temporal que les frene
Ni muralla que les pare
Rodrigo García en un texto de *After Sun* dice

* Este texto, escrito por un actor con una larga trayectoria en el campo de la creación escénica, es la respuesta a una invitación a reflexionar sobre los temas desarrollados a lo largo de este volumen. Siguiendo el deseo que se expresa en el escrito no figura su nombre.

Ser ignorado, pasar desapercibido, no figurar
En ninguna lista.
Que no recuerde tu cara ni la cajera del
Supermercado y peor: ni tu peluquero de
Siempre.
No figurar en la guía de teléfonos, ni recibir
Felicitaciones de Navidad de Visionlab ni
De El Corte Inglés.
Que el cajero Automático nunca escriba en
Letras verdes tu nombre en la pantalla, que
Ni siquiera te dé las gracias. Y que no se le
Ocurra atreverse a desearte: feliz
Cumpleaños.
Que tu apellido jamás ocupe un lugar
Alfabéticamente ordenado por dios sabe
Quién.
Que no figure en un programa de teatro,
porque una persona, jamás debería ser
sometida a un «orden alfabético», porque
cada nombre es sagrado, absolutamente
desconocido, desconocido por todos y para
siempre, desconocido hasta la muerte.
Ocupáis la calle en soledad, intocables, y
Vuestro resplandor nos maravilla y duele.
Mujeres y hombres... muertos para la vida
...vivos hacia la muerte... no puedo con
Vosotros!

Hablo por teléfono y te digo

Salir al escenario
Es estar al borde de este
SALTO
Y temblar con la carne de mi alma
Entrar en el teatro

Espacio
Tiempo
Es estar en el silencio
Susurrado de mil voces
Memorizar el latido
De vacío
De lata de sardinas
ABIERTA
Que un día se pescaron en el mar
Y se vendieron en la lonja
Sardinas abiertas
Poros abiertos
Ojos abiertos
ARENA que se marcha de la playa
Mareas del mar
Espectadores de la tierra
Playa sin arena
Playa vacía
Playa sin playa
Mar de agua
Arde
Sobre tu cuerpo expectante
Espectador
Actor
Inundado
EXTASIADO
Agotado
En la templanza
En la escucha
En la medida infinita de los tiempos
El tiempo todo lo puede todo lo llena todo lo lleva
Tú ahí
Yo aquí
La muerte cerca
La risa también

Lo social
Lo político
Lo económico
Lo cultural
La madre que nos parió
El semen que nos engendró
Yo cuerpo amanecido a ti
Yo cuerpo borracho a ti
Yo cuerpo entregado a ti
Yo cuerpo drogado a ti
Yo cuerpo con dolor de muelas
Y ser técnico esa noche
Y lo que cuesta pagar al dentista
Y ser actor esa noche
Con dolor de muelas
Con dolor de amor
Con dolor de extinción
Con saber de alegría
Con sabor de chocolate
Yo cuerpo entregado a ti
Consciente de ser tinniebla y claridad
En el circo doble salto mortal
En el tenis punto de partido
En el teatro momento de empezar
En la calle de un barrio de Caracas
De casitas de colores
Donde una bala perdida te penetra
Te mata
Y desapareces
Nunca volverás a hablar
Cómo andar por ese barrio
Cómo andar por esa escena
Cómo andar por ESTA escena
Cómo hablar CÓMO
Tartamudear

Cómo acudir al cementerio del Sur
Tartamudeando
Cómo estar con Tip y Col
Cómo estar en la escena
Cómo cantar
Cómo llorar
Cómo recordar
Cómo memorizar
Cómo practicar
Cómo amar
Cómo eyacular
Cómo acariciar
Y comunicarme contigo
Y comunicarme contigo
Y comunicarme contigo
En expectación de diálogo
En expectación de acción
Expectante
Espectador actor
Como en los DIÁLOGOS de Platón
Como en los recitales de Isaac y Rosa
Y comunicarme contigo
Peinarte
Penetrarte
Vaginarte
Excitado
EXTASIADO
Soñado
Y comer un helado de queso
Por la calle
Y comer un helado de higo
Por el brillo

La voz en el paladar de la distancia
Espectador actor
Emperatriz actriz
Cuerpo rodeado de tinieblas
Cuerpo rodeado de miedos
Cuerpo embelesado
Cuerpo embalsamado de tu aroma
AURA
ALMA
En el abismo ser valiente
Y del abismo partir
Y del armario salir
Ser tartamudo
Tartamudear hasta la muerte
A pesar de tu sonrisa
A pesar de tu apatía
Tartamudeo porque tiemblo porque siento
Me desnudo en el salto hacia el vacío
Me visto
Me pierdo
Me encuentro
Voy y vengo vengo y llego
Voy y vengo vengo y voy
Tartamudeo porque sí
Sí sí sí sí sí sí sí sí sí
Sí sí sí sí sí si sí sí sí
Sí sí sí SÍ SÍ si sí sí sí
Vértigo de la repetición
Juego de la lucha
Y en la lucha
Hucha
Dinero para pagar el teléfono
Dinero para pagar el alquiler
Dinero para la vida cotidiana
Dinero que gano con esta profesión

Hucha lucha
Y en la Urgencia del vamos ALLÁ ALLÁ
Estoy AQUÍ
Para TI
Y después en casa
Escucho la voz del poeta
Recitando su propia poesía
Verdad de ALMA
Puente del ALMA
Y la torre Eiffel en su construcción
Criticada negativamente
Hoy en el año 2007
Eterna
Ser tartamudo y seguir siendo
Vivir la verdad
Verdad de vida
Mejor ser tartamudo y seguir siendo
Que ser tartamudo y no ser
Escucho la voz de Carmen
Cuando habla de la lonja
Destruida
Que el presidente de la Junta Portuaria
Destruyó
Demolió la historia
Como ocurrió con el Teatro Pereda de Santander
En Cantabria en España en Europa en el Mundo
Demolió la historia
El presidente de la Junta portuaria
Molió el café en su casa por la mañana
Antes de la rueda de prensa
Acción de moler
Acción de mentir
Acción de poder
Destruyó la historia y se bebió el café
En la siguiente legislación subió al sillón

Con leche o cortado
Cortado con leche desnatada
Sin azúcar
Cortado sin azúcar
Descafeinado con sacarina
Me interesa la voz de Carmen
Que se refleja en sus ojos
En su soportar el papel mientras lo lee
De la escena
Y en la ESCENA
Encontrar ESA esencia
Cómo interpretar con historia
Sin historia
Cómo utilizar la voz sin historia
Con historia
Cómo vender el pescado
Cómo ALZAR
La voz El cuerpo Tu susurro
Ser tartamudo y seguir siendo
Para estar hay que SER
Ser tu sonrisa
Ser tu sombra
Ser el otro
Ser yo
Ser el sueño
En la escena ser la señora que vende patatas fritas
En La Latina
Y sus manos en coger esas patatas
Cincuenta años de recogida
Y ser el monje en sus cantos cotidianos
Y ser el borracho en su voz ronca de alcohol
Con emoción
Sin emoción
Totaltotaltotal
Parece la gasolina

Me gusta la gasolina
Canción de reggaeton
Tres T tres O tres T tres A tres L
Abstracción total del espíritu
Paisaje directo en nuestra mente
Cuerpo nuestro
Mente nuestra
VACÍO LLENO DE DESEO DE VACÍO
Abstracción
Comunicación
Comunicarme
Desde mi pasado hasta tu presente con tu pasado
De nuestro presente al futuro desconocido
Y en ese desconocer
Intuir
Convivirnos
En venas y arterias
Es TODO tan íntimo
Se murió José Luis de 34 años
Es TODO tan íntimo
Que la luz es luz
Es TODO tan íntimo
Que la luz es negra
Es TODO tan íntimo
Que la luz es quietud
Es TODO tan íntimo
Y en la oscuridad
Susurrarte con grito de vacío
Gracias te digo
Salgo del hotel y voy hacia el teatro
Se me cambia el cuerpo
Acaricio lo comido
Duermo la siesta
Lectura reposada sentado en un bar
Pago la consumición

Observación de la tarde
Entrar en el murmullo de ese tiempo
En el concierto de tu música
Espectador actor
Ardor
Calor
Amor
Que es odio
Que es amor
Que es tu puta madre
Que es la virgen del Carmen
Que es la intimidad personal de cada uno
De su sentir
De su querer decir
De su escuchar
De su conectar
Internet
A qué velocidad está hoy la conexión
A qué velocidad tenemos hoy la molécula de nuestro
[encuentro
Espectador actor actor con la obra
La obra con las luces las luces con el espacio
El espacio con los ANDAMIOS
Los andamios con lo político lo político con lo visceral
Y de lo visceral arrancar lo político
Lo político está en todo LUGAR
Pueblo o capital
Vísceras de ballena o de elefante
Que se rían o que lloren
Que lo vean o lo escondan
Pero ESTÁ
No te quiero convencer
No te quiero desprender
Te lo llevas a un rincón de tu saber
Te lo llevas a un rincón de tu querer

Te lo llevas a un rincón de tu culo
Y esto es teatro
Y esto es vida
Se hace lo que se hace porque se HACE
Muestro mi animalidad
Mi tartamudez
Hacer una cosa aunque no creas en ella
Hacer una cosa dejándote la vida en ella
Prefiero lo segundo pero hay grandes seres
Que prefieren lo primero
Leo la frase de Van Gogh
En el trabajo me juego la vida y mi razón casi ha naufraga
[gado en el empeño
Y la vuelvo a leer
En el trabajo me juego la vida y mi razón casi ha naufraga
[gado en el empeño
Venir al lenguaje venir al mundo Sloterdijk
Venir a la actuación venir al mundo Cornago
Estoy con la ingenuidad y con la animalidad
Por eso tartamudeo
Por eso me gustaría jugarme la vida MÁS Y MÁS
Pero en CARACAS no tuve cojones para entrar en el barrio
De casitas de colores
QUIERO tener valor para en ESCENA entrar en el barrio
De mi alma
De mi desnudez
Y desnudo
Con el riesgo de la lágrima
Con el riesgo del retiro
De la muerte escénica
ENTRARENTRARENTRAR
ENTRAR en el límite del equilibrio que es desequilibrio
Diálogos con la gravedad Ushio Amagatsu
Nada es fácil
Ni ser público

Ni ser actor
Ni ser quiosquero de periódicos en EL ESCORIAL
Ni ser autor
Ni ser entrevistador
Ni ser inmigrante
El que vende periódicos puede tener frío en el invierno
El actor puede hacerse caca en el verano
Una vez dos veces tres veces
Antes de salir al escenario
Cada obra tiene su título
Tú me planteas
EL PENSADOR EN ESCENA
Yo te planteo
CONVERSACIONES TELEFÓNICAS CON UN DESCONOCIDO DE VOZ CONOCIDA Y TARTAMUDO
Y te lo cuento como en un cuento
Érase una vez un actor en mí
La vergüenza de hablar de mí sin querer pensar en mí
pero pensando en mí
Y tú puedes
Arrancarlo y quemarlo la noche de San Juan
Interiormente lo transijo
Exteriormente me acorazo
Paseo solitario por las calles de esta capital
Por el monte de aquel valle
Convivir desnudo como en el follar
Convivirnos
Comernos
Hablo de mí porque tú me lo pediste
Y yo te pido que tú no pongas mi nombre en esta
[conversación
Que puede SER una canción
Díselo al alcalde de San Martín de la Vega
Convivirnos en la intimidad del espectador actor
Sabiendo que el tiempo todo lo llena

Hasta el silencio de mi muerte
En la caja de mi tumba
En la caja de la escena
Estar concentrado en la vela de tu luz
CANDELA
ALMA
Esa bombilla encendida en la oscuridad de tu silencio
ESCENA
Salir al escenario
Es estar al borde de este
SALTO
Y temblar con la carne de mi ALMA
Con la carne de un EQUIPO
Como decía Miguel Induráin
Y el milagro de la repetición en escena
De la repetición en la acción
De la repetición en el texto
De la repetición en el alma
De la santísima trinidad teatral
RE PE TIR
Mi verdad
Mi mentira
Tu ilusión
Mi acción
Encontrarnos
Convivirnos
Yo CANAL
Tú DORSAL
Preparados
Listos
Ya
Y colorín colorado este cuento se ha acabado.



Una tierra de felicidad (A Land of Happiness), de Louisa Merino.
Fot. Jean Pierre Ledos.