

**LIBERAR LA VOZ DEL CUERPO O LA FICCIÓN SONORA:
LA ESPECIFICIDAD DEL DRAMAWALKER COMO EJERCICIO DE
MEMORIA DEMOCRÁTICA**

*RELEASE THE VOICE FROM THE BODY OR OR SOUND FICTION: THE SPECIFICITY OF
DRAMAWALKER AS AN EXERCISE OF DEMOCRATIC MEMORY*

NIEVES RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ

Universidad Complutense de Madrid / Universidad de Alcalá

Resumen: El artículo sitúa la ficción sonora Dramawalker –una iniciativa del Centro Dramático Nacional– en la posibilidad de entenderla no solo como memoria urbana sino también como ejercicio de memoria democrática atendiendo a la especificidad del territorio en que se enmarca. Del mismo modo, pretende acercarse desde un pensamiento político a la experiencia transmedia como intrahistoria íntima y colectiva. Para ello, analiza dos ficciones sonoras: Dramawalker Cañada Real y Dramawalker Vite.

Palabras clave: Dramawalker, memoria democrática, pensamiento político, ficción sonora.

Abstract: This article presents the possibility of understanding the sound fiction Dramawalker –an initiative of the Centro Dramático Nacional– not only as urban memory but also as an exercise of democratic memory taking into account the specificity of the territory in which it is framed. In the same way, it aims to approach the transmedia experience as an intimate and collective intrahistory from a political point of view. To this end, it analyzes two sound fictions: Dramawalker Cañada Real and Dramawalker Vite.

Keywords: Dramawalker, democratic memory, political thought, sound fiction.

1.

EN 1749, EL FILÓSOFO Y DRAMATURGO Denis Diderot ingresó en la cárcel por escribir un tratado donde cuestionaba la bondad de Dios. Su amigo Rousseau, otro erudito, lo visitó en su celda tras una caminata de más de nueve kilómetros –según cuenta en sus *Confesiones*–, los que separaba su casa de París del calabozo del Château de Vincennes, donde se encontraba el autor de la *Enciclopedia*. Sigue relatando Rousseau que «para moderar mi paso siempre me llevaba algún libro. Un día tomé el *Mercure de France* y andando y leyendo, encontré este tema propuesto por la Academia de Dijon para el premio del año siguiente: *Si el progreso de las ciencias y de las artes ha contribuido a corromper o a purificar las costumbres*» [Rousseau, 1870:491]. A renglón seguido cuenta cómo encontró su vocación gracias a la publicación *Mercure de France*, entregándose desde entonces a pasear mentalmente por el progreso de las ciencias y de las artes. Pero ese caminar no fue solo mental pues Rousseau fue un gran caminante toda su vida quien reclamó su parentesco con ese caminante ideal antes de la historia, aquel que estando en la naturaleza, también está fuera de la ciudad, en los márgenes o a sus puertas.

Si Rousseau hubiera caminado junto a la ficción sonora del Dramawalker del Centro Dramático Nacional hubiera salido dos veces de la ciudad o de la historia: la salida que proporciona el propio camino y el estar afuera que proporciona toda experiencia artística. Pero la radio, como se sabe, no apareció hasta el siglo XIX, llegando a convertirse en su evolución en uno de los medios de comunicación más efectivos para la transmisión no solo de noticias, sino de historias de ficción: el radioteatro. Esta forma de acceder a un contenido teatral tuvo sus años gloriosos entre 1920 y 1940 a nivel mundial y, en España, vivió sus mejores años en las décadas de los 50 y 60 del siglo pasado, esto es, cuando estaba la ficción radiofónica controlada por la censura franquista.

Una de las razones más esgrimidas del declive del radioteatro en España –y no solo– es la aparición de la televisión. Pero como dice el profesor Merayo Pérez en *Para entender la radio*, ésta es más eficaz para crear imágenes que la televisión o el cine [2003], entre otras razones porque es, por definición, un medio visual. Lo que el profesor está poniendo de relieve es la capacidad de imaginación vinculada a lo emotivo [2003] o aquello que no corta las posibilidades de la fantasía porque, a diferencia de la televisión, la radio no tiene imágenes, pero las crea.

A esta creación de imágenes se refieren, igualmente, Ortiz Sobrino y Federico Volpini en su artículo «Realización, lenguaje y elecciones narrativas de radioteatro: tres aproximaciones a la creación de espacios sonoros en el tiempo» al intentar comprender la desaparición de los contenidos de ficción en la radio: «¿No pudo obedecer la desaparición de este medio de contenidos, oficiada por informadores a lo que el mero concepto de ficción estorba, a una decisión política (desmarcarse de cuanto pudiera recordar al régimen franquista); a una discutible modernidad: los radioteatros les sonaban antiguos; a una gestión particularista, interesada, gremial incluso, de los medios? Se nos antojaría absurdo aducir como causa la oferta televisiva. La televisión no ha desplazado a la radio en ningún otro de sus contenidos y la ficción sonora juega cartas que a la imagen le están vedadas: vivir las historias desde dentro, sin que se impongan, rostros, caracteres». [Ortiz Sobrino, Volpini, 2017:15]. El propio Volpini en su artículo «¡El radioteatro ha vuelto!» publicado en *Primer Acto* alude al sonido como constructor de esos mismos caracteres, diciendo que «los ayuda a existir, les confiere una fisicidad que no afecta a su esencia, no pervierte, permite a la imaginación recrear las facciones, el gesto (...)», [Volpini, 2018: 140]

2.

A todo ello, a la creación de imágenes vinculado a lo emotivo, a la capacidad de crear los caracteres mediante el sonido se acerca la experiencia *Dramawalker*¹ del Centro Dramático Nacional, un proyecto de ficciones sonoras geolocalizadas que tiene como punto de partida las historias contadas por el vecindario de distintas poblaciones. Si bien se enmarca en la denominada memoria urbana, creemos que esta experiencia escénica y colectiva podría ser considerada también como un ejercicio de memoria democrática. El antropólogo Marc Augé, al hablar de memoria de lugares urbanos se refiere a ellos como *lugares antropológicos* [1992] que se pueden encontrar tanto en sociedades tradicionales

1 El origen del *Dramawalker* nació en 2013 tras el cierre de la Sala Kubik de Madrid, situada en el barrio de Usera. Allí la experiencia sonora, entonces llamada *Storywalker*, nació como gesto creativo que pretendía devolver al barrio lo que la comunidad de vecinos había hecho por la Sala Kubik: ayudar económicamente mediante crowdfunding para poder llevar a cabo las obras del teatro. Casi una década después, y nuevamente con Fernando Sánchez-Cabezudo al mando –esta vez como coordinador artístico del Centro Dramático Nacional– nace *Dramawalker*.

como modernas, de modo que el pasado y el presente se quedan unidos en la mirada del observador, añadimos nosotros en la mirada del caminante. Para Augé los *lugares antropológicos* se distinguen en tres rasgos comunes que son el identitario, el relacional y el histórico. Estos coexisten desde lo particular, pero se articulan finalmente en una identidad, una relación y una historia compartida. Este ir de lo íntimo a lo colectivo está íntimamente ligado a la noción de tiempo –indisoluble, a su vez, de la noción de memoria–.

Este hecho es muy relevante si lo analizamos desde la perspectiva de la ficción sonora pues vincula al tiempo en un espacio que no existe, un u-topos, una utopía que subvierte todo cronotopo artístico. ¿Cómo es posible estar en un lugar sin tiempo o en un tiempo sin ubicación? Como veremos hay dos opciones experienciales en el Dramawalker –que riza todavía más estas cuestiones–. Pero volviendo a los conceptos de tiempo y memoria, habría que preguntarse, al estilo Rousseau por el caminante de la historia, en qué se funden y cómo. Quizá el término más ajustado sea el de «tiempo del ahora» (*Jetztzeit*) acuñado por Walter Benjamin en su *Tesis sobre el concepto de historia*:

El materialista histórico no puede renunciar al concepto de un presente que no es transición, sino que lleva dentro todo el tiempo detenido, porque dicho concepto define precisamente *el* presente en el que este escribe historia para sí mismo. El historicismo ofrece la imagen «eterna» del pasado; en cambio el materialista histórico plantea una experiencia con él que es única [2018:316].

A esta concepción benjaminiana de la historia –ligada a la idea de progreso, nuevamente– íntima convertida en colectiva a partir de la experiencia del tiempo se acerca en su artículo «Pasado inconcluso. Las tensiones entre la historia y la memoria», Antolín Sánchez Cuervo cuando hace referencia a esta continuidad histórica en que se funden la vida íntima entre la experiencia del pasado y la conciencia del presente [2011], pero al hacerlo, reflexiona hondamente en el denominado *giro de la memoria* y se pregunta si la memoria como disciplina interdisciplinar no está también al servicio de intereses e inspirada por la aceleración, es decir, si no hace pervivir la idea moderna del progreso. Aunque es cierto que la memoria tiene un peso fundamental en la racionalidad contemporánea también lo es que no podemos hacer memoria –ni desde el arte ni desde la historia– en nombre de una supuesta objetividad

ajena al tiempo y al lugar desde el que se piensa y reconstruye el pasado. A esta mediación temporal y territorial es a la que se acerca, a nuestro juicio, el proyecto Dramawalker, pues, de algún modo, construye un pasado inédito, es decir, necesita de formas discursivas alejadas de la razón para dar cuenta de él: la ficción sonora y la acción de caminar a las puertas de la ciudad. Dos alejamientos simultáneos como hemos referido al comienzo.

Podemos, una vez situados, establecer el auge de las ficciones sonoras en nuestra contemporaneidad con la irrupción del *podcast*, también llamado blog de audio, cuyo término fue acuñado por el periodista inglés Ben Hammersley en su artículo «Audible revolution» aparecido el 12 de febrero de 2004 en *The Guardian*² y donde ya expone como punto clave de dicha revolución el hecho de que se pueda acceder a los contenidos cuando se desee. Hasta nuestros días –donde siguen apareciendo nuevas plataformas– el mundo sonoro se ha refinado en todos los ámbitos como la producción, distribución o la comercialización [Martínez Costa y Legorburu, 2021], pero también, y aquí está la alusión implícita al progreso, en la escucha. Nuestra forma de escuchar viene acompañada, tal y como señalaba ya Hammersley en la libertad de elegir el qué y el cuándo a la vez que se desarrolla otra actividad fomentando el consumo a la carta. La diferencia del Dramawalker es que el recorrido de la ficción sonora está circunscrita a un mapa y que, si bien se puede escuchar desde cualquier ubicación por parte del oyente, lo ideal sería poder ir paseando los territorios en que dicha ficción se enmarca. De modo que se trata de pasear y escuchar para transformar el paisaje y transformarnos como paseadores pues el acto de caminar se convierte en acción política-artística: «Caminar tiene que ver con estar afuera, en el espacio público», como dice Rebecca Solnit en su libro *Wanderlust: una historia del caminar*, y dice más: «(...) caminar es un desvío subversivo» [2015: 10].

A esta idea de territorio público se acerca el profesor Jorge Dubatti en su ensayo *Teatro y territorialidad. Perspectivas de filosofía del teatro y teatro comparado*, al anclar la territorialidad en los geográfico, lo histórico y lo cultural –tal y como decía Augé–, pero en un movimiento cons-

2 <https://www.theguardian.com/media/2004/feb/12/broadcasting.digitalmedia> [Consultado el 17 de julio de 2023]

tante, esto es, un movimiento que implica una «des-territorialización y re-territorialización» [Dubatti, 2021: 13]. Este movimiento crea lo que el historiador teatral denomina *territorio subjetivado*, es decir, el territorio imaginado al que hacíamos alusión al comienzo. A este territorio subjetivado e imaginado se acerca la experiencia del Dramawalker.

3.

Hasta la fecha el proyecto Dramawalker ha recorrido Sevilla, Lavapiés, Logroño, Plobenou, Cañada Real y Vite. Y en todos los lugares en lo que se ha desarrollado hay un contexto histórico y sociopolítico específicos que obliga a un ejercicio de memoria democrática. Es, en primer término, un proyecto que se sitúa entre las artes escénicas y el teatro comunitario y participativo, de ahí que su materia primera sean las historias narradas por el vecindario de cada barrio. Esto quiere decir que, posiblemente, el punto más importante de la creación sea la mediación misma, aquella que reúne a los vecinos y vecinas con los dramaturgos y dramaturgas que, finalmente, escriban la ficción sonora. Es de suponer, entonces, que la palabra sea un recurso más, pues el espacio sonoro es el verdadero elemento narrativo de cada ficción, aquel que hace lugar. Y creemos que los espacios elegidos para que los creadores desarrollen sus ficciones tras este proceso de mediación podrían considerarse *lugares de memoria democrática*, tal y como reza el artículo 49 de la Ley 20/2022, del 19 de octubre, de Memoria Democrática:

Lugar de Memoria Democrática es aquel espacio, inmueble, paraje o patrimonio cultural inmaterial e intangible en el que se han desarrollado hechos de singular relevancia por su significación histórica, simbólica o por su repercusión en la memoria colectiva, vinculados a la memoria democrática, la lucha de la ciudadanía española por sus derechos y libertades, la memoria de las mujeres, así como la represión y violencia sobre la población como consecuencia de la resistencia al golpe de Estado de julio de 1936, la Guerra, la Dictadura, el exilio y la lucha por la recuperación y profundización de los valores democráticos [«BOE» núm. 252, de 20/10/2022].

Espacios como Cañada Real o Vite, en Santiago de Compostela –y que serán objeto de reflexión de este artículo– no hacen sino evidenciar en las distintas ficciones sonoras la desigualdad, la memoria de muje-

res –también adolescentes– o la lucha por los derechos y libertades de algunas zonas tensionadas históricamente. Es por todo ello que *Dramawalker* invita no solo a recorrer la historia íntima contada y compartida por su vecindad, sino a fijar en la memoria espacios para la reconstrucción de la identidad colectiva, ser paisaje humano desde la escucha. Todo ello en una plataforma geolocalizada que defiende el reclamo de las tecnologías digitales en el marco de lo cotidiano, en lo público, en lo de todas y todos. Este hacer memoria colectiva a partir de la intrahistoria –término acuñado por Miguel de Unamuno para contraponer la historia oficial, la publicada (o pública), con esa otra historia que no publicaban los periódicos y, por tanto, permanecía silenciada– entendida como «relato no oficial» nos acerca, nuevamente, a la tesis de Walter Benjamin: «La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no está constituido en el tiempo homogéneo y vacío, sino por un tiempo colmado de presente» [2018:135]. Y así se deja sentir ese tiempo colmado en las ficciones sonoras *Dramawalker Cañada Real*³ y *Dramawalker Vite*⁴.

Los contextos históricos y sociopolíticos de la Cañada Real (Madrid) y de Vite (Santiago de Compostela) guardan una relación estrecha con los fundamentos recogidos en la Ley de Memoria Democrática. La Cañada Real es una vía pecuaria que discurre entre La Rioja y Ciudad Real y, de entre las provincias que recorre destaca Madrid, pues al tramo que llega al este de la capital se le conoce vulgarmente como *asentamiento chabolista*, es decir, la construcción irregular de casas que se inició a finales de la década de los 60 –en pleno franquismo– y cuya ocupación sigue hoy habitada por más de ocho mil habitantes.

Si en los últimos años la Cañada Real ha sido noticia no ha sido por la ilegalidad de sus construcciones –aunque haya sido el mantra utilizado por los partidos más conservadores de la Asamblea de Madrid– sino por cómo afectó a su población –y muy particularmente a los más jóvenes, así como a las personas mayores– las consecuencias de la borrasca Filomena que asoló España a principios del 2021. El hecho es

3 Desde aquí se puede acceder a las ficciones sonoras: <https://dramatico.mcu.es/evento/dramawalker-canada-real/>

4 Desde aquí se puede acceder a las ficciones sonoras: <https://dramatico.mcu.es/evento/dramawalker-vite/>

que estuvieron todo el invierno sin luz y, desde entonces y hasta hoy llevan más de 900 días sin ella, es decir, dos inviernos sin electricidad ante la inacción política. A raíz de este suceso –y del fallecimiento de un señor de setenta y dos años– se constituyó la Plataforma Cívica de Apoyo a la Luz en Cañada Real, integrada por más de cincuenta organizaciones de la sociedad civil junto con las asociaciones vecinales de la Cañada Real y, a pesar de ello –y de las llamadas de atención por parte de la ONU– la situación hoy sigue como hace dos años.

En Dramawalker Cañada Real quedan expuestas las condiciones de vida cotidiana e históricas –pasado y presente fundidos en un *tiempo lleno*– de la Cañada Real, pero, a su vez, la ficción sonora no deja de ser un punto de escucha del paisaje humano, reflejando así las intrahistorias de sus vecinas y vecinos y permitiendo, tal y como decía Volpini, imaginar los caracteres, los personajes, de los que los periódicos nunca hablan. De entre todas las ficciones sonoras que componen el mapa de la Cañada Real sobresale, a nuestro juicio, *Las liebres*, escrita por Roberto Martín Maiztegui y que sitúa a dos adolescentes en el centro de la historia. Los personajes, Farah y Nassima, hacen referencia a la ausencia de luz y las condiciones de vida y a los mitos del barrio en una confesión al propio autor –metaficción–: «aquí se venderá, pero no se droga ni Dios», «siempre se habla de las drogas y nunca se dice que aquí hay mucha gente que estudia y trabaja. Las chicas, por ejemplo, muchas de ellas están yendo a la universidad. Hacen enfermería». La situación transcurre de noche, en el sector 6 al que han llegado en bicicleta. Allí las espera un autor que se enfrenta a una creación que le desborda. Pronto, Nassima descubrirá que Farah se va, que deja el poblado buscando un futuro mejor. Es una experiencia verdaderamente cautivadora por la narrativa del sonido: una moto, las cigarras, el zumbido de la noche, una bicicleta alejándose, el grupo de chicas que se disgrega dejando cada una un eco... Hasta descubrir que todo es máscara y que ellas son ellos, pero que no quieren aparecer en la ficción sonora si no es bajo *identidad falsa*. Todo el viaje imaginativo se trastoca al final, de modo que el pasado de quien narra se torna presente absoluto en quien escucha sin escapatoria posible. Y este hecho convierte el espacio en *lugar de memoria democrática*, en símbolo de lucha por los derechos.

Vite, un barrio a las afuera de Santiago de Compostela, es el conjunto de viviendas de promoción pública construido en los albores de

los años setenta por el franquismo. Previamente se echó a los vecinos de donde vivían para favorecer el turismo católico hacia la meca de la cristiandad: la catedral de Santiago. Sufrió, durante los años 80, los estragos de la heroína, convirtiéndose en el *supermercado de la droga* más grande de Galicia. El barrio, poblado mayoritariamente por personas de escasos recursos, ha ido, gracias al tejido asociativo, saliendo del urbanismo franquista hasta una Transición íntima repleta de luchas para la consecución de derechos democráticos.

El primero de sus episodios *La ciudad simbólica no deja de ser la ciudad real*, escrita por Xron, invita a hacer un recorrido desde el centro de Santiago hasta Vite. Es un repaso histórico por la zona: «tras el golpe militar del 36 no hubo bombardeos, pero sí procesiones» o «primero hicieron suyo el símbolo, después lo usaron». El paseador y/o el oyente no puede dejar de ver la huella del nacionalcatolicismo que durante la Dictadura impregnó la ciudad. Y si no puede dejar de verla no es porque sea un mero símbolo, —como reza el título— sino porque es una realidad. En este Dramawalker Vite, igualmente, el ejercicio de memoria democrática queda, en todos los capítulos de la ficción sonora, enmarcada dentro de la memoria urbana.

4.

He aquí este otro viaje, de intención conclusiva, que proponemos a partir de la experiencia sonora de Dramawalker: 1) La historia no oficial o el testimonio de vida de las personas de los barrios constituyen en el momento de la ficción sonora un presente colmado, siempre lleno, un *tiempo ahora* desde el punto de vista político y experiencial gracias a la tecnología; 2) ese tiempo lleno está enmarcado en un territorio específico que, a su vez, se convertirá en el caminante y/o escuchante en un territorio imaginado. De modo que la experiencia hace memoria de la memoria desplazando el tiempo presente en un tiempo ahora, de ahí su vinculación con el arte escénico; 3) al *subjetivar el territorio* —como dice Dubatti— se despliega la memoria dejando la posibilidad abierta a que se instale el presente por derecho propio; 4) el Dramawalker como teatro comunitario y participativo permite poner la escucha en el centro y, al hacerlo, habitar un *tiempo otro* contrario al tiempo acelerado que dicta la concepción moderna de progreso; 5) gracias a las posibilidades que ofrece el espacio sonoro como narrativa, la experiencia de Dra-

mawalker permite, también, pensar la ciudad del futuro; 6) antes que se recogiera en la Constitución de 1978 el derecho al asociacionismo, éste ya estaba siendo ejercido como respuesta a la idea de ciudad que el franquismo impuso, de modo que los barrios se convirtieron en *lugares de memoria democrática*.

5.

Y ahora, imaginemos a Rousseau, en la ciudad donde vive, París, con unos auriculares, caminando por los barrios que quedan a las puertas de la ciudad, oyendo voces hasta ahora ignoradas. Imaginemos qué nuevo *Contrato Social* escribiría para argumentar que las sociedades se rigen por la voluntad soberana de los pueblos.

BIBLIOGRAFÍA

- AUGÉ, MARC (1992): *Non-lieux. introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Éditions du Seuil, París.
- BENJAMIN, WALTER (2018): *Iluminaciones*. Ed. Jorge Ibáñez, Taurus, Madrid.
- CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL: <https://dramatico.mcu.es/dramawalker/>
- «BOE» núm. 252, de 20/10/2022: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2022-17099>
- DUBATTI, JORGE (2021): *Teatro y territorialidad. Perspectivas de filosofía del teatro y teatro comparado*, Gedisa, Barcelona.
- MARTÍNEZ COSTA, P.; LEGORBURU HORTELANO, J. M. (2021): «Audio digital e interfaces de voz: una nueva era para la sonosfera», pp. 303-330. En Pedrero Esteban, L. M. y Pérez Escoda, A., *Cartografía de la Comunicación Post Digital: medios y audiencias en la Sociedad de la COVID-19*, Editorial Civitas, Madrid.
- MERAYO PÉREZ, ARTURO (2003): *Para entender la radio*. Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca.
- ORTIZ SOBRINO M. A. Y VOLPINI SISÓ F. (2017): «Realización, lenguaje y elecciones narrativas de radioteatro: tres aproximaciones a la creación de espacios sonoros en el tiempo». *Área Abierta*, 17 (1), pp. 13-36. <https://doi.org/10.5209/ARAB.53496>
- ROUSSEAU, JEAN-JACQUES (1870): *Las confesiones*. Ed. Lorenzo Oliveres, Biblioteca Gutenberg, Barcelona.

- SÁNCHEZ CUERVO, ANTOLÍN (2011): «Pasado inconcluso. Las tensiones entre la historia y la memoria bajo el signo del exilio». *ISEGORÍA. Revista de Filosofía Moral y Política* N.º 45, julio-diciembre, pp. 653-668.
- SOLNIT, REBECCA (2015): *Wanderlust: una historia del caminar*, Capitán Swing, España.
- VOLPINI, FEDERICO (2018): «¡El radioteatro ha vuelto!», *Primer Acto (Cuadernos de Investigación Teatral)*, n.º 355, pp. 140-143, Madrid.