

La dramaturgia de Jorge Dubarry:

**una visión de su
trayectoria desde la
perspectiva textual**

Juan Manuel Cabañas Santo

Hablar de la trayectoria dramaturgic-a de Jorge Pérez Dubarry (Sevilla, 1975) es hablar de trinchera; de esa zanja que se abre en el devenir de silbidos de bala, ráfagas de mortero y lanzamiento de granadas de mano. Como tantos otros, nuestro protagonista hace tiempo que aprendió a remar contra marea, y el teatro para él más que conflicto es batalla. No cabe duda de que para este autor la creación es su campo de minas. La suya, como la de Grotowsky, es una escena pobre por necesidad y convicción que se ha ido definiendo y moldeando a través de los tiempos. Siguiendo la máxima machadiana, bien podríamos decir que su camino se ha hecho al andar.

Cuento con la fortuna de conocer a Jorge desde hace ya algunos años. Corría el año 97 y por aquel entonces el Centro Andaluz de Teatro celebró la primera edición del premio de jóvenes autores andaluces Miguel Romero Esteo. Este momento marca cronológicamente el inicio de dos procesos que se producen de forma paralela e interrelacionada: por una parte, la irrupción de un conjunto de autores y autoras

que desde diversos rincones de Andalucía comienzan a tener una cierta visibilidad (discreta, pero en cualquier caso preferible al ostracismo previo que era casi la única alternativa con la que se contaba); por otra, la proximidad geográfica y el conjunto de intereses compartidos comienza a generar diversas sinergias entre muchos de los participantes del certamen.

Particularmente, quisiera incidir en la circunstancia de que, en buena medida, la celebración del certamen fue una útil vía de conexión que puso su foco sobre el trabajo de unos jóvenes que ya estaban en proceso de creación antes de que surgiera esta convocatoria. Por consiguiente, el concurso otorgó, sin duda, cohesión y visibilidad al movimiento, pero la mecha ya estaba encendida. En ningún caso puede hablarse de generación ficticia o inducida de forma artificial por las instituciones.

Por otro lado, si los vínculos artísticos y profesionales son notorios, los personales son, si cabe, más férreos y de estos últimos se nutre intensamente la motivación de este artículo.

Era Nietzsche quien decía que solo se debe amar lo que se ha escrito con la sangre propia (1973). El viejo ideal romántico

que identificaba de forma inequívoca la creación artística con la experiencia vivencial fue roto ya por el propio Bécquer, quien es bien conocido por ser uno de los grandes maestros de la poesía de la evocación, y a la par por ser el fundador de la poesía contemporánea en España. Este apunte debe hacernos entender dos cuestiones aparentemente contrapuestas pero que en realidad están plenamente vinculadas: que la creación literaria debe nutrirse de experiencia vivencial pero que esta sin el filtro de la técnica no puede moldearse en verdadera experiencia artística. Dicho de otro modo: sin un determinado código no es posible la conexión comunicativa entre emisor y receptor, entre público y autor.

Es por ello por lo que se hace necesario reivindicar la obra y trayectoria de Jorge Dubarry. En primer lugar, porque el suyo es un teatro necesario; teatro entendido de manera integral como elaboración textual, creación colectiva y puesta en escena. Decimos necesario porque surge de las vísceras, de esa profundidad insondable que otorga a ciertas certezas personales la categoría de revelación o de epifanía, palabra esta última mucho más sonora para mi gusto. Pero, al

mismo tiempo, es un teatro altamente elaborado, un tipo de dramaturgia que recoge la furiosa marca del desgarró y la transforma en arte tras pasar por el filtro de la reflexión sosegada. Así, esta conjunción perfecta entre verdad y técnica nos lleva al resultado alquímico del cual emerge la magia.

No obstante, en el caso de nuestro autor, esta conjunción a la que nos referimos ha sido también madurada con el tiempo y la experiencia. Nadie que haya tenido un mínimo contacto con las artes escénicas (o con cualquier tipo de disciplina artística en general) puede negar que en todo proceso de creación hay un alto porcentaje de ensayo y error. Este escrito es, en buena medida, una crónica de ese conjunto de «ensayos y errores». Es una parada en el viaje para echar la vista atrás. La redacción de este artículo coincide con un momento singular en el cual la humanidad ha tenido que parar en seco todos sus movimientos. Personalmente me parece hallarme ante una potente señal de alarma: el parón nunca debe impedirnos divisar el camino recorrido. De manera que les invito a compartir esta mirada atrás confiando en que lo contemplado en ella sirva como impulso para continuar adelante,

siempre hacia adelante.

I. Primeros años

Conservo grabada en mi memoria una frase que en una ocasión escuché del dramaturgo zaragozano Alfonso Plou. Durante un curso de escritura dramática comentó a su alumnado, entre los que tenía la fortuna de encontrarme, que no merecía la pena disimular las referencias autobiográficas más o menos veladas. Parafraseando su propia sentencia nos dijo: «No os preocupéis por la posibilidad de incurrir en el error de escribir sobre nosotros mismos. Siempre lo hacemos» (Plou, A., comunicación personal, octubre 2008). No puedo dejar de pensar en estas palabras al recordar el primer texto de Jorge Dubarry, *Ojos verdes*, estrenado en 1997. Es sintomático comprobar que hay una tendencia generalizada entre los dramaturgos que irrumpen en esta época por la cual la edad de los personajes coincide con un margen de diferencia de pocos años con la edad del dramaturgo. *Ojos verdes* no solamente desarrolla una trama juvenil, sino que es un texto de juventud en sentido estricto con todo lo que ello conlleva.

Es sugerente comprobar cómo el esquema del *bildungsroman* o novela de aprendizaje

se reproduce de forma intuitiva en algunos fragmentos de esta obra. Por aquel entonces muchos de nosotros ni siquiera estábamos familiarizados con el término, pero, de alguna manera, esta obra parece heredera de una tradición con amplia trayectoria en la literatura contemporánea. No deja de ser curioso, además, que en este caso concreto el propio acto de escritura implica, por su carácter iniciático, un aprendizaje en sí mismo.

No obstante, más allá de estos rasgos generales, podemos encontrar los primeros esfuerzos por encontrar una voz propia y un estilo personalizado. El enfoque del texto rehúye de toda óptica costumbrista, y esta, cuando se utiliza, se centra únicamente en el lenguaje en aras de la verosimilitud aristotélica. Por el contrario, el tono general es altamente contenido. El desarrollo de los conflictos se va dosificando en sutiles pinceladas que van dibujando la trama como un lienzo impresionista. El recuerdo, salvando las lógicas distancias, con maestros de la evocación naturalista como Chejov o Eric Rohmer es inevitable.

Este gusto por la sutileza y la introspección psicológica hace que el primer texto teatral de Jorge Dubarry sea una obra

singular. Por una parte, los referentes realistas más inmediatos como Alonso de Santos o Antonio Onetti poco tienen que ver con este tipo de estética ya que la preocupación social es el motor dramático del que se nutren estos autores. Sin embargo, esta singularidad es también notoria en relación con los textos coetáneos. La obra resultó finalista de la primera edición del ya citado certamen de textos teatrales Romero Esteo. Si echamos un vistazo a las tendencias de esa edición inicial, ninguna de las obras relevantes presentadas al certamen se dirigía en esa dirección. Esto nos llevaría a otra cuestión relevante que marca la evolución de los creadores surgidos tras el impulso del premio teatral: la heterogeneidad estilística del grupo. Esto, lejos de constituir un impedimento ha supuesto un verdadero rasgo de identidad; de hecho; debe ser puesto en valor como virtud y evidencia del altísimo potencial creativo de esta llamada generación. Pero, por si todo esto no fuera suficiente, hemos de decir que esta primera obra es asimismo singular dentro de la propia trayectoria dramática de Dubarry. Tal y como veremos a continuación, no es ni más ni menos que la primera piedra de una ecléctica evolución artística donde cada etapa determina un punto de evolución específico y diferenciado.

En ese contexto de transición y búsqueda de un perfil autónomo es donde debemos situar un texto como *El tren de los recuerdos*, estrenado en 1999 por la compañía ¿Por qué teatro?. Tres grandes conceptos son los que envuelven la acción dramática: el tiempo, el recuerdo y el movimiento. El giro estilístico es notable debido a que nos encontramos con una fuerte apuesta por lo simbólico. El asunto literario del *peregrinatio vitae* se revitaliza y entronca con una visión casi vanguardista al presentar una tesis innovadora: presente pasado y futuro podrían no tener una

conexión lineal sino circular. El texto contó con algunas discretas representaciones a principios de la década de los 2000; sin embargo, puede considerarse un importante punto de inflexión hacia un mayor grado de madurez creativa.

2. El fin de la inocencia

En el año 2001 se produce el estreno de *Frío*. No deja de ser un tanto estremecedor pensar en la manera a través de la cual fuimos introducidos en un nuevo siglo y milenio.

El debut de *Frío* tuvo lugar apenas unos meses antes del 11-S y fue el resultado de un largo período de trabajo realizado tras la elaboración del texto. La trascendencia y recorrido del montaje fue significativa. Su impacto en el ecosistema teatral andaluz se hizo notar poniendo en órbita al jovencísimo autor y director sevillano Jorge Dubarry y a su compañía ¿Por qué Teatro?

Son varios los galardones acumulados por el espectáculo. Entre ellos podemos citar los siguientes:

- 1º Premio y mejor dirección en el certamen de teatro y mujer Ciudad de Utrera, 2001.
- 1º Premio del IV certamen de teatro joven de Mairena del Aljarafe, 2001.
- 2º Premio XI Certamen de teatro joven de Sevilla, 2003.

En cualquier caso, hay elementos de tremendo calado que considero deberían ser comentados y que van más allá de los premios conseguidos. Para empezar, podríamos hablar de aquello que se presupone a los clásicos: la capacidad para sintetizar la realidad presente y al mismo tiempo conseguir mantener la vigencia a través del tiempo. En *Frío* se desarrollan temáticas que indudablemente formaban parte de la inquietud general en torno al año 2000, pero que siguen siendo puntos calientes veinte años más tarde. De esta manera, la cuestión del

terrorismo y sobre todo el uso político de este son pilares sobre los que gira el eje central de la trama. Es indudable que tal cuestión presentaba unos matices más localistas en nuestro país en los meses previos del II-S. Sin embargo, y por desgracia, estaba destinado a convertirse en uno de los grandes problemas globales de principios del siglo XXI.

Por otra parte, la perspectiva de género, cuyo empuje ha cobrado un impulso revitalizado e incontestable en los últimos años, se encontraba plasmada ya en este texto. La desigualdad estructural entre hombres y mujeres se vislumbraba aquí como uno de los principales motivos de distorsión social y por lo tanto de conflicto comunitario. De manera transversal, dicha cuestión se encauza con otro problema relacionado: las diversas formas de militancia que una determinada causa puede adoptar y como algunas derivas corren el riesgo de caer en la irracionalidad, de manera que desvirtúan así sus motivaciones primarias perdiendo legitimidad y, sobre todo, otorgando argumentos válidos a quienes bajo el estandarte de la lucha contra la violencia deciden hacer un uso instrumental y político del terrorismo.

Pero si todo esto formaba parte del contenido de *Frío*, también encontramos el reflejo de otro tipo de conflictos mucho más cotidianos. Nos referimos al de las relaciones sentimentales como la dependencia, la toxicidad, la incomunicación... Todos ellos grandes escollos presentes en el día a día de la convivencia íntima. Esta es también una obra de personajes perdidos en sí mismos, de insatisfacciones y frustraciones emocionales. De vacíos interiores que irremediablemente nos empujan hacia el frío.

Lo macro y lo micro, las estructuras sociopolíticas y las problemáticas personales. Las múltiples definiciones y formas que puede adquirir la

palabra violencia. Los contradictorios recovecos por los que se mueven los sentimientos en las distancias cortas. Todo ello interrelacionado y cohesionado con una solvencia y madurez sorprendentes. No cabe duda: el nuevo milenio nos traía el fin de la inocencia.

3. La evolución hacia una obra madura

En el año 2004 se produce la llegada de un monólogo: *Ricky Ricardo, el artista plastificado*. El argumento se centra en el propio personaje y es, en apariencia, sencillo; esto es el resumen que ofrecía el propio pase de mano del montaje:

Un grupo concertado visita un hospital psiquiátrico con el propósito de ver en directo una hora de la vida de un loco. Hoy le toca el turno a Ricky Ricardo, un ser incomprendido y encerrado en contra de su voluntad (Dubarry, 2006, p.1).

La tesis del texto se centra en cuestionar qué es realmente la salud o la enfermedad mental en términos sociales. Planteado en forma de monólogo, propone una puesta en escena minimalista para tratar temas de altísima densidad. Hay pocos términos más abstractos que el de la locura. Dalí afirmaba que la única diferencia entre un loco y él es que él no estaba loco. Una perogrullada se convierte en profundo motivo de reflexión cuando interviene el genio surrealista, porque precisamente ahí está la raíz de la cuestión y su falta de definición. Si buscamos cualquier diccionario común, veremos que define el concepto como la pérdida del raciocinio y, de nuevo, tendríamos que preguntarnos ¿qué es exactamente eso del raciocinio?, ¿qué es exactamente eso de estar cuerdo?, ¿podemos considerar a la sociedad humana un colectivo racional?, ¿podemos considerarnos seres cuerdos? Es cu-

rioso, pero justo hace ahora 100 años, en la década de los años 20 del siglo xx y tras un traumático evento como la I Gran Guerra, el mundo del arte ya respondió a esa pregunta y comenzaron a generarse las vanguardias europeas. ¿Hasta qué punto, el apartarse de esta sociedad enferma no es un signo de profunda cordura?, ¿no sería acaso esta la mayor denuncia a la locura colectiva que ha marcado y continúa marcando el devenir del ser humano?

En *Ricky Ricardo* encontramos un arquetipo de tan ilustre calado como el del mismísimo don Quijote, como don Alonso Quijano, este antihéroe que difunde una verdad interior, un profundo malestar con el entorno. Solo a través del discurso de un loco, de la, en apariencia, irrealidad más profunda, podemos encarar la base de nuestros verdaderos problemas. En *Ricky Ricardo* el escenario se convierte en sanatorio mental y al mismo tiempo en espacio de denuncia. La obra adquiere una cierta deriva brechtiana al dejar al espectador con un profundo desasosiego final. No olvidemos que esos espectadores son los cuerdos visitantes del hospital psiquiátrico. No hay una verdadera catarsis ya que, cuando el discurso finaliza, el estado de las cosas se mantie-

ne en el escenario. La esperanza en *Ricky Ricardo* reside en lo que pueda ocurrir tras el visionado. Esto, en todo caso, es irrelevante al protagonista; el cambio puede llegar o no, pero la denuncia está hecha y el «loco» consigue mantenerse en sus principios. Al fin y el cabo, él no parece pregonar para una audiencia sino para no olvidar sus propias convicciones, para que la «cordura» exterior no le provoque un efecto similar al de una pandemia.

4. Etapa ecléctica y multidisciplinar

A partir del año 2008, la ya polifacética labor de Jorge Dubarry en todas las vertientes que tienen que ver con las artes escénicas se diversifica todavía más. La dirección, la creación colectiva, la improvisación o la *performance* se convierten en caballos de batalla habituales. En lo sucesivo, ya no podremos hablar de una labor de autoría textual, ni siquiera de un director que escribe textos para montar con su propia compañía, sino de un creador multidisciplinar que se implicará de diversas formas en propuestas tan variadas como el musical, las piezas cortas, las improvisaciones o el teatro cabaret.

En relación con esto, nuestro protagonista explora sus

propios límites creativos y su capacidad de sinergia mediante la colaboración con numerosos autores y directores escénicos. Tal y como se ha mencionado, las propuestas son numerosas y mi intención es dar una muestra de algunas de ellas.

Noche Libresca fue estrenada por la compañía ¿Por qué Teatro? en el año 2008. El texto, obra de José Luis de Blas, plantea la sugerente hipótesis de que los libros de una biblioteca pudieran tener vida propia y salieran por las noches de su encierro obligado. Esta pieza puede hacernos entender a la perfección que el texto teatral es algo dinámico y que adquiere vida —verdadera vida— cuando sube al escenario. El proceso de acuerdos, arreglos y ajustes que la pieza experimentó hace que este trabajo sea un excelente ejemplo de dramaturgia, palabra en ocasiones mal entendida. *Dramaturgia* entendida en este caso como verdadero trabajo de pico y pala sobre un texto para hacer viable y exitosa su llegada al escenario. El contacto creativo entre director y autor fue estrechísimo y sin ese contacto y colaboración el ritual que nos muestra *Noche libresca* no hubiera podido tener lugar.

Tras esta experiencia, nuestro ya curtido teatrero se

propone un nuevo reto en su carrera: el vivir la experiencia teatral fuera de nuestras fronteras y, en concreto, en tierras italianas. Fue en el país transalpino donde participó en el proyecto *Criaturas de laboratorio*. Esta idea se concibió como un encuentro entre creadores de diferentes disciplinas que abarcaban las artes escénicas, plásticas, musicales y audiovisuales. Sus dos objetivos prioritarios fueron la investigación y el intercambio. La experiencia arrancó en la localidad de Castagneto Carducci de la región de Toscana. Tras dos ediciones sucesivas en dicha localidad durante los años 2009 y 2010, el formato se exportó a Andalucía, tras lo que tuvo acogida posteriormente en el Instituto de la Cultura y de las Artes de Sevilla.

La senda del intercambio y la colaboración se ha mantenido como una constante durante los últimos diez años de trabajo de nuestro autor. De ella surgen resultados como *El culto a la abundancia* y *Asesinato en el número 19*, estrenadas por la compañía ¿Por qué Teatro? en 2012; *Toda la verdad y nada más que la verdad* en 2013; y *Jazz en la pecera* en 2018.

Para hablar del espectáculo *El culto a la abundancia* es conveniente reflexionar sobre

el primigenio sentido del teatro. No hay que olvidar que esa es la pregunta de la cual obtenemos el nombre de la compañía.... ¿Por qué teatro?

El teatro como fenómeno tiene una naturaleza ritual que es anterior a la creación de la palabra *teatro*, ya que, de hecho, es anterior al propio lenguaje. En esta obra, escrita conjuntamente con Javier Berger, se vuelve hacia la esencia ritual de la puesta en escena. Sin embargo, se nos muestra un nuevo tipo de liturgia; una basada en antiguas creencias, pero articulada de una forma nueva. En este caso nos encontramos con una crítica social en la que además puede verse el desgarrado grito contra situaciones tan vivas y perpetuas como la precariedad en general, y muy en particular, la precariedad de la industria cultural. *El culto a la abundancia* es una irónica invocación dionisiaca en la que se busca probablemente obtener aquello que nos es ajeno. La ruptura de la cuarta pared es una de las premisas del espectáculo. La interacción y cercanía con el público son un principio esencial. De otro modo, sería complicado llevar a cabo con plenitud la intención ritualista de un texto concebido desde el momento de su creación para la puesta en escena.

El espectáculo ha conseguido mantener una prolongada continuidad hasta el punto de mantenerse a día de hoy dentro del repertorio de la compañía ¿Por qué Teatro?

Asesinato en el número 19 es el capítulo piloto de una idea ingeniosa e innovadora que contempla un conjunto de obras con una relación de continuidad entre ellas, planteadas por tanto como una estructura serial. Dicho de otro modo: una serie teatral. Su estreno tuvo lugar en la sala El cachorro de Sevilla en el año 2012.

Los últimos años se completan con algunos trabajos plenamente consecuentes con el ideal de sinergia e interacción que determina la seña de identidad de este autor. Entre ellos debemos destacar *Toda la verdad y nada más que la verdad*, estrenada en 2013; pieza corta escrita conjuntamente con Josserra Leza.

Finalmente, no podemos acabar este recorrido sin dejar de mencionar la que ha sido la última (hasta el momento) experiencia de la persona que ha dado lugar a este artículo. Se trata de *Jazz en la pecera*, espectáculo estrenado el 7 de julio de 2018 en la sala Chicarreros de Sevilla y en el momento de la redacción de este artículo mantiene su invitación a la edición

del año 2020 del festival de teatro de Miami, aunque, obviamente, las actuales circunstancias hacen que la celebración del festival sea cuando menos altamente incierta.

En este espectáculo, el riesgo y el juego dramático se ponen en escena para asistir de nuevo a la reinención de un género: el teatro musical.

El montaje se plantea como la emisión de un programa de radio denominado *Jazz en la Pecera*. La situación sirve como marco para poder disfrutar de algunas de las piezas más representativas de la historia de este género musical, interpretadas estas por una banda en directo. La línea de continuidad musical se entrelaza con una trama sostenida por un personaje central: la locutora de radio. Esta protagonista acompañará al público para encargarse de que el recorrido por el programa no sea una mera degustación acústica, sino también el descubrimiento de una revelación; algo insospechado y trascendente que puede cambiar para siempre la historia de jazz y la percepción del público sobre este.

De nuevo, un espectáculo transversal y multidisciplinar donde se dan giros inesperados e inexplorados a formatos como la radio, la música en

vivo o el teatro musical. Pero, sobre todo, de nuevo un espectáculo de colaboración y creación compartida. Un montaje que se construye con la activa aportación de las cuatro patas que sostienen la mesa: actriz, banda, director y autor. El libreto escrito por Javier Berger, aunque con la participación del propio Jorge en su escaleta y trama, se somete a una reescritura constante por parte del resto de agentes implicados en el espectáculo. Un espectáculo donde el texto original está al servicio de una puesta en escena, un libreto dinámico y flexible; en definitiva; un libreto vivo para un teatro vivo. Esta es la esencia del espectáculo, del espectáculo entendido de forma integral. Esta es la esencia del montaje, y, de igual manera, es la esencia de la dramaturgia de Jorge Dubarry, así como de una evolución teatral que abarca todas las facetas del oficio y que no deja de plantearse nuevos retos y evoluciones.

5. Consideraciones finales

Hasta aquí mi modesta aportación a la difusión de un autor singular y polifacético. Me parecía oportuno y necesario contribuir a la misma por dos motivos: en primer lugar, porque como dije al comienzo Jor-

ge es mi amigo y pude ser testigo directo del arranque de su evolución. El segundo motivo y con seguridad el más relevante es mi temor a que la visibilidad adquirida por su faceta como director pueda ocultar o empañar su innegable labor como autor dramático, tal vez el sonido de esta última haya tenido menor resonancia y por ello no sea fácil encontrar su nombre en los documentos y referencias que existen sobre la llamada generación Romero Esteo. Sin embargo, como hemos podido ver, su arranque coincide plenamente con los primeros pasos de los autores y autoras que la componen. Posteriormente, su trabajo paso a paso le ha llevado a colaborar y escribir conjuntamente con alguno de los miembros más representativos de la corriente. Por lo tanto, he colmado medianamente mi objetivo y considero que esta breve mirada atrás ha merecido la pena.

Quiero acabar aclarando que esta vuelta al pasado no ha tenido nada de nostálgico. Etimológicamente, el término *nostálgico* significa ‘dolor al regreso’. Este regreso no ha tenido nada de doloroso porque no representa ninguna alegría perdida. Muy al contrario, ha sido la posibilidad de evidenciar que el camino sigue con

nuevos y florecientes pasos. Vivimos un momento de altísima incertidumbre dentro del ámbito teatral y fuera de este. No obstante, a pesar de la actual situación es posible mantener ciertas certezas: la principal es que el teatro seguirá, se mantendrá y sobrevivirá a pesar de todo y por encima de todo. Si podemos aferrarnos a esta certeza es porque habrá autores como Jorge Dubarry. Alguien que seguirá escribiendo con su propia sangre y que seguirá creando desde la trinchera tal y como siempre ha hecho.

