

LA HERMENÉUTICA DE LO COTIDIANO POPULAR Y HUMILDE EN EL TEATRO DE ALFONSO ZURRO

FRANCISCO MORALES LOMAS

Universidad de Málaga

Dimensión general. La dramaturgia y la puesta en escena

Pensamiento crítico, ironía, sarcasmo, diversión, lo natural trascendente, los *sans-culottes* como figuras poderosas de un teatro de lo humilde, la mitología popular, la eliminación de la retórica literaria y la asunción de la dramaturgia del texto como elemento disuasorio, la hermenéutica de lo cotidiano, la anarquía organizada, la pantomima, la degradación, la narratividad dramática, la potencialidad dinamizadora de la palabra, la eliminación de recursos superfluos, la sencillez de la representación y el diálogo del autor con la tradición medieval y renacentista y su tiempo actualizando temas, situaciones y rasgos formales... son algunos elementos relevantes del teatro del salmantino afincado en Sevilla, Alfonso Zorro, que ha sabido conectar con un público incondicional que conoce suficientemente el poder de su escenografía y la puesta en escena aplicada y rigurosa ha llevado a decir en el extranjero que se trata de un saltimbanqui, un cómico o un histrión de los tiempos modernos como la crítica lo ha llamado que emplea una imaginación y creatividad desbordantes:

À jeter des ponts entre une tradition ancienne, que court des grands lisses populaires de moyen âge à toutes les formes comiques inventoriées par le XVII siècle, aux expériences récents et moins récents de la contemporanéité théâtrale qu'il assimile et dépasse constamment (Egger 2002 : 69).

Un escritor, además, plural y poliédrico por su atención tanto a la dirección escénica, a la conformación de montajes muy personales de obras y autores clásicos

muy conocidos a los que le da su propia impronta... pero también atento a la creación, la interpretación y la docencia en el departamento de dirección escénica de la Escuela Superior de Arte Dramático de Sevilla:

Il était un fois un homme de théâtre... inclassable, autour du XX siècle, composant des drôles de textes ancrés dans une tradition populaire pluriséculaire, metteur en scène n'hésitant pas à délaier les salles de théâtre pour marcher sur les traces de saltimbanques de temps jadis (Zurbezy y Débax, 1999: 5).

Zurro se inició en el Teatro de la Jácara¹ de Sevilla a mediados de los setenta aunque sus estudios iniciales no fueran la dramaturgia sino la arquitectura técnica. En los años setenta entró de lleno en el teatro y progresivamente acabaría convirtiéndose en director escénico en la Escuela Superior de Arte Dramático de la capital hispalense. Gran parte de su trabajo lo ha desarrollado con la compañía Teatro de la Jácara como dramaturgo y director de escena, pero también es miembro fundador de la compañía Caín Club Teatro. Entre las dramaturgias desarrolladas encontramos montajes de autores muy variados y desiguales: Weiss, Handke, Baroja, Ghelderode, García Lorca, Beckett, Romero Esteo, Fernán Gómez, Álamo, Marsillach, Ionesco, Pergolesi, Álamo... Y entre sus premios podemos citar: Premio Asociación de Directores de Escena de España de Dirección, por *Pasodoble*; Premio Ercilla al "Mejor Espectáculo", por *Los borrachos*; Premio Baco al "Mejor Espectáculo Andaluz", por *La casa de Bernarda Alba*; Premio al mejor texto en el FETEN (Feria Europea de Teatro para Niños y Jóvenes), por *Farsas Maravillosas*; Premio a la "Mejor Dirección" por *Mascarada Canalla*, en el Festival de Palma del Río; Premio Andaluz de Teatro Breve por méritos en su obra y Premio al creador por *En el monte del olvido* de Escenarios de Sevilla...

En 1976 inicia, pues, su relación con el Teatro de la Jácara en el tránsito hacia la democracia con cuyo grupo trabajará la puesta en escena. Teatro de la Jácara – fundado en 1975 aunque no se profesionalizó hasta 1978- era un grupo universitario en el que se hallaban alumnos de las facultades de Historia, Física... y al que llega

¹ La jácara es un subgénero dramático satírico que se representaba en los entreactos de las piezas largas en el siglo de Oro. Sus protagonistas habitualmente eran pícaros, delincuentes y gente del hampa que empleaban un humor ácido y empleaba en su lenguaje la germanía o jerigonza que provocaba la hilaridad con crítica social. Calderón de la Barca y Francisco de Quevedo cultivaron con habilidad la jácara. Pero antes de pasar al teatro era un composición poética romanceada.

Alfonso Zurro cuando finaliza los estudios de Arquitectura Técnica. En el periodo que va desde 1979 a 1998, por ejemplo, el Teatro de la Jácara realiza una serie de montajes en los que se van alternando las obras de Alfonso Zurro con autores ya universales como Ionesco, Beckett, García Lorca o Ghelderode... y que muestran la perspectiva en la que se ven inmersos sus espectáculos que tanto tienen que ver con el teatro del absurdo, el sarcasmo, la crítica social y la conformación de una ética del espectáculo que subyace y conforma todos estos textos dramáticos. Entre esa extensa producción que lleva a cabo el Teatro de la Jácara señalamos:

- 1979. *El relevo* de Gabriel Celaya.
- 1979. *La balada del Gran Macabro* de Michel de Ghelderode.
- 1980. *El cuadro* de Eugène Ionesco.
- 1981. *El canto del gorrión* de Alfonso Zurro.
- 1982. *El señor de Mockinpott* de Peter Weiss.
- 1982. *Pasos Largos* de Alfonso Zurro.
- 1983. *La lección* de Eugène Ionesco.
- 1984. *Farsas maravillosas* de Alfonso Zurro.
- 1985. *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca.
- 1986. *Carnicerito torero* de Alfonso Zurro.
- 1986. *Paella salvaje* de Pedro Casablanc.
- 1987. *Esperando a Godot* de Samuel Beckett.
- 1988. *Lulú* de Frank Federkind.
- 1989. *Fuego*. Cortometraje en 16 m/m.
- 1989. *La serva padrona*, ópera de Pergolesi.
- 1990. *Por Narices* de Alfonso Zurro.
- 1992. *De cómicos*, espectáculo para la Expo 92.
- 1993. *La lección* de Eugène Ionesco.
- 1994. *Retablo de comediantes* de Alfonso Zurro.
- 1995. *Retablillo de D. Cristóbal* de Federico García Lorca.
- 1996. *Mis muertos* de Sergi Belbei, Pepe Ortega, Ernesto Caballero y Alfonso Zurro, en coproducción con Teatro Geroa.
- 1997. *Jorge Dandin* de Molière.

- 1998. *A solas con Marilyn* de Alfonso Zorro, en colaboración con Teatro Riesgo de Madrid.

Existe un propósito ético y estético que se va agradando a lo largo de los años desde ese periodo histórico de la Transición española a la que pertenece este grupo cuyo propósito es la disposición de un teatro popular que conecte directamente con el teatro medieval y con el de los siglos XVI y XVII, y autores tan significativos como SJuan del Encina, Lope de Rueda, Lucas Fernández, Cristóbal de Castillejo, Andrés Prado... Acaso un teatro de coexistencia de variadas formas de espectáculo, que dan lugar a ensayos diversos, como sucedía en el XIV, donde, a veces esa divergencia no era fácil de conformar a la homogeneidad categorizadora y de ahí esa heterogeneidad, que se refleja en las denominaciones de farsas, églogas, comedias, autos... Esa visión popular que procede de la época medieval y los cómicos de la legua que forman pequeñas compañías para hacer representaciones en pequeñas poblaciones de un circuito rural que recorrían con carros, caballerías o a pie... un teatro itinerante de cómicos trashumantes que se veían en la obligación por ley de acampar a una legua de la población en la que iban a actuar. A este tipo de teatro que García Lorca aspiraba durante la República con La Barraca también aspira Teatro de la Jácara para crear una dramaturgia basada en elementos de la cultura popular que tengan como componentes básicos: la simplicidad en el texto creado, la claridad en su escritura y puesta en escena y el esparcimiento y solaz como instrumento de la vieja máxima de aprender divirtiéndose. Lo que nos lleva desde el punto de vista de la configuración formal del espectáculo a la estructura clásica de los pasos, entremeses y farsas pero no ancladas en temáticas del pasado sino en referencias culturales, sociales y humanas actuales que configuren la actualidad de las historias en un espacio escénico dotado de gran libertad y seguidor de las antiguas dramaturgias en la posibilidad de usar cualquier lugar para la representación: plaza, patio, calle... o como ahora, habitaciones de un hotel. Una fórmula dramática que está conectada pues con esos autores del XVI que, como decía Ferrer Valls (2003: 241), estaba a su vez muy influido por:

La comedia latina y la comedia erudita italiana, pero a la que incorporaron, a través fundamentalmente de los pasos, toda una galería de tipos y situaciones cómicos extraídos (sic) de la propia tradición hispánica; una práctica escénica cortesana, que arranca de los

fastos y ceremonias de la Edad Media, que continuaron desarrollándose a lo largo del siglo XVI, pero que al mismo tiempo produjo una tradición textual muy notable, especialmente en la primera mitad del Renacimiento.

En este ámbito, con el tránsito de un régimen político a otro, nace a la escena Alfonso Zurro, que asiste a los ensayos del grupo y participa en la compañía, y pronto, en cierto modo, se convierte en el escritor de referencia del mismo. Y en esta coyuntura el colectivo tiene una fuerza extraordinaria como ha dicho el autor:

Para mí escribir teatro surge como el inicio de una actividad colectiva (...) No escribo para que mis textos duerman en espera de su príncipe salvador. Aunque, sinceramente, en los últimos tiempos, estoy empezando a sentir la necesidad de escribir para mí mismo, sin ningún proyecto definitivo de montaje a la vista (Roswita, 2001: 83).

A lo largo del proceso de convergencia de diferentes sensibilidades en el grupo observamos que su visión sobre el montaje de las obras difiere en esos momentos de algunos de sus componentes, que habían puesto en escena obras que los alejaban del público, pero él apostará por un tipo de montaje más popular, con mayor sencillez y humildad en la articulación de elementos dramáticos y más conectado en lo esencial a la dramaturgia de la oralidad. Lo que traerá como consecuencia una aportación novedosa del dramaturgo salmantino al grupo sevillano, como recordaba Sedeño, y es ofrecer como alternativa la representación de textos planteados como guiones de trabajo directamente inspirados en esa tradición oral que impregna la cultura popular. Y con un estilo sintético propio y natural logra adentrarse de este modo más fácilmente en los resortes de una tradición del teatro público que tantas conexiones tiene, como decimos, con los cómicos de la legua y la comedia del arte.

Podemos decir que es en este ámbito y a partir también de escritores anteriores como Alonso de Santos y Fermín Cabal, principales reorientadores a partir de la Transición hacia una realidad social más justificada vinculada con los intereses del público, que se inserta la dinámica dramática de Alfonso Zurro, que conectará en esta línea con una nueva generación en la que se incluirían además Paloma Pedrero, Ernesto Caballero, Ignacio del Moral, Miguel Murillo... Sobre esta situación que se genera en torno a los dramaturgos que comienzan a representar sus obras en los

ochenta decía Lourdes Ortiz (1990: 11) que son autores nacidos entre 1950 y 1960 vinculados con una serie de autores nacidos en la generación anterior (los nombrados Alonso de Santos y Cabal)

Que parten de una determinada concepción aristotélica de la puesta en escena, aplicada a un teatro de "hoy", por lo general de raíz naturalista (...); dentro de un determinado estilo que puede concretar tal vez con algunas tendencias del más reciente realismo norteamericano.

En algunos casos se continúa con un realismo crítico que en el caso de Alfonso Zurro siempre fue muy subjetivo (de hecho en más de una ocasión ha afirmado en diversas declaraciones que el realismo le es ajeno) y le hace conectar con la farsa popular y el esperpento, con los que además existe una relación mutua, como ha visto Joya (2003: 67).

Sus recuerdos de infancia (la representación de piezas de teatro popular en la plaza del pueblo), su anclaje en este teatro pero a la vez en la experimentación a la que eran propensos muchos grupos de entonces en ese tránsito de la dictadura a la democracia, van a permitir la ordenación de un teatro dotado de una propia personalidad y singularidad alternando sus propias creaciones con autores de una larga trayectoria. Un teatro popular que lo vemos, por ejemplo, en el montaje de obras como *La balada del gran Macabro* de Michel de Ghelderode en 1980, con su valor de farsa contemporánea, épica farsaria a lo delirio, diría yo, y ese aire envuelto en el misterio, la podredumbre y la destrucción, pieza que une la farsa de carnaval al misticismo de los autos sacramentales.

De ahí que rápidamente Alfonso Zurro tomará la pluma para inscribirse en una tradición de teatro popular y una cultura de transmisión oral que recuerda a esos grupos que él conoció en la infancia y juventud rurales. Así surgen textos como *El canto del gorrión* (1982) que tiene como base los romances de ciego, *Pasos largos* (1983) y las *Farsas maravillosas* (1985), que van a traer el conocimiento de esta compañía fuera de Sevilla. Precisamente esta última obra se representará por primera vez en la localidad sevillana de Algamitas, y constituía el séptimo montaje del colectivo, empeñado desde su nacimiento en lograr el reencuentro del público con un

teatro festivo y popular, centrado en el divertimento que lo hiciera conectar con los entremeses y los pasos.

Las farsas representadas tienen su fuente de inspiración en las actuaciones de los cómicos medievales y renacentistas en plazas, mercados y caminos. Sus historias están sacadas de la cultura popular, con personajes de distintos nombres, pero que se repiten. Hasta ese momento el Teatro de la Jácara había permanecido ajeno a los circuitos teatrales y había representado como ya hemos dicho obras de Ionesco, Weiss, Ghelderode y Celaya:

Un teatro de formas primitivas. De esencias. Un teatro de aldea, de plaza, de camino... Historias y mundos que han de tomar vida sobre pequeños espacios, como aquellos carros o entarimados que llevaban los faranduleros en tiempos pasados. Sin escenografía, donde la puesta en escena utilice recursos teatrales simples, imaginativos. Donde el auténtico protagonista es el cómico, el farsante. Con máscara, sin ella, con lo que crea conveniente (Zurro, 1995: 7).

Pertenecería así a lo que se ha dado en llamar la primera generación de la democracia, en la que José A. Sedeño (2002) integra también a Salvador Távora y Paco Sánchez, a los que sitúa como generadores de una tradición de cultura popular en la que ancla el teatro que se escribe en Andalucía con una fuerte carga de compromiso social y la génesis de un proceso desmitificador que enfrenta una imagen heredada del franquismo, una dramaturgia dotada de gran claridad argumental y sencillez que le permite purgar todo el bagaje textual y reconducirlo hacia la mínima expresión. Una dramaturgia que Sedeño (2002: 295) ha definido como abierta a las aportaciones de los actores e inserta en una rica tradición que proviene de la *Commedia dell'Arte*, el siglo de Oro y la tradición de los cómicos de la legua y la incorporación de elementos plásticos a la escena y cuyos elementos se pueden sintetizar en lo siguiente:

-Textos elaborados por el director inspirados en la tradición oral popular.

-Dramaturgias abiertas, no sólo porque la aportación del actor puede modificar el sentido del texto gracias a la creación de las acciones que lo acompañan, sino porque el carácter esquemático del propio texto deja un amplio margen de libertad en la construcción del espectáculo.

-Utilización de una técnica interpretativa basada en la máscara e inspirada,

directa o indirectamente, como decimos en la comedia del arte, el Siglo de Oro y en la tradición de los cómicos de la legua. Entre las influencias decisivas señala la del Piccolo Teatro de Milán de Giorgio Streheler, algunos de cuyos espectáculos conoce y cuya aportación valora de manera especial.

-Incorporación de elementos plásticos de la puesta en escena.

Junto a este nuevo repertorio, es fundamental señalar la relación en este ámbito, que daría lugar a toda una tesis doctoral, entre el teatro del absurdo y las farsas de esa tradición a la que aludimos trasladadas al teatro de Alfonso Zorro, cuyas obras son una continuidad o una complementariedad a esa visión del teatro que conecta con una tradición muy española como la inaugurada por Valle-Inclán o Arrabal, y en Europa con autores amigos del melillense como Beckett o Ionesco, y cuya puesta en escena de *Esperando a Godot* considera Zorro como otro momento culminante en la trayectoria del grupo. A pesar de la aparente contradicción de trabajar con obras tan dispares existe una cualidad común que les refuerza y enriquece: ambos textos comparten una cierta desnudez y esencialidad que contribuye poderosamente a modelar el trabajo del actor.

Los personajes

Los personajes de Alfonso Zorro, salvo las raras excepciones de sus farsas y la simbología que conllevan, nacen de la normalidad. Son personajes anónimos, héroes de la realidad cotidiana cuyas vidas no han tenido nunca ningún tipo de interés, sin embargo su existencia se sostiene sobre las posibilidades de elección. Emergen en un mundo de desheredados e intrusos,

Personajes centrales de historias que nos devuelven por primera vez una imagen distinta de nosotros mismos. Estableciendo una distancia respecto a la literatura teatral intentan dejar de lado la imagen oficial que la escritura ha fijado de nosotros” (Sedeño, 2002: 286).

Un modelo de personaje que propicia una lectura actual socializadora, por cuanto son intérpretes que representan la pasión, la libertad y la subversión de los valores establecidos y configuran una axiología en la que convergen siempre

propuestas y respuestas de corte social. De ahí que sea la farsa con su realidad oculta, ignorada o controlada, la que determine en su denuncia un *statu quo* que necesita el dramaturgo para hacer converger su visión crítica de la realidad.

Nadie puede permanecer ajeno a su mundo, porque todos somos partícipes del mismo aunque sean configuraciones simbólicas o propuestas culturales. En este sentido, y como iconografía de lo que estamos diciendo, en la despechada nueva Medea de *A solas con Marilyn*, Alfonso Zurro ha seleccionado a

Un personaje femenino como representante de las numerosas víctimas del poder que, de múltiples formas, intenta aplastar al individuo; una mujer que no se deja abatir impunemente sino que se rebela y devuelve con creces el mal causado (Vilches de Frutos, 2005: 34).

Un personaje que representa claramente a esa mujer que se rebela contra una situación injusta y su rebelión está subjetivada de un modo cruel. Un personaje que también desarrolló en su momento Riaza y sobre el que han existido elementos comunes destacados por la crítica al haber sido personajes que se han situado en contextos sociohistóricos próximos: “Propiciando una lectura actual socializadora que interpreta esta figura como un icono de la reivindicación de la libertad, la pasión y la subversión de los valores establecidos “ (Vilches de Frutos, 2005: 34).

Pero existe también un espíritu neorromántico en sus personajes del que se nutre su teatro y en este espacio para la escenografía surgen los bandoleros, con su erótica libertaria y sus espasmos axiomáticos, acaso arcángeles de la bonhomía o meros asesinos. Es el caso del bandolero andaluz Juan Mingolla Gallardo en su obra *Pasos Largos*.

Y en esa simbología habitual de su teatro son los personajes de sus farsas los que se desenvuelven, de manera caricaturesca o en situaciones no realistas o imaginarias, y los que consienten un espíritu más propio y rebelde, ajustado a las pretensiones dinamizadoras y proyectivas de su teatro que siempre busca la connivencia con el espectador. Por ejemplo, La niña-araña (que se considera un castigo de Dios) es uno de estos personajes, enamorada de un nazareno, encontrará en el amor la solución a sus males; o la dama que no puede besar al caballero porque no tiene culo; o el hombre volador como símbolo de esa necesidad de luchar por algo

aunque llegue un momento en que no merezca la pena hacerlo aparentemente porque la ceguera impida ver el resultado ansiado.

Para Zurro los actos de sus personajes no son infecundos ni superfluos. Tienen una razón de ser que nace de su origen y de su ascendiente sobre el espectador. Tampoco es ajeno al espíritu satírico que encierran las farsas y la deformidad o convergencia de algunos de sus personajes con ajustes históricos que tienen como objeto la religión, como sucede con los bandidos asociados al ángel bueno y al ángel caído, o la resistencia de la prostituta La Lunar a ser conducida por la muerte, y su victoria sobre ella, como irrefutable instrumento revelador de que la muerte puede ser vencida por la energía del cuerpo, de que la muerte no es nada si nosotros no queremos que lo sea. Toda una declaración de vitalidad y de principios en esa mitología de corte popular que crea un mundo diferente.

Los elementos terrenales, la realidad pura y simple, junto a la imaginaria religiosa, las creencias –que son contempladas como algo con tanta realidad como la realidad misma- en el más allá o en el poder axiomático de personajes de la mitología, bien clásica bien popular, afirman la necesidad de un mundo que continuamente se está rescatando para ir erigiéndose en sus ideas y en sus creaciones simbólicas.

En ese espacio mítico el encuentro entre San Pedro y el soldado muerto en *Por narices* crea la antítesis de esas dos realidades a las que se enfrentan de continuo los personajes de Alfonso Zurro: una síntesis entre dos mundos antagónicos que confluyen en el mismo y en él tienen sentido. Sus personajes se creen la existencia de los santos, de los ángeles, de los seres extraordinarios, porque en esa hermenéutica del texto dramático ellos son también portadores de algo extraordinario desde su inanidad. Pero en su conformación, la deformidad y el elemento caricaturesco (de la que el apéndice de la nariz en esta obra es un instrumento revelador) siempre se hallan presentes, como en la condesa y el mayordomo, con motivo de libertinaje y lubricidad.

Un espíritu que nace de antiguo, desde aquellas farsas de la ciudad de Megara (Grecia) en la que los comediógrafos atenienses criticaban a los gobernantes y personajes eminentes mediante virulentos ataques verbales y burlas despiadadas. Aquí no surgen gobernantes pero sí comportamientos, creencias, valores... que deben

ser subjetivados para desde su deformidad evidenciarlos y procurar la reflexión del espectador.

Y junto a este valor paradigmático de sus personajes no menos importante es la dimensión popular de muchos de ellos, que no tendrían mucho sentido en espacios ajenos a una plaza o a lugares abiertos. Ese valor de espacio público, de foro, determina también una visión del personaje que transige con las habilidades del titiritero, como puede acaecer en su obra *Bufonerías*, donde la innominación de los personajes abunda en la idea de que esta determinación nos permite acceder a un mundo en el que cualquiera de nosotros puede estar identificado y padeciendo situaciones que son reflejadas en sus obras.

Una cajera de un supermercado o una bailarina son universos teatrales en sí mismos que en su antinomia y en su desvinculación adquieren una relevancia significativa al ir unidos en un mundo personal por el que Alfonso Zorro apuesta: la complementariedad de los contrarios y las posibilidades dramáticas de cualquier personaje para contar una historia que nos conmueva o despierte nuestra imaginación.

Las temáticas

La temática de su teatro satisface un mundo heterogéneo, híbrido y de gran riqueza y ramificación literaria. Aunque es verdad que la farsa como espacio dramático predeterminado posee una amplia dimensión retórica y, por tanto, crea unos límites precisos, también es verdad que no todo son farsas en su teatro. Por ejemplo, en *Comando* se presentaría la temática del terrorismo que aquí va asociado con gran originalidad al erotismo, creando una alianza explosiva como lo es la bomba que prepara el protagonista. O la provocación con su singladura de lubricidad y eros también está presente en esa niña perversa, esa lolita, que juega con la voluntad o el deseo oculto del hombre que la contempla desde su ocultación como individuo ensimismado.

Y puede suceder que la extraña alianza entre la revolución, el dinero y la muerte conformen también un mundo paradójico muy querido para Alfonso Zorro,

para el que esta asimilación de elementos dispares tiene los tintes de una explicación social en la que son siempre los mismos (los poderosos económicamente) los que continuamente manipulan la realidad.

Son temáticas de un evidente impacto social y de una profunda transigencia con propuestas éticas, aunque en él el didactismo permanezca ajeno aunque no la voluntad de realizar una propuesta de ideas, en las que siempre está presente el ser humano en su dimensión de derrota o víctima de un *statu quo* que le sobrepone.

También el ámbito de lo privado, el amor como elemento fundamental, está muy presente en algunas temáticas aunque sea bajo la carga o la férula de la derrota, como sucede en *Las bragas*, donde las relaciones hombre-mujer que sostienen el engranaje de la obra se mueven entre las alusiones a los elementos sexuales y la mitomanía que existe en esta prenda.

Muy querida para Zurro es la temática religiosa, sobre la que ha escrito con frecuencia, como aparece *En el monte del olvido*, en torno a la figura de Dimas y Gestas, indignados en su soledad y en su olvido, y seguro que en el tema del encuentro con la fe.

Pero también podemos encontrar otras como la destrucción de lo malvado, la consecución de los sueños, la venganza reveladora, la frustración constante, la victoria sobre la muerte y la lucha ante una realidad con la que siempre el ser humano está enfrentado tanto como a sus propios compañeros de viaje.

Temáticas muy modernas que como podemos ver en estos tiempos que corren sintetizan un espíritu de época, como en la obra *El secuestro*, donde se evidencia la alianza entre los representantes del capital, el terrorismo y la muerte, pero también el abuso de poder y los múltiples tentáculos que este maneja. El espectador asiste a la representación consciente de que es su propio mundo, ese mundo oscuro que se nos presenta ahora con absoluta claridad de la mano de unos personajes convencionales que determinan el valor simbólico de la propuesta y su extensión *urbi et orbi*.

En muchos casos los personajes de Alfonso Zurro no son propiamente héroes sino antihéroes cuya realidad personal los supera siendo víctimas de un estado determinado del que muchas veces les resulta muy difícil salir. Esa realidad que se pretende sobrepasar normalmente es la que genera en su dinámica el espacio dramático, la cima de la representación y la mayor altura dramática. A veces,

personajes desorientados y fragmentarios que evocan a otros de Beckett o Ionesco, “héroes menores que carecen de toda grandeza, pero son libres para discurrir por las peripecias de las historias que nos cuentan” (Sedeño 2002: 286). Forman parte de ese colectivo de personajes desheredados, anónimos, grotescos, ingenuos, tiernos o terribles, rebeldes o promiscuos... con una anclaje total en la tradición oral y en el imaginario de la mitomanía de lo popular, como en *Las bragas*. Un aire de libertad que en ocasiones lleva a sus dramaturgias y montajes, como sucedió en 2011 con *¡Fun-Fun-Fun!*, un espectáculo con guión y dirección de Oriol Boixader y dramaturgia de Alfonso Zurro quien afirmaba que "es una suerte de cabriola lanzarse a escribir para los payasos. Casi una osadía. Porque los payasos, por su propia naturaleza no se dejan domesticar. Y un texto teatral después de todo es un camino por donde transitan los personajes. Pero los payasos son libres en su deambular, deslenguados, espontáneos, inocentes, y por encima de todo sorprendivos. No se les debe domesticar con diálogos". Un concepto de esta libertad que está también muy presente en la conformación general de su estética dramática.

Pero también es esencial la interrelación entre los personajes, el elemento dramático fundamental de su puesta en escena. Puede que estos sean innominados o que tengan simplemente un atributo que los defina, como pueden ser el de ser narigudo o ser una niña-araña, pero lo que realmente es trascendente en su obra es el diálogo (nunca el físico que los defina o los permita una diferenciación, cosa que se consigue con un rasgo concreto): “En mi escritura dramática lo que me preocupa es el conflicto, las interrelaciones de los personajes, sus avatares, sus dudas..., el resto lo dejo al director, los actores, etc.” (Roswita 2001: 83).

Otros elementos de la dinámica teatral: tiempo, puesta en escena, didascalias...

El tiempo teatral posee un valor simbólico en sus obras. Podemos encontrar historias ambientadas en cualquier época histórica, en cualquier momento o situación; por ejemplo, la época antigua como *En el Monte del olvido*, pero también la actual en *Comando*, *Las bragas*, *El secuestro*, *A solas con Marilyn...* o en un tiempo indeterminado que no es relevante, como *Por narices*. No es el tiempo quien

determina para el espectador su dimensión dramática sino su influjo. Diríamos que no juega un papel reductor sino amplificador. De hecho, salvo algunas muy concretas que están ambientadas en una época actual como las citadas existen muchas farsas cuyo valor radica precisamente en la atemporalidad, una atemporalidad que las hace merecedoras de su inmanencia y presencia constante en cualquier época histórica y de ahí sus posibilidades dramáticas en situaciones y contextos diferentes, con espectadores heterogéneos y en épocas distintas porque poseen una componente simbólica y unas propuestas discursivas que las conducen y mantienen en la atemporalidad.

También la simplificación del espacio escénico es un elemento más que complementa esa esencialidad y eliminación de recursos superfluos que lo acercaría a un teatro a lo Grotowski en esa pobreza de una dramaturgia que puede existir sin maquillaje, sin vestuarios, sin escenografía, sin iluminación... No es necesario ornamento alguno ni tramoyas precisas sino los elementos ineludibles para que exista una localización necesaria que auxilie el desarrollo de las escenas. En esa tendencia natural a conformar una escenografía simplificadora también el espacio escénico colabora. Los lugares pueden ser múltiples. Pero sobre todo son espacios exteriores, un encuentro con la calle y con esa realidad ajena a los interiores burgueses y neoclásicos. Su teatro es anterior y de ahí que se mueva todavía en ese ámbito de la representación. Podemos encontrar un cuarto de un hotel, un parque, una calle...

En declaraciones a Ignacio Garzón (1996: 16) decía al respecto del espacio escénico lo siguiente:

Desde la Edad Media carretas de cómicos utilizadas como escenarios y lugar de vivienda han atravesado toda Europa. Unos hacían farsas, pasos, comedias del arte... Todo dependía de las características teatrales del país. Pero siempre hubo puntos comunes: las dramaturgias claras y entendibles para cualquier tipo de espectador... El divertimento, base general de la mayoría de las historias. La brevedad de las obras. Y los carros sobre los que se representaban, que siendo básicamente iguales, divergían en las decoraciones, dependiendo de la época, lugar y presupuesto de la compañía. Allí estaban desde Lope de Rueda con una manta sobre un cordel hasta carros exuberantes y barrocos.

Pero también es necesario precisar un elemento que, a veces, no se ha tenido suficientemente en cuenta en su teatro: la creatividad de la puesta en escena como elemento que puede transmutar o cambiar la propia representación que conlleva el texto escrito, pues como en su momento explicó, con motivo de la representación de *En el monte del olvido*, "nunca escribo un texto cerrado, sobre todo cuando lo voy a dirigir, sino que se trata de textos en proceso y que se cambian y cortan". Aunque también es cierto que este tipo de teatro popular que ha representado de continuo desde la tradición ha sufrido cambios importantes:

Me gusta contar historias con diálogos. Gente que habla. No realistas. El realismo me aburre transcribirlo. Creo en el teatro como fiesta de la emoción, de la sorpresa y de la duda. Adoro el teatro popular como continuidad de una tradición oral, divertida y falsamente pedagógica. Hice mucho teatro popular. Lo hice y lo escribí. Corrí con el por aldeas y pueblos perdidos. Podría haber seguido así siempre pero llegaron tiempos en que dejó de interesar el teatro popular. Nuevos tiempos. Nuevas modas (Escalante, 2012: 176).

Y este hecho concuerda también con su especial atención a la labor creativa, la escritura formal que va en dirección diferente a la puesta en escena. De hecho ha puesto como ejemplo en este sentido la conformación del personaje, su fisiología y su físico y la puesta en escena, y afirma que no siente como algo fundamental este elemento, al menos en la parte de la creación formal o literaria, pero sí evidentemente en la parte de dirección en cuyo caso sí le parece fundamental el cuerpo del personaje, y esto se produce porque:

Escribiendo el diálogo de los personajes voy corrigiendo sin ningún método o característica especial, no leo en alto (lo dejo para los actores), ni lo grabo, ni nada por el estilo, pero... si por desgracia he de dirigir obras mías y en el proceso de ensayo descubro lagunas, nieblas, otros caminos, entonces sí corrijo, a veces bastante (Roswita, 2001: 83).

Otro de los rasgos importantes de su teatro que ha sido también puesto de manifiesto en autores como Sergi Belbel, Yolanda Pallín o Beth Escudé es el adelgazamiento del marco ficcional y el desarrollo de una tendencia de naturaleza conceptual y formal que le da un valor preeminente al discurso y al lector, a quien se le

da la posibilidad de construir en su mente las coordenadas de la comunicación significativa y el director o al actor le da la posibilidad de interpretar con libertad

El despliegue –siempre deseado para una pieza teatral- que decidan realizar del texto ante el espectador. Se trata de un concepto muy moderno de la representación teatral que renueva el concepto de puesta en escena y con ello la jerarquía de las funciones que intervienen en el proceso creador (Budia, 2005: 11).

Por otra parte, en el teatro de Alfonso Zurro las didascalias se consideran redundantes y excusadas. No tiene especial desvelo por las didascalias, acaso por su condición de director y actor. De hecho, en más de una ocasión Alfonso Zurro ha explicado que cuando escribe una obra de teatro no contempla la obra en escena, aunque reconoce que la interpretación es importante. Realiza pocas acotaciones o “didascalias”, y no deja las obras cerradas porque le gusta que el espectador piense; de hecho cuando estrenó *Las Bragas* tenía dos finales:

Cada vez intento describir menos a los personajes en las acotaciones, prefiero una forma global, nada concreta. Acoto para dar un acercamiento literario a las piezas, para que el lector no se pierda entre diálogos y darle algún referente, antes que para la puesta en escena (Roswita, 2001: 84).

Con ello, el concepto de texto teatral adquiere una entidad diferente. No existe necesidad de trasladar una actualización escénica (al fin y al cabo esto son las didascalias), los materiales que lo integran no se corresponden con los conceptos convencionales de réplicas y didascalias, sino que adquieren su entidad en su propia configuración verbal. Frecuentemente dicho referente se reduce –como veremos– a la propia situación comunicativa en la que se inscribe el discurso, así como a los elementos circunstanciales imprescindibles para que dicha situación sea percibida. Lo discursivo se objetiva en fragmentos textuales que a diferencia de la textualidad convencional presente en monodramas y soliloquios se corresponde con la distancia que separa el concepto de personaje tradicional de la función del locutor del Teatro-Verbo, destinado a ser soporte de las partes del discurso que le son encomendadas,

según muestra *A solas con Marilyn* (1998) o la obra *Lista negra* (1999), de Yolanda Pallín:

Tendría que haber gritado o tendría que haber suplicado pero qué lo único que hago es preguntarle el nombre de la otra oír un nombre es abrir un mundo un nombre es poder imaginar lo que él me ha ocultado un nombre es descubrir que la realidad brutal existe un nombre pero Marilyn Marilyn no es un nombre de mujer bueno era el nombre de una artista también de un perro el perro que la gente llama marilyn es un caniche o un pequinés nadie se llama Marilyn dijo un nombre por decirlo por qué me iba a mentir en algo tan estúpido Marilyn (sic) (Zurro, 1990: 8).

Es precisamente en *A solas con Marilyn* donde la ausencia de las didascalias poseen un valor relevante. En esta obra, en realidad un monólogo dividido en una serie de secuencias, las didascalias son inexistentes. No se encuentra ni la lista de los personajes ni se sabe quién toma la palabra, ni la menor indicación del decorado, de la época, de la luz...:

Notons au passage que le texte a été composé séquence à séquence, chacune étant écrite après que le précédente a fait l'objet d'une première lecture par l'actrice à qui le texte était destiné, en fonction de ses réactions et de son jeu, en fonction aussi des attentes du metteur en scène (Breton, 2007 : 313).

Hasta el punto es así que cuando le preguntan a Zurro sobre las diversas posibilidades de representación y los términos en que muchos grupos de teatro abordan sus representaciones, ante la ausencia de consejos que pueden permitir las didascalias, afirma:

Soy un autor literario. Por ejemplo, mis farsas hay que inventarlas encima de un escenario. Pero hay otros autores que escriben todas las acotaciones clarísimamente [...] A veces me llaman compañías para decirme que van a cortar o eliminar algunas partes de mis obras, y les digo que hagan lo que quieran (Zurro, 2001).

La década de los 80. Romances de ciego, bandoleros y farsas

Su primera obra es *El canto del gorrión* de 1982, estrenada el año anterior, a la que siguen en esta década *Pasos largos* (1983) y *Farsas maravillosas* (1985). Se trata de un conjunto variado en el que conviven los romances de ciego junto a las farsas pero en última estancia se pone de manifiesto una temática muy querida para el público: la conformación de estos antihéroes novelescos junto a personajes imaginarios en un mundo lleno de simbolizaciones que permiten adentrarse en el presente desde un distanciamiento satírico y nada convencional donde no deja títere con cabeza y surgen la crítica a los comportamientos sociales, la cultura del amor literaturizado, la degradación empresarial, el abuso de poder, el anticlericalismo, la remoción de la mitología clásica en torno al incesto... pero también el anhelo y las ansias de libertad y el triunfo de la vida y el placer sobre la muerte. Todas estas obras están tomadas de una base popular. Hay un conjunto de elementos que se encuentran dentro de esa mitología pública de toda la península y foránea aunque en cada lugar se desarrolle según variables diferentes a como se proyectan en esta obra, en la que se ha visto, como dice su autor, un teatro de formas primitivas, de aldea y camino, historias que han de tomar vida en pequeños espacios, sin escenografía. Su propósito es la diversión y la alegría pero también mostrar una esencia de esa antropología del español. Comentaba en su momento Zurro que se trataba de una “crítica descarnada, abierta, que no es una cosa muy seria aunque sí bastante dura y agradable de ver en ese sentido” (Pablo 1983: 7).

Pasos largos (1983) fue representado por primera vez por el Teatro de la Jácara de Sevilla en un proyecto inicial que trataba de conectar con ámbitos y ambientes populares y, en concreto, con un tipo de personajes que han estado siempre en boca del pueblo por sus mecanismos románticos: los bandoleros. Zurro accede a la vida del bandolero andaluz del mismo nombre, Pasos Largos, Juan Mingolla Gallardo, nacido en El Burgo en mayo de 1873 y muerto en Sierra Blanquilla el 18 de marzo de 1934, considerado como el último bandolero que actuó en la Serranía de Ronda. Se llamaba así por su peculiar forma de caminar. Tenía un carácter apesadumbrado que agravó el tiempo que estuvo prestando servicio militar en Cuba entre 1895 y 1898. Sus

andanzas criminales comenzaron cuando el guarda de la finca El Chopo lo denunció como cazador furtivo y, tras la detención, fue maltratado por la Guardia Civil. Se vengó asesinando al hijo del denunciante y al padre con una sangre fría y crueldad pavorosas. Perseguido por la justicia, huyó y se refugió en las cuevas de Clavelino, Lifa y Sopalmillos. Poco a poco sus hazañas como bandolero llenaron la mitología popular y lo ensalzaron por su carácter compasivo, noble y generoso.

Alfonso Zurro rescata el personaje para hacer un pieza propia con una representación que produjo gran fascinación en la provincia de Málaga, como se sabe lugar habitual de bandolerismo.

Farsas Maravillosas (1985)² es un ramillete de obras, acaso las más representadas fuera de España, sobre todo en Francia y Rumanía, y más reeditadas, con las que se inicia de un modo solvente su teatro propiamente popular. Se trata de una dramaturgia que ahonda en el teatro clásico, en los entremeses, los pasos... y en la recuperación de historias y leyendas que están en el imaginario popular. Por tanto, de remoción y de actualización de esa cultura que, si no se recogiera, desaparecería. Y todo ello creado en un universo maravilloso y mendaz, y más bien dirigido a un público rural o no urbano, alejado de los grandes teatros de las ciudades, siendo muy consciente de que es este público quien va a entender mejor y acoger sobremanera este tipo de teatro:

Si l'un des propos de cette démarche est de tenter de comprendre un monde que continue, malgré le passage du temps, à buter sur les mêmes écueils, à commettre les mêmes erreurs, à se poser les mêmes questions et à rêver avec les mêmes couleurs, le but premier d'Alfonso Zurro est le plaisir, plaisir du spectateur mais aussi du dramaturge lui-même, du metteur en scène et des autres (Surbezy y Débax, 1999 : 6).

Son una serie de pequeñas historias con un componente mágico y maravilloso. Zurro las definía como un teatro de “formas primitivas. De esencias. Un teatro de aldea, de plaza, de camino (...) Sin escenografías, donde la puesta en escena utilice recursos teatrales simples, imaginativos” (Zurro 1995: 59). Incluye siete obras:

1. *El Farsón de la niña araña*. Con personajes como su padre, un desalmado empresario... y con otros personajes curiosos. La niña se considera un

² Teatro de la Jácara, Sevilla. Se representó en la Sala San Hermenegildo en 1983.

“castigo de Dios” y el padre echa en cara que Dios solo tiene castigos para los pobres. El empresario quiere hacer negocio con ella pero no lo consigue. El encuentro de la niña-araña con el Nazareno se convierte en una historia de amor en la que la niña-araña se enamora: “Pepe, creo que me he enamorado locamente de usted”. Como en el cuento del príncipe y la rana, la niña-araña acaba convirtiéndose en Petronila y el Nazareno en Pepe, con quien ansía encontrar la felicidad. Mediante el absurdo se produce una crítica social y religiosa que abarca más allá del momento de la narración para abrazar la tragedia social que nos envuelve.

2. *La Farsa mínima de la dama y el caballero*. Brevísimas, una página, en ella el caballero habla con la dama produciendo una ruptura del sentido del discurso. El caballero le pide un beso y la dama le responde que es imposible porque no tiene culo. Ante la insistencia del caballero, le dice entre otras que le “duele las piernas de aguantarlo”... para finalmente concluir el caballero: “Nunca entenderé a las mujeres”.
3. *La Farsa del hombre que voló*. Se nos advierte que en esta farsa se mira de reojo a la comedia del arte. Es la historia de un hombre que trata por todos los medios de volar pero nunca lo consigue. El tiempo pasa y el hombre (El vejete) se va quedando ciego, hasta que Crispín, El criado, se pregunta ¿para qué quiere volar si se ha quedado ciego? Toda esta farsa trata de asimilar el tema de la libertad, el vuelo de la libertad como único resorte al que mantenernos ligados.
4. *La Farsa de los Sacamantecas*. Unos malvados se asocian y roban el corazón de la virgen. El ángel sale en su busca y encuentra el corazón en poder del diablo que sigue triunfando. Podríamos considerarla como una crítica al poder abusivo que es capaz de corromper hasta a los bandidos: “Roza, a veces, la irreverencia; al final, los dos bandidos son un trasunto del Ángel Bueno y del Ángel Caído. Tiene un lenguaje un tanto crudo y unas expresiones altisonantes que rayan con lo anticlerical” (Butiñá, Muñoz y Llorente, s.p.)
5. *S. L. la Minifarsa de la tragedia de Tirteno, de su esposa Tealea y del hijo de ambos, Palonio*. Es una sátira sobre la tragedia griega y, en concreto, sobre el

incesto y el mito de Edipo. Talea, la madre, hace el amor con Palonio, el hijo. El padre los descubre, los mata y después se suicida. El metateatro está presente: “Porque esto es la divina Grecia y yo un divino griego, de los de verdad, de los que defienden la tragedia como forma autóctona patria, basamento de nuestra cultura y de nuestra tradición verdadera”.

6. *La Farsa de la Lunar y la Muerte*. La Muerte visita a la Lunar, una puta de armas tomar. La increpa para que la acompañe pero la Lunar se resiste. La insistencia no impide que la Muerte se sienta impedida para llevársela. Llegan Don Cosme y su hijo Ricardito que quiere que la Lunar lo haga un hombre. Tras la escena, Don Cosme se marcha con la Lunar y la Muerte opta por llevarse a Ricardito con ella. La gran metáfora es evidente: el triunfo de la vida aunque la muerte se presente con fortaleza. En ocasiones se puede resistir si esta es grande: “A la muerte hay que vencerle así, con el garrote bien tieso”. La ambivalencia semántica al garrote tiene todo el sentido como instrumento de la retórica que defiende el autor.
7. *La Farsita del glorioso San Albano*. También la temática incestuosa está presente en esta obrita que ofrece una variante también del mito de Edipo. Hisano fornicaba con su hija, la Princesa, que tiene un niño. Lo mandan matar pero no muere y es rescatado por el Gran Albano que no tenía descendencia y lo hace su heredero. Al final, Albano, el príncipe, acabará casándose con la Princesa y, por tanto, fornicando con su propia madre. Pero todo acaba descubriéndose y Albano mata a toda su familia, se retira a expiar su culpa y es perdonado. Alfonso Zurro considera que es una obra compuesta para ser interpretada por un bululú, actor solitario que interpretaba todos los personajes y en el que sintetiza conceptos de la mitología clásica con otros de raigambre religiosa, muy presentes en un público crédulo medieval, época en la que sin duda está inspirada esta obra.

La década de los 90 y el reconocimiento de su obra

Durante esta década se produce definitivamente el salto a la fama y su obra es representada por múltiples lugares de la geografía nacional y en el extranjero, fundamentalmente en Francia, donde encontramos también buen número de trabajos dedicados a este dramaturgo y director de escena. Zurro ahonda en el concepto de farsa y, definitivamente, es este modelo de dramaturgia teatral la que se extiende creando un tipo de teatro liviano en su elaboración conceptual, pero enormemente ágil, crítico y atractivo desde la dinámica y agilidad teatral así como de la puesta en escena.

Entre las obras publicadas se encuentran: *Por narices, ...De cómicos, Retablo de comediantes, ¡Por mis muertos!, Quien mal anda, La muerte come bananas, Bufonerías y A solas con Marilyn*. La mayor parte siguen la estela anterior, sobre todo la que había dejado *Farsas maravillosas*, convirtiéndose estas, las farsas, en el modelo textual a seguir aunque habrá obras como *A solas con Marilyn* en la que la tragedia asoma con fuerza. Las farsas como piezas destinadas a hacer reír (del latín *FACIRE*: rellenar) aludían a las representaciones que tanto en Grecia como en Roma servían para aliviar a los espectadores en los entreactos de piezas más extensas de carácter serio o trágico. En Grecia tenía un componente satírico (algo que retoma Zurro) y se retoma con fuerza en la Edad Media y el siglo XVI, bien desde el ámbito laico propiamente o religioso con los autos sacramentales. Se caracterizó frente a la comedia por varios elementos esenciales: la no necesidad de que esté presente la realidad para su verosimilitud (de hecho Zurro adjetivó con el concepto maravilloso a sus farsas), el método expresivo vinculado a la acción fundamentalmente, pero también la reunión de un mayor número de “gags” expresivos y, desde luego, la menor gradación conceptual en el desarrollo del pensamiento que se reduce a lo mínimo expresivo, dejando al espectador que complemente esa ausencia conceptual.

Por narices (1990)³ parte de la gran metáfora de la nariz (de tan claras reminiscencias quevedianas y su soneto “Érase un hombre a una nariz pegado”) para crear una farsa popular, complaciente y divertida que a la vez sirve de contrapunto

³ Teatro de la Jácara, Sevilla.

crítico de una sociedad absurda. Son un divertimento, un juguete para cómicos dados al desquicie. Una mascarada. Nacen del teatro popular. Se trata de diversas variaciones sobre esas temáticas de la nariz con extrañas aventuras, piezas breves que se desarrollan en diversos espacios, algunos imaginarios (el cielo, por ejemplo) y reales (cualquier lugar de la Tierra), interiores o exteriores... sin apenas decoración... es decir, con un minimalismo muy actual en el desarrollo de la acción y en la tramoya que lo sustenta.

Zurro inventa un término “teatrería”, con el que pretende ofrecer una definición propia de lo que se revela en el escenario, que sería propiamente una variante del concepto más amplio de farsa. Se trataría de un concepto que trata de definir pequeñas cosas y situaciones como veremos después con el término bufonerías, y que tendría que ver con conceptos como gran guiñol, candidez...

Aunque todas pueden ser entendidas como independientes entre sí, sin embargo, Zurro ha querido dotar al conjunto de una voluntad unitaria en torno al concepto simbólico de la nariz y también por la propia estructura ya que la primera, “Teatrería del introito” y la última, “Teatrería del epílogo”, formarían parte de “En las puertas del cielo”. Ambas escenas, la última y la primera están ubicadas en este espacio escénico, creando un espacio irreal o mágico:

Titres et sous-titres instaurent donc un jeu avec le lecteur/spectateur, jeu fondé sur la surprise, sur la rencontre des mots que n’auraient pas eu à se rencontrer, jeu aussi de devinettes à la première lecture qui se transforme en complicité a posteriori (Zurbezy, Lobera y Rodríguez, 2002 : 14).

Se divide en distintas situaciones escénicas:

En las puertas del cielo correspondería a la llamada teatrería del introito (en una escena se produce el encuentro entre San Pedro y el soldado muerto: los ángeles cuentan una historia que ha sucedido, aparece el soldado muerto que quiere pasar a la paz celestial y trata de entrar en el paraíso, pero no lo puede hacer porque no tiene nariz. Y es que, como dice San Pedro: “El Hacedor colocó en la nariz la esencia del alma”).

Una ronda de narices es esta teatrería guiñolesca en la que Cleopatra

pertenece a la teatrería candorosa y, en cambio, la historia de la condesa y el mayordomo correspondería a la dramaturgia licenciosa. Desarrolla la trama de los desengaños de una condesa en busca de mayordomo: la condesa se queja de su situación vital, pero de pronto llama al mayordomo y se encuentra a alguien con una nariz extraordinaria que puede hacer malabares en su dimensión lúbrica. Con esa nariz, símbolo y apéndice en este caso de la sexualidad, se juega... y adquiere la dimensión erótica en un esparcimiento de sublimación erógeno.

Los paisajes nariguetos pertenecerían a las teatrerías disecadas. De las que la historia de la fabada es una dramaturgia de corte mercantilista. Una mujer pone una reclamación por una fabada que compró el día anterior donde ha encontrado deditos de niño que pertenecen al hijo del gerente. Sin duda una degradación corporal que permite en este caso centrarse en otros apéndices que nos llevan a una crítica evidente a una situación social cual es la relación con el consumo y los productores.

El monólogo del macareno pertenecería a la teatrería inverosímil y la pasión nariguda a la teatrería masoca. Un desfile de narices, a la teatrería procesional y, finalmente, como espacio circular, de nuevo en la última obra nos encontramos en las puertas del cielo la dramaturgia del epílogo y la parafernalia seudorreligiosa:

Tous ces jeux de mot et ces clins d'œil donnent de l'épaisseur à ces petits textes et en alimentent le comique, pour le plus grand plaisir du récepteur que trouve un intérêt encore accru à chercher et à découvrir derrière les textes les références qu'ils recèlent. Plus encore, ces références, le ton, la forme des « théâtreries » les rattachent non seulement à une tradition littéraire, mais aussi à une tradition populaire et orale (Zurbezy, Lobera y Rodríguez, 2002 : 20).

En 1992 publica *... De cómicos*⁴ y un año más tarde, *Retablo de comediantes* (1993)⁵. En este retablo, el amor, la muerte y otros arquetipos sustentan este teatro que fue representado por Teatro de la Jácara en este año siguiendo ese ritmo representativo popular que lo acerca a la calle como en la época medieval y durante el Renacimiento. La obra se representó en el Alameda.

⁴ Teatro de la Jácara para Expo, 92.

Con el nombre de "*Bufonerías*", (publicado en 1994), se estrenan textos que también se incluyen en "*Retablo...*", a partir de 1994 en Toulouse, Sevilla, Bilbao, etc. por diversas compañías.

⁵ Teatro de la Jácara. Sevilla.

Es un teatro que no necesita de una cuarta pared sino que se puede representar al aire libre y no depende del espacio dramático en ningún sentido. Son un conjunto de siete farsas escritas con gran sencillez pero de enorme riqueza léxica, para que sean entendidas por todos los públicos que reflejan situaciones atemporales como la picaresca, el engaño, la ejemplificación moral... y representadas en un carromato teatral como si estuvieran en plena época histórica: “Desde la Edad Media carretas de cómicos utilizadas como escenarios y lugar de vivienda han atravesado toda Europa. Representaban en pueblos, caseríos, ventas...”

La crítica definía este espectáculo de ambientación popular y callejero como una recreación del mundo de la ilusión en un espacio abierto que permite la permanente comunicación con el público:

La sencillez de un carro en mitad del prado, rodeado de gentes de toda condición, es un principio tan teatral que invita a sentarse y esperar la buena diversión. Y así ocurre. Los actores se visten con sus trapos de comediantes y alegran y divierten a las gentes. Y hay que felicitarles por el desenfado y la alegría con la que acometen su trabajo (Garzón 1996: 16).

Bufonerías” (1994)⁶ asume como elemento determinante la libertad que engendra el teatro ambulante a pie de calle y el lenguaje de los titiriteros que ofrecen un pasatiempo verbal, visual y musical con sabor añejo pero con los ojos clavados en el futuro. La combinación de acrobacia, variedades, magia, canción popular pueden ser instrumentos necesarios para interpretar unos textos que, al estilo de los tradicionales pasos o entremeses, van encadenados unos a otros conformando una unidad expositiva. Dada la inmersión de la obra en el mundo artesanal de los cómicos de la lengua, lo que conecta, como es habitual con la tradición del teatro cómico medieval y del siglo de Oro, transportando las ruidosas plazas de pueblos y aldeas a la realidad actual, como ya venimos diciendo:

Texte ouvert. Texte multiple où chacun peut trouver son fil conducteur, texte qui sollicite l’imaginaire sans jamais l’entraver. Et en cela aussi texte profondément moderne (Surbezy

⁶ Galaor. Sevilla, 1994. Se representa en Toulouse, Francia. Traducción de Rosine Gars. Producción de “Comp. Act, 96”. Dirección de Jean-Claude Bastos. Estreno en el Théâtre de la Digue. 24 de diciembre 1996.

y Débax, 1999: 23).

Bufonerías tiene de hecho como subtítulo *Teatros para cómicos de la legua*. Son en realidad nueve piezas de temática y extensión diferente inscritas bajo una ambientación cómica y popular. El orden en que han sido elaboradas tiene su fundamentación teórica, pues tienen el valor del contraste como elemento creador. La más corta es *La pluma*, que solo tiene una página, y la más larga es *Hoy amaneció del revés*, que tiene veintiuna. Con *La pluma* se inicia un espectáculo evanescentemente misterioso y poético, y finaliza con *Los bailes del deseo*, en donde se produce una paliza de la mujer a su marido.

Son las siguientes: *El loro*, *La muerte come bananas*, *El juego es el juego*, *Cada oveja con su pareja*, *A caballo*, *Hoy amaneció del revés*, *La pluma*, *Qué difícil es decidirse* y *Los bailes del deseo*. Se trata de un grupo de piezas que encierran una mínima acción que, a veces, se dilucida entre pocos personajes, dos o tres.

En *El loro* se reproduce el esquema clásico del farsante engañado, en cambio, en *La muerte come bananas* produce el enfrentamiento entre Pitaña y la Muerte, y los demás personajes son convocados para sustituir a Pitaña en la muerte, pero ninguno de ellos lo consiente.

Uno de los jugadores se impone al otro en *El juego es el juego* bajo la condición en caso contrario de no obedecer y de molestarlo dejándole la elección del juego. *Cada oveja con su pareja* obedece al esquema de que cuando hay dos en conflicto un tercero puede acabar ganando la partida. El cazador provoca la envidia de Lucila y la disputa con el enamorado celoso cuando ella lo prefiera al pájaro cantor. La reaparición del cazador desatará la situación por la venta de otro pájaro a Valerio que traerá como consecuencia el equilibrio en las dos parejas. Los pájaros a una lado, Lucila y Valerio a otro.

En *A caballo* un hombre sirve de montura a otro, generándose un efecto de absoluta violencia y dependencia social. *Hoy amaneció del revés* tiene dos parejas de personajes a los que les une una cabeza de muerto que circula de unos a otros.

En *La pluma* el hombre encuentra una pluma y piensa que es una pluma de ángel, y así se obra el misterio. *Qué difícil es decidirse*: Bella no puede resolver entre sus dos enamorados (que, en realidad, simulan un solo personaje desdoblado). Pero

intentan conseguir el favor de Bella infructuosamente porque las acciones y palabras de uno dependen de las del otro. Hasta que Bella, siguiendo el esquema del cuento tradicional, trata de resolverlo obligando al ganador a que encuentre la cola del diablo. Finalmente, *Los bailes del deseo* inciden en la temática clásica del marido engañado y producen la misma estructura repetitiva de la duplicación de amantes de Pipota y la duplicación de entradas intempestivas de Pepino y Fray Mari.

Entre las características llamativas de los personajes nos encontramos que en tres de las piezas cortas de dos páginas el nombre de los personajes nunca aparece en el texto de diálogo y solo se pueden conocer los nombres en la lectura del mismo. Por otra parte, como decía (Zurbezy y Débax, 1999: 12-14), la onomástica nos permite distinguir una buena variedad de personajes, algunos privados de nombres; a menudo el anonimato es completo y simplemente se le designa con Hombre... Otras veces los personajes son identificados por su estatus Mujer, o profesión Pajarero en *Cada oveja con su pareja*.

De 1995 es *Quien mal anda*⁷, *Riñas son amores*⁸ de 1997 y en 1998 publica *Asolas con Marilyn*⁹, que supone una actualización contemporánea de la trágica historia de desamor y triángulo protagonizada por los personajes de la tragedia griega, aunque no existan alusiones a la misma. En la historia hallamos a su protagonista, una cajera de supermercado, recién abandonada por su marido, en medio de un mar de preguntas retóricas y un nombre, el nombre de la otra: Marilyn. Un nombre que hace despertar a la bestia. Una mujer con preguntas sin respuestas cuyo ego herido parece solo encontrar refugio en perversiones, depravaciones que se van recreando a modo de ensoñaciones hasta llegar a la perversión más inicua de todas: matar a su hijo para destrozarse la felicidad de su exmarido. Un hecho que comparan con el personaje clásico de Medea quien mata a sus hijos por amor a Jasón. Pero también es la recreación de un espacio cotidiano y un mal de nuestro tiempo: la violencia contra la mujer en el ámbito familiar:

⁷ Teatro Geroa-Jácara. País Vasco. Obra integrada en el espectáculo *¡Por mis muertos!* junto a textos de: Bernardo Atxaga, Sergi Belbel, Ernesto Caballero y Pepe Ortega.

⁸ Entremés. Estreno en el "Corral de Comedias" de Isla Mágica de Sevilla. Encargo para inauguración del nuevo espacio escénico y primera etapa del parque temático.

⁹ Estreno en Madrid. Sala la Cuarta Pared por Compañía Riesgo. Dirección Andrés Lima. En el año 2008 la compañía Atalaya la representó también.

La obra de Zurro conecta directamente con el sentido original del mito, 'que representa la naturaleza femenina cuando es empujada al extremo de la desesperación y la humillación'(Rodríguez Adrados 1995: XI) (Vilches de Frutos, 2005: 37).

Todo sucede como una alucinación, quizás pueda ser una historia real o quizás un sueño o un deseo que se puede llegar a tener bajo unas circunstancias extremas de agonía y sufrimiento.

Está dividida en treinta y tres fragmentos formados en su mayor parte por un discurso monologal. La historia de esa nueva Medea tiene una diástole en las perversiones sexuales que protagonizan una amiga, Lina, y el carnicero del supermercado donde ambos trabajan. Con lo que genera una divergencia con una relación de pasión y sexualidad adúltera y prohibida y el desgaste casi inadvertido que ha sufrido la relación conyugal que se muestra al principio.

La comunicación del abogado de su exmarido, que le comunica que le quiere quitar al niño ya que no puede tener niños con su nueva mujer, es el elemento detonante de esa tragedia si ya de por sí lo era en el personaje abandonado y roto. De ahí que se convierte en una víctima en estado puro:

La concatenación del discurso remite al fluir de la conciencia del monólogo joyceano, sin puntuaciones, saltando por libre asociación mental, de un asunto a otro; un recurso manejado con el autor con maestría, de eficaz efecto estético" (Vilches de Frutos, 2005: 37).

La década del 2000

Ya al comienzo del siglo XXI aparecen una serie de obras que van incidiendo en esa visión particular del teatro de Alfonso Zorro mediatizado por las grandes ideas y las farsas populares de tradición guiñolesca y esperpéntica. Así surgen: *Mascarada canalla* (2001)¹⁰, *El extraordinario vuelo de los ángeles* (2001)¹¹, *Soñando* (2003)¹², *La caja de música* (2003) *El monte del olvido* (2004), *Las niñas malas juegan a solas* (2007), *Las bragas* (2009), *Comando* (2011), *Julia, un viaje triatrástrico* (2012), *De las cajas de música* (2012)¹³, *Terapia para suspensos de interpretación* (2013)¹⁴ y *Cien viajes en ascensor* (2014).

La caja de música (2003) es una pieza de teatro infantil en la que Zorro apuesta por la aventura y el aprendizaje, un proceso habitual en este tipo de obras en las que lo desconocido posee un valor fundamental:

La caja de música es una obra teatral sobre la aventura. Y toda buena aventura es adentrarse en lo desconocido. Una búsqueda. Un aprendizaje. Y sobre todo un descubrimiento. Esta debe ser una aventura divertida. [...] (Zorro, 2003: 7).

La bailarina sale de la caja de música cuando alguien le descubre que el mundo se encuentra dentro de su cabeza. Pero necesita que sus amigos de la caja la acompañen. En el exterior se dará cuenta de que existen grandes obstáculos y trampas que debe sortear (el aprendizaje siempre es un elemento didáctico fundamental) pero reconoce que si se alía con los demás (si se comunica y es solidaria) acaba venciendo esos obstáculos con un ritmo trepidante. Entre otros aparece su voz interior (un monstruo sin cara) que le habla y le insiste en que vuelva a la caja. El monstruo le propone una serie de pruebas que ella va acertando hasta que al final la inteligencia vence. A todo ello se unen elementos oníricos y simbólicos, por tanto, la obra “es un

¹⁰ “*Mascarada canalla*”, 2000. Estreno en Bonares (Huelva) por el Teatro de la Jácara de Sevilla.

¹¹ . Estreno en Adra (Almería). Axioma Teatro de Almería por el grupo Axioma Teatro.

¹² Estreno en Sevilla. 12 de junio. Teatro de la ESAD. Dirección: Emilio Rivas.

¹³ Taller de teatro de Alhama de Murcia, 23 de Junio de 2012.

¹⁴ Esta representación teatral "Terapia para suspensos de interpretación" (Alfonso Zorro) representada el jueves 19/12/2013 en el teatro municipal Horacio Noguera de Isla Cristina y dirigida por Jorge Sosa Reyes, trata sobre estudiantes de la escuela de arte dramático de Sevilla que quieren recuperar la asignatura de interpretación y para ello tienen que someterse a una terapia... Esta obra cómica duró entorno a los 55

viaje interior, pero también un viaje en el que la amistad de otros personajes –como el payaso, o el pirata que le regala un barco para cruzar el Mar de los Misterios- juega un papel decisivo” (87).

Como dos tallas procesionales barrocas, los actores reciben crucificados al público en *El monte del olvido* (2004). Un retablo impresionante donde estos Dimas y Gestas redivivos juegan a ser Rosencrantz y Guildenstern, infiltrados en una trama de la Pasión, unos esperpentos en un diálogo absurdo sobre un Gólgota yermo en el que aún falta por colocar la tercera cruz entre las dos que ocupan estos interlocutores molestos. Los soldados y el resto del personal que los han levantado sobre los maderos se han largado a buscar al auténtico protagonista, a Cristo. Se han quedado, por tanto, solos y su indignación es terrible. Los ladrones se saben personajes secundarios ante la importancia del que está por llegar. Ignoran de quién se trata pero han oído hablar mucho de él y esperan su advenimiento con expectación. Uno es malicioso y susceptible, sabe que su llegada no le va a reportar ningún beneficio; en cambio, el otro, acoge alguna esperanza sobre su venida... Mientras tanto el tiempo sobre la cruz se hace lento, quizá eterno.

Alfonso Zurro nos lleva primero a la historia evangélica, sobre la que los dos ladrones realizan comentarios marginales, como si tuvieran los papeles cambiados, el rubicundo Dimas reprueba absolutamente todo, su carácter es díscolo y agresivo; en cambio, el estoico Gestas contrapone su visión platónica de la existencia como un desfile de sombras.

En el Monte del Olvido surgió inicialmente como una pieza corta para el Centro de Documentación Teatral, pero al ponerlo en conocimiento de Manuel Llanes le dijo que lo estrenaban todo a pesar de que no se hubiera terminado; finalmente se alargó organizándose en torno a tres partes. Alfonso Zurro destacó en su momento que los dos actores que representaban a los ladrones que acompañaron a Cristo en su crucifixión "se pasan quietos en sus cruces la obra entera, que dura 80 minutos", acompañados en escena por una mujer palestina que pasa por allí buscando cosas y mantiene un diálogo con los dos ladrones pero advirtió de la profunda relación de su teatro con escritores a los que ha escenificado como Beckett, de ahí que la obra "tiene un aire beckettiano, ya que dos personajes esperan a otro --en este caso a Cristo-- y se desprende un aire místico al estilo de *Esperando a Godot*". Se puede considerar un

texto en proceso en el que la obra "tiene sus trucos, su maquinaria y su sorpresa", y se habla "de dolor, sufrimiento e incluso esperanza", por lo que "al final parece que es una pieza sobre la fe".

La esperpéntica acción de la espera, por tanto, pronto se nos revela como un juego teatral, como la ficción metaliteraria en la que ambos hombres son actores en un ensayo de una obra venidera. Finalmente, la fantasía se apodera del escenario con la aparición de esa mujer que busca al Nazareno para que resucite a su hijo que ha muerto.

En ese encuentro con el misterio, en la contraposición entre dos verdades escénicas, entre lo supuestamente fingido y lo hipotéticamente real, reside el auténtico y más interesante meollo dramático del montaje que hasta ese momento es solo un depósito de diálogos agraciados pero sin proyección dramática. Acaso como si al autor le hubiera costado centrarse en el conflicto que determina el espacio escénico.

Las niñas malas juegan a solas (2007)¹⁵ es una pieza de teatro muy breve (tres páginas) pero tremendamente intensa a medida que se desarrolla el diálogo que va *in crescendo* ofreciendo una atmósfera de gran dramatismo en la que se espera de un momento a otro que suceda algo aunque no acaece nada. Reúne a dos personajes: una joven adolescente y un hombre mayor. El hombre encuentra a la joven en un parque y ella comienza el diálogo directamente provocándolo, haciéndole preguntas soeces e incriminándolo. No sucede nada, pero la escena es tensa y procax, muy bien conducida por el escritor que recrea un diálogo muy en la línea de la *Lolita* de Nabokov, en la que sin duda está inspirado el texto.

Entre otras cosas, Ella pregunta a Él por qué la ha mirado, si le gusta su uniforme, si se ha fijado en sus faldas y seguro que se ha imaginado cosas feas, pero en ese rosario de acusaciones y medias intuiciones o discurso velado prosigue: "Tiene cara de ser uno de esos que nos espían en los juegos". Le habla de que disfruta con sus piernas desnudas y sus braguitas. Él se indigna y se halla a la defensiva al principio pero después reacciona. Y Ella le replica que intenta aprovecharse de Ella y le pregunta si le va a pegar, e insiste en sus preguntas procaces: "¿En qué pensaba cuando me estaba mirando?". Hasta que llega un momento en que Él, cansado de las acusaciones estalla:

¹⁵ Escena de Alfonso Zurro interpretada por Natalia y Javier Asuero para la muestra de teatro VientoSur 2007, en la Sala Cero.

“Pues me he dicho: <Vaya, ¿qué cojones hará una niña de mierda a estas horas, sentada ahí cuando debería estar meándose en la cuna?>. Eso ha sido, chavalilla”. Pero la niña no cesa, insiste: le llama exhibicionista, le pregunta si es marica o reprimido y le pregunta si se excitó con ella, si se le “levantó” y lo acusa de ser un violador. El profesor Gutiérrez Carbajo (2013: 57) afirmaba que el diálogo “se sostiene fundamentalmente en la fuerza elocutiva de Ella”.

La prenda femenina de las bragas se convierte en el símbolo de la obra homónima, *Las bragas* (2009), auténtica protagonista de la representación escénica, que se resuelve como un auténtico combate de boxeo, con ring incluido, entre el marido y la esposa como púgiles dialécticos. En línea con lo que suele ocurrir en la mayoría de los montajes actuales los momentos de carcajadas se compaginan con otros de silencio total al invitar los hechos de la escena a una reflexión por parte de los espectadores.

Decía Zurro (Reche Selas, 2012: s. p.) que en *Las bragas*

La dramaturgia surge a partir de la anécdota que cuenta el primer personaje y, a partir de ahí comencé a desarrollar la historia. Se me ocurrió que el personaje, en una noche de insomnio, creara realmente en su cabeza un imaginario de algo que realmente no está sucediendo, descubriendo que todo ocurre en su cabeza, mientras que la realidad la va cerrando.

Las bragas es una comedia matrimonial ya que son las relaciones hombre-mujer las que sostienen el engranaje de la obra siendo las alusiones a los elementos sexuales y la mitomanía en torno a las bragas el elemento simbólico y esperpéntico que agita toda la representación. La mujer elabora toda una teoría en torno a las bragas y Kennedy con Cristina Onasis en una serie de referencias fetichistas a las mismas. La sexualidad de las obras de Zurro ha sido analizada como una versión sana y alegre del sexo y sus variantes en el sexo perverso, sobre todo en las piezas bufonescas que expresan el deseo, la potencia, la energía libidinal y la pulsión de la vida, pero ante todo:

Il est souvent le point de départ d'un jeu sur les signifiants, l'objet d'une distorsion parodique dans les proverbes, maximes et autres expressions lexicalisées, il supporte les

anachronismes qui on toujours pour objet de faire jaillir le rire (Egger, 2002: 78).

«Mi marido me engaña. En el bolsillo de su americana he descubierto unas bragas». Es el descubrimiento que permite el comienzo de una obra donde el matrimonio entra en crisis durante toda la noche. Las reflexiones entre los personajes se suceden, como hemos dicho, con alusiones constantes a otras situaciones y personajes históricos, pero también al tema de la infidelidad tanto como al desahogo metateatral en el que los juegos de palabras y las alusiones a la religión y a ese espacio de Kennedy están muy presente. Estaría inmersa dentro de la trayectoria del lenguaje del absurdo, muy cultivado por Alfonso Zurro en su dramaturgia. Pertenecería a esa temática que se ha dado en llamar la guerra de sexos. Un asunto que desde Adán y Eva, y el suceso de la manzana, no ha parado de dar motivo a artistas de toda índole para buscar y rebuscar en los tejemanejes de las parejas.

El secuestro (2011)¹⁶ trata una temática muy moderna: la alianza entre el dinero, las revoluciones y la muerte. Dos terroristas secuestran a una persona, directora del Banco Trasatlántico, y la insultan, la intimidan y tratan de hacerla estallar pero ella permanece en silencio con absoluta frialdad. Le dan órdenes de lo que debe hacer y no hacer. La secuestrada no dice nada al principio.

Los secuestradores novatos son representantes del Ejército de Liberación de los Oprimidos (ELO) y entre sus afanes está el cambio y la revolución de estos: “Ha llegado la hora de que todos los explotadores capitalistas mordáis la mierda”.

Van a pedir un rescate por la secuestrada. Esta, muy tranquila, comprende su situación y les pide tranquilidad, y pregunta por el precio de su cabeza. Cinco millones de euros, le responden. Pero la secuestrada con mucho cinismo, monta en cólera, y afirma que ya pueden dispararle si piden ese dinero. Dialoga con ellos afirmando que ella tiene un prestigio, una reputación y una historia. Y que pueden dispararle ya. Ella trata de convencerlos de que deben hacerlo de otro modo. Les explica que esto es un negocio y que, en consecuencia, deben pedir mucho más por ella.

El secuestrador se indigna y habla políticamente como un revolucionario. Ella, la secuestrada, les replica que así no se hacen negocios, que pueden pedir mil

¹⁶ El secuestro fue Interpretado por Roberto García Encinas, Marieta Monedero y Esther Nacar. Lectura dramatizada en el XII Salón Internacional del Libro Teatral (Aula de Teatro Juan del Enzina, Salamanca, diciembre de 2011), organizado por la Asociación de Autores de Teatro.

millones por ella porque si no su revolución no va a durar nada. Trata de convencerlos de lo que deben hacer. Les da instrucciones y a medida que avanza la acción se va produciendo un proceso de metamorfosis en el que los secuestradores que aparecen como los victimarios acaban siendo casi unas víctimas, en tanto la víctima parece el victimario.

Ella, la secuestrada, la bancaria les da consejos sobre lo que deben hacer y lo que necesitan es “un asesor financiero que acompañase a esa fiebre revolucionaria con la realidad económica Hay que crear tres empresas fantasmas –dice- con líneas interpuestas y erradicadas en paraísos fiscales. El dinero irá a una de ellas y como los buenos trileros se moverá de aquí para allá y nadie sabrá donde está.” Además les da instrucciones sobre qué armas emplear, pues se define como una experta ya que tiene cuatro fábricas de armamento.

Hay una crítica social evidente en ese trasfondo entre el mundo del dinero, la banca, el tráfico de armas, los paraísos fiscales y la lucha armada: “Frente al huracán de esta crisis que nos acorrala el terrorismo es un puesto seguro donde refugiarse. El terrorismo presenta unas excelentes perspectivas para invertir”.

Comando (2011)¹⁷ transcurre en una habitación de un hotel donde una mujer lleva a un hombre goma dos para preparar un artefacto. Pero de pronto Él, quizá creyendo que ha podido caer en una trampa, comienza a acusarla de ser una felona, ante la expectación de ella. Sin embargo, más adelante percibimos que todo ha sido un truco, un fingimiento del hombre para probar si realmente estaba en presencia de alguien infiltrado o era efectivamente del comando terrorista. Al descubrir su autenticidad, el hombre se excita sexualmente y trata de sobrepasarse con ella pero la mujer no se deja y lo rechaza. Sobre esta obra afirmaba Gutiérrez Carbajo (2012: 57) que

El discurso que mantiene Él y Ella está muy determinado por las acotaciones que abren y cierran la pieza. El diálogo, como suele ser habitual en este tipo de discursos, alcanza, gracias a la potencialidad de la palabra, un intenso dramatismo. Se trata de una especie de juego de lanzadera en el que los actos de habla, más que influir perlocutivamente en el otro, es decir, en lugar de producir asombro, extrañeza u otra determinada sensación,

¹⁷ *Comando* de Alfonso Zorro fue interpretada por Alba Enriquez y Pablo Canosales^{SSEP} en el Salón del Libro Teatral, Mecartes, Sevilla.

parece que rebotan en el receptor y se vuelven contra el que los ha enunciado.

La última obra por ahora es *Cien viajes en ascensor* (2014), con prólogo de María Jesús Orozco y epílogo de Adelardo Méndez Moya, que ha sido publicada recientemente por la editorial La Jácara. Su título es descriptivo porque ejemplifica con él las cien piezas breves, muy breves, de las que se compone, resueltas cada una en un par de páginas, en un escenario común: el ascensor, espacio escénico solvente donde los silencios y el lenguaje inane forma parte del sinsentido de las relaciones humanas en las sociedades contemporáneas. Muy diferente al teatro de corte popular y quizá más rural, este teatro va dirigido a un público que habita las grandes urbes muy dadas a los problemas de comunicación, y refleja una sociedad que ha perdido el sentido de lo público propiamente.

Por tanto, existe una intención de desubicar el espacio escénico y llevarlo al espectador y no al contrario. Quizá este conjunto de piezas tengan su origen en el proyecto que desarrolló en 2010 en el Hotel Casa Romana de Sevilla y más tarde en el Hotel Málaga Palacio de la capital de la Costa del Sol, con varias obras también breves escritas por otros tantos dramaturgos y representadas en otras tantas habitaciones de esos hoteles.

El ascensor, en su cerrazón, en sus límites puede encerrar perfectamente esa imagen de la sociedad contemporánea. Pero en la base de ese teatro siempre está la farsa, la comicidad y la relevancia crítica de su visión del mundo, ese humor sardónico que tan en la línea beckettiana se encuentra asociado a situaciones raudas, rápidas, ligeras, que en realidad son momentos y muy cercanos a las pulgas dramáticas de Moreno Arenas. En el ascensor podemos encontrar parejas a punto de romper, artistas de porno, extraterrestres, presos kafkianos vecinos con perros, zombis, religiosas a las que les preocupa mucho la sexualidad, madres muy comunicativas... Junto a los breves diálogos, también se encuentran monólogos como El Mosquito... Todo un mundo por conocer pero que nos permite conocernos a nosotros mismos un poco mejor desde afuera, viéndonos en nuestras complacencias o necedades, en nuestra inanidad o en nuestras búsquedas.

Bibliografía

BLANCO, L. (2013). Crítica y autocrítica en la dramaturgia de Alfonso Zorro: *En el monte del olvido*. En Soler Gallo, M. y Navarrete Navarrete, M^a T. (Eds.). *El viento espira desencanto. Estudios de literatura española contemporánea*. Roma: Aracne, pp. 301-310.

BOIX, C. (1999). Bufonerías (Alfonso Zorro): Des didascalies au cahiers de scène. En Martínez Thomas, M. (Ed.). *Jouer les didascalies*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 81-90.

BRETON, D. (2007). Le « Théâtre éclaté » en Espagne vers un éclatement du genre? VV.AA. *Littéralité 5. Figures de discontinu*. Bordeaux : Presses Universitaires.

BUDÍA, M. (2005). *El teatro del desarraigo (1)*. Madrid: Fundamentos.

BUTIÑÁ, J., MUÑOZ, B. y LLORENTE, A. (2012). *Guía de teatro infantil y juvenil*. Fundación Virtual Miguel de Cervantes.

CASTRO, A. (1994). Alfonso Zorro ganó el premio de la Asociación de Directores. *El Correo de Andalucía*, 27 de noviembre.

CUADROS, C. (1996). Zorro y Onetti, dos autores españoles en Bucarest. *Primer Acto*, 263, 135-137.

DÍAZ PÉREZ, E. (1994, 10 de diciembre). Alfonso Zorro. *Diario 16*.

EGGER, C. (2002). Alfonso Zorro: du sexe joyeux au sexe perverse. En RECK, I. (Coord.) (2002). *Sexe (s) en escène (s)*. Belgique: Lansman, 69-80.

ESCALANTE, X. (Ed.) (2008) *Los escritores andaluces. Esos raros. Seis dramaturgos contemporáneos*. México: Universidad Nacional Autónoma.

ESTEBAN, R. (1997). Zorro, Alfonso. Por narices. Teatrerías burlescas. *ADE teatro*, 57, 172-173.

GARZÓN, I. (1996, 5 de agosto). Los textos de Alfonso Zorro son un homenaje al mundo de la farándula. *La Voz de Huelva*.

GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (Ed.) (2013). *Teatro breve actual*. Madrid: Castalia.

HUERTA CALVO, J. (2008). *Historia del teatro breve en España*. Madrid-Frankfurt:

Iberoamericana-Vervuert.

JOYA, M. (2003): El realismo subjetivo de Ignacio del Moral, *Acotaciones*, 11, 61-82.

MÁRQUEZ, H. (2000, 12 de octubre). Zurro, Méndez y Moreno ganan el Premio Andaluz de Teatro Breve. *El País*, 9.

MIGUEL MARTÍNEZ, E. DE (Ed.) (2002). *Teatro español 1980-2000. Catálogo visitado*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

MUÑOZ CÁLIZ, B. (2006). *Panorama de los libros teatrales para niños y jóvenes*. Madrid: ASSITEJ.

OROZCO, M^a J. (2011). La caja de música de Alfonso Zurro. *Lazarillo*, 24, 41-42.

PABLO, J. De (1983). Con... Alfonso Zurro. *ABC de Sevilla*, 30 de noviembre, p. 77.

PACO, M. DE (1998). *Creación escénica y sociedad española*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad.

PAISANO, J. J. (1997, 3 enero). Alfonso Zurro: La calidad profesional del teatro se desarrolla trabajando. *Realidad*.

PAVÓN, J. L. (1994, 17 de noviembre). Zurro: muchos jóvenes prefieren la litrona porque no les han llevado al teatro. *ABC*.

RECHE SELAS, A. (2012). Alfonso Zurro y Pablo Gómez-Pando: el director y su pícaro. 5 de octubre, recogido de <http://elrinconcillodereche.blogspot.com.es/2012/10/alfonso-zurro-y-pablo-gomez-pando-el.html>.

ROMERA CASTILLO, J. (2014). *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13: 33)*. Madrid: Editorial Verbum.

ROSWITA (2001). *Corps en scène*. Belgique: Lansman.

SÁNCHEZ, J. A. (Dir.) (2002). *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*. Madrid: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

SEDEÑO, J. A. (2002) . Notas sobre el teatro andaluz de creación en *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002* (Dir. José Antonio Sánchez), Madrid: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 285-318.

SURBEZY, A. (1997). *El texto didascálico en Bufonerías de Alfonso Zurro. Mémoire de Maîtrise*. Toulouse: Université de Toulouse-Le-Mirail.

VIGORRA, J. (1994, de 29 de noviembre). El teatro cateto de Alfonso Zurro. *El Correo de Andalucía*.

VILCHES DE FRUTOS, M^a F^a (Ed.) (2005). *Mitos e identidades en el teatro español contemporáneo*, Ámsterdam-Nueva York: Ed. Rodopi.

ZUBERZY, A. y DÉBAX, M. (1999). Introduction. En *Bufoñerías/Bouffonneries*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail-Instituto Cervantes-Théâtre de la Digue.

ZURBEZY, A., LOBERA, M. RODRÍGUEZ, A. (2002). *Por narices/ Histoires de nez, A solas con Marilyn/ Autour du Marilyn*. Toulouse: Presses Universitaires.

ZURRO, A. (1995). *Farsas maravillosas*. Madrid: La Avispa.

---. (1998). *A solas con Marilyn*. Sevilla: Galaor.