



EL TEATRO DE TERESA GRACIA: DOS NOTAS
SOBRE EL PLIEGUE HISTÓRICO COMO DRAMATURGIA

THE THEATRE OF TERESA GRACIA: TWO NOTES
ABOUT THE HISTORIC FOLD AS DRAMATURGY

César de Vicente Hernando

(noviembre@nodo50.org)



Resumen: El teatro de Teresa Gracia anuda lo cotidiano con lo histórico. Los efectos que produce su escritura van más allá de las propuestas escénicas realizadas por el teatro del exilio. Además, sus obras transforman la cualidad de lo contado y lo dotan de una nueva dimensión, de un nuevo objeto de representación. La resistencia de los textos a ser asimilados por la escena desaparecía desde el mismo momento en que se introducía un concepto tan complejo como significativo y productivo como es el de pliegue.

Palabras clave: Teresa Gracia, Exilio, Dramaturgia, Puesta en escena.

Abstract: The theatre of Teresa Gracia knots the daily thing with the historical thing. The effects that his writing produces go beyond the scenic offers realized by the theatre of the exile. Besides, his works transform the quality of the few thing and it provides it with a new dimension, with a new object of representation. The resistance of the texts to be assimilated by the scene was disappearing from the same moment in which there was getting a concept so complex as significant and productive as the fold.

Key words: Teresa Gracia. Exile. Dramaturgy. Stage management.

■ EL TEXTO «RESISTENTE»

La obra de Teresa Gracia¹ llama inmediatamente la atención por el *efecto* que produce la manera en que construye sus textos. Ese efecto no es solamente de sentido sino que esboza una forma escénica distinta a las dramaturgias canónicas, una manera diferente de plantear el texto para la escena. Lo habitual, en nuestro teatro contemporáneo, es la ruptura con la representación de lo cotidiano o de *la* historia (historicismo), o la persistencia en representar esa cotidianeidad o esa historia². La obra de Teresa Gracia anuda por una parte lo cotidiano (limitando su escritura a una expresión *sin fuertes mediaciones*) con lo histórico (extendiendo su escritura a una expresión en la que deje su huella las determinaciones históricas). El resultado es un extraño efecto que transforma la *cualidad* de lo contado y lo dota de una nueva dimensión, de un nuevo objeto de representación.

Además, lo que encuentra el lector en sus obras es, desde el comienzo, una *resistencia* a ser *asimilados* por la escena, a pesar de ser textos teatrales. Esto quiere decir que la puesta en escena y la interpretación no pueden trasladar al escenario estos textos *sin analizar la técnica de construcción de las obras que estas disponen y el extraño efecto que promueven*. Un ejemplo significativo de este necesario trabajo inicial puede encontrarse al comienzo de *Una mañana, una tarde y una vida de la señorita Pura*:

PURA.– (*Sola*). ¿Ya habré pasado de la habitación a la oficina? Es que tanto en una como en otra soy lo mismo que yo misma... Que he salido, sí parece porque me tiembla una mejilla. Pero ¿me lo habré puesto, todo? ¡Qué miedo, si se me olvidasen las mangas! Antes de quitarme el abrigo, siempre miro lo que queda dentro... Mejor sería ponerme un impermeable por debajo y sandalias en los zapatos de invierno por si entre mañana y tarde pasa demasiado tiempo. (Gracia, 1992: 19)³

Señalarlo como una elipsis inicial podría solucionar el problema (el tránsito de casa a la oficina) si no fuera porque la siguiente frase coloca al personaje ante una reflexión existencial (ese espacio y ese tiempo no construyen su identidad), lo que pone en duda que ese pudiera ser el problema. Una dislocación del tiempo, tan usada por la vanguardia teatral, tampoco acerca a la resolución puesto que la autora detalla los síntomas en el cuerpo del personaje que produce la estancia en un lugar o en otro. La idea de un personaje demente ayuda menos, puesto que la

apreciación del mismo en relación con lo que queda dentro del abrigo cuando se lo quita implica una consideración sobre el *ser*. Así pues, las formas convencionales y vanguardistas de abordar un texto como el señalado para la representación encuentran muy serias dificultades para establecer un proyecto escénico coherente.

Es cierto que las obras teatrales están concebidas a partir de unos principios de construcción instituidos y reproducidos ya *sin reflexión*, y que, también, los modos de trabajo teatrales suelen proceder con los mismos principios y de la misma manera, lo que consolida una integración de escritura y trabajo escénico. Sin embargo, esto es precisamente lo que rechaza la obra de Gracia: los principios que sustentan el teatro convencional o el teatro vanguardista. Abunda en ello que tanto el léxico utilizado como la sintaxis de las oraciones impiden que los actores puedan decir sus parlamentos *como si hablaran personas*, según —por tanto— el modelo naturalista. Pero tampoco admite que se presenten *como si hablaran símbolos*, según —por tanto— el modelo semiológico. Las mismas acotaciones y las escasas pero significativas didascalias revelan una *dimensión* teatral no convencional de los textos.

Otro aspecto de ese *efecto* es que la búsqueda en su obra de esa anudación entre vida e historia no está producida *metafóricamente*, es decir, a través de la designación de una experiencia mediante otra que tiene con la primera una relación de semejanza. En las conversaciones que tuvimos con Teresa Gracia durante los preparativos del montaje de *Las Republicanas*⁴, ella insistió en la *absoluta realidad* de lo que podrían considerarse imágenes: así los «cuadernos de arena» que aparece en *Las Republicanas* no solo eran *literalmente* la manera de aprender a escribir de las niñas recluidas en el campo de Argelès sur Mer (por tanto no hay lenguaje metafórico), sino la forma de presentar una *experiencia vital* historizada, esto es, una experiencia sometida a la dimensión de los acontecimientos políticos y culturales, lo que abre el camino hacia ese tratamiento dimensional de la realidad. Es por ello que resulta tan limitada la continuada idea de la crítica literaria y teatral que interpreta las obras como trazos biográficos, como datos concretos, amputándolas de su dimensión histórica, que tampoco es reducible a una mera transcripción de hechos objetivos. Esta resistencia y cierta concepción barroca⁵ que declaró en el encuentro con las actrices y los técnicos de Alcores, nos llevaron desde el primer momento a concebir la puesta en escena como traducción de lo que constituía lo central de su dramaturgia. Así, la idea de *plieque* permitió determinar los usos de técnicas escénicas e interpretativas.

La resistencia de los textos a ser asimilados por la escena desaparecía desde el mismo momento en que se introducía un concepto tan complejo como significativo y productivo como es el de pliegue⁶. Se trata de un concepto elaborado por el filósofo francés Gilles Deleuze con el que trataba de dar cuenta de la naturaleza múltiple de lo real. La idea de que un pliegue (en el cuerpo, en el tiempo, en el espacio, etc.) nunca es igual a otro pliegue, permanece —por tanto— singular; al mismo tiempo que la idea de que el pliegue nunca es universal aunque pueda explicar la multiplicidad de lo real, constituye la *matriz productiva* de sus textos. Esta matriz se ha conformado a partir de una idea libertaria del mundo y de la vida. Se puede decir que la obra de Teresa Gracia es un insólito ejemplo de teatro anarquista, que —como es obvio— nada tiene que ver con la elevación de consignas o de sentencias a la escena⁷.

■ ¿QUÉ REPRESENTA LA OBRA DE TERESA GRACIA?

Su obra, por ello, por esta matriz productiva libertaria, favorece una dramaturgia diferente. Se puede entender mejor cuando leemos la nota (que no acotación) con la que se abre *Las Republicanas*:

Tragedia. El hemiciclo se abre ante el mar. La representación es para peces y navegantes. El público recibe las palabras por boca de los peces que se quieren ahogar sacando la cabeza al aire. Son los más listos, aunque a menudo se equivoquen y pongan en labios de una lo que otra pronunció. Pero quizá sepan que no importa, ya que en aquellos días en que la palabra estaba perdida, la primera, la más valiente de las recluidas, acudía para presentarle una frase en que se sostuviera, sin que fuesen respetados ni los turnos en una conversación normal, ni las leyes del diálogo (por las que siempre se ha intentado elevar preguntas y respuestas —sin que su naturaleza diese para tanto— al arte).

Hete aquí que este escenario solo tiene dos de las tres paredes que se le aseguran en otros sitios.

⁷Trátase, pues, del último suspiro, convertido en palabra, de quien está fuera de su elemento. Debido a la magnitud del texto, se han necesitado gran cantidad de peces cuyos nombres no podemos dar aquí; pero sépase que cada una de nuestras heroínas recuerda la gloria de, por lo menos, un banco de sardinas».

Tras una transposición múltiple inicial de la realidad, el hemiciclo es tanto la forma de un teatro griego como el espacio del parlamento republicano destruido tras la guerra civil, como una descripción exacta del campo

de concentración francés en Argelès sur Mer, se nos advierte de *cómo* debe ser dicho el texto: como si fuera *el último suspiro*, sin respetar turnos de réplica, sin tener asignados los personajes un texto *propio* y se nos indica el punto de vista del espectador: un escenario de dos paredes⁸. Pero esa nota inicial también señala que la tragedia se representó para nadie (es decir, nadie atendió a esa tragedia), solo para «peces» y «navegantes» (esto es, los habitantes del mar y los que pudieran pasar por allí). A partir de aquí, el texto se presenta con las acotaciones habituales de tiempo y espacio («la acción se desenvuelve en un campo de concentración francés para mujeres y niños españoles, poco después de la guerra civil, delante del mar»).

¿Qué debe presentar un proyecto de dirección escénica para integrar la nota y la acotación? Eso constituyó buena parte del interés de la propia autora cuando observó nuestro dispositivo escénico: un escenario donde el espectador estaría separado por una escena (en dos gradas, una enfrente de la otra), a su vez dividida por un telón gasa que permitía el juego de sombras, proyecciones, opacidad en algunos momentos para que se escucharan las voces, y un número más de efectos que permitieran representar el sentido de la obra.

Partimos, pues, de preguntarnos cómo estaba construida la obra y anotamos algunos aspectos fundamentales para el planteamiento de puesta en escena: a) en *Las Republicanas* se quiebra el modelo de géneros con el que funciona la crítica teatral y la práctica escénica: no es teatro poético (fundado en la imagen y la metáfora: de ella dice Gracia que «más temo andar metido en metáforas/ que arranquen la verdad/ de las cosas en que estaba/ para ponérsela en otras./ ¡Eso sí sería pisar en falso! *Destierro*); b) no es teatro histórico, pues se funda en la memoria en tanto que agregación sobre lo histórico —el dato— de la vida. La alucinación y la realidad es uno y lo mismo en *Las Republicanas*: en el ensayo general Teresa Gracia estaba sumamente inquieta porque la historia pudiera ser considerada como poco real, inventada incluso. Describió con exactitud las enfermedades y la sarna y nos hizo comprender que la *situación* en el campo suponía una suspensión de la vida, a la vez que favorecía la aparición en la vida de lo *múltiple*. Un tercer planteamiento por nuestra parte se refería a cómo quebró Gracia este modelo dramático mediante una forma materialista que hemos llamado *el pliegue* y que supone que la composición (dramaturgia y escenificación) está *doblada sobre sí misma*. No es la vida, ni la existencia ni siquiera la historia: es la *intrahistoria* de todas ellas⁹. Lo que define la posibilidad de un texto tal es el *pliegue*: la produc-

ción de una escritura no lineal o, mejor dicho, de una escritura que somete *lo lineal* de la *superficie* histórica (los hechos, el relato consecutivo, etc.) forzándola a dejar su *lisa* extensión (debe recordarse aquí una cita anterior en la que Gracia advertía que el exilio no tiene *extensión* en el tiempo sino *profundidad*). En el mismo acto de *plegarse* la escritura deja un *fondo* (lo que Deleuze llama «zona de subjetivación») en el que se acumulan todos los *signos* que produce la imaginación (y que no están sometidos, en principio, a los cambios de las superficies pues estamos ante *sedimentaciones*) y que en el efecto de *despliegue* tales signos, estratos, se confunden con la superficie de lo histórico: en el nivel sintáctico, por ejemplo, el efecto que se produce en la secuencia plegada, hecha doblez (una subrayada, la otra no) sobre la que se escribe: «¡Cinco cielos fritos soy capaz de comer/ con la yema del sol echando el humo a nubes!» (1984: 37), o en el nivel semántico, relacionado con la «pérdida» de la palabra: «¿En cuadernos de arena —dice la Marquesa—. Entierro palabras con el dedo sin darme cuenta de que alguna estaba viva aún. Los chicos, al leerlas, les devuelven la vida» (1984: 12). Lejos de constituirse el texto a partir de elementos de la retórica poética (lo que convertiría la obra probablemente en un ejemplo de lo que se ha llamado *teatro poético* o en un texto de *teatro simbolista*) la escritura no guarda ningún sentido ni significado oculto (la *matemática de la imagen*, según afirmaba Gracia). En esta *cartografía* que crea el texto dramático, lo histórico y lo vital se han *plegado* sobre sí mismo dejando un espacio interior (recuento de voces, objetos, imágenes). En la superficie de los bordes que obligadamente quedan superpuestos se escribe (palabra, sentido) que, sin embargo, quedan al final separados y unidos a otro *texto* (el del interior, no sometido, en principio, a esta mecánica productiva) en el instante del *despliegue*.

Teniendo en cuenta esto, nuestras anotaciones de dirección trataban de dar cuenta de su dramaturgia. Así, respecto al espacio y al tiempo dramáticos lo fundamental era crear la sensación de un tiempo detenido y de un lugar olvidado, a los que se le ha arrancado la posibilidad de cambio. Un escenario estático, un escenario de dimensiones. Para ello dispusimos que se escuchara un permanente ruido de olas, siempre iguales, y fijamos una forma única de iluminación de la escena, constreñimos el movimiento de las actrices, que andaban sin que fueran perceptibles sus pasos, sobre una fina arena que cubrían todo el escenario, al mismo tiempo que tratamos de establecer la sensación de que tras los espectadores de ambas gradas seguía el escenario como si se tratara de

un desierto. Respecto al diálogo dramático, siendo este el tejido del pliegue, una reconstrucción vital, lo hicimos acompañar de una grabación que superponía voces de mujeres estilizadas que reproducían las intervenciones de los personajes en momentos diferentes a cuando se producían. Para Gracia, que apenas pudo ver un aspecto de este trabajo de dirección, esa superposición de sonidos (olas, voces) sumado a la forma de decir el texto por parte de las actrices, hacía que pudiera apreciarse la intensidad de lo escrito (también «su dolor», como nos señaló) y su inscripción vital. Aunque lo que más valoró fue lo que se hizo con respecto a los personajes dramáticos. Partíamos de varias citas de la escritora en la que señalaba que «en realidad [...] no tengo voz propia. Soy un simple recinto cargado de múltiples microbios, donde resuenan otras voces, unos cantos, de personas imaginarias, tal vez, o vivas pues cada una de ellas se ha contagiado en él de la enfermedad de su elección para vivir» (1992: 8) y un poco después: «es por lo que mis obritas carecen todas del riguroso *dramatis personae* con que encabeza Valle-Inclán las suyas (Obras ya), o del aviso de Cervantes <hablan en esta comedia las personas siguientes>, o aún del <personas del auto> de Calderón, y no porque no sepa contar, que aprendí las cuatro reglas» (1992: 9). La insistencia de la autora en la *autonomía de los personajes* pensamos que merecía tenerse en cuenta, así como el hecho de que los parlamentos eran, en cierto sentido, intercambiables. El *deaplique* que opera la escritura de Teresa Gracia cumple «la función —dice Zavala para el teatro de Unamuno— de representar la irreductible otredad de la conciencia». Por ello, la interpretación de las actrices se pensó a partir de una partitura minuciosa de movimientos corporales que las entrelazaban siempre y componían figuras y *culturemas*. Para Gracia fue una sorpresa que la escenificación de la obra no solamente pudiera traer la vida de los campos de concentración sino, también, lo que significó el exilio. Es por ello que en su conversación con las actrices y los técnicos Gracia hizo hincapié en que para ella el exilio no era la añoranza de una tierra o patria que, de hecho, era desconocida en realidad, ni tampoco, como había escrito, una extensión del tiempo y el espacio: «lo que escribí desde su mismo fondo (el exilio no tiene extensión en el tiempo o en el espacio sino profundidad, como si de un subterráneo o pozo mágico se tratara) carece de descripción de calles, de plazas o de puertos, y de recuerdos de amigos y hasta de profesores como los que se pueden encontrar en los de intelectuales adultos que dejaron a España en 1939» (1992: 10) sino que con-

sistió «en recorrer las fronteras de mi idioma, día y noche» (1992: 12), y es ese idioma, esa palabra, la que resaltaba en la escena que habíamos construido. Hasta la memoria aparece en forma de lenguaje: «le echó tres cucharadas de arena a la sopa» (1984: 34), esa palabra, encarnada, hecha vida, la que se había escenificado. En *La ex-exiliada* un personaje dice: «ayer cogí un puñado de tierra sin preguntar de quién era y me la metí en el bolsillo. Allí también la alcanzarán las cuatro estaciones. Dejaré que llueva en ella, que le dé el sol, la sacaré a pasear en invierno y le pondré un poco de nieve encima. En primavera dejaré crecer en ella lo que decida la semilla que llevará escondida dentro» (2004: 214). Se trata no solo de una concepción singular del exilio (que justificaría por sí mismo la idea del pliegue) sino también de un programa vital libertario.

La complejidad de esta obra teatral no está únicamente, por tanto, en el análisis del sentido sino en la dramaturgia que propone. Sus obras, no representadas —a excepción del *Entremés del cajero honrado en busca de amor*— siguen esperando escuchar una palabra: «Entra», que nadie ha pronunciado. Tampoco ningún pueblo ha dicho «aquí estoy». El exilio produjo básicamente un teatro *sobre el destierro*, pero en el caso de Teresa Gracia le impuso una *condición* de escritura. Así la describió en el primer poema de su *Destierro*:

De uno multiplicado por uno
(son sus pasos el péndulo de la soledad)
y no sabe por qué hilo de su vida descolgarse
ni por encima de qué precipicios columpiarse
para poner de lleno pie en la aurora
(sería el mejor funámbulo de la mañana aquella,
pegada por un hilo al cuerpo de la tierra
—tira de él, que dará vueltas—;
es aquel que tanto reluce
con que algunos horizontes se atan cintas
para confeccionarle al mundo
una circunferencia al menos que se vea)...
fluye una voz sin palabra que la capte.
Los palos del destino
no le dieron para más (Gracia, 1982: 17).

■ REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GRACIA, Teresa (1982), *Destierro*, Valencia, Pre-textos.
 — (1984), *Las Republicanas*, Valencia, Pre-textos.
 — (1992), *Casas Viejas/Una mañana, una tarde y una vida de la señorita Pura*, Madrid, Endymion.
 — (2004), «La ex-exiliada», en *Laberintos*, n.º 3, Año 2004, pp. 212-218

■ NOTAS

¹ Nació en Barcelona en 1932. Salió de España el 23 de Enero de 1939. Entre 1939 y 1940 está en los campos de Saint Cyprien y Argelès-sur-Mer. Autora de una novela: *Panama Party*. Escribió cuatro obras teatrales: *Las Republicanas* (1968-1972), *Una mañana, una tarde y una vida de la Señorita Pura* (1972), *Casas Viejas* (1973), *Entremés del cajero honrado en busca de amor* (de los 80), *La ex-exiliada* (de los 90). Murió en Madrid en 2001.

² Distingo claramente el *historicismo*, un naturalismo que funciona con un asunto histórico, de *historicidad*, que contempla la matriz productiva de la obra como sujeta a determinaciones históricas. Pueden leerse las palabras de la misma Gracia en el artículo de Alicia Alted «El exilio republicano español de 1939 desde la perspectiva de las mujeres» en *Arenal. Revista de historia de las mujeres*, Granada, vol. 4, núm. 2, julio-diciembre de 1997, pp. 223-238

³ Se dan aquí simultáneamente una nueva dimensión temporal, espacial, una relación nueva con los objetos, etc., lo que significa una dramaturgia.

⁴ La Unidad de Producción Alcores, colectivo teatral en el que trabajo desde 1985, programó para la temporada 1998/1999 *Las Republicanas* de Teresa Gracia, que tendría que haberse estrenado en Mayo de 1999 en la Sala La Asociación. Diversos problemas impidieron que finalmente la obra se representase, aunque la autora llegó a ver la puesta en escena en un ensayo general, y dedicó buena parte de su visita a comentar las escenas con actrices y técnicos. Parte de esos comentarios fueron anotados en el Cuaderno de Dirección que utilizo en este artículo.

⁵ Para Teresa Gracia, lo barroco no se opone a lo austero precisamente porque barroco no señala un exceso de estilo ni de ornamentación, sino más bien una concepción filosófica de la realidad.

⁶ He tratado de estudiar la obra de Teresa Gracia *Las Republicanas* desde esta teoría deleuziana en «Escribir el pasado contra el presente: *Las Republicanas*» en *Ade-Teatro*, n1 64-65, Enero-Marzo de 1998, pp. 82-86.

⁷ Menos, aún, que se pueda adscribir el teatro de Gracia al anarquismo por el hecho de haber escrito *Casas viejas*, un drama sobre este pueblo gaditano que

ARTÍCULOS

había implantado desde el 11 de Enero de 1933 un sistema social libertario destruido por los Guardias de Asalto y cuyo cierre definitivo lo constituye la muerte de los principales dirigentes quemados en la casa en la que se refugian. Lo libertario de su teatro es la emergencia en su discurso de esa multiplicidad vital que no admite jerarquías.

⁸ La eliminación no solo de una cuarta pared, lo habitual en el teatro, sino de una tercera pared debe ser resuelto como la búsqueda de una escena especular en la que ya está funcionando el pliegue puesto que cualquier de las paredes que se quiten obliga al espectador a *venir*, a pasar su vista por la escena para volverse a encontrar otro espectador.

⁹ Utilizo algunas ideas aquí de mi artículo anteriormente citado y del Cuaderno de dirección.