

Recibido: 5/6/17
Aceptado: 9/11/17

Para enlazar con este artículo / To link to this article:

<http://dx.doi.org/10.14198/fem.2017.30.05>

Para citar este artículo / To cite this article:

García-Manso, Luisa. «Dramaturgas actuales y teatro escrito a pie de escena en España: *El meu avi no va a Cuba*, de Victoria Szpunberg». En Eva García-Ferrón y Cristina Ros-Berenguer (coords.), *Dramaturgia femenina actual. De 1986 a 2016. Feminismo/s*, 30 (diciembre 2017): 93-110, DOI: 10.14198/fem.2017.30.05

DRAMATURGAS ACTUALES Y TEATRO ESCRITO A PIE DE ESCENA EN ESPAÑA: *EL MEU AVI NO VA A CUBA*, DE VICTORIA SZPUNBERG¹

CURRENT WOMEN PLAYWRIGHTS AND STAGE-SIDE
WRITTEN THEATRE IN SPAIN: *EL MEU AVI NO VA A CUBA*,
BY VICTORIA SZPUNBERG

Luisa GARCÍA-MANSO

Universiteit Utrecht
m.l.garcia-manso@uu.nl
orcid.org/0000-0002-2236-0977

Resumen

Desde la llegada de la democracia se han producido cambios en el sistema teatral que han afectado a las formas de entender la autoría dramática. En el caso concreto de las dramaturgas, es posible observar que las generaciones nacidas a partir de 1960 cuentan con una mayor formación y profesionalización escénica que sus predecesoras y compaginan la escritura con la dirección de escena, la interpretación y/o la producción teatral. Una de las peculiaridades de los nuevos modelos de autoría teatral reside en la interacción entre la labor de escritura y la creación escénica, que se ha visto promovida por iniciativas como el Projecte T6 del TNC, el ETC de la Sala Cuarta Pared o «Escritos en escena» del CDN. Como ejemplo de este modelo de escritura escénica, analizo *El meu avi no va a Cuba*, de Victoria Szpunberg, en el contexto de un teatro transcultural y de indagación ética y formal.

Palabras clave: drama, escena, memoria, identidad, transcultural.

1. Este artículo forma parte del proyecto de investigación nacional en I+D+i *Escrituras, Imágenes y Testimonio en las autoras hispánicas contemporáneas* (FFI2015-63745-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

Abstract

Since the arrival of democracy, changes on the theatre system have affected the way we understand theatrical authorship in Spain. In the case of women playwrights, it is possible to observe that the generations who were born after 1960 have a deeper scenic education and professionalisation than their predecessors and combine writing with their work as directors, actors and/or production managers. One of the peculiarities of the new model of theatrical authorship lies in the interaction between the dramatic writing process and the stage, which has been promoted by initiatives such as the TNC's Projecte T6, the ETC of the Sala Cuarta Pared or «Escritos en la escena» of the CDN. As example of this model of stage-side writing, I analyse *El meu avi no va a Cuba*, by Victoria Szpunberg, in the context of a transcultural theatre of ethical and formal inquiry.

Keywords: drama, stage, memory, identity, transcultural.

1. LAS ÚLTIMAS GENERACIONES DE AUTORAS DE TEATRO EN ESPAÑA Y SU PROYECCIÓN ESCÉNICA

Desde que Patricia O'Connor publicara su emblemático estudio sobre las *Dramaturgas españolas de hoy* (1988) hasta el presente, se han ido incorporando nuevas promociones de autoras a la escena española. Escribo «escena» y no «teatro», en general, o «literatura dramática», porque se trata, en efecto, de una incorporación de las creadoras a los escenarios, llevada a cabo gracias al afianzamiento y el desarrollo de una serie de estrategias de profesionalización e imbricación en el ámbito escénico que ya se venían anunciando en las generaciones de las décadas precedentes. O'Connor aludía a los problemas que las autoras del momento encontraban a la hora de estrenar sus textos, entre los que destacaba sus dificultades para convencer a las compañías teatrales y a los empresarios (O'Connor 22) y lo que la investigadora denominó la «segunda fase de la composición teatral»: «responder a multitud de peticiones de cambios de actores, directores, técnicos, figurinistas, escenógrafos, etc.», un arduo proceso que, según afirmaba, habría también «desanimado a más de un dramaturgo masculino» (23). No obstante, estas condiciones han ido mutando al calor de las transformaciones que han tenido lugar en la gestión teatral de la España democrática y, en la actualidad, es difícil concebir la escritura dramática sin tener en cuenta, de antemano, los límites y las potencialidades materiales y humanas que conlleva la puesta en escena de un texto. A partir de los años 90, en efecto, se hace evidente «el destacado protagonismo» de los directores de escena, la frecuente colaboración de autores y directores e, incluso, «la conversión de los autores en directores de sus propios espectáculos para poder sobrevivir mejor» (Vilches de Frutos 1997, 158). Cada vez resulta menos extraño que en el teatro se compaginen varias facetas artísticas: dirección, dramaturgia, interpretación, producción y gestión, escenografía... Esta tendencia, a pesar de no ser nueva –el teatro ha contado desde siempre con profesionales polifacéticos–, se ha convertido en condición *sine qua non* para lograr el acceso y la continuidad en los escenarios actuales y es especialmente perceptible en el caso de las creadoras. Tal y como señalaba Vilches de Frutos en 1994:

Sólo los que hayan logrado adaptarse a las nuevas tendencias de la escena contemporánea, al integrar en ellos mismos la figura del dramaturgo, director de producciones e incluso escenógrafo, o los que hayan ‘sucumbido’ a los planteamientos del teatro más comercial, lograrán sobrevivir como creadores dramáticos. [...] Los demás probablemente irán perdiéndose en el lento gotear de montajes esporádicos en centros públicos y circuitos alternativos, y escasas publicaciones que sólo se conocerán en círculos casi endogámicos. (286)

Las autoras recogidas en el estudio de O’Connor pertenecían a cohortes nacidas antes de 1960. Entre las más jóvenes destacan nombres como el de Pilar Pombo (1953-1999), Paloma Pedrero (1957), María Manuela Reina (1958), Marisa Ares (1958) y Yolanda García Serrano (1959). De estas autoras, la que una mayor relación con las tablas ha tenido y mantenido hasta hoy es, sin lugar a dudas, Paloma Pedrero, quien, además de escribir textos, ha trabajado como actriz y directora. Otras autoras nacidas antes de los 60 que compaginan la escritura con la dirección escénica y la gestión y la producción teatral son Margarita Borja (1942), Antonia Bueno (1952) y Margarita Reiz (1956), todas ellas comprometidas con asociaciones que pugnan por la visibilización de las mujeres en el teatro y las artes como Clásicas y Modernas –Asociación para la igualdad de género en la cultura–, DONESenART –Dones de l’escena valenciana associades– y Asociación de Mujeres en las Artes Escénicas de Madrid-Marías Guerreras, respectivamente. De las generaciones precedentes, cabe recordar a Maria Aurèlia Capmany (1918-1991) y Ana Diosdado (1938-2015), cuyo teatro surge también de un contacto directo con los escenarios y de su implicación en otras actividades como la dirección, la producción o la interpretación.

Pero es especialmente con la generación de autoras nacidas en los años 60 que esta interrelación entre escritura dramática y escena se convierte en norma. Me refiero a autoras como Lluïsa Cunillé (1961), Beth Escudé (1963), Laila Ripoll (1964), Yolanda Pallín (1965), Angélica Liddell (1966) e Itziar Pascual (1967), que comenzaron a presentar sus obras al público en los años 90. A diferencia de las autoras de otras generaciones, estas se educaron durante la democracia y cuentan con una formación específica dentro del área de las Artes Escénicas². Además, cuentan con compañías teatrales propias o se han integrado en colectivos y asociaciones que les ha permitido gestionar su obra y

2. El desarrollo del Estado de Autonomías, unido a la nueva organización de las enseñanzas artísticas, implicó que se generasen Escuelas de Arte Dramático en las diferentes Comunidades Autónomas, contribuyendo así a la diversificación geográfica del panorama teatral español y sus protagonistas, que en la actualidad pueden formarse y desarrollar su trabajo en ciudades y provincias más allá de los núcleos tradicionales del teatro. Las enseñanzas de Arte Dramático en España fueron reconocidas como enseñanzas artísticas superiores y equiparadas a las titulaciones universitarias de licenciatura en 1990, con la

representarla con asiduidad³. Es posible afirmar, por lo tanto, que es con estas dramaturgas con quienes se consolidan un conjunto de estrategias de acceso a los escenarios basadas en la profesionalización escénica y la autogestión:

Esta formación explícitamente teatral ha sido fundamental para la consolidación de un perfil autorial adaptado a los nuevos tiempos, cuya incidencia en el producto final va más allá de la creación textual, dado que se presta a la intervención activa del autor o la autora en la práctica escénica, a través de su integración en compañías de teatro –muchas de ellas fundadas por las propias autoras– y la frecuente compaginación de la autoría «textual» dramática con la dirección de escena, la interpretación, la gestión teatral, etc. (García-Manso 121-122)

A partir de los años 2000, comienzan a sumarse a los escenarios las autoras nacidas en la década de los setenta y, acto seguido, las nacidas en la primera mitad de los ochenta. Son las últimas promociones de dramaturgas que han llevado sus textos a escena en España, un nutrido grupo en el que se cuentan nombres como el de Pilar Campos Gallego (1973), Eva Hibernia (1973), Gracia Morales (1973), Diana de Paco Serrano (1973), Victoria Szpunberg (1973), Aurora Mateos (1974), Marilia Samper (1974), Vanessa Montfort (1975), Blanca Doménech (1976), Marga Llano (1977), Marta Buchaca (1979), Vanesa Sotelo (1981), Zo Brinvier (1982), Diana I. Luque (1982), Lola Blasco (1983) y María Velasco (1984), entre otras. Casi todas ellas se han formado en Escuelas de Arte Dramático, cuyos estudios ofrecen desde 2006 una rama de especialización en Dirección escénica y Dramaturgia. La integración de los estudios en Dramaturgia y Dirección en una misma especialización, unida a la tendencia de combinar ambas facetas observable en el presente, ha promovido que se prepare y forme a los autores y autoras dramáticos para una comprensión global del hecho teatral en su doble vertiente de creación textual y escénica, lo que les

promulgación de la Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo (LOGSE) (García-Manso 122).

3. Laila Ripoll es autora, adaptadora, directora de escena y fundadora –junto con Mariano Llorente, José Luis Patiño y Juanjo Artero– de Producciones Micomicón (1992); Angélica Liddell dirige y funda con Gumersindo Puche Atra Bilis Teatro en 1993, compañía con la que ha estrenado únicamente textos propios implicándose no solo en la dirección sino también en la escenografía y la interpretación; Lluïsa Cunillé fundó la Hongaresa de Teatre (1995) con Lola López y Paco Zarzoso, y *La reina de la Nit* (2008) con Xavier Albertí, compañías para las que escribe textos y adaptaciones; Yolanda Pallín ha estrenado con la compañía *Noviembre Teatro* textos propios y adaptaciones del teatro clásico; Itziar Pascual es socia fundadora de la Asociación de Mujeres en las Artes Escénicas de Madrid (AMAEM) «*Mariás Guerreras*» (2001); y Beth Escudé participó en la fundación de *Proyecto Vaca*, la *Associació de Creadores Escèniques* (1998), y ha escrito dramaturgias para *La Fura dels Baus* y *Nats Nus*.

permite desarrollar ambas actividades de forma competente. Comparten con la generación anterior una forma integradora de entender el teatro, en la que los vínculos del proyecto creativo con la escena son estrechos. Sin lugar a dudas, se han beneficiado de la experiencia y los avances de las generaciones previas, en las que pueden encontrar modelos y referentes profesionales femeninos.

En la antología *Dramaturgas del siglo XXI*, editada por Francisco Gutiérrez Carbajo, las autoras de estas últimas generaciones se refieren a la autogestión y la dirección escénica no solo como una estrategia para estrenar los textos propios, sino también como una vía de experimentación teatral⁴. Según Gracia Morales, «en España, pocas compañías se arriesgan a apostar por el teatro más reciente y contemporáneo y los dramaturgos y dramaturgas nos estamos dando cuenta de que es necesario asumir ese reto de formar parte de una compañía que lleve a escena los textos propios» (Gutiérrez Carbajo 313). Lola Blasco afirma que asumió «la producción, la gestión y la dirección» de *Pieza paisaje en un prólogo y un acto* «porque no podía esperar a que alguien se decidiera a montar» un texto suyo, y que se trató en todo caso de un proceso enriquecedor, en cuanto que le permitió «avanzar en la escritura dramática» (Gutiérrez Carbajo 142). En este sentido, se puede afirmar que para este grupo generacional la profesionalización escénica ha alcanzado un punto culminante, puesto que su actividad creativa viene acompañada del desarrollo de otras facetas, como la dirección o la interpretación, y cada vez es más habitual que las autoras se involucren en los procesos de creación escénica, produciendo obras de teatro innovadoras en el plano formal, que indagan en nuevos lenguajes expresivos, para los cuales las nuevas tecnologías de la información y la comunicación resultan especialmente relevantes.

Resulta halagüeño observar que esta última generación no solo ha logrado estrenar sus obras a una edad temprana, sino que además lo ha podido hacer en teatros públicos y salas alternativas de larga tradición. El acceso a los espacios escénicos y editoriales depende también en gran medida de su habilidad para captar los intereses de las salas e instituciones que costean sus proyectos escénicos. Eso les hace ser una generación muy atenta a las nuevas tecnologías y a los medios de comunicación de masas, que domina no sólo las formas tradicionales de información –prensa, televisión, cine, cultura popular...–, sino también las de la era de la globalización –internet, redes sociales, blogs, páginas web...–, que utilizan tanto para promocionar sus creaciones como para reflexionar sobre sus procesos creativos.

4. Gutiérrez Carbajo realiza un cuestionario para recabar opiniones de las autoras antologadas en el que plantea el siguiente tema: «La labor de las creadoras como gestoras y como productoras de sus propias obras» (110).

2. UN TEATRO ESCRITO A PIE DE ESCENA

La interacción entre escritura dramática y creación escénica se ve favorecida por la creciente proliferación de una serie de programas teatrales que algunas instituciones, escuelas y salas de teatro convocan periódicamente con el fin de promover la investigación en el ámbito escénico. Son los laboratorios teatrales en los que normalmente el compromiso ético con la realidad, las temáticas actuales y de gran impacto social, van de la mano de la indagación formal y la experimentación con nuevas técnicas expresivas. Las generaciones más jóvenes de autores encuentran además en estos programas una vía para la visibilización de su obra, pues les permite acceder a teatros de titularidad pública y a salas como la Cuarta Pared en Madrid o la Beckett en Barcelona. Por otra parte, estos programas responden a una de las demandas de los autores y autoras de teatro que más ha persistido en el tiempo: que las instituciones públicas se impliquen en la promoción del teatro español escrito por autores vivos.

En este sentido, destacan las iniciativas que algunos teatros públicos y salas alternativas, con apoyo del Estado, las Comunidades Autónomas o los municipios, han puesto en marcha en los últimos años. Entre los que han dado cabida a la participación de autoras jóvenes, se hallan el Projecte T6 del Teatre Nacional de Catalunya (TNC), el Espacio de Teatro Contemporáneo (ETC) de la Sala Cuarta Pared (Madrid) y «Escritos en Escena» del Centro Dramático Nacional (CDN). Estos programas, además de brindar a sus participantes los medios económicos y recursos humanos necesarios para el desarrollo de sus proyectos, constituyen una vía significativa para la promoción de su obra y de su trayectoria dramática.

El Projecte T6 se generó en la temporada teatral 2002-2003 como un programa de promoción de la escritura teatral que pretendía «combatir el aislamiento creativo de los autores dramáticos» y asegurarles el acceso a los escenarios⁵. En la última y 6.^a edición del programa, que tuvo lugar durante las temporadas de 2011-2013⁶, los organizadores aludían, asimismo, a su apuesta por «una autoría global de l'espectacle, que inclou la direcció escènica com una faceta més del treball d'autor»⁷. De esta manera, se promovía la conjunción de las dos principales actividades creativas del teatro: la textual y la escénica, potenciando que los autores y autoras participen plenamente en la realización

5. Dossier de prensa de la quinta edición (2009-2011) del Projecte T6, https://www.tnc.cat/uploads/20090722/dossier_T6_5a_edicioA_cat.doc, consultado el 29-05-2017.

6. En enero de 2013 se anunció, junto con otras medidas, la cancelación del Projecte T6, debido a la necesidad de hacer ajustes presupuestarios frente a los recortes en la financiación del TNC (Redacció).

7. Dossier de prensa del *Projecte T6. Sisena edició 2011/2013*.

del espectáculo. En los últimos años, el programa priorizó la participación de las más jóvenes generaciones, brindándoles la oportunidad de acometer un proyecto escénico en unas buenas condiciones de producción. A lo largo de sus seis ediciones, el Proyecto T6 ha contado con la participación de las autoras Victoria Szpunberg (1973) –en la primera edición–, Gemma Rodríguez (1973) e Isabel Díaz (1971) –segunda edición–, Beth Escudé (1963) –tercera edición–, Àngels Aymar (1958), Eva Hibernia (1973) y Mercè Sarrias (1966) –cuarta edición–, Cristina Clemente (1977) y Marta Buchaca (1979) –quinta edición–, y Helena Tornero (1973) y Marilia Samper (1974) –sexta edición–.

El programa ETC de la Cuarta Pared comienza en octubre de 2007 con la finalidad de promover «la investigación y desarrollo de nuevos lenguajes escénicos que, en colaboración con el Ayuntamiento de Madrid y el Ministerio de Cultura, facilita a los profesionales de las artes escénicas realizar las búsquedas que no son posibles en las producciones habituales»⁸. Para ello se ofertan becas con planteamientos temáticos y enfoques que van variando en cada convocatoria, con las que se invita a profesionales de las Artes Escénicas a participar y presentar sus propuestas innovadoras. De esta forma se pretende favorecer la colaboración y comunicación entre los diversos agentes de teatro para indagar en los nuevos lenguajes expresivos sin la presión que conlleva habitualmente la preparación de un montaje. Una de las peculiaridades de este programa es que no conlleva necesariamente la puesta en escena de los proyectos desarrollados. No obstante, la Cuarta Pared generó las iniciativas «Impulso ETC» y «Proyecto ETC» con el fin de apoyar, respectivamente, la realización de montajes independientes y su producción por parte de la Compañía Cuarta Pared. Entre las autoras que han participado en los laboratorios ETC de años recientes se hallan las ya mencionadas Lola Blasco, María Velasco y Zo Brinviyer. Todas ellas han sido seleccionadas, asimismo, para desarrollar un proyecto escénico en el programa «Escritos en la escena» del Centro Dramático Nacional.

«Escritos en escena» forma parte del «Laboratorio Rivas Cherif», un programa de proyectos y actividades que el CDN puso en marcha en la temporada 2012-2013. A l igual que las iniciativas anteriormente descritas, se pretende «crear un espacio de libertad creadora exento de la presión que supone la dinámica profesional al uso, con su apremiante exigencia de resultados inmediatos»⁹, tal y como expresa su principal impulsor, Ernesto Caballero, quien asumió la dirección del CDN en 2012. Tiene como uno de sus fines promover:

8. <http://www.cuartapared.es/investigacion/que-es-etc/>, consultado el 29-05-2017.

9. <http://cdn.mcu.es/laboratorio-rivas-cherif/>, consultado el 29-05-2017.

Un modelo de escritura dramática a pie de escenario: partiendo de un primer borrador, el autor desarrolla y finaliza el texto en el ámbito escénico, trabajando estrechamente con un grupo de intérpretes durante un tiempo determinado. El objetivo de este programa es llegar a elaborar textos dramáticos viables y aptos para ser exhibidos, en la línea de los semimontados, susceptibles de prorrogar su vida y desarrollo en otros ámbitos¹⁰.

La selección de los proyectos se efectúa por convocatoria pública y, aparte de las representaciones escénicas que se realizan en el Teatro Valle-Inclán, el CDN lleva a cabo la edición del texto a través de su editorial. Hasta el momento, las autoras que han participado en las sucesivas ediciones de este programa son: Lola Blasco, María Velasco, Verónica Fernández (1971), Blanca Doménech, Diana I. Luque y Lucía Carballal (1984). En la temporada actual –2016-2017–, Nieves Rodríguez Rodríguez (1983) está preparando la puesta en escena de *Por toda la hermosura* y, recientemente, se ha anunciado que entre los seleccionados para 2017-2018 figura una propuesta de Zo Brinviyer titulada *La fiebre*.

3. MEMORIA, IDENTIDAD Y ESCRITURA ESCÉNICA: *EL MEU AVI NO VA A CUBA*, DE VICTORIA SZPUNBERG

La autora Victoria Szpunberg (Buenos Aires, 1973) constituye un buen ejemplo de la interacción entre escritura dramática y creación escénica comentada más arriba. Licenciada en Dramaturgia y Dirección por el Institut del Teatre de Barcelona, ha participado en la Residencia Internacional del Royal Court Theatre (2000) y en el Projecte T6 (2003), y ha obtenido becas de creación dramática en el TNC (2004) y en Iberescena (2008). En la actualidad, compagina su faceta creativa con la docencia en Artes Escénicas. Es profesora de Dramaturgia en el Institut del Teatre y en la Escuela Superior de Coreografía de Barcelona, ha impartido talleres de escritura teatral en el Obrador de la Sala Beckett y en otros espacios, ha dirigido y realizado la dramaturgia de varios montajes y coreografías y ha escrito cuentos sonoros para la radio.

Como hija y nieta de exiliados, que ha vivido en Cataluña tras abandonar Argentina con sus padres para evitar la represión política cuando tenía cuatro años (Szpunberg 2016), Szpunberg ha dedicado una buena parte de su obra a reflexionar sobre la construcción de las identidades nómadas y transculturales. En su Trilogía sobre la fragilidad de la memoria, «un trabajo de introspección sobre su propia historia y la de su familia» (Castro), la autora combina discursos metamnemónicos y metateatrales en torno a la (im)posibilidad de

10. <http://cdn.mcu.es/laboratorio-rivas-cherif/escritos-en-la-escena/>, consultado el 29-05-2017.

dramatizar «un hecho abismal: el del exilio y la última dictadura argentina»¹¹. Las tres obras, que juegan con distintas estéticas y formas dramáticas, tienen como hilo conductor los retazos de la memoria de una mujer que estuvo a punto de ser secuestrada o *chupada* por las fuerzas represivas durante la dictadura de Videla. Gracias a una llamada de aviso y al error de quienes iban a detenerla, que la confundieron con su vecina, se salvó de la reclusión ilegal en uno de los muchos centros de detención que se ocultaban en Buenos Aires y de lo que podría haber sido una muerte segura. Sin embargo, su historia aparece siempre relatada o representada a través de voces que se distancian de los hechos a través de la memoria –sea esta personal o mediada, en el contexto de la ficción dramática–. Cada texto de la trilogía –*El meu avi no va a Cuba*, *La marca preferida de las hermanas Clausman* y *La memoria de una ludisia*– cuenta con unos personajes que transmiten imágenes y recuerdos tamizados por la distancia de los años y de un tipo de discurso metarreferencial. En *El meu avi*, porque la encargada de narrar es una actriz andaluza del presente que ha sido seleccionada en un *casting* para interpretar el papel de Ana, la mujer argentina exiliada, en una película. En *La marca preferida...*, porque son Sara y Valentina, las hijas de una exiliada muy parecida, quienes se encargan de dramatizar a modo de juego la escena, tal y como ellas la imaginan a partir de lo que les han contado. Y, en *La memoria de una ludisia*, porque es la propia protagonista de los hechos quien permite, involuntariamente, que sus dolorosos recuerdos afloren en una entrevista. Las tres obras se estrenaron en años consecutivos: *El meu avi no va anar a Cuba (els meus pares sí)* en la sala Beckett el 21 de diciembre de 2009, *La marca preferida de las hermanas Clausman* en el Teatre Tantarantana el 2 de abril de 2010, y la pieza sonora *La memoria de una ludisia* en COM Radio, en agosto de 2008¹². En 2011 se mostraron en la sala Cuarta Pared como trilogía.

11. Las tres obras de la trilogía se enmarcan bajo el título «La fragilidad de la memoria (Cómo narrar un hecho abismal: el del exilio y la última dictadura argentina)».

12. Fueron originariamente escritas en catalán y en español, pero para las citas me sirvo únicamente de la traducción al español depositada en la base de textos dramáticos Catalandrama. En el caso de *El meu avi...*, el título fue simplificado a *El meu avi no va anar a Cuba* y traducido en su versión castellana como *El meu avi no va a Cuba*. Tal y como indica la autora en una nota que antecede al texto dramático, con el título se hace referencia a una habanera catalana («El meu avi va anar a Cuba» / «Mi abuelo se fue a Cuba»), pero la modificación de la autora conlleva un giro cómico al hacer referencia al hecho de que, en este caso, son los padres los que se fueron a Cuba, aunque no en 1898, sino décadas después, en la época en la que la isla se convirtió en un lugar de peregrinación y formación para los militantes latinoamericanos de izquierdas. Sobre el humor como instrumento crítico en la trilogía véase el estudio de Pérez-Rasilla.

Szpunberg explora en la trilogía, por lo tanto, cómo llevar a cabo la dramatización de recuerdos fragmentarios, transmitidos a través de su familia, heredados de una realidad histórica que marcó su vida, pero de la que no pudo ser protagonista, debido a su corta edad. La creación surge de la necesidad de reflexionar sobre ese pasado. La autora cuestionaba en una entrevista: «¿cómo puede ser posible que con la edad que tengo no supiera nada de todo lo que pasó?» (Gázquez 80). En este sentido, cabe interpretar la trilogía dentro de un contexto más amplio, el de la literatura de los hijos de la dictadura argentina, en el que convergen numerosas obras artísticas producidas por autores y autoras que en aquel momento eran tan solo unos niños. En dichas obras, los autores indagan en el pasado familiar como un medio para construir su propia identidad. Según Szpunberg explicó en una entrevista, a ella no le interesaba hacer una obra histórica sino «hablar, por ejemplo, de los hijos, que es mi caso: ¿qué hacen con la historia de sus padres?» (Gázquez 80).

Dado que los creadores de esta literatura de hijos crecieron y se educaron en tiempos de dictadura o en el espacio del exilio, sin ser protagonistas o agentes activos de las luchas de los adultos, se revela a menudo la dificultad de rememorar y de reconstruir los recuerdos propios o heredados. Por ello, los textos tienden a la fragmentación y a incluir reflexiones autoficcionales, metaliterarias y metanmemónicas. Estas técnicas revelan cierto extrañamiento ante los hechos vividos y una necesidad de distanciarse y revelar los mecanismos de la ficción. Tal y como afirma Drucaroff en relación con la narrativa argentina, «en todas estas obras lo que insiste es el trauma porque se descubre, finalmente, qué estaba pasando mientras los escritores eran niños y jugaban» (177). La perspectiva de los hijos se hace patente también por su tendencia a cuestionar la actitud adoptada por los padres y por la generación de los padres ante la dictadura¹³. En la trilogía de Szpunberg, de hecho, se producen a menudo confrontaciones de carácter generacional o incluso cultural, como ocurre cuando la Actriz de *El meu avi...* se compara con Ana, la mujer a la que tiene que interpretar en la película¹⁴, o en *La marca preferida...* cuando Sara

13. Gino Luque señala que existe una distancia con respecto a los hechos, que le permite a la autora adoptar una mirada crítica con respecto a la generación anterior.

14. «MARTA-ACTRIZ: Ella, a mi edad, sabía usar una Browning 9 milímetros, vivía lejos de sus padres, vivía clandestina, pasaba días sin ver el sol, militaba, formaba parte de un grupo, de un ideal colectivo, sabía cómo hacer una bomba... Yo soy pop, no puedo negarlo... Ella, a mi edad, dirigía un grupo entero de alfabetización, de manera voluntaria, gratuita, solidaria, desinteresada, altruista, no cobraba nada, ni un céntimo, nada... Yo soy posmo, no puedo negarlo» (Szpunberg 2008, 17).

imita a su madre y muestra cómo esta les ha reprochado alguna vez la falta de compromiso e implicación política¹⁵.

En este contexto global en el que una obra puede responder a distintas realidades transnacionales, cabe establecer asimismo una relación con la escena española para la que se escribió la trilogía, en la que se producen con frecuencia espectáculos en los que se reflexiona sobre el proceso de hacer memoria y sobre los componentes traumáticos que comporta. El discurso metamnemónico se plantea a menudo a través de personajes cuyo criterio se pone en duda debido a que hay algo que desconocen o, simplemente, porque no pueden recordar. Un ejemplo claro se halla en *La mujer burbuja* (1998), de Juan Margallo y Petra Martínez, y en *Jaula* (2003), de Itziar Pascual, obras en las que uno de los protagonistas ha perdido la memoria o padece Alzheimer, representando la desmemoria colectiva a través de la desmemoria individual. Este enfoque dramático suele aparecer vinculado a procesos individuales y colectivos de construcción identitaria, como observamos en relación con la literatura de hijos. Existe una necesidad de reubicarse en relación con el pasado y de hacer algo con las memorias heredadas. Por ello, proliferan las obras en las que se indaga sobre la historia familiar, normalmente protagonizadas por personajes jóvenes, los nietos y descendientes de los protagonistas históricos del suceso recordado. Estos textos saltan de lo privado a lo público debido a las características de las experiencias recuperadas, imbricadas en procesos históricos que han conformado traumas colectivos: guerras, dictaduras, exilio, represión política... Así ocurre en *La indiana* (2007) y *Solavaya* (2010), de Àngels Aymar, *Père Lachaise* (2003), de Itziar Pascual, *Santa Perpetua* (2011), de Laila Ripoll, y, más recientemente, en *La armonía del silencio* (2016), de Lola Blasco.

Por otra parte, la indagación identitaria que se lleva a cabo a nivel de contenido, encuentra su réplica en la exploración y la experimentación que se produce en el plano de lo formal en la trilogía de Szpunberg. La autora recibió en la convocatoria de 2007-2008 una ayuda de Iberescena para la creación dramática por su proyecto sobre *La marca preferida de las hermanas Clausman*, que dio lugar a la creación de la trilogía (Corcuera y Gázquez 79). Cada una de las tres obras responde a distintos modelos de creación y, aunque están conectadas por su contenido y por los paralelismos entre sus personajes, son muy diferentes entre sí. Mientras que *El meu avi...* y *La memoria de una ludisia* son textos fragmentarios, que se completan con la puesta en escena y con la

15. «SARA: [...] yo a la edad de ustedes ya había alfabetizado tres barrios enteros y vivía clandestina, militaba a la edad de ustedes, me jugaba la vida, quería cambiar el mundo... No como ustedes, que están siempre preocupadas por las marquitas, las marquitas y las boludeces... Mirá a Sara, parece una retrasada con tanta marquita» (Szpunberg 2010, 37).

configuración sonora, *La marca preferida...* es un texto más clásico, en el que la acción se sucede en orden lineal y se concentra en un espacio único y en unos pocos personajes.

El meu avi... responde, por lo tanto, al modelo de creación escénica que describí más arriba. La obra toma forma a partir de las reuniones de la dramaturga con la cantante Sabina Witt y el músico Lucas Ariel Vallejos, quienes actuaron en la puesta en escena junto con Marta López, encargada de hacer el papel de la Actriz y de Ana –la mujer exiliada– y las voces en *off* del Director y de la Periodista, interpretadas por Francisco Baglietto y Judit Porta, respectivamente. La propia Szpunberg dirigió el montaje. Según declaraciones de la autora en una entrevista, «cada uno hizo lo que sabía hacer. Lucas es batería y sonidista, y en la primera pieza se reconocen las batucadas y los movimientos de H.I.J.O.S. con el tambor, por ejemplo. Trabajaba con el equipo, me iba a casa, escribía, volvía, probaba, reescribía. Fue una escritura escénica más que una escritura de autor» (Corcuera). En otra entrevista, añade:

Como tenía tanto material decidí reunirme con gente con la que compartía una gran complicidad porque habían tenido una vivencia similar a la mía, entre ellos, mi propia hermana, que es cantante; mi compañero Lucas, que también es hijo de exiliados... Con ellos empecé a esbozar un material de un modo totalmente abierto, es decir, que se concreta escénicamente; a diferencia de *Las Clausman*, que se cierra más como obra dramática en la propia escritura. *La memoria de una ludisia*, que es una pieza sonora para la radio, cronológicamente aparece como la tercera, pero la escribí entre las dos. [...] Tenía tanto material que decidí jugar con tres formatos diferentes. (Gázquez 79)

En efecto, si comparamos los textos dramáticos de las tres obras y sus puestas en escena, el primer texto de la Trilogía, *El meu avi...*, responde a ese modelo de escritura escénica fácilmente reconocible por la importancia que ganan las canciones, el espacio sonoro y la interpretación de los actores –e incluso su identidad real– en la configuración del drama. En una nota introductoria al texto dramático, Szpunberg se refiere a su componente metateatral, performativo y autobiográfico, aduciendo que «los intérpretes hacen muchas veces de ellos mismos» (2008a, 4). En su reseña sobre el montaje, Carnevali observa que el público es «consciente de ver a un músico, a una cantante y a una actriz que cambia de papel en virtud del rol que se le reserva en la realidad así como en la ficción». No se halla muy distante, en este sentido, de otros textos dramáticos que en los últimos años se han construido desde la escena con la participación de los intérpretes, quienes se representan a sí mismos y se refieren a su propia biografía. Sobre una temática similar cabe destacar el emblemático espectáculo *Mi vida después* [2009] (2016), de Lola Arias (Buenos Aires, 1976), una obra construida a partir de los testimonios de hijos

de detenidos-desaparecidos e hijos de represores de las juntas militares. Los actores intervinieron directamente en la elaboración del texto dramático aportando sus historias y anécdotas familiares. En la obra, los intérpretes-personajes reconstruyen la juventud de sus padres a través de antiguos objetos: ropa, cartas, grabaciones de sus voces... Se trata de una representación que ha ido mutando con sus protagonistas, quienes, en la larga vida del espectáculo, han ido aportando nuevos datos y referencias biográficas sobre sus padres conforme las han ido conociendo.

En *El meu avi...* podemos diferenciar distintos nudos de acción que se superponen a lo largo de las tres partes y el prólogo que conforman el drama. Por un lado están la Cantante y el Sonidista, que, aparte de encargarse de la música y el sonido a lo largo de la obra, intervienen en ciertos momentos en la acción principal, aunque solo la Cantante tiene texto. La Cantante actúa como Narradora en varias ocasiones para explicar las acciones y sentimientos de la Actriz, rompiendo así con la ilusión dramática. También ofrece las claves de la trilogía al comienzo de la segunda parte del drama, cuando lee unos breves fragmentos o «intervalos» que reflexionan sobre la fragilidad de la memoria¹⁶, explican el trasfondo real de la historia –revelando los paralelismos con la biografía de la familia Szpunberg-Witt–, y critican veladamente la sociedad de consumo actual –un aspecto en el que se profundiza en *La marca preferida...*–.

Como parte central del drama, se halla la grabación de una película testimonial sobre la dictadura argentina. El Director, al que nunca vemos¹⁷ pero sí escuchamos a través de una voz en *off*, celebra una audición a la que se presenta Marta-Actriz, quien logra conseguir el papel secundario de Ana, la mujer exiliada. Tras los primeros momentos de euforia por parte de la novel actriz, se nos muestra su decepción ante la decisión de eliminar su escena de la película, paliada por su creciente obsesión por la persona real que se esconde tras su personaje, a quien desea conocer. A pesar de que Marta-Actriz insiste en las diferencias que la separan de la joven militante de los 70, especialmente en cuanto a su falta de compromiso social y político, encuentra un motivo

16. El fragmento sobre la fragilidad de la memoria se repite en los intervalos 1 y 5: «Las palabras que decimos aquí no son del todo fieles a la realidad. Nunca las historias narradas son del todo fieles a la realidad. La fragilidad de la memoria dispersa los hechos, los hace vulnerables... El lenguaje, la imaginación, el discurso... manipulan los hechos. Y nada es tal y como pasó» (Szpunberg 2008a, 11 y 13). El mismo fragmento se incluye en la Nota que precede al texto de *La marca preferida...* (Szpunberg 2010, 3).

17. En uno de los momentos más cómicos de la obra, los intérpretes se sientan en una mesa como si estuvieran en una rueda de prensa y miran hacia la silla vacía desde donde se escucha la voz del Director, quien responde a las preguntas de la Periodista –también en *off*–.

de afinidad en la identidad transcultural de ambas. Para la actriz andaluza, la definición de los acentos es fundamental, pero su importancia va más allá de la habilidad de mimesis actoral y encierra también el deseo de tener una identidad y unos orígenes reconocidos: «Me imagino con otro acento. La pulcritud de un acento bien definido, ser de aquí y solo de aquí, de una buena familia de aquí, estudiando arte dramático, [...] Y luego imagino un acento sin rumbo, el teléfono» (Szpunberg 2008a, 15). De igual manera, uno de los rasgos con los que el personaje de Ana, ya adulta, se autodefine, es su «accento sin rumbo», una marca de su falta de pertenencia y de su sensación de «estar fuera de cuadro» (Szpunberg 2008a, 25).

Por último, está la historia de Ana, militante en los años 70 y exiliada en la actualidad. Conocemos los detalles de su huida de la represión a través de los ensayos de Marta-Actriz y de las llamadas de teléfono que alertan sobre la cancelación de una cita que ha sido interceptada por los militares e informan sobre la detención de Enrique y de Raúl. El motivo del teléfono es esencial en las dos primeras obras de la trilogía. Como explica Sabina-Narradora en uno de los intervalos que abren la segunda parte, fue gracias a una llamada que sus padres pudieron salvarse, razón por la cual «a lo largo de los años, esta llamada milagrosa ha pasado de ser un recuerdo a ser un mito» (Szpunberg 2008a, 12). En *La marca preferida...*, el sonido del teléfono es la señal con la que las hermanas dan comienzo a su juego, mientras que en *El meu avi...* tiene la función de interrumpir la acción y retrotraerla a los años 70¹⁸. En todo caso, estas escenas se producen siempre en un nivel metateatral, a lo que contribuye también –en las dos primeras obras de la trilogía– el uso de las pelucas rubias, con las que se identifica a la joven militante de los 70. Al final de *El meu avi...*, la propia Ana –representada por la misma intérprete que hace el papel de la Actriz– hablará sobre el persistente dolor del recuerdo, la culpa por haberse salvado en lugar de su vecina y de sus compañeros muertos, y criticará el carácter melodramático y morboso de la película del Director.

Para terminar, quisiera reflexionar brevemente sobre la cuestión esencial que Victoria Szpunberg plantea con su trilogía: «cómo narrar un hecho abismal: el del exilio y la última dictadura argentina». La actitud de la autora se asemeja a la de sus protagonistas en el hecho de que todas ellas buscan, cuestionan y ensayan maneras de acercarse a ese *hecho abismal*. Se podría decir que comparten el pudor del superviviente o el testigo que no se siente del todo

18. También Marta-Actriz hace llamadas a amigos y familiares para contarles que ha conseguido un papel en la película y que va a hacerse famosa. Se produce un contraste entre estas llamadas superficiales y las referentes a los años 70, similar al que perturba a Marta-Actriz cuando se compara a sí misma con Ana, la militante a la que interpreta.

legitimado para dar testimonio de la muerte. Las tres mujeres exiliadas que aparecen en las obras de la trilogía cargan con la culpa de haber sobrevivido. Pero también los demás personajes muestran sus reticencias y la presencia de un sentimiento de culpa. El Director argentino de *El meu avi...* se responde a sí mismo con un rítmico «yo no estuve allí» a cada pregunta que le asalta en torno a su propia creación (Szpunberg 2008a, 16). Las generaciones jóvenes de las tres obras, por su parte, se sienten sobrepasadas por el relato heroico de la generación precedente, hasta el punto de que la Joven de *La memoria de una ludisia* se reconoce incapaz de enfrentarse al dolor de su madre y a su historia¹⁹. Como señalaba al principio del análisis, subyace en esta trilogía la idea de la indagación, tanto a nivel formal y creativo, como a nivel ficcional. A modo de tanteo, Victoria Szpunberg propone con su trilogía tres maneras de acercarse al relato de la dictadura y el exilio.

4. CONCLUSIÓN

A partir del año 2000 coinciden en los escenarios distintas promociones de autoras españolas que se han ido incorporando progresivamente a la actividad teatral. Al contemplar sus trayectorias individuales es posible observar un paralelismo entre las transformaciones que han tenido lugar en el sistema teatral español y la tendencia, cada vez mayor, hacia la profesionalización escénica. Así pues, las autoras que se formaron durante la etapa democrática han ido adoptando facetas como la dirección de escena, la gestión y la producción teatral que van más allá de la escritura dramática y que les permiten estrenar sus textos y tener una mayor proyección escénica de la que alcanzaron sus predecesoras. Este modelo de autoría escénica se ha visto implementado también en los últimos años por el surgimiento de iniciativas institucionales que ofrecen los recursos necesarios para que los dramaturgos trabajen directamente con otros profesionales del teatro en la construcción escénica del texto. Dichas iniciativas se han convertido en un importante laboratorio de creación teatral y de innovación escénica.

El perfil y la dramaturgia de la autora Victoria Szpunberg se corresponden con esta forma de entender la escritura dramática hoy. En su trilogía sobre la fragilidad de la memoria, iniciada gracias a una ayuda de Iberescena, ensaya distintas formas dramáticas de aproximarse a la representación de la dictadura

19. «[...] pienso que debería volver más pronto a casa, la soledad le hace daño, sobre todo por la noche, tendría que pasar más rato con ella... Pero no puedo, sencillamente no me lo banco, no puedo con su dolor y aún menos con su felicidad. No puedo con su historia... No puedo con su acento sin rumbo...» (Szpunberg 2008b, 6).

argentina y de su consecuente exilio, entendidos como un hecho abismal. En este sentido, la obra puede imbricarse dentro del contexto de la literatura de hijos de la dictadura argentina y en un teatro de discurso metamnemónico, frecuente en la escena española actual. La primera obra de la trilogía, *El meu avi no va a Cuba*, responde a un modelo de escritura escénica que avanza al calor de las reuniones y conversaciones de la autora con su equipo de intérpretes. Como resultado, la obra presenta un fuerte componente metateatral y performativo, que conjuga la reflexión formal con la indagación en torno al deber de memoria.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arias, Lola. *Mi vida después y otros textos*. Buenos Aires: Reservoir Books, 2016.
- Carnevali, Davide. «*El meu avi no va anar a Cuba (els meus pares sí)*, de Victoria Szpunberg». *Pausa. Quadern de teatre contemporari* 34. <http://www.revistapausa.cat/el-meu-avi-no-va-anar-a-cuba-els-meus-pares-si-de-victoria-szpunberg/>, consultado el 29-05-2017.
- Castro, Julio. «Victoria Szpunberg despierta la memoria de los muertos con su *Trilogía*». *La República Cultural*. 26 de marzo de 2011. <http://www.larepublicacultural.es/article4026.html>, consultado el 29-05-2017.
- Corcuera, Laura. «Otra mirada que cuenta el exilio». *Periódico Diagonal*, 20 abril 2011. <https://www.diagonalperiodico.net/culturas/otra-mirada-cuenta-exilio.html>, consultado el 29-05-2017.
- Drucaroff, Elsa. *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé, 2011.
- García-Manso, Luisa. *Género, identidad y drama histórico escrito por mujeres en España (1975-2010)*. Oviedo: KRK, 2013.
- Gázquez, Ricard. *Escrituras performativas de autora en la escena catalana contemporánea. Nuevas dramaturgias no convencionales en la primera década del siglo XXI*. Universitat Autònoma de Barcelona, 2011.
- Gutiérrez Carbajo, Francisco (ed.). *Dramaturgas del siglo XXI*. Madrid: Cátedra, 2014.
- Luque, Gino. «La memoria es de un dolor muy agudo». *Pausa. Quadern de teatre contemporari* 34. <http://www.revistapausa.cat/410/>, consultado el 29-05-2017.
- O'Connor, Patricia W. *Dramaturgas españolas de hoy. (Una introducción)*. Madrid: Fundamentos, 1988.
- Pérez-Rasilla, Eduardo. «La fragilidad de la memoria. El humor como instrumento crítico para recordar la represión». *Estreno* 37.2 (2011): 2-6.
- Redacció. «La sala Tallers del TNC tancarà durant dos anys a partir del 4 de març». *Televisió 3*. 25 de enero de 2013.

- Szpunberg, Victoria. *El meu avi no va a Cuba*. *Catalandrama. Teatre català contemporani en altres llengües* (2008a). <http://www.catalandrama.cat/obres/el-meu-avi-no-va-anar-a-cuba.htm>, consultado el 29-05-2017.
- Szpunberg, Victoria. *La memoria de una ludisia*. *Catalandrama. Teatre català contemporani en altres llengües* (2008b). <http://www.catalandrama.cat/autors/szpunberg-victoria.htm>, consultado el 29-05-2017.
- Szpunberg, Victoria. *La marca preferida de las hermanas Clausman*. *Catalandrama. Teatre català contemporani en altres llengües* (2010). <http://www.catalandrama.cat/autors/szpunberg-victoria.htm>, consultado el 29-05-2017.
- Szpunberg, Victoria. «El acento de mi abuelo». *Pausa. Quadern de teatre contemporari* 37. <http://www.revistapausa.cat/el-acento-de-mi-abuelo/>, consultado el 29-05-2017.
- Vilches de Frutos, María Francisca. «Perspectivas del teatro español para el año 2001: un enfoque sociológico». *Siglo XX / 20th Century* 12, 1-2 (1994): 277-290.
- Vilches de Frutos, María Francisca. «El teatro español de los 90. Algunas claves para su comprensión». *Hispanística XX* 15 (1997): 151-158.