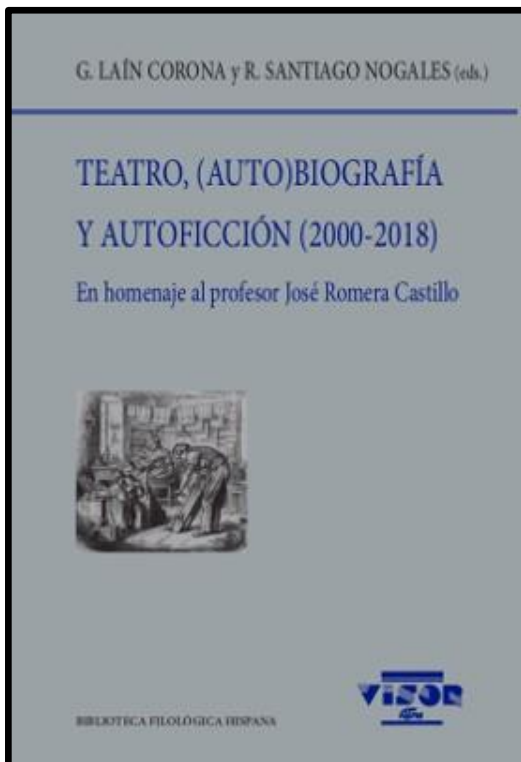


***Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018).
En homenaje al profesor José Romera Castillo***

Laetia Rovecchio Antón
laetia.rovecchio@gmail.com



LAÍN CORONA, Guillermo y SANTIAGO NOGALES, Rocío (eds.), *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018). En homenaje al profesor José Romera Castillo*, Visor Libros, tomo III, Madrid, 2019, 904 pp. ISBN: 978-84-9895-210-0

Para cualquier estudioso de la materia teatral, aunque con especial atención al teatro contemporáneo, el nombre de José Romera Castillo resuena como un referente ineludible. Su extenso currículum no solo abarca su labor como docente, sino los diferentes proyectos que supo emprender con tesón y que son, hoy en día, de obligado tránsito: el SELITEN@T que, como recoge Olivia Nieto Yusta, se convirtió en un centro de investigación de referencia gracias a sus diferentes seminarios internacionales capaces de congregar a especialistas relacionados con la semiótica, la escritura

autobiográfica, los discursos históricos, el cuento, el teatro -el tema más tratado, sin duda- o las nuevas tecnologías; la revista *Signa* que, como apuntan Clara Martínez Cantón y Guillermo Laín Corona, desde su creación en 1992, ha ido adquiriendo una cada vez mayor importancia en los estudios semióticos; y su relación en los medios de comunicaciones que, como recalca Miguel Ángel Jiménez Aguilar, pasan por una presencia constante y destacada en prensa, radio, televisión y redes sociales.

Después de una primera parte centrada en la figura de José Romera Castillo, la segunda parte del libro se abre con una reflexión del dramaturgo Jerónimo López Mozo que, a través de una extensa y espléndida memoria teatral, lleva a cabo un repaso de obras en las que un actor se convierte en personaje o en dramaturgo. De modo que se abre un primer debate sobre la figura del autor-personaje o del actor-autor. Esta transición abre el camino a diversos artículos en los que se propone indagar sobre los conceptos de (auto)biografía y autoficción en la escena teatral nacional. Y, más concretamente, da paso a un diálogo teatralizado y performático entre el dramaturgo vasco Borja Ortiz de Gondra y el dramaturgo madrileño, y actual director de la RESAD, Pablo Iglesias Simón. Ambos autores, emulando el estilo de las autoficciones del autor-actor franco-uruguayo Sergio Blanco, proponen transitar por sus respectivas definiciones del concepto de autoficción. Si Blanco explica en el espectáculo *Cartografía de una desaparición* (2017) que su trabajo es mentir la verdad, Ortiz de Gondra apostilla que «la ficción ayuda a organizar la vida vivida desde ángulos que permiten mostrar lo que no ocurrió, pero pudo haber ocurrido, o lo que yo desearía que hubiera ocurrido, o lo que fantaseo con que ocurriese» (p.218) y Iglesias Simón sentencia que «en la autoficción el autor se somete a una suerte de extrañamiento de sí mismo» (p.225). En otras palabras, los tres dramaturgos coinciden en su visión de la autoficción como una mezcla de realidad y ficción. De hecho, Pilar Jódar Peinado apunta que, siguiendo los postulados de Lionel Abel acerca del personaje-dramaturgo y Slawomir Swiontek respecto al personaje-autor, el uso del personaje-autor constituye



un recuso metadramático que evidencia esta distancia entre la realidad y la ficción. De manera que si el dramaturgo se convierte en actor o viceversa, Alicia Blas Brunel y Ana Contreras Elvira emparentan esta transformación al recorrido místico. Con ello, proponen siete herramientas de investigación personal y performativa, usadas en algunos espectáculos contemporáneos: el autorretrato (la pintura adquiere especial relevancia, pues se vuelve fundamental revisar la composición de un cuadro con un protagonista), la autobiografía (la narración y el discurso deben fluir en un determinado tiempo para mantener el interés), el álbum familiar (a partir de archivos visuales recrear la imagen de uno mismo y de su entorno), la banda sonora (la música y las canciones como soporte para contarse a uno mismo a través de otros), las cosas propias (los objetos se configuran como prótesis o extensión de la personalidad de uno mismo), los otros (el personaje y la persona escénica se alimentan de la mirada de los otros sobre uno mismo) y la iluminación (las luces en cualquier espectáculo teatral son fundamentales, pero este ejercicio, siguiendo la clave mística a la que aluden las investigadoras, responde más a una metáfora de re-conocimiento de uno mismo. Y, precisamente, frente a este re-conocimiento, José Gabriel López Antuñano propone un recorrido por lo que denomina las nuevas escrituras escénicas —es decir, la escritura que se sitúa en los albores del siglo XXI—, estimuladas por visión del dramaturgo como testigo de su tiempo. Así pues, el estudioso distingue dos corrientes autorreferenciales: «aquella que representa el universo personal del dramaturgo» y aquella que «presenta visiones u opiniones del dramaturgo ante la sociedad que habita» (p.253). Con ambos puntos de partida, el dramaturgo apuesta por transmitir una determinada vivencia a los espectadores, haciéndolo cómplice o no de momentos específicos de su biografía. En esta línea también podemos ubicar el artículo de Orestes Pérez Estanquero en cuanto al estudio que realizar sobre (auto)biografías individuales y/o colectivas, relacionadas con el teatro de lo real de Martín o los teatros de gente real de Mumford & Garde. De manera que se lleva a cabo una dualidad entre la persona real y la



persona escénica (el o la *performer*). Para ilustrar su argumentación, Pérez Estanquero se basa en los espectáculos que conforman la *Colección (Mi madre y yo* de Sonia Gómez, *Felicidad.es* de David Espinosa y África Navarro, *Dar patadas para no desaparecer* del Colectivo 90°, *Mutual Assured Destruction* de Ferran Dordal y Àlex Serrano, y *Pendiente de votación* de Roger Bernat y FFF). Unos espectáculos en los que se desplaza el foco de atención hacia el espectador, ya que la persona-*performer* ya no solo está narrando su historia como representación de un momento concreto, sino que confunde al espectador al implicar, de alguna manera, su propia vivencia (p.289).

Sobre el teatro biográfico, José Antonio Pérez Bowie ofrece un recorrido, en clave cinematográfica del género del *biopic*, a través de cinco puntos de análisis (la intencionalidad y el tratamiento del personaje; el formato clásico frente al formato rupturista; la extensión; la enunciación y el punto de vista; y el grado de ficcionalidad) por la larga tradición de biografías escenificadas. Si bien el género tiene una dilatada presencia en los escenarios, María Jesús Orozco Vera señala que la biografía es un género poco estudiado entre la comunidad científica, al quedar relegada a un segundo plano frente a la autobiografía. Sin embargo, Pérez Bowie advierte del uso, ya desde la era premoderna, de las biografías teatrales según dos patrones concretos: por un lado, las que exaltan la acción y los momentos más significativos de una persona (como serían los espectáculos a los que apuntan Miguel Ángel Jiménez Aguilar y Jesús Arcega Morales sobre la vida de Picasso y Buñuel, respectivamente) y, por otro, las que configuran un drama discursivo, es decir, biografías centradas en un momento específico en la vida de la persona (como sería el caso de las once obras recontadas por Jiménez Aguilar acerca del *Guernica* de Picasso o las ocho adaptaciones teatrales, recogidas por Arcega Morales, de obras de Buñuel). Ambas categorías son claves para (re)crear determinadas imágenes de las personas, pues, según Julio Vélez Sainz en su estudio acerca de Azaña y Unamuno, se puede dar una tendencia a la mitificación y, por ende, jugar



entre la realidad y la ficción, como ocurre en la obra de Alfonso Zurro, *Historia de un cuadro*, analizada por Orozco Vera, que a través de la descripción de un cuadro ficticio que nunca se ve sobre el escenario se va reconstruyendo retazos de la vida de El Greco.

En relación a las dramaturgias femeninas, si atendemos al personal testimonio tanto íntimo como profesional en el que Antonia Bueno Mingallón rememora estos últimos veinte años dedicados al teatro, podemos entrever dos importantes apuntes. Por un lado, la cada vez mayor impronta de la dramaturgia escrita por mujeres que no solo demuestra que goza de buena salud, sino que recrean nuevas miradas sobre el mundo desde su propia subjetividad en un intento de escribirse para los otros y para sí mismo. En esta línea se enmarcan las investigaciones de Béatrice Botin —en torno al espectáculo de danza *Anatomía poética* de Elena Córdoba—, Ana Prieto Nadal —respecto a la pieza *Claudia* de Claudia Poblete y *La conquista del Pol Sud*—, Enrique Mijares Verdín —en su revisión de la obra *Cachorro de León Casi todo sobre mi padre* de Conchi León—, Ricard Gázquez Pérez —en relación a los espectáculos de Lidia González-Zoilo que usa el heterónimo de Macarena Recuerda Shepherd en sus creaciones—, Silvia Monti, Patricia Úbeda Sánchez y Mario de la Torre Espinosa —los tres investigadores centran su interés en diferentes piezas de Angélica Liddell: analizan *Monólogo para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción*, *Venecia* y *La novia del sepultero*, y *Perro muerto en tintorería: los fuertes*, respectivamente. Todos estos estudiosos ponen de manifiesto el hecho de que las mujeres han sido las encargadas de reflexionar sobre ellas mismas, usándose como materia y material porque: «focalizan su trabajo en las formas de representación del Yo, prestan atención a la imagen y al cuerpo y buscan el modo de enfrentarse a la creación desde la intimidad» (p.473). Y, por otro lado, Bueno Mingallón ha desarrollado con especial interés una dramaturgia basada en personajes femeninos en clara consonancia con un intento, mediante la recuperación de vidas de mujeres que nos precedieron, por reescribir parte de nuestra historia. Helen Freear-



Papio, al analizar dos piezas de Itziar Pascual, *Variaciones sobre Rosa Parks* y *Eudy*, que reivindican las vivencias de dos mujeres negras —la famosa costurera afroamericana que da título a la primera obra y la jugadora de fútbol lesbiana sudafricana Eudy Simelane, violada y asesinada por hombres—, prefiere emplear el término teatro biográfico feminista. En esta reconstrucción de vidas de mujeres, Verónica Orazi se centra en el análisis de las figuras de Helena de Troya, Julieta Capuleto y Teresa de Ávila en tres piezas *Juicio de una zorra* de Miguel del Arco, *Julieta en la cripta* de José Sanchis Sinisterra y *La lengua en pedazos* de Juan Mayorga, respectivamente, sobre especial relevancia. El hecho de que estas tres obras estén escritas por hombres da cuenta de la importancia de la recuperación de los iconos culturales como parte de reescritura histórica y, además, en la necesidad de humanizarlos. En efecto, para Orazi, los tres espectáculos no se basan en la recreación de unas figuras mitificadas de manera sumamente expandida en el imaginario occidental, sino en acercarse a las historias de estas mujeres, despojándolas de cualquier otra condición que no sea su yo más íntimo, que se ve reforzado por el uso del monólogo como vehículo entre el escenario y la platea.

Respecto al bloque dedicado a las dramaturgias masculinas, prevalece el estudio de dos obras que se repiten entre varios investigadores: *Los Gondra (una historia vasca)* de Borja Ortiza de Gondra (2017) y *J'attendrai* de José Ramón Fernández (2014). En efecto, la obra del dramaturgo vasco, ganadora del premio Max a mejor autoría teatral en 2018, es analizada por la estudiosa Carole Nabet Egger, poniendo especial énfasis en el hecho de que «la biografía personal y familiar, que se desarrolla en el ámbito de lo privado, lejos de cualquier figura histórica o mítica, se puede convertir en modelo paradigmático de una trayectoria de carácter universal» (p.578). Precisamente esta idea de lo universal relacionado con la intimidad de cada uno se encuentra en el foco del análisis de la pieza *J'attendrai*. Así pues, Simone Trecca destaca la multiplicación del yo como estrategia para implicar al espectador en el recuerdo del horror que todos sabemos que



existió en los campos de concentración y, por ende, para no dejarlo caer en el olvido. Como apunta Alison Guzmán, el dramaturgo ha optado por la construcción de un texto basado en la memoria colectiva, que se nutre de diversas fuentes tanto reales como ficticias, pero utilizando la primera persona como vehículo de la narración. De manera que, según la investigadora, nos encontramos frente a un caso de meta-postmemoria en el que el «Yo analiza la postmemoria que padece en función del trauma de su tío mediante la autorreflexión y la escritura» (p.615). De alguna manera este concepto mantiene cierta correlación con otra obra del dramaturgo José Ramón Fernández, *La comedia científica o el café de Negrín*, cuyas claves interpretativas nos desvela Francisco Vicente Gómez. En efecto, el estudioso pone de manifiesto que el propósito del dramaturgo no es trazar la historia tal y como debería de ser, ni tampoco recalcar determinados acontecimientos históricos, sino fijarse en las vivencias íntimas y particulares de personas, muchas veces, anónimas. En definitiva, ambas propuestas dramáticas se nutren tanto de la memoria individual como de la colectiva para construir, según apunta Antonia Amo Sánchez en su análisis, un yo que engloba un nosotros mucho más potente. Sin duda, en muchos de los estudios prevalece la idea de la mezcla de elementos de ficción con la realidad, ya sea, como en el caso de López Mozo o Sanchis Sinisterra según comenta Eileen J. Doll, al poner en duda la fiabilidad de los testimonios; como en el caso del teatro de Mayorga, en palabras de Jerelyn Johnson, de cuestionar la mirada que se plantea del pasado desde el presente en un juego de implicación del espectador en el devenir teatral; o como en los casos de *Lu eta Le* de Ados Teatroa y *La capilla de los niños* de Javier Sahuquillo, como recuerdan Nerea Aburto González y José Vicente Peiró Barco, respectivamente, en los que se trata de una recreación subjetiva, de una escritura en la que se interfiere con los hechos ocurridos sin plantearse borrar la frontera entre la realidad y la ficción. A diferencia de ello, Peiró Barco menciona los espectáculos de la compañía Pont Flotant como ejemplos de autoficción *endógena*. Es decir, de autoficción en la que los



motivos biográficos se incrustan desde la propia construcción de la obra (p.712) y que, por tanto, se plantea desde la confusión de la persona y el personaje, ya que el autor-personaje aporta parte de su biografía al espectáculo sin que el espectador sea plenamente consciente de ello al tiempo que el autor-personaje ofrece reflexiones sobre la sociedad contemporánea.

Después de un recorrido por la escena hispana más reciente, se presentan cinco calas en el teatro europeo. De esta manera no solo se puede dar visibilidad a fenómenos más allá de nuestras fronteras, sino que se evidencia de que la autoficción se practica de manera masiva en toda Europa. Así pues, Isabelle Reck se centra en la dramaturgia francesa, concretamente en los espectáculos *Théâtres* de Olivier Py, *My secret garden* de Falk Richter y *Finir en beauté. Pièce en un acte de décès* de Mohammed Khatib. Tres obras que optan por dirigirse al público empleando un tono confesional con el uso de monólogos que se estructuran a través de la revelación de fragmentos concretos y específicos de momentos de la autobiografía de los autores. Nos encontramos, entonces, frente a un uso preferente del monodrama, que se repite en otras propuestas escénicas europeas como es el caso del teatro danza del polaco Mikolaj Mikolajczyk, una «autobiografía danzada» en términos de la investigadora Julia Nawrot, que señala que el autor-actor se presenta a sí mismo en tres momentos concretos de su vida profesional y personal que pasan de su lesión que le afectó como bailarín a su día a día, pasando por una reflexión de la vida entendida como un viaje de la que algunos de los seres que nos rodean se van bajando. De hecho, el asunto de la pérdida de la madre se encuentra en el centro tanto de la pieza de Mohammed Khatib como de la propuesta escénica de la compañía belga Peeping Tom *Moeder*. Ambas ausencias maternas se configuran como el activador de la memoria de los protagonistas, pero también de los espectadores porque, como apunta José Ignacio Lorente Bilbao respecto al espectáculo de los belgas, «lo real emerge de la ausencia como un desplazamiento de sentido» (p.814), que se



va moviendo entre la ausencia y la maternidad, tejiendo, así, una galería memorística de potentes imágenes escénicas que funcionan como cuadros o fotografías en un museo. Esta visión memorística y museística permite, por un lado, al espectador acercarse y alejarse para entender e interiorizar su composición y, por otro, sirve de depositario de memoria a modo de archivo. Al fin y al cabo, al dejar entrar la mirada del espectador también se pretende incluir todas las experiencias, como ocurre en la versión teatral del libro más aclamado del escritor italiano Primo Levi *Si esto es un hombre*. En efecto, como apunta Marina Sanfilippo, Levi buscaba crear un espacio sonoro envolvente e incluyente en el que no solo resonase su testimonio y, por ende, su voz, sino que fuese el resultado de la suma de muchas otras veces para crear «una autobiografía colectiva y coral» (p.794).

Y, para termina esta revisión temática, se abre el prisma a otros formatos escénicos que, con la llegada del siglo XXI no solo no han desaparecido, sino que parecen vivir una fuerte revitalización, al ser actualizados constantemente para el público actual. Con ello, nos referimos a la ópera, a través de dos espectáculos analizados por María Victoria Soriano García, a las zarzuelas y los musicales, revisados por Manuel Lagos Gismero, y la revista musical, la copla y el cuplé, revisitados por Juan José Ruiz. Los tres investigadores coinciden en que, si bien en algunos casos los compositores y/o letristas añaden datos autobiográficos a sus creaciones, nos encontramos frente a un amplio desarrollo de obras musicales enfocadas a la biografía de personajes ilustres más que a propuestas de autoficción propiamente dicho.

No podía cerrar esta reseña sin sumarme a las *laudationes* dirigidas a José Romera Castillo no solo por este maravilloso volumen que, sin duda, será de gran utilidad para los investigadores especializados en teatro contemporáneo, sino por haber brindado a toda la comunidad científica, durante tantos años de dedicación, un legado imprescindible, de artículos y libros, que serán guías para las generaciones venideras. ¡Hasta siempre!

