

LOS PÓDCAST DEL BUFÓN: TEATRO, NUEVAS NARRATIVAS Y MEMORIA

THE PÓDCAST DEL BUFÓN: THEATRE, NEW NARRATIVES AND MEMORY

RAÚL CORTÉS MENA | MERCEDES MARTÍNEZ ESPERILLA

Ediciones del Bufón y La Periférica Compañía de Cómicos

Resumen: Morón de la Frontera es un animal mitológico que ya no existe. Como todos los pequeños pueblos del sur, no existe. Sin embargo, ahí es donde nosotros vivimos. Y ahí es donde, a comienzos de 2020 y después de muchos meses de trabajo, estábamos a punto de inaugurar un pequeño teatro llamado *Teatro del Bufón*, como un acto de resistencia y rebelión poética. Pero llegó la pandemia y la vida se interrumpió. La anhelada inauguración ni llegó ni se le esperaba: ¿Qué hacemos con todo el trabajo que, durante meses, hemos estado realizando de sol a sol?, nos preguntamos. Y decidimos trasladar toda esa energía desde la sala al papel. En ese traslado nació *Ediciones del Bufón*, una editorial especializada en las artes escénicas de la periferia, concretamente, en la dramaturgia andaluza y latinoamericana. Pero, en aquellos días, hasta los libros podían ser un foco de contagio contra el que no habían fumigaciones ni profilaxis, así que tuvimos que soñar nuevos pasadizos en el laberinto: los *Pódcast del Bufón*. Libre del impedimento de reunión y de la alarma de catástrofe por contacto, los pódcast, más allá de la arquitectura efímera que proliferó en aquella coyuntura, fueron un puente que ha alargado su calzada hasta nuestros días.

Así pues, *El Bufón* es un proyecto sonoro-teatral que nace en la Andalucía rural y crece en dos direcciones: el documental sonoro (como, por ejemplo, *La Zaranda: María, volamos hacia la gloria* o *Alfonso Jiménez, el dramaturgo que se convirtió en piedra*, que será estudiado en este artículo) y el radioteatro o ficción sonora (como *Cartografías de la memoria*, caso que también será analizado en el presente estudio), para dar visibilidad al teatro periférico de ayer y de hoy, y crear nuevos públicos, ya que este es un lenguaje que están hablando principalmente los más jóvenes. En cualquiera de las dos líneas, el pódcast es considerado una pequeña obra de creación en sí mismo, donde la exploración de las nuevas narrativas y formas artísticas en el contar se abrazan con una edición muy cuidada y una concepción muy poética de las atmósferas sonoras.

Palabras claves: Pódcast del Bufón, documento sonoro, radioteatro o ficción sonora

Abstract: Morón de la Frontera is an already disappeared mythological animal. As every little town in the south, it does not exist. However, we live there. And it is there, where we were about to inaugurate a small theater called *Teatro del Bufón*, as an action of resistance and as a poetic rebellion, at the beginning of 2020, after many months of hard work. But the pandemic came out and life stopped. The hoped-for opening was not possible. And we asked ourselves: what will we do with all this work we have been doing from sunrise to sunset? Then, we decided to translate all that energy from the theater into writing. That is how *Ediciones del Bufón* began. It is a publisher, which is specialized in performing arts, specifically, in Andalusian and Latin American dramaturgies. But, in those days, even the books could be a focal point of infection and it was not possible to beat it with fumigations nor prophylaxis. So we had to dream of new passages through the maze: *El Bufón podcasts*. These podcasts (gotten out of the impediment of meeting or the possible catastrophe for contagion) have been a bridge which has reached our place until nowadays, farther than that specific situation.

Therefore, *El Bufón* is a sound theater project. It was born in the rural Andalusia and it springs up into two directions: the sound documentary (for instance, *La Zaramida: María, volamos hacia la gloria* or *Alfonso Jiménez, el dramaturgo que se convirtió en piedra*, which will be studied in this article) and the radio play or sound fiction (as *Cartografías de la memoria*, also studied in these pages). Our main goal is making visible the past and the present of peripheral theater. Besides, we also aim to get a new audience, because this is the language that young people use nowadays. As any of those two lines, the podcast is considered a small creative work, where the exploration of new narratives and artistic ways of telling embrace and it is also done with a lot of care and a very poetic conception of the sound atmospheres.

Key words: Pódcast del Bufón, sound document, radio theater or sound fiction.

EN ESTE TIEMPO EN EL QUE solo somos sombras en la caverna que ilumina (o ciega) la inteligencia artificial y en el que la posverdad emborriona los hechos, tal vez ratificar la concepción de la sociedad como un teatro sea el único acercamiento posible al mundo que nos toca. No importa si el dramaturgo es dios o chat GPT, pues el carácter ilusorio de la realidad y el papel que jugamos en ella como actores ya lo vislumbraron Epicteto o Calderón en su momento. Entendido así, podríamos decir que el teatro es un ejercicio de metaficción. Pero si nunca los pilares de la realidad se tambalearon tanto como ahora, es posible que el arte (en general) y el teatro (en particular) se hayan vuelto (también más que nunca) la única herramienta posible para comprender y comprendernos. Al abrir el telón, logramos traspasar las paredes de nuestro mundo cavernoso y tocar el inteligible. Así, se puede afirmar que en esta mimesis o juego especular que es el teatro, si se halla alguna

trampa, será solamente porque la alberga el alma humana y no porque se trate de un artificio.

Vivimos la época de la autoficción en el teatro posdramático, aunque haya quien niegue que esta exista *stricto sensu*.

Una primera peculiaridad al trasladar la mirada al teatro es que todo el campo de la autonarración lo ocupa en él lo que, en vez de autoficción teatral, sería más preciso llamar autoteatro, es decir, teatro autorreferencial. Pues no compete ni con una presunta autobiografía teatral, inexistente e imposible en sentido estricto, ni con una ficción autobiográfica equivalente a la llamada «novela autobiográfica», es decir, totalmente ficticia. La ambigüedad, o mejor, la duplicidad del pacto de referencialidad es en el teatro constitutiva: todo en él es real y ficticio, verdadero e imaginario a la vez, de forma indistinguible [Barrientos, 2020].

En cualquier caso, parece evidente que la vida propia se ha convertido en fuente primaria de la ficción. Tal vez tenga que ver con la ya mencionada desconfianza que suscita lo externo o con la exaltación y exhibición del «yo» a la que el tejido de redes sociales nos ha acostumbrado. La conexión entre ambas posibles explicaciones, de todas formas, parece evidente. Contarse se ha convertido en la única forma de probar la existencia en el mundo; esto es, el relato de la experiencia es hoy un acto ontológico: solo lo que relatamos existe. Antes le preguntábamos al mundo para entender quiénes éramos; hoy nos preguntamos a nosotros para explicar el mundo. En *No cosas: quiebras en el mundo de hoy*, Byung-Chul Han (2022) afirma que el mundo se desvanece ante la actual obsesión por uno mismo. Lo cierto es que, en el teatro, la catarsis se ha visto sustituida por una práctica de autoayuda: el autor o la autora se revela en su obra y el público hace una lectura parcial e individualista de ella (absolutamente acorde, claro, con el capitalismo feroz imperante). Pero habremos de suponer que la finalidad es servirse de las vivencias propias para dotarlas de un carácter universal. Si no, la obsolescencia de esta corriente creativa llegará, sin duda, antes que la de nuestros dispositivos móviles.

Vinculado a este deseo de ficcionar las vidas cotidianas, pero con aliento de trascender las verdades particulares, nace el «dramawalker» o «radioteatro ambulante» (como hemos preferido llamarlo desde los pódcast de Ediciones del Bufón). Su carácter plural y colectivo transfor-

ma la creación en un mirar afuera. El objetivo que persigue es recuperar la memoria reciente de un lugar (barrio, pueblo, ciudad) a través de una ficción sonora creada a partir de los testimonios vitales de quienes lo habitan. Su naturaleza coral, por tanto, permite al receptor escuchar el ritmo al que se acompañan los latidos de casas, calles y plazas. El concepto lo desarrolla en España el Centro Dramático Nacional, desde 2021 en adelante, para traer a la creación sonora la intrahistoria de barrios de distintas ciudades de nuestro país. Por medio de las tramas creadas por dramaturgos e interpretadas por actores, el oyente transita esos espacios y recorre ese pequeño pedazo del «*theatrum mundi*», con su deambular de «*homo viator*». Así, escuchar y caminar se vuelven uno.

Nosotros construimos las ciudades y las ciudades nos construyen. Esta acción de ida y vuelta repercute de forma directa en nuestro recorrerlas. Sin embargo, casi nunca nos percatamos de este hecho. Cuando viajamos, llegamos, seguimos los itinerarios trazados, consumimos imágenes y lugares, los vomitamos en forma de relato y fotografías y alimentamos el apetito de un nuevo paisaje. En nuestros barrios, por su parte, hacemos un uso utilitario y económico de calles, parques, canales y viviendas. Pocas veces nos permitimos vagar o sentir, sin más, las atmósferas o microclimas que los conforman (perceptibles más allá de las divisiones urbanísticas), como proponía Guy Debord en su «Teoría de la deriva». Por ello también, como lectores, nos encontramos perdidos en el *El paseo* de Robert Walser; pues el narrador (fingido autor) no nos lleva por las aceras de su ciudad, sino por los senderos de su psicogeografía y, con ello, creemos perder la firmeza del paso.

Que caminar modifica la mirada y el pensamiento ya lo probaron los peripatéticos; pero la propuesta dramatúrgica del «radioteatro ambulante» busca crear un mapa humano. Pretende que paseemos por escenarios reales de nuestra geografía, de la mano de quienes los dotan de vida: sus habitantes. No se trata de hacer turismo por la intrahistoria, sino de ahuyentar la mirada esnob del que viene de afuera. Esto es, se trata de lograr el milagro que propicia la literatura (y más que ningún otro género, el teatro): ser, por un rato al menos, vecinos de la localidad que pisamos. Pero no solo eso, pues es el teatro, a nivel antropológico, una suerte de rito o lo que Jorge Dubatti ha dado en llamar «convivio».

Para que haya convivio dos o más personas tienen que encontrarse en un punto territorial y sin intermediación tecnológica que sustraiga la presencia viviente, aurática de los cuerpos en la reunión. El teatro es una reunión territorial de cuerpos. [Dubatti, 2015]

Ahora bien, ateniéndonos a la teoría del profesor bonaerense, nuestra propuesta es una fusión de convivio y tecnovivio, pues fundimos en la experiencia dramática el acto vivencial ancestral del teatro con la tecnología sonora. La idea primigenia es que el público circule por los espacios que pueblan los verdaderos protagonistas del proyecto (los ciudadanos cuyos testimonios han dado pie a las ficciones) mientras escucha la ficción sonora y que, además, la parte de escucha sea complementada, en la calle, con otras de montaje escénico. De esta manera, la imbricación de elementos (escenario real, pieza sonora y montaje escénico) multiplica la significación de cada uno.

¿Pero por qué radioteatro? El reino de los pódcast vive un tiempo de esplendor y las ficciones sonoras están en pleno auge. Basta con ver el número de plataformas de audio que están a nuestra disposición, las convocatorias de premios a los mejores pódcast y, dentro de ellos, la atención dedicada a las ficciones sonoras. Ante la presente dictadura de la imagen, parece una contradicción que este género cobre tanta relevancia. Sin embargo, la explicación de su éxito resulta sencilla. La demanda de contenidos multimedia durante la pandemia respondió a una necesidad física; pero a la limitación de la movilidad que nos condujo el virus, le siguió esa otra que veníamos arrastrando: la de tiempo. Ocupar el sentido del oído no anula la posibilidad de estar mirando lo que deseamos, de desplazarnos o de ejecutar cualquier otra acción. Ello ha contribuido a que se haya convertido en un instrumento indispensable de acercamiento a la literatura, ya que leer requiere dedicación exclusiva en un momento en el que el estrangulamiento de las horas nos exige multiplicar la atención y la tarea. La ficción sonora, por tanto, posibilita la concepción primera del radioteatro ambulante y, en caso de que el público no pueda vivir el acto presencial, sí escuche la obra (o las obras), mientras circula virtualmente por un mapa digital.

Hace casi un año (del 29 de septiembre al 2 de octubre), la Diputación de Sevilla tomó a San José de la Rinconada como sede de su festival *Transmutaciones*. A Ediciones del Bufón y a la compañía La Periférica, se nos encargó que realizáramos el «dramawalker» de la localidad.

Esta población, que es hoy casi una ciudad dormitorio de Sevilla, nació, a principios del siglo XX, como barrio de La Rinconada, a partir de la ubicación, en sus dominios, de la estación de tren y de la industria azucarera. Alrededor de estos dos enclaves se levantaron las primeras viviendas, que poco a poco se fueron extendiendo a una y otra margen del arroyo Almonázar, cuyas famosas riadas determinaron el trazado del asentamiento y su historia.

Pero, si bien la base fundacional del pueblo es interesante, quisimos poner el foco en una parte más reciente de su biogeografía: en la barriada de La Paz. Este barrio obrero, que copia la estructura de los pueblos de colonización que Franco fue sembrando a lo largo y ancho de nuestro país, fue un regalo del caudillo, por los 25 años de paz. Omito entrecomillar las palabras «regalo» y «paz» porque ya es conocido el contexto en el que se emplearon y, por ende, se manipularon. En el caso de San José, el dictador quiso ganar el favor popular con mil viviendas hechas ex profeso para los chabolistas de las veredas que circundaban el núcleo urbano en los años 60 (la de La Carne, la de Los Solares y la de Los Chapatales), nutridas, sobre todo, de campesinos de toda Andalucía y de otras comunidades, que recalaron allí ante la posibilidad de un jornal, en las temporadas que el campo permitía.

La tierra daba el fruto que vestía las mesas de los señoritos, pero los jornales no alcanzaban para sustentar a las familias de sus trabajadores, que vivían en condiciones de verdadera miseria. El hambre mueve las tripas y enardece la rabia. Por eso, el movimiento campesino nació con una fuerza indoblegable entre el polvo de las veredas y se mudó (entre enseres y esperanzas) a las calles asfaltadas de la barriada de la Paz, cuando se produjo la entrega de los pisos. Esta naturaleza contestataria, revolucionaria y subversiva de los vecinos ha hecho que, aún hoy, a San José se lo conozca como la Rusia Chica y a su plaza, la Plaza Roja.

De las puertas abiertas de las casas, de las noches a la fresca, de los sueños compartidos, del ingenio para sortear el hambre y a la policía, de los paseos aventurando el progreso, de la lucha clandestina... De todo eso nos hablaron Ángeles Flores, Francisco Morón (esto es, Paco el de los Polos), Fina Chía, Carmelo Acuña y Valle Gómez y de cómo se vertebran sus relatos, cada rincón del barrio. Fue preciso llevar a cabo una especie de «convivio documental» para poder ficcionar legítimamente la vida del lugar: nos sentamos con ellos en sus casas, en

el Hogar de Mayores, en el bar de la plaza; pasamos junto al colegio y junto a la biblioteca; caminamos, sin más. Y aunque pueda parecer un oximoron la expresión «ficcional legitimamente», hay legitimidad en la ficción, cuando la nueva verdad creada respira el olor a las pavías de bacalao del bar de Antonio y la peste de la azucarera; cuando el zapato puede pisar los adoquines que tapan el Almonázar y cruzar el umbral de la tienda de Juan el de las telas.

Ese olor llega a través del chisporroteo del aceite hirviendo, del murmullo de la charla en la terraza, del griterío infantil; porque esta ficción tiene la fortuna de lo sonoro y son los sonidos los que garantizan la inmersión. Construido el texto dramático, el reto estriba en hacerlo vivir. Caminantes ciegos por la calles de la Paz, el oído nos abre las compuertas del resto de sentidos y, sin la barrera visual que marca la distancia entre el patio de butacas y el escenario, cruzamos la cuarta pared para estar en la escena, para ser parte del barrio.

Cartografías de la memoria, título de nuestra miniserie de radioteatro, reconstruye, a partir de los testimonios reales de aquellos primeros moradores, el viaje que realizaron las familias chabolistas desde los márgenes de la sociedad hacia un futuro mejor. Porque el camino de aquellos desplazados, en un pequeño pueblo del sur, fue también la travesía de todo un país. Las historias entrelazadas de Pepa, de María y de Carmelo nos hablan de cómo una Nochevieja, cuando todo principio es posible, ni el azar, ni el miedo, ni los últimos coletazos de la dictadura pudieron reprimir el vislumbre de un tiempo de progreso y de libertad. Con Franco aún vivo, en la barriada de La Paz, era ya la democracia quien pulsaba el corazón de sus gentes. Aunque, paradójicamente, en el corazón de la democracia no había sitio para todos.

Más o menos por esas fechas, en otro pueblo de Sevilla, pero más al sur, Morón de la Frontera, un dramaturgo ponía patas arriba el teatro de este país. Su nombre era Alfonso Jiménez Romero. Fue un pionero, un revolucionario: introdujo el flamenco en el teatro; cultivó géneros diversos y los mezcló con irreverencia; celebró, como pocos, el descaro de la cultura popular y, así, fue capaz de crear un mundo teatral propio, a medio camino entre la ceremonia barroca y la barraca de feria. Alfonso Jiménez se quedó a las puertas del mítico Estudio 1, de TVE. Sus obras estuvieron meses en las carteleras de Madrid, de Barcelona. El irrepetible Miguel Gila le pidió los derechos de *La Murga*, su obra

más reconocida, para montarla en Buenos Aires. Miguel Rellán, uno de nuestros mejores actores, brilló en dos de sus piezas y le dirigió una tercera. Y, como él, Gerardo Malla, Amparo Valle, Loles León, Paco Algora y otros muchos frecuentaron al dramaturgo. En suma, su dramaturgia -que pone el suelo de lo que, hoy, algunos denominan teatro ritual andaluz o teatro antropológico andaluz- acumulaba premios, elogios, distinciones y giras... Pero llegó la democracia.

La democracia irrumpió con aires nuevos. España tenía que demostrar que había cambiado, que su proyecto de país era un proyecto de modernidad, para marcar la diferencia con todo lo anterior. Hubo un cambio de paradigma y las consecuencias se reflejaron en todos los órdenes: también en el teatral. Y Alfonso Jiménez, que se había granjeado la notoriedad del éxito en el tardofranquismo, no podía seguir siendo un referente. La historia cambió el paso y él perdió el pie del estribo y se descabalgó... o lo descabalaron. Así que Jiménez Romero se replegó en los pueblos -a los que tanto amó- y la atención por su teatro fue languideciendo. Nunca traicionó a la escena, al pie de la cual permaneció hasta sus últimos días. De hecho, no pudo estrenar su último proyecto porque la muerte se lo impidió. Murió pronto, en agosto de 1995, con apenas 64 años. Para entonces, su singular talento, su arrolladora libertad y su iconoclastia creativa habían catapultado, por un lado, al nuevo teatro español previo a la democracia y, por el otro, habían cambiado, para siempre, la identidad del teatro andaluz contemporáneo, al que dotó de dignidad, orgullo y lenguaje. ¿Y qué ha quedado de aquello?

Normalmente sucede que la muerte, para estas figuras tan relevantes, no representa el final de nada. Normalmente, muerto el hombre, nace el mito, porque sus obras son inmortales... Sin embargo, nada de eso sucedió con Alfonso Jiménez. El hombre murió y también enterraron al dramaturgo. Nada de nobles mármoles y monumentos, tan solo la piedra áspera del olvido. Se olvidó su teatro. Desapareció completamente de la escena. Y hasta se relegaron sus obras, que apenas se han publicado. El hombre murió, pero el silencio mató al artista. Y con todo, eso no fue lo peor, que el cuento reservaba un final aún más terrible. Tan terrible como real:

Una mañana, mi marido llegó de su paseo matinal con una carpeta azul bajo el brazo. Se había pasado por el mercadillo de la calle Feria y, viéndola con la rotulación de «teatro», pensó que me podía intere-

sar. El corazón me dio un vuelco cuando reconocí el pulso que había escrito aquellas letras, que no era otro que el de mi autor [Alfonso Jiménez Romero].

La abrí apresurada y descubrí una de sus obras, otros papeles y una foto de El Cabrero dedicada a su amigo Alfonso. Quedé atónita, suspensa, confusa, porque comprendí enseguida que el archivo de mi autor se vendía en almoneda. Un euro le había costado a mi marido la adquisición de la carpeta [Mora, 2020].

La investigadora María Teresa Mora, autora de una de las dos tesis doctorales que, hasta la fecha, han abordado el teatro de Alfonso Jiménez, relata cómo descubrió, por casualidad, que el archivo personal del dramaturgo se estaba liquidando a precio de saldo en los mercadillos de Sevilla.

Nos consolamos al pensar que el domingo estaba cerca y en el mercadillo del Charco de la Pava podríamos proseguir nuestra búsqueda. Y allí nos fuimos muy temprano. Íbamos de puesto en puesto. Hasta que nuestro tesón obtuvo recompensa. Por fin, mi marido reconoció a aquel vendedor, pero, ahora, su mercancía era distinta: yo contemplaba con escándalo cómo, tirado por los suelos, se exponía el vestuario que Alfonso Jiménez Romero elaboró para algunas de sus producciones dramáticas [Mora, 2020].

A euro, en el mercadillo. Eso es lo que vale la obra y, con esos honores, se encumbra, en esta tierra, la memoria del artista... El aguijón de la realidad nos envenenó el alma y solo pudimos escupir un grito contra el olvido. Si *Cartografías de la memoria* es la última piedra del puente que hemos tendido entre el teatro y los pódcast, para restituir la memoria de un barrio a través de la ficción sonora; *Alfonso Jiménez, el dramaturgo que se convirtió en piedra* fue el primer tabique de ese puente, para rescatar la memoria del autor, a modo de documental sonoro, en esta ocasión. Y por este puente han transitado, además, Juan Bernabé y el Teatro Lebrijano, la bailaora Nieves Rosales, María Pisador o la historia más conmovedora que jamás se haya contado sobre La Zaranda y la colombiana Paola Guarnizo. Porque esa es otra de las características de este puente: además de entender el pódcast como una pequeña obra de creación, de explorar nuevas narrativas y formas artísticas en el contar, con una edición muy cuidada y una concepción muy poética de las atmósferas sonoras; además de todo eso, este puente mira siempre a Lati-

noamérica. Porque los pódcast del Bufón es un proyecto sonoro-teatral que nace en la Andalucía rural para dar visibilidad a las artes escénicas de las periferias y, de momento, las periferias que abraza nuestro corazón sonante son Andalucía y Latinoamérica. Y nos referimos a la periferia no solo como concepto geográfico, sino también, y sobre todo, como concepto poético y político; en suma, como un contrapeso de los grandes centros de producción y un espacio de resistencia, exactamente igual que resistió aquel que, hace ya muchos ayerés, dio nombre a los bufones.

Y es que cuentan que, en el país de Ática, un viejo llamado Bufo trabajaba como sacrificador. De repente, un día, con las manos aún chorreando sangre, tras inmolar el primer toro, Bufo levantó la cabeza y en su mirada brilló una luz diferente: quizás fuese un detalle, una sutileza o el cansancio de la rutina y los años... Lo cierto es que, repentinamente, el viejo huyó, abandonando su hacha y demás herramientas del sacrificio en el altar de Júpiter. Bufo fue perseguido, pues era necesario castigar su desacato; pero como fueron incapaces de capturarlo, en vez de entregarlo a él, entregaron sus instrumentos de trabajo a los jueces, que hicieron lo que corresponde a los jueces: juzgar el suceso. Y la justicia declaró culpable al hacha e inocente a todo lo demás. A partir de entonces, el sacrificio se celebró de la misma forma: el inmolador huía y las togas condenaban al hacha. Como el que inició esta ceremonia y este juicio completamente burlescos, fue aquel viejo llamado Bufo, toda farsa o simulación pasó a denominarse, en lo sucesivo, bufonada o propia de bufones.

Así que el bufón, para ser, tiene que desaparecer. Solo es no siendo. Y ese ser y no ser al mismo tiempo es la diversión de los demás. No solo de dioses o reyes, sino de cualquiera que, sintiéndose normal y completo, se mofa del que solo logra ser a medias: la loca del pueblo, el jorobado, el borracho de la taberna, la analfabeta, el mendigo, la vieja...

Por eso, casi siempre usamos bufón, bufonesco o bufonada para denigrar o rebajar el valor de alguien o algo. Al bufón se le señala y se le viste de bufón -con orejas de burro y cascabeles- para que todos sepan lo que es: chusma de la que reírse. Por ejemplo, los andaluces hemos sido siempre los bufones de este país y nosotros, como andaluces, venimos de esa estirpe de monos de feria: la mojiganga de España.

El mecanismo es simple y eficaz: se trata de repetir la misma idea, una y otra vez: el bufón es un pobre diablo. Y otra vez: el bufón es un mamarracho. Y otra vez: el bufón es un parásito... Y así hasta que todos, incluido el propio bufón, acepten esa verdad.

Y ahí está la trampa. Porque lo que oculta esa insistencia machacona, lo que no quieren que veamos es la otra parte de la realidad, esa que resulta más peligrosa. Y es que el bufón podrá ser muchas cosas, pero, sobre todo, es aquel que tomó una decisión: arrojar el hacha y dejar de servir a los dioses.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DUBATTI, J. (2015): «Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo», *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, pp. 44-54.
- GARCÍA BARRIENTOS, J. LUIS (2020): «Autoficción y teatro (Cuestiones teóricas)», *Las Puertas del Drama 53. La autoficción teatral.* <https://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-53/autoficcion-y-teatro-cuestiones-teoricas/>.
- GAZEAU, A. (2013): *Historias de bufones*, Madrid, Miraguano.
- HAN, BYUN-CHUL (2021): *No-cosas: quiebras en el mundo de hoy*, Barcelona, Taurus.
- MORA ÁLVAREZ, M.T. (2009): *El teatro de Alfonso Jiménez Romero. (Tesis Doctoral Inédita)*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- (2020): «El archivo del dramaturgo AJR», en *Gracias y desgracias de Sevilla*, ed. J. Arbide, Sevilla, Editorial Samarcanda.
- PARRA DOMÍNGUEZ, M. (2005): *Flamenco y tragedia en el teatro ritual andaluz de Alfonso Jiménez Romero: Un diálogo entre Lorca y Melo Neto*. Ph.D. Dissertation. Boston College.
- PÓDCAST DEL BUFÓN (2021): *Acto I. Alfonso Jiménez: el dramaturgo que se convirtió en piedra.* <https://soundcloud.com/ediciones-del-bufon/acto-1-alfonso-jimenez-el-dramaturgo-que-se-convirtio-en-piedra>
- (2022): *Acto II. Paola Guarnizo, una llama en el páramo.* <https://soundcloud.com/ediciones-del-bufon/acto-2-paola-guarnizo-una-llama-en-el-paramo>
- (2022): *Acto III. Nieves Rosales, un cuerpo en el abismo.* <https://soundcloud.com/ediciones-del-bufon/acto-3-nieves-rosales-un-cuerpo-en-el-abismo>

- (2022): *Acto IV. La Zaranda: volamos hacia la gloria, María*. <https://soundcloud.com/ediciones-del-bufon/acto-4-la-zaranda-volamos-hacia-la-gloria-maria>
- (2022): *Acto V. Juan Bernabé, un pueblo llamado teatro*. <https://soundcloud.com/ediciones-del-bufon/acto-5-juan-bernabe-un-pueblo-llamado-teatro>