

FICCION Y DOCUMENTO EN EL TEATRO DE MAR GÓMEZ GLEZ

Dra. Ana PRIETO NADAL – Grupo de Investigación del SELITEN@T (UNED)

RESUMEN:

El teatro de Mar Gómez Glez se caracteriza por una clara propensión a retratar la realidad contemporánea. El interés por lo social y lo económico, aunado a una voluntad de denuncia y crítica de la actualidad, a menudo se imbrica con una pesquisa filosófica y dialoga con referentes culturales de nuestra tradición. En el presente artículo nos proponemos analizar tres obras —*Cifras*, *39 Defaults* y *Bajo el agua*— que se ocupan de hechos recientes, ficcionalizados pero reconocibles.

Palabras clave: Teatro español contemporáneo. Dramaturgas. Mar Gómez Glez. Ficcionalidad realista. Metateatralidad.

ABSTRACT:

Mar Gómez Glez's theater is characterized by a clear propensity to portray contemporary reality. The interest in the social and the economic, coupled with a will to denounce and criticize actuality, is often interwoven with a philosophical inquiry and dialogue with cultural referents of our tradition. In this article we propose to analyze three plays —*Cifras*, *39 Defaults* and *Bajo el agua*— that deal with recent, fictionalized but recognizable events.

Key Words: Contemporary Spanish Theater. Women Playwrights. Mar Gómez Glez. Realistic Fiction. Metatheatricality.

1. INTRODUCCIÓN

Las nuevas dramaturgias dan voz a las problemáticas contemporáneas, en unas propuestas atravesadas temáticamente por cuestiones de la más candente actualidad. Tal como apunta Eduardo Pérez-Rasilla (2020, p.20), las obras de esta generación de autores nacidos a finales de los años setenta y en la década de los ochenta se caracterizan por un evidente compromiso ético e ideológico, una acusada experimentación formal y una diversificación de las estrategias discursivas, propensas a la fragmentación, la metateatralidad y la pulsión rapsódica.

La dramaturga y narradora Mar Gómez Glez (Madrid, 1977) es autora, entre otras obras, de tres novelas —*Cambio de sentido* (2010), *La edad ganada* (2015) y *Una pareja feliz* (2021)— y de una decena de piezas teatrales. Su trayectoria diversificada y prolífica, a caballo entre España y los Estados Unidos¹,

se caracteriza por un claro interés en retratar la realidad contemporánea. Como apunta Teresa López Pellisa (2014, p. 9), una de las señas de identidad de esta dramaturga es la selección de temas de actualidad para llevarlos a escena. En prácticamente todas sus obras, la autora parte de hechos reales, que le sirven como tema o motivo inspirador; o bien parte de un marco histórico y cultural, con referentes claros, para reinterpretar esos referentes o para inventarse otros que dialoguen con ellos y que aborden, desde ese escenario ficcional pero muy cercano, cuestiones de la más acuciante contemporaneidad con el énfasis puesto en la preocupación social y la denuncia de una economía depredadora. Otra de sus características consiste en valerse de marcos y referentes culturales tan diversos como puedan ser los clásicos grecolatinos, la mística castellana de Teresa de Ávila —*Fuga mundi* (2008)—, el cine de Fassbinder—*Petra y Carina* (2017)— o las obras de Tennessee Williams.

1 - Nueva York es el escenario de *Wearing Lorca's Bowtie* (2011), espectáculo multidisciplinar de autoría compartida, y de *39 Defaults* (2012), mientras que los Angeles es el espacio donde transcurre *Coldwater* (2014). Las tres obras, estrenadas en los Estados Unidos, fueron escritas originalmente en inglés, y solo *39 Defaults* ha sido traducida al español.

Las dos décadas que llevamos de siglo demuestran, por un lado, la persistencia de la ficción para resistir el mundo real, y por el otro, una tendencia creciente a llevar la realidad —tan cambiante e incomprensible— a escena. Esto último se traduce en numerosas propuestas documentales y formatos testimoniales que exhiben una multiplicidad y diversificación de técnicas. Así pues, el teatro que remite a hechos reales está teniendo una nueva y fructífera vida. Proliferan obras que explican fenómenos o sucesos de la historia reciente que resultan claves para comprender la deriva política y económica en que nos hallamos inmersos como sociedad.

En el teatro de Mar Gómez Glez el interés por lo social y lo económico, aunado a una voluntad de denuncia y crítica de la actualidad, a menudo se imbrica con una pesquisa filosófica o dialoga con referentes de nuestra tradición cultural. Ello es más que evidente en piezas como *Cifras*, *Bajo el agua* y *39 Defaults*, que se ocupan de hechos recientes, ficcionalizados pero reconocibles, con el objetivo de profundizar en estos acontecimientos y comprender lo que hay más allá de los titulares y las cifras. E invariablemente son las dinámicas de poder y dominio las que condicionan las relaciones y determinan asimismo las versiones de los acontecimientos que marcan o jalonan la historia; por eso se impone la necesidad de cuestionar el statu quo. Mar Gómez Glez se sirve del documento y de historias reales para generar obras ficcionales que nos señalan y nos interpelan.

2. CIFRAS: LA CRISIS DE LOS MIGRANTES

Cifras fue gestada durante el verano de 2009 en la Residencia Internacional del Royal Court Theatre de Londres y galardonada con el Premio Calderón de la Barca 2011. El 18 de octubre de 2012 tuvo lugar en el Centro Dramático Nacional una lectura dramatizada de esta pieza, de la que el jurado resaltó, entre otros aspectos, la precisión y la emoción con que traslada los hechos reales a los que se remonta. En su traducción al inglés, *Num-*

bers, se estrenó en diciembre de 2015 en la Universidad de Rutgers (New Jersey) y ha tenido recorrido tanto por Estados Unidos como por Europa.

Cifras está inspirada en la historia real protagonizada por la tripulación del pesquero *Francisco y Catalina*, que en junio de 2006 encontró a la deriva un bote con cincuenta y un inmigrantes eritreos. La embarcación se hundía y los pescadores subieron a los naufragos a bordo. Cuando intentaron desembarcarlos en el puerto maltés, las autoridades optaron por mantener la embarcación en aguas internacionales, de modo que durante ocho días los naufragos y la tripulación permanecieron atrapados en el pesquero sin comida ni agua suficiente, en un limbo diplomático, mientras se decidía su destino. Para escribir esta pieza, que se ocupa de problemas tan básicos como el alimento y el territorio, la autora realizó un trabajo de documentación basado en la prensa y la jurisprudencia.

Esta obra de Mar Gómez Glez contribuye a una tendencia temática dominante en el panorama del teatro español contemporáneo. Jerónimo López Mozo (2017a, p. 261) considera que, en términos generales, el interés del teatro español por el fenómeno de la inmigración es proporcional a su dimensión real. Por su parte, Eduardo Pérez-Rasilla (2012) hace notar que las obras de esta generación de autores tienen en común la impugnación del modelo social y político que recibe a esa inmigración, y, por consiguiente, un abierto rechazo a la mirada reticente o xenófoba hacia el otro que proyectan algunos medios de comunicación.

En *Cifras* los inmigrantes no son representados en escena por ningún actor, sino que, tal como señala Anthony Pasero O'Malley (2020, p. 71), están contruidos a través del uso de referencias lingüísticas, indicadores gramaticales y signos escénicos, de acuerdo con una técnica de invisibilización que responde a un presupuesto ético y se posiciona implícitamente contra las representaciones visuales mediatisadas y los discursos políticos sobre la migración. Según declaración expresa, Mar Gómez Glez le hurtó al público la imagen de los migrantes a fin de que «se identificase con ellos

en su impotencia respecto a su propio destino», y añadió que le parecería idóneo que la obra «se representase en un barco con una audiencia de cincuenta y una personas que no supiesen bien dónde colocarse en un espacio tan limitado» (Sagastizábal, 2016).

A pesar de que la pieza se inspira en hechos reales, los personajes y las situaciones que presenta son ficticios. El título procede del personaje del cocinero, que está enfermo de realidad —o de conciencia y compromiso— y ve el mundo en cifras. En palabras de Gómez Glez, este voluntarioso cocinero —sin duda inspirado en Jaime Valero, integrante de la tripulación del pesquero *Francisco y Catalina*— es el más consciente de la realidad porque está en contacto con el alimento y no deja en ningún momento de trabajar para la colectividad, calculando sin tregua medidas y raciones para saciar el hambre de medio centenar de seres. En este sentido, ha declarado Gómez Glez:

Es una obra sobre los problemas básicos del ser humano, el alimento y el territorio, y cómo se gestionan en la sociedad en que vivimos. El cocinero cumple casi la función del coro trágico, ayuda a reflexionar sobre lo que está en juego con cada pequeña decisión. Es el personaje más consciente de la realidad que se vive porque es el personaje en contacto con el alimento, que es [...] algo completamente esencial para seguir existiendo y [...] algo que pertenece al universo del trabajo humano [...]. Es el personaje que con mayor claridad sale de la ideología para desmenuzar la existencia en su más acuciante característica (Sagastizábal, 2016).

El cocinero, consciente de que el seguro de la embarcación no cubre los gastos de los cincuenta y un naufragos, y de que estos han sido cargados a cuenta y riesgo de los tripulantes, se remonta hasta el año 1781 para establecer una comparativa con el caso de la masacre del barco negrero *Zong* y aludir a la trata de esclavos: «Cuando los esclavos morían dentro del barco, el seguro de la carga no cubría los gastos [...]. Aquel día arrojaron al Atlántico a 133 personas» (Gómez Glez, 2012, p. 40). Su postura, apuntalada en la

precisión, cruel e inapelable, de los números, es la auténticamente ética, porque trata, mediante las cifras, no solo de ceñir o contener la realidad, sino también de habitarla y entenderla (Puerta, 2012, p. 15).

Hay que preguntarse, hay que saber. En Eritrea se vive con menos de 50 céntimos al día, y la desnutrición infantil afecta al 40% de la población [...]. Mis cifras no te marean; te duelen [...]. Porque estoy enfermo de realidad y busco. Tú no quieres buscar, casi nadie quiere, porque cuando encuentras, pasa como aquí, que la pobreza se contagia (Gómez Glez, 2012, p. 92).

El patrón del barco tiene firmes propósitos humanitarios en relación con los inmigrantes, y acaba pagando un precio por oponerse a que diez de los hombres rescatados sean conducidos a Libia, donde sus derechos humanos no serían respetados: «Nosotros les hemos salvado; los marineros. Pero no somos héroes, ni el mar es un asesino» (Gómez Glez, 2012, p. 94). Por otra parte, están los personajes que no llegan al final de su compromiso. Así, uno de los marineros está preocupado por si va a cobrar igual, teniendo en cuenta los días de faena perdidos. Y Carmen, la dueña del barco camarero, se ocupa desde tierra firme de presionar a la embajada española a partir de la difusión en prensa de fotos de la situación de los migrantes, escoltados a veintiséis millas de la costa. Cansada de tener que tomar las decisiones y arriesgarlo todo por un hombre —su marido, el patrón del barco— que tiene mar en lugar de sangre, acepta ir a un programa televisivo a hablar de su negocio, pequeño y familiar, de sus problemas económicos e incluso de su matrimonio. El foro que ha abierto en Internet acoge el coro de la opinión pública, dividido en dos semicoros, el de los indignados biempensantes y el de los xenófobos.

El nombre del pesquero real, *Francisco y Catalina*, ha mutado en el mitológico *Circe*, de manera que evoque un barco donde los hombres que van rumbo a una nueva Ítaca —y que tendrán para siempre el síndrome de Ulises— corren el riesgo de convertirse en animales, a pesar de los esfuerzos de la tripulación porque

eso no suceda. Según declaración de la autora, «la aventura de los marinos se ve continuamente interrumpida por los políticos que utilizan un lenguaje sarcástico y están caricaturizados para destacar su extraño papel en los hechos» (Sagastizábal, 2016). Los datos abrumadoramente precisos e inescapables que desgrana el cocinero contrastan ostensiblemente con la indefinición de los Estados y las evasivas diplomáticas. Frente al rescate que obedece a «la moral simple del que no entiende la lógica brutal de los estados nacionales» (Calderón, 2012, p. 110), son los cuerpos diplomáticos y sus representantes —una embajadora, un ministro y un mediador de la Unión Europea—, que «aparecen de golpe, como caídos del cielo» (Gómez Glez, 2021, p. 45), los que ejercen una suerte de hechicería degradadora contra los migrantes, condenándolos a la expulsión y repartición por los distintos países implicados. Como apunta Pilar Jódar Peinado (2020, p. 49), «Los náufragos se trocean, se reparten, como si fueran los ingredientes de una receta, la receta diplomática, para que mezclados, desaparezcan, se noten menos».

Señala Xabi Puerta (2012, p. 21) que en esta obra de Mar Gómez Glez hay información y cifras, pero también emoción, tensión dramática, implicación o identificación del espectador y toma de partido. Así, se ahonda en las duras circunstancias de una situación que se remonta a hechos reales, sin que, por ello, se deje de trabajar dramáticamente la peripecia personal y las motivaciones de cada personaje. Aparece aquí un conflicto en que un grupo reducido de personas se opone a todo un sistema—«rescatando, salvando solos, enfrentando solos la realidad cruda de la injusticia» (Calderón, 2012, p. 111)—, algo que también hallaremos en otras piezas de la autora, como *39 Defaults*.

3. BAJO EL AGUA: COMPETICIÓN Y TRIUNFO A TODA COSTA

Bajo el agua, proyecto seleccionado en 2013 para participar en el Programa de Desarrollo de Dramaturgias Actuales del Instituto

Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, está incluida en la Muestra de Teatro Español para Autores Contemporáneos publicada por el INAEM. Cuenta, además, con una adaptación titulada *Sincronizada*, a cargo de la compañía 39 Producciones, que se estrenó en los Teatros del Canal el 4 de junio 2016 en el marco del festival Talent Madrid. Esta obra parte de un hecho real, característica común de las tres piezas analizadas en el presente artículo.

En esta ocasión, Gómez Glez se inspira en la polémica surgida en la selección española de natación sincronizada tras las Olimpiadas de 2012 y que se saldó con el despido de la entrenadora y seleccionadora Anna Tarrés (López Pellisa, 2014, p. 9; Gómez Glez, 2014a, p. 12). La autora deja claro desde el principio que ninguno de los personajes, hechos o conversaciones que aparecen en el texto son reales. Con todo, hay elementos del mundo real muy reconocibles, como los nombres auténticos de las rivales rusas con quienes siempre se están midiendo las nadadoras del equipo español, y la acción está explícitamente ubicada en el Centro de Alto Rendimiento de Sant Cugat del Vallés, donde entrenaba el equipo de la selección española. En clave más lúdica y encriptada, cabe destacar que el apellido del personaje —meramente aludido— de Eva Serrat, la entrenadora despedida por maltrato psicológico, se revela anagrama del de Anna Tarrés, el referente real que lo ha inspirado.

Bajo el agua se inserta en el contexto de la dramaturgia femenina actual en su pretensión por visibilizar el deporte femenino y poner en valor los logros profesionales de las mujeres, y como tal fue estudiado en el último Seminario Internacional del SELITEN@T. Así, Pilar Jódar Peinado (2021, p. 220) afirma que, en esta pieza, como en *Playoff* (2018) de Marta Buchaca, «el deporte se utiliza como medio de realización personal, canalización de las inquietudes y deseos individuales, e incluso persecución de la excelencia a través del más absoluto sacrificio». La pieza nos introduce en la intimidad, rutinas, ambiciones, competitividad y autoexigencia de dos nadadoras y, por extensión, de todo su equipo de natación sincronizada, un deporte que, tal como afirma una de

TEATRO y COEDUCACIÓN - MAR GÓMEZ GLEZ

ellas, «pasó a ser razón de estado» (Gómez Glez, 2014a, p. 31). Cada uno de los siete cuadros se basa en una pieza musical, y en gran parte de ellos se alterna la piscina con las grabaciones proyectadas en un monitor. Como señala Anthony Pasero O'Malley (2018, p. 61), la inclusión de elementos de performatividad y el uso de multimedia resultan cruciales en la construcción estructural y temática de la obra. El diálogo entre dos compañeras, Diana y Elena, se combina con algunos monólogos en clave metateatral, ante un público por momentos ficcionalizado, y también con algunas escenas corales.

Diana, medallista olímpica y solista de la Federación Española de Natación Sincronizada, sabe que no le falta mucho para jubilarse como atleta, pero todavía lucha por permanecer en activo, a pesar del empeño de algunas de sus compañeras más jóvenes, como Elena, la única que la acompaña en escena, en que abandone su puesto de líder. Diana, que siente la marcha —el despido— de su entrenadora como una suerte de orfandad, viaja veintiún años atrás en el tiempo y se retrotrae al día en que conoció a Eva, en su clase de gimnasia de la escuela; el flashback trae aparejadas la voz en *off* de su mentora y la proyección de algunas imágenes de la película *Escuela de sirenas* (*Bathing Beauty*, 1944) —suena el *Vals de las Flores* de Tchaikovsky— con que acompañó aquel lejano día su estrategia de reclutamiento de jóvenes atletas.

Pero la nostalgia de Diana se ve superada por el empuje de su orgullo y determinación. Su monólogo introduce al espectador en un mundo de piscinas y platós televisivos. Como ella misma admite, nació con el gusto por el liderazgo, determinada a «aprender de las mejores y superarlas» (Gómez Glez, 2014a, p. 32), con la fiereza arrogante de quien sabe que «Cuando se está arriba, no se le debe nada a nadie» (Gómez Glez, 2014a, p. 30). En el cuadro segundo, su pasión por el deporte y la competición se confundirá con la de su rival más admirada e ideal de deportista, Natalia Ischenko, de quien imita la forma de andar que exhibió en su rutina durante la

final de los Mundiales de Shanghái de 2011. Para esta escena de pura metateatralidad, se ajusta una peluca rubia y reproduce, como si estuviera ante la prensa —se oye en *off* la pregunta que le formula un periodista— las declaraciones históricas de la solista rusa: «Las tendencias de la moda las crea Rusia. Si ven nuestras rutinas, apreciarán que siempre tratamos de encontrar nuevos ejercicios y sorprender con algo» (Gómez Glez, 2014a, pp. 26-27).

En el cuadro tercero, en cambio, Diana asumirá el rol de Anastasia Davydova, que ganó cinco veces el oro olímpico y habla con la prensa sobre la estrategia única de la Federación Rusa: «Para nosotros, el deporte es lo más importante [...]. Las niñas empiezan entre los tres y los cinco años y el entrenamiento toma la mayoría de su tiempo desde que tienen nueve. Así están preparadas para competir a los quince» (Gómez Glez, 2014a, p. 33). Pero antes de este nuevo guiño metateatral, hay una escena coral en que todas las exnadadoras del equipo salen al ritmo de *Stairway to heaven* de Led Zeppelin y bailan con ella, lanzando consignas y certezas aprendidas con mucho esfuerzo y dolor: «Competimos contra el error y somos implacables [...] Atleta es aquel que compite [...] Para subir al pódium y ver, como si estuvieras a punto de morir, toda tu vida por delante de tus ojos» (Gómez Glez, 2014a, p. 29). Diana nos brinda también algunas sentencias lapidarias en el cuadro cuarto —«Esto que hacemos no es normal, pero no se conquista con la normalidad [...]. Solo intentando lo imposible se toca la gloria» (Gómez Glez, 2014a, pp. 35-37)—, mientras entrena con Eva en una escenificación retrospectiva y muy bien planificada que se combina con la alocución constante de la protagonista al público; así, mientras la actriz evoluciona en la piscina, su voz suena por los altavoces submarinos, y lo que se ve en el monitor ya no es lo que sucede en la piscina, sino la traducción plástica de sus sensaciones cuando nada.

De vuelta al conflicto entre las dos compañeras y rivales, que se han marcado el mismo objetivo —derrotar a la rival rusa, que está embarazada— y desean el oro con todas sus fuerzas, en el quinto cuadro se oye a un periodista

que habla en la radio de la polémica en el equipo de natación sincronizada —Diana es entrevistada y demuestra su lealtad a Eva, además de su compromiso con la exigencia a toda costa—. Tal como apunta Teresa López Pellisa (2014, p. 10), en las Olimpiadas del siglo XXI no existe la tregua. Y tiene lugar —en el penúltimo cuadro— un suceso trágico e irreversible: Elena muere porque su compañera no la avisa de que ha superado en apnea la marca temporal que quería batir. Así, la obra empieza con uno de tantos y superados desvanecimientos por apnea y —a pesar de los denodados esfuerzos de reanimación por parte de Diana— termina con la muerte de una nadadora. El último cuadro nos sitúa muy lejos de la piscina, en la estepa de Kirguistán y en el contexto de una renuncia radical y una autopunición. Contemplada desde la relectura, la cita inicial, extraída de *La genealogía de la moral* de Nietzsche —«A partir de ahora debían caminar sobre los pies y llevarse a cuestras a sí mismos, cuando hasta ese momento habían sido llevados por el agua: una espantosa pesadez gravitaba sobre ellos» (Gómez Glez, 2014a, p.13)—, funciona como revelador anticipo del desconcertante final de la pieza, ese «plúmbeo malestar» que siente la protagonista autodesterrada, privada del mar y de su otrora brillante destino: «Echo de menos la levedad del nado y noto mi cuerpo cambiando. Mis músculos han encontrado nuevos usos para soportar la gravedad de mi cuerpo [...]. Sin embargo, el cerebro sigue sumergido en la piscina» (Gómez Glez, 2014a, p. 57). Así, de animal marino —«Hay que cabrearse hasta que la rabia te ciegue y cegada de cólera le enseñes que eres una bestia marina, qué coño sirena, eres una ballena, una orca» (Gómez Glez, 2014a, p. 37)— ha pasado al baile extenuante de la culpa, de la que trata de huir. Ha abandonado la voluntad pura, la aristocracia guerrera que la había caracterizado como nadadora de élite, para devenir esclava a merced del viento, atada de por vida al dolor moral y a la conciencia del daño ocasionado.

Pilar Jódar Peinado ha analizado las acciones dramáticas en clave espacial, dife-

renciando entre la acrobacia visible y el desarrollo bajo el agua, una suerte de extraescena acuática. Así, establece que la piscina es el espacio donde se revelan las prácticas más violentas y abusivas, además de la apnea y los desvanecimientos, mientras que en la superficie se suceden los triunfos deportivos y las ensoñaciones (Jódar Peinado, 2021, p. 213). Se trata, pues, de un juego de ocultamiento y desvelamiento de los resortes que guían las ansias de estas nadadoras tan mediáticamente parapetadas tras una imagen de belleza, fuerza y dominio. Bajo el agua está la dureza de la lucha, con sus lesiones y enfermedades —todo supeditado al afán de superación y al alto nivel de exigencia—, y fuera de la piscina, además de las luchas por subir al podio, está el enfrentamiento entre dos maneras de concebir el deporte y los entrenamientos: las deportistas más jóvenes no toleran el maltrato psicológico, mientras que Diana defiende abiertamente los métodos de su entrenadora, capaz de llevarlas al podio: «Vosotros no podéis entenderlo. Todo lo que pasa en esta piscina es consensuado, para ganar, para alcanzar a las rusas. ¿Maltratada? ¿Yo?» (Gómez Glez, 2014a, p. 23). Señala Passero O'Malley (2018, p. 61) que detrás de este conflicto late la cuestión de los mecanismos disciplinarios que operan sobre la construcción del cuerpo y la subjetividad femeninos en el campo concreto de la natación sincronizada.

A lo largo de la pieza se diseminan, muy bien dosificados, momentos didácticos que sirven de respiro al público y ofrecen una contextualización necesaria para una disciplina olímpica que a menudo es tratada por los medios con cierta superficialidad o condescendencia. A modo de ejemplo, en el primer cuadro, la voz en *off* de Eva nombra las distintas posiciones de las rutinas que aparecen en el vídeo, y declara que en este deporte hay dos principios básicos: la propulsión y la apnea. Más adelante, en el cuadro sexto, Diana explica que para mantener el pelo fijado llevan gelatina de cola de pescado, un pegamento natural hecho a base de vejiga de bacalao. La capitana debe cuidar que toda la estética esté perfecta, y es que, según propia declaración, se arreglan para el agua —«No hay amante más celosa» (Gómez Glez,

2014a, p. 50)—. El complemento coral de las nadadoras en esta escena parece apuntar con ironía hacia la recepción errónea que se tiene de este deporte; sus voces superpuestas en eficaces esticomitias hablan de una perpetua banda sonora como forma de vida, pero también del gran sacrificio que asumieron. A pesar de que se cuenta brevemente con su presencia en escena, estas nadadoras, ya retiradas, registran un estatuto fantasmal, en calidad de testigos que corroboran un relato con mucho de ilustración para el público profano en este deporte.

4. 39 DEFAULTS: LA POLÍTICA EN EL SALÓN DE CASA

39 Defaults, obra escrita originalmente en inglés, se estrenó en La Mama Experimental Theatre Club de Nueva York en febrero de 2014; en octubre de ese mismo año podría verse en español en el Teatro Guindalera de Madrid. El título, que la autora mantiene en inglés incluso en la versión española, sin duda para subrayar el choque cultural y lingüístico entre los dos personajes, se refiere a los treinta y nueve desfalcos que un activista catalán llamado Ricard —trasunto de Enric Duran, conocido como Robin Bank o Robin de los Bancos y miembro del colectivo Temps de Re-voltes— efectuó en distintas entidades bancarias, de acuerdo con su plan de desobediencia financiera. En septiembre de 2008, el insumiso repartió 200.000 copias de su revista u opúsculo *Crisis*, dando a conocer su acción y su credo político sobre el decrecimiento y una forma de vida sostenible a partir de modelos de cooperación y autogestión.

Como apunta Jerónimo López Mozo, la historia reciente de España está llena de acontecimientos políticos y sociales a los que el teatro no podía ser ajeno: «La indignación ciudadana ha alcanzado cotas desconocidas y el movimiento del 15-M es buena prueba de ello. Un repaso de la cartelera teatral confirma que el teatro se está ocupando de estos asuntos» (López Mozo, 2017b, p. 37).

La acción de esta pieza se sitúa en el contexto inmediatamente posterior al movi-

miento español del 15-M y al americano Occupy Wall Street, que salen a relucir en la conversación de los personajes y se relacionan con un ideario, a priori compartido. El público se halla situado dentro de un dispositivo escénico que recrea el apartamento de Liz, en el East Village de Manhattan, donde ella invitará a entrar al desconocido. Tal como ha señalado la autora, en la mayoría de sus piezas «hay diferentes mecanismos inscritos en el propio texto para que la audiencia participe de la obra»; en concreto, *39 Defaults* está diseñada de manera que el espectador entre literalmente «en el espacio en el que sucede la acción y al final de cada representación se invita al público a que tome una copa de vino y discuta con los actores y el equipo lo que acaba de ver» (Sagastizábal, 2016). La situación queda clara desde el primer momento: Ricard, el personaje inspirado en el activista Enric Duran, ha dado una charla en Bluestockings, un local de comercio justo ubicado en el Lower East Side, y debe proseguir su viaje; el contacto que debía acogerlo no se ha presentado y Ricard ha aceptado la invitación de Liz, una neoyorquina que siente simpatía por la causa, aunque no vive del todo en consonancia con este ideario.

La conversación se inicia con tanteos acerca de lecturas y referentes políticos, y se va adentrando progresivamente en terrenos más personales. Se patentiza el activismo militante de Ricard, que a menudo se traduce en una crítica a la superproducción y al afán de acumulación que tácitamente parece reconocer en la cantidad de libros que atesora Liz en sus estantes. Tratando de ser una anfitriona complaciente, esta muestra interés por los opúsculos publicados por el joven catalán, que defiende la posibilidad de vivir mejor en un mundo sin capitalismo. También lo invita a vino y le muestra unas fotos de su tío abuelo: «Mi tío luchó en Inglaterra y mi abuela se unió a la unidad de enfermeras voluntarias en la Segunda Guerra Mundial. Me gusta pensar que tengo algo de sangre de héroe en mis venas» (Gómez Glez, 2014b). Hablan de la Guerra Civil española, de los brigadistas, del decrecimiento y de enfermedades como el síndrome de Diógenes que,

para Ricard, no es sino «el resultado de una sociedad corrupta», en que «la gente ama más las cosas materiales que a los seres humanos» (Gómez Glez, 2014b)². Desde el principio ella se muestra algo acomplejada por no tener un compromiso tan firme como él con los movimientos sociales.

Aunque reconoce que su actuación puede presentar algún problema ético, Ricard se mantiene firme en su llamamiento general a la insumisión —«No soy un ladrón, soy un insumiso financiero»; «No puedes robar algo a alguien si no le pertenece» (Gómez Glez, 2014b)—, una acción política con visos de grandeza épica y que podría saldarse con un encarcelamiento: «Si los bancos me denuncian me entregaré, es parte del juego y la única forma de conseguir publicidad» (Gómez Glez, 2014b). La pieza está escrita en 2012 y, por ello, el personaje refleja el optimismo propio de esos nuevos movimientos sociales que irrumpieron con fuerza tras la crisis mundial y que practicaban un activismo solidario de carácter horizontal.

La misión de Ricard lo acapara hasta tal punto que desatiende en todo momento el flirteo; tan solo se muestra preocupado por proseguir con su labor activista y localizar al contacto que no ha aparecido. Se halla en situación de clandestinidad y recela de las motivaciones ocultas de Liz para invitarlo a su casa; por momentos, sospecha que la joven americana esté recabando información para entregarlo a la policía. Además, le parece cada vez más sospechosa en sus flagrantes contradicciones. Liz es agente inmobiliario y se dedica a enseñar pisos a potenciales compradores, lo que a él le parece un trabajo controvertido.

Si Ricard hace, con sus acciones y proclamas, un llamamiento a continuar con la insumisión financiera, instando a la ciudadanía a la retirada de sus depósitos bancarios o al impago de las deudas contraídas, al final de la pieza comprenderemos que Liz tiene su propia cruzada particular contra la precarie-

dad cotidiana y el sistema de salud de los Estados Unidos: en su tiempo libre entrega medicinas sin receta a gente que no puede pagarlas. De este modo, la consideración que ha hecho ella antes a propósito de su trabajo como agente inmobiliario —«Imagino que ser intermediario siempre es controvertido, pero también es necesario» (Gómez Glez, 2014b)— adquiere una nueva interpretación. Ella media también, de manera ilegal, en la consecución de fármacos para quienes no pueden costearse un tratamiento médico:

No necesito que me juzgues por no ser tan valiente como tu [...]. Tú eres europeo. Si pierdes tu trabajo el Estado te da dinero. Si tienes cáncer, AIDS, diabetes... anything, recibes tratamiento gratis. Las cosas son muy diferentes aquí. Algunas personas tienen tanto miedo a las facturas médicas que arriesgan su salud, sus vidas antes de perderlo todo (Gómez Glez, 2014b).

Resulta interesante este choque cultural, sin duda reflejo de la experiencia de una autora que vive entre dos realidades, la española y la norteamericana, y que afirma que se siente cómoda en su extranjería y en el espacio deslocalizado desde donde crea: «descubrir y aceptar esta deslocalización ha sido un elemento esencial para el desarrollo de mi propia personalidad literaria. Trabajar desde el no-lugar me permite generar las coordenadas espaciotemporales que cada obra [...] demanda» (Sagastizábal, 2016).

39 Defaults, con el 15-M y el movimiento de los indignados de fondo, enfrenta a dos personajes que, cada uno a su manera, desafían el sistema y sus injusticias, y son por ello «héroes [...] capaces de desobedecer una norma en la que no creen a pesar de que esto les margine socialmente» (Sagastizábal, 2016). Ricard y Liz desvelan sus respectivos intereses y actitudes ante la vida, avanzando dialécticamente a través de una maraña de celos y una tensión sexual no resuelta. Su conversación, espontánea y sincera, pasa por referentes culturales y políticos: hablan de Marilyn Monroe,

2 - La obra *39 Defaults* permanece inédita. Citaremos el texto sin indicación de página, a partir del original que la propia autora, Mar Gómez Glez, tuvo la amabilidad de hacernos llegar.

comentan escenas de westerns y citan las réplicas de algunos personajes de Tennessee Williams, a quien —apostilla Liz— «le encantaría levantarse de la tumba y oírnos hablar de sus obras» (Gómez Glez, 2014b). Y entran en liza la atracción y la desconfianza, el idealismo y las necesidades diarias, la sensualidad y el activismo. Hay una tensión, un recelo y una hostilidad crecientes, aunque el final queda en suspenso. Puede considerarse un rasgo generacional esta indisolubilidad entre lo político y lo íntimo, así como el predominio del trazo existencial en un mundo violento donde a menudo los personajes parecen extraviados (Prieto Nadal, 2021, p. 53).

5. A MODO DE CIERRE

Pertenciente a una generación que refleja en su teatro, mediante multiplicidad de formas y discursos hibridados, una panorámica de preocupaciones y conflictos propios de la sociedad del siglo XXI, Mar Gómez Glez hila e imbrica actualidad, ficción y documento. La autora parte de hechos reales para levantar constructos dramáticos con personajes ficticios pero inspirados en hombres y mujeres con algo de héroes o de disidentes, como el pragmático y comprometido cocinero de *Cifras*, la medallista olímpica de *Bajo el agua* o el insumiso financiero de *39 Defaults*.

En todas estas piezas, resulta básica la voluntad de «establecer una nueva forma de relacionarnos que no se base en el juicio, sino en el reconocimiento de nuestra opacidad inabarcable» (Sagastizábal, 2016). La dramaturga crea unos personajes que, en una situación dada, asumen posiciones o puntos de vista encontrados, de modo que un mismo conflicto permita realizar distintas lecturas, así como empatizar con más de un posicionamiento a la vez, a tenor de los argumentos y peripecias vitales. Porque, tal como ella misma ha afirmado en numerosas ocasiones, problematizar las propias creencias es una parte esencial del trabajo dramático.

6. BIBLIOGRAFÍA

Gómez Glez, M. (2012). *Cifras*. Madrid: Centro de Documentación Teatral. Recuperado de: <https://www.teatro.es/publicaciones/cifras/pdf>

Gómez Glez, M. (2014a). *Bajo el agua*. Alicante: Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos / INAEM. Recuperado de: <https://muestrateatro.com/archivos/mar-gomez-glez-bajo-el-agua.pdf>

Gómez Glez, M. (2014b). *39 Defaults* [Texto inédito].

Jódar Peinado, P. (2020). Desmitificación, reivindicación y lucha: feminismo en las dramaturgas del siglo XXI. *Revista Cálamo FASPE*, 68, 39-54. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7954628>

Jódar Peinado, P. (2021). El escenario deportivo como espacio dramático en *Playoff*, de Marta Buchaca, y *Bajo el agua*, de Mar Gómez Glez. José Romera Castillo (ed.). *Teatro y deportes en los inicios del siglo XXI* (pp. 209-223). Madrid: Verbum.

López Mozo, J. (2017a). La voz de los marginados en el teatro español del siglo XXI. José Romera Castillo (ed.). *Teatro y marginalismo(s) por sexo, raza e ideología en los inicios del siglo XXI* (pp. 253-274). Madrid: Verbum.

López Mozo, J. (2017b). Mapa del teatro documento en los albores del siglo XXI en España. José Romera Castillo (ed.). *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI* (pp. 23-41). Madrid: Verbum.

López Pellisa, T. (2014). Presentación. Mar Gómez Glez. *Bajo el agua* (pp. 9-10). Alicante: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. Recuperado de: <https://muestrateatro.com/archivos/mar-gomez-glez-bajo-el-agua.pdf>

Pasero-O'Malley, A. (2018). Disciplinary Practices and Synchronized Swimming in Mar Gómez Glez's *Bajo el agua*. *Revista de Estudios de Género y Sexualidades*, 44 (1), 61-79.

TEATRO y COEDUCACIÓN - MAR GÓMEZ GLEZ

Pasero-O'Malley, A. (2020). Migration and the *mare nostrum*: Alternative staging techniques in Mar Gómez Glez's *Cifras*. *Romance Quarterly*, 67,71-85.

Pérez-Rasilla Bayo, E. (2012). Notas sobre la dramaturgia emergente en España. *Don Galán. Revista de investigación teatral*, 2. Recuperado de: https://www.teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=1_6&pag=1

Pérez-Rasilla Bayo, E. (2020). Una aproximación a la dramaturgia más joven. La reformulación del teatro político. *ADE-*

Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España, 179, 16-25.

Prieto Nadal, A. (2021). Las nuevas dramaturgias: polifonía y compromiso. *Archiletras. Revista de lengua y letras*, 12, 52-53.

Sagastizábal, P. (2016). Las múltiples lecturas de lo real. Entrevista a la escritora Mar Gómez Glez. *Letra Urbana al borde del olvido*, 32. Recuperado de: <https://letraurbana.com/articulos/las-multiples-lecturas-de-lo-real-entrevista-a-la-escritora-mar-gomez-glez/>



Mar Gómez Glez
Archivo de la autora

