

EL PROBLEMA DE LA VEROSIMILITUD EN MI OBRA. COMPROMISO CONTRA FICCIÓN

LUIS MIGUEL GONZÁLEZ CRUZ
Teatro del Astillero

RESUMEN:

El artículo revela algunas claves del trabajo dramático de Luis Miguel González, del Teatro del Astillero, a la vez que cuestiona algunos derroteros de la práctica postdramática, en particular de la autoficción. La piedra angular de su trabajo escénico es el texto, la creación de un texto y lo que ello implica de elaboración de un relato verosímil. Elaboración que puede contener «hechos reales» o partir de una «realidad documental», pero cuyo objetivo es trascenderla y crear –textual y escénicamente– espacios para la «verdad», desde los que ser en el mundo y hablar al espectador. Así como no dejarse atrapar por el compromiso fácilmente entendido, que puede llegar a ser un mecanismo letal para la ficción, por restarle valor mítico a sus relatos.

PALABRAS CLAVE:

Trabajo dramático, Realidad documental, Creación textual, Compromiso, Ficción.

ABSTRACT:

The article reveals some keys to the dramaturgical work of Luis Miguel González, from the Teatro del Astillero, at the same time that he questions some paths of the postdramatic practice, in particular of self-fiction. The cornerstone of his stage work is the text, the creation of a text and this implies the elaboration of a credible story. Elaboration that may contain «real facts» or from a «documentary reality», but whose goal is to transcend and create –textual and scenic– spaces for the «truth», from which to be in the world and speak to the viewer. Just as not being caught up in an easily understood commitment, which can become a lethal mechanism for fiction, by subtracting mythical value from their stories.

KEY WORDS:

Dramaturgical work, Documentary reality, Textual creation, Commitment, Fiction.

La función del arte, desde mi punto de vista, reside en una acción que, al fin y a la postre, se reduce a contar las mismas historias de siempre (probablemente algunos conceptos fundamentales que impone el acto civilizatorio) como si fuera la primera vez que son contadas. Aunque sean artes plásticas o narrativas, el oficio del arte se debe centrar en la construcción de mitos que, de alguna manera o de otra, conllevan una actividad narrativa. Es decir: contar historias, contar la misma historia de siempre como si fuera la primera vez que fuera contada.

Así pues, en la presentación novedosa de estas narraciones reside la imposición de constante renovación que recae sobre el arte. Parece ser que el arte, a diferencia de las leyes y las religiones (que cuanto más antiguas son más vigencia parecen tener)

es una actividad humana que debe siempre parecer novedosa, aunque bajo la imposición de contar únicamente las viejas verdades.

Inscrito en este mandato reside la constante dificultad de renovación. Renovarse es lo más difícil del mundo. Y parecer que uno se renueva aún lo es más. Pero es en esta renovación en lo que se diferencia el arte de la religión. Construyen mitos, los mismos mitos, pero mientras al pensamiento sagrado le conviene parecer siempre obsoleto, la acción artística, para estar vigente, debe aparentar ser actual.

En esta renovación perpetua nos encontramos también con el mayor escollo que encuentra el arte para poder sobrevivir: encontrar siempre una vía que sea verosímil. Es decir, si el arte como la religión tratan de construir siempre el concepto de verdad, el arte tiene, además, la obligación de abrir nuevas vías siempre, y que esas vías, si llevan a la verdad, han de ser verosímiles.

En esta búsqueda, el arte se ve obligado, a veces, a explorar territorios alejados del propio arte en sí. Es decir: territorios que no son artísticos. En ocasiones, estos territorios no parecen pertenecer al arte y, otras veces, realmente, no pertenecen a ese ámbito, pero son conquistados y anexionados para el arte, por lo que, no en pocas ocasiones, algunos territorios refractarios al hecho narrativo artístico son colonizados por algunos artistas y anexionados al mundo del arte. Lo único que hay que hacer con esos relatos o acciones que se encuentran por el camino es hacer de ellos espacios para la verdad. Espacios de verosimilitud.

He de reconocer que no puedo distinguir en mi faceta teatral la diferencia entre ser dramaturgo y director de escena. No concibo una diferencia teórica entre ambos oficios pero, si me dan a elegir, tomaré siempre la opción del dramaturgo frente a la del director de escena. Si me acerco a un texto del cual no soy autor, lo hago porque el texto me ha conmovido y me hace pensar que, si no soy el que la escribó, me hubiera gustado mucho escribirla. Así pues, la guía de mi trabajo escénico es siempre el texto, por lo que todos los elementos del montaje deben girar alrededor del texto, incluso cuando, a veces, hemos partido sobre textos colectivos o de creación escénica que no tenían un texto de partida: al final del trayecto se conseguía un texto.

La creación textual es, pues, la guía principal de mi trabajo escénico.

Bien es verdad que, en muchas ocasiones he utilizado como base para la escritura un trabajo documental, como ocurrió en *30 grados de frío* (José Ramón Fernández, Ángel Solo y Luis Miguel González Cruz, 2007) con las *Cartas desde Rusia* de Juan Valera o en *El himnovador* (2014), un pretendido biopic, que me llevó a un trabajo documental casi completamente infructuoso alrededor de la figura del compositor del himno de Bolivia: Leopoldo Benedetto Vincenti, o, más recientemente, con el ingente material documental de mi última obra: *Hotel Florida* (Premio de Investigación y Creación BBVA, 2015) que se basa más en los productos creativos de los

artistas que hicieron ficción en/o alrededor de la Guerra Civil española que en los hechos históricos reales de la guerra. En *Hotel Florida* utilizo como material documental un material que previamente fue de ficción. Pero estos trabajos documentales siempre estuvieron dirigidos y enfocados a la creación de un universo de cierta coherencia ficticia. Es decir, que aunque parta de elementos documentales o «hechos reales», siempre, en mi obra, pasan por el tamiz de la ficción.

En estos trabajos de creación documental, he de confesar que, en alguna medida, funcionó la fe que tenía sobre la posible existencia de una historia. No sabía cuál era, pero los elementos de la trama eran tan interesantes que merecían encontrar una historia para ellos. Una historia que construyera algún tipo de espacio para la verdad.

En *30 grados de frío* encontramos la historia en los mismos ensayos al encontrar en el texto algo que no existió probablemente en la realidad y mucho menos en los documentos que manejamos para construir la obra. Esa historia no era otra cosa que la historia de una amistad. La historia de una fraternidad entre Juan Valera y el Duque de Osuna: representantes de las dos Españas irreconciliables que en este interminable viaje a Rusia, en ese trayecto, encuentran la necesidad de pensar en la idea de España.

El himnovador surgió alrededor de una confesión malvada y sugerente en la que se decía que un compositor italiano recorría toda América regalando marchas e himnos a los diferentes países. Aunque encontré muy poca documentación sobre ese compositor (Leopoldo Benedetto Vincenti) rápidamente encontré que era falsa esa aseveración y que la historia de este compositor de himnos que vivió casi cien años, que nació el día de la batalla de Waterloo y murió el año en que comenzó la primera guerra mundial era la historia de un europeo huérfano deambulando por América. La historia de un idealista que cree, como lo hicieron todos los libertadores de América, que era posible un espacio para la utopía. Buscaba datos para la historia de un americano y escribí la historia de un europeo errante.

Y, por último, *Hotel Florida* comenzó siendo un trabajo de investigación sobre la condena que sufre un país para vivir la libertad y se convirtió en la imposibilidad de encontrar la libertad para un país que es condenado a no saber qué hacer con la libertad. Así pues, todos los elementos del arte se merecen tener una historia, sólo hay que buscarla, pero hay que buscarla con rigor. Y el rigor para conseguir la historia es, siempre, el rigor de la verosimilitud.

Los documentos originales y «reales» son tan atractivos a la hora de la narración que es comprensible que muchos autores, incluido yo mismo, se sientan tentados a utilizar la textura rugosa y real de lo documental enfrentándola a la fineza de la construcción narrativa de la ficción, dando a entender que esa textura documental tiene el

peso de lo real, aunque no sea más que una lucha de texturas que de referencialidades sobre la realidad.

Salvando las distancias y lo infantil del parangón, si comparáramos la escritura con una pintura, el relato documental no sería otra cosa que la utilización de una madera para pintar un cuadro frente al lienzo de un relato de ficción. Así el *Yo, Pierre Rivière, habiendo matado a mi madre, mi hermana, mi hermano...*, de Michel Foucault, tiene más atractivo en cuanto a la lectura de texturas de documentos no narrativos que por la propia historia en sí, por muy macabra que sea o por muy real que nos cuente el autor que es. En cuanto que un documento se hace texto de ficción pasa a ser ficción. Como el inodoro de Duchamp. La textura, por pura raíz semántica es un efecto del texto y no el texto mismo en sí.

Así pues, mi trabajo dramaturgico no nace de la necesidad de fabular ni mi biografía, ni la de ningún otro, así como tampoco ronda alrededor de la argumentación de mis obras, a partir de «hechos reales biográficos», ni, hasta ahora, he sentido la necesidad de incluir documentos o documentales propios, fotos familiares o resultados heráldicos.

El origen de la necesidad que tengo por escribir radica en un punto completamente opuesto al hecho real biográfico del autor. El origen de esa necesidad parte del interés porque la ficción ocupe un lugar que no sea el mismo de la vida real, concretando así un espacio acotado para la verdad. La verdad y lo real no tienen la misma naturaleza, por lo que los hechos biográficos, documentales o basados en hechos reales siempre demandan la filiación a lo real. Así pues, queda para la ficción construir el espacio de la verdad o lo verosímil para construir así el universo de la realidad.

Por lo tanto, tal y como Lacan lo definía, lo real y la realidad tienen orígenes y naturalezas distintas. Mientras lo real proviene de la radicalidad del mundo de las sensaciones, la realidad es una construcción ficticia de un mundo habitable donde gran parte de las cosas «tienen sentido». Lo radical documental es la «ausencia de sentido», del mismo modo que la fotografía documental más radical sería la que únicamente positiva el grano de la propia película y no el objeto retratado.

Del mismo modo que pienso que hay varias maneras de devaluar el arte (como pueden ser el compromiso político, el arte con fines sociales o el arte con fines terapéuticos), todo lo que obliga a los artistas a acercarse al compromiso político, social o terapéutico me interesa muy poco. No me interesa el arte como herramienta de autoayuda para el escritor. El que el arte tenga un fin diferente al puramente estético me lleva a pensar que el arte no es más que un simple instrumento para conseguir objetivos, que, aunque puedan ser importantes para una persona (el enfermo, una clase social o el autor mismo), no lo son para una colectividad o para alguien mucho más

concreto: para el sujeto. El sujeto del inconsciente. Alguien también habría podido llamar alma a esa instancia que acabo de nombrar.

De todos modos, la página en blanco es un espejo ante el que autor se sienta para intentar responder a una pregunta: ¿quién soy yo? Si el autor no se hace esa pregunta, la obra será falsa, pero las maneras de contestar a esa pregunta son muy diferentes y los caminos se entrecruzan unos con otros.

Todos los textos que parten de un trabajo que se mira el ombligo por vías como la de la autoficción o del trabajo colectivo con actores profesionales, actores no profesionales, sectores marginados o mimados socialmente o realizados por la profesión con el único objetivo de demostrar el buen hacer de dichos profesionales es algo que en raras ocasiones llega a la meta de crear un mito. Un espacio para la verdad.

Es mucho más interesante todo lo que la autoficción tiene que ver con un narcisismo vacuo descontrolado del mismo modo que las actividades de la deconstrucción no son otra cosa que una voladura controlada del espacio del mito motivado por el deseo de los artistas de mirarse en el espejo y contemplarse anodinamente en su oficio. No me parecen las actividades narcisistas más que procesos onanistas sin significancia, pero los impulsos destructivos o desconfiados del narcisismo pueden ser un punto de partida muy interesante para investigar aspectos de la naturaleza humana que implican esa instancia, que es a la vez privada y pública como es la del sujeto. Esos impulsos lo que tienden, finalmente, es a acabar con la ficción. Es decir: tiende a desacreditar la ficción mediante la herramienta más potente: no creerse la ficción. Es cosa, pues, esto del arte, de creer o no creer. Igual que la religión.

De todos modos, la ficción en sí misma, como herramienta, no es la vía fundamental ni única para construir los mitos generadores de verdad, como quieren hacer creer todos los que escriben manuales sobre cómo hacer un buen guión. La ficción que puede aspirar a constituirse en mito debe interpelar también al sujeto. Al sujeto del espectador en todos sus ámbitos. En el ámbito consciente y, sobre todo, en el inconsciente.

El trabajo de la ficción no es otro que el que hemos dicho al principio: renovar la apariencia de verdad, desempolvar la antigüedad del mito. Y, para parecer novedoso, para parecer que es la primera vez que se cuenta esa historia, los artistas, tal y como hemos dicho antes, se ven muchas veces tentados a tocar territorios ajenos al arte. Ajenos al mito. Ajenos a la ficción. Uno de esos territorios, en el mundo del teatro, es lo que se ha venido en llamar por parte de los seguidores del teatro postdramático la autoficción. Así pues, aunque la autoficción no es el motor de mi trabajo, sí que puedo argumentar innumerables batallitas que, cual abuelo cuenta a su nieto junto a la chimenea, han surgido alrededor de ciertos hechos autobiográficos y cómo encontré una cifra para construir una ficción *a posteriori*.

Es también interesante en la autoficción reflexionar sobre la unidad de los sujetos de la enunciación, los sujetos de la actuación y de la autoría, herramientas que utilizan en sus textos Angélica Liddell (que aúna las tres), Rodrigo García y, sobre todo, W.G. Sebald, intentando documentar en la experiencia propia una verosimilitud que creen no puede dar la propia ficción. En el fondo, no es otra cosa muy diferente a las experiencias de novela o memoria social que comenzaron a frecuentar los narradores de los años 30 como Barea o Sender alrededor de los desastres de Annual y la Guerra Civil española. Ellos buscaban efectos completamente diferentes a los que pretenden los autores postdramáticos, pues, mientras éstos buscan, a través de la postmodernidad, interrumpir la narración, bloquearla o imposibilitarla, los novelistas que comienzan a trabajar en los años 30 pretenden construir un universo de ficción aunque partan de simples relatos autobiográficos.

En el fondo, todo esto no es más que un juego de espejos manierista, al estilo del Cide Hamete Benengeli cervantino, más propio de la metaficción que de la autoficción. Es por ese motivo que en los textos de Angélica Liddell, implantados en el peso de la construcción del cuerpo del autor como objeto de la ficción, tiene más peso la intervención del sujeto de la enunciación encarnado en el sujeto de la autoría y de la actuación interponiéndose en medio de la narración e impidiendo su desarrollo. Tan es así, que el sujeto de la enunciación «hiere» físicamente al sujeto de la actuación, que es el mismo, con tal de interrumpir la narración. Es así que en las obras de Angélica se escenifica un conflicto, una guerra atroz entre el sujeto de la enunciación, el autor y el sujeto de la actuación que se plantea en el campo de batalla de la narración. Unos quieren continuar adelante con la narración, mientras los otros intentan impedirlo por todos los medios, entre los que se incluye la herida al autor mismo.

No es de extrañar, pues, que las obras de Angélica que no interpreta Angélica se puede observar sin dificultad un gran déficit de significación, pues esa batalla está ausente ya que el cuerpo del autor no está presente en la trama. Este déficit es bastante lastimoso, pues los textos tan interesantes de esta autora sufren a la hora de ser puestos en escena, ya que la textura tiene más importancia que el texto, por muy interesante que éste último sea. Es realmente sobrecogedor ver a Angélica introduciendo piedras en su vagina mientras grita: «¡No quiero tener hijos!» que el trabajo textual de Angélica en esa misma obra.

El conflicto trágico está escenificado en el cuerpo del autor, no en el texto del autor. No soy yo investigador ni filósofo del arte, por lo que no voy a analizar los mecanismos de la autoficción, sino que lo que voy a reflejar aquí es mi relación con las herramientas de ésta en mi trabajo dramático.

Podríamos convenir en que no uso la vida real para incluirla en mi ficción, sino que fabulo la vida real para cambiarla en mi obra y construir una realidad para la

vida. Igualmente, no necesito participar como personaje en ninguna de mis ficciones. Así pues, considero que es mucho más fructífera la introducción del narrador como personaje en la ficción que otro tipo de autoficciones. El ejemplo de Tadeusz Kantor es el más rico y complejo de todos estos artífices de autoficciones, pues su incorporación a la escena como narrador o «imaginador» de la puesta en escena se veía siempre superada por la propia ficción. He repetido muchas veces una frase del genial polaco: «Uno nunca vuelve vivo al país de su juventud», que podría ser también entendida como «Uno nunca regresa vivo del país de la ficción». Si Tadeusz Kantor participaba en sus ficciones era como un personaje más que se veía desbordado por la ficción en contra de su propia voluntad. La ficción preponderaba y continuaba sobre las intenciones del sujeto de la enunciación.

Otra confesión: puedo decir también que no invento ficciones que haga pasar por hechos autobiográficos en las ficciones que escribo. En todo caso, procuro que todas estas afloraciones de lo real en mi escritura (necesarias para que dichas narraciones puedan tener el suficiente peso e interés para el inconsciente) las cubro de un manto de ficción para que, en el caso de que sean referencias autoficcionales, no se noten.

Pero es imposible desentenderse de ciertos jalones biográficos de los que no me he podido esconder a la hora de escribir. Muchas veces utilizo como fuente de inspiración para la ficción hechos reales que no tienen nada que ver con los hechos que relato. Así pues, la relación entre mi autobiografía y la ficción se encuentran en distintos cruces de caminos que tienen lugar, a veces, al mismo tiempo:

Por un lado, todo lo que me pasa o las lecturas con las que me encuentro biográficamente: es decir, todo lo que leo, o lo que veo, o lo que me ocurre –si tiene suficiente importancia para mí– se incorpora directamente, como guiado por una extraña ley de causa-efecto, sin ninguna criba, en lo que estoy escribiendo. Si algo veo, si algo me impacta o preocupa, si algo leo que me resulte relevante pasa, automáticamente, a veces de una manera elaborada y otras no, a la obra que esté escribiendo en ese momento. Sin criba alguna. Tenga que ver o no con la obra que esté escribiendo. Es la dimensión temporal de la escritura de la obra en un estrato sincrónico.

El otro cruce de caminos entre la realidad biográfica y mis trabajos de ficción se resume en el poder de comprensión y captación de las ideas. Es decir: cuándo y dónde se me ocurren las ideas y qué procedimiento de asimilación llevo a cabo. El problema es, entonces, poder delimitar en qué momento y en qué lugar de mi vida privada me asaltan las ideas. Antes solían hacerlo en medio del sueño, pero desplegué un magnífico método para atraparlas mediante la toma de notas en un cuaderno que tenía apostado en la mesilla de noche. Aunque a la mañana siguiente no entendiera nada de aquello que había escrito en duermevela. Ahora, las muy esquivas, lo hacen en la ducha, donde ellas saben que más desprevenido estoy. Sin pluma, papel o

cualquier otro instrumento electrónico para tomar nota. Pero no me doy por vencido, estoy desarrollando un procedimiento de apresamiento de las ideas de la ducha que será una nueva etapa en mi proceso de escritura y, quizás, una nueva patente que mejore mi economía. Es la dimensión espacial de mi obra.

Así pues, lo que más me interesa es que lo real impregne mis relatos y se incruste en ellos, pues así se llevan pedazos de azar en su epidermis, lo cual contribuirá a aumentar su grado de verosimilitud del mismo modo que aumentará su peso mítico a la hora de presentar un relato de hoy como si fuera la primera vez que se relata. Estas incrustaciones de lo real son involuntarias al texto y al autor, por lo que responden a la característica propia de lo real en estado puro, y no a ciertas maquinaciones y manipulaciones que pueda hacer el autor por medio de un mecanismo letal para la ficción: el compromiso.

El compromiso selecciona temas y amaestra la realidad para ser mostrada como «si fueran hechos reales», tal y como nos intentan convencer los melodramas televisivos. El compromiso es la criba que protege al relato de los bombardeos de lo real, lo que hace que el relato salga indemne del azar y lo irracional. El compromiso es uno de los grandes instrumentos que restan valor mítico a los relatos.

Es por eso por lo que los autores postdramáticos, que no se atreven a arremeter contra el compromiso (sobre todo el social y el político) se han inventado todo tipo de refinados instrumentos para deconstruir las historias y poner en primer término al sujeto de la enunciación como actor de la ficción: la autoficción. Traslada el conflicto del interior del relato al exterior: Toda historia postdramática parte del drama que sufre el autor al ser incapaz de construir un relato. Una ficción.

Después de todas estas consideraciones previas, he de reconocer que he utilizado hechos reales a la hora de «ambientar» ciertas obras, a la hora de ubicar en un espacio y tiempo concreto algunas acciones de mis obras. Por ejemplo, los siguientes hechos:

-*El canto de la tripulación* y Alberto García-Alix en *La negra* (Premi Born, 2001). Yo no terminé de pertenecer a la *Tripulación* de Alberto, una magnífica revista en la que colaboré en los tres primeros números pero de la que me alejé por desavenencias estéticas, por lo que, quizás, se pueda ver *La negra* como una venganza o una rabieta de niño que no ha podido entrar en un grupo. Una carencia biográfica. La nota curiosa es que algunos de los escritores que más tarde siguieron mi estela y abandonaron el grupo leían la obra como un mapa real, reconociendo en algunos pasajes de la obra hechos reales que yo desconocía y que no eran más que pura ficción. Así, fue muy divertido escuchar a Daniel Múgica autoficcionalando (es decir, convirtiendo en su propia biografía de lector) escenas de mi obra más allá de lo que yo habría hecho. Reconocía como hechos reales cosas que eran simple invención. Es decir, fue una

ficción conmutativa y no reflexiva. En suma: una pura ficción. Un soporte para la identificación del espectador.

-Otro hecho real que protagonizó el motor de escritura de una de mis obras fue el hecho de que una alumna de dramaturgia, en La Paz, Bolivia, me presentó una propuesta de escritura muy interesante. Ella se empeñaba en llevar la ficción hacia el melodrama cercano a un culebrón televisivo a pesar de mis consejos. En medio de su culebrón o telenovela, esta chiquilla se quedó varada y no pudo continuar. Ante mis demandas para que agarrara la historia por los cuernos ella se echó a llorar y reconoció que no era escritora, sólo era bailarina. Yo entonces le dije que o escribía esa historia ella o la escribía yo. Ella sonrió, se quitó un peso de encima, reconoció que lo único que le interesaba era bailar y que estaba en aquel taller simplemente por curiosidad, pero que no pretendía asumir el coste que significaba aquella escritura. Con felicidad me dio permiso para que yo escribiera la historia. Aquella historia acabó llamándose *El cielo azul y el ancho mar* (2015). Quizás a eso podría llamarse apropiación indebida o ficción asociativa.

-Otras obras parten de impactos de lo real en el inconsciente, como *El mapa del tesoro* (Revista *Escena*, noviembre, 1998), una obra que nació del impacto de una visión: en medio del camino de Santiago la imponente visión de la «Cruz de hierro», entre Astorga y Ponferrada provocó un aluvión de personajes y acciones que se cruzaban entre la vida y la muerte en mi imaginación. En otra obra (*Playback*, Madrid: Teatro del Astillero, 2009) el impacto de lo real fue la visita de Johnny Thunders a Madrid. Fue un acontecimiento, mis amigos no dejaban de hablar de aquello y todos fueron a verlo a casa de Alberto García-Alix, donde se alojaba dormitando lleno de heroína como si fuera un monstruo recogido de la calle. Era sobrecogedor contemplar a ese gigante derrotado por sí mismo tumbado en un jergón. Pero a la vez veíamos en ese personaje inerte a un héroe: un moderno Prometeo que había entregado a los mortales la sabiduría muriendo en el intento. Un Prometeo que había entregado a los jóvenes de los 80 el fuego. Y, por tanto, se quemó en la acción. Pocos años después supimos que Johnny Thunders había muerto de una sobredosis. A nadie sorprendió aquella noticia, pero se hizo necesaria la escritura de *Playback* para mí.

-Mis experiencias televisivas dieron su fruto en *Los payasos* (Madrid: AAT, 2008 y *Literaturas.com*, 2014), una verdadera reflexión sobre la estulticia del sujeto de la enunciación. Muchas veces, casi siempre que demandamos ser entretenidos como espectadores, estamos situados en el lugar del tonto. Los profesionales de la televisión están siempre situados en ese lugar engañoso del tonto, pero no lo están menos que el espectador que las demanda, lo cual es muy interesante pues hasta el profesional más agudo o el espectador más inteligente pasan la mitad de su vida consciente demandando ser tonto.

-El mecanismo de escritura de *Flotando en el espacio* (Évora, 2010) no podía haber sido más documental, pues gran parte de la obra se construye alrededor del robo de diálogos en *chats* de páginas de encuentros por internet. Esos diálogos, esos extractos de escenas son puramente documentales, extraídos de la radicalidad de lo real e interpuestos en un texto de ficción. Un texto en el que cada una de las escenas choca con todas las demás debido a la ausencia de relación causa-efecto que demanda la ficción. El resultado fue una auténtica lucha entre el material escénico y el marco ficcional, una lucha en el que el mecanismo creador de sentido de la ficción (a través de la herramientas de las relaciones causa-efecto) se veía continuamente desmentido por el sinsentido de lo real, el sinsentido de esos diálogos originales extraídos de la realidad.

-*Hotel Florida*, (Premio BBVA 2015); *Intolerancia* (Madrid: Teatro del Astillero, 2003); *La rabia* (en *Unheimlich*, Madrid: Teatro del Astillero, 2002) parten de un ingente material que, proveniente de muy diversas fuentes, son relatos de la Guerra Civil española, historias contadas por mi abuela, pues las propias historias son hechos vividos, el oír cómo me cuentan una historia es también un hecho biográfico y de ficciones de autores que relataron la guerra en el mundo de la ficción. Siempre han provocado muchas más preguntas en mí los relatos de ficción que las historias profesionales sobre el devenir de la guerra, que sólo me transmitían certezas (algo que es el fin último de un trabajo histórico profesionalmente realizado). De hecho, el núcleo central de *Hotel Florida* no es una narración de la Guerra Civil por parte de la historiografía, sino una obra compuesta por extractos de ficción de los autores que escribieron sobre la guerra o vinieron a nuestra guerra civil a «inspirarse» y escribir. Los rastros de la ficción son, en muchas ocasiones, mucho más verídicos que los nacidos del trabajo histórico.

-El material con el que se compuso la obra coral *Los charlatanes* (2015), está por completo extraído de la vida real, siendo la mayor parte del mismo, autobiográfico, pero más que autoficción son elevaciones a público de actitudes sociales para reflexionar sobre ellas. El mecanismo ficcional actúa en esta obra con toda su contundencia, pues los espectadores se ven reflejados en las escenas como si fueran acontecimientos previamente vividos por ellos aunque no fueran más que acontecimientos vividos por el propio autor. En eso consiste el mecanismo de creación de ficción.

La autoficción es, de alguna manera, como todos los instrumentos de los movimientos manieristas del siglo XX como fueron lo que en Europa se vino en llamar deconstrucción y en Estados Unidos se bautizó como feminismo, una reacción contra la ficción, contra el hecho narrativo. De alguna manera, que el sujeto de la enunciación se introduzca en el relato, impide que la narratividad fluya de manera eficaz. Esto ocurre en los relatos de Sebald en los que la acumulación de datos y descrip-

ciones frenan la narración de la acción allí donde ella intenta surgir o incluso en las narraciones de Angélica Liddell, donde la intervención del narrador pone un muro al crecimiento del relato cuando emerge en sus primeros brotes de narratividad.

Aunque uno es siempre hijo de su época, puedo asegurar conscientemente que no es ése mi caso, pues, como escritor, mi interés por construir un ecosistema plácido para el discurso de la línea de narrativa, de la completa ficción, (aunque no siempre está conseguida la total placidez) sí que constituye mi referente y mi guía a la hora de enfrentarme a la pregunta fatídica que te devuelve el espejo de la página en blanco: «¿quién soy yo?». Lo cruel de ese espejo es que no refleja ninguna imagen de partida, sino que la imagen que responde a esa pregunta sobre la identidad comienza a formarse a medida que se escribe. Hasta que no aparece el texto, ese espejo sólo devuelve la oscuridad como imagen, la ausencia de imagen y de luz. Más que página en blanco debería llamarse página en negro.

Todos los mecanismos del teatro postdramático tapan ese agujero negro pintando sobre sus abismos el rostro del autor. La biografía del autor. La carne del autor. En vez de crear una cifra, crucifican el cuerpo del autor sobre el texto. Bien cierto es que uno sólo puede hablar de lo que sabe o de lo que ha experimentado y, en multitud de ocasiones, los hechos autobiográficos inciden en la génesis de las obras que quiero escribir. Además, en innumerables ocasiones, algunos de mis amigos me reprochan que no hay nada mío en las obras que escribo. No creo que sea un reproche a mi escritura, pues bastantes veces me quieren robar las ideas, pero sí que considero que es un reproche a mi predilección porque la ficción sea la fuerza preponderante en mis relatos.

Es mucho más habitual en mí que me autorreferencie en mi propia escritura convertida en autobiografía. Así, obras como *De putas*, *Hotel Florida*, *Cónclave*, *Terminal* (reescrita a partir de una obra anterior que se llamaba *Gare*), *Los charlatanes* o *El himnovador* contienen citas y comentarios de episodios y obras anteriores. Además, me encuentro muy cómodo con historias «documentadas» o de documentación, como fueron *30 grados de frío*, *El himnovador*, *Hotel Florida*.

Pero quizás, el origen de mi vinculación a la escritura sean las historias que contaba mi abuela, muchas de ellas referidas a los crímenes de la Guerra Civil y otras tantas a los innumerables mitos sobre las matanzas que a comienzos del siglo XX inundaban la narratología popular española: *El crimen de Montijo*, *El crimen de Cuenca*, etc.

Pero sí que hay una historia contradictoria en mi biografía que, más bien, es un relato de mi abuela. Un cuento que ella me contaba sobre su padre: mi bisabuelo, jefe de correos en un pueblo de Badajoz. Un hecho de que, de por sí, sitúa a este mi bisabuelo Miguel, el mismo nombre que yo tengo, como guardián de la ficción,

vigilante del secreto y auspiciador de la verdad y la ficción frente al deseo narcisista del interés escópico por «ver» lo que debe ser privado o secreto. Esa historia ha sido introducida por mí en un episodio de la obra colectiva *Intolerancia e*, incluso, en *Hotel Florida*. No es más que una simple historia. No es demasiado complicada, no es una historia demasiado interesante para mucha gente, pero es mi historia.

La historia, tal y como me la contó o inventó mi abuela, es la siguiente: Mi bisabuelo era jefe de Correos en un pequeño pueblo de la provincia de Badajoz. Después de la cruel matanza y las operaciones de limpieza que por los pueblos realizó la Falange, el cura y el capitán de la Guardia Civil del pueblo pidieron a mi bisabuelo permiso para abrir el correo. Mi bisabuelo se negó porque, aducía, se debía al deber de mantener inviolado el secreto de correo. Ante esta negativa, el capitán y el sacerdote consiguieron que mi bisabuelo fuera destituido como jefe de Correos, pero, al terminar la guerra, una orden llegó de Madrid y mi bisabuelo fue repuesto en el cargo. Los encargados de comunicárselo fueron el mismo capitán y el mismo cura del pueblo que habían conseguido su destitución. Al cabo de pocos días, quizás por alegría, mi bisabuelo murió de un infarto.

Es la historia más verosímil que escuché nunca porque encierra, tanto en su parte real como en su parte de ficción, la verdad en su completitud. Y es la verdad que yo he adoptado. Porque he decidido que esa historia sea mi historia. La historia de mi vida escrita mucho antes de nacer yo.