

Academia de Buenas  Letras de Granada

# DISCURSO

PRONUNCIADO POR LA

ILMA. SRA. DOÑA GRACIA MORALES ORTIZ

EN SU RECEPCIÓN PÚBLICA  
COMO ACADÉMICA NUMERARIA

Y

# CONTESTACIÓN

DE LA

ILMA. SRA. DOÑA ERIKA MARTÍNEZ

ACTO CELEBRADO EN EL PARANINFO  
DE LA FACULTAD DE DERECHO  
DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA  
EL DÍA 14 DE OCTUBRE DE 2024

GRANADA  
MMXXIV

Esta publicación ha contado con una subvención  
de la Consejería de Transformación Económica, Industria,  
Conocimiento y Universidades de la Junta de Andalucía.



**Junta de Andalucía**  
Consejería de Transformación Económica,  
Industria, Conocimiento y Universidades

*Edita:* © Academia de Buenas Letras de Granada  
Apartado de Correos 1013  
18080 GRANADA  
<http://www.academiadebuenasletrasdegranada.org/>  
*Imprime:* Taller de Diseño Gráfico y Publicaciones, S. L., Granada  
*Depósito Legal:* Gr/1212-2024.

# DISCURSO

DE LA

ILMA. SRA. DOÑA GRACIA MORALES ORTIZ

Por una dramaturgia de la in-quietud



Excmo. Sr. Presidente,  
Excmas. e Ilmas. Sras. y Sres. Académicas y Académicos,  
Señoras y Señores,  
amigas y amigos:

**D**esde el momento en que se aceptó mi ingreso en la Academia de Buenas Letras de Granada (con esa sugerente letra K), me he estado preguntando qué tema elegir para esta intervención. ¿Poesía o teatro? ¿Algo personal, centrado en mi propia obra, o mejor analizar otras visiones estéticas? Todavía recuerdo el magnífico discurso que pronunció hace unos meses mi compañera Erika Martínez, en el que se conjugaban tan magistralmente la ternura con la lucidez intelectual.

Además, me resultaba complejo encontrar el tono adecuado, porque si bien nos hallamos en un acto literalmente académico, también hay en él algo de celebración colectiva.

El reto, por tanto, era intentar estar a la altura del modelo marcado por los discursos precedentes, pero también dar la talla ante las personas reunidas hoy aquí:

- académicas y académicos, cuya trayectoria conozco y admiro, y a quienes agradezco sinceramente el haber aceptado mi incorporación;
- amigas y amigos, que habéis sido y sois un apoyo constante y un estímulo imprescindible en mi recorrido intelectual, creativo y vital;
- mi familia: que está siempre ahí, construyendo el hogar que me acoge y me da sentido
- y público en general.

Gracias por la asistencia y por acompañarme en un momento tan especial.

Haciendo honor al nombre de esta Academia, espero haber encontrado finalmente las Buenas Letras, dispuestas unas tras las otras, para dirigirme a ustedes.

#### LA “IN-QUIETUD” DEL TEATRO

Tras estas primeras dudas que les he confesado, me decidí por abordar una cuestión central en mi búsqueda como dramaturga, que reconozco también en la obra de otros autores y autoras por quienes siento especial predilección: la voluntad de in-quietar al espectador; esto es, el deseo de no dejarle “quieto”, de con-moverle, no solo a nivel emocional, sino también en un sentido intelectual y ético.

Habría que empezar señalando que la propia esencia del teatro ya implica una forma de movilización, de complicidad inevitable con los receptores; esta forma artística propone, en palabras de Santiago Trancón, una “ficción real” o una “realidad ficticia” y ese trasvase por el cual una actriz llamada (por poner un ejemplo muy cercano) Gema Matarranz es asumida como Juana la Loca o como Nevenka; ese trasvase por el que la conjunción en escena de una toalla extendida sobre el suelo, una sombrilla de colores y un suave sonido de olas nos traslada a una playa real; ese trasvase, en fin, entre lo real y lo ficticio, no puede producirse sin nuestra colaboración activa como público, que asistimos a la representación para dejarnos embaucar conscientemente, pidiendo que nos mientan bien, desde la emoción, la honestidad y la belleza.

Podemos afirmar, así, que esta forma artística se sustenta sobre nuestra capacidad analógica (desde el sentido que Octavio Paz otorgaba a la “analogía” en su libro *Los hijos del limo*). El teatro es, en su naturaleza misma, metáfora, metonimia, apelación constante al poder de nuestra imaginación y de nuestra empatía.

De hecho, desde nuestra infancia desarrollamos, de forma instintiva, esa capacidad para metamorfosearnos nosotros mismos y nuestro entorno: somos Superman al ponernos una capa sobre los hombros, o nos convertimos en Pipi Calzaslargas al hacernos trenzas; nuestra muñeca se transforma en una bombera al rescate o los playmovils en caballeros luchando contra dragones: esa capacidad analógica del teatro está latente en el ser humano desde siempre y es un instrumento esencial para aprender la vida y aprender la convivencia. Tan imprescindible como lo es el juego. Porque el teatro, como me dijo alguna vez José Sanchis Sinisterra, es una forma de jugar en serio.

Ahora bien, aunque esto funcione así de forma latente, existen piezas teatrales que incentivan esta necesaria intervención del público, que la llevan más lejos, planteando al espectador un cierto reto, una cierta dificultad, sin que la obra tenga, por ello, que resultar inaccesible.

Reconozco que, como espectadora, lectora y creadora, este es el tipo de propuestas que más me interesan. Y me gustaría, en este discurso, apuntar a algunas de las estrategias que promueve la dramaturgia hispánica más reciente y que he utilizado yo misma para generar esa poética de la “in-quietud”.

## ATOMIZACIÓN TEMPORAL Y DEPURACIÓN ESPACIAL

Voy a comenzar por uno de los elementos fundamentales de la teatralidad: la dimensión espacio-temporal en la que dicho arte se ejecuta. El teatro se genera en un aquí y un ahora concretos, específicos, y eso permite posibilidades muy particulares en el diseño textual.

En su libro *El aroma del tiempo*, nos dice el filósofo coreano Byung-Chul Han: “La crisis temporal de hoy no pasa por la aceleración. [...] El tiempo carece de un ritmo ordenador. De ahí que pierda el compás. [...] La responsable principal de la disincronía es la atomización del tiempo” (Herder, página 9).

Me gustaría destacar esta noción: la atomización del tiempo. Porque me parece que describe bien la forma en que vivimos nuestro presente, afectando sin duda a la manera en la que hoy nos contamos las historias.

En efecto, una de las características fundamentales del discurso dramático de las últimas décadas es, precisamente, la presentación de modelos cronológicos que rompen con la linealidad o con la relación causa-efecto que sentimos como “lógica”. Se fragmenta el desarrollo de la fábula, insertando elipsis no siempre explícitas y creando estructuras que tienen algo de puzle; se nos propone también el movimiento brusco entre temporalidades diferentes, saltando de lo que intuimos como presente a sucesos pasados o futuros; se prueba a alterar el orden lógico de la historia, por ejemplo, contándola hacia atrás (como en *Rashid 9/11* de Jaime Chabaud) o simultaneando en escena situaciones y personajes pertenecientes a temporalidades distintas; se puede, incluso, bifurcar la fábula en varios caminos



posibles, tal y como propusimos Juan Alberto Salvatierra y yo en *La grieta, entre animales salvajes*.

Esta versatilidad otorgada a lo cronológico en los textos dramáticos está enraizada en esa vivencia “atomizada” del tiempo, que proviene, en parte, de nuestro uso de las tecnologías audiovisuales. Me refiero, por ejemplo, al cambio brusco de escenas que permite el montaje cinematográfico, pero también a otros hábitos, como la práctica del zapping, con lo que tiene de recepción fragmentaria, fugaz, incompleta; y, por supuesto, la forma en la que “surfeamos” por internet (según el verbo que propone Alessandro Baricco en su libro *Los bárbaros. Ensayo sobre la mutación*).

Estas experiencias impactan, inevitablemente, en la forma de crear de los dramaturgos y dramaturgas actuales, pero también configuran nuestro horizonte de expectativa como receptores: estamos acostumbrados y preparados para aceptar textos que tienen algo de rompecabezas (no siempre bien ajustado ni completo), de caleidoscopio, de laberinto.

Entonces, ¿cómo no aprovechar esta potencialidad? ¿Cómo quedarse en un discurso unidireccional, rectilíneo, que se propone como cerrado y completo? Entiendo que la puesta en marcha de las estrategias que he comentado antes, al quebrar o desarticular la fábula, está exigiendo un espectador más atento y cómplice, pero, a su vez, ¿no son estructuras más perspicaces y atentas a la manera en que percibimos el tiempo actualmente?

Por otra parte, el uso de estas formas alternativas en la temporalidad provoca consecuencias en la presentación de los espacios: al desplazarnos cronológicamente lo hacemos también entre una multiplicidad de lugares. Esta versatilidad cronotópica se resuelve con facilidad en el cine, pero en un

escenario genera la aparente dificultad de cómo representar tantas localizaciones diversas. Y digo “aparente dificultad” porque lo que propone finalmente buena parte de la dramaturgia más reciente es que sus ficciones se presenten sin casi escenografía, apoyadas más en elementos simbólicos y versátiles que en decorados tradicionales, en una línea estética que Sanchis Sinisterra denominó “teatralidad menor”.

Paradójicamente, sólo mediante este ejercicio de depuración y simplificación pueden plantearse escénicamente obras en las que estalla la idea aristotélica de una unidad de espacio.

Esto se hace muy evidente, por ejemplo, en un texto que suelo analizar en mis clases de “Discurso literario español en la actualidad”, del grado de Filología Hispánica: *Hamelin* de Juan Mayorga. En él se desarrolla una fábula que implicaría una enorme variedad de localizaciones, pero se apuesta, en cambio, por un escenario vacío, tal y como se indica de forma explícita, hablándole al receptor, en la escena cinco: “Quizá usted, espectador, se haya sentido de ese modo alguna vez. De usted depende crear esa sensación. *Hamelin* es una obra sin iluminación, sin escenografía, sin vestuario. Una obra en que la iluminación, la escenografía, el vestuario, los pone el espectador” (*Teatro 1989-2014*, Ediciones La uña Rota, página 396).

Por otra parte, si reflexiono sobre mi propia dramaturgia, reconozco un especial interés por explorar la carga simbólica del entorno escénico y de los objetos que lo configuran. Pienso en el vagón subterráneo de *Interrupciones en el suministro eléctrico*, la sala de espera y la escalera de *Quince peldaños*, los sacos de tierra de *Un horizonte amarillo en los ojos*, la casa rural y el exterior

de *La grieta, entre animales salvajes*, el almacén indefinido en *La primera noche de los niños-pájaro*, la decadencia progresiva del entorno en el que transcurre *Mal olor...* Me sirvo de estos elementos para generar entornos propios, que me gusta definir como “alter-topías”.

Finalmente, otra estructura espacio-temporal por la que siento predilección es la que permite simultanear en el escenario dos localizaciones lejanas, con la posibilidad de que en algunos momentos se generen intersecciones entre ellas: sobre este esquema se asientan *Como si fuera esta noche* o *NN12*. La experiencia me dice que se trata de un mecanismo muy atractivo para alentar esa deseada actitud interrogativa del espectador, que durante una parte de la representación se encuentra desconcertado, sin llegar a saber el porqué de que el escenario esté dividido en dos zonas y allí estén transcurriendo, a la vez, acciones en apariencia desconectadas. Es muy estimulante percibir ese momento en el que se produce una especie de clic en la mente del receptor: cuando intuye la interrelación latente entre esas zonas distantes y cómo se influyen y necesitan para componer la fábula completa.

#### FISURAS EN “LO REAL”

Pasemos ahora a ocuparnos de otro de los componentes esenciales en un texto teatral: la elección de la historia que se desarrolla y cómo en ella se representa o no lo que podemos llamar “realidad”. Entrecornillo ese sustantivo porque el vocablo me parece uno de los más claros ejemplos de la insuficiencia de nuestro lenguaje y su sometimiento a un determinado inconsciente ideológico, como señalaría

mi admirado Juan Carlos Rodríguez. Cuando hablamos de “lo irreal” se está presuponiendo que existe “una realidad” concreta y sólida, con unas fronteras determinadas, tal y como sostiene el pensamiento positivista. Para mí, la noción de “realidad” está llena de recovecos, es inestable, y, por tanto, incorpora con naturalidad lo que llamaríamos “imaginario” o “ficticio”. Esto puede deberse, en parte, a mi temprana fascinación por la literatura latinoamericana, que me llevó a realizar la tesis doctoral con mi querido Álvaro Salvador: así fui asumiendo toda la riqueza de lo transcultural, con sus múltiples cosmovisiones alternativas.

Por otra parte, como sabemos, desde comienzos del siglo XX se viene desarrollando una literatura que estaría sustentada sobre lo que Paul Ricoeur llamó “filosofías de la sospecha” y que se ha visto alimentada por otras corrientes posteriores igualmente desestabilizadoras: la teoría de la relatividad, la física cuántica y la teoría de cuerdas, la emergencia ecológica, los movimientos feministas, los estudios postcoloniales, la noción de *posverdad*, la incertidumbre provocada por la reciente pandemia de la covid-19, etc...

Por todo esto, las historias que más me interesan, tanto en mi propia práctica dramaturgica como en mi experiencia como lectora, nacen de una actitud que se interroga sobre los contornos de esa categoría cerrada de “lo real” y le abre fisuras, mediante diversas estrategias en las que voy a detenerme brevemente.

Empecemos por destacar cómo una parte del teatro contemporáneo hispánico se ha propuesto investigar la importancia revulsiva de lo no-dicho, de lo implícito, del subtexto. Esta “poética de la sustracción”, tal y como la denomina Sanchis Sinisterra para referirse a Lluïsa Cuni-

llé, reclama un receptor dispuesto, no ya solo a rellenar los huecos de sentido que el texto deja, sino a algo más arriesgado y vertiginoso: tiene que ser capaz también de aceptar que esos vacíos no siempre van a ser completados. Es decir, en los textos más interesantes de esta tendencia no se propone un enigma que se logra descifrar para que todo encaje en su sitio; en ellos, no hay que hallar una pieza recóndita que viene a resolver el rompecabezas para dejarnos con una sensación de completitud y orden; al contrario, lo silenciado perdura y ese vacío actúa como una caja de resonancia que se expande en el texto.

Otra estrategia que también atenta contra una visión cerrada de lo real se basa en el uso de elementos oníricos o fantásticos. Así, por ejemplo, podemos destacar la inclusión de personajes muertos en escena, que es una característica muy presente en el teatro español de lo que Marianne Hirsch ha denominado la “posmemoria”; también la presencia de animales que pueden llegar a ser protagonistas de la acción; o la predilección por figuras míticas que son reinventadas, sacadas de su contexto, pero que siguen manteniendo una fuerte carga semántica; etc...

Por último, también entra en conflicto con el realismo convencional el uso de lo metafórico, que considero que es uno de los ejes donde se asienta una parte importante de mi propia dramaturgia. Habría que empezar aclarando la diferencia que percibo entre símbolo y metáfora. En ambos casos, lo que se nos da en el texto nos remite a una entidad extratextual, que tiene que ser sobreentendida por el receptor. Ahora bien, si en el primero, en el símbolo, hay un referente al que se está aludiendo, en la metáfora pura, por el contrario, no es fácil discernir a qué realidad

externa se quiere apuntar. Mi visión de este recurso se acerca, entonces, a lo que Jaime Alazraki denomina “metáfora epistemológica” en sus trabajos sobre Cortázar y Borges. En este mismo sentido, otro argentino, Ernesto Sábato, apunta (en su libro *Uno y el universo*): “Se ha argumentado repetidas veces que la metáfora tiene un valor psicológico, que actúa por deslumbramiento. Me parece, más bien, que tiene un valor ontológico, que actúa por alumbramiento de los estratos más profundos de la realidad” (Seix Barral, página 100).

La metáfora permite crear un mundo propio en el texto, que no es una transposición unívoca de la realidad externa y que hay que aceptar en su autonomía e integridad, sin el ancla a un referente específico.

Sobre esta premisa se sustentan varias de mis obras, especialmente *Quince peldaños*, *Un horizonte amarillo en los ojos* y más recientemente *Mal olor*. Estos textos los he escrito a partir de una imagen que ha funcionado como disparador, una imagen cuyo sentido último yo misma no era (no soy) capaz de discernir: en el primer caso, visalicé a una mujer subida en lo alto de una escalera con unos prismáticos, mientras su marido la miraba desde abajo; en *Un horizonte amarillo en los ojos* intuí la figura de un hombre errante, con varios sacos de tierra amontonados en un carro; en *Mal olor* se impuso un trío de personajes cuidando de alguien enfermo (pero, ¿quién?) que permanece en una habitación contigua, mientras un olor cada vez más irrespirable va deteriorando el entorno. Cuando atisbo estas escenas no son todavía una historia, pero percibo que contienen el germen de una fábula posible: mi esfuerzo consiste, entonces, en averiguar yo misma de dónde vie-

nen y hacia dónde van estas situaciones, pero avanzando un poco a ciegas, respetando el componente de misterio y abstracción que me ofrecen.

No es que dichas piezas no remitan a lo extratextual, a lo que está sucediendo a nuestro alrededor, pero lo hacen de una forma oblicua, indirecta, sin enlaces claros con circunstancias reconocibles. Así, durante el proceso de escritura, yo sabía desde el principio que *Quince peldaños* trata sobre la incomunicación, la pasividad, la impotencia; era consciente de que *Un horizonte amarillo en los ojos* proponía una metáfora en torno a la dicotomía pertenencia/desarraigo; me proponía con *Mal olor* abordar una situación de progresiva decadencia en el marco de un sistema opresivo, donde la obediencia o la rebeldía, la pasividad, el miedo o la ilusión estuvieran, soterradamente, sosteniendo una cierta tensión dramática.

Lo cierto es que, en todos estos casos, será, sobre todo, el receptor quien tenga que dilucidar estos temas o, más bien, quien tenga que decidir cómo dialoga el texto con nuestra sociedad actual.

Finalmente, habría que apuntar cómo, según sugerí, no solo las historias se ven afectadas por este agrietamiento de la representatividad realista; también los personajes se van volviendo identidades más opacas, incompletas. Y esto afecta, finalmente, a sus voces. En el marco de esta poética de la inquietud resulta legítimo cuestionar la eficacia y la completitud de la palabra, promoviendo así, lo que Sanchis Sinisterra ha diagnosticado como “crítica del discurso logocéntrico” y “distorsión de la pretendida transparencia comunicativa” (*La escena sin límites*, Ñaque, página 278).

Ciertamente, en la dramaturgia más reciente la voz de los personajes ha dejado de ser precisa y limpia y se ha ido pervirtiendo con interrupciones, dudas, repeticiones, silencios... incorporando todo lo que hay de “incomunicativo” en el acto de hablarse. Ahora bien, considero que este trabajo de “alteración” o “emborranamiento” no es algo que se realiza de forma ni improvisada, ni ingenua: al contrario, las posibilidades que otorga esta tendencia a disfuncionar el habla de los personajes deben trabajarse meticulosamente. Aunque resulte paradójico, una de las cuestiones que otorgan a un texto dramático su valor literario hoy día es la capacidad para encontrar y colocar en su sitio cada una de las palabras que permiten elaborar un discurso roto, incompleto, cuestionador del propio lenguaje.

La inclusión de este tipo de rupturas verbales genera en el receptor la necesidad de mantenerse atento y activo, rellenando huecos, aceptando las interrupciones del discurso del personaje, así como su incapacidad para decir o decirse de forma exacta... Si estos recursos se usan sin ser llevados al extremo de lo incompresible, implican dos consecuencias positivas: por una parte, el receptor se sentirá participe en el desciframiento del mensaje; por otra, puede llegar a sentir una cierta empatía con el hablante en escena, ya que este discurso precario, falible, lleno de grietas, es también el nuestro, el de los lecto-espectadores: es decir, en él reconocemos la imprecisión y las carencias de nuestra propia habla.

Finalmente, en este marco podemos insertar también una posibilidad estructural que está resultando muy estimulante en el teatro actual: la entrada de lo narrativo en el discurso dramático. Esto provoca una interesante hibridez



que también afecta a las formas de recepción. En este tipo de propuestas, el pacto de ficción de lo teatral está siendo constantemente quebrado y repuesto, porque se combinan, sin casi transición, escenas tradicionalmente dramáticas, en las que el protagonista es ajeno a la presencia de los espectadores, con momentos de naturaleza narrativa, donde ese mismo personaje se dirige de forma explícita al público. De este modo, lo que solemos llamar “cuarta pared” pasa a ser una superficie agrietada, de naturaleza versátil, que transita constantemente entre la opacidad y la transparencia.

#### LA CAPACIDAD IN-QUIETANTE DEL CONFLICTO ESTÁTICO

En esta última parte quiero explorar otra de las categorías fundamentales del discurso dramático: la noción de conflicto. Como se sabe, este elemento es un eje nuclear que sostiene el texto, lo estructura y lo hace progresar.

Pues bien, también en este terreno existen fórmulas que acentúan esa posición activa y cómplice de los espectadores. Me voy a referir a una forma de conflictividad muy poco utilizada, pero que, desde mi punto de vista, genera fábulas muy sugerentes para el público teatral: el estatismo como estrategia dramática. Sobre esta cuestión he publicado ya algún artículo más exhaustivo, en el cual esbozaba una esquemática definición de este tipo de conflicto, que reproduzco aquí:

Ante un estímulo X, el personaje protagonista no reacciona o reacciona de un modo que no responde a las expectativas lógicas. El personaje está demostrando así dos cualidades esenciales: por una parte, su ausencia de deseo inicial (no es él quien genera el arranque de la acción) y,

por otra, su carencia de voluntad de lucha, de resistencia o de mejora, a la hora de enfrentarse al peligro que le sobreviene o de aprovechar la ocasión propicia ofrecida.

Esta formulación atenta contra una de las nociones que sostienen buena parte de la teoría dramática: la del “conflicto volitivo”, según el cual la progresión argumental y las acciones del personaje dependen de su voluntad, de la fuerza con la que le empuja su deseo. Sin embargo, el conflicto estático nos coloca en la situación opuesta: el personaje no quiere nada, no tiene “nada que hacer” como repite Estragón en *Esperando a Godot* de Beckett.

Esta abulia del protagonista puede funcionar como un eficaz y hondo revulsivo, que rompe radicalmente con el horizonte de expectativa del receptor. Desde siempre, desde la infancia, las historias que han ido construyendo nuestra visión del mundo se basan en la figura del héroe, con su ambición y su capacidad para esforzarse, sobreponerse a los obstáculos y, finalmente, triunfar o fracasar. Entonces, ¿cómo reaccionar ante un personaje que se deja hacer, que permite que le torturen o le arrebaten algo preciado, sin oponer resistencia?; ¿cómo nos posicionamos frente a un protagonista que no intenta salvar a nadie, ni siquiera a sí mismo?; ¿cómo aceptamos la reiteración pasiva de gestos que no terminan consiguiendo ningún avance, ninguna superación de las limitaciones?

Según mi experiencia, una de las primeras respuestas puede ser la incomprensión o el desconcierto. Y eso ya es interesante, porque evidencia nuestra dificultad para aceptar una propuesta que se salga del marco del conflicto volitivo, incluso cuando el modo en que lo hace es totalmente realista y, por tanto, a priori, comprensible (como ocurre,

por ejemplo, en buena parte del teatro de Harold Pinter). Ese “no entender” la pasividad demuestra hasta qué punto estamos sometidos, en la ficción, a una visión del protagonista como “héroe”, o sea, como alguien voluntarioso, esforzado, sacrificado... A pesar de que conocemos bien, en nuestra existencia cotidiana, lo que es la abulia, la desgana, la indiferencia, no la asumimos al verla en escena: es decir, no la podemos ajustar a nuestra visión de lo que “debería” contar una obra teatral.

Después de esa primera reacción, vendrán otras: la risa ante esa actitud del personaje (y ciertamente, el conflicto estático puede ligarse con facilidad al humor negro); el enfado o la indignación al ver su abulia; la compasión y hasta la ternura ante su debilidad; la angustia cuando se despierta nuestra empatía y sufrimos una situación del que él o ella no intenta salvarse... En definitiva, cualquiera de estas emociones implica una forma de inquietud para el espectador, que es invitado a salir de su zona de confort.

En mi obra dramática, muy influida por Beckett, Pinter, o figuras argentinas más recientes como Griselda Gambaro o Daniel Veronese, he tratado de poner en juego este tipo de conflictividad en varias ocasiones. Especialmente, en mi texto *Mal olor*: allí los personajes no quieren cambiar nada y repiten los mismos gestos, tratando de mantener una cierta normalidad, que les permita ignorar el desgaste progresivo de su mundo y la amenaza que este proceso de degeneración conlleva para su supervivencia.

## A MODO DE CONCLUSIÓN

En este discurso he tratado de dilucidar cómo algunas propuestas del teatro reciente están pensadas para un espectador más cómplice y activo. Considero que escribir teatro desde esta intención conlleva dos presupuestos.

Por una parte, la confianza en que existe un público preparado para, e incluso anhelante de, propuestas de este tipo. Como ya postulé en otro momento, frente a un teatro para entre-tenerse, definiendo aquel que lleva a intro-tenerse: es decir, a desarrollar una mirada más profunda y compleja de lo que somos como individuos y como sociedad.

En segundo lugar, considero que la práctica de esta dramaturgia de la inquietud puede colaborar en la construcción de ciudadanos más comprometidos y menos manipulables. Estoy convencida de que sólo tratando al otro con inteligencia, con lucidez y hondura, conseguimos que ese otro —en este caso, esa persona que observa activamente desde un patio de butacas— desarrolle también todo el potencial de su inteligencia, hondura y lucidez.

Soy plenamente consciente de que estas premisas no generan espectáculos comerciales ni de seguimiento masivo. En mi compañía, Remiendo Teatro, hemos vivido en reiteradas ocasiones la dificultad que implica producir, y sobre todo distribuir, propuestas artísticas donde existe dicho factor de riesgo. No obstante, personalmente no me resisto a seguir buscando, una y otra vez, este tipo de creaciones; es cierto que tengo la posibilidad de hacerlo, pues combino la escritura con mi otra pasión vital, la docencia universitaria, y esto me permite una gran libertad

a la hora de elegir mis temas, mi ritmo de trabajo, mis propuestas discursivas.

El examen crítico de nuestro presente me lleva a pensar que la promesa tecnológica de lo fácil, lo rápido y lo cómodo, nos aboca a una sociedad moralmente ciega y anestesiada, demasiado volcada en la práctica de un individualismo insaciablemente consumista. En ese sentido, admiro la fuerza revulsiva de una práctica colectiva y artesana, como es el teatro, y de una escritura que logre desafiarnos, invitarnos a salir de la comodidad y la inacción: una dramaturgia de la in-quietud.

No quiero terminar este discurso sin agradecer nuevamente a quienes conforman esta Academia de Buenas Letras de Granada su confianza y generosidad al aceptarme en su casa. También me gustaría mostrar mi gratitud con José Rienda, que fue quien presentó la propuesta de mi ingreso, y con José Abad y Erika Martínez, que la avalaron.

Me ilusiona la idea de aportar a esta digna institución algo de mi experiencia, mi entusiasmo y, sobre todo, mi profundo amor por las letras.

Muchas gracias por su atención.



GRACIA MORALES ORTIZ  
(Motril —Granada—, 1973)

Su relación con la literatura empieza en la infancia, cuando descubre su pasión por la lectura y empieza a escribir relatos y poesía. Por ello decide estudiar Filología Hispánica y se traslada a Granada, donde reside desde entonces.

Completa su licenciatura y se doctora con una beca de investigación otorgada por la Junta de Andalucía; posteriormente consigue una beca posdoctoral, desarrollada en la Universidad de Montpellier. En 2003 es contratada como docente en la Universidad de Jaén y en 2009 regresa a la Universidad de Granada donde obtiene, finalmente, su plaza de profesora titular de literatura española e hispanoamericana.

En 1998 comienza a desarrollar su faceta como dramaturga. Es cofundadora de la compañía granadina Remiendo Teatro, que ha llevado a escena nueve espectáculos a partir de textos suyos y en donde también ha ejercido, ocasionalmente, como actriz o ayudante de dirección.

Como autora teatral, ha publicado y estrenado más de treinta piezas teatrales, algunas de las cuales se han traducido al francés, inglés, italiano, alemán, portugués, rumano, húngaro y persa y se han representado en Europa, Estados Unidos y Latinoamérica. Ha obtenido, entre otros, el premio Marqués de Bradomín (con *Quince peldaños*, 2000), el Premio Miguel Romero Esteo (con *Un lugar estratégico*, 2003), el SGAE de Teatro (con *NN 12*, 2008), el SGAE de teatro infantil y juvenil (*De aventuras*, 2011), el Premio Lorca de Teatro Andaluz a la autoría teatral por *La grieta, entre animales salvajes* (escrito con Juan Alberto Salvatierra) y el premio

de Teatro en Confluencia 2020 (por *La primera noche de los niños-pájaro*). Otros textos destacables son *Como si fuera esta noche*, *El caso Garay*, *Trincheras* o *Mal olor*.

Además, ha participado en proyectos colectivos, como en *La orilla perra del mundo*, *Puertas cerradas*, *Madrid. Ciudad maldita*, *Heridas*, *Planeta vulnerable* o *Cicatrizar*.

En su faceta como poeta, ha dado a conocer cinco poemarios: *Manual de corte y confección* (2001), *De puertas para dentro* (2004), que obtuvo el Primer Premio de Poesía “Javier Egea”, *La voz en pie* (2014), *Del hogar y sus mudanzas* (2018) y *Apuntes para un diccionario* (2021), ganador del VII Premio de Poesía Juana Castro.

Como profesora universitaria, lleva desarrollando labores de investigación y docencia desde 1998. Su tesis doctoral, titulada *Arguedas y Cortázar: dos búsquedas de una identidad latinoamericana*, obtuvo el Premio Extraordinario de Doctorado. Su labor investigadora se centra fundamentalmente en la literatura hispánica de los siglos XX y XXI. Entre los autores que ha estudiado destacan el narrador peruano José M<sup>a</sup> Arguedas (con su libro *José María Arguedas: el reto de la dualidad cultural*, de 2011), y también Julio Cortázar, Mario Benedetti, Manuel Puig, Alejo Carpentier o César Vallejo. Asimismo en los últimos años está centrada en el estudio de la dramaturgia hispánica reciente: ha presentado diversas investigaciones sobre autores como Roberto Arlt, Griselda Gambaro, Rodolfo Usigli, Sanchis Sinisterra, Edgar Chías, Sara Uribe, Lola Arias...

Ha realizado estancias en varias universidades y centros de investigación y ha sido invitada a numerosos encuentros y coloquios, en España y el extranjero. Imparte, regularmente, talleres de escritura teatral.



# CONTESTACIÓN

DE LA

ILMA. SRA. DOÑA ERIKA MARTÍNEZ



Excmo. Señor Presidente,  
Excmas. e Ilmas. Sras. y Sres. Académicos,  
Señoras y señores, gente querida:

Cumplo hoy el feliz encargo de responder a la próxima Académica de las Buenas Letras, privilegio que me permite seguir celebrando que exista cerca de mí alguien como Gracia Morales. Muchas de las personas que estáis aquí habéis tenido la oportunidad de entusiasmaros en sus clases, de inquietaros en sus obras de teatro, de conmoveros en sus poemas o entre sus brazos. Conocéis su inaudito sentido común y esa forma suya de ejercerlo sin renunciar un segundo a la inteligencia. Conocéis su honesta defensa de la razón y su empatía, su autoridad sin aspavientos. Conocéis su carácter: su poética. La suerte ha querido que pueda yo disfrutar de todo ese conocimiento en cada vez más espacios. Que pueda yo gozosamente ser en tantos sitios su compañera.

Poeta, narradora y profesora de literatura en la Universidad de Granada, Gracia Morales es una las dramaturgas más importantes de Andalucía. Fue una de las fundadoras de su Academia de Artes Escénicas y de la compañía granadina Remiendo Teatro. Su carrera ha sido reconocida, entre otros, con galardones como el Marqués de Bradomín, el Miguel Romero Esteo o el Premio Lorca de Teatro Andaluz, además de los premios de poesía Juana Castro y Javier Egea. Con una impecable carrera universitaria que le ha permitido triangular entre Montpellier, Jaén y Granada, Gracia Morales ha venido desarrollando un recorrido investigador que la ha convertido en una incuestionable especialista en

teatro y poesía latinoamericana contemporánea, y que la ha llevado de Arguedas y Cortázar a Griselda Gambaro o Sara Uribe.

Como ya señalé en una antología suya que tuve la suerte de preparar, su poesía se inclina por una hermosa sencillez expresiva y cierta oralidad que armoniza con el confesionalismo. A esa vocación experiencial se añaden, también en su teatro, mecanismos de distanciamiento muy personales: un uso original de la extrañeza o la irrupción de elementos fantásticos, combinados con los ecos de la gran tradición latinoamericana del siglo xx. No es extraño por ello que Morales haya declarado hoy su intención de indagar en una “poética de la in-quietud”. En su propia obra literaria, el elemento fantástico termina invadiendo con seriedad los espacios existenciales. Quizás porque la normalidad siempre tiene algo de forzado o inquietante, de representación. Asunto que, por cierto, afronta Morales escamoteándonos las acciones mediante cadenas de elipsis. Entregándonos los paréntesis de su reflexión emotiva. Porque su poética no solo trastorna nuestra quietud, también se mueve con nosotros: desea con-movernos, como ella misma confiesa en su discurso.

Dado que el tiempo de la memoria es aun menos lineal que el teatro contemporáneo, pensar en Gracia Morales implica para mí recibir un vendaval de escenas que los caprichos del corazón espigan y revuelven sin ningún tipo de respeto por el señor Chronos. Las cautivadoras clases que me impartió cuando yo todavía era becaria se me confunden con las que —me consta— sigue impartiendo a sus fieles estudiantes, que ahora tienen la edad que ella tenía y que, más de una vez, la han nombrado Madrina. La recuerdo

deslumbrando de forma simultánea, como si de un mismo auditorio se tratara, al muy erudito público que asistió a dos ponencias tuyas en Sorbonne y en la Universidad de Leicester. Y cuando pienso en sus poemas, una música suave se alterna en el barullo de mi cabeza con los silencios y las palabras contenidas de sus personajes sobre el escenario. A todo ello se impone el carácter de Gracia Morales, que tiene algo de bendito. Por la confianza extrema que genera en quienes la tratamos. Porque siempre va a decirte lo que piensa. Porque te lo dirá de forma que no te hiera. Y porque lo que piensa siempre parece ajustarse de forma sorprendente a la verdad. Su capacidad vital de asumir responsabilidades y tomar iniciativas será un regalo para la Academia y es una fuerza de cuyos fantasmas se alimenta su teatro, habitado por criaturas de voluntad entumecida y existencia enmarañada. ¿Pero cómo distinguir entre vida y teatro?

El discurso que acabamos de escuchar evoca una definición de José Sanchis Sinisterra: el teatro es una forma de jugar en serio. Ese matiz modal obliga a pensar, por contraposición, en otro juego que quizás lo sea por antonomasia: el juego infantil. ¿Pero acaso existe algo más serio que el juego de la infancia? Yo creo que no, al menos si por seriedad entendemos rigor en la observación de la lógica imaginativa. Mi hijo juega a menudo con animales inventados pero, en sus incansables diálogos dramáticos, jamás bajo ningún concepto acepta que se los califique como imaginarios. —*¿Hijo, jugamos con la ballena invisible?* —*No, mamá, yo no quiero jugar con esa. Yo quiero jugar con la nuestra, con la de verdad.* Y tan importante resulta, en su visión del mundo, que lo inventado es profundamente verdadero, como que es “lo nuestro”. *Juégame*

*bien, mamá*, parece decirme. En el juego y en el teatro siempre hay implícito un dativo afectivo. Porque ambos apelan siempre, como afirma Gracia Morales, a nuestra imaginación y nuestra empatía.

Aseguran que rondando los tres años adquirimos la capacidad de distinguir entre realidad y ficción. Sin embargo, la frontera entre ambos sigue siendo, durante mucho tiempo, bastante permeable. Hasta que algo ahí en medio se endurece, se reseca, fosiliza. Quizás el teatro sea un ejercicio para devolvernos la permeabilidad que una vez perdimos, esa “capacidad analógica” que es, según Morales, un “instrumento esencial para aprender la vida”. No *de* la vida, como habría dicho un escritor menos sagaz y refinado, sino simplemente “aprender la vida”. La literatura produce grandes hallazgos con pequeños gestos. Alcanza a construir una postura ética y estética desechando una simple preposición. Sustrayendo, como hiciera la poética de Lluïsa Cunillé o Sanchis Sinisterra. *Aprender la vida* implica hacer las paces con los huecos del sentido. Regresar a la infancia para traerse una entrega insaciable a la experiencia, un afán que no se paraliza ante el vacío. Porque no espera que nada sea completado. Porque sabe que los vacíos forman, de hecho, una parte irrenunciable del sentido.

Gracia, amiga, compañera, lo que siempre-siempre tiene sentido es seguir compartiendo contigo lugares desde los que trabajar con entusiasmo por la palabra. Enhorabuena y bienvenida a la Academia de Buenas Letras.

Este discurso, editado por la  
Academia de Buenas Letras de Granada,  
se acabó de imprimir en Granada  
el 10 de octubre del año 2024,  
“Día Mundial de la Salud Mental”  
y aniversario del nacimiento de Harold Pinter,  
en Taller de Diseño Gráfico y Publicaciones, S. L.,  
estando al cuidado de la edición  
el Ilmo. Sr. D. José Abad,  
Bibliotecario de la Academia.

Granada,  
MMXXIV