

## **Expresiones de la memoria: creación dramática en la clase como puente entre pasado, presente y futuro**

Nuria Ibáñez<sup>1</sup>

### **Resumen**

La creación dramática es una estrategia pedagógica motivadora que permite la inmersión de una clase en un proyecto común que, además de desarrollar y potenciar las destrezas comunicativas, de pensamiento crítico, colaboración y negociación, promueve el papel del estudiante como agente de interacción intercultural. El siguiente escrito propone una reflexión de un proyecto de puesta en escena en el aula de la obra *Guernica* de Jerónimo López Mozo, combinando la investigación sobre memoria y la enseñanza de la lengua y la literatura.

**Palabras clave:** lengua extranjera, puesta en escena, Guernica, pensamiento crítico, aprendizaje colaborativo.

## **Expressions of Memory: Dramatic creation in the Classroom as a Bridge between Past, Present and Future**

### **Abstract**

Dramatic creation is a motivating pedagogical strategy that allows the immersion of a class in a common project that, in addition to developing communication skills, critical thinking, collaboration and negotiation, enhances the role of the student as an agent of intercultural interaction. This paper proposes a reflection on a staging experience with an ELE course of Jerónimo López Mozo's play, *Guernica*, combining research on memory and the teaching of Spanish language and literature.

**Key words:** second language, performance, Guernica, critical thinking, collaborative learning.

**Recibido:** 27 de Julio 2021.

**Aceptado:** 18 de agosto 2021.

---

<sup>1</sup> University of North Florida, United States of America.  
Correo electrónico: nuria.ibanez@unf.edu

## Introducción

El teatro, por su singularidad de estar en presencia y ausencia, es un espacio que tiende puentes entre el pasado, el presente y el futuro, y un lugar donde diferentes espacios confluyen para negociar sus límites y crear otros espacios de posibilidad. Es por eso, que el escenario es el lugar que invita al cambio y la transformación social.

Recrear unos hechos al traerlos a escena constituye, asimismo, un ejercicio de memoria y resistencia pues llama a rescatar del olvido y los planes de amnesia colectiva los hechos, apelando así a que no se repitan las mismas injusticias. De este modo, la representación teatral se convierte en una forma de conservar la memoria que, además, nos permite volver al pasado para reexaminarlo desde nuestro presente, lo que nos conecta con el futuro, al imaginar, y hasta ensayar nuevas posibilidades.

En *The Audience* Herbert Blau afirma que el teatro es "[...] a function of remembrance. Where memory is, theater is. It represents, for better or worse, an engrained form of partial knowledge, having features of an absence that is a feature of memory" (Blau, 1990). En efecto, el teatro es una función y un espejo de la memoria; y, en este, la memoria interviene en todas las fases de la creación, pues se imprime en imágenes y sensaciones que crean un terreno común -la memoria de los creadores del espectáculo, directores, actores, autor, y del público, como recuerda la estudiosa teatral Josette Féral-. En su ensayo "La memoria en las teorías de la representación: entre lo individual y lo colectivo" (2005), la crítica teatral nos propone que en toda representación se pueden encontrar dos trayectos de memoria: la memoria de los hacedores del espectáculo, tales como los directores, actores, autor, escenógrafo, dramaturgo, que aportan a la práctica misma una memoria cargada de recuerdos y de marcas; a esta memoria se le agrega un trabajo de equipo-memoria más reciente, "memoria viva", cuyo objetivo es construir un imaginario común en el cual puede basarse el proceso creativo. Estos recuerdos se imprimen en imágenes, sensaciones y narraciones, que crean ese terreno común de memoria (Féral, 2005: 17).

Féral señala, asimismo, que la idea del pasado como reservorio de imágenes y de impresiones ha desaparecido: “El pasado ya no es una habitación a redescubrir donde esperan los recuerdos. La memoria es “construcciones” del pasado, pero es aún más construcción del presente. Es lo que nos permite vivir mejor el presente” (Féral, 2005: 17).

La memoria es, por tanto, una recreación del pasado, pero sobre todo una vía de construcción del presente; es un lugar que nos permite tender puentes entre el pasado, el presente y el futuro. Con esta idea en mente, y a modo de proyecto final, mi curso<sup>2</sup> de literatura “Del texto al escenario” (otoño 2019) del programa de Español de la Universidad del Norte de Florida, llevamos a cabo un proyecto de puesta en escena de una de las obras de teatro tratadas en el curso, *Guernica* (2001)<sup>3</sup> de Jerónimo López Mozo<sup>4</sup>, para crear nuestro acto de memoria en el cruce de memorias múltiples: la del tiempo y el conflicto recreado, la de los creadores del espectáculo y, cómo no, la del espectador.

En el aprendizaje de una lengua extranjera es fundamental fomentar la dimensión social para promover el diálogo intercultural y ayudar a descubrir otros comportamientos, situaciones creencias y valores. La creación dramática es una estrategia pedagógica motivadora que permite la inmersión de una clase en un proyecto

---

<sup>2</sup> El grupo del curso estaba formado por diez estudiantes de edades comprendidas entre los veinte y cincuenta años. El 80% estaban cursando la carrera de Español como doble especialización con Educación, Ciencias Biomédicas, Negocios, Estudios Internacionales y Relaciones Internacionales. El curso es una asignatura de último año de la especialidad de Español, y uno de los estudiantes lo realizaba como parte de un programa de estudios graduados en Relaciones Internacionales.

<sup>3</sup> *Guernica* es una obra breve de alto carácter lírico que da voz a los protagonistas del cuadro pintado por Pablo Picasso: la flor, el toro, la mujer del incendio, el guerrero, la lámpara, etc. Se trata, por tanto, de una dramatización de las imágenes contenidas en el mural.

<sup>4</sup> Nacido en Gerona en el 1942, Jerónimo López Mozo se trasladó junto con su familia a Madrid donde cursó estudios de Ingeniería y muy pronto encontró su pasión por el teatro. Forma parte de esa generación de autores agrupados bajo el nombre de Nuevo teatro español, de la que se ha destacado la multiplicidad de estilos y técnicas de las que se sirven para transmitir su mensaje. Cabe destacar entre estas el absurdo, el teatro experimental, el metateatro, el teatro de happening, el collage, etc. Su escritura asimismo se caracteriza por un fuerte compromiso social para transgredir la imposición de silencio de la censura y crear actos de memoria que llegan hasta el presente.

común que, además de desarrollar y potenciar<sup>5</sup> las destrezas comunicativas, de pensamiento crítico, colaboración y negociación, promueve el papel del estudiante como agente de interacción intercultural<sup>6</sup>.

Las experiencias de creación dramática fomentan, así mismo, la experimentación y la improvisación individual y grupal, lo que refuerza los lazos de comunicación y empatía en el grupo. Tanto por su distintiva simultaneidad-ese aquí y ahora que caracteriza el teatro- como por su dimensión kinésica de implicar todo el cuerpo en la representación, el escenario nos abre las puertas a visualizar modos diferentes de establecer relaciones sociales y de empatizar con otras vidas<sup>7</sup>, convirtiéndose de este modo en un espacio que nos llama al cambio y la transformación.

El siguiente escrito propone una reflexión sobre el papel del teatro como acto de denuncia y acción contra el olvido a través de una propuesta didáctica de puesta en escena en el aula de *Guernica* de Jerónimo López Mozo, combinando mi investigación sobre memoria con la enseñanza de la lengua y la literatura española. Con esta creación, el curso buscaba apelar a la memoria para volver a esos encuentros y desencuentros del pasado desde este símbolo universal de la destrucción que nos hace reflexionar sobre la vulnerabilidad de nuestra sociedad<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> Tal y como apunta Dorrego (1997), los juegos teatrales como ejercicio de dinámicas de grupo, potencian la implicación de los alumnos no solo a nivel intelectual, sino emocional, imaginativo o creativo, además de ayudar a combatir las inhibiciones, y la baja participación que pueden darse en el aula de ELE.

<sup>6</sup> M.<sup>ª</sup> Rosario Navarro Solano vincula la práctica teatral con el aprendizaje y enriquecimiento de las relaciones sociales: "Esto quiere decir que el drama desarrolla la comprensión sobre las relaciones con los otros, enriqueciendo las capacidades sociales de cada uno, tan necesarias en la formación integral de la persona", (2007:166). Estas relaciones operan asimismo en el ámbito de la competencia a intercultural, pues permiten el entendimiento de la cultura extranjera a través del conocimiento, la apreciación, y la identificación con el otro.

<sup>7</sup> Las dinámicas de dramatización son unas herramientas muy efectivas para fomentar la capacidad de empatía y reforzar las actitudes solidarias. ("Dramatización y educación: aspectos teóricos", en Teoría de la Educación, Núñez Cubero, L y Del Rosario Navarro, M. 2007

<sup>8</sup> En septiembre de 2021 se cumplieron 40 años desde que el emblemático cuadro de Picasso fuera enviado a España desde el MoMA de Nueva York, y después de haber sido hospedado por un tiempo en el Casón del Buen Retiro pasó al museo Reina Sofía. Este año, por tanto, celebramos este símbolo universal de la destrucción y la llamada a la paz, y que nos hace reflexionar sobre el pasado, el presente y el futuro de nuestras sociedades.

## **2. Descripción de la experiencia didáctica y metodología**

### **2.1 Descripción**

Generalmente, desde el punto de vista práctico, cuando hablamos de creación dramática partimos de la idea de dos propuestas: 1) hacer que los estudiantes escriban su propia obra o creen adaptaciones; 2) centrándonos en un texto, trabajar en este, tanto en el campo textual como en el espectacular, para luego llevarlo a la representación. Mi experiencia buscaba trabajar con ambos planos, tanto el plano textual como espectacular, para llegar a la plena expresión del acto teatral.

Con esa labor entre manos nos dispusimos a entrar en el teatro como lugar de memoria desde el cual entender, disfrutar, empatizar, darle un sentido al pasado y guiar nuestro futuro. Para esto, tuvimos la fortuna de contar desde el inicio de nuestro camino con el apoyo del autor, quien nos brindó su obra, como las palabras del autor nos ofrecen en uno de sus correos electrónicos recibidos:

[...] De ahí que indicara que se trata de un happening, de una propuesta abierta, de modo que cada representación convierta a sus intérpretes en coautores de la obra. En resumen, vosotros sois, desde ahora, los dueños de lo que habéis hecho. (Fragmento del email de Jerónimo López Mozo 22/11/2019).

El mismo autor nos habló de su motivación para escribir la pieza y su propósito:

Picasso, en su cuadro GUERNICA, plasmó un episodio de la Guerra Civil española, en concreto el bombardeo de una ciudad alejada del campo de batalla que causó la muerte de cientos de personas inocentes. No tardó mucho en convertirse en el símbolo universal de la barbarie de las guerras. De todas las guerras, ninguna está justificada. Yo me inspiré en esa pintura para escribir mi obra. Quise ofrecer mi interpretación de cada personaje del cuadro, no solo de las personas que aparecen en él, sino también del resto de seres vivos, es decir del toro, del caballo, del pájaro

y hasta de la flor. Mi deseo era que mi texto fuera un estímulo para que quienes le conocieran y se interesaran por él aportaran su propia visión sobre el horror de la guerra. (Fragmento de email de Jerónimo López Mozo 22/11/2019).

Por tanto, López Mozo nos quiso ofrecer con su obra una dramatización de las imágenes contenidas en este símbolo universal de la destrucción para recuperar estas voces silenciadas y que tienen tanto que contarnos. En esta línea, nuestra experiencia de puesta en escena buscaba recuperar a través de la imaginación y la emoción la memoria del dolor como testimonio, una memoria que, como Augusto Boal nos explica en “La memoria de los sentidos”, conecta pasado y futuro:

Si golpeo una mano ahora, siento el dolor en el acto; si recuerdo haberme hecho daño ayer, puedo provocar en mí, hoy, una sensación análoga. No es el mismo dolor sino a la memoria de ese dolor. Esta sensación nos ayuda a relacionar memoria, emoción e imaginación, tanto en el momento de preparar una escena para el teatro como cuando estamos preparando una acción futura en la realidad (Boal, 2002: 287).

Así, nuestra experiencia enfatizaba esa capacidad del teatro de imaginar otras maneras y otro futuro posible.

## **2.2 Objetivos didácticos**

Objetivos generales del curso:

- Desarrollar las destrezas comunicativas, creativas y de pensamiento crítico.
- Examinar el papel de los factores históricos, políticos y culturales en la configuración del teatro español contemporáneo.
- Analizar los conceptos de guion, dirección, elementos de diseño y estilos de actuación de una variedad de obras de teatro.

-Describir el proceso en el que una obra de teatro pasa de la "página al escenario" y se representa.

Algunos de los objetivos específicos en cuanto al proyecto de puesta en escena del curso, fueron:

- Adaptar un texto dramático para una puesta en escena.
- Colaborar en la representación de sus personajes.
- Colaborar en la preparación de vestuario, decorados, espacio sonoro, etc.
- Realizar una crítica constructiva de los resultados de cada ensayo.
- Conocer los recursos de grabación audiovisual en la creación de la pieza.
- Comprender y experimentar el proceso grupal que conduce a la puesta en escena.

### **2.3 Metodología**

Con estos objetivos y con la estructura de un taller cooperativo hicimos que el aula se convirtiera en un espacio de posibilidades, de creación y, muy importante, un espacio donde el error era algo meramente secundario; por tanto, los naturales miedos y la cohibición se dejaron de lado. En este sentido, nuestro teatro de aula no estaba programado tanto para realizar un estreno teatral espectacular como para ser vivido durante todo el camino, de modo que nos enfocamos en reforzar la espontaneidad y esfuerzo. Lo que se pretendía era que, al asumir el papel de adaptador, creador de la escenográfica, elenco, etc, el estudiante entrara de pleno en el proceso creativo y colaborativo, lo que le llevara a entender más de cerca la pieza y el contexto de producción de la misma, constituyéndose, de este modo, en un ejercicio de memoria y de puente entre el pasado, el presente y futuro.

En su estudio sobre diferentes tipos de lenguaje teatral y diferentes formas de expresión que borran los límites entre actor y público, parte de sus teorías del Teatro

del Oprimido<sup>9</sup>, el dramaturgo, actor, director y pedagogo teatral Augusto Boal comienza reflexionando sobre la idea de “teatro”. Boal señala:

En el sentido más arcaico del término teatro, no obstante, es la capacidad de los seres humanos (ausente en los animales) de observarse a sí mismos en acción. Los humanos son capaces de verse en el acto de ver, capaces de pensar sus emociones, y de emocionarse con sus pensamientos. Pueden verse aquí e imaginarse más allá, pueden verse cómo son ahora e imaginarse cómo serán mañana. (Boal, 2002: 26)

Nuestra experiencia buscaba en esta línea, cultivar la humanidad que opera entre nuestros pensamientos y emociones, de manera que nos sirviera como guía para el futuro.

### **2.3.1 Adaptación del texto**

Cuando hablamos de teatro siempre hemos de tener en cuenta su doble naturaleza: como texto literario y como fenómeno espectacular. Todo texto dramático lleva consigo la representación. Patrice Pavis califica el texto dramático de “guion incompleto que está a la espera de un escenario, adquiriendo su sentido justamente ahí: en la representación” (Pavis, 1984: 470). Con esta idea reconstruimos parte del texto, adaptándolo a nuestra puesta en escena, como el autor nos había ofrecido hacer.

Comenzamos nuestro proceso de adaptación del texto como escritura en grupo, primando el trabajo cooperativo con el propósito de adaptar el texto a los actores y actrices, trabajando, de este modo, las destrezas comunicativas, sobre todo el plano léxico y sintáctico.

---

<sup>9</sup> Augusto Boal desarrolló su teoría, estética y técnica del Teatro del Oprimido durante su exilio en Argentina y Perú entre los años 1971 y 1986. Su trabajo nos propone una reflexión sobre las relaciones de poder entre opresores y oprimidos y nos acerca a un tipo de teatro en el que el espectador- alumno asiste y participa activamente del proceso de creación teatral.



Mientras trabajábamos con el ejercicio de reescritura del texto fuimos intercalando sesiones centradas en fomentar la desinhibición del grupo y la pérdida del miedo con dinámicas lúdicas con el lenguaje y el cuerpo: ejercicios de pronunciación, entonación, pequeños juegos de improvisación, etc.<sup>10</sup> Posteriormente se fueron introduciendo, de manera paulatina, actividades que ya requerían una mayor implicación de las capacidades lingüísticas y de interpretación, por ejemplo, se llevaron a cabo escenificaciones de ciertas situaciones cotidianas con las que se perseguía reflexionar sobre el componente sociolingüístico para buscar el diálogo intercultural.

La competencia lingüística incluye destrezas<sup>11</sup> léxicas, fonológicas y sintácticas que, como en todo tipo de textos, pueden trabajarse con textos teatrales. Sin embargo, la representación implica unos niveles mayores de complejidad porque conlleva un mayor desarrollo de la competencia comunicativa y de las distintas competencias-pragmática, lingüística y sociolingüística<sup>12</sup>- mucho mayor que la que supone una lectura. La lectura cuidada de nuestro texto y de otros que formaron parte del curso, así como el conocimiento del autor y su obra, nos aportaron una guía para nuestra labor de adaptación. También trabajamos en el análisis e interpretación del texto con la ayuda de otros documentos multimedia tales como carteles de la época, grabaciones, películas sobre el momento histórico, etc. Esta labor de documentación nos ayudó a acercarnos mucho más el texto a los participantes.

---

<sup>10</sup> Algunas de las dinámicas practicadas provienen de los textos de Augusto Boal, *Juegos para actores y no actores*, y *Dale que...jugamos al teatro. Del juego teatral al espectáculo*, de Delia Maunás y José Campari.

<sup>11</sup> Según Cassany, Luna y Sanz, “hablar, escuchar, leer y escribir son las cuatro habilidades que el usuario de una lengua debe dominar para poder comunicarse con eficacia en todas las situaciones posibles. [...] Por eso también son las habilidades que hay que desarrollar en una clase de lengua con un enfoque comunicativo. Los autores continúan explicando que estos cuatro elementos o habilidades lingüísticas, “también reciben otros nombres según los autores: destrezas, capacidades comunicativas o, también, macrohabilidades”. (2003: 88).

<sup>12</sup> Lily Bermúdez y Liliana González explican sobre la competencia sociolingüística que [esta] implica todos los componentes sobre los aspectos socioculturales o convenciones sociales del uso del lenguaje; consta de tres elementos básicos: el saber, conceptos teóricos y empíricos; el saber hacer: procedimientos, habilidades y destrezas; saber ser o querer hacer: actitudes que abarca la competencia existencial del ser.

### **2.3.2. Diseño del espacio escénico**

Una vez adaptado nuestro texto primario, nos centramos en los elementos de trabajo de la escenografía. Siempre teniendo en mente que estábamos dramatizando el espacio de una pintura, la reflexión sobre el componente espacial fue clave. Cuando hablamos de espacio en el teatro no podemos olvidar que estamos refiriéndonos a, al menos, tres ámbitos diferentes: 1) el del espacio ficcional o espacio aludido, 2) el espacio escénico creado (el espacio de la representación) y, por último, 3) el lugar físico (el edificio en sí), y que todos ellos llevan consigo una carga significativa. En su ensayo sobre concepciones del espacio dramático teatral, Kurt Spaing apunta a la necesidad de distinguir entre estos espacios, pues: “[...] su función no se agota en el hecho de proporcionar un lugar y una superficie para el juego teatral de los actores, [sino que] siempre será también, en mayor o menor medida, un reflejo de la cosmovisión del autor o director o también de las convicciones generales de la época”. (Spaing, 1991: 206).

Muchas de las propuestas de López Mozo se inclinan por un espacio de representación que trasciende el realismo y la representación centrada en la mimesis para involucrar mucho más al público, acercándose a la idea de ritual que nos propone Artaud en su “Primer manifiesto del teatro de la crueldad”: “Suprimimos el escenario y la sala, que son reemplazados por una especie de espacio único, sin separación de ninguna clase, y que se concentra en el teatro mismo de la acción. De este modo se restablece una comunicación directa entre el espectador y el espectáculo, entre el actor y el espectador, por el hecho de que el espectador situado en el medio de la acción está envuelto y surcado por ella” (Artaud, 1958: 96, traducción propia). En la misma línea, Jacques Rancière nos invita en su ensayo “The emancipated spectator” (2008) a examinar los presupuestos que oponen las relaciones entre público y comunidad, entre

mirada y pasividad, exterioridad y separación, mediación y simulacro; oposiciones entre lo colectivo y lo individual. Rancière apunta a los dramaturgos Bertold Brech y a Antonin Artaud, y expone que:

Se proponen enseñar a sus espectadores los medios para cesar de ser espectadores y convertirse en agentes de una práctica colectiva. Según el paradigma brechtiano, la mediación teatral los vuelve conscientes de la situación social que le da lugar y deseos de actuar para transformarlas. Según la lógica de Artaud, los hace salir de su posición de espectadores: en lugar de estar frente a un espectáculo, se ven rodeados por la performance, llevados al interior del círculo de acción que les devuelve la energía colectiva. (2008: 15)

De este modo, Rancière apela a la necesidad del acto teatral de proveer un espacio para el pensamiento, la creación y la imaginación del espectador en una práctica colectiva como vía para el cambio y la transformación social.

Siguiendo estos presupuestos, tuvimos que pensar en cómo crear ese espacio en el que la acción involucrara al espectador, como reflejan algunos de los testimonios de los participantes en las herramientas colaborativas usadas: “Con el uso de muchas herramientas escénicas, Jerónimo López Mozo crea un ambiente multidimensional para la audiencia. A través de imágenes visuales, sonidos sorprendentemente reales y el cambio constante, el espectador siente que está experimentando lo que se muestra surgiendo, de este modo, los sentimientos de ansiedad, miedo y tristeza”. Aquí es donde la tecnología cobró protagonismo, pues el uso de las herramientas visuales y sonoras nos permitió construir una distancia entre el personaje y el espectador, de modo que el espectáculo creara un espacio de reflexión para el espectador.

El uso de la intermedialidad resultó, así mismo, un campo de experimentación con el espacio sonoro para la clase. El grupo decidió dar protagonismo al componente audiovisual de la representación para reforzar el surgimiento de emociones, elemento central de nuestra propuesta escénica, como atestiguan nuevamente los participantes

en las observaciones que compartían en las herramientas colaborativas mientras trabajábamos en la recreación:

El espacio escénico que nos propone Jerónimo López Mozo en su obra “Guernica” es muy diverso y tiene aspectos que atraen a todos los sentidos. Hay pantallas con los imágenes y videos que dan la audiencia una perspectiva visual. El uso de las grabaciones contribuye al escenario y crea una atmósfera de ansiedad. (Fragmento de un Foro de discusión en la plataforma del curso)

Nuestro propósito era crear una teatralidad que no resultara lejana ni tampoco demasiado cercana para un público acostumbrado a las imágenes de violencia por los medios de comunicación, para que, de este modo, se abriera la oportunidad de entender estas experiencias y su significado en nuestro presente. De esta manera, a través de ese espacio que rodea al espectador y la inclusión de la intermedialidad en la pieza por medio del uso de la tecnología, abrimos el espacio para que cada uno de los personajes fuera reconstruyendo el collage de voces silenciadas y la expresión de la memoria<sup>13</sup>.

### **2.3.3 Caracterización de los personajes**

Una vez trabajada la adaptación del texto primario y la creación del espacio escénico, nos centramos en cómo representar las imágenes que componen el cuadro. Siempre teniendo en cuenta que necesitábamos dar voz no solo a las personas que aparecen en él, sino también al resto de seres vivos, es decir al toro, el caballo, el pájaro y

---

<sup>13</sup> Malkin R. Jeanatte, alude a la prevalencia de la coordenada espacial en la dramaturgia de la recuperación de memoria en su Introducción al volumen *Memory, Theater and Postmodern Drama*: “Despite the temporal aspect we might tend to associate with memory, *place* (siting) rather than time (or returning), is the central factor. With very different effect and for very different reasons, sight and site remains central elements found in postmodernism dramatizations of memory as well” (1999: 5). Así, estos espacios donde conviven pasado, presente y futuro, se convierten en catalizadores de la memoria y representan asimismo el punto de partida desde el cual crear el lugar de lo posible que invita al encuentro, a la transformación y el futuro.

hasta de la flor; buscamos desenmarañar la bobina de la memoria para devolver la voz a todos sus protagonistas.

Nuevamente las palabras del autor nos sirvieron como guía en nuestro proceso creativo.

Quise ofrecer mi interpretación de cada personaje del cuadro, no solo de las personas que aparecen en él, sino también del resto de seres vivos, es decir del toro, del caballo, del pájaro y hasta de la flor. Mi deseo era que mi texto fuera un estímulo para que quienes le conocieran y se interesaran por él aportaran su propia visión sobre el horror de la guerra. (Fragmento del correo electrónico de Jerónimo López Mozo)

Por tanto, buscamos destacar estos elementos para reconstruir el collage de la memoria y devolver la voz a todos sus protagonistas silenciados, y que estos nos hablaran del horror de la guerra.

Siguiendo las direcciones del dramaturgo Augusto Boal, hicimos que la emoción se convirtiera en protagonista de la escena y que los espectadores se sintieran partícipes de nuestro ritual de recreación del collage de voces y memoria.

Poniendo en el centro de nuestro mensaje la creación de emociones, los participantes decidieron qué iban a portar las partes del cuadro: la mujer que mira a la lámpara, el pájaro, el caballo, el toro, etc., como parte de su atuendo, para posteriormente montarlas mientras recomponían el mural y nos narraban el momento en que el bombardeo los sumió en el silencio. La representación rompía de este modo con la ilusión teatral centrada en la mimesis, pues los personajes iban narrando sus historias mientras se recreaba el momento del bombardeo, de modo que se daba forma simultáneamente a la recreación del mural, de su voz y la memoria.

#### **2.3.4 Ensayos**

Tal y como se ha destacado a lo largo del artículo, fomentar la participación activa era uno de los retos de la experiencia y con esa meta colaboramos en la selección de los papeles para que hubiera una adecuación entre las capacidades lingüísticas y los intereses y gustos de cada participante. En grupo, también decidimos qué sensaciones queríamos crear y transmitir al público con cada uno de los personajes para empezar a tomar decisiones en cuanto a la propuesta escénica.

Asimismo, las lecturas dramatizadas de nuestro texto nos ayudaron a modificar ciertas partes teniendo en cuenta las necesidades de la escena. En esta fase trabajamos más concretamente en el plano fonológico y la prosodia, especialmente la dicción y la entonación<sup>14</sup>. Con las lecturas dramatizadas se reforzaron además las destrezas lingüísticas que habíamos practicado en las primeras semanas del semestre con los ejercicios de pronunciación, entonación y articulación.

En cuanto al texto primario y el mensaje de cada personaje, si bien no muy largo, tiene un tono altamente lírico y los actores-las actrices se prepararon para hacer este ejercicio de memorización teniendo en cuenta el modo en que les era más natural<sup>15</sup>. En los ensayos, los creadores se enfocaron nuevamente en las emociones que queríamos transmitir al público y en cómo íbamos a ayudar con nuestra actuación y con todo el resto de los elementos escénicos a recrearla.

### 3. Resultados

Del texto a la puesta en escena se centraba –como se ha expuesto- en un proceso que buscaba el aprendizaje en un contexto natural con el que poner en práctica las

---

<sup>14</sup> Uno de los manuales usados para entrenar nuestras técnicas de dicción fue *Juegos teatrales para animar a leer. Técnicas y recursos para el aula*, de Ernesto Rodríguez Abad.

<sup>15</sup> Para hacernos conscientes de nuestros movimientos corporales practicamos con ejercicios corporales destinados- como nos explica Augusto Boal en su manual *Juegos para actores y no actores*- a tomar conciencia de cada uno de los movimientos y de la memorización de las estructuras musculares que interviene en cada uno de los movimientos.

destrezas comunicativas, creativas y de pensamiento crítico (de lo cual la puesta en escena era la culminación).

Como se ha señalado, el contacto directo con el espectador fue un elemento clave en la representación, de modo que, al iniciarse, los actores-actrices estaban sentados con el público. En la muy detallada dirección escénica que inicia la obra el autor indica: “Los asientos no están dispuestos de modo tradicional, sino agrupados de tal forma que quedan pasillos y espacios amplios para el movimiento de los actores” (1). A continuación, nuestro happening daba entrada al texto primario con los versos de Pablo Neruda “España en el corazón” que, como voz colectiva, iban recitando los-las actores-actrices:

VOZ.- Yo vivía en un barrio[de Madrid],  
con campanas, con relojes, con árboles.  
[...] Mi casa era llamada  
la casa de las flores, porque por todas partes estallaban geranios:  
era una bella casa con perros y chiquillos [...]  
Y una mañana todo estaba ardiendo  
y una mañana las hogueras salían de la tierra  
devorando seres, y desde entonces fuego,  
pólvora desde entonces,  
y desde entonces sangre (López Mozo, 2001: 5)

Estos versos daban paso a la llamada de paz universal en varios idiomas que los creadores del happening dieron entrada por medio de una grabación. Con esta, los participantes crearon un muy poderoso reflejo de la violencia, el miedo y la confusión, que sirvió de introducción a la obra y catalizador de las emociones que se querían transmitir. De este modo se buscaba también hacer trascender del espacio concreto de un barrio de Madrid al ámbito de lo global.

El espacio sonoro contribuyó, asimismo, a proveer el contexto histórico de la pieza, como leemos en las direcciones escénicas que provee el autor:

Altavoces. Doblar de campanas. Cada vez más fuerte. Motores de aviones en la lejanía. Se aproximan. Tanto, que parecen volar sobre la sala. Su rugido domina el ruido de las campanas. Bombardeo. Silbidos de proyectiles. Explosiones. Gritos de pánico. El estruendo de los edificios que se desploman. (López Mozo, 2001: 4)

Rodeados, por tanto, de todos estos elementos, los participantes leyeron las palabras de la Declaración de la proclamación de los Derechos Humanos:

[...] la Asamblea proclama esta Declaración esta Declaración universal de los humanos de los humanos universales derechos proclamada de la naciones proclamada, proclamada también a los niños a los pequeños recién llegados a la vida a quienes todavía no apesadumbra la historia de sus padres cuando todavía no saben que están de materia llegue a sus oídos y a los corazones inocentes a los niños proclamada a los niños los niños suyo es el tesoro y ellos lo han de conservarles enfants para ellos.... (López Mozo, 2001: 4)

Y tras estas se dio entrada a los testimonios de cada uno de los personajes, collage de voces silenciadas en el momento del bombardeo, para devolverles la expresión de sus memorias, como vamos escuchando a los personajes:

MUJER DEL INCENDIO. - Estoy en la cocina. Todos han salido y yo recojo la mesa. Suenan las campanas. Ruido de aviones. Explosiones. Lejos. Ahora cerca de la casa. Voy a la ventana. De la plaza llegan gritos. La gente corre. Ellos, los míos, no llegan. Una bomba ha estallado en la casa. Hay cascotes por todas partes. Del granero sale humo. Algo se quema. Las bombas me aturden. Los míos se habrán refugiado en algún lugar.



Muchas otras casas están incendiadas también. El pueblo entero es una antorcha. Es inútil salir. El fuego ha prendido mi ropa y mi carne. Grito, desesperada. Mientras mi cuerpo se consume transmito las llamas a lo que estaba sin arder.

El último personaje que nos habló fue la portadora de la lámpara, quien nos exhortó a transgredir el olvido:

Nadie puede ignorar mi denuncia. Transmitidla cuantos estáis aquí. Evitad que los hogares sean destruidos por el fuego. Lamentad que los hijos mueran asesinados en los brazos de sus madres. Este que agoniza retorciéndose de dolor es un pueblo inocente. Encended vuestras antorchas y mantenedlas así mientras en el mundo los pueblos sean destruidos y sus gentes matadas. (López Mozo, 2001: 16)

En ese momento, como nos indican las direcciones escénicas, los actores-actrices avanzan hacia el mural. Cada uno toma un cirio y lo enciende en la llama de la lámpara. Después se dirigen al público y la llama se multiplica de unos cirios a otros. Simultáneamente, las lámparas suspendidas sobre el escenario se apagan. Así, con estas palabras que nos hablan de la destrucción y con la invitación al público a mantener la llama de la memoria, acababa nuestra representación y denuncia del terror y la destrucción de los conflictos bélicos.

Nos quedamos, por tanto, con estos testimonios para construir nuestra memoria colectiva, una memoria que va más allá de las culturas específicas, del tiempo y del espacio y que tiene que ver con esa capacidad de crear puentes entre el pasado, el presente y el futuro. De este modo, tal y como se ha querido demostrar, este ejercicio de memoria de los hechos de violencia que nos muestra la obra de López Mozo y el cuadro de Picasso- símbolo atemporal de la destrucción de la violencia- suponen un ejercicio de resistencia a los planes de olvido y amnesia colectiva, llamando de este

modo a la reflexión y a plantear un futuro posible diferente. Pervive, de esta manera, la búsqueda de provocar una catarsis, pero no una catarsis puramente emocional en el sentido aristotélico, sino una catarsis transformadora basada en la reflexión tanto de la realidad sociopolítica, como de la subjetividad y sus contradicciones, en línea con el concepto al que refiere Hammermeister en su Teoría Estética<sup>16</sup>.

Palabra y memoria, cuerpo y memoria, teatro y memoria, en fin, que invita a la reflexión crítica, desde todos los ángulos del acto de representación, y que trasciende espacios y tiempos, como los participantes testimonian con sus palabras:

Las estadísticas y los artículos de noticias no pueden mostrar este nivel de dolor; un dolor que no solo es físico sino también es emocional y psicológico. Esto es lo que el arte puede hacer de formas poderosas. (Foro de la clase en la plataforma del curso)

#### **4. Conclusiones**

Las experiencias de creación dramática permiten desarrollar no solo las competencias lingüísticas sino las de creación, improvisación y pensamiento crítico, como se ha demostrado a lo largo del escrito. En testimonio de los-las participantes: “Organizar la pieza y llegar a conclusiones constructivas sobre cómo dar vida a la obra fue un gran ejercicio de pensamiento crítico”. Este fue, asimismo, uno de los aspectos más destacados en el cuestionario del curso en el que un 100% del alumnado que respondió la encuesta opinó: “Mi instructor enseñó el curso de un modo que estimulaba el pensamiento crítico y creativo” (traducción del original).

Otros comentarios sobre el acercamiento del curso enfatizaron cómo la dinámica reforzó la confianza de los participantes: “Estoy muy feliz de haber hecho este curso, y he aprendido mucho, y superado grandes temores y retos, algo que no pensaba

---

<sup>16</sup> Hammermeister se refiere a Lukács y cuestiona la catarsis puramente emocional abogando por aquella que supone una renovación estética basada en la comprensión. (2000: 159-166).

que podía hacer” (traducción del original). Algunos otros de los elementos más destacados por el alumnado tenían que ver con la efectividad del trabajo cooperativo para reforzar las habilidades de negociación.

Las distintas fases en el proceso de creación y desarrollo de la puesta en escena fomentaron la cooperación y el trabajo conjunto, además del desarrollo de las capacidades lingüísticas, de pensamiento crítico, de colaboración y negociación, como destacaron algunos de los participantes de la experiencia: “[...] Cuando tienes estudiantes con orígenes y niveles de interés en el teatro/arte muy diferentes, es complicado cómo abordar la pieza en una manera que sienta cómoda y efectiva para todos”. En cuanto a las sugerencias para mejorar el curso, únicamente se emitió un comentario sobre el horario de clases: “En lugar de una sesión semanal de tres horas, hubiera preferido el curso dos veces a la semana”. También se le pidió al alumnado que valorara la experiencia de representación, siendo estos algunos de los testimonios que se han ido presentando a lo largo del artículo.

Por tanto, como se ha demostrado, los participantes valoraron la práctica como altamente positiva, demostraron haber alcanzado los objetivos de aprendizaje planeados y volvieron a hacer del teatro ese lugar de encuentro, crecimiento y transformación desde el que repensar nuestra sociedad.

En conclusión, el escenario ha sido siempre un espejo de la sociedad, como afirma Augusto Boal en su *Juegos para actores y no actores*, siguiendo las premisas de su Teatro del Oprimido:

Creo que el teatro debe ayudarnos a conocer mejor nuestro tiempo y a nosotros mismos. Nuestro deseo es poder conocer el mundo en que vivimos para poder transformarlo de la mejor manera. El teatro es una forma de conocimiento y debe ser también un medio de transformar la sociedad (Boal, 2018: 24)

Nuestro ejercicio de creación dramática nos permitió usar este espejo social para recordar y crear memorial grupal, una memoria atemporal que nos lleve a imaginar otras maneras, otros futuros posibles.

El año 2021 celebramos los 40 años desde que el cuadro Guernica fue enviado a España y después de hospedarlo por un tiempo en el Casón del Buen Retiro, pasó al Museo Reina Sofía. Con nuestra recreación de la obra de López Mozo celebramos este símbolo atemporal y universal de la destrucción que nos hace reflexionar sobre nuestras sociedades.

Como se ha buscado demostrar, el pasado ya no es una habitación a redescubrir donde esperan los recuerdos. La memoria es “construcciones” del pasado, por supuesto, pero, es aún más, construcción del presente. Es lo que nos permite vivir mejor el presente (Féral, 2005). Por eso, quisimos volver a la memoria de este momento, para recrear el pasado, pero, aún más, para mirar desde el presente hacia el futuro.

### **Obras citadas**

- Artaud, Antonin. 1958. “The theater of Cruelty. First manifesto”. *The theater and its double*. New York: Grove Press, 96.
- Blau, Herbert. 1990. *The audience*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Bermúdez L. y González L.: “La competencia comunicativa: elemento clave en las organizaciones”. *Quórum Académico*, vol. 8 1, enero-junio, 2011, pp. 95-110. Disponible en web: <https://www.redalyc.org/>
- Boal, Augusto. 2018. *Juegos para actores y no actores*. Barcelona: Alba. Artes escénicas. Traducción Mario Jorge Merlino Tornini.
- Cassany, Daniel, Luna Marta y Sanz, Gloria. 1994. *Enseñar lengua*. Ed. Grao. Barcelona. 83.98.
- Dorrego Funes, L. 1997. “Juegos teatrales para la enseñanza del español como segunda lengua”. *Carabela*, nº 41. 91-110.
- Féral, Josette. 2005. “La memoria en las teorías de la representación: entre lo individual y lo colectivo”. Osvaldo Pellettieri (ed.). *Teatro, memoria y ficción*, Buenos Aires: Galerna, 15-30.

- Hammermeister, Kai. 2000. *The German Aesthetic Tradition*. United Kingdom: Cambridge University Press. 159-166.
- López Mozo, Jerónimo. 2001. *Guernica*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Malkin, Jeannete. 1999. *Memory, Theater and Postmodern Drama*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Maunás, Delia y José Campari. 2004. *Dale que...jugamos al teatro. Del juego teatral al espectáculo*. Buenos Aires: Colihue.
- Motos, Tomás. 2006. "Habilidades y evaluación de la creatividad dramática". *Itinerarios. Revista de Educação do Instituto Superior de Ciências Educativas*. nº 2. 9-63.
- Navarro Solano, M. R. 2007. "Drama, creatividad y aprendizaje vivencial: algunas aportaciones del drama a la educación emocional". *Cuestiones Pedagógicas* 18, Universidad de Sevilla. 161-67.
- Núñez Cubero, L y Del Rosario Navarro, M. 2007. "Dramatización y educación: aspectos teóricos", en *Teoría de la Educación*, 19, 225-252.
- Pavis, Patrice. 1984. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- Rancière, Jacques. 2008. "El espectador emancipado". *El espectador emancipado*. Traducido por Ariel Dillon. Buenos Aires: Bordes Manantial. 9-29
- Rodríguez Abad, Ernesto. 2008. *Juegos teatrales para animar a leer. Técnicas y recursos para el aula*. Fuencarral: Catarata.
- Spang, Kurt. 1991. *Teoría del drama: Lectura y análisis de la obra teatral*. Pamplona: Eunsa.