

EL CUERPO COMO SUJETO POLÍTICO EN LA DRAMATURGIA DE JAVIER LIÑERA

THE BODY AS POLITICAL SUBJECT IN THE PLAYS OF JAVIER LIÑERA

Markel HERNÁNDEZ PÉREZ

Universidad de Granada

markel@ugr.es

Resumen: El presente artículo pretende indagar en las tres últimas obras del dramaturgo Javier Liñera (Bilbao, 1975): *Barro rojo* (2015), *¿Qué fue de Ana García?* (2019) y *Antonia* (2021). En todas ellas se da una exploración de los límites de lo somático llevado a la performatividad, el discurso diegético trasciende en escénico, haciendo que el contar lleve a actuar; los tiempos se mezclan, el pasado afecta al presente, y la realidad y la ficción del relato se superponen en un mismo plano; sus protagonistas son cuerpos en la periferia del sistema social, atravesados por una violencia estructural que les arrebató su condición de ser sujetos libres. En definitiva, se trata de una muestra de un autor no tan conocido, con una clara conciencia de la dimensión espectacular del teatro.

Palabras clave: Javier Liñera. Teatro. Drama. Performance. Cuerpo. Política.

Abstract: The present article studies the last three plays of the playwright Javier Liñera (Bilbao, 1975): *Red mud* (2015), *What happened to Ana García?* (2019) and *Antonia* (2021). In all of them there is an exploration of the limits of the body turned into performativity, the narrative speech gets on the stage, the telling becomes acting; times get mixed, the past affects the present, and the reality and fiction of the story are overlapped; the main characters are bodies in the periphery of the social system, which have gone through a structural violence that takes away their freedom of being subjects. In short, this is a sample of a not so well-known author, with a clear awareness of the spectacular dimension of theatre.

Keywords: Javier Liñera. Theatre. Drama. Performance. Body. Politics.

1. INTRODUCCIÓN

Foucault constata que “el cuerpo es la superficie grabada de los acontecimientos [...] un volumen en constante desintegración” (1978: 148). De esta tesis extraemos dos conclusiones: por un lado, todo cuerpo refleja la realidad por la que ha pasado, hay

cicatrices físicas o emocionales que evidencian ese recorrido; por otro lado, cuanto más vive un cuerpo, más sufre, más experiencias cicatrizantes acumula.

Esta visión del cuerpo como un mapa doloroso de lo vivido es el modelo de protagonista dentro de la dramaturgia de Javier Liñera (Bilbao, 1975). En su obra encontramos una exploración de los límites de lo somático llevado a la performatividad y cómo ello trasciende en el discurso diegético, haciendo que el contar lleve a escenificar, que el pasado afecte al presente, que los niveles de realidad y ficción del relato se entremezclen en uno solo. En el siguiente artículo, estudiaremos la producción dramática del autor a través de tres de sus obras principales: *Barro rojo*, *¿Qué fue de Ana García?* y *Antonia*; pondremos las obras en relación y atenderemos a la manifestación de los cuerpos que en ellas se da. El elemento común de las tres obras que estudiaremos es que los protagonistas son sujetos que padecen una violencia sistémica:

Cuerpos abyectos que viven en aquellas zonas *invivibles*, inhabitables de la vida social que, sin embargo, están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos, pero cuya condición de vivir bajo el signo de lo *invivable* es necesaria para circunscribir la esfera de los sujetos (Butler, 2002: 19-20).

El centro, el canon de los cuerpos se establece a partir de aquellos que han sido marginados del mismo. La excepción conforma la norma. Estos cuerpos abyectos están imposibilitados para la enunciación de sí mismos, porque están fuera de la jerarquía de los sujetos, están bajo el influjo de un sistema dominante y, por consiguiente, están exentos de pertenecer a la categoría que Juan Carlos Rodríguez (2017) denomina sujeto libre, uno que es sujeto literario de su propio texto, capaz de expresar su propia verdad interior, su propia intimidad.

Este hecho provoca que los cuerpos protagonistas de las obras que veremos a continuación requieran de la participación de otros sujetos para narrar sus historias, unos que sí sean sujetos nucleares del sistema, activos socialmente, cuerpos no periféricos que sean los responsables de contar y transmitir el relato a los lectores o espectadores de la obra; ya que estos últimos pertenecen también a la misma categoría ontológica de los cuerpos nucleares del sistema, y para que una comunicación sea realmente eficaz, el emisor y el receptor deberían estar en la misma categoría para que la empatía pueda tener lugar.

Igualmente, son cuerpos que siempre se enfrentan a un discurso hegemónico y de ahí surge una tensión de antagonismo contra el sistema que se extiende por toda la obra. Su razón de ser es la reivindicación de poder ser.

Por ello, en el presente artículo realizaremos una lectura de las tres obras de Javier Liñera a través de las nociones de cuerpo y género (Butler, 2002 y 2006), la dramaturgia política (Vicente Hernando, 2013), el teatro de la memoria (Conejero, 2017), así como de la macropolítica y la micropolítica (Dubatti, 2007), con el objetivo de discernir la dimensión política de estos cuerpos y su función como sujetos, ya que sus intenciones siempre enfrentan el silencio sistemático impuesto contra su relato.

2. *BARRO ROJO*

Liñera interpreta su propia pieza desde que se estrenó en 2015 en la sala La Fundición de Bilbao. La obra tuvo buena acogida en los circuitos teatrales, siendo candidata al Premio Max a Mejor Autor Revelación, Premio al Mejor Espectáculo del Festival Indifest y Premio *Urrezki Hiruki*, entre otros.

Se trata de un monólogo con dos niveles de ficción: cuenta la vida de Amelia, un personaje que nos sirve de bisagra para conocer al auténtico protagonista del relato, el tío de Amelia, de quien no llegamos a conocer su nombre, como si pudiera ser cualquiera y, al mismo tiempo, el carecer de un nombre con el que enunciarlo ya nos apunta a su falta de libertad como sujeto.

Amelia es una artista performativa, acercándose, pero sin llegar a ser del todo lo que hoy nombramos como *drag queen*, ya que no acude a los mismos códigos estéticos y performativos; pero ofrece un código y lenguaje cabaretero que proporciona musicalidad y danza al espectáculo, procurando el montaje de una obra de teatro multidisciplinar que no se limite únicamente al teatro textual. Si queremos ser partícipes activos del relato de Amelia, debemos considerarla en su complejidad, esto es, ella es tanto la mujer con peluca como la que se la quita, pero mujer, al fin y al cabo; la mujer performativa que se viste como cabaretera y la mujer que revela su naturaleza masculina, desde la que habla con orgullo y aceptación. Someterse a una reflexión sobre los límites del cuerpo y el género de Amelia o intentar categorizarla como mujer o mujer transgénero o artista transformista supondría un obstáculo para la interpretación y el disfrute del núcleo auténtico de la obra que vendrá después. Con este formato y esta narradora estructural, el dramaturgo nos invita a pasarla por alto, a no darle importancia a poner etiquetas y asumirla como natural para que el mecanismo de la pieza siga funcionando.

Así, ya encontramos como punto de partida el compromiso de Liñera por mostrar otras realidades que cuestionan el sistema de género establecido y nos lleva a entender la presencia de estas alteridades de lo normativo, cuerpos abyectos, periféricos, como sujetos libres:

No solo nos cuestionan lo que es real y lo que debe serlo, sino que también nos muestran cómo pueden ser cuestionadas las normas que rigen las nociones contemporáneas de realidad, y cómo se constituyen estos nuevos modos de realidad. Estas prácticas de instituir nuevos modos de realidad tienen lugar, en parte, en la escena de la incorporación, entendiendo el cuerpo no como un hecho estático y ya realizado, sino como un proceso de envejecimiento, un devenir en el que el cuerpo, al convertirse en algo diferente, excede la norma y nos hace ver cómo las realidades a las cuales creíamos estar confinados no están escritas en piedra (Butler, 2006: 51).

Los cuerpos no normativos cuestionan el establecimiento del sistema y su expulsión del centro del mismo, así como también demuestra la flexibilidad de las convenciones sociales que se mostraban rígidas. Poner el foco en su marginación los sitúa como sujetos periféricos, pero enfocarse en su discurso centrípeto hace que devengan sujetos activos.

Además, escoger como protagonista de la obra a una alteridad contiene una clara intención social, la de visibilizar lo convencionalmente invisible. Desde este punto, queda determinado que estamos hablando de teatro social, en tanto que hay una representación de un sector social no dominante. La cuestión pendiente es comprobar si no solo se da una dramaturgia social, sino también una dramaturgia política, cuyo fin último sea comprender y desarticular no la política, sino “lo político”, entendido como “la dimensión de antagonismo inherente a toda sociedad humana” (Vicente Hernando, 2018: 15), la suma de sus contradicciones y el origen de estas, que será la problemática de la que parta la obra e indague en las causas que provocan esa jerarquía de los sujetos. Vicente Hernando distingue el teatro social y el político a través de la siguiente tesis: “es la analítica del poder y no sus consecuencias lo que conforma el discurso de la escena política y, consecuentemente, subsume y reestructura el discurso de la escena social” (16). Veremos, pues, si en el relato de Amelia sobre ella misma y también sobre su tío hay efectivamente un análisis de la estructura de poder y la jerarquía de cuerpos.

Volvamos a la dramaturgia de Liñera. En la medida en que Amelia se constituye como un sujeto que enuncia el discurso, es un sujeto libre a pesar de que sea un cuerpo no normativo; ella no es un cuerpo abyecto, no ha sido rechazado porque se sitúa en una actualidad menos violenta. Amelia nos cuenta que en 1992 se muda desde su pueblo a Madrid para disfrutar de su libertad sexual: “Yo fui a Madrid a follar. Sí. Necesitaba follar. Era como un aullido que me empujaba a buscar hombres. A veces, me sentía culpable... Pero al día siguiente el aullido me empujaba a seguir buscando. Hasta que se apagó” (Liñera, 2015). Incluso tratándose de una década con una mentalidad no tan abierta como la actual en cuanto a libertades del colectivo LGTB+, entendemos que, desde que Amelia se muda a la capital, ella puede cumplir sus sueños de artista performativa y ser ella misma. Una vez más, aquí Liñera nos invita a no establecer juicios morales cuando nos habla de la tan condenada promiscuidad de los homosexuales, sino que nos anima a quedarnos con el mensaje optimista de quien al fin puede explorar su sexualidad en una atmósfera sin agresiones.

Adentrémonos ahora en el relato que Amelia nos cuenta sobre la vida de su tío, una narración en segundo plano ficcional que ella inicia, abandona para hablar de sí misma y retoma constantemente; de forma que las anécdotas de Amelia y las de su tío se entremezclan y se superponen una a otra, porque para llegar al auténtico protagonista diegético de esta obra tenemos que pasar por la antesala que es la historia de Amelia. Para hablar de su tío y separar las encarnaciones de ambos personajes, Javier Liñera, como actor interpretando a Amelia, se quita la peluca y se desviste hasta quedar desnudo, muestra su masculinidad. A continuación, Amelia, incorporando a su tío, pero hablando de él en tercera persona, cubre el escenario de tierra para convertirlo en un pueblo castellano y trasladarnos al año de 1934. Amelia, cuando habla de su tío, hace lo que cuenta, combina mimesis y diégesis, su palabra es un signo de acción, evoca y recrea.

A diferencia de Amelia, su tío sí que es un cuerpo rechazado, abyecto, marginado a la periferia del sistema social. No es un sujeto libre porque padece la jerarquía del sistema,

así que es incapaz de enunciarse a sí mismo, por eso necesita a Amelia como mediadora de su narración. El tío nace en una España rural de 1934, cuando la homosexualidad carecía de cualquier tipo de libertad y era juzgada, ser un cuerpo *queer* en el medio rural significaba estar amenazado por, precisamente, amenazar la normatividad. El tío era objeto de chismorreos y burlas de los habitantes castellanos, cuyas voces imposta Amelia para recrear esa violencia verbal entre vecinos contra el que era el marica del pueblo.

Lo que es más, el antagonismo no solo era vecinal, sino también familiar. Amelia nos cuenta que, en su actualidad, nadie quiere hablar de su tío y que prefieren que se pierda su recuerdo, porque recordar es remover el pasado y no todos quieren que eso se lleve a cabo. Amelia cuenta:

Mi madre no quiere que cuente la historia de mi tío. Dice que no hay que remover la tierra, que no hay que airear la mierda porque va a oler mal. Pero yo le digo que el olor a mierda se va a ir pronto, que no pasa nada. Pero ella dice que ya está, que hay que ir hacia delante. Que esos trapos sucios se lavan en casa. Que no le importan a nadie. Pero a mí sí. A mí sí que me importa. Mi tío no hizo nada malo. Lo único que hizo mi tío fue sobrevivir (Liñera, 2015: s. p.).

Aquí encontramos los obstáculos discursivos de aquellos que rechazan el ejercicio de la memoria, que prefieren no hablar del tema y que caiga en el olvido. En este caso, la madre de Amelia se niega a hablar de su propio hermano y traer a colación recuerdos que pondrían en evidencia la violencia ejercida contra quien cuestiona o desestabiliza su sistema normativo. La jerarquía de poder contra su tío se establece desde dos raíces: la social (los vecinos y su familia) y la discursiva (no evocar).

Los personajes impostados a través de Amelia de los vecinos del pueblo y la madre promulgan lo que sería un sistema de macropolítica, esto es:

una subjetividad que ratifica el statu quo y los imaginarios colectivos más extendidos y arraigados, [...] la que se expresa en todos los órdenes de la vida cotidiana y se sintetiza en los grandes discursos sociales de representación/ideología con un extendido desarrollo institucional (Dubatti, 2007: 162).

La subjetividad homófoba colectiva ejerce una violencia jerárquica contra el personaje del tío, él es la excepción frente a la norma y por ello debe ser expulsado. En oposición a esta ideología macropolítica del sistema, la de Amalia y su tío correspondería a una ideología micropolítica, una subjetividad minoritaria y alternativa que ejerce una pulsión centrífuga contra la macropolítica. Ellos pretenden reivindicar su derecho a ser sujetos libres, y no solo por una libertad de denominación en cuanto a lo sexual y la identidad de género, sino también una libertad exenta de la violencia sistémica. A Amelia y su tío los une su disidencia sexual de lo normativo, por eso el presente de Amelia se identifica con el pasado de su tío y los dos tiempos e historias pueden sucederse a la vez. Ella ha decidido contarnos la vida de su tío porque empatiza con él, como si ambos

estuvieran conectados por un hilo *queer* de lo rechazado por el sistema y buscaran nuevos cómplices en su enfrentamiento contra la macropolítica.

Ante la imposibilidad de ser él mismo y de enfrentarse al sistema, el tío de Amelia no se conforma con una existencia parcial y sometida a la macropolítica, su naturaleza es contraria; en consecuencia, no tiene otro remedio que marcharse del pueblo castellano y mudarse a la ciudad de Berlín, y allí llega a disfrutar brevemente del ambiente cabaretero y libertario de la década de los 30, hasta que el peso de la historia llega inevitablemente. Empieza la Segunda Guerra Mundial y el tío está atrapado en Alemania; señalado por homosexual, los agentes del gobierno entran a su casa y lo secuestran para trasladarlo a un campo de concentración.

El dramaturgo procura construir enteramente la situación que allí se vivía, donde las crueldades eran rutinarias: “Los crematorios se hacían cada vez más grandes. No había espejos. Palizas diarias y burlas constantes. Tuviste que ver, sin inmutarte, cómo un comandante jadeaba de placer mientras le abrían la piel a jirones a un compañero” (Liñera, 2015). Para escenificar metafóricamente la violencia que allí presencia el tío, Amelia se queda completamente desnuda y se mete dentro de un balde lleno de hielos, a la vez que cae agua del techo, como si fuera una ducha de agua fría. El sujeto que no es libre solo puede padecer. En esta propuesta, Liñera lleva la imagen performativa a lo somático, buscando producir en el espectador la misma sensación de angustia, que su cuerpo de actor empatice con el cuerpo del espectador que mira.

Continuando con la exploración del padecimiento somático, en el campo de concentración ocurre también una suerte de erotismo. El tío de Amelia se enamora de un militar guardia del campo, y aunque en su discurso parece que este militar se ha convertido en un aliado dentro del enfrentamiento desde la micropolítica por mantener una relación secreta con el tío, se induce al mismo tiempo que la relación no es consensuada, porque el tío, como marica en el campo de concentración, es obligado a tener relaciones sexuales con otros guardas. El tío hace lo necesario para sobrevivir. Un cuerpo abyecto no tiene libertad para experimentar el amor, solo padece el sometimiento del erotismo más cruel.

Con el fin de la guerra, años después, el tío vuelve desde Alemania a su pueblo de España. La tragedia no ha terminado: el reencuentro con su familia no es positivo: su madre, pensando que está enfermo por homosexualidad, lo denuncia ante las autoridades y lo encarcelan hasta la década de los 70 en Badajoz, donde metían a todos los homosexuales activos: “Mi tío tuvo que cumplir la condena, aunque hubiera llegado la democracia...” (Liñera, 2015), nos cuenta Amelia. Es el ejemplo de la continua falta de libertad de un sujeto, una libertad arrebatada por los otros desde el principio: los vecinos, la familia, el campo de concentración y, finalmente, la cárcel; y aunque la democracia haya llegado, los cuerpos abyectos siguen padeciendo.

El barro rojo que da título a la obra hace referencia a la sangre derramada sobre la tierra húmeda. El texto de Liñera termina con el homenaje que hace Amelia a todas las víctimas asesinadas en los campos de concentración nazi y en las cárceles franquistas.

Ella nombra una larga lista de víctimas y muestras tarjetas escritas con sus nombres sobre las cuales se derrama un gotero de sangre. Este gesto se convierte en una imagen poética, cada tarjeta es una persona ausente, arrebatada, es la evocación de los que no están, los cuerpos rechazados perdidos por la violencia: “¿Cómo seguir hacia delante si la mirada de los muertos sigue fija en nuestro camino? El mayor temor es que crean que es mentira, que el horror que se vivió fue una alucinación. El olvido es una fosa extraña donde cabe todo” (Liñera, 2015: s. p.).

Amelia, como sujeto libre, recuerda a otros sujetos olvidados, su tío y las demás víctimas, porque se identifica con ellos. Un cuerpo que ejerce la recuperación de la memoria y reclama su responsabilidad es un sujeto político, en tanto que se enfrenta al antagonismo de un discurso macropolítico que pretende olvidar. La fórmula que encontramos aquí es la de una dramaturgia de la memoria, un término al que volveremos más adelante en las próximas obras de Liñera que siguen, a la cuales aplicaremos también las claves teóricas que ya se han dado en *Barro rojo*.

3. ¿QUÉ FUE DE ANA GARCÍA?

Borja Ruiz, director del montaje estrenado en 2019 por la Compañía Joven de Pabellón 6 de Bilbao y que fue candidato a Premio Max a Autor Revelación 2019, apunta sobre la dramaturgia de Liñera: “Las palabras están hechas no solo para ser escuchadas en boca de unos personajes, están también (y sobre todo) hechas para llevar al intérprete (y al personaje) a la acción. [...] No buscan ser articuladas, buscan ser incorporadas” (Ruiz, 2019: 11). El director teatral se refiere a que las palabras sean incorporadas según el sentido etimológico de que cobren cuerpo, de que cobren vida, materialización y movimiento a través del cuerpo del actor que las pronuncia, que el decir lleve al hacer. La palabra del dramaturgo trasciende el simple discurso y deviene “palabra-acción”, tal y como la denomina Ruiz (y que es sin ir más lejos lo que ya habíamos atisbado en *Barro rojo*). Es una palabra hecha para ser representada, con un discurso consistente en el uso de repeticiones, crescendos emocionales, el ritmo de los parlamentos, la musicalidad de los diálogos y, sobre todo, la narratividad.

En esta obra, nueve actores mezclan la ficción con sus propias biografías, hablan desde sí mismos, desde sus personalidades como actores, así que las experiencias personales del elenco se convierten en elemento dramático; igualmente ellos aclaran cuándo toman y dejan a un personaje, como si fueran máscaras que se ponen y quitan según el deseo, sin que los personajes que interpretan lleguen a corporeizarse como tales. Este tipo de personaje que ellos recrean corresponderían a lo que Sarrazac (2006) denomina “impersonaje”, un sujeto fantasma como una entidad abstracta o fragmentada que podría ser cualquiera, una subjetividad irreductible sin identidad ni cualidades:

Lo que significa, paradójicamente, que está proveído de mil cualidades, pero de ninguna unidad ni sustancia identificadora. Lo que significa, entonces, que parezca abocado a ese nomadismo y a ese camaleonismo —cambiar de identidad de un lugar a otro— que lo

obliga a actuar todos los roles, que no le permite escaparse o ahorrarse ninguno (Sarrazac, 2006: 366-367).

Una obra que habla precisamente sobre la crisis de los cuerpos solo puede contarse desde la crisis de los personajes. Pero este no es el único elemento metateatral; a lo largo de la obra, el relato que cuentan los actores y sus personajes está en constante crisis, la narración se detiene y se desmonta, se evidencia el proceso de ensayos y montaje de la obra; de esta forma, el dramaturgo expone, tensa y cuestiona los límites del discurso teatral.

Los actores comienzan la pieza con una idea que establece la base ideológica de la misma, la inutilidad de los cuerpos, mientras se mueven, saltan, bailan, practican boxeo, yoga:

Soy un ser inútil, somos inútiles. Inservibles por falta de utilidad. Invisibles porque lo que no es productivo, no se ve. Inútiles porque nos desviamos. Inútiles porque no somos nada. Seres inútiles porque nos dedicamos a la inutilidad, al teatro, en este momento en que todo es rápido, en este momento en el que todo es producto. Realizamos este hecho inútil en el que vosotras y vosotros sois cómplices de esta inutilidad (Liñera, 2019b: 33).

El dramaturgo se refiere continuamente a este tipo de cuerpo inútil como *infracuerpo*, aquel sujeto que está por debajo del convencional. Pero este tipo de cuerpo sí está legitimado para contar, no ha sido rechazado por la jerarquía de los sujetos, estaría dentro de la misma categoría que Amelia en *Barro rojo*, a pesar de inútiles, sí son sujetos libres, por eso están legitimados para contar el relato de un cuerpo imperceptible, que se fusiona con el sujeto libre para dejar de ser “indecidible” (Berenc, 2017: 60). Estos cuerpos inútiles, además, se identifican con la inutilidad del teatro en el sentido de ir en contra de la productividad capitalista, e invitan al espectador como cómplice de pensar el teatro como un espacio de creatividad comunal, un lugar de reunión y no de producción.

La fábula nos traslada a las fiestas de verano en el pueblo de Vinaroz. Entre todos los actores nos hablan de Ana García, una mujer que anda raro, es también un cuerpo inútil: “Nos ha tocado andar por los bordes, por las periferias, y nuestros cuerpos son raros” (Liñera, 2019b: 50). Cuentan que Ana García se enamora de un chico y aparece muerta en el vertedero sin que haya respuestas. Ellos quieren saber y contar lo que pasó, aunque sea inútil y nadie quiera hacerlo, porque el recuerdo incomoda y levanta asperezas. El antagonismo contra el que se enfrentan es el del sistema, que fomenta el ostracismo institucional y social. Dar voz a los callados, a los cuerpos raros, tiene una intención subversiva: la macropolítica oculta, la micropolítica revela.

Ana es acosada sexualmente en un autobús y para sobrevivir, se camufla para pasar desapercibida entre el resto de pasajeros ante el acosador, que la caza como una presa. Ella se mimetiza igual que lo hacen las cebras, y así el resto de actores visten máscaras de cabeza de cebra, para animalizar los cuerpos, para sacar a la superficie el componente animal de cada uno.

Durante las fiestas de Vinaroz, encontramos otros personajes secundarios con destinos trágicos. Primero: un homosexual que ha vuelto al pueblo después de haberse alejado por miedo a ser rechazado; cuando otros hombres lo descubren, lo agreden gritándole que él no es normal, lo matan a golpes y mean encima del cadáver. Segundo: Alberto, un niño de 12 años que vive en un centro de menores, es alquilado por un hombre mayor con dinero, quien abusa de él y acaba con su vida. Tercero: la reina de las fiestas de Vinaroz es violada y asesinada por un grupo de hombres, que recuerdan al caso de la Manada. Los cuatro cuerpos aparecen en el vertedero del pueblo. Todos han sufrido violencia física y sexual: “Han dejado de ser cuerpo vivo, cuerpo de identidad, de cultura, cuerpos desprovistos de significado cultural, ya no significan” (Liñera, 2019b: 93).

Estos cuerpos han sido asesinados por la expresión de su propia sexualidad y género, porque ambas no se desarrollan en soledad, si no que se construyen a través de un sujeto receptor, un otro social que configura y participa en la construcción de esa expresión: “Ni mi sexualidad ni mi género son precisamente una posesión, sino que ambos deben ser entendidos como maneras de ser desposeído, maneras de ser para otro o, de hecho, en virtud de otro” (Butler, 2006: 38). En la medida en que la expresión de género es bidireccional por la participación de un receptor, delegamos en él la confianza para crear esa relación, a pesar de que en este caso se trate de un sujeto violento que provoca que los cuerpos queden desposeídos de toda expresión y vida.

Volviendo al vertedero de Vinaroz, los cuerpos abyectos se enfrentan a una violencia más, la de los medios comunicación y las redes sociales. Así se muestra cómo no solo la violencia física, sino también la virtual afecta a los cuerpos somáticos. El elenco acosa a los cuerpos asesinados, se convierten en periodistas y tuits de voces populares que recitan opiniones indiscriminadamente:

- Tweet 1. Mi hijo no ha podido ser.
- Tweet 2. Iba con minifalda.
- Tweet 3. A esas horas no se puede andar por la calle.
- Tweet 4. Esa cara no es la de un violador.
- Tweet 5. ¿De verdad que ella no quería?
- Tweet 6. ¿Entonces por qué entró al portal?
- Tweet 7. ¿Por qué no escapó? (Liñera, 2019b: 93-94).

Hay otro cuerpo al que no se sabe qué le pasó, desapareció de la fiesta y apareció en el vertedero. Es el de Ana García, ella representa todo “cuerpo de mujer insultado, escupido, odiado, abusado, castigado, un cuerpo más de esos que están en la periferia, por raro” (99), pero como miembro de la periferia, también representa a los demás periféricos: “La transexual, la bollera, las que se comportan como un hombre, las mujeres que gritaron, los que no saben lo que son, cuerpos diferentes que fueron mutilados, violentados y olvidados” (Liñera, 2019b: 99). Su *infracuerpo* maltratado se convierte en un *supracuerpo*, es el símbolo de los demás asesinados, que pertenece a la alteridad y no al canon hegemónico, que ejerce la micropolítica. En definitiva, se trata de un sujeto

político en tanto que “la política [...] es cuestión de sujetos, de convertirse en sujetos, de modos de subjetivación” (García, 2019: 145).

4. ANTONIA

La última obra de Javier Liñera que veremos en este estudio se estrenó con dirección del propio autor en el Teatro Arriaga en 2021 y fue candidata a Mejor Espectáculo y Mejor Autor en los Premios Max 2022. *Antonia* tiene un importante componente documental, ya que está inspirada en las vidas del escritor republicano y homosexual Álvaro Retana, declaradamente contrario al régimen franquista; y Antonia Olmedo Ramos, activista sindical durante la República y que perdió a su marido durante la Guerra Civil.

Al igual que en *Ana García y Barro rojo*, las vidas de Antonia y Álvaro nos llegan a través de un personaje que cumple la función de recordar y ejercer el deber la memoria. En este caso se trata de un escritor con una enfermedad degenerativa rara que le priva del contacto con la realidad. Sus recuerdos se desvanecen y él tiene pánico a desaparecer de la memoria de los demás. Con el avance de su enfermedad, el escritor confunde las palabras y el lenguaje, lo que lo lleva a ingresar en un sanatorio. Allí, al mismo tiempo que su amnesia le hace olvidar, otros recuerdos le vienen, recuerda el pasado, incluso el pasado que él mismo no vivió, así recuerda a su abuela Antonia y a su tío abuelo Álvaro.

Al principio, la aparición de estos dos personajes será por medio de su proyección en pantalla, de forma que están en escena, pero no personificados aún. Una metáfora acertada de cómo la mente del escritor los visualiza progresivamente. La tecnología sirve para materializar el pasado a través del *videomapping*, ya que todavía son cuerpos evocados; lo que Dubatti denomina “tecnovivio” (2016: 6), en oposición al convivio físico teatral.

Más tarde, a medida que el cuerpo del escritor enferma, tiempos y personajes se confunden y conviven simultáneamente en el mismo espacio: la doctora del sanatorio se convierte en Antonia y el escritor se convierte en Álvaro. Recordar lleva a que el pasado se entrecruce con el presente. Así lo cuenta la Doctora hablando con el escritor:

Necesitaba poner orden entre el pasado y el presente y no olvidarse de quién era. Me decía que él era Antonia. Decía que él era Álvaro. Eso no me preocupaba porque... bueno, él cree que somos lo que fueron. Él cree que nuestro pasado está en nosotros. Cree que no se puede olvidar la sangre de aquellas personas que lucharon por nosotros, que se lo debemos (Liñera, 2021: s. p.).

Con la vida de Álvaro Retana, Liñera vuelve a poner sobre la mesa la opresión contra los homosexuales durante el franquismo, como en *Barro rojo*; pero habla de ese antagonismo que no proviene de una jerarquía superior, sino desde los conflictos diarios, los “microfascismos” (Pavlovski, 2001) de la vida cotidiana. Álvaro no intenta pasar desapercibido, sino que se enfrenta a la posibilidad de que lo maten en cualquier momento y lo acepta, sin considerar limitar su naturaleza para vivir en libertad; además, critica no solo la homofobia del sistema franquista, sino también la de los republicanos:

Son los mismos machos. Los rojos y los azules son iguales de machos y ambos me quieren fuera. ¡Ah, no! Que algunos me aceptaban / ¡me aceptaban! Por favor, Antonia, yo no quiero que me acepten, ni que me curen. ¡Qué idea más sibilina la del Doctor Marañón! ¡Ese hombre quería curarnos! ¿Pero se ha preguntado si yo quiero ser curado? Me gusta estar así de enfermo y no quiero que me acepten (Liñera, 2021: s. p.).

La patologización de la homosexualidad era habitual, ya que el sistema pretendía aplicar el discurso de la normalización (Foucault, 2007), que reprimía a los cuerpos y los comportamientos que se escapan de los modelos normativos a través de un mecanismo institucional y de saber. El cuerpo enfermo del escritor queda conectado con el cuerpo acusado de enfermedad de Álvaro.

El solapamiento de los dos tiempos acelera la esquizofrenia en la mente del escritor y él mismo llega a hablar directamente con Antonia y con Álvaro; más tarde, se traslada a Valladolid, donde visita las fosas comunes de otros activistas e intelectuales asesinados por ser contrarios al régimen franquista y se le aparece Álvaro para contarle su muerte. Frente al deseo de recordar del escritor, el deseo de Antonia es el de olvidar, olvidar los nombres de todas las víctimas asesinadas, especialmente las mujeres. Pero el peso de la memoria vence, y los sujetos no libres ausentes se hacen presentes y sus nombres se proyectan sobre la pared (similar a la lista de nombres escritos en tarjetas en *Barro rojo*).

González Alcantud afirma que “No nombrar y no publicitar significaban no existir [...] En la transición se estableció un auténtico culto al olvido” (2021: 228). El deber de la memoria es oponerse a ese culto al olvido impuesto por el franquismo; por eso el escritor quiere recordar pero su cuerpo se lo impide, Antonia quiere olvidar y tampoco puede, el cuerpo social de las víctimas se lo imposibilita. Reyes Mate establece lo siguiente sobre cómo la memoria actúa ante tragedias sociales:

Cuando acontece lo impensable, lo que ha sucedido ha de ser el punto de partida del pensamiento, lo que debe dar que pensar. Si somos capaces de hacer lo que no somos capaces de conocer, ni de pensar por adelantado, ni luego, a posteriori, justificar racionalmente, entonces tenemos que entender que el acontecimiento precede al conocimiento, que lo que ocurrió es lo que da que pensar, y eso significa que todo lo que metamos en ese saco del pensar debe ser articulado ahora por nosotros, por las generaciones que hemos venido después (Reyes Mate, 2016: s. p.).

La memoria sucede irremediamente por la conexión innata entre el pasado y el presente a través de una deuda, cuando sucede algo que supera los límites de la comprensión o acción humana, compromete al porvenir para que este llegue a comprender y saldar ese acto fuera de lo natural. La solución viable es la reflexión, propone Reyes Mate, en los aspectos que nos convierten en sociedad: repensar la política, la ética, la estética, la moral y el propio concepto de ciudadanía desde esa experiencia con la memoria, tener en cuenta en todo momento qué es lo que ha sucedido para que esto no se repita.

Efectivamente, en esta obra Liñera practica el puro teatro de la memoria, aquel que habla tanto de la época que describe como de la época que la escribe. No pretende restaurar una imagen del pasado; sino que asume su posición frágil, inestable. No es siquiera teatro documento, tampoco teatro histórico, porque aplica una recuperación subjetiva, moral y comprometida de los episodios del pasado. Es un modelo que lucha abiertamente contra el olvido de un pasado vetado durante mucho tiempo. Pero el autor va más allá de la dramaturgia de la memoria llegando a conformar lo que Conejero acuña como “teatro de la ausencia”, aquel que señala a los personajes individuales que faltan y no forman parte de la memoria colectiva: “Teatro de la Memoria que somete al documento a la tensión de la ficción y a la ficción a la tensión del documento. Un teatro que pretende situar al espectador frente a una silla vacía, a esa ausencia recobrada tan sólo durante el tiempo de la representación” (Conejero, 2017: 180).

Finalmente, concluyendo con la fábula de la obra de Liñera, es Antonia la que cumple con el deber de transmitir la historia de la ausencia de Álvaro; sin su relato, el presente carecería de la versión completa del pasado. La mayor comprensión de la historia es posible gracias a la intrahistoria —según el concepto acuñado por Unamuno en *En torno al casticismo* en 1902¹— o la historia desde abajo (González, 2013), los relatos de los hombres y mujeres del día a día que con sus luchas cotidianas conformaron la micropolítica.

La obra concluye con una imagen poética, el balbuceo total del escritor, quien está incapacitado para hablar, no transmite palabra, es solo un cuerpo vacío. Se desviste y abraza sus rodillas en postura fetal, como un bebé. La enfermedad vence, el silencio somático e institucional se impone.

5. CONCLUSIONES

Liñera define su escritura preguntándose si es necesario contar una historia, enfocando el objeto a tratar siempre desde lugares periféricos. Somete ese material a su propia confrontación, profundizando en sus capas para que revelen diferentes niveles dramáticos y que salgan a la superficie del texto. Admite que el texto es tan solo un elemento más de la obra teatral, por lo que tiene que ser un texto abierto, con la posibilidad de mutar durante el proceso de ensayos. En palabras del propio autor: “es una escritura que creo que viaja desde momentos más líricos a momentos más pop y más cercanos al realismo” (Liñera, s. f.: s. p.). Cada texto huye de la monotonía; la tragedia y la comedia se aúnan.

Como hemos comprobado a lo largo de este estudio, la dramaturgia de Liñera se compone por tres principios. Primero, hay teatro de la memoria porque el asunto es el ejercer el deber de la memoria sobre un sujeto no libre, el cual ha sido violentado por el sistema. Segundo, hay teatro social porque estos sujetos son cuerpos abyectos, periféricos

¹ Aquí se ha consultado Unamuno (2017).

de lo normativo que se enfrentan al sistema de macropolítica. Principalmente, esos sujetos retratados han sido homosexuales, pero esta condición es la posibilidad para que todos los cuerpos excluidos se conecten entre sí. El sujeto libre que recuerda y el sujeto no libre recordado están unidos por un hilo de disidencia social. Tercero: hay teatro político porque el autor indaga en los diferentes mecanismos que conforman el discurso del poder contra los sujetos que lo padecen.

Cabe destacar, igualmente, que el autor demuestra una clara conciencia de la dimensión espectacular del teatro, prueba de que es un dramaturgo que originalmente se formó como actor, actuando desde dentro del escenario. Mezcla música, canciones, danza y otros lenguajes escénicos con la dramaturgia textual.

El protagonista no es tanto la historia narrada, sino el cuerpo que cuenta, erótico, poderoso, frágil.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERENC, M. E. (2017). “Deconstruir al héroe: *Los hombres vuelven al monte de Fabián Díaz*”. En *Futuros contemporáneos. Novísima dramaturgia argentina*, R. Dubatti (coord.), 59-64. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.
- BUTLER, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Barcelona: Paidós.
- ____ (2006). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- ____ (2017). *El género en disputa*. Barcelona: Paidós.
- CONEJERO, A. (2017). “Estrategias para una dramaturgia de la ausencia: autoficción, impersonaje, retrospectiva analéptica e hiperleptis”. En *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*, J. Romera Castillo (ed.), 174-180. Madrid: Verbum.
- DUBATTI, J. (2007). *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- ____ (2016). *Teatro-matriz, teatro-liminal*. Buenos Aires: Atuel.
- ____ (2017). *Poéticas de la liminalidad en el teatro*. Buenos Aires: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.
- FOUCAULT, M. (1978). *La microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta.
- ____ (2007). *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975)*. Madrid: Akal.
- GARCÍA, M. Á. (2019). “¿Política y literatura? La lección de Althusser”. En *Literatura y política. Nuevas perspectivas*, Á. González Blanco (ed.), 133-152. Berlín: De Gruyter.
- GARCÍA BARRIENTOS, J. L. (2003). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis.
- GONZÁLEZ, M. R. (2013). “Eric J. Hobsbawm, la Historia desde abajo y el análisis de los agentes históricos”. *Rubrica Contemporánea* 2.4, 5-22.

- GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A. (2021). *Literantropología. El hecho literario, entre cultura y contracultura*. Madrid: Abada.
- LIÑERA, J. (2015). *Barro rojo*. Bilbao: La Fundición.
- ____ (2019a). *¿Qué fue de Ana García?* Bilbao: Pabellón 6.
- ____ (2019b). *¿Qué fue de Ana García?* Madrid: Antígona.
- ____ (2021). *Antonia*. Bilbao: Teatro Arriaga.
- ____ (2022). *Barro rojo*. Madrid: Antígona.
- ____ (s. f.). *Contexto teatral*. Disponible en: <https://contextoteatral.es/javierlinera.html> [21/12/2022].
- PAVLOVSKI, E. (2001). *La ética del cuerpo: nuevas conversaciones con Jorge Dubatti*. Buenos Aires: Atuel.
- REYES MATE, M. (2016). “Memoria histórica y ética de las víctimas”. *Página Abierta* 242. Disponible en línea: <http://www.pensamientocritico.org/manrey0316.htm> [21/12/2022].
- RODRÍGUEZ, J. C. (2017). *Teoría e historia de la producción ideológica*. Madrid: Akal.
- SARRAZAC, J. P. (2006). “El impersonaje: Una relectura de *La crisis del personaje*”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 8, 353-369.
- RUIZ, B. (2019). “Tinta invisible alrededor del texto”. En *¿Qué fue de Ana García?*, J. Liñera, 9-14. Madrid: Antígona.
- UNAMUNO, M. de (2017). *En torno al casticismo*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [Digitalización a partir de la *Miguel de Unamuno. Obras selectas*, 47-144]. Madrid: Biblioteca Nueva] Disponible en línea: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/en-torno-al-casticismo-253798/> [21/12/2022].
- VICENTE HERNANDO, C. DE (2013). *La escena constituyente. Teoría y práctica del teatro político*. Madrid: Centro de Documentación Crítica.
- ____ (2018). *La dramaturgia política. Poéticas del teatro político*. Madrid: Centro de Documentación Crítica.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Fecha de recepción: 16/01/2023

Fecha de aceptación: 01/06/2023