

2016

El metro en el teatro y el teatro en el metro: un escenario laberíntico de múltiples velocidades

Polly J. Hodge

Chapman University, phodge@chapman.edu

Follow this and additional works at: https://digitalcommons.chapman.edu/language_books



Part of the [Dramatic Literature, Criticism and Theory Commons](#), [Other Theatre and Performance Studies Commons](#), and the [Spanish Literature Commons](#)

Recommended Citation

Hodge, Polly J. "El metro en el teatro y el teatro en el metro: un escenario laberíntico de múltiples velocidades." In *Espacios urbanos en el teatro español de los siglos XX y XXI*. Edited by Cerstin Bauer-Funke, Georg Olms Verlag AG, 2016, pp. 163-176.

This Book is brought to you for free and open access by the World Languages and Cultures at Chapman University Digital Commons. It has been accepted for inclusion in World Languages and Cultures Faculty Books and Book Chapters by an authorized administrator of Chapman University Digital Commons. For more information, please contact laughtin@chapman.edu.

Cerstin Bauer-Funke (ed.)

Espacios urbanos en el teatro español
de los siglos XX y XXI

2016

Georg Olms Verlag

Hildesheim · Zürich · New York



Diseño de la imagen de la portada: Alina Rölver

Para el diseño de la portada se utilizaron y se modificaron fragmentos del plano de metro de Madrid (<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Madrid-metro-map.png> [página visitada el 16.10.2015]), dibujado por el usuario de Wikipedia "Montrealais" (<https://en.wikipedia.org/wiki/User:Montrealais>). Este plano del metro está sujeto a la licencia de Creative-Commons BY-SA 2.5 (https://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.5/deed.es_ES); la imagen de la portada está sujeta a la misma licencia.

This book is protected by copyright.

No part of this book may be used, other than within the narrow limits of copyright legislation, without the prior consent of the publisher.

This particularly applies to reproduction in any form including microfilm, to performance, to translation, and to storage and processing in electronic systems.

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available in the Internet at <http://dnb.d-nb.de>.

© Georg Olms Verlag AG, Hildesheim 2016

www.olms.de

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Germany

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier

Umschlagentwurf: Anna Braungart, Tübingen

Herstellung: bookfactory, Bad Münde

ISBN 978-3-487-15401-5

ISSN 1866-9514

EL METRO EN EL TEATRO Y EL TEATRO EN EL METRO: UN ESCENARIO LABERÍNTICO DE MÚLTIPLES VELOCIDADES

Polly J. Hodge
Chapman University

En esta investigación se explora el metro como un espacio teatral único y laberíntico. El metro se revela como un espacio ambiguo: es un lugar brindado con la capacidad de fomentar relaciones amorosas y transformativas entre los seres humanos; a la vez se concibe como un sitio condenado a destruir lazos personales al fomentar comportamientos de decepción y violencia aplastando cualquier esperanza para el espíritu humano. El metro, como espacio urbano recóndito y específicamente localizado bajo la tierra, con sus connotaciones que giran alrededor de la oscuridad, la clandestinidad, el secreto, el misterio y el crimen, es el escenario laberíntico ideal para representar la condición humana.

Se postula que los límites que definen el metro como espacio escénico sirven como catalizadores para la estructura dramática y juegan un papel importante en el desdoblamiento de la acción y en la cosmovisión de las obras. Es más, el túnel del metro, con sus implicaciones simbólicas y su función práctica de establecer conexiones entre lugares, figura como un elemento clave al explorar las ramas que componen este estudio: el teatro, el espacio urbano del metro, y las relaciones humanas en la transición del siglo XX al siglo XXI. Para examinar estas premisas, se investiga la representación del metro en las siguientes obras: *Solos esta noche* (1991) de Paloma Pedrero; *Underground* (2004) de Luis Miguel González Cruz; y una mini-pieza del concurso Crono-Teatro (2013), *En el túnel* de Carlos Buero.

En la obra de Pedrero, *Solos esta noche*, el escenario se limita a una estación del metro después de las horas de operación; se representa un espacio cerrado de donde no existe escape temporalmente, a menos que sea por el túnel. *Underground*, de González Cruz, es una obra en la que no hay límites al espacio laberíntico representado; conlleva un sabor clásico con el personaje de Orfeo y las furias simbólicas que habitan el túnel. *En el túnel*, de Carlos Buero, retrata un intenso episodio en un vagón entre un pasajero angustiado y un médico que trata de descifrar la correlación entre el “conducto” del que balbucea el pasajero y el “túnel” del metro por el que están viajando.

En su estudio sobre los principios de la estructura urbana, Nikos Salingaros explora una variedad de premisas envueltas en la teoría de la red urbana. Una de las ideas fundamentales que estructura su estudio es: la dinámica de una ciudad imita los procesos del pensamiento humano ya que los dos establecen una variedad de conexiones. Estas conexiones se pueden interpretar como nexos entre ideas, emociones o lugares. Salingaros se sirve de los principios de las matemáticas al afirmar que hay tres principios que giran alrededor de la generación de la red urbana. Primero, propone que la red se compone de **nodos** de actividad humana, puntos interconectados por canales o caminos; segundo, explica que se forman **conexiones** entre nodos complementarios y a veces hay múltiples conexiones entre dos puntos que puede causar una sobrecarga en la capacidad del canal. Finalmente, afirma que la red urbana se puede organizar a sí misma al crear lentamente una **jerarquía** de conexiones que siguen un orden estricto, comenzando con las escalas más pequeñas (veredas peatonales) y progresando a escalas más grandes (carreteras de alta capacidad, metros, etc.) (foto 1).

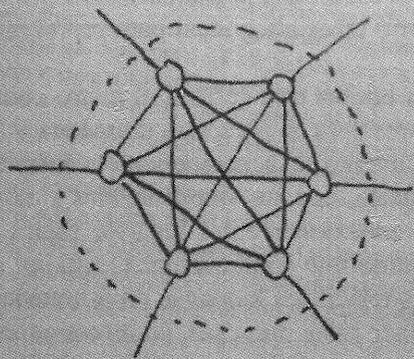


Fig. 1 Six nodes all connected to each other define a module. The nodes' exact position is unimportant.

Foto 1: Nikos Salingaros, *Principles of Urban Structure* (p. 121).

El plano del Metro de Madrid ejemplifica visualmente algunas de las características de estos principios, como los modelos visuales de Salingaros (foto 2).

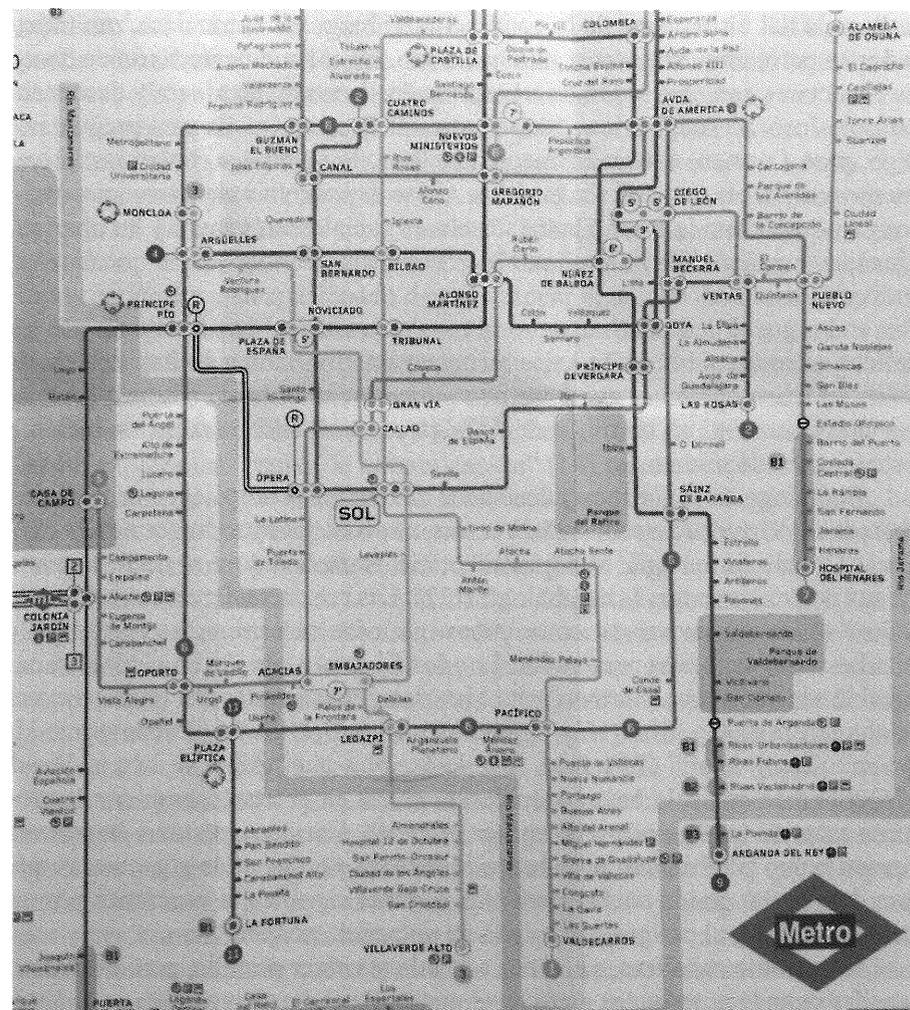


Foto 2: Plan del Metro de Madrid. Foto: cortesía de Alberto Achar.

Sus premisas afirman la correlación entre los deseos humanos de encontrar conexiones en el mundo y el funcionamiento de una red urbana: establecer espacios para el movimiento libre y para puntos de encuentro.

La dinámica entre los personajes y su espacio teatral del metro en *Solos esta noche* se puede interpretar a la luz de estos principios. Carmen, funcionaria del Estado, cuenta con el metro para ir de punto A, su trabajo, para llegar a punto B, su casa. Al comenzar la obra, está sola esperando tranquilamente

la llegada del último tren de la noche. Sin embargo, al entrar Jose,¹ un trabajador en paro, empieza a tener mucho miedo. En ese momento su único deseo es conectarse con otro modo de transporte en el mundo de afuera y desconectarse de Jose. Se dirige a la salida mientras él se acerca a ella para preguntarle algo, pero Carmen, extremadamente nerviosa, le entrega su bolso instintivamente pidiéndole que no le haga daño. Así se exponen las circunstancias entre los personajes con la brecha entre sus clases sociales, su género y las apariencias que engañan: ella lo toma por ladrón o delincuente y asume que él es un individuo violento.

Sin embargo, el verdadero choque se revela cuando se dan cuenta de que las salidas están cerradas: están solos en un espacio limitado y no hay manera de salir. Su única opción es ayudarse mutuamente, juntar los cerebros o establecer una conexión, en términos de Salingaros, para encontrar una solución a este inesperado dilema.

El diálogo entre Carmen y Jose pone en marcha el despliegue de la acción dramática. Virtudes Serrano señala en sus comentarios introductorios a la obra que: “De una forma ágil, casi imperceptible, traza la autora el perfil humano de sus personajes a través del diálogo” (22). Las conversaciones entre Carmen y Jose muestran un vaivén entre temas que ofrecen estrategias de escape y charlas sobre sus vidas personales. Los dos fijan su atención en el túnel como posible vía de escape. Carmen grita histéricamente adentro del túnel para ver si alguien la puede oír: “¿Hay alguien por ahí? ¡Por favor! ¿Puede oírme alguien? ¡Estoy aquí!” (76). Pero Jose le asegura que “Aquí no hay ni Dios” (76) y le dice que solo hay dos opciones: entrar en el túnel, caminar a la próxima estación más grande o dormir en el andén. Carmen considera la primera opción como posibilidad, pero luego la rechaza por las ratas gigantescas que han de circular por la noche; para ella, el túnel significa la esperanza por un lado y, a la vez, el peligro y el miedo de no poder escapar.

Jose, como caballero, se ofrece a ir solo y volver por ella, pero al saltar a las vías se apagan todas las luces en el metro. Es el momento clave en la obra; han cambiado las circunstancias y ahora Carmen por ningún motivo quiere quedarse sola en la oscuridad. Le ruega a Jose que la abraza fuertemente. Además, se hace evidente que ha empezado a disfrutar de su compañía y si se desaparece en el túnel, teme que no lo vaya a ver otra vez, que se vayan a desconectar para siempre. Si al principio el túnel se ve como una solución al dilema inicial, después se concibe como impedimento a la aventura momentánea que están viviendo juntos. Según el *Diccionario de simbología*: “El túnel se asocia a un cambio de perspectiva de la realidad. Es un pasadizo en el

1 Según Virtudes Serrano: “la acentuación llana que la autora da al nombre de su personaje es un rasgo del habla urbana familiar” (Pedrero 1991: 21).

laberinto del mundo interior.” Pensando en los modelos de Salingaros, se puede visualizar el túnel como un nodo que se comunica con la psique de Carmen; ella se conecta con sus impulsos interiores y empieza a ver las cosas de otra manera. Su miedo se disipa y se transforma en admiración, luego, pasión: queda impresionada con la filosofía de Jose sobre el amor versus el dinero y además, para él, estar con ella así en el metro es: “como quedarse encerrado en un castillo con una princesa” (80). El sentimentalismo de Jose le ha tocado. El gran cambio de actitud de Carmen se ejemplifica en sus comentarios cariñosos y su apasionado deseo de tocar el tatuaje de la mariposa en el pecho de Jose. Él se lo muestra con su linterna y ella le acaricia. El acto de la caricia es la indicación inequívoca de la metamorfosis de la relación y la mariposa, símbolo de la transformación, es el punto de conexión entre los dos.

En su estudio, *The Syntax of Cities (La sintaxis de las ciudades)* Peter Smith explora las “reglas de comunicación” (14) entre el espacio urbano y la mente humana, lo que él considera la sintaxis de la ciudad. Según Smith, hay una transacción constante entre la mente y el medio ambiente. En su capítulo sobre el urbanismo y las emociones, afirma que la luz y la oscuridad o la dialéctica entre las dos, tienen la capacidad de despertar emociones muy fuertes. El apagón en el metro de *Solos esta noche*, en contraste con las luces brillantes, le da a Carmen el valor de actuar empujada por sus emociones. Y como Serrano señala: “El contraste luz-oscuridad actúa también con un sentido especial; mientras hay luz, Carmen siente miedo... La oscuridad provoca el acercamiento hacia Jose y la decisión de actuar de acuerdo con el impulso que en ella se está generando” (24). El fin abierto de una noche de pasión efímera se interpreta en la última acotación: “Jose apaga la linterna. En el oscuro se oyen besos y susurros...” (81). En esta obra se retrata un mundo en el que el espacio cerrado del metro provoca una conexión inesperada y transformadora entre dos seres humanos. Su diálogo los lleva a pasar por el túnel laberíntico del entendimiento humano que sobrepasa la división entre clases sociales dejando una sensación de esperanza para la cooperación y armonía en el mundo democrático después del gobierno franquista.

Si el metro se representa como plataforma para la pasión, transformación y entendimiento entre las personas de diferentes clases sociales en *Solos esta noche*, en *Underground* de González Cruz, el metro de Madrid se revela como un laberinto interminable y destructivo de donde no hay escape posible. Es un infierno a nivel global que se compone de habitantes de una variedad de países y nacionalidades; son indigentes y muy astutos en el arte de los negocios subterráneos: mendigar, vender drogas, organizar redes de prostitución, arrebatar el poder de las transacciones y matar por lo que quieren. En contraste con *Solos esta noche*, obra relativamente corta en un acto, *Underground* cuenta

con cuarenta y cuatro escenas y cada una toma lugar en una estación diferente del metro de Madrid (foto 3).



Foto 3: Lectura dramatizada de *Underground*, Escenas de Noviembre de 2007, Centro Cultural El torito de Madrid. Foto: cortesía de Luis Miguel González Cruz.

En la obra de González Cruz el metro de Madrid es un escenario deprimente y lúgubre, y se crea un mundo frío y oscuro bajo la tierra, desprovisto de calor humano. En este laberinto subterráneo y subhumano, el dramaturgo se sirve del mito de Orfeo en un contexto contemporáneo; el protagonista, Orfeo, contagiado de SIDA gira en un mundo confundido y complejo en busca de su "Eurídice", su amada Cristal, prostituta controlada por el ciego, Cicatriz, para poder escaparse del infierno con ella.

El concepto de "organized complexity" o la complejidad organizada en la estructura urbana es explorado por Salingeros en el estudio previamente mencionado. El autor se sirve de las teorías científicas y elabora sobre la organización de los sistemas complejos en función de los espacios urbanos. Según Salingeros, para mantener la coherencia y el funcionamiento productivo de un sistema urbano, tiene que haber un balance entre su complejidad y su organización; un desbalance puede resultar en una ciudad básicamente inerte.

Así, en un sistema urbano altamente organizado sin complejidad, la ciudad es insípida; pero, demasiada complejidad sin mucha organización conduce a un sistema caótico y se produce un lugar donde es imposible vivir (19).

Desde el principio de la obra en *Underground*, reina el caos en un escenario laberíntico, complejo y altamente desorganizado; los personajes parecen deambular en una tierra de sonámbulos. Por ejemplo, Cicatriz, además de controlar a los clientes de Cristal, es un ciego que vende cupones de lotería en el metro y le comenta a Orfeo: "Sé que ya estoy muerto, por eso vivo aquí bajo la tierra, bajo la tierra negra...No necesito luz para ver. Por eso veo más allá, más allá de la oscuridad" (12). Su declaración afirma que los parámetros del metro se asocian con un mundo alternativo y según Candyce Leonard en su introducción a la obra, la palabra "underground", designación en inglés del metro de Londres, es: "una fuente de matices...y metáforas: es bajo la tierra, el entierro donde están los muertos, es...donde viven los fantasmas" (10). El metro entonces se concibe como un lugar donde los seres están conscientes de su existencia moribunda. Están perdidos y estancados en un nodo urbano, el metro de Madrid, y siguen viajando de punto A a punto B donde A es equivalente a B. Se han perdido las conexiones y todos los túneles desembocan en el mismo sitio; los personajes están destinados a aniquilarse mutuamente sin rastro.

Cicatriz es un personaje clave en la estructura dramática ya que tiene el poder de solucionar el problema de Orfeo, aunque a un precio muy alto. El problema y conflicto central se complica más cuando Rengo, asesino y jefe de los negocios mafiosos en el metro, se entera de las intenciones de Orfeo. Con la rabia de Rengo y su deseo ahora de apoderarse de Cristal, de quitarle a Orfeo su amor, se presagia constantemente el peligro, el caos y la destrucción, asociados también con los sonidos que salen del túnel. La primera vez que se oyen es inmediatamente después de una conversación entre Orfeo y Rengo en la que se reconoce la culpabilidad de Rengo en el asesinato del payaso del metro y se presagia la llegada de las fuerzas policiales o la justicia al declarar Orfeo: "Tarde o temprano, pagan. Todos pagan" (6) (foto 4).



Foto 4: Lectura dramatizada de *Underground*, Escenas de Noviembre de 2007, Centro Cultural El torito de Madrid. Foto: cortesía de Luis Miguel González Cruz.

La próxima acotación describe los ruidos del túnel como “una especie de llanto infantil” y los mendigos dormidos en los asientos de la estación se despiertan por “los gritos” y uno asegura que no fue más que el llanto de los “Lobos pequeños, Lobeznos” (6). La correlación con las furias mitológicas queda clara desde el principio ya que, según una versión del mito, las furias tenían cabezas de perros, nacieron de la Noche y “vigilaban la puerta hacia el mundo inferior, castigando a aquellos cuyos crímenes no habían sido expiados en el mundo de los mortales” (Márquez 2008: s.p.). El peligro, el castigo y la venganza inminente vibran como constantes en la obra con las abundantes referencias a los lobos, los perros enloquecidos, sus aullidos, los ecos cada vez más altos que salen del túnel y “los ruidos parecidos a ladridos desesperados de las almas condenadas” (14). Es imposible escaparse del zumbido ensordecedor dentro del infierno del túnel.

La tensión en la acción dramática se aumenta con la competición entre Rengo y Orfeo por el amor de Cristal; Orfeo mata a un taxista, le roba su dinero y por fin le entrega la cantidad acordada a Cicatriz. Sin embargo, es demasiado tarde para salvarle a Cristal al llegar las circunstancias a su punto

culminante: Rengo mata a Cicatriz, viola a Cristal y la asesina ante los ojos de todos los pasajeros que no reaccionan. Luego, desaparece en el túnel al son de los alaridos que parecen llamar repetidamente su nombre. Así se solidifica uno de los mensajes principales de la obra: “*Homo homini lupus est* (el hombre es el lobo del hombre)” (20), como dice Orfeo en un soliloquio desesperado en el que pide limosna para recaudar fondos para rescatar a Cristal (foto 5).



Foto 5: En un vagón del metro. Lectura dramatizada de *Underground*, Escenas de Noviembre de 2007, Centro Cultural El torito de Madrid. Foto: cortesía de Luis Miguel González Cruz.

En una entrevista con Macarena Miletich, González Cruz afirma su compromiso con el entorno social al relatar que “Las historias surgen del exterior. Miro, me fijo e intento traducirla, porque creo que es interesante. El autor es el traductor de la realidad: la define, la acopla, la hace inteligible, desde su punto de vista” (Miletich 1995: s.p.). *Underground* ofrece un punto de vista deprimente, triste, y deplorable de la humanidad a principios del siglo XXI donde predomina la violencia, la decepción, y los seres humanos se reducen a fieras insaciables e incontrolables, lobos dispuestos a traicionar al prójimo. Para Leonard, el dramaturgo “pone ante nosotros una lente a través de la cual ...investiga y analiza la psicología triturada y el ambiente apocalíptico” (10).

Los chillidos y el aullar constante que salen del túnel bien pudieran ser metáforas del incesante zumbido de los *drones* (vehículos aéreos no tripulados), una señal inequívoca de las nuevas tácticas bélicas, explosivas al nivel global en el siglo XXI. Se ha llegado a la complejidad desorganizada con la producción de un sistema completamente fuera de balance y la muerte inminente de mucha gente inocente, víctimas de las circunstancias como los desamparados fantasmagóricos de *Underground*. Tanto en el escenario laberíntico de González Cruz como en la esfera global actual, la violencia como protagonista ha alcanzado magnitudes inimaginables.

La representación del metro como espacio urbano teatral pasa por extremos: ha sido representado por Pedrero como ambiente de armonía y esperanza para las relaciones humanas en el mundo democrático después del gobierno franquista, retrato diametralmente opuesto al mundo angustiado, frío y cruel que establece González Cruz en el siglo XXI. En contraste, en la mini-obra de Carlos Buero el metro se concibe como un espacio abierto y cotidiano donde el drama de la rutina diaria y los episodios inesperados encuentran su escenario. Su mini-pieza *En el túnel* tal vez se pueda interpretar como una llamada para el renacimiento en los procesos de creación teatral y las relaciones reconfiguradas entre el espacio urbano, el teatro y el espectador-pasajero.

En el túnel es una de las mini-piezas galardonadas en el concurso Crono-Teatro 2013. Según César Barló en su introducción a las obras ganadoras publicadas recientemente en *Estreno*, “CronoTeatro [sic] 2013 es una nueva manera de hacer y de vivir el teatro” (12). Barló bautiza este tipo de teatro como el “teatro a contrarreloj en el metro de Madrid”. Estas micro-obritas forman un caso teatral especial ya que fueron escritas pensando en los límites del espacio y tiempo como desafío: toda la acción tenía que tomar lugar o en un vagón del metro en dos minutos o en un andén en seis minutos, el tiempo promedio de una parada de metro o una espera en el andén. Además, fueron escritas tomando en cuenta que se iban a representar en la calle, que el Metro de Madrid mismo iba a ser su espacio escénico.

En su estudio, “La ciudad como texto dramaturgico” André Carreira afirma que los espacios urbanos ofrecen múltiples oportunidades para explotar la creación teatral y explorar las fronteras entre lo ficcional y lo real (43). Él concibe la calle como el espacio vacío de Peter Brook, llena de tantas posibilidades aún por configurarse desde una perspectiva teatral. Según Carreira, los actores que participan en las obras de esta índole “nos desafían con su audacia de considerar nuestro lugar de vida cotidiana como espacio lúdico de la representación. Las tensiones que emergen... tienen una fuerza simbólica considerable...” (44). En la obra de Buero, *En el túnel*, la tensión dramática se mantiene constante entre un médico y un hombre que sufre un ataque no identificable durante los dos minutos de la obra. En el recorrido del vagón por el

túnel, la ansiedad del hombre se incrementa y el médico trata de diagnosticar el problema. Le hace preguntas, pero las respuestas incoherentes y el balbuceo del hombre inspiran al médico a indagar más. Es como si el hombre tuviera pesadillas. Grita con miedo entre sueños: “¡El conducto está oscuro!” (32) que el médico interpreta como el túnel del metro; y “¡Me empujan! ¡No quiero salir!” (33). El doctor trata de tranquilizarlo y le pide que le diga lo que está pensando y viendo; quiere ayudarlo. (Foto 6). La tensión llega al clímax cuando el hombre grita llorando “¡Creo que voy a volver a nacer!” y mientras llega el vagón a la próxima estación, el hombre se hace un ovillo; ha sido una ardua travesía simbólica por el canal del parto.²

El túnel del metro en la propuesta escénica de Buero representa el conducto o el canal de nacimiento que, por definición, tiene la capacidad de dar a luz a las energías creadoras y dramáticas con cada recorrido en el vagón. La obra es nítida, científicamente calculada y organizada, simbólicamente compleja; es la “complejidad organizada” en armonía con su entorno y su propósito teatral. Tiene el balance teóricamente perfecto para crear vida en un sistema urbano y teatral en la época digital. Y Cesar Barló afirma que las obras de Crono-Teatro, tienen valor por impulsar “la creación de una nueva dramaturgia a la altura de nuestro tiempo” (13). Sin embargo, Eileen Doll nos recuerda que el teatro breve no es un fenómeno nuevo. En su artículo incluido con las obras de Crono-Teatro en *Estreno*, “Teatro breve, pero estable” Doll da ejemplos del teatro breve a través de la historia y menciona ejemplos como los autos, los entremeses, el género chico y las pulgas dramáticas de Moreno Arenas, entre otros. Para Doll, la diferencia es que en las escenas españolas contemporáneas, se destaca el teatro breve por su frecuencia y afirma que

[c]on una sociedad completamente imbuida en los medios sociales, con la fragmentación actual de cualquier actividad intelectual como parte de la manifestación del posmodernismo y con la crisis económica, la minipieza ha llegado a ser algo típico de la producción de casi cualquier dramaturgo o dramaturga de España. (Doll 2014: 1)

En su análisis, la minipieza llega a ser tanto un signo de los tiempos contemporáneos definidos por los *tweets* y micro-relatos, como una solución práctica a la reducción en los fondos dedicados a la producción artística y dramática.

La micro-obra de Buero y las otras mini piezas incluidas en el proyecto Crono-Teatro encontraron su inspiración en el metro de Madrid y desafiaron el reloj para ver hasta qué punto pudieron llegar con los juegos dramáticos en un espacio urbano cotidiano. Para Doll, traer las obras de Crono-Teatro al Metro de Madrid: “Es además una manera interesante de diluir la frontera entre

2 La obra de Carlos Buero, *En el túnel*, se encuentra en <http://www.youtube.com/watch?v=zn-e6zT6vnU> (3.2.2016).

la realidad y la ficción” (7). Buero mismo afirma en una entrevista electrónica, que uno de sus propósitos al crear *En el túnel* fue “confundir ficción y realidad y que la gente del vagón pensara que todo sucedía ‘de verdad’”. Buero cuenta que estuvo presente “en todos los pases haciendo de falso público para cubrir el espacio de representación, y al final comunicaba a los viajeros que se trataba de una obra de teatro enmarcada dentro del certamen Crono-Teatro...” El dramaturgo revela también que recibió varias sorpresas al ver las reacciones de ciertos pasajeros-espectadores durante los pocos minutos de duración del espectáculo. En un caso, un señor a su lado sacó su móvil para llamar a emergencias y al final, cuando supo que se trataba de una situación fabricada, se enojó y le dijo a Buero “¡No tiene ninguna gracia!” En otro caso, una señora mayor saltó de su asiento al anunciar Buero que todo era ficción y le dijo así: “¡... ya no la dejan a una tranquila ni en el Metro! ¡Vamos, como para que nos hubiera dado un infarto! ¡Por Dios!” Según el autor, tuvo que seguir hablando un buen rato con la señora para que se tranquilizara. Así, en vez de aplausos, a Carlos Buero le brindaron con regaños; aparentemente, la cruda realidad teatral no se traga tan fácilmente.

Dado este baile divertido y engañoso entre el teatro y el metro, pudiéramos modificar un poco los famosos versos de Shakespeare y decir que “Todo el metro es un escenario/y todos los hombres y mujeres meros pasajeros.” Ya sea el teatro en el metro, como el proyecto Crono-Teatro, o el metro en el teatro de Pedrero y González Cruz, con la acelerada vida contemporánea y el drama cotidiano de las relaciones humanas en los espacios urbanos, el Metro de Madrid alcanza velocidades vitales como escenario laberíntico y teatral en el túnel de las prácticas escénicas a finales del siglo XX y principios del siglo XXI.



Foto 6: Ángel Baena (en el suelo) y Manuel Osuna en *En el túnel*. Metro de Madrid, 2013. Foto: cortesía de Julián San José.

Bibliografía

- Barló, César (2014). “Crono-Teatro. Teatro a contrarreloj en el metro de Madrid”, en: *Estreno*, 40.1: pp. 12-14.
- Buero, Carlos (2014). *En el túnel*, en: *Estreno*, 40.1: pp. 30-38.
- Buero, Carlos (2015). Entrevista electrónica con la autora de este artículo. 6.1.
- Carreira, André (2011). “La ciudad como texto dramaturgico”, en: Roger Mirza (ed.). *El teatro de los sesenta en América: un diálogo con la contemporaneidad*. Montevideo: Universidad de la República, pp. 33-45.
- Collins, George (1966). “The Linear City”, en: Lewis 1966, pp. 204-217.
- Doll, Eileen (2014). “Teatro breve, pero estable”, en: *Estreno*, 40.1: pp. 1-12.
- González Cruz, Luis Miguel (2004). *Underground / Playback*. Ed. Candyce Leonard. Madrid: Teatro del Astillero.
- Lewis, David (ed.) (1966). *The Pedestrian in the City*. Princeton, N.J.: D. Van Nostrand Co, Inc.
- Leonard, Candyce (2004). “Introducción”, en: Luis Miguel González Cruz. *Underground y Playback*. Madrid: Teatro del Astillero.
- Márquez, Carmen (2008). “Las furias en la mitología griega”. <http://sobreyendas.com/2008/04/18/las-furias-en-la-mitologia-griega/> (3.2.2016).
- Miletich, Macarena (1995). “Entrevista a Luis Miguel González Cruz: El autor es traductor de la realidad”, en: *Actores*. <http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Gonzalez/entrevistas/entrevista2.htm> (3.2.2016).
- Monleón, Ángela (1996). “Entrevista a Luis Miguel González Cruz: Necesito leer y escribir para vivir la verdad”, en: *Primer Acto*, 263. <http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Gonzalez/entrevistas/entrevista1.htm> (3.2.2016).
- Pedrero, Paloma (1991). *Solos esta noche*, en: idem. *Noches del amor efímero*. Ed. Virtudes Serrano. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 67-81.
- Salinger, Nikos A. (2005). *Principles of Urban Structure*. Ámsterdam: Techne Press.
- Smith, Peter F. (1977). *The Syntax of Cities*. Londres: Hutchinson & Co, Ltd.