

PREMIO "MARÍA TERESA LEÓN, 2005"

**La casa de todos**

de

NEHER JACQUELINE BRICEÑO

---

**No matarás**

de

CLAUDIA BARRIONUEVO

Accésit

---

**Notas que saben a olvido**

de

ARACELI MARIEL ARRECHE

Mención Especial

---

Presentación de  
Carmen Márquez Montes

PUBLICACIONES DE LA ASOCIACIÓN DE DIRECTORES  
DE ESCENA DE ESPAÑA

2006

PUBLICACIONES DE LA ASOCIACIÓN  
DE DIRECTORES DE ESCENA DE ESPAÑA

Director de publicaciones: Juan Antonio Hormigón  
Coordinación: Carlos Rodríguez

© de las obras: Neher Jacqueline Briceño, 2006  
Claudia Barrionuevo, 2006  
Araceli Mariel Arreche, 2006  
© de la presentación: Carmen Márquez Montes, 2006  
© de la presente edición: ASOCIACIÓN DE DIRECTORES  
DE ESCENA DE ESPAÑA

Primera edición: mayo, 2006

Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en el art. 207 del Código Penal, podrán ser castigados con pena de multa y privación de libertad quienes reproduzcan o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte sin la previa autorización.

Publicaciones de la ADE  
Serie: Literatura Dramática Iberoamericana, n.º 46

Costanilla de los Ángeles, 13, bajo izda. 28013 Madrid (España)  
<http://www.adeteatro.com>  
e-mail: [redaccion@adeteatro.com](mailto:redaccion@adeteatro.com)

Diseño: Tomás Adrián  
ISBN: 84-95576-55-4  
Depósito legal: M. 26.772-2006

Fotocomposición e impresión: Closas-Orcoyen, S. L.  
Polígono Igarza. Paracuellos de Jarama (Madrid)

*Este libro se realiza en el marco  
del Convenio de Cooperación entre el Instituto  
de la Mujer del Ministerio de Trabajo  
y Asuntos Sociales y la Asociación  
de Directores de Escena de España*

# Variaciones en torno a la reflexión

Por Carmen Márquez Montes

Giovanni Sartori, el pensador italiano y Premio Príncipe de Asturias en Ciencias Sociales de 2005, menciona en su ensayo *Homo videns*<sup>1</sup> que el hombre es un *animal loquax*, que habla continuamente consigo mismo y con los demás, pero no sólo para comunicar, sino que es el modo de construir pensamiento, y esto es lo que diferencia al hombre del resto de las especies:

El hombre posee un lenguaje capaz de hablar de sí mismo. El hombre reflexiona sobre lo que dice. Y no sólo el comunicar, sino también el pensar y el conocer que caracterizan al hombre como animal simbólico se construye en lenguaje y con el lenguaje. El lenguaje no es sólo un instrumento del comunicar, sino también del pensar. (Sartori, 2005: 31)

Pero esta cualidad, dice Sartori, va desapareciendo en pro de la imagen, que se va imponiendo cada vez más en nuestra llamada "sociedad de la información y la comunicación", en la que prima la imagen en detrimento de los conceptos, de manera que:

El *homo sapiens* es suplantado por el *homo videns*. En este último, el lenguaje perceptivo (abstracto) es sustituido por el lenguaje perceptivo (concreto) que es infinitamente más pobre: más pobre no sólo en cuanto a palabras (al número de palabras),

---

<sup>1</sup> *Homo videns. La sociedad teledirigida*, cito por la edición española de Suma Letras (2005), con traducción de Ana Díaz Soler.

sino sobre todo en cuanto a la riqueza de significado, es decir, de capacidad connotativa. (Sartori, 2005: 56)

Traigo la reflexión de Sartori no para continuar en la línea derrotista, si bien certera, que sostiene a lo largo de todo ese ensayo, sino para resaltar los textos que se editan en el presente volumen. Son los tres premiados del Premio María Teresa León correspondientes al año 2005. Tres textos muy diferentes entre sí, pero que guardan una peculiaridad común, la de ser tres reflexiones y tres propuestas hacia la reflexión del lector-espectador. En las tres obras hallamos a diversos personajes hablando y confrontándose en situaciones tensas. En ninguna de ellas encontramos consignas ni respuestas, sino que abren un debate sobre temáticas y situaciones de nuestro entorno, para que nosotros los lectores y espectadores extraigamos nuestras propias conclusiones. Son obras elaboradas con conceptos e ideas, es decir, significan una voz discordante frente a ese *homo videns* del que habla Sartori.

Textos que, además, están en la línea de los postulados que defendía María Teresa León para el teatro y la cultura en general, a saber, que tengan la calidad que corresponde a su función estética y también que cumplan con una función social, que porten “ideas nuevas, sentidos diversos de la vida [...], vivo con la vida de su tiempo”<sup>2</sup>.

El Premio María Teresa León nos ha venido dejando una larga nómina de obras premiadas, a través de las cuales casi podría realizarse un recorrido por la producción dramática de las autoras de habla hispana de las últimas décadas, con sus diversas líneas temáticas y estructurales.

Buena prueba de lo mencionado son las tres obras publicadas en este volumen, tres textos muy diferentes en su concepción, muestra palpable de la riqueza y diversidad de la producción de las autoras del ámbito hispano.

<sup>2</sup> Cfr. *Obras dramáticas. Escritos sobre teatro* (edición de Gregorio Torres Nebrera), Madrid, ADE, 2003.

En esta ocasión las autoras galardonadas son de América Latina, aunque de tres zonas bien distintas y con tradiciones teatrales también bastante diversas, si bien las divergencias en las obras no obedecen tanto a esa distinta tradición, sino a tres estilos y mundo creativos propios.

La ganadora es *La casa de todos*, de la venezolana Neher Jacqueline Briceño. Es una pieza circular creadora de atmósfera. El accésit fue para *No matarás. Rompecabezas temático (policia) en 52 piezas y una coda*, de la costarricense Claudia Barrionuevo. Es una suerte de thriller con muchas deudas de lo fractal; y mención de publicación obtuvo *Notas que saben a olvido*, de la argentina Araceli Mariel Arreche, que está cercana a la línea del psicodrama.

A pesar de estas diferencias, hay una serie de elementos comunes, pues en todos los casos se trata de una reflexión sobre tres cuestiones de los respectivos entornos y realidades. Aunque con la nota común de significar apuestas hacia la indagación sobre temas y problemáticas, que, si bien tienen significación en el entorno más inmediato, también lo tienen en la sociedad occidental en general. *La casa de todos* presenta una visión más abarcadora del ser latinoamericano —aunque no hay por qué leerla con esa filiación sólo continental—; *No matarás. Rompecabezas temático (policia) en 52 piezas y una coda* se centra en las relaciones traumáticas de un grupo reducido de personas; y *Notas que saben a olvido* presenta una problemática individual y familiar que tiene gran calado en la sociedad contemporánea. Las tres se centran en el individuo y sus relaciones con el otro, bien en el ámbito familiar o social, o ambos.

Es decir, cuando nos acercamos a estos textos nos inducen a la reflexión sobre diversas cuestiones que han venido preocupando al hombre desde la noche de los tiempos, estamos en el ámbito de las ideas. Puede afirmarse, por ende, que significan también una suerte de teatro de guerrilla que continúa luchando desde los conceptos y las ideas generadoras del pensamiento contemporáneo, en el

sentido de que reflexionan y nos hacen reflexionar sobre el hombre como ente social. Cualidad que ha tenido siempre el buen teatro a lo largo de la historia.

La argentina Araceli Mariel Arreche hace mención expresa en la presentación de la obra de que “se propone como un espacio de reflexión que ayude a comprender y mejorar los vínculos entre el paciente de Alzheimer y su entorno”. En efecto, *Notas que saben a olvido* afronta la difícil y traumática enfermedad que afecta a un gran número de personas de la sociedad occidental; se trata, en líneas generales, de una enfermedad degenerativa del cerebro que deteriora las capacidades de la persona para gobernar sus emociones, coordinar sus movimientos y recordar. Así que poco a poco va perdiendo la memoria y su funcionamiento mental.

La obra se divide en tres partes o “cuerpos de escritura” —como los denomina la autora—, con sentido completo y que se corresponden con tres estadios de la enfermedad. “Saverio y Anita” es el primer cuerpo, dividido en seis escenas; presenta a dos personajes afectados de alzheimer, Anita y Saverio. Ambos parecen tener comportamientos normales, pero pronto se perciben sus lagunas y el modo en que se pierden en su propio mundo personal, aunque aún tienen momentos de reconocimiento de la realidad. Y se apunta el desconcierto de los familiares que no saben muy bien cómo comportarse. Tiene lugar en una sala de espera, cada una de las escenas se cierra con la llamada de un paciente por megafonía.

“Su nombre es Anita”, segundo cuerpo, se desarrolla en casa de la enferma, quien cada vez se aleja más del mundo circundante. Ahora la principal problemática se genera en la hija de la enferma, que ve con desolación cómo está perdiendo a su madre y se niega a aceptar la situación.

“Feliz cumpleaños, Anita” es el tercer y último cuerpo de la obra, que tiene lugar en una institución donde se hallan internados los enfermos. Significa un tercer estadio de la enfermedad, cuando ya los pacientes se han perdido

en su mundo y no se reconocen ni a ellos mismos ni a sus familiares. Ahora se suma un personaje nuevo, Raquel, una mujer que tiene los primeros síntomas de la enfermedad y que se resiste a estar internada. Es una suerte de alter ego de Anita, introducido con la intención de dotar de circularidad a la pieza. Si bien hemos visto la evolución de la enfermedad en Anita, ésta es sólo un ejemplo, que se repite continuamente.

Con *Notas que saben a olvido*, hace Araceli Mariel Arreche una exposición clara y nada alarmista de la sintomatología del alzheimer y del modo en que esta enfermedad afecta a los familiares del enfermo. Obedece a la declaración de propósitos realizada al inicio de la misma. De ahí que no se detenga apenas en la descripción de los personajes ni en los espacios, tampoco en una fijación cronológica precisa. Sino sólo en presentar la situación precisa por la que atraviesa el personaje protagónico en los diversos períodos de la enfermedad.

A pesar de que la autora deja sentadas, de un modo preciso, las bases de sus pretensiones, creo que se abre a otras reflexiones, además de mostrar el gran calado que tiene esta enfermedad contemporánea<sup>3</sup>. Pues nos hace reflexionar sobre la memoria, que es creadora de identidad personal, social e histórica. Esa capacidad que permite que extraigamos sabiduría de la experiencia, propia o ajena, y que, en definitiva, marca todos los aspectos de nuestra vida. Si perdemos la memoria, perdemos nuestra identidad y también nuestro sentido de la realidad, que no es otra cosa que la construcción a partir de la información y del conjunto de impresiones que nos sitúan como sujetos en un espacio y en un tiempo. Como muy bien se expresa en la obra, pero desafortunadamente, al igual que el alzheimer es una enfermedad contemporánea, también lo es otra enfermedad social y contemporánea, que es el desprecio a la memoria.

<sup>3</sup> Recuérdese que fue el doctor Alois Alzheimer el que la describió por primera vez en 1906.

Por su parte, *No matarás. Rompecabezas temático (policial) en 52 piezas y una coda*, de Claudia Barrionuevo, es una obra de corte policial, subgénero que no ha gozado de demasiado cultivo en el teatro del ámbito hispano. La obra está estructurada en 52 escenas —“piezas”, las llama la autora— y una Coda.

La trama es sencilla y sigue los postulados del género. Hay un asesinato que debe ser resuelto, como es propio del género policiaco. Pero la exposición de la misma y la configuración de los personajes es de una gran riqueza. Inicialmente sólo conocemos que un personaje tiene un accidente en el baño, después sabremos que ha muerto y que la muerte no ha sido motivada por la caída, sino por envenenamiento. Junto a la muerta, hay cuatro personajes, familiares de ella en diversos grados, creándose un entramado de lazos muy complejo entre todos.

Los datos de los momentos previos a la muerte, así como la relación de la fallecida con los demás los conocemos gracias a las grabaciones que un detective —Ricardo Tapia— realiza. Es el prototipo del inspector analítico que sólo con los interrogatorios y deducciones llega a la solución del crimen. De manera que las 52 escenas se corresponden con la reconstrucción de los hechos, tal y como los implicados van contándose al detective. En la línea del *fair play*, en tanto en cuanto que el lector-espectador tiene en todo momento los mismos datos que el detective, de modo que averiguará quién es el criminal al mismo tiempo que éste. Pero este *juego limpio* se rompe en la coda de la obra, cuando los cuatro implicados vuelven a casa libres de toda sospecha y nos dan a conocer la verdad de los hechos.

Claudia Barrionuevo plantea un gran juego, en primer lugar con la disposición de la información y desarrollo de la trama, y también con uso de los recursos propios del género policiaco.

El thriller comienza *ad finem*, como es propio, y tiene lugar en un espacio cerrado. A partir de ese momento las escenas discurren con celeridad, y con continuos saltos temporales que van presentando de un modo fragmentario la investigación policial. Durante la misma hay una detallada caracterización de los personajes, cada uno con una patología muy clara de personalidad y marcados por lacras personales muy acusadas, tanto los cuatro implicados como la víctima, rasgos que el detective va matizando con comentarios una vez realizado el interrogatorio a cada uno de ellos. Del mismo modo, todos deseaban la muerte de la fallecida por razones muy poderosas.

Pero esos hechos no son presentados de un modo lineal, sino con continuos saltos temporales y con las diversas interpretaciones de los cuatro implicados, que rebaten y glosan lo mencionado por los demás. De tal manera que esa trama sencilla se complica hasta la hipérbole. En un continuo juego de reiteraciones con la superposición de la información, en una línea muy cercana a la literatura fractal, en el sentido de la fragmentación de la trama y las continuas reiteraciones y recurrencias. Un mismo hecho se repite desde diversas perspectivas o incluso es completado o alterado en otra escena, en una suerte de juego de cajas chinas. De manera que el seguimiento de la trama deviene ya en una especie de juego que genera una gran intensificación de la intriga.

Como dije con anterioridad, *No matarás. Rompecabezas temático (policial) en 52 piezas y una coda* es una obra lúdica, toda ella está concebida como un juego. Juego con respecto a su filiación a los recursos del género, aparentemente fieles al modelo clásico policiaco; pero el crimen no es inexplicable y por motivos recónditos, sino absolutamente comprensible; el detective analítico no es ese hombre curtido, con gran experiencia y muy inteligente, sino un jovencito de veintiocho años que juega a serlo. El *fair play* queda roto al final con la introducción de una coda, en la que simultanean fragmentos de las grabaciones de los interrogatorios ya oídos y la solución del caso por parte del

inspector; con una conversación de los cuatro implicados que explican discursivamente la verdad del asesinato. Aunque sí es fiel al uso de descripciones breves e impresionistas, al ritmo ágil y casi cinematográfico, etc.

El interés de la obra no gira sólo en torno a la solución del crimen, sino que tiene más que ver con la reflexión sobre la violencia cotidiana, sobre las vidas truncadas, los deseos deshechos. Y sobre la venganza y la doble moral. Algo que queda patente, especialmente, en la coda, con la confrontación de la conclusión a la que llega el detective y la conversación final de los cuatro sospechosos; ¿la conclusión coincide con los hechos que mencionan éstos o quedará burlado el clásico —y joven en esta ocasión— detective analítico y con él la justicia?

*La casa de todos*, de Neher Jacqueline Briceño, fue la ganadora. Pieza en ocho cuadros que presenta una historia circular en la que siete personajes viven confinados en una casa, supuestamente de huéspedes.

Comienza con una extensa acotación inicial que crea una atmósfera onírica, Beba recuerda y esos recuerdos se materializan en escena, trayendo una serie de personajes que se supone vivieron o viven en una casa. Esta atmósfera se romperá para dar inicio al primer cuadro. A pesar de que la autora menciona en una acotación que se rompe esa atmósfera, lo cierto es que permanecerá a lo largo de toda la obra. En una sucesión de cuadros y escenas abiertos, donde los personajes más bien parecen espectros que personas, algo que se acrecienta debido a las continuas referencias al carnaval que tiene lugar fuera de la escena y que también se refleja en ella debido a las alusiones continuas a las máscaras y los disfraces, que a menudo usan también los personajes.

La sucesión de los ocho cuadros deviene en una suerte de juego en el que todo parece tener un valor diferente. Las acciones parecen no contribuir a la solución de conflicto alguno. Sino que más bien parecen una exposición

general de unas circunstancias, de unos hechos ya acontecidos, pero que no son narrados, sino que se exponen sólo ciertos extractos. Todo lo que se presencia en escena parece ir más allá, en una metáfora o, más bien, alegoría de vidas truncadas y fracasadas.

Así, el primer cuadro, bastante más extenso que los restantes, cumple con la función de presentar a los personajes: Beba tiene problemas psicológicos que le impiden hablar; Francisquito, muchacho alocado que juega béisbol y sólo desea ir a vivir al Norte; Rocío, una exprostituta que hace máscaras con las que unas monjas harán una exposición, a la que le gustaría marcharse con Francisquito al Norte, pero debe quedarse para cumplir una promesa; Tata, que está a punto de dar a luz y se niega a decir quién es el padre de su hijo; Dolores, la dueña de la pensión, que se niega a admitir la muerte de su hijo y marido y con los que habla continuamente; y Dolorita, su hija, una niña aún llena de miedos y culpa. Poco más tarde se sumará Chucho, al que todos temen y odian. Junto a ellos, dos personajes latentes, sobre los que se habla continuamente. Esteban Jesús, hijo de Dolores recientemente muerto y al que su madre cree ver y le habla continuamente. Y Alfonso Estrada, el alcalde del pueblo en que está la casa y que ejerce un poder de cacique sobre todos, de ahí que sea odiado y temido. Las referencias a este personaje y la megafonía anunciando un desfile de carnaval son las únicas alusiones al exterior presentes en la obra. Al final de este cuadro Rocío hace mención a que la casa en la que están es "la casa de todos", parece como si la autora quisiera dar alguna pista de lo que acontece en la escena.

El segundo cuadro está, prácticamente, centrado en las conversaciones entre Dolorita y Chucho, que en el cuadro anterior no habían estado presentes. La niña vive corroída por la culpa al haber comunicado el lugar donde su hermano Esteban Jesús se hallaba escondido, lo que propició su muerte. Parece que Chucho aprovecha este sentimiento de culpa para poder tener relaciones con la chica. Termina el cuadro con la llegada de un nuevo ser: Tata ha dado a luz

a una niña. El tercero, muy breve, continúa con el asedio de Chucho a Dolorita, pero todos la protegen, especialmente Beba. El cuarto es el único que porta un título "El sueño", y es de gran brevedad. De nuevo son visiones o recuerdos de Beba, que ve danzar a todos los personajes con las máscaras que realiza Rocío, en el baile se destaca Chucho, quien semidesnudo y con un puñal en la mano corta las cuerdas del columpio que usa habitualmente Beba cuando sueña o recuerda. Tras ello y continuando con la atmósfera de irrealidad, Dolores habla con su marido muerto sobre su hijos, sobre Beba y su deseo de hundirle los dedos en la mente para sacarla de su mundo, y sobre su hijo muerto, al que quiere que le devuelvan sano y salvo.

El quinto parece ser un punto de inflexión; obtenemos más datos de los personajes y su pasado, a través de las preguntas que Tata le hace a Rocío, quien parece no querer responder a todo. La carga de misterio e irrealidad del espacio y sus personajes se incrementa notablemente. En línea similar continúa el sexto cuadro, en el que se simultanean dos conversaciones, la de Dolores con Rocío y la de Francisquito con Dolorita en presencia de Beba. En ambos casos se usa un lenguaje críptico, simbólico, lleno de medias palabras. Todos están relacionados, y no sólo por convivir en la misma casa, sino por afectos, lazos u odios muy fuertes. Finaliza con una foto fija en la que todos —salvo Tata— portan antifaces. Nueva recurrencia al carnaval y juego de máscaras. Que sigue presente en el séptimo: ahora todos se han disfrazado y colocado máscaras o antifaces para celebrar el cumpleaños de Dolorita, la más joven de la casa. Pero la llegada de Chucho da un nuevo giro que contribuye a que al menos uno de los misterios se resuelva. Si bien Dolorita confiesa ante todos, ahora, que reveló al alcalde el lugar donde su hermano estaba escondido, nadie quiere oírlo. Ella termina la escena preguntando: "¿Tengo que estar muerta para que me escuchen? ¿Hay que estar muerto en esta casa para que entiendan?"

Continúa el octavo cuadro con las confesiones de culpas: Francisquito también delató al hermano de Dolorita; la

hija que tuvo Tata era del cacique y ella está en esta casa para vigilar a Rocío. Chucho para vigilar a todos. Todos están llenos de culpas, ninguno es lo que parece. El juego de carnaval y máscaras presente en toda la obra era un motivo recurrente y una clave. Ahora, de modo precipitado, se descubren todas las incógnitas, como dice Francisquito: "Ya dijimos todo lo que teníamos que decir. Ya no hay secretos entre ninguno de nosotros. Ahora iremos a otro plano donde seremos juzgados."

Y la pieza se cierra tal y como se abrió, con Beba en su columpio, la atmósfera onírica similar a la inicial y música de carnaval fundida con una vieja melodía. Pero antes hay un parlamento de Dolores que termina diciendo: "Mi casa, techo de los ausentes... puerta del purgatorio. Mi casa, la casa de todos..."

Como decía inicialmente, esta obra es una exposición general que más bien parece una *mise en abîme* de la realidad hispanoamericana. Ese espacio cerrado, esa casa, similar a otros muchos de las letras de América Latina<sup>4</sup>. Espacios cerrados y estáticos que son el símbolo desde el que interpretan la realidad de sus países o el continente, y en el que sitúan a personajes encerrados o bien de paso, como símbolos también del ser latinoamericano. Tiene deudas también con el realismo mágico, con ese intento de buscar la identidad del ser latinoamericano que tanto preocupó a los autores y pensadores. Y encontraron un modo a través de la magia de la propia realidad, tal y como ha intentado la autora de *La casa de todos*, pues, como dijo Alejo Carpentier en *El reino de este mundo* (1949): "¿Qué es la historia de América Latina sino una crónica de lo maravilloso en lo real?"

En el teatro también encontramos bastantes ejemplos de la búsqueda de la identidad o del intento de explicarse, y

<sup>4</sup> Recuérdese la de *Cien años de Soledad* de García Márquez, el pueblo —Comala— de *Pedro Páramo* de Rulfo; el Santa María de Onetti, por citar algunas.



también usando el recurso de la creación de un espacio acotado desde el que trascender, así lo hallamos en *En familia* (1905), de Florencio Sánchez; *Los soles truncos* (1957), de René Marqués; *Los ángeles terrible* (1967), *El pez que fuma* (1968) o *Vesícula de nácar* (1992), del venezolano Román Chalbaud; *El viejo criado* (1980) o *El sur y después* (1987), de Roberto Cossa; o *El paso* (1987), de La Candelaria, entre un largo etcétera. Y, como he mencionado ya, suele utilizarse ese espacio como un lugar de tránsito donde se reúnen una serie de personajes tipos y dan cuenta de la realidad social, o bien se trata de clausurar el espacio para que nada del exterior pueda entrar, en un intento de salvaguardarse de todo lo negativo que de él procede.

Neher Jacqueline Briceño presenta en *La casa de todos* un espacio que parece querer cerrarse sobre sí mismo para evitar los males que proceden del exterior y que está simbolizado por el cacique Alfonso Estrada —que presenta muchas deudas con los personajes de la novela del dictador—, quien, de un modo u otro, ha generado todas las lacras que asolan a los personajes. De tal manera que devienen en una suerte de espectros que deambulan tratando de evitar el daño y sobrevivir como pueden, tratando de generar lazos con algunas personas de su entorno, pero sin lograrlo del todo. Son seres a la deriva, sin esperanzas y cargados de unas culpas de las que no son responsables.

Esta apuesta de Briceño está muy relacionada con la que otros autores y grupos de Hispanoamérica. Sobre todo a partir de la década del ochenta, en el sentido de que la autora venezolana lo que muestra en su obra es una situación general que trasciende lo meramente anecdótico, tratando de crear una visión abarcadora del mundo complejo y caótico por el que atraviesa su continente, pero sin aportar ninguna respuesta. Es sólo un planteamiento, en el que se hace preguntas a la vez que las realiza a los lectores y espectadores.

Desde mitad de los ochenta es difícil encontrar en Hispanoamérica un teatro con consignas o respuestas, como el

que sí encontrábamos en las décadas del sesenta o setenta, momentos en los que el teatro, como otras manifestaciones artísticas, tenía unos referentes ideológicos y políticos definidos sobre los que sustentarse, pero esas certitudes ya no existen, se derrumbaron. A lo que se suman los diversos procesos vividos por los países, como el derrumbe de la esperanza en Argentina tras la vuelta a la democracia, trunca, entre otros motivos, a la Ley de “Punto Final” y la de “Obediencia debida”. Lo que conduce a continuas reflexiones a la intelectualidad que, ante la incertidumbre, vuelve la mirada hacia el pasado para intentar discernir cuáles son los motivos del declive de la sociedad argentina. Así, se produce un auge de la novela histórica y testimonial, con *Respiración artificial* (1980), de Ricardo Piglia, *El entenado* (1983), de Juan José Saer, o *Los perros del paraíso* (1983), de Abel Posse, como ejemplos significativos. Y en el teatro los dramaturgos de todas las generaciones reflexionan y buscan un referente; así, algunos, como Roberto Cossa, escriben un teatro realista reflexivo<sup>5</sup>, u otros, como Ricardo Monti, textos de tono marcadamente histórico<sup>6</sup>. Del mismo modo que miran al pasado para intentar explicarse la situación presente, también miran hacia él para buscar estructuras dramáticas que se adecuen a lo que quieren expresar, hallando en el sainete criollo y en el grotesco las herramientas adecuadas. En este sentido, especial interés tienen los textos de la nueva generación de dramaturgos, que crean metáforas a través de la historia y de la idiosincrasia argentina. Se pueden observar tres grandes tendencias que desembocan en la misma idea, explicar lo que acontece y explicarse a sí mismos: 1) Relectura crítica de los grandes mitos, tradiciones, rituales, etc.; 2) Búsqueda del ser nacional en clave jocosa o poética o dramática: Gardel, la Argentina campeona del mundo, la “Argentina potencia”, etc.; 3) Psicologismo individual.

<sup>5</sup> De este momento se pueden mencionar, entre otros: *Los compadritos* (1985), *Yepeto* (1987), *Angelito* (1991), *Viejos conocidos* (1994).

<sup>6</sup> Algunos de ellos: *La cortina de abalorios* (1981), *La pasión sudamericana* (1989), *Asunción* (1992), *La oscuridad de la razón* (1993), etc.

O en Colombia, donde la violencia de la guerrilla, junto a la de los narcotraficantes, la contra, los ejércitos de los terratenientes, etc., han propiciado que un gran número de personas hayan tenido que abandonar sus tierras y casas para desplazarse a las ciudades, sobre todo Bogotá, dando lugar a grandes cantidades de personas que viven en la calle y que no encuentran solución alguna a sus problemas. Unido, desde luego, a otras problemáticas políticas, económicas y sociales en las que no podemos entrar ahora. Del mismo modo, el teatro, dado a buscar soluciones en décadas pasadas, ahora sólo presente visiones generales. Santiago García, uno de los grandes directores del país y de Hispanoamérica, dice que en estos momentos el grupo trabaja desde la teoría del caos y del vacío, pues son los únicos postulados desde los que puede afrontarse la realidad del país, y de hecho en La Candelaria se percibe un cambio de concepción desde los ochenta, a partir del estreno de *El Paso* (1988); en esta obra confrontan, en una suerte de cantina —lugar de paso— a varios personajes que viven la violencia de la Colombia del momento. Destaca la carga onírica y ese espacio que deviene cuasi mítico. Esta creación de atmósfera queda de manifiesto en *Maravilla Star* (1989), en el que un hombre busca su lugar en el mundo, y salta continuamente de la realidad a la fantasía. *En la raya* (1992) dan entrada a los marginales (ñeros) que pueblan las calles colombianas. Los actores deambulaban en escena como sonámbulos que no tenían a dónde conducirse, del mismo modo que esos personajes anónimos, absolutamente, pues no existen en las estadísticas, carecen de filiación, de arraigo, de todo. Confrontación entre la realidad y la fantasía o las necesidades de las personas se inscribe *Manda Patibularia* (1996), cuyo personaje principal vive una suerte de pasión hacia el calvario sin que encuentre nada a lo que poder aferrarse. Línea que continúan en *A fuego lento* (1997), *De caos & Cacaos* (2002) y en su último montaje *Nayra* (2004). *De caos & Cacaos* está conformado por diez cuadros con argumentos independientes que se van sumando y creando un sentido nuevo en su conjunción. *Nayra* (2004) incide también en esa idea, pero

ahora dotada de una mayor carga ritual; de hecho, Santiago García ha reconocido que trató de crear un espacio a imagen de un santuario, desde ese espacio de ceremonia y rito parten y van llenándolo de significación.

O bien en Perú, donde la violencia alcanzó grandes cotas en la década de los ochenta, momentos en los que los dramaturgos están más inclinados a explicar su realidad desde un posicionamiento abarcador o desde la problemática individual, quizá porque la violencia ha generado en la sociedad de este país otra que, como menciona Cronwell Jara, “no sólo destruye la vida física, sino además nuestras posibilidades de hacernos y sentirnos más humanos”<sup>7</sup>. De ahí que los personajes aparezcan asolados y alienados, buscando continuamente una identidad y un espacio en el que poder desarrollarse. Quizá donde mejor pueda verse esa evolución hacia nuevos rumbos y modos de mostrar la realidad sea a través del grupo Yuyachkani, que, tras pasar por varios períodos, optó hace algunos años por la destrucción como principio estético. *Hasta cuándo, corazón* (1994) es uno de sus primeros espectáculos en esta línea. En ella una serie de personajes de distinta procedencia comparten un tugurio en el centro de la ciudad, del cual van a ser desalojados. *Retorno* (1996) se inspiraba en los desplazados, es decir, la gente del campo que tuvo que huir de la guerra y luego de muchos años regresa a su pueblo de origen. Dos personajes se encuentran en una encrucijada de senderos y dudan sobre la dirección que deben tomar para volver a su lugar de origen. No saben realmente si “van o vienen”. El grupo plantea, metafóricamente, la duda de su propio derrotero, a mediados de una década donde nada parecía cierto, donde no había lugar para afirmaciones. *Hecho en Perú (vitricinas para un museo de la memoria)* (2001) es un espectáculo donde prima la variabilidad, el cambio, lo mutable, lo transitorio, tal y como

<sup>7</sup> Cronwell Jara Jiménez, “Visión de la violencia y del paisaje urbano en Lima en dos nuevas novelas”, en Karl Kohut, José Morales Saravia y Sonia V. Rose (eds.), *Literatura peruana hoy. Crisis y creación*, Frankfurt/Main-Madrid, Vervuert, 1998, p. 119.

acontece en el devenir existencial y, desde luego, en el devenir del país; que carece de memoria y, por ende, está condenado a no tener futuro. Mientras que *Sin título (técnica mixta)* está inspirado en los momentos de la guerra del Pacífico (con Chile) y en los últimos veinticinco años de la historia de Perú, para poner de manifiesto que poco o nada cambia en la historia.

Y así podríamos continuar realizando un recorrido por el teatro de los diversos países y en todos ellos hallaremos unas referencias similares, es decir, el abandono de las respuestas y la presencia del interrogante. Pues si el presente es incierto, el futuro lo es aún más. De modo que lo que queda es salvaguardar la memoria del país, darla a conocer para que el público sea el que reflexione y encuentre sus propias respuestas.

En esta misma línea, como he mencionado con anterioridad, se inscribe la obra de la venezolana Neher Jacqueline Briceño, imbuida también de la compleja realidad social y política de su país, que pasó de ser la Venezuela Saudita en las décadas del sesenta y ochenta a un país en bancarrota desde mitad de los ochenta. Por referirnos sólo a la cuestión económica. Y su obra indaga en el presente caótico y la falta de horizontes, y parece ser que el modo que ha encontrado es a través de una casa, la casa de todos los alienados, que se conducen como si estuviesen muertos o quizá lo estén realmente.

*La casa de todos* se trata de una exposición de actos más que acciones, que muestra la falta de horizontes y el mundo caótico de esos personajes que se encuentran en un espacio irreal, tanto que ni siquiera han percibido que están muertos. O quizá estén muertos porque no han sido capaces de afrontar su propia realidad. Lo cierto es que la elección es difícil, será cada uno de los lectores y espectadores los que extraigan su propia conclusión.

Del mismo modo, puede afirmarse que *No matarás. Rompecabezas temático (policia) en 52 piezas y una coda*,

de Claudia Barrionuevo, y *Notas que saben a olvido*, de Araceli Mariel Arreche, son también exposiciones. Llamadas a la reflexión y no propuestas de pensamiento cerrado y unívoco. Lo que me conduce a la idea inicialmente expuesta, es decir, las tres obras que se publican en este volumen presentan diversas problemáticas, diversos personajes alienados y en situaciones precarias por diversos motivos, y no hay respuestas ni consignas, no van dirigidas al *homo videns*, sino al ser pensante interesado en confrontarse desde la escena con el mundo y con su propia vida.

**ACTA DE LA REUNIÓN DEL JURADO DE LA  
XII EDICIÓN DEL  
Premio María Teresa León  
para Autoras Dramáticas  
CORRESPONDIENTE A 2005**

El jurado del Premio María Teresa León para Autoras Dramáticas 2005, integrado por don Pedro Álvarez-Ossorio, don Juan Antonio Hormigón, doña Carmen Márquez Montes y don Carlos Rodríguez Alonso, reunido en Madrid el día 12 de noviembre, hace constar lo siguiente:

- 1.- A la presente convocatoria han concurrido 127 obras de escritoras de España, Argentina, Estados Unidos, México, Suiza, Costa Rica, Venezuela, Cuba, Francia, Portugal, Perú y Bélgica. El jurado desea subrayar el alto nivel de los textos recibidos.
- 2.- Realizadas las consiguientes deliberaciones, el jurado ha decidido:
  - a) conceder una mención especial, recomendando su publicación, a la obra: *Notas que saben a olvido*, presentada bajo el lema «Anita», con el número 109, que corresponde a Araceli Mariel Arreche (Argentina).
  - b) conceder el **Accésit del Premio María Teresa León para Autoras Dramáticas** correspondiente a 2005, a la obra: *No matarás*, presentada bajo el lema «Nuele», con el número 79, que corresponde a Claudia Barrionuevo (Costa Rica).
  - c) conceder el **Premio María Teresa León para Autoras Dramáticas** correspondiente a 2005, a la obra: *La casa de todos*, presentada bajo el lema «André Gerard», con el número 57, que corresponde a Neher Jacqueline Briceño (USA-Venezuela).

Madrid, 12 de noviembre de 2005