

©Anagnórisis



©Los autores

©The authors

©Les auteurs

En portada: «Pieza del mes» (noviembre-diciembre de 2011), por gentileza del [Museo Nacional del Teatro](#)

Manuel Mampado (1924-2001)

Fernando Fernán Gómez

Tinta, lápiz de color / Cartulina 460x390 mm.

1072

Incrip.: “A Fernando Fernán Gómez/ con amistad y admiración/ Mampaso (fdo.)”

Donación de Emma Cohen, el 27-04-2011

Manuel Mampaso

Pintor, escenógrafo y figurinista. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Fue uno de los pioneros de la pintura abstracta española en la década de los 50. Sus trabajos tuvieron un gran reconocimiento internacional, participando en numerosas exposiciones como la I Bienal Hispanoamericana en 1951, la Bienal de Sao Paulo y la Exposición Internacional de Arte Abstracto de Santander en 1953, las Bienales de Venecia en 1956 y 1958, etc.

Después de su etapa como pintor abstracto, empezó a desarrollar una intensa actividad como escenógrafo y figurinista para teatro y cine. Su primer estreno profesional fue en 1954, con la obra de Alfonso Sastre, *La Mordaza*, dirigida por José María de Quinto en el Teatro Reina Victoria.

Mampaso se encargó de realizar los diseños de vestuario y de escenografías de más de un centenar de obras de autores españoles y extranjeros, como *Largo viaje hacia la noche*, de Eugène O’Neil (1960); *El rinoceronte*, de Ionesco (1961); *Misericordia*, de Pérez Galdós (1972); *Los árboles mueren de pie*, de Casona (1986); *Enrique IV*, de Pirandello (1986), entre otras.

Este magnífico dibujo, que ahora os presentamos como pieza del mes, fue realizado en 1972 por el pintor Manuel Mampaso (coincidiendo con el montaje de *The Changeling –Los lunáticos–* de Thomas Middleton y William Rewey, dirigida por Fernando Fernán Gómez en el Teatro Marquina, con escenografía y vestuario de Mampaso). En este dibujo se muestra el semblante de un joven Fernando Fernán Gómez, enmarcado por diferentes esbozos que reflejan su gran versatilidad interpretativa.

Fernando Fernán Gómez (1921-2007): Escritor, actor, guionista, director de cine y teatro y miembro de la Real Academia Española durante siete años. Estudió Filosofía y Letras en Madrid, pero su verdadera vocación fue la carrera teatral. Tuvo a los mejores maestros: como Carmen Seco, su profesora de declamación en la Escuela de Actores CNT, y al gran actor Gaspar Campos.

Entre sus mayores éxitos teatrales destacan *La vida en un bloc*, de Carlos Llopi (supuso el estreno de Fernando Fernán Gómez como director teatral, 1952); *El pensamiento*, de Andreiev (1963); *Un enemigo del pueblo*, de Ibsen (1971); *El alcalde de Zalamea* (1979); *Las bicicletas son para el verano*, hoy considerada como una de las joyas de nuestro teatro, gana el Lope de Vega en el 77 pero no se estrena hasta 1982.

On cover: «Piece of the Month» (November-December 2011) [Museo Nacional del Teatro](#)

Manuel Mampado (1924-2001)

Fernando Fernán Gómez

Ink, colored pencil / cardboard 460 x 390 mm.

1972

Incrip.: "A Fernando Fernán Gómez/ con amistad y admiración/ Mampado (signed)"

Donation by Emma Cohen, on 04-27-2011

Manuel Mampado

Painter, set designer and costume. He studied at the School of Fine Arts of San Fernando in Madrid. He was one of the pioneers of Spanish abstract painting in the early 50. His work had a great international recognition, participating in many exhibitions as the I Hispano-American Biennial in 1951, the Sao Paulo Biennial and the International Exhibition of Abstract Art in Santander in 1953, the Venice Biennale in 1956 and 1958, etc.

After his time as an abstract painter, he began to develop an intense activity as a set and costume designer for theater and film. His first professional debut was in 1954 with the work of Alfonso Sastre, *La mordaza*, directed by José María de Quinto at the Reina Victoria Theatre.

Mampado was commissioned to conduct costume designs stage sets in more than a hundred works of Spanish and foreign authors, like *Long Day's Journey Into Night*, by Eugene O'Neill (1960); *The Rhinoceros*, by Ionesco (1961); *Misericordia*, by Pérez Galdós (1972) *Los árboles mueren de pie*, by Casona (1986); *Henry IV*, by Pirandello (1986), among others.

This wonderful drawing was made in 1972 by the painter Manuel Mampado (coinciding with the staging of *The Changeling* by Thomas Middleton and William Rewey, directed by Fernando Fernán Gómez in the Marquina Theatre, with scenery and costumes by Mampado). This drawing shows the face of a young Fernando Fernán Gómez, framed by different sketches that reflect his interpretive versatility.

Fernando Fernán Gómez (1921-2007): Writer, actor, screenwriter, film and theater director and member of the Real Academia Española for seven years. He studied Philosophy and Arts at Madrid, but his true calling was the stage career. He had the best teachers: as Carmen Seco, his elocution teacher at the School of Actors of the CNT, and the great actor Gaspar Campos.

Among his greatest theatrical hits include *La vida en un bloc*, by Carlos Llopi (which marked the debut of Fernando Fernán Gómez as a theater director, 1952) *Thought*, by Andreiev (1963), *An Enemy of the people*, by Ibsen (1971), *El alcalde de Zalamea* (1979), *Las bicicletas son para el verano*, today considered one of the jewels of our theater, that wins the Lope de Vega Award in 1977 but not premiered until 1982.



En couverture: «Pièce du Mois» (novembre-décembre 2011) del [Museo Nacional del Teatro](#)

Manuel Mampado (1924-2001)

Fernando Fernán Gómez

Encre, crayon de couleur / bristol 460 x 390 mm.

1972

Incrip.: "A Fernando Fernán Gómez/ con amistad y admiración/ Mampaso
(signé)"

Donation d'Emma Cohen, le 27-04-2011

Manuel Mampaso

Peintre, scénographe et figuriste. Il a étudié à l'École des Beaux-Arts de San Fernando à Madrid. Il fut l'un des pionniers de la peinture abstraite espagnole du début des années 50. Son travail a eu une grande reconnaissance internationale, en participant à de nombreuses expositions que la I Biennale hispano-américaine en 1951, la Biennale de Sao Paulo et le Salon International de l'art abstrait à Santander en 1953, les Biennales de Venise en 1956 et 1958, etc.

Après son étape comme peintre abstrait, il a commencé à développer une intense activité en tant que scénographe et scénographe pour le théâtre et le cinéma. Son début professionnel fut en 1954 avec l'œuvre de Alfonso Sastre, *La mordaza*, dirigé par José María de Quinto au Théâtre Reina Victoria.

Mampaso a été chargé de faire les costumes et les décors de plus d'une centaine d'œuvres d'auteurs espagnols et étrangers, comme *Le long voyage vers la nuit*, d'Eugene O'Neill (1960) ; *Le Rhinocéros*, d'Ionesco (1961) ; *Misericordia*, de Pérez Galdós (1972) ; *Los árboles mueren de pie*, de Casona (1986), *Henry IV*, de Pirandello (1986), entre autres.

Ce dessin merveilleux a été fait en 1972 par le peintre Manuel Mampaso (coïncidant avec le montage de *The Changeling* – **Les lunatiques** – de Thomas Middleton et William Rewey, dirigé par Fernando Fernán Gómez au Théâtre Marquina, avec décors et costumes de Mampaso). Ce dessin montre le visage d'une jeune Fernando Fernán Gómez, encadrée de différentes esquisses qui reflètent sa polyvalence d'interprétation.

Fernando Fernán Gómez (1921-2007) : Écrivain, scénariste, acteur, metteur en scène de cinéma et directeur de théâtre et membre de la Real Academia Española pendant sept ans. Il a étudié Philosophie et Lettres à Madrid, mais sa véritable vocation était la carrière théâtrale. Il a eu les meilleurs professeurs : comme Carmen Seco, son professeur de diction à l'École des Acteurs de la CNT, et le grand acteur Gaspar Campos.

Parmi ses plus grands succès théâtraux se trouvent *La vida en un bloc*, de Carlos Llopi (qui marque les débuts de Fernando Fernán Gómez en tant que metteur en scène, 1952), *La pensée*, d'Andreiev (1963), *Un ennemi du peuple*, d'Ibsen (1971); *El alcalde de Zalamea* (1979) *Las bicicletas son para el verano*, œuvre considérée aujourd'hui comme l'un des joyaux de notre théâtre, qui gagna le prix Lope de Vega en 1977 mais qui ne fut pas représentée jusqu'en 1982.

8

REBELIÓN Y GUERRA EN EL TEATRO REBELLION AND WAR IN THE THEATER RÉBELLION ET GUERRE AU THÉÂTRE

- BLANCA SANTOS DE LA MORENA Y MANUEL PIQUERAS FLORES
La construcción de Laurencia y Frondoso en *Fuente Ovejuna*
de Lope de Vega.
The construction of Laurencia and Frondoso in *Fuente Ovejuna* by Lope de Vega 7-16
- FRANCISCO JAVIER HIGUERO
Nihilismo genealógico en *Escuadra hacia la muerte*.
Genealogical nihilism in *Escuadra hacia la muerte*. 17-37
- RYAN ANTHONY SPANGLER
Deshaciendo la desmemoria: historia y ficción en el
teatro de Haffe Serulle
Undoing forgetfulness: history and fiction in the theatre of Haffe Serulle 38-50
- ALEJANDRO ARTEAGA MARTÍNEZ
La guerra cristera según Jaime Chabaud: historia,
ficción, intertextualidad.
Cristero war according Jaime Chabaud: history, fiction, intertextuality. 51-73
- DANIEL J. GARCÍA LÓPEZ
Respirar en este jardín profano. Notas sobre el Teatro de
la decepción.
Breathe in this unholy garde. Notes about the Theater of deception. 74-95
- MISCELÁNEA / MISCELLANEA**
- MARÍA LUISA LOBATO
Hipótesis sobre la existencia de marcas de autor en la
colaboración teatral: el caso de Rodríguez de Villaviciosa
y Moreto.
Hypothesis about the existence of author's marks in the theatrical
Collaboratio: the case of Rodríguez de Villaviciosa and Moreto. 97-113
- STANLEY BLACK
Una Cenicienta española: *La tonta del bote* y sus
adaptaciones cinematográficas.
A Spanish Cinderella: *La tonta del bote* and its film adaptations. 114-141

**RESEÑAS: «EN PRIMERA FILA» /REVIEWS: «FRONT ROW»/
CRITIQUES: «EN PREMIÈRE FILE»**

LIBROS/ BOOKS/ LIVRES

Los tres portentos de Dios, de Luis Vélez de Guevara,
Alfredo Rodríguez López-Vázquez (intr.), William R. Manson y
C. George Peale (eds.)
M^a MAR CORTÉS TIMONER 143-148

La cueva de Salamanca. La prueba de las promesas, de Juan
Ruiz de Alarcón. Edición de Celsa Carmen García Valdés.
BEATRIZ BRITO BRITO 149-153

Jesús G. Maestro, *Calipso eclipsada: el teatro de Cervantes
más allá del Siglo de Oro*.
ADRIÁN J. SÁEZ 154-159

Emilio Peral Vega, *Retablos de agitación política. Nuevas
aproximaciones al teatro de la Guerra Civil española*.
PILAR TORRES VICENTE 160-164

José Romera Castillo (ed.), *Teatro e Internet en la primera
década del siglo XXI*.
SARA BOO TOMÁS 165-169

ESPECTÁCULOS/ SPECTACLES

El juego mediático de Diana I. Luque: *Noche de reyes*,
de Coarte Producciones (Teatro accesible)
Madrid: Teatro San Pol, 2012-2014
MIGUEL ÁNGEL JIMÉNEZ AGUILAR 170-174

**EVENTOS DE DIFUSIÓN CIENTÍFICA/ SCIENTIFIC OUTREACH EVENTS/
ÉVÉNEMENTS DE VULGARISATION SCIENTIFIQUE**

Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)
XXIII Seminario internacional del Centro de Investigación y
Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T)
ANA PRIETO NADAL 175-182

Olmedo, nocturna y teatral.
PURIFICACIÓ MASCARELL 183-189

Dramaturgia y teatralidad en el Siglo de Oro. El teatro y las artes.
III Jornadas de teatro del Siglo de Oro español y novohispano
CARLOS MACKENZIE 190-196

**ENTREVISTA: «ENTRE BASTIDORES»/ INTERVIEW: «IN THE BACKSTAGE»/
ENTRETIEN: «DANS LES COULISSES»**

Entrevista a Paloma Pedrero
SONIA SÁNCHEZ MARTÍNEZ

198-208

La construcción de Laurencia y Frondoso en *Fuente Ovejuna*, de Lope de Vega

Blanca Santos de la Morena
Universidad Autónoma de Madrid
blanca.santos1710@gmail.com

Manuel Piqueras Flores
Universidad Autónoma de Madrid
manuel.piquerasflores@gmail.com

Palabras clave:

Personaje individual, Personaje colectivo, Estructura dramática, Amor, Lope de Vega.

Resumen:

En este trabajo analizamos la construcción de los personajes de Laurencia y Frondoso en *Fuenteovejuna* de Lope de Vega. Pretendemos demostrar cómo la configuración y el desarrollo de la trama individual de los protagonistas tiene gran influencia en la estructura de la obra y en la construcción del personaje colectivo, este último motor de la rebelión final.

The construction of Laurencia and Frondoso in *Fuente Ovejuna* by Lope de Vega

Key Words:

Individual character, Collective character, Dramatic structure, Love.

Abstract:

This article analyzes the construction of Laurencia and Frondoso in *Fuente Ovejuna* by Lope de Vega. We intend to show how the shape and development of individual characters plot has great influence on the structure of the play and on the construction of collective character, the latter engine of the final rebellion

Según el *Tesoro* de Covarrubias, «rebelde» es aquel «que no responde al mandato de su superior [...] y rebelde es el que se ha levantado contra su rey y señor», mientras que «rebelión» es «el tal levantamiento». Aplicando esta definición con ciertos matices, puede decirse que tanto los hechos acaecidos en el siglo XV en la localidad cordobesa de Fuenteovejuna¹ (hoy Fuente Obejuna) como el argumento representado en la obra teatral de Lope de Vega *Fuente Ovejuna* son una rebelión.

El término «rebelión» conlleva, en la mayoría de sus usos, la noción de colectividad. En el campo de la política y de lo militar, una rebelión equivale a un levantamiento colectivo, por parte de un pueblo (o de una porción del mismo) ante su superior. Precisamente, los hechos históricos de Fuenteovejuna alcanzaron cierta fama por su componente colectivo. No cabe duda de que Lope, al interesarse por la historia como inspiración para construir su pieza dramática, era consciente de ello. Buena prueba es que, durante dos actos (o algo más) de la tragicomedia, el dramaturgo se dedica a construir el personaje colectivo capaz de rebelarse contra el Comendador. El pueblo no queda caracterizado como grupo desde un primer momento, ya que en los dos primeros actos se producen sobre todo conversaciones y acciones individuales. Como explica Antonio Rey Hazas:

El planteamiento se retarda muchísimo, durante algo más de dos actos, porque necesita ir a la par de la creación del personaje colectivo, y como los campesinos no funcionan como un solo ser hasta la aparición maltrecha de Laurencia, lo mismo le sucede al planteamiento del drama, dado que la decisión de matar al comendador debe ser, necesariamente, colectiva, al igual que su ejecución. De ahí la peculiar estructura dramática de la pieza, que no tiene parangón con ninguna otra de Lope [Rey Hazas, 2004: 16].

Ciertamente, no será hasta el inicio del tercer acto, con el largo parlamento de Laurencia, cuando el pueblo decida actuar de forma unitaria, levantarse contra su señor y asesinarlo. Esta progresiva colectivización,

¹ Para la ortografía, tanto de la localidad como de la obra de teatro, seguimos las convenciones tomadas por McGrady en su edición: Vega, ed. de 1993: 36.



necesaria tanto para repartir la responsabilidad de la muerte del Comendador como para resaltar el comportamiento heroico de todo un pueblo, ha sido ya estudiada desde perspectivas algo diferentes por Teresa J. Kirschner [1979] y por Jesús Cañas Murillo [2008], por lo que no necesita, a nuestro entender, mayores aclaraciones en nuestro trabajo.

Es necesario apuntar, sin embargo, que además del enfrentamiento entre el pueblo de Fuenteovejuna y su señor, se desarrollan en los dos primeros actos conflictos individuales entre los campesinos y el Comendador, entre los que juega un papel fundamental el mantenido por Laurencia y Frondoso frente a Fernán Gómez. Como hemos expuesto recientemente para *El castigo sin venganza* [Santos de la Morena y Piqueras Flores, 2013], en Lope puede resultar revelador el análisis de la construcción de los personajes en relación con la estructura de la obra. En *Fuente Ovejuna* resulta obvio que, con su comportamiento, Laurencia se constituye en el motor de la rebelión, rebelión que no se desata hasta su intervención al inicio del tercer acto, citada ya anteriormente. Ahora bien, yendo más allá, un análisis cuidadoso del «hablar» y del «proceder»² de la pareja de amantes a lo largo de la obra en relación con la estructura dramática puede darnos algunas claves interpretativas pasadas por alto hasta ahora.

Para analizar la construcción dramática de Laurencia y Frondoso por parte de Lope de Vega puede resultar útil el siguiente cuadro sinóptico, en el que se resumen las intervenciones de ambos protagonistas según los versos que dicen en cada acto:

	Acto I	Acto II	Acto III	Total
Laurencia	178 versos 20,70%	56 versos 7,06%	156 versos 19,43%	390 versos 15,88%
Frondoso	82 versos 9,53%	65 versos 8,09%	86 versos 10,70%	233 versos 9,49%

² Términos tomados de *El castigo sin venganza*: «el hablar, el proceder / a la persona conforma» (vv. 472-473) dice Casandra en la primera parte de la obra.



A simple vista, hay dos elementos que llaman la atención del cuadro anterior. En primer lugar, resulta llamativo el poco protagonismo de Frondoso desde un punto de vista puramente cuantitativo. Como veremos, sus intervenciones –especialmente cuando se producen en una escena con más de dos personajes –son puntuales, pero necesarias para la construcción de la comedia. En segundo lugar, cabe señalar la disminución de las intervenciones de Laurencia, dama principal de la obra³, en el segundo acto de la acción. También por ello, sus intervenciones en la jornada central adquieren una mayor importancia.

En la primera escena en la que interviene, Laurencia sostiene una larga conversación con Jacinta acerca del Comendador y sus desmanes (vv. 173-274⁴), en la que la dama principal deja claro tanto el carácter incólume de su honor como sus características de mujer varonil. Entran después en el escenario Mengo, Barrildo y Frondoso, y el uso del vocativo «damas» (v. 290) por parte de este último, propicia una lucha dialéctica entre el galán y la Laurencia, en la que, como indica McGrady, ambos «desarrollan el tópico de la “inversión de valores”», 1993: 58). Precisamente esta inversión de valores es uno de los aspectos fundamentales de *Fuente Ovejuna*, como demostró en su edición de la obra Maria Grazia Profeti (Vega, ed. de 1981: XIX-XLIII). Él emplea veintinueve versos (vv. 292-320) por los veintiuno de ella (vv. 328-348), pero, cabe recordar, siempre en presencia del resto de los personajes que continúan en el tablado. Sigue a esto una discusión sobre el amor, con ideas calcadas de León Hebreo, en la que Frondoso no interviene salvo cuando Laurencia dice no amar nada más que «mi propio honor» (v. 435).

Con la llegada de Flores (v. 445) concluye, en nuestra opinión, la primera de las tres grandes partes en las que puede dividirse la primera

³ Laurencia no es una dama en el sentido social del término, así como no puede decirse que Frondoso sea un galán, pero sí en el sentido de la construcción de los personajes del teatro áureo, por lo que usamos ambos términos para referirnos a la pareja principal. El propio Lope es consciente de la situación, como se demuestra a partir del v. 290.

⁴ Todos los pasajes de la obra se citan por la edición de McGrady: Vega, ed. de 1993.



jornada. A partir de aquí Lope introducirá las primeras proposiciones del Comendador hacia Laurencia, para después desarrollar la segunda acción. Existe de nuevo una marca estructural, a partir del verso 723. En la acotación se indica «*Vanse todos y salen LAURENCIA y FRONDOSO*» (1993: 78). En efecto, es el primer momento en el que dama y galán principal se encuentran solos ante el escenario. Frondoso le declara su amor, le expresa la naturaleza honesta del mismo y le pide su mano. La respuesta de Laurencia –«Dilo a mi tío Juan Rojo; / que aunque no te quiero bien, / ya tengo algunos asomos» (vv. 772-774)– supone, además de una pequeña broma distensiva, la primera referencia de un cambio de actitud ante su enamorado, cambio que será progresivo y que se desarrollará a la vez que el personaje colectivo de la obra. La acción se interrumpe con la llegada a escena del Comendador, que al ver a Laurencia sola, tratará de aprovecharse de ella. Como indica Rey Hazas, hemos de entender la actitud posterior de Frondoso dentro del código social y jurídico del siglo de Oro:

Frondoso no se equipara con el comendador [...], sino que se eleva el mínimo imprescindible que le permite enfrentarse a él, sí, pero solo para librar a Laurencia de su acoso; nada más. Frondoso, por ello, no lucha, no combate con Fernán Gómez, y se limita a apuntarle con la ballesta, primero, y huir después, una vez salvada Laurencia [Rey Hazas, 2004: 8].

Ahora bien, también es necesario añadir que la actitud comedida de Frondoso, que no intenta matar a su enemigo, sirve para realzar la racionalidad del levantamiento colectivo final. Debemos entender pues que esta escena juega un papel importante en la construcción por parte de Lope de Vega de una situación que justifique el tiranicidio.

Prácticamente todas acciones y palabras de Laurencia durante el primer acto inciden en dos hechos relacionados: la defensa numantina de su honra, expuesta en su diálogo con Pascuala (vv. 173-274) así como en su negativa en dos ocasiones ante Fernán Gómez (vv. 595-626 y vv. 779-833); y su desprecio por el amor y por los hombres (vv. 321-444), con una ligera



inclinación hacia Frondoso que se desprende de los versos citados anteriormente (vv. 772-774). En cuanto a Frondoso, sus intervenciones van encaminadas únicamente a subrayar su amor por Laurencia, y, en último término, su valentía como galán, al enfrentarse a Fernán Gómez. No hay apenas ningún elemento accesorio ni en sus palabras ni en su comportamiento.

Algo similar sucede en el segundo acto. En la primera escena en la que interviene Laurencia, la dama sale al escenario acompañada de Mengo y Pascuala. En la conversación mantenida por los tres, por un lado se recuerdan los desmanes del Comendador, y por otro se resalta el cambio de actitud de Laurencia hacia Frondoso: «Los hombres aborrecía, / Mengo, mas desde aquel día / lo miro con otra cara» (vv. 1156-1158). El diálogo queda interrumpido con la entrada de Jacinta pidiendo auxilio.

Después de la captura de Jacinta por parte del Comendador, Lope vuelve a sacar a escena a los dos enamorados. Laurencia por fin admite casarse con Frondoso, justo en la mitad de la obra: «Pues a la villa y a ti / respondo que lo seremos» (vv. 1305-1306). En primer lugar, la respuesta de Laurencia demuestra las implicaciones que tiene el matrimonio de los protagonistas para el resto del pueblo; en segundo lugar, prueba el progresivo proceso de feminización al que somete a su personaje Lope. No obstante, al igual que sucede con la creación del personaje colectivo, el proceso es lento y está, en esta altura de la obra, lejos de finalizar. En este sentido, es fácil que el lector-espectador se percate de las frías y escuetas respuestas que da Laurencia a las amorosas palabras de Frondoso. La proposición del galán ocupa más de tres redondillas (vv. 1291-1304), frente a los dos versos en los que la campesina accede, para después añadir:

De cumplimientos acorta;
y para que mejor cuadre,
habla, Frondoso, a mi padre,
pues es lo que más importa,
que allí viene con mi tío.
(vv. 1311-1315).



Que el lento proceso de enamoramiento de Laurencia no ha concluido aún lo demuestra también la respuesta que da a Esteban sobre si quiere o no a Frondoso: «Voluntad / le he tenido y le he cobrado, / pero por lo que tú sabes» (vv. 1425-1427).

Si recapitulamos, nos damos cuenta de que, hasta aquí, es la cuarta vez que Laurencia se expresa explícitamente acerca de sus sentimientos amorosos. En principio, dice amar solo su «propio honor» (v. 435); después, contesta a Frondoso que «aunque no te quiero bien, / ya tengo algunos asomos» (vv. 772-773); ya en el segundo acto, confiesa a Mengo que «desde aquel día / lo miro con otra cara» (vv. 1157-1158). La conclusión lógica (la misma que se oirá en sus labios) es que sus sentimientos hacia Frondoso son fruto de la protección que este le brinda ante el Comendador. Lo interesante no es tanto comprobar cuáles son los sentimientos que expresa la campesina en cada momento de la obra, sino cómo, mediante estas afirmaciones, Lope señala una progresión ascendente.

Con todo, a pesar de las reticencias de Laurencia, el segundo acto habría de terminar en boda de no ser por la abrupta llegada del comendador. Conviene señalar, aunque resulte obvio, que se produce un claro paralelismo entre los finales del primer y del segundo acto. Justo en el momento en el que parece que va a avanzar la principal trama amorosa, la llegada del Comendador trunca cualquier intento de bienestar. La tensión dramática va en aumento: en la primera jornada Frondoso es capaz de parar al Comendador, no así en la segunda. En la tercera, muerto por fin Fernán Gómez, elemento perturbador tanto de la relación amorosa como del bienestar del pueblo, es posible el desenlace feliz. Por tanto, pese a lo singular de la estructura de *Fuente Ovejuna*, la construcción de la obra se amolda extraordinariamente bien a la convencional división tripartita del teatro del Siglo de Oro.

En el tercer acto, más allá de la larga arenga protagonizada por Laurencia al pueblo cuando consigue escapar de las manos del



Comendador⁵, resulta interesante analizar el soneto con el que se culmina el enamoramiento gradual de la muchacha, una vez que el peligro ha pasado. De «amar su propio honor» con el que se expresaba al principio, Laurencia ha pasado a decir «mi esposo adoro» (v. 2171). Lope realza la importancia del cambio de parecer de la dama principal, reservándole un monólogo en forma de soneto, en la única vez que se utiliza este metro a lo largo de la obra.

Después de este soneto entra Frondoso en el escenario, y, ahora sí, Lope recrea una deliciosa escena de intimidad entre los dos enamorados, que escuchan, temerosos, los resultados de la tortura a la que son sometidos los habitantes del pueblo. Tras quedar libres de culpa, y celebrarlo con sus vecinos, vuelven a quedar solos los enamorados, dialogando en unas redondillas que bien merece la pena reproducir:

FRONDOSO	Pero decidme, mi amor, ¿quién mató al Comendador?
LAURENCIA	Fuente Ovejuna, mi bien.
FRONDOSO	¿Quién le mató?
LAURENCIA	Dasme espanto. Pues Fuente Ovejuna fue.
FRONDOSO	Y yo, ¿con qué te maté?
LAURENCIA	¿Con qué? Con quererte tanto. (vv. 2286-2292)

La broma amorosa de los dos últimos versos tiene como efecto no solo resaltar el clima de felicidad tras la muerte del tirano, sino también enlazar los dos constituyentes fundamentales de la tragicomedia: el político y el amoroso. Como hemos indicado, ambos van de la mano, especialmente en lo que concierne a la construcción gradual del personaje colectivo y del

⁵ Mucho se ha discutido acerca de si Laurencia es o no violada por el Comendador. Su llegada, con el cabello desmelenado, parece sugerir que sí (v. 1752), como sostiene McGrady: Vega, ed. de 1993: 121. Las palabras de Frondoso al final de la obra: «y a no saberse guardar / ella, que en virtud florece, / ya manifiesto parece /lo que pudiera pasar» (vv. 2413-2416) indican lo contrario. Para McGrady se trata de una «mentira piadosa»: Vega, ed. de 1993: 151. López Estrada 1996: 184-186 y Dixon 1988 sostienen lo contrario. El asunto, en fin, es complejo, y necesita un espacio propio, por lo que nos limitamos a dar cuenta de las opiniones críticas divergentes.



también progresivo enamoramiento de Laurencia. Cañas Murillo indica acertadamente que «Laurencia ha sido diseñada sobre la base de dos tipos, la dama y el galán. De ahí sus contradicciones, a veces señaladas por la crítica» (2008: 39). A esta apreciación cabría añadir que todos aquellos elementos que en Laurencia son propios del galán terminan tras la muerte de Fernán González. Lope utiliza una base para crear a su protagonista femenina desplazada de las coordenadas habituales de su teatro clásico, pero el personaje termina en última instancia por encontrar su propia naturaleza.

Como bien señaló Francisco López Estrada en la introducción a su edición de la obra «la crítica [tan extensa en el caso de *Fuente Ovejuna*] se ha ocupado relativamente menos de los personajes de la comedia en sí mismo y más en cuanto a lo que pudieran significar en una interpretación política y social» [Vega, ed. de 1966: 31]. Esperamos que, con nuestra pequeña aportación, hayamos ayudado a llenar este notable hueco. De esta forma, creemos, se entenderán mejor algunas de las claves compositivas de una de las mejores comedias del Fénix.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- CAÑAS Murillo, Jesús, «En torno a *Fuente Ovejuna* y su personaje colectivo» en Jesús Cañas Murillo y José Luis Bernal Salgado (eds.), *Del Siglo de Oro y de la Edad de Plata: estudios sobre literatura española dedicados a Juan Manuel Rozas*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2008, pp. 37-54.
- DIXON, Victor, «“Su majestad habla, en fin, / como quien tanto ha acertado”. La conclusión ejemplar de *Fuente Ovejuna*», en *Criticón*, 1988, nº 42, pp. 158-168.
- KIRSCHNER, Teresa J., *El protagonista colectivo en Fuente Ovejuna de Lope de Vega*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1979.



- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, «*Fuente Ovejuna* hoy», en José Juan Berbel Rodríguez (ed.), *En torno al teatro del Siglo de Oro : actas de las jornadas XII-XIII celebradas en Almería*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1996, pp. 173-192.
- REY HAZAS, Antonio, *Solucionario a la edición de Fuente Ovejuna*, Madrid, Edelvives, 2004.
- SANTOS DE LA MORENA, Blanca Y PIQUERAS FLORES, Manuel, «"El hablar, el proceder/ a la persona conforma": Sobre la maldad del duque de Ferrera y la estructura de *El castigo sin venganza*», en *Theatralia*, vol. 14, monográfico dedicado a *Figuras del mal y personajes perversos en el teatro europeo*, 2013, pp. 77-86.
- VEGA, Lope de, *Fuente Ovejuna*, Maria Grazia Profeti, ed., Barcelona, Planeta, 1981.
- VEGA, Lope de, *Fuente Ovejuna*, Donald McGrady, ed., Barcelona, Crítica, 1993.
- VEGA, Lope de, *Fuente Ovejuna*, Francisco López Estrada, ed., Madrid, Castalia, 1996.
- VEGA, Lope de, *El castigo sin venganza*, Antonio Carreño, ed. Madrid, Cátedra, 2010.



Nihilismo genealógico en *Escuadra hacia la muerte*

Francisco Javier Higuero
Wayne State University
aa1340@wayne.edu

Palabras clave:

Existencialismo, Temporalidad, Utopía, Violencia, Alfonso Sastre.

Resumen:

En conformidad con lo advertido por Friedrich Nietzsche y Michel Foucault, la concepción genealógica del tiempo contribuye a la comprensión de acontecimientos presentes. Teniendo en cuenta dicho juicio filosófico, cualquier enfoque crítico a lo representado en *Escuadra hacia la muerte* de Alfonso Sastre debería prestar atención a los antecedentes existenciales de los personajes que ostentan un indisimulado comportamiento nihilista durante lo referido en dicha pieza dramática. Tales personajes establecen entre sí transacciones relacionales absurdas, a través de las que ponen de relieve una desesperación manifiesta ante un futuro incierto y amenazador. En esas circunstancias, la mayoría de los soldados de la escuadra aludida en el título se las ingenian para dar muerte al Cabo Gaban, llegando a escenificar la consiguiente ejecución trágica, al ya finalizar la primera parte de *Escuadra hacia la muerte*. Durante el resto de la representación, los perpetradores de semejante muerte sufren las consecuencias opresoras de lo por ellos realizado, sin encontrar la paz interior anhelada, convertida, en el mejor de los casos, en un deseo utópico e irrealizable.

Genealogical Nihilism in *Escuadra hacia la muerte*

Key Words:

Existentialism, Temporality, Violence, Utopia, Alfonso Sastre.

Abstract:

According to Friedrich Nietzsche and Michel Foucault, a genealogical conception of time contributes to the understanding of present events. Taking into consideration this philosophical judgment, a critical approach to Alfonso Sastre's *The Condemned Squad* should pay attention to the existential background of all the characters of this play in order to enhance their nihilistic behavior and the paralysis and despair stated through several absurd transactions and mortal outcomes. In fact, the revolt, initiated by most of the soldiers of the squad has led them to fates at least as disturbing as that which originally awaited them. In the throes of anarchy

and degeneracy, these characters are haunted by the suspicion that what they have done will prove to be self-defeating. The murder of the Corporal Gaban, with the participation of most of the soldiers, constitutes the drama's climax, at the end of Part One of *The Condemned Squad*; thus the play's second half is a long anticlimax. The soldiers must now pay the consequences of their act, and they gradually discover that by killing the Corporal they have not liberated themselves, as they had thought, but have rather traded brutal oppression for degenerated anarchy.

La mayoría de las aproximaciones críticas a la conocida pieza teatral, *Escuadra hacia la muerte* (1975) de Alfonso Sastre, se ha focalizado prioritariamente en la temática existencialista ejemplificada por un conjunto de personajes, a los que parecía no quedarles alternativa alguna sino el enfrentamiento nihilista, de cara a un insoslayable y hasta trágico horizonte de muerte. A dicho enfoque, se ha superpuesto la consideración de un presunto antibelicismo, manifestado bajo diversas modalidades histriónicas, que habían asumido gran parte de los personajes en cuestión. Ambos tratamientos de lo representado en *Escuadra hacia la muerte* han sido tenidos en cuenta por Francisco García Pavón en *Teatro social en España* (1962), Juan Villegas en «La sustancia metafísica de la tragedia y su función social: *Escuadra hacia la muerte* de Alfonso Sastre» (1967), Farris Anderson en *Alfonso Sastre* (1971) y «Sastre on Brecht» (1969), César Oliva Olivares en «Alfonso Sastre en la tragedia completa» (1992), Francisco Ruiz Ramón, en *Historia del teatro español. Siglo XX* (2005), César de Vicente Hernando en «Los hombres y sus obras en tiempo histórico» (2006) y A. Robert Lauer en «Alfonso Sastre's *Escuadra hacia la muerte*: A Liminal Approach» (2008).¹ Lo explicado en dichas aproximaciones críticas se halla en la base del esclarecimiento buscado en las páginas que siguen, al tratar la caracterización existencial propia de un

¹ Abundan estudios generales que, de alguna forma, consiguen valorar la relevancia ineludible proyectada por lo ventilado en *Escuadra hacia la muerte*. Se precisa no olvidar a este respecto las precisas aportaciones proporcionadas por Juan Emilio Aragonés en *Teatro español de posguerra* (1971), Javier Huerta Calvo en *El teatro en el siglo XX* (1985), Juan Ignacio Ferreras en *El teatro español del siglo XX* (1988), Gwyne Edwards en *Dramaturgos en perspectiva* (1989) y César Oliva Olivares en *El teatro desde 1936* (1989).



reducido grupo de personajes, de carne y hueso, a los que se alude, con explicitéz indisimulada y desde diversas focalizaciones perspectivistas, durante la representación de *Escuadra hacia la muerte*. Con el fin de favorecer la comprensión del comportamiento esgrimido por dichos personajes, convendría proponerse indagar los antecedentes genealógicos de cada uno de ellos, sin olvidar el horizonte nihilista de presuntas muertes amenazadoras o incluso hasta ya actualizadas en algunos casos. Este enfoque aproximativo presta la debida atención a la perspectiva que permite considerar lo acaecido como algo que ha llegado a ser lo que es, que se ha gestado, que ha ido formándose y configurándose durante un cierto tiempo. Tal aproximación genealógica a la existencia se ha convertido en objeto de las reflexiones intempestivas llevadas a cabo por Friedrich Nietzsche en *Más allá del bien y del mal* (1982) y *La genealogía de la moral* (1979). Al abordar el pasado como parte de la existencia que influye en el presente y hasta condiciona posibles proyectos de futuro, se aleja lo entendido propiamente como genealogía, de determinadas concepciones fijas o aprisionadoras de ese pasado, propenso a ser reducido a una mera muestra arqueológica, conforme lo ha puesto de relieve Michel Foucault en *The Birth of the Clinic* (1973), *Discipline and Punish* (1977) y *Saber y verdad* (1991). Dicho pensador relaciona semejante reduccionismo fijo e inamovible de lo acaecido, con una manifiesta y reconocida ausencia de libertad que afecta a seres humanos, convertidos en sujetos objetivizados, incapaces de trascender sus condicionamientos existenciales, a pesar de todos los esfuerzos llevados a cabo con reiterada insistencia.² Tal es lo que, de hecho, les acaece a los personajes de *Escuadra hacia la muerte*, pues se hallan irremediabilmente atrapados en un entorno bélico, frente al que no hallan salida satisfactoria, ni tampoco aceptable para ellos mismos. Esta

² A la hora de estudiar la fabricación constitutiva del sujeto tanto en el pensamiento de Foucault, como en la de muchos otros filósofos contemporáneos, convendría consultar las bien documentadas dilucidaciones recogidas en *The Self After Modernity* (1997) de Calvin O Schrag, *Michel Foucault: La filosofía como crítica* (1999) de Javier de la Higuera y *Michel Foucault, pensar es resistir* (2010) de Pablo Lópiz Cantó.



incapacidad congénita para elegir un futuro, libre de ataduras amenazantes, se corresponde con el horizonte nihilista que contamina lo recordado, vivido y sufrido por dichos personajes, que parecen no tener más remedio que disponerse a afrontar una incertidumbre y desarraigo existencial, imposible de ser superado, debido, sobre todo, a la impredecibilidad de acontecimientos sobre los cuales no demuestran disponer de control alguno.

El nihilismo de que se hace persistentemente gala a lo largo del comportamiento exhibido por los personajes de *Escuadra hacia la muerte* se manifiesta sobre todo en una acumulación de ausencias existenciales yuxtapuestas, relacionadas con el enfrentamiento ante el recuerdo de determinadas muertes, perpetradas en unos casos, o ante la ejecución inmediata de fallecimientos provocados con explicitéz indisimulada. Las dos muertes realizadas durante la acción representada en dicha pieza teatral son las del Cabo Goban, efecto de una inapacible violencia colectiva, y la de Javier, personaje ensimismado e inserto en una soledad absurda e inoperante. Este último fallecimiento se debió a un suicidio, pero se llevó a cabo no en escena, conforme fue la muerte del Cabo, sino ya fuera de lo representado, aunque con simultaneidad a las conversaciones mantenidas por otros personajes, humillados y ofendidos también como resultado del desarrollo de unos presuntos acontecimientos sobre los que, de hecho, habían perdido el mínimo control satisfactorio. Antes de prestar atención a las muertes recordadas, cuya proyección genealógica resulta ser, a todas luces relevante, convendría no perder de vista el contraste ejemplificado no sólo en la caracterización respectiva del Cabo y de Javier, sino también en las muertes de que fueron objeto. Dicho Cabo representa el poder opresor caído sobre el grupo de soldados que habían sido castigados a un aislamiento inhumano y a sufrir la amenaza, tal vez inminente, de las fuerzas enemigas, en una operación bélica de rasgos no bien definidos en modo alguno. Tal dominio ostentado por el Cabo no implica el reconocimiento de la autoridad con la que dicho personaje se creía investido. Convendría reiterar, a este respecto, que, según lo argumentado



por Foucault en los estudios citados, todo poder, bien posea características marcadamente reconocibles o, por el contrario, trate de presentarse enmascarado de forma sutil o disimulada, es siempre opresor, mientras que la autoridad se basa en unos méritos éticos que impulsan a la imitación estimulante sin tener que recurrir a imposiciones crueles y arbitrarias. Ha sido Aurelio Arteta quien en *La compasión* (1997) y *La virtud en la mirada* (2002) ha establecido el nexo fenomenológico existente entre la admiración sentida hacia alguien y la ejemplaridad dirigida a seguir los justos dictámenes de él emanados.³ Una aproximación crítica al comportamiento del Cabo durante la parte primera de *Escuadra hacia la muerte* contribuye a poner de relieve que los hechos y dichos de tal personaje no resultan admirables, ni tampoco dignos de ser imitados por unos subordinados que no dudarán en quebrantar la disciplina militar para desentenderse de él, proporcionándole una muerte violenta durante la fiesta navideña. No debería olvidarse, a este respecto, que desde el comienzo del primer acto, la violencia corpórea aparecía como uno de los rasgos sobresalientes, propios del comportamiento del Cabo, quien no dudaba de insinuarla, aunque sólo fuera levemente, cuando le parecía oportuno. Repárese en la transacción relacional que, a este efecto, establece dicho personaje frente a la actitud espontánea adoptada por Javier en ese primer acto:

(... *El Cabo se acerca adonde duerme Javier y le da con el pie*).

CABO. Eh, tú. Ya está bien de dormir. (*Javier se remueve débilmente.*) ¿Lo oyes? ¡Levántate ya!

(*Le da de nuevo con el pie. Javier se incorpora y queda sentado. Saca de un bolsillo unas gafas montadas al aire y se las pone.*)

JAVIER. ¿Qué hay?

CABO. Que ya está bien de dormir. ¿Te has creído que estás de vacaciones? (1975: 70)

³ Lo esgrimido ensayística y filosóficamente en *La compasión* y *La virtud en la mirada* ha sido ampliado, con sesgo divulgador, a lo largo de los comentarios sociológicos recogidos por el propio Arteta en *Tantos tontos tópicos* (2012).



El contraste entre la agresividad verbal y corpórea esgrimida por el Cabo y la actitud un tanto desorientada de Javier apunta al abismo existencial que separa la mentalidad de ambos personajes. El Cabo se identifica plenamente con el cargo militar por él ostentado, recurriendo a la emisión de gestos violentos desde un primer momento, mientras que Javier parece comportarse y actuar al margen de las imposiciones que le llegan a afectar irracionalmente. Se podría objetar a dicho juicio valorativo emitido sobre el comportamiento del Cabo, afirmando que su confrontación violenta con Javier parece poseer rasgos de una gran debilidad y en modo alguno posee connotaciones crueles. No obstante, si se tiene en cuenta el desarrollo de las transacciones relacionales representadas en la parte primera de *Escuadra hacia la muerte*, se observará que el gesto de agresividad corpórea demostrado por el Cabo frente a un personaje como Javier, convertido en objeto de una somnolencia indisimulada, se constituye en una muestra concreta de lo entendido propiamente como mención avanzada. De acuerdo con lo advertido en términos teóricos tanto por Gérard Genette en *Narrative Discourse* (1980), como por Seymour Chatman en *Story and Discourse* (1983) y *Coming to Terms* (1990), lo mismo que por Gerald Prince en *Dictionary of Narratology* (1987), la mención avanzada vendría a ser algo parecido a un indicio textual, cuya relevancia semántica llega a verse con claridad bastante después de cuando aparece por primera vez en la trayectoria discursiva de lo acaecido. La mención avanzada no necesita materializarse con expresividad temporal manifiesta, sino que simplemente hace su aparición a través de breves insinuaciones o ligeros indicios que quizás pudieran pasar inadvertidos, en un primer momento, pero que se integran en lo entendido propiamente como el código hermenéutico de lo referido, para así contribuir a un mayor y más convincente esclarecimiento satisfactorio.⁴ Los efectos de la mención avanzada no fomentan directamente la discontinuidad fragmentaria de aquello que se intenta

⁴ Según lo advertido por Roland Barthes en *S/Z* (1974) y «Textual Analysis of Poe's 'Valedmar'» (1981), determinados acontecimientos pueden significar algo en función del código hermenéutico cuando se presenta un enigma que requiere solución.



transmitir. Antes por el contrario, tales consecuencias contribuyen a llenar las grietas textuales, concretizando las indeterminaciones surgidas a medida que avanza el curso de acontecimientos futuros, tal vez imprevistos y no programados explícitamente con anterioridad. En el caso concreto de la trayectoria dramática de *Escuadra hacia la muerte*, el incidente con el que, a través de un leve gesto corpóreo el Cabo ataca violentamente a Javier, puede muy bien ejemplificar una mención avanzada de los golpes violentos que causarán la muerte de ese mando militar y en cuya ejecución participarán los demás personajes, a excepción del enfermizo Luis, quien se hallaba ausente cuando se produjo dicho desenlace mortal.

Convendría advertir que, a pesar de la confrontación existencial entre las actitudes respectivas adoptadas por la violencia del Cabo y el ensimismamiento concomitante a la presencia un tanto lejana y distraída de Javier, ambos personajes no ejemplifican una muestra concreta de lo entendido propiamente como dicotomía binaria. De hecho, es al final del último acto de la primera parte de *Escuadra hacia la muerte* cuando Javier apoya explícitamente la violencia esgrimida por la mayoría de sus compañeros, que deciden ocasionar la muerte del Cabo. En modo alguno es comparable la complicidad ostentada por Javier con la genuina inocencia de un personaje tan vulnerable como Luis, quien, al verse afectado por determinadas dolencias, llegó a suscitar sentimientos de piedad desinteresada. Dicho personaje no se hallaba presente durante el mencionado episodio mortal ni participó en semejante desenlace fatídico. A todo esto se precisa agregar que tampoco Luis había demostrado ostentar el antagonismo visceral contra el Cabo que caracterizaba a los demás soldados de la escuadra en cuestión. En todo caso, si hubiera que referirse a la constatación de una dicotomía binaria, ésta se hallaría integrada por la violencia que no dudó en esgrimir la mayoría de los personajes de *Escuadra hacia la muerte*, por un lado, y el posicionamiento pacífico y hasta un tanto reconciliador, propio de los hechos y dichos de Luis, quien, a pesar de su debilidad y enfermedad, no exteriorizó la mínima actitud resentida ante lo



acaecido. Para expresarlo de modo algo diferente, el alejamiento existencial que se produce entre la violencia antagónica de los compañeros de Luis y el pacifismo desinteresado de este personaje pudiera, en efecto, constituir un ejemplo existencial manifiesto de dicotomía binaria, propensa a ser deconstruida, sobre todo si se tienen en cuenta los parámetros teóricos explicados por Jacques Derrida tanto en *Posiciones* (1977) como también en *Espolones* (1981). Advierte dicho pensador que la deconstrucción de las oposiciones jerarquizadas no implica una destrucción de las mismas (de las que resultaría un simple monismo, constituido en sustituto del dualismo precedente), pero tampoco una inversión sencilla de dicha jerarquía, llamada a otorgar primacía al término antes devaluado, lo cual no haría sino reproducir el esquema dualista. No obstante, la estrategia deconstructora transforma dicha oposición, situándola algunas veces en una pragmática del texto distinta a la anterior.⁵ En otras ocasiones, en la cadena de significantes presuntamente bipolares se introduce una fisura mortal, al mostrar la posibilidad de establecer en todo concepto una variada amplitud de sentidos irreparables. En los citados estudios de Derrida se llega a constatar la existencia de múltiples connotaciones semánticas, nunca resueltas definitivamente. Si se intentara buscar alguna lógica en dicha diseminación de sentidos a la que se refiere la estrategia deconstructora, se llegaría a la conclusión de que el ámbito excluyente propio de las oposiciones binarias sólo tiene en cuenta la posibilidad de que exista uno de los términos bipolares, sin prestar atención al hecho de que puedan darse situaciones intermedias, las cuales llegarían a subvertir la validez de las dicotomías defendidas. Por otro lado, las consideradas posiciones irreconciliables quizás no sean tales, sobre todo si no se ignora lo que de común poseen los términos presuntamente enfrentados. Se podría añadir, a tal efecto, que, con

⁵ Los planteamientos deconstructores, según se desprende de numerosos estudios de Derrida, se hallan alejados de cualquier modalidad de formulación sistemática. Por tanto, no se prestan a ser considerados ni siquiera como formando parte de una metodología firme en la que asirse. Antes por el contrario, la alusión a dicha estrategia apunta a una tarea de prudencia y minuciosidad, pero también de destreza y eficacia, aun en medio de la inestabilidad inherente a todo aquello que se resiste a ser clausurado.



mucha frecuencia es desde los márgenes descentrados desde donde se pueden deconstruir las denominadas dicotomías bipolares.⁶ En lo que concierne a la suerte corrida por los personajes de *Escuadra hacia la muerte*, convendría no perder de vista la marginalidad existencial, propia de la caracterización taxonómica de Luis, quien con su actitud un tanto reconciliadora logra deconstruir el enfrentamiento entre el Cabo y la mayoría de sus subordinados militares, entre los que se incluye al propio Javier, tal y como se ha advertido previamente. Una vez que estos dos personajes han fallecido, es Luis el que se esfuerza por aproximarse, haciendo gala hasta de una reconocible actitud amistosa, a Pedro, quien se había propuesto infructuosamente suceder al Cabo en el cargo por él representado. Aun después de fracasar en dicho intento, Pedro llega a aceptar la cercanía existencial que le brindaba Luis, ofreciéndole un cigarrillo, al tiempo que se expresaba de la siguiente forma, ya al finalizar el último acto de *Escuadra hacia la muerte*:

PEDRO. (..) Tu primer cigarrillo... No lo olvidarás nunca... Y cuando todo esto pase y te parezca como soñado, como si no hubiera ocurrido nunca..., cuando tú quieras recordar... Si algún día, dentro de muchos años, quieres volver a acordarte de mí..., tendrás que encender un cigarrillo... y con su sabor esta casa volverá a existir, y el cuerpo de Javier estará recién descolgado, y yo... yo te estaré mirando... así... (1975: 130)

Estas expresiones de Pedro implican una apertura genealógica frente al nihilismo repleto tanto de las ausencias manifiestas, como también de la agresividad violenta que había caracterizado al conjunto de los personajes de *Escuadra hacia la muerte*, con la excepción deconstructora de Luis, quien no tuvo nada que ver con la muerte del Cabo, ni tampoco con las presuntas motivaciones asumidas por Javier, al tomar la decisión de

⁶ En gran parte, el interés de la tarea deconstructora se cifra mucho más en la apertura de unas estrategias que permitan poner en tela de juicio y transformar activamente lo asumido como algo fijo de forma definitiva.



suicidarse.⁷ A pesar de la fragilidad corpórea que sufre Luis, desde un primer momento tal personaje se las ingenia para mantenerse incólume respecto al nihilismo absurdo que padecía el conjunto de sus compañeros, abocados a desaparecer, tal y como explícitamente lo insinuaba Pedro, a través de las expresiones citadas, convertidas en indicios deconstructores de la falta de salida sufrida durante el tiempo de convivencia militar. Lo que le comunica Pedro a Luis apunta a un porvenir indeterminado, pero abierto a posibles acontecimientos no precisados en modo alguno. El reconocimiento de tal apertura pudiera connotar, de hecho, algún síntoma superador del nihilismo mortífero previamente expresado y del que existían antecedentes genealógicos, conforme se desprende de lo comunicado a través de las transacciones relaciones establecidas entre la mayoría de los personajes de *Escuadra hacia la muerte*. Es cierto que la actitud de agresividad violenta adoptada por el Cabo, en la primera parte, y las consecuencias sufridas durante el resto de lo acaecido pudieran muy bien causar la impresión de que los diversos personajes involucrados se hallaban arrojados a una ausencia manifiesta de horizonte esperanzador, tal y como también tenía lugar a lo largo de lo expresado con explicitéz en *A puerta cerrada* (1982) de Jean Paul Sartre. Dicha pieza teatral constata el comportamiento de un personaje abocado a comparar sin pudor ni vergüenza la existencia de los demás individuos con el infierno. Tal pronunciamiento se presta a ejemplificar un breve y preciso resumen de algunos aspectos de la exposición teórica desarrollada a través de las disquisiciones de *El ser y la nada* (1950) del propio Sartre. El punto de partida desde el que se inician los raciocinios de dicho escrito ensayístico consiste en la comprensión de la realidad como una pluralidad de conciencias cuyo objetivo es apropiarse de

⁷ El desenlace mortal padecido por Javier proyecta una cierta coherencia racional, sobre todo si se tiene en cuenta que la profesión de este personaje, antes de ser reclutado en el ejército, había sido la de profesor de metafísica. No resulta superfluo, a este respecto, recordar que, según se desprende de lo expresado existencialmente a lo largo del discurso ensayístico recogido en *El mito de Sísifo* (1981) de Albert Camus, el suicidio se constituye en la cuestión filosófica por antonomasia.



lo real, de modo que sus proyectos respectivos impliquen una colisión de intereses y, por consiguiente, una lucha fratricida dirigida a dominar a los otros. Por consiguiente, al relacionarse las conciencias entre sí, desde una perspectiva de lucha para obtener tal apropiación, surge una línea teórica en torno a los temas de la violencia, la exigencia y la súplica, como figuras de la mala fe. La reflexión moral en torno a la violencia se convierte de nuevo en un motivo reiterante de lo raciocinado por Sartre en *Crítica de la razón dialéctica* (1963). No debería pensarse, sin embargo, que Sartre propone una defensa de la violencia. Simplemente la constata y aborda los mecanismos para mitigarla o, en todo caso, hacerla desaparecer. Tal violencia es reconocida como el efecto de los diferentes intereses y posiciones de los sujetos sociales. En dichas circunstancias, la superación de la misma sólo puede producirse al conseguir que los cambios precisados se lleven a cabo. Ahora bien, según lo advertido por Sartre, la existencia constatable de la violencia no elimina la libertad, nunca desaparecida, ni siquiera ante el verdugo. La violencia no consistiría en un medio entre otros de alcanzar el fin, sino en la elección deliberada de obtener tal fin, sin importar los medios. Siendo coherente con este posicionamiento, uno de los personajes de *Las manos sucias* (1982) de Sartre manifiesta con brusquedad que todos los medios son buenos cuando resultan ser eficaces. Tal parece ser también la actitud adoptada por la mayoría de los personajes de *Escuadra hacia la muerte* al, colectivamente, hacer uso de la violencia para ocasionar la muerte del Cabo, quien también poseía abundantes antecedentes genealógicos no exentos de manifestaciones propias de una incontrolable agresividad mortífera. A tales incidentes se refieren Pedro y el Cabo del modo siguiente:

PEDRO. Está claro. Que se ha cargado a tres. ¿Es cierto, cabo? (*El Cabo le mira fijamente.*) Cuando era sargento. Dos muertos en acciones de guerra y uno durante un período de instrucción. ¿Es cierto?

CABO. (*Después de un silencio.*) Sí. Maté a dos cobardes. A uno porque intentó huir. Esto fue en la



guerra pasada. Ya en ésta se repitió la historia... Se negaba a saltar la trinchera...

(...)

PEDRO. ¿Y el tercero?

CABO. (*Sombrío*) Lo del tercero... fue un accidente.

PEDRO. ¿Un accidente?

CABO. ¡Sí!

(*Se levanta. Sombrío, recorre la habitación.*)

PEDRO. ¿Qué clase de accidente?

CABO (*Se pasea.*) En instrucción, explicando el cuerpo a cuerpo, haciendo asalto a la bayoneta... Tuvo él la culpa... Era torpe, se puso nervioso..., no sabía ponerse en guardia... (1975: 75-76)

En menor medida que el Cabo, los soldados que le propiciaron una muerte violenta también poseían antecedentes genealógicos de carácter nihilista y, como consecuencia de los mismos, sufrieron la pena de un aislamiento cruel, encontrándose expuestos a posibles ataques bélicos no especificados. Por ejemplo, Andrés, personaje caracterizado por una agresividad visceral en contra del Cabo, reconoce que estaba en la escuadra por haber matado a un sargento. En conformidad con lo que se puede observar, el contraste entre las muertes provocadas por el Cabo y Andrés resulta manifiesto, sobre todo si se presta atención al hecho de que aquel personaje presuntamente había contribuido directamente al fallecimiento de sus subordinados, mientras que Andrés se había rebelado contra un mando militar. La agresividad violenta del Cabo en contra de los que ostentaban menos poder jerárquico que él se mantuvo durante toda la primera parte de lo representado en *Escuadra hacia la muerte*, al tiempo que la rebeldía esgrimida por Andrés se irá poniendo de relieve con mayor intensidad a medida que se desarrollan los acontecimientos en cuestión durante esa primera parte, que culminará con la muerte propiciada al Cabo. De acuerdo con lo ya advertido, a la materialización de dicho desenlace contribuyó también el resto de los soldados de la escuadra, a excepción de Luis, quien, por diversas circunstancias, no participó ni en acción violenta alguna, ni tampoco en las muertes acaecidas. Conviene agregar a todo esto que en los antecedentes genealógicos de tal personaje ya aparecía un rechazo



manifiesto a verse involucrado en acciones mortales, pues no posee reparo en afirmar y hasta reconocer que el motivo por el que fue castigado a integrarse en la escuadra era porque se negó a formar parte de un piquete de ejecución. Una vez más, se está en condiciones de observar un nuevo contraste en los mencionados antecedentes genealógicos del Cabo y Andrés, por un lado, y en los de Luis, por otro. Los primeros fueron los causantes de muertes, relacionadas de un modo u otro con la disciplina militar, mientras que Luis no tuvo reparo alguno en objetar contra tal orden establecido, para consecuentemente no contribuir a la muerte de nadie. Este posicionamiento pacífico de dicho personaje se mantuvo incluso después del resultado que se produjo como efecto de la confrontación acaecida entre las respectivas actitudes de agresividad violenta ostentada tanto por el Cabo como también por los compañeros del propio Luis, quien llegó a expresarse del siguiente modo:

LUIS. (*Por primera vez, habla.*) Es horrible que haya ocurrido todo esto, ¿verdad? Hay que contar con ello, pero... es horrible... Era preferible sufrir las impertinencias del cabo, a tener que pensar en esta muerte.

ANDRÉS. Tú no tienes que pensar en nada. Luis. Ni siquiera tienes que meterte en nuestra conversación. Déjanos a nosotros. Tú no tienes nada que ver con lo que aquí ha pasado.

LUIS. No. Eso no. Yo soy uno de tantos, Andrés. Yo estoy con vosotros para todo.

ANDRÉS. Es inútil. Por mucho que quieras, tú ya no puedes ser uno de tantos. Tú no estabas en la casa. Tú no sacaste tu machete. Tú no sentiste ese estremecimiento que se siente cuando se mata a un hombre...

(...)

LUIS. Yo no tengo la culpa de que me tocara la guardia a esa hora. (1975: 107-108)

Al compañerismo solidario evidenciado por Luis, a pesar de no haber participado en la muerte del Cabo, habría que añadir el hecho de que fue la circunstancia concreta en la que se hallaba dicho soldado, al estar



fuera de la casa, cumpliendo con su obligación de hacer guardia militar, cuando se produjo el desenlace fatídico, la que impidió verse involucrado explícita o directamente en lo acaecido. Sin embargo, en modo alguno se debería infravalorar tal circunstancia que no resulta ser algo accidental, pues contribuyó a caracterizar y hasta esclarecer los valores existenciales que había asumido el propio Luis. Al referirse a todo aquello que ha podido estar relacionado con el comportamiento concreto de un personaje, influyendo en él de forma notable, conviene no perder de vista la afirmación que aparece expresada con contundencia no disimulada en las argumentaciones expuestas por José Ortega y Gasset en *Meditaciones del Quijote* (1975), en donde se constata fenomenológicamente una ligación intrínseca abocada a unir, de modo indisoluble, al yo con su circunstancia. Según lo argumentado en dicho escrito ensayístico, la circunstancia no resulta ser sólo el entorno concomitante al yo, sino que penetra la constitución más específica de tal sujeto individual. Por consiguiente, conviene reiterar que la circunstancia comprende tanto al mundo exterior como al interior y excluir a éste implica no tener en cuenta el sentido radical del yo, quien, dentro de sus propias limitaciones contingentes, precisa lo que Ortega denomina salvación. Parece que tal salvación es un ejercicio de amor intelectual, una entrega que tiene como objetivo último la reabsorción de uno mismo en su circunstancia.⁸ No debe olvidarse, a este respecto, que el camino hacia el yo pasa por la circunstancia, integrada en él. Dicha circunstancia tiene un carácter real y se encuentra en radical interdependencia con el yo, el cual en modo alguno se agota en ser mero sujeto de vivencias intencionales de signo fenomenológico. En el caso concreto de la mencionada ausencia de Luis, durante la perpetración de las acciones violentas que causaron la muerte del Cabo, al final de la primera parte de *Escuadra hacia la muerte*, pudiera muy bien afirmarse que el

⁸ En *Meditaciones del Quijote*, se alude, con cierta reiteración, a un auténtico amor intelectual que no se contenta ni tampoco se satisface con nada que no sea la perfección anhelada, no pudiendo vivirse sin él, al tiempo que se produce una cierta ampliación de la individualidad.



alejamiento de aquel personaje respecto a sus compañeros se halla relacionado con la referida enfermedad que afectaba a ese soldado, convirtiéndolo en un personaje no sólo pronunciadamente vulnerable, sino también humillado y ofendido, al ser, de hecho, víctima inocente de la agresividad incontrolable por él observada a su alrededor. Sin embargo, se precisa puntualizar que lo perpetrado tanto por el Cabo, como por la mayoría de los soldados, a excepción de Luis, no se constituye propiamente en la circunstancia de este personaje. De lo explicado a través de las argumentaciones ensayísticas de *Meditaciones del Quijote* se desprende que la circunstancia no vendría a ser algo extrínseco o concomitante al yo, sino que, de hecho, es parte de él, ayudándole a adquirir la perspectiva precisa a lo largo de su vida.⁹ En el caso concreto del comportamiento generoso y abierto de Luis, a lo largo de lo acaecido en *Escuadra hacia la muerte*, conviene esclarecer, a este respecto, que la circunstancia de su vida vendría a hallarse constituida tanto por sus antecedentes genealógicos de carácter pacifista como también por la enfermedad que le afectaba sobre todo cuando hizo acto de presencia al comienzo de la primera parte. En contraste con tal actitud, la agresividad violenta en la que no participa Luis, tampoco es asumida por la circunstancia que forma parte de su vida. Sin embargo, dicho personaje se abstiene de emitir juicio condenatorio alguno, proyectando una cierta tolerancia existencial que contribuye a deconstruir el nihilismo existencial padecido por la mayoría de los personajes de *Escuadra hacia la muerte*.

La apertura de mente y la comprensión ejemplar hacia sus compañeros, que demostró en todo momento Luis, se hallaba distante no sólo de los antecedentes genealógicos del Cabo, Pedro y Andrés, sino también de los ostentados por otros dos soldados que también integraban la escuadra de castigo, carente de horizonte alguno que no fuera la muerte ya padecida, o en todo caso preconizada. Tales soldados eran Adolfo y Javier.

⁹ Se advierte en *Meditaciones del Quijote*, que la circunstancia no sólo contamina al yo, sino que llega a formar parte de él, integrándose en su propio ser.



El motivo por el que el primero de estos personajes había sido destinado a dicha escuadra procedía del hecho de que Adolfo denunció a un brigada que lo fusilaron. Es cierto que aunque tal soldado no hubiera causado directa e inmediatamente la muerte del brigada, sí que, en justicia, se le puede considerar cómplice de ese desenlace fatídico. Por otro lado, no debería perderse de vista que la actitud demostrada por Adolfo comparte cierto aire de familia con los mencionados antecedentes genealógicos de Andrés, quien también había contribuido, aunque de forma más explícita a la muerte de un mando militar. De acuerdo, con lo ya advertido, ambos soldados se habían distanciado del comportamiento demostrado por el Cabo al dar muerte, no a mandos militares algunos, sino a subordinados indefensos ante la agresividad incontrolable procedente de una opresora voluntad de poder. Por otro lado, convendría no perder de vista que lo realizado por Adolfo tal vez cobre cierta similitud con los antecedentes genealógicos de Javier, quien tenía ficha de desertor del ejército, ilustrada con varios actos que él mismo llegó a calificar de vergonzosos, como por ejemplo cuando huyó de la contienda militar, dejando a su suerte a un compañero caído de bruces y herido de muerte. Ante semejante conducta, el propio Javier se siente solo y llora e incluso llega hasta mostrarse de acuerdo cuando Luis propone proferir una oración con motivo de la muerte del Cabo, aunque él piense que tal vez no sirva para nada. Dicho comportamiento ejemplifica el nihilismo existencial sufrido por quienes ante la voluntad de poder exteriorizada por las expresiones y el proceder militar del Cabo, sus subordinados no parecen encontrar otra salida satisfactoria que recurrir a la violencia mortal, en un primer momento, para luego presumir hasta de honrar la ausencia definitiva de ese personaje, dedicándose a rezar por él.¹⁰ Javier reflexiona sobre la incongruencia racional de lo acaecido y llega a la conclusión nihilista de que todo es inútil y no hay salida posible. Tal y como se pone de manifiesto a lo largo de la segunda parte de *Escuadra hacia la muerte*, Javier ha estado

¹⁰ Las consecuencias que se derivan de la voluntad de poder, implantada sobre individuos carentes de una protección precisa, han sido estudiadas en términos teóricos a lo largo de lo especulado por Remedios Ávila en *El desafío del nihilismo* (2005).



investigado el desenlace de los acontecimientos que han conducido a su participación ostentosa en la muerte del Cabo y se había propuesto lanzarse a responder ciertas preguntas por él planteadas. Las investigaciones llevadas a cabo, en términos racionales, por Javier, le han hecho llegar a la conclusión de que semejante acto de violencia colectiva no fue un accidente, ni tampoco un hecho fortuito, sino que formaba parte de un vasto plan de castigo, puesto que la tarea militar que le habían encomendado al Cabo no consistía sino en dar un presuntamente merecido escarmiento a los soldados de la escuadra y, de hecho, se dejó matar para que la tortura continuase e incluso se incrementara, de un modo u otro.

A la hora de recapitular sinópticamente lo que precede, se precisa reiterar el hecho de que, por un lado, las muertes respectivas de personajes como el Cabo y Javier son manifestaciones fenomenológicas del nihilismo predominante a lo largo del comportamiento existencial exteriorizado por la mayoría de los personajes de *Escuadra hacia la muerte*. Ahora bien y desde otra focalización perspectivista, habría que referirse también a la soledad y a la dispersión que afecta a los soldados abocados a sobrevivir como fuere frente al castigo recibido. Mientras dura el abastecimiento de los víveres de que disponía la escuadra, los soldados todavía continuaban compartiendo una cierta convivencia en común. Sin embargo, al imponerse la escasez alimenticia, se produce el suicidio de Javier, la separación de Andrés y Adolfo, conjuntamente con el diálogo presuntamente de despedida que mantienen Pedro y Luis, ya al final de la trayectoria dramática de *Escuadra hacia la muerte*. Este comportamiento de dichos personajes, con la excepción de Javier, contribuye a ejemplificar las argumentaciones esgrimidas por Sartre en *Cahiers pour une morale* (1983) y *Crítica de la razón dialéctica* (1963), estudios filosóficos abocados a constatar que los motivos unificadores de la mayoría de las actuaciones de individuos concretos se encaminan tanto a la eliminación de la escasez como también a



satisfacer las necesidades de cada cual.¹¹ No obstante, aun suponiendo que la dispersión abierta de los mencionados soldados pudiera muy bien responder a una búsqueda de la manutención imprescindible para mantener su supervivencia, también resulta ser cierto que el porvenir de todos ellos carece de metas claras y distintas, convertidas en proyectos existenciales hacia los que dirigirse sin desesperación alguna. Es precisamente dicho viaje final hacia ninguna parte, emprendido por los soldados de *Escuadra hacia la muerte*, el que, con explicitéz, contribuye a evidenciar su caracterización nihilista, consecuencia de abrumadores antecedentes genealógicos, nunca desaparecidos por completo.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ANDERSON, Farris (1970): «Sastre on Brecht: The Dialectics of Revolutionary Theatre», *Comparative Drama*. III, (4), Invierno 1969-1970, pp. 282-296.

____(1971): *Alfonso Sastre*, New York, Twayne Publishers.

ARAGONÉS, Juan Emilio (1971): *Teatro español de postguerra*, Madrid, Publicaciones Españolas.

ARAGÜÉS, Juan Manuel (1995): *El viaje del Argós. Derivas en los escritos póstumos de J. P. Sartre*, Zaragoza, Mira.

____(2002): *Líneas de fuga. Filosofía contra la sociedad idiota*, Madrid, Fundamentación de Investigaciones Marxistas.

____(2005): *Sartre en la encrucijada. Los póstumos de los años 40*. Madrid, Biblioteca Nueva.

¹¹ De acuerdo con lo explicado por Juan Manuel Aragüés en *El viaje de Argós* (1995), *Líneas de fuga* (2002) y *Sartre en la encrucijada* (2005), los raciocinios de *Cahiers pour une moral* constituyen la primera propuesta de Sartre a favor de la experiencia de la intersubjetividad, que se acentuará, explayándose en múltiples direcciones discursivas a lo largo de lo argumentado en *Crítica de la razón dialéctica*.



- ARTETA, Aurelio (1997): *La compasión. Apología de una virtud bajo sospecha*, Barcelona, Paidós.
- _____(2002): *La virtud en la mirada. Ensayo sobre la admiración moral*, Valencia, Pre-Textos.
- _____(2012): *Tantos tontos tópicos*, Madrid, Editorial Arie.
- ÁVILA, Remedios (2005): *El desafío del nihilismo. La reflexión como piedad del pensar*, Madrid, Editorial Trotta.
- BARTHES, Roland (1974): *S/Z*, New York, Hill and Wang.
- _____(1981): «Textual Analysis of Poe's 'Valdemar'» Ed. Robert Young, *Untrying the Text: A Post-Structuralist Reader*, London, Routledge and Kegan Paul, pp. 133-161.
- CAMUS, Albert (1981): *El mito de Sísifo*, Madrid, Alianza.
- CHATMAN, Seymour (1983): *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, Cornell University Press.
- _____(1990): *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca, Cornell University Press.
- DERRIDA, Jacques (1977): *Posiciones*, Valencia, Pre-textos.
- _____(1981): *Espolones. Los estilos de Nietzsche*, Valencia, Pretextos.
- EDWARDS, Gwyne (1989): *Dramaturgos en perspectiva. Teatro español del siglo XX*, Madrid, Gredos.
- FERRERAS, Juan Ignacio (1988): *El teatro español del siglo XX*, Madrid, Taurus.
- FOUCAULT, Michel (1973): *The Birth of the Clinic: An Archaeology of Medical Perception*, New York, Vintage.
- _____(1977): *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, New York, Vintage.
- _____(1991): *Saber y verdad*, Madrid, La Piqueta.
- GARCÍA PAVÓN, Francisco (1962): *Teatro social en España*, Madrid, Taurus.
- GENETTE, Gérard (1980): *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Ithaca, Cornell University Press.



- HIGUERA, Javier de la (1999): *Michel Foucault y la filosofía como crítica*, Granada, Editorial Cromades.
- HUERTA CALVO, Javier (1985): *El teatro en el siglo XX*, Madrid, Playor.
- LAUER, A. Robert (2008): «Alfonso Sastre's *Escuadra hacia la muerte* de Alfonso Sastre: A Liminal Approach». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 32, (3), pp. 439-452.
- LÓPIZ CANTÓ, Pablo (2010): *Michel Foucault, pensar es resistir*, Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Idea.
- NIETZSCHE, Friedrich (1982): *Más allá del bien y del mal: prelude de una filosofía del futuro*, Madrid, Alianza.
- ____ (1979): *La genealogía de la moral*, Madrid, Alianza.
- OLIVA ALIVARES, César (1989), *El teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra.
- ____ (1992): «Alfonso Sastre en la tragedia completa» *Primer Acto*. (242), pp. 40-45.
- ORTEGA Y GASSET, José (1975): *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Revista de Occidente.
- PRICE, Gerald (1987): *Dictionary of Narratology*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (2005): *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- SARTRE, Jean Paul (1950): *El ser y la nada*, Buenos Aires, Losada.
- ____ (1982): *A puerta cerrada*, Madrid, Alianza.
- ____ (1982): *Las manos sucias*. Madrid, Alianza.
- ____ (1983): *Cahiers pour une morale*. París, Gallimard.
- ____ (1963): *Crítica de la razón dialéctica*, Buenos Aires, Losada.
- SASTRE, Alfonso (1975): *Escuadra hacia la muerte*. Madrid, Castalia.
- SCHRAG, Calvino (1997): *The Self after Postmodernity*, New Haven, Yale University Press.
- VICENTE HERNANDO, César (2006): «Los hombres y sus obras en tiempo histórico». Alfonso Sastre Ed. *Teatro escogido II*. Madrid, Asociación de Teatro, pp. 233-239.



VILLEGAS, Juan (1967): «La sustancia metafísica de la tragedia y su función social: *Escuadra hacia la muerte* de Alfonso Sastre». *Symposium* XXI (3), pp. 255-263.



Deshaciendo la desmemoria: historia y ficción en el teatro de Haffe Serulle

Ryan Anthony Spangler
Creighton University
ryanspangler@creighton.edu

Palabras clave:

Haffe Serulle. República Dominicana. Testimonio. Memoria. Historia.

Resumen:

La historia de Hispanoamérica se ve como una de memorias borradas, particularmente las historias que merecen la mayor atención. Según el crítico Eduardo Galeano, la única manera de superar esta «desmemoria» histórica, de convertir la memoria colectiva en la historia oficial, es a través de la literatura. Este artículo elucida el efecto de la ficción en desarrollar la voz colectiva de la gente, particularmente en contraste con la historia oficial del gobierno. Basada en la crítica psicoanalítica del testimonio y una lectura de la obra teatral *La danza de Mingó* del dramaturgo dominicano Haffe Serulle, se enfoca en los pasos de deshacer la memoria del poder.

Undoing forgetfulness: history and fiction in the theatre of Haffe Serulle

Key Words:

Haffe Serulle. Dominican Republic. Testimony. Memory. History.

Abstract:

Spanish American history is often seen as a collection of erased and forgotten memories, particularly those that deserve our greatest attention. According to the critic Eduardo Galeano, the only means of overcoming this historical «dismemory», to convert collective memory into the official history, is through literature. This article elucidates fiction's effect on the development of a collective voice, in contrast to a government's official history. Founded in the psychoanalytical criticism of testimony and a reading of the Dominican playwright Haffe Serulle's pivotal work, *La danza de Mingó*, it focuses on the key steps to undoing and replacing official history.

«[...] y el humo no vuelve del cielo»
Pablo Neruda, *Canto general*

En el célebre cuento «Funes el memorioso» por Jorge Luis Borges, el protagonista, Ireneo Funes, sufre de la incapacidad de olvidar. Cada objeto, cada historia, cada memoria, se queda adherido para siempre a su cerebro. Desde las historias leídas en los libros, hasta los mínimos detalles de la pared, su memoria «es como vaciadero de basuras» [2003: 488]. Irónicamente, en contraste con el cuento de Borges, la historia de Hispanoamérica se ve como una de memorias borradas, particularmente las historias que merecen la mayor atención. En su artículo, «Memorias y desmemorias», publicado en 1997, el escritor Uruguayo, Eduardo Galeano, afirma que «la memoria del poder no recuerda: bendice. Ella justifica la perpetuación del privilegio por derecho de herencia, otorga impunidad a los crímenes de los que mandan y proporciona coartadas a su discurso, que miente con admirable sinceridad» [1997: 77]. Es decir, nuestra historia no es más que una de estas novelas de «historia ficticia» que se encuentra entre los *Bestsellers* del *New York Times*. Galeano propone que la única manera de superar esta «desmemoria» histórica, de convertir la memoria colectiva en la historia oficial, es a través de la literatura. El propósito de este ensayo es elucidar el efecto de la ficción en desarrollar la voz colectiva de la gente, particularmente en contraste con la historia oficial del gobierno. Basándome en la crítica psicoanalítica del testimonio y una lectura de la obra teatral *La danza de Mingó* del dramaturgo dominicano Haffe Serulle, me enfocaré en los pasos de deshacer la memoria del poder.

«La memoria de pocos», propone Galeano, «se impone como memoria de todos. Pero este reflector, que ilumina las cumbres, deja la base en la oscuridad. Los que no son ricos, ni blancos, ni machos, ni militares, rara vez actúan en la historia oficial de América Latina: más bien integran la escenografía, como los extras de Hollywood. Son los invisibles de siempre, que en vano buscan sus caras en este espejo obligatorio. Ellos no están» [1997: 77].



Si reflejamos un momento en las palabras de Galeano, comparadas a la historia de Latinoamérica, este proceso de obliteración histórica se repite en cada país. Desde la Guerra sucia en Argentina y el derroto del gobierno de Allende en Chile, hasta la noche de Tlatelolco en México y la época trujillana en la República Dominicana, los que han controlado el sede político en sus respectivos países siempre han intentado borrar la voz colectiva de las masas. Que estos actos de traición ocurren por todo el mundo, no hay duda, pero el impacto que han tenido en Latinoamérica, particularmente durante el siglo veinte, han llegado a ser la norma, desafortunadamente, y no la excepción. En su artículo revelador, Galeano se enfoca en cinco ejemplos en que el poder ha intentado deshacerse de la voz colectiva del pueblo. Las cinco secciones del artículo, «La memoria mutilada, la memoria rota, la memoria quemada, la memoria porfiriada y la mala memoria» intentan enfatizar las formas en que los líderes han intentado esconder las atrocidades que han cometido. La primera de ellas, «La memoria mutilada», examina el contraste entre la voz del poder y la del pueblo. Galeano afirma que «La memoria del poder sólo escucha las voces que repiten la aburrida letanía de su propia sacralización» [1997: 77]. Los que no tienen voz:

[...] son los que más voz tienen, pero llevan siglos obligados al silencio, y a veces da la impresión de que se han acostumbrado. El elitismo, el racismo, el machismo y el militarismo, que nos impiden ser, también nos impiden recordar. Se enaniza la memoria colectiva, mutilada de lo mejor de sí, y se pone al servicio de las ceremonias de autoelogio de los mandones que en el mundo son. [1997: 77]

Esta declaración intenta contrastar la percepción que tiene el poder de la voz del pueblo con la verdadera voz de él. Como vemos en los hechos insistentes de las Madres de la Plaza de Mayo en Argentina, la voz colectiva en sí tiene mucho poder, y a veces tiene la capacidad de superar la obligación de silencio que el gobierno impone sobre la gente. Los años, mejor dicho, las épocas y los siglos, en que la gente ha continuado en un



silencio obligatorio, últimamente llegan a cierto colmo en que ellos buscan y encuentran una voz suficiente fuerte para escaparse de su estado de silencio.

En su obra reveladora *Testimony: Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, los psicólogos Dori Laub y Shoshana Felman se concentran en la cuestión del testigo y del testimonio en la creación de la historia. Dori Laub clasifica el proceso de esta conversión como un «ceaseless struggle» [1992: 75] en que el testigo tiene que convertirse en testigo del testigo. Es decir, el primer paso de convertir la experiencia en un testimonio es reconocerse como testigo. Laub, en sus varios estudios sobre el estado de los testigos del Holocausto Judío en Alemania durante la Segunda Guerra Mundial, reconoce que, con el paso del tiempo, una gran parte de los testigos comienzan a desacreditar la validez de sus propias experiencias. Al llegar a determinar la validez de un testimonio, los próximos dos pasos ayudan a convertirlo en un mensaje históricamente verídico. Laub sigue con la afirmación de que «The second level... in the process of witnessing is my participation, not in the event, but in the account given of them, in my role as the interviewer of survivors who give testimony of the archive, that is, as the immediate receiver of these testimonies.» [1992: 76]. Es decir, la afirmación de la validez del testimonio confirma la veracidad de la experiencia. Laub concluye con la declaración de que el testimonio requiere un tercer testigo, donde el «process of witnessing is itself being witnessed» [1992: 76]. De ahí, me gustaría agregar la posibilidad de un paso más, en términos literarios; cada testimonio y afirmación requiere lo que se define como la *representación del testimonio*. Sin la expresión artística del testimonio, sea a través de la poesía, la prosa, la música, o en nuestro caso, el teatro, una gran parte de estos testimonios se pierden en los archivos históricos. La representación del testimonio ayuda a extender el efecto de tal testimonio a un público más amplio. La dificultad de transformar la experiencia en palabras suficientes, sin embargo, impide la conversión del testimonio en cierta representación. Según Laub: «There are



never enough words or the right words, there is never enough time or the right time, and never enough listening or the right listening to articulate the story that cannot be fully captured in *thought, memory and speech*» [1992: 78]. La dificultad del escritor de capturar por completo el testimonio del testigo se relaciona con la incapacidad del locutor de convertir su memoria y experiencia en palabras. Esta cuestión del testigo y el testimonio es clave para comprender el impacto que tiene la literatura en el desarrollo de la voz colectiva.

En el siglo veinte, hemos visto una proliferación de autores que han intentado revelar las injusticias de respectivos gobiernos y desarrollar la voz cándida y suprimida de la gran parte de la gente. El objetivo de este ensayo, como he notado, no es de hablar específicamente sobre cada circunstancia y atrocidad que ocurre en Latinoamérica, sino de enfocarme en el ejemplo de la República Dominicana y la forma en que un autor en particular, Haffe Serulle, ha podido desarrollar la voz colectiva a través de la obra teatral. La historia de la República Dominicana está marcada por épocas largas de transgresiones contra el pueblo, intentos de cubrirlas, y luego, manifestaciones escritas para revelar tales injusticias. En 1930, con la participación activa de los Estados Unidos en la política dominicana, «el Jefe» Rafael Trujillo llega al poder. Ahora bien, desde la perspectiva estadounidense, el gobierno de Trujillo se ha caracterizado por sus éxitos económicos y su alianza política con su hermano mayor del norte. Las estadísticas económicas muestran un intento por parte del Gobierno de subrayar el beneficio que supuso permitir a Trujillo controlar el país durante tanto tiempo. Tales éxitos, sin embargo, suprimieron las atrocidades que ocurrieron durante su régimen. Un ejemplo, en particular, ahora conocido como «El corte» o «La masacre perejil», quizás ejemplifica tales atrocidades. Durante un período de cinco días en octubre de 1937, Trujillo mandó la exterminación de todos los haitianos que vivían dentro de las fronteras dominicanas. Trujillo consideraba la influencia haitiana una plaga



que afligía el desarrollo de la sociedad, una influencia que solo se resolvería con la eliminación completa de ella. En las palabras de Trujillo:

¡Los haitianos! Su presencia en nuestro territorio no puede más que deteriorar las condiciones de vida de nuestros nacionales. Esa ocupación de los haitianos de las tierras fronterizas no debía continuar. Está ordenado que todos los haitianos que hubiera en el país fuesen exterminados. [Cambeira, 1997: 183-4]

Como precaución, una gran parte de los soldados recibieron el mandato de usar machetes en vez de armas para no dejar huellas de la matanza. Se estima que entre 20.000 y 30.000 niños, mujeres y hombres fueron asesinados en estos cinco días [Cambeira, 1997: 182]. Comparto estos detalles con dos propósitos. Primero, para darnos un fondo histórico de las circunstancias en que se encuentra Haffe Serulle, y segundo, para enfatizar el intento de Trujillo de borrar cualquier rasgo de sus órdenes. El uso de machetes, en vez de pistolas o escopetas, caracteriza los intentos del poder de cambiar nuestra comprensión de la historia. Laub nota que si el evento no produce ningún testigo, no sólo exterminan los testigos mismos del crimen, sino que la engañosa estructura psicológica del evento excluye sus propios testigos [1992: 80]. En otras palabras, la erradicación completa de los testigos no sólo borra el evento en sí, sino que crea una pared psicológica que impide a los pocos testigos que sobrevivieron a testificar. De igual modo, «The ‘not telling’ of the story serves as a perpetuation of its tyranny» [Laub, 1992: 79].

Después del asesinato de Trujillo, varias elecciones en la República Dominicana y finalmente una guerra civil en 1965, Joaquín Balaguer, uno de los hombres más cercanos a Trujillo, llega al poder. El gobierno de Balaguer [1960-62, 1966-1978 y 1986-1996], aunque toma varios pasos hacia la democratización del país, continúa muchas de las mismas tácticas que encontramos previamente con Trujillo. Howard Quackenbush nota que «durante la primera presidencia de Joaquín Balaguer... un gran número de personas fueron silenciadas o ultimadas por las fuerzas represivas del



gobierno» [2004: 239]. Las comprobadas atrocidades continuadas durante la época balagueriana sirven de base histórica de Haffe Serulle.

Serulle, conocido sobre todo por su teatro socio-político y sus luchas para los derechos humanos [Quackenbush, 2004: 237], frecuentemente intenta extender la voz consciente del pueblo. A través de la colectividad de los testimonios de sus protagonistas, el autor propone una solución revolucionaria que supera las injusticias de su país. *La danza de Mingó*, publicada en 1977, es la obra dramática ejemplar del teatro social dominicano [238] que formula la representación literaria del testimonio de su gente. Dedicada a Florinda Soriana [la Mamá Tingó], una mujer que «defendía los derechos de la mujer dominicana contra el terrorismo ultraconservador del régimen de Balaguer» [Quackenbush, 2004: 238], la obra actúa como reflejo de la historia de la activista agraria que luchaba para la distribución de tierras en la República Dominicana antes de su asesinato en noviembre de 1974.

La danza de Mingó se divide en siete danzas: 1. la danza de contacto, 2. de la toma de conciencia, 3. del dolor y del juramento, 4. de la colectividad, 5. del intento de la violación y del compromiso, 6. de la decisión y 7. de la rebelión. Cada danza desarrolla el proceso de atestiguar, de convertir una experiencia en testimonio. La primera, la danza de contacto, no solo introduce al lector a Mingó, su historia y la escena, sino también al intento de Mingó de convertir su historia en un testimonio colectivo. La obra comienza con ella cantando mientras lava la ropa. La canción lleva al público al pasado, al tiempo que borra la historia falsa del Gobierno.

La niña con su arito
se mueve al revés.
El niño con su canoa
cruza el río al revés.
La tierra con la lluvia
se moja al revés.
La ropa con mis manos
se lava al revés [Serulle, 2004: 195-96]



Cada estrofa de la canción va de retraso, al revés, para volvernos al momento antes de la historia falsificada. Nosotros, el público y los lectores, ya estamos en contacto con una historia diferente a la oficial, la que fue presentada por el Gobierno o, en el caso de Mingó, del teniente Teófilo, dueño de los terrenos. Poco a poco, Mingó se pone en contacto con todos para presentarnos su historia.

Con el progreso de la obra, nos damos cuenta de que esta historia no es solo de ella, sino de todos. El contacto ocurre primero con nosotros, después con la vieja, las muchachas, los muchachos, las viejas y los campesinos. Felman nota que «By extension, the listener to trauma comes to be a participant and a co-owner of the traumatic event: through his very listening, he comes to partially experience trauma in himself» [1992: 57]. Poco a poco, el contacto, la manifestación, se convierte en la revelación de la historia colectiva de un pueblo buscando cierta retribución en la distribución de las tierras, y la conquista de la tiranía de Teófilo. En el primer diálogo entre Mingó y la vieja, ya vemos el intento calculado de romperse con la historia oficial:

VIEJA: Sólo sé que el Señor nos protege
MINGÓ: Abandonó a mi hombre y a mis muchachos.
VIEJA: Era su hora
MINGÓ: Tú siempre creyendo en la hora.
VIEJA: Es que todo está escrito, Mingó.
MINGÓ: ¡Entonces rompamos esas escrituras! [2004: 197]

Mingó revela la necesidad de quebrarse con la historia ya escrita por el Gobierno y crear una nueva versión. «The emergence of the narrative which is being listened to —and heard— is therefore» afirma Felman, «the process and the place wherein cognizance, the ‘knowing’ of the event is given birth to» [1992: 57]. Mingó reconoce que el camino de desarrollar su propia revolución es a través de compartir su propia historia. Ella afirma lo siguiente: «Necesito de ustedes [...]. Yo sola no puedo» [Serulle, 2004: 198]. Ya vemos el nacimiento de la voz colectiva, del pueblo, a través de esta mujer.



El testimonio compartido con una persona no es suficiente. El contacto después se extiende a tres muchachas que quieren saber más de Mingó. Sin embargo, cada intento de conocerla resulta una proliferación de mentiras. Véase los siguientes comentarios de las muchachas:

Una vez se lo pregunté a una vieja y no quiso decirme nada. [2004: 201]

Papá me dijo un día: Si la ves, no le hables, no la toques ni dejes que ella te toque. [2004: 201]

He oído decir que se excita con la tierra. [2004: 202]

Los hombres dicen que no se le acercan porque en su alma se esconden espíritus malignos. [2004: 202]

Las Viejas dicen que las [las cuatro cruces] puso ella para espantar a don Teófilo. [2004: 203]

A pesar de las mentiras creadas por los hombres de Teófilo, todavía sienten cierto deseo de conocer a Mingó y saber de su historia. La revelación de la primera muchacha, «Todo lo que dicen de ella es mentira... Nadie sabe nada de Mingó» [2004: 203] ilumina a los medios del Gobierno, que crearán una nueva historia de nuestra protagonista. Como nota Laub, «The events become more and more distorted in their silent retention» [1992: 79]. Con el encuentro entre las muchachas y Mingó, la protagonista se desnuda, literalmente y simbólicamente, de las mentiras impuestas sobre ella. La inclusión de este elemento erótico invita a las muchachas a formar su propio testimonio. El miedo se reemplaza con la verdad, expresada a través de un encuentro íntimo entre las muchachas, Mingó y la tierra:

MUCHACHA 2: Mingó...

MINGÓ: ¿Por qué tiemblan tus labios?

MUCHACHA 2: No sé... Tócame... ¿quieres?

MINGÓ: ¿Para qué?

MUCHACHA 2: Quiero saber la verdad.

MINGÓ: No lo hagas por mí. Hazlo por la tierra. Ella es nuestra luz.

MUCHACHA 2: Sí, Mingó. Ahora tócame. [*Mingó le toca la frente.*]

MINGÓ: No cierres los ojos. Mírate en el sol. Él es nuestro espejo. [2004: 204]



Ellas empiezan a conocerla por su verdadera relación con la tierra, y no por las habladurías de los demás. Ellas desean conocer la verdad, y lo hacen al tocar el cuerpo desnudo de Mingó que les revela la historia verdadera, y no la oficial. Ya se inicia la entrada a la segunda clase de testimonio que describe Laub, en que el testimonio del testigo se comparte. Así comienza la segunda danza de la conciencia.

Esta segunda danza revela la historia de Mingó y la razón por la que Teófilo ha creado tantas mentiras sobre ella. El evento, es decir, el asesinato de su marido y tres hijos, al principio solo tiene como testigo Mingó y los hombres de Teófilo. Al compartir su historia con las muchachas, ellas también llegan a ser testigos. Laub afirma que «the listener, therefore, is a party to the creation of knowledge *de novo*. The testimony to the trauma thus includes its hearer, who is, so to speak, the blank screen on which the event comes to be inscribed for the first time» [1992: 57]. Con el relato de la historia, el número de testigos y testimonios se aumenta. El testimonio de Mingó llega a ser de ellas también y la historia oficial comienza a ser reemplazada por la versión colectiva del pueblo. La tercera danza del dolor y del juramento, que ocupa solo un párrafo, convierte al lector en el tercer tipo de testigo «of the process of sharing testimony» [Felman y Laub, 1992: 76] y lo lleva a sentir el dolor de la protagonista y a cambiar su percepción de la historia.

Entre la tercera y la cuarta danza se da una conversación muy parecida a la primera entre la Vieja y Mingó. La diferencia entre ambas es la actitud de la Vieja y los pasos que toma para convertirse en testigo de la historia verídica. Todas las mujeres casadas del pueblo (menos Mingó) llevan una careta o máscara –las máscaras, como las mentiras de Teófilo, impiden la proliferación de la verdad entre la gente–. Ahora, de forma paralela al momento en que Mingó se desnuda para revelar su historia, la protagonista le pide a la Vieja que se quite la careta. Esta, aunque se ve tentada a no hacerlo, cuando llegamos a la quinta danza se ve tan



comprometida que, no solo se desenmascara, sino que también convence a las demás viejas de que se quiten las suyas.

Hasta ahora, la verdadera historia solo se comparte entre Mingó, una vieja y tres muchachas. El comienzo entre mujeres, aunque es importante, todavía no es suficiente para cambiar la versión oficial. En la cuarta danza también participarán los novios de las muchachas –lo que se ve como la nueva generación–. Esta, conocida como la danza de la colectividad, llega a ser, quizá, la más importante, porque permite que la voz colectiva se una al baile. No solo participan como testigos secundarios, sino que se convierten en verdaderos testigos de las atrocidades de Teófilo. De esta forma, Serulle desarrolla un nuevo proceso al dejar que participen como testigos principales del evento. Sin la participación de un grupo más amplio, particularmente los hombres, en este caso, la voz colectiva se queda muda. La participación de los muchachos motiva a Mingó a resistir a Teófilo en la quinta danza del intento de la violación y del compromiso. Cuando llegan los hombres de Teófilo a repetir sus atrocidades, ella sola no hubiera podido resistir sin haber compartido su testimonio con los muchachos. «This loss of the capacity to be a witness to oneself and thus to witness from the inside,» reafirma Laub, «is perhaps the true meaning of annihilations, for when one's history is abolished, one's identity ceases to exist as well» [1992: 82]. Si Mingó no hubiera compartido su historia, habría dejado de existir y la historia se habría repetido, no solo con ella, sino con toda la colectividad. El desarrollo del testimonio, el compartirlo con el pueblo, el convertirlo en suyo, es el medio más eficaz de evadir la repetición de la historia enmascarada. Como proclama la Vieja para convencer a las demás, «Veremos cosas horribles si continuamos calladas. Los canales serán las tumbas de nuestros hombres y los árboles no nos darán más sombra. Ajustiecemos a Teófilo» [224]. Cuando la gente se queda silente, las injusticias aumentan. Como las viejas que después se quitan las máscaras de una historia falsa, Serulle propone un desnudamiento de la historia. Las historias oficiales, es decir, las máscaras históricas, solo obstruyen el



florecimiento de la verdad. Con la revelación de las caras de las viejas, los campesinos y obreros del campo también ya están convencidos de la necesidad de luchar. Así comienza la última danza de rebelión y revolución.

La danza de la rebelión se caracteriza por el enfrentamiento colectivo de la gente en contra de Teófilo y sus hombres. Los hombres, intentando silenciar a Mingó, no se dan cuenta de la fuerza que tiene ahora con el apoyo de todos los campesinos:

HOMBRES: [El patrón] quiere hablar contigo.

MINGÓ: Estoy aquí, que venga.

HOMBRES: El patrón dice que es mejor detrás del río.

MINGÓ: Sólo saltaremos los barrancos para conquistar la tierra. Es nuestra. La trabajaremos. Ustedes aún tienen tiempo.

LAS VIEJAS: Es verdad, niños nuestros. Es verdad.

LOS SEMBRADORES: No queremos guerrear con ustedes. No hacen nada defendiendo a Teófilo. ¿Qué obtienen al final de la jornada?

LAS MUCHACHAS: ¡Sangre, odio y sudor! Un día sentirán el deseo de casarse, nos buscarán a nosotras, querrán hijos y nosotras desearemos que corran como perdices y besen las palomas.

LOS SEMBRADORES: ¡Busquemos a Teófilo entre todos! ¡Qué revienten las cruces! [2004: 234-35]

Lo que antes era la voz de una persona, una voz incapaz de superar la autoridad de Teófilo, se ha convertido en la voz de todo el pueblo. La evolución de un testimonio convertido en las acciones revolucionarias de un pueblo ennoblece la fuerza del testimonio de Mingó. Su voz ya es la voz de todos: muchachas, muchachos, viejas y sembradores. Todo el pueblo campesino comienza a compartir un testimonio unido. Así, Serulle ha transferido el testimonio literario al público, convirtiendo la voz de Mingó en la voz de todo el pueblo dominicano que ya no tolera más las injusticias de Balaguer. La obra termina con una conclusión abierta que provoca cierto deseo de transformar el testimonio en rebelión, el verdadero signo de cambio.

La danza de Mingó, una obra que caracteriza las injurias del gobierno de Balaguer, va más allá de ser una obra exclusivamente política. Como apunta el crítico Howard Quackenbush, «Al crear esta pieza, Haffe



Serulle nunca se vio tentado por el pecado antidramático de producir propaganda directa, de gestar ataques frontales declamatorios en contra de estos males sociales» [2004: 240]; lo que hace es desarrollar el proceso de deshacer la desmemoria. A través de su personaje principal, Mingó, aprendemos los procesos de 1. compartir el testimonio, 2. atestiguar el testimonio y 3. representar el testimonio. Y, aunque Mingó, como personaje, no escribe una representación de su historia, el autor, Haffe Serulle, nos permite participar del testimonio y convertirlo en nuestro a través de su representación teatral. Al leer y comprender su obra maestra, nuestros propios testimonios llegan a ser la voz colectiva, no solo de la República Dominicana, o Hispanoamérica en general, sino de la voz de la consciencia que deshará la desmemoria de cada individuo sin voz.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 2003.
- CAMBEIRA, Alan. *Quisqueya La Bella: The Dominican Republic in Historical and Cultural Perspectives*. Armonk, N.Y.: M.E. Sharpe, 1997.
- FELMAN, Shoshana, and Dori Laub. *Testimony: Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York, NY: Routledge, 1992.
- GALEANO, Eduardo. «Memorias y Desmemorias». *Le Monde Diplomatique* July 1997: 77.
- QUACKENBUSH, Howard L. *Antología Del Teatro Dominicano Contemporáneo*. Vol. 1. 2 vols. Santo Domingo: Librería La Trinitaria, 2004.
- SERULLE, Haffe. «La Danza De Mingó». *Antología Del Teatro Dominicano Contemporáneo*. L. Howard Quackenbush. Vol. 1. 2 vols. Santo Domingo: Librería La Trinitaria, 2004, pp. 191-242.



La guerra cristera según Jaime Chabaud: historia, ficción, intertextualidad

Alejandro Arteaga Martínez

Universidad Autónoma de la Ciudad de México

aarteagam@yahoo.com.mx

Palabras clave:

Cristiada. José Revueltas. Presidencialismo. Dramaturgia mexicana. Jaime Chabaud

Resumen:

Una parte de la producción dramática de Jaime Chabaud (Premio «Juan Ruiz de Alarcón», 2013) relaciona historia y creación literaria: *¡Que viva Cristo rey!* (1992), *Perder la cabeza* (1995) y *Rashid 9/11* (2007) ofrecen visiones de conflictos históricos. *¡Que viva Cristo rey!* es una interpretación de la guerra cristera a través de una síntesis de los hechos y su presentación en escenas que intercalan los movimientos de las dos partes en conflicto. En este trabajo primero se presenta una revisión de los elementos histórico-referenciales de la guerra cristera y, en segundo lugar, una lectura de la obra bajo la guía del discurso histórico. Finalmente se propone que, gracias a la inserción de un recurso fantástico en la obra y de la estrategia intertextual, Chabaud consigue ofrecer un panorama más extenso sobre el conflicto religioso. Esta lectura equilibrada de la guerra cristera favorece una lectura crítica del relato histórico institucionalizado.

Cristero war according Jaime Chabaud: history, fiction, intertextuality

Key Words:

Cristero War. José Revueltas. Presidentialism. Mexican theater. Jaime Chabaud

Abstract:

Jaime Chabaud's dramatic works («Juan Ruiz de Alarcón» Prize, 2013) combine history and literary creation: *¡Que viva Cristo rey!* (1992), *Perder la cabeza* (1995), and *Rashid 9/11* (2007) offer views of historical conflicts. *¡Que viva Cristo rey!* interprets the Cristero war through facts and dramatic presentations from both parts in conflict. This paper exposes, in first place, a review of historic-referential facts about Cristero war; in second place, offers a historical reading of dramatic discourse. Finally, it is proposed that Chabaud achieves a panoramic view of the religious conflict because he inserts a fantastic resource in his play and employs an intertextual strategy. Chabaud's well-balanced reading about Cristero war is a critical reading of institutionalized historical discourse.

En este ensayo trazaré algunas líneas para establecer puentes entre la realidad histórica y su reelaboración literaria en la obra *¡Que viva Cristo rey!* (1992, estreno) del dramaturgo mexicano Jaime Chabaud. Mi trabajo se organizará en un par de secciones. El primer apartado será una apretada relación de la guerra cristera, fenómeno bélico mexicano ocurrido en la primera mitad del siglo XX y cuya reelaboración da pie al desarrollo de la pieza; después analizaré el proceso de reinterpretación dramática al que Chabaud somete tal realidad histórica. En una sección final ofreceré algunas conclusiones sobre la concepción histórica que se desprende de esta y otras obras de tema histórico de Chabaud.

Seleccioné *¡Que viva Cristo rey!* para defender la idea de que Chabaud deforma elementos referenciales de la guerra cristera, como su cronología, para establecer un terreno de confrontación maniqueo que facilita al lector-espectador la comprensión de la extensa tensión entre Iglesia y Estado mexicano. El binarismo entre los antagonistas, sin embargo, no pretende nada más oponer posturas ideológicas irreconciliables, sino que consigue exponer el fracaso de las narrativas históricas como discursos empíricos. En la producción dramático-histórica de Chabaud, la reconstrucción artística de hechos acontecidos exhibe la profunda desconfianza del autor sobre la Historia como discurso.

La guerra cristera

Chabaud incursiona reiteradamente en el complejo espacio de las relaciones entre historia y literatura. Esta vena creativa responde a «una fobia común respecto a la dramaturgia mexicana imperante [...]: la obsesión por el realismo y la falta de mundos paralelos» [Chabaud, 2004: 206]. El dramaturgo mexicano propone espacios alternativos, paralelos a la enunciación histórica. Lo que Chabaud concibe como su «obsesión histórico a-histórica» [Chabaud, 2004: 209] le sirve para superar los límites de los discursos históricos institucionalizados y lo ayuda a facilitar al lector-



espectador la apropiación del sentido alegórico o metafórico subyacente en textos como *¡Que viva Cristo rey!*

Una experimentación dramática sobre la historia nacional mexicana es la que se da en *¡Que viva Cristo rey!* Chabaud desarrolla el episodio del asesinato del presidente mexicano Álvaro Obregón a manos de José de León Toral, cristero vinculado, en el texto, con poderosos personajes de la Iglesia mexicana. El hecho pierde su carácter realista con la recurrente presencia de la Mano de Obregón, que le fue desprendida durante un ataque perpetrado por la facción villista o amputada por una gangrena. La Mano señala el mundo a su alrededor desde el frasco de formol donde vive confinada e interactúa vívidamente con otros personajes. En las veintitrés escenas breves que conforman la secuencia dramática de la obra, se alternan los conflictos entre figuras eclesiásticas (el Obispo) y estatales (Álvaro Obregón, Plutarco Elías Calles) con los conflictos entre los agentes del Estado (el Coronel Güemes) y del movimiento cristero (Nécimo Hernández).

¡Que viva Cristo rey!, estrenada el 16 de mayo de 1992 en la ciudad de México, explora, pues, el complejo tema de la guerra cristera, un episodio bélico casi olvidado en la historia mexicana hasta que empezó a estudiarse de manera formal hace un par de décadas. El tema cristero ya había producido una significativa y popular narrativa «desde el año 1928 en que se inicia el ciclo con la novela de Luis Vereo Guzmán, hasta 1991, año en que aparece el último texto [...], *De los Altos*, de Guillermo Chao» [Arias Urrutia, 2002: 424]. Enseguida haré algunas señalizaciones sobre la guerra cristera a modo de preámbulo al estudio de la obra citada de Chabaud.

La guerra cristera o Cristiada es la expresión violenta de tensiones antiguas entre el liberalismo mexicano y las posiciones conservadoras asociadas generalmente con la Iglesia católica. En cuanto hecho histórico, la guerra cristera fue «uno de los momentos más sangrientos y sombríos de las guerras civiles que a lo largo del siglo XIX, y en estas primeras décadas del XX, se dieron entre los mexicanos» [Revueltas, 2012: 287]. Como dije



arriba, el movimiento resonó muy pronto en el ámbito literario promoviendo el entrelazamiento del discurso histórico y el literario, cruce en el que también se asienta la obra de Chabaud que estoy explorando.

El liberalismo mexicano procuró diversas formas de vinculación con la Iglesia católica desde el siglo XIX, pero las desavenencias entre ambas instituciones fueron irreconciliables. Ya en el siglo XX, la Revolución mexicana cristalizó algunas de las propuestas liberales encaminadas a mantener la separación de atribuciones entre Estado e Iglesia en la Constitución de 1917. En la década de 1920, todavía no se había cumplido cabalmente cada uno de los puntos establecidos en el documento constitucional y la tensión entre Estado e Iglesia seguía presente. Los periodos de gobierno de los presidentes Álvaro Obregón y luego de Plutarco Elías Calles fueron antesala y escenario respectivos del conflicto armado político-religioso conocido como guerra cristera.

Bajo la presidencia de Álvaro Obregón (1920-1924), el aparente estado de calma entre las relaciones políticas y religiosas se vio afectado por los partidarios del presidente:

Los obregonistas exigían el cumplimiento vigoroso de la Constitución de 1917, muy severa en materia religiosa: prohibía la participación de los curas en política, «estipuló que ni sacerdotes ni corporaciones religiosas podían establecer o dirigir escuelas primarias y asentó claramente que todos los actos de culto público debían realizarse sólo dentro de las iglesias». No les permitía administrar ni poseer propiedades; lo más grave es que el gobierno federal tomaría posesión de todos los obispados, parroquias, conventos, de sociedades religiosas; y decidiría qué iglesias podían usarse para esos fines [Ruiz Abreu, 2003: 45-46].

Obregón ejerció una política moderada que retrasó o postergó la instalación estricta de tales principios constitucionalistas. La Iglesia seguía viviendo bajo una amenaza inminente.

El periodo presidencial de Plutarco Elías Calles (1924-1928) fue el momento decisivo de la crisis religiosa vivida en México. La aplicación



efectiva del laicismo estatal se hizo real en lo social mediante la promulgación de la Ley Calles

decretada por el presidente de la República el 14 de junio de 1926 y que constaba de 33 artículos. Entre otras acciones, la ley prohibía enseñar la religión en escuelas primarias, eliminaba la participación de los sacerdotes en decisiones políticas del país, impedía celebrar actos característicos del culto católico fuera de los lugares destinados para ello y usar fuera de los templos sotana o hábito religioso. El artículo 19° de la mencionada ley, exigía a los sacerdotes que se registraran ante las autoridades civiles prescindiendo de las eclesiásticas para el ejercicio de su ministerio en los templos, lo que significaba para la iglesia católica que dependería en su actividad espiritual del gobierno civil y no del eclesiástico [Quezada, 2012: 196].

Calles tomaría medidas más expeditas para ejecutar las directrices laicas del Estado mexicano moderno: «Una de sus acciones anticlericales más exacerbadas fue apoyar “una Iglesia Católica y Apostólica Mexicana cismática que no reconocía la dirección de Roma y proscribió como ‘inmoral’ el celibato del clero”» [Ruiz Abreu, 2003: 48]. En el segundo semestre de 1926, Calles «en su informe al Congreso, hace un resumen de la aplicación de las leyes: “[...] Se ha procedido a clausurar 129 colegios católicos, hasta hoy 42 templos, 7 conventos, 7 centros sociales religiosos [...]", 185 sacerdotes extranjeros habían sido expulsados del país» [García Cantú, 1965: 906].

Las prácticas políticas de Calles consiguieron que la Iglesia reaccionara suspendiendo cultos. La política de resistencia pacífica de la Iglesia no resultó suficiente para apaciguar los ánimos de los feligreses, algunos de los cuales iniciaron una lucha armada reclamando la libertad del culto católico:

El 2 de agosto, en Peñitas y Peñas Blancas, Zacatecas, se realizaron los levantamientos cristeros de Aurelio Acevedo Robles y Pedro Quintanar y el día 29, los 100 hombres de Quintanar y Acevedo, estrenando el grito de ¡Viva Cristo Rey! después de vencer a una cincuentena de soldados de línea, ocuparon la población de Huejuquilla El Alto, Jalisco. La Cristiada había iniciado [Avitia Hernández, 2006: 99].



Uno de los personajes emblemáticos de la guerra cristera fue la monja conocida como madre Conchita (Concepción Acevedo de la Llata). Tras el periodo presidencial de Calles, Obregón volvió a postularse para la presidencia y ganó. Durante una comida, el 17 de julio de 1928 José de León Toral se acercó al presidente electo y lo asesinó de múltiples tiros. Toral señaló durante su interrogatorio a la madre Conchita como la autora intelectual de la conspiración para matar al presidente Obregón. Toral había asesinado a Obregón «porque pensaba que de esa manera se acabaría el conflicto religioso que aquejaba al país, pero lo que este personaje no sabía era que el sonorenses ya había entablado pláticas con los obispos para tratar de encontrar una solución pacífica» [Jiménez Marce, 2012: 79].

El fin de la primera etapa de la guerra cristera (un segundo levantamiento duró de 1934 hasta 1941) se dio con los arreglos entre el arzobispo Leopoldo Ruiz y Flores, el obispo Pascual Díaz y Emilio Portes Gil, presidente suplente tras el asesinato del recién reelecto Obregón [Avitia Hernández, 2006: 111-120]. Arias Urrutia presenta de este modo el cese de hostilidades:

Fueron necesarios tres años de lucha constante, aunque intermitente en su intensidad, para que el gobierno asumiera que por la vía bélica no conseguiría aplacar ni los ánimos ni la capacidad de resistencia del ejército cristero. Del otro lado, Roma instaba al episcopado mexicano a llegar a un acuerdo, pues desde julio de 1926 todo culto público había sido suspendido (como protesta de los obispos ante la nueva legislación promulgada por Calles). El embajador americano jugó un papel esencial como mediador entre las partes —la guerra dificultaba los intereses estadounidenses en México— y, de esta forma, se llegó a establecer un *modus vivendi*. Dicho en pocas palabras y de forma un tanto burda: la ley no se modificaría, pero el gobierno no haría efectiva su aplicación. Se prometió además una amnistía total para los sublevados que entregaran las armas.

Aunque los cristeros asumieron con docilidad pasmosa la decisión del episcopado, lo cierto es que se sintieron traicionados: no se contó para nada con ellos a la hora de negociar los acuerdos, y éstos aparecían como una absurda pantomima pues, en realidad, ni se reformó la legislación ni hubo ningún compromiso escrito por parte del gobierno. Por si esto fuera poco, la prometida amnistía se quedó sólo en eso: una promesa... incumplida. De forma sucesiva, agentes progubernamentales fueron aniquilando a los principales jefes del ejército cristero [Arias Urrutia, 2010: 105-106].



La presencia de Calles siguió en la política mexicana más allá de su periodo presidencial y se insertó de algún modo en la segunda etapa de la guerra cristera, pues «continuó ejerciendo su influencia en el poder, mediante el control de los hilos, grupos y actores políticos, sin estar directamente al frente del ejecutivo, en una forma de intervención en la toma de las decisiones, a la que se le ha llamado Maximato Callista» [Avitia Hernández, 2006: 90]. El Maximato duró varios periodos presidenciales, desde el de Portes Gil (1928-1930), hasta el del general Lázaro Cárdenas [Meyer, 1988: 1193-1194].

El producto literario de la guerra cristera tiene tres etapas para los investigadores de la historia y la literatura mexicanas: una primera durante la cual se producen textos cuyos autores son generalmente testigos e incluso participantes del conflicto, anticlericales o cristeros, y que escriben durante el desarrollo del movimiento; una segunda etapa, conformada por autores profesionales que recuerdan los sucesos del movimiento cristero, aunque no necesariamente hayan vivido la guerra; una última etapa, con gran distancia entre el conflicto y la producción textual, conformada por autores contemporáneos ajenos a la memoria y al conflicto, pero quienes lo aprovechan a partir de la investigación y recrean literariamente el movimiento [Ruiz Abreu, 2003: 77-78]. En esta tercera etapa es donde coloco la obra *¡Que viva Cristo rey!* de Chabaud.

Lo grotesco y la intertextualidad en *¡Que viva Cristo rey!*

Chabaud ubica a su lector-espectador ante un enfrentamiento maniqueo bien definido: la Iglesia frente al Estado, Obregón frente al Obispo en reiterados partidos de ajedrez, el Coronel Güemes frente a Nécimo Hernández, los cristeros contra los soldados federales. Resulta singular que la oposición entre bandos repita, de alguna manera, la mecánica de los análisis históricos de la década de 1970 que «tendieron a concentrarse en la disputa entre el Estado y la Iglesia, dejando a las bases rurales en un segundo plano» [López, 2011: 41]. Pese a la mecánica maniquea Chabaud,



no está haciendo una historia canónica. El autor presenta innegablemente su visión del conflicto y, mediante la propuesta escénica, hace una valoración estética de la lucha cristera. Esta valoración, plena de conciencia histórica, trasciende el mero dato factual y cuestiona el prestigio del relato en la Historia nacional.

Cabe insistir ahora en que la convergencia entre el tema histórico y la estructura dramática particular con que Chabaud teje la trama de *¡Que viva Cristo rey!* significa un intento original del autor por hacer un teatro político innovador pero sólido tras largas décadas de predominio de una tendencia realista y nacionalista dominante en el teatro mexicano del siglo XX:

Cualquier guiño no realista (en el lenguaje o en las convenciones teatrales) fue tachado de antinacional por los autores de la denominada «Nueva Dramaturgia Mexicana» y el reproche estaba implícito. También si los «temas» no eran los de la violencia, el narcotráfico, la corrupción o la política, era uno descalificado. Imposible la metáfora [Saltav & Chabaud, 2008: 266].

Con *¡Que viva Cristo rey!*, Chabaud ofrece un espacio creativo dentro del cual intenta traspasar las limitaciones no solo de representación, sino de significación de lo histórico nacional. Su propuesta dramática es un medio para comprender aspectos particulares de la historia patria, esto es innegable, mas el alcance del sentido de la obra atraviesa fronteras que podrían considerarse infranqueables dado el peso de la lectura académica, de la institución cultural o de la propia recepción del espectador¹.

¹ La puesta en escena condicionada por todas estas particularidades externas, no se resuelve siempre de manera eficiente para Chabaud. Ante la puesta en escena de otra de las obras de corte histórico del autor, *Rashid 9/11*, la opinión es que las «escenas se tornan tediosas, confusas, en parte por la actuación que vuelve planos a los personajes, demasiado buenos, demasiado malos, demasiado simples. En consecuencia, la obra resulta mucho más panfletaria y difícil de digerir» [Torroella, 2011: 134]. La experiencia descrita parece producto (adelantando en algo un juicio que defenderé luego) de la configuración elusiva del signo histórico. La manipulación de lo histórico en *Rashid 9/11* hace que la obra se lea también como un engranaje «cuyos postulados interpretativos no puedo compartir: la infalibilidad de los poderes políticos y económicos y un antinorteamericanismo que se completa con la idealización de todo aquel que confronta al país aún más influyente del planeta» [Obregón, 2008: 14-15]. El rechazo llano o matizado a esta obra de Chabaud



Dicho lo anterior, vuelvo a señalar que el primer elemento donde Chabaud deforma la historia nacional o, en otros términos, donde la reelabora en un discurso innovador, es la figura escénica de la Mano de Obregón. El ser anormal que es la Mano no puede considerarse falso en términos históricos: su presencia es efectivamente atestiguada por la memoria social y por el espacio físico real que ocupó durante años la mano mutilada del general Obregón en el monumento erigido para recordarlo. Por el compromiso adquirido hacia el discurso histórico y el teatral, resulta paradigmática la elaboración inicial del texto dramático que, según la descripción ofrecida al principio de esta sección, presenta a uno de los protagonistas que acabará por asombrar al lector o espectador dada su naturaleza fantástica en el marco del hecho histórico. La Mano es un ente viviente retenido en un frasco de formol; el espectador observa sus gestos a través del cristal del frasco. El dramaturgo es muy claro respecto a qué debe hacerse en escena para representar la Mano de Obregón: «[...] *Delante de él [Álvaro Obregón], su Mano encerrada en un frasco con formol. Ésta se desplaza con movimientos propios (no se resuelva con un actor oculto bajo el mantel de la mesa: que se vean las patas de la misma mas no quien la mueve)*» [Chabaud, 2003: 15].

El discurso dramático de *¡Que viva Cristo rey!* propone inicialmente un estado de vacilación al ofrecer al lector-espectador un espacio donde convive el referente histórico y una presencia inverosímil. En la primera escena de la obra, Chabaud facilita el reconocimiento del signo histórico gracias a la presencia de Obregón y propone una ruptura o trasgrede la naturaleza de ese signo gracias a la vinculación de la presencia humana referencial con una entidad sobrenatural y grotesca. El extrañamiento que genera la Mano de Obregón en escena hace pensar en la obra como «un acto

ofrece el puente necesario para reflexionar sobre la naturaleza histórica del discurso dramático y sus relaciones con hitos discursivos como la teoría conspirativa, que también se hace presente en *¡Que viva Cristo rey!* Además, me parece que estas consideraciones sobre la problemática de recepción del trabajo de Chabaud deben leerse como resultado del trabajo de subversión ejecutado por el dramaturgo sobre el discurso histórico.



sociocrítico y un proceso semiótico en busca de la significación» [Meyran, 2008: 74].

Si la Mano de Obregón, ser fantástico y grotesco a la vez, tiene un referente válido en la historia nacional mexicana, también tiene un componente narrativo singular que no quiero pasar por alto, pues este puede ser clave para entender la ganancia simbólica de la licencia creativa a la que recurrió Chabaud en la construcción de la Mano. El relato al que me refiero lo consigna Vicente Blasco Ibáñez luego de su estadía en el México postrevolucionario. El escritor español recuerda algunas anécdotas que oyó de Obregón, con quien se entrevistó. Una de ellas fue sobre la naturaleza codiciosa del general mexicano contada por él mismo: «[...] yo no tengo más que una mano, mientras que mis adversarios tienen dos. Por esto la gente me quiere a mí, porque no puedo robar tanto como los otros» [Blasco Ibáñez, 1920: 92]. Enseguida, Blasco Ibáñez continúa con la otra parte de la conversación. Transcribo el pasaje completo, por lo importante que me resulta para explicar la función dramática de la grotesca Mano de Obregón en *¡Que viva Cristo rey!*:

[... Obregón] Quiere obsequiarme con nuevos relatos, tal vez para hacer ver que desprecia todo lo que han inventado contra él sus enemigos; tal vez por el placer de asombrarme y desorientarme con el espectáculo de un hombre que se desacredita a sí mismo.

-¿Usted no sabe cómo encontraron la mano que me falta?...

Sí, lo sé; como sabía también lo anterior, lo de ser menos ladrón que los otros por tener sólo un brazo. Pero, para no privar al general del efecto oratorio que desea, afirmo que ignoro esta historia.

-Usted sabe que perdí en una batalla el brazo que me falta. Me lo arrebató un proyectil de artillería que estalló cerca de mí cuando estaba hablando con mis ayudantes.

Después de hacerme la primera cura, mis gentes se ocuparon en buscar el brazo por el suelo. Exploraron en todas direcciones, sin encontrar nada. ¿Dónde estaría mi mano con el brazo roto?...

«Yo la encontraré» —dijo uno de mis ayudantes, que me conoce bien—. Ella vendrá sola. Tengo un medio seguro. Y sacándose del bolsillo un azteca (un azteca es una moneda de oro de diez dólares), lo levantó sobre su cabeza. Inmediatamente salió del suelo una especie de pájaro de cinco alas. Era mi mano, que al sentir la vecindad de una moneda de oro, abandonaba su escondite para agarrarla con un impulso arrollador [Blasco Ibáñez, 1920: 92-93].



Al enfrentarnos a la presencia anormal de la Mano de Obregón, Chabaud obliga a su lector-espectador a entrar en el espacio de una combinatoria lúdica de la historia con el mito. No obstante lo imposible del ente fantástico en el discurso histórico, ese desecho animado posee una carga de identidad y otra de referencia que el dramaturgo le atribuye y por la cual se nos remite a una realidad atestiguada y enjuiciada por cronistas como Blasco Ibáñez. En *¡Que viva Cristo rey!*, este juego dramático se prolonga cuando el mismo Obregón alude al carácter codicioso de la Mano, aunque la extremidad frente a él y con la que juega un partido de ajedrez fuera una porción de él:

OBREGÓN: Voy, cabrona, ya voy. Uñas te faltarían... Mmmmmh... O te sobrarían... Y a mí me faltarían... Mmmmmh... Y te sobraría un dedo... Mmmmmh... Me faltarían ojos... Mmmmmh... Ojos... Mmmmmh... Cuantos tuviera, esos me sacabas con tu dedo... (*Tira.*) Ahí tienes, caballo a siete alfil [Chabaud, 2003: 15].

La expresión «tener uñas largas», popular en varias regiones de América, o la referencia cómplice a quien es de «uñas» para referirse a tal persona como un sujeto con propensión al hurto, es un ingenioso proceso de construcción por el cual Chabaud consigue reformular el discurso histórico y su presencia dentro de la enunciación dramática. Toda una constelación de información histórica queda sintetizada en una sola unidad actancial: la Mano de Obregón que no pierde el gusto por lo ajeno, incluso desprendida del cuerpo de su propietario. Obregón juega, pues, contra sí mismo en la escena de apertura de *¡Que viva Cristo rey!*

Veo todavía la posibilidad de extender el juego combinatorio de la historia y la ficción, y su materialización en la Mano de Obregón. En la quinta escena de la obra, Obregón está reunido con el Obispo; tienen una partida de ajedrez que resolver. El Obispo entra acompañado de León Toral. La Mano está presente. Rescato el diálogo siguiente como otro guiño del dramaturgo hacia su lector-espectador en relación con la historia nacional:



[...] *La Mano toca en el cristal y urge a su antiguo dueño.*

OBREGÓN: La traje porque me lo pidió usted y como acto de buena voluntad.

OBISPO: ¡Pero mire qué cosa tan curiosa!

OBREGÓN: No sé a qué vine, ni la partida me divierte.

OBISPO: (*Por la Mano.*) Ella es una opinión parcial², puede mediar entre usted y nosotros.

OBREGÓN: ¡Se la regalo...! Mientras formó parte de mi cuerpo fue la más valiente y juguetona... (*La Mano simula dispararle.*) ¡Y traicionera, claro!

OBISPO: Seguro... la más... larga.

OBREGÓN: [...] También firmó mi adhesión a la Carta Magna y lo que en ella regula a las iglesias.

OBISPO: Lo llamamos a la reflexión, por tanto [Chabaud, 2003: 23-24].

La escena es una muestra de cómo la reformulación del discurso histórico sirve para elaborar el tejido dramático a modo de síntesis histórica y enunciación mítica. La escena es la segunda de las interacciones donde aparece José de León Toral, el asesino de Obregón. Cronológicamente, la relación entre los personajes posiciona la acción hacia finales de la década de 1920, precisamente cuando Obregón vuelve a la política tras la presidencia de Calles, participa en sus segundas elecciones presidenciales y gana. Será baleado poco después por Toral. La guerra cristera está en sus momentos finales. Sin embargo, la temática del diálogo y lo que ha ocurrido en la escena previa (el Coronel Güemes colgó al padre Anselmo a la vista de su madre y del pueblo de Santa Rosa) no hacen fácil determinar si la guerra cristera está empezando o está concluyendo. Aunque lo segundo es lo más probable en términos históricos, en la escena posterior a la que cité arriba, se levanta en armas Nécimo Hernández como reacción ante el crimen cometido contra el padre Anselmo. Será Nécimo Hernández el antagonista del Coronel Güemes hasta la emboscada final urdida contra el cristero. Entonces, luego de la escena entre Obregón, el Obispo, la Mano y León Toral, pareciera que atestiguamos el inicio del conflicto cristero o de uno de los múltiples alzamientos cristeros.

² Creo que la lección del texto es incorrecta; aunque el Obispo dice exactamente «opinión parcial», el sentido de la expresión en su parlamento es el opuesto: la Mano, como juez imparcial, dirimiría el conflicto existente entre el Obispo y Obregón. O bien se trata de un comentario irónico.



La indeterminación temporal del discurso dramático que acabo de referir puede ofrecer un intersticio para la posibilidad de considerar la Mano de Obregón como un artefacto metafórico. He dicho que durante el conflicto cristero, el embajador de Estados Unidos trató de mediar en el conflicto para proteger los intereses norteamericanos relacionados con el petróleo, principalmente. Habré de especificar un poco más la participación del embajador de Estados Unidos. Cuando entre México y su vecino del norte

La tensión aumentó al vencerse a principios de 1927 el plazo de un año estipulado por la nueva ley petrolera para que se hiciera el cambio de los antiguos títulos de propiedad por las concesiones [... y] el gobierno mexicano ordenó la ocupación militar de algunos campos petroleros a fin de impedir que las empresas en rebeldía continuaran sus operaciones [Meyer, 1988: 1224].

Washington consideró tomar acciones contra Calles, presidente de México en ese momento. En 1927, James R. Sheffield, entonces embajador estadounidense en México, fue reemplazado por Dwight Morrow. Morrow tuvo una muy activa participación en el gobierno callista: logró la modificación de la ley petrolera que amenazaba los intereses de Estados Unidos y consiguió detener, de cierto modo, la reforma agraria.

Lo más significativo de la actividad de Morrow para mi lectura de *¡Que viva Cristo rey!* es que

El embajador traía también entre sus planes una modificación de la política anticlerical que tanto había disgustado a ciertos sectores de la opinión pública norteamericana. Morrow ofreció discretamente sus buenos oficios como mediador, y fueron aceptados, contribuyendo en cierta medida a poner fin a la rebelión cristera [Meyer, 1988: 1226].

De modo que la Mano, a quien el Obispo propone como posible mediadora entre el general Obregón y él, como declara explícitamente el primero, y de ayuda contra las políticas relacionadas con el clero, es precisamente una entidad que, en clave metafórica, puede ocultar la presencia y contribuciones históricas de la figura del embajador estadounidense durante



la guerra cristera: Morrow. De nueva cuenta, la presencia de la Mano contribuye a desestabilizar el flujo del discurso histórico subyacente en la obra de Chabaud, ya que ahora —aceptada, por supuesto, la lectura metafórica que propongo— se tiene un elemento ambiguo cronológicamente: la participación de Morrow en la solución del movimiento cristero no pudo ser con Obregón, sino con Calles.

Si con la introducción de la Mano de Obregón como un elemento fantástico, Chabaud logra subvertir profundamente la narrativa histórica y desestabilizar la linealidad temporal del movimiento cristero, también consigue efectos semejantes sobre la narrativa histórica cuando hace uso del discurso literario como sustento medular de otra escena. En efecto, Chabaud recurre a la intertextualidad como parte de la construcción dramática de *¡Que viva Cristo rey!* y consigue con dicho recurso una elaboración escénica de gran impacto por la violencia que presenta. Para exponer el recurso intertextual, debo explicar la relación entre dos momentos de la obra que ofrecen sendas visiones de la participación, en el conflicto bélico, del Estado y de los grupos religiosos armados.

Párrafos atrás describí brevemente la escena donde el Coronel Güemes ahorca al padre Anselmo. Es la cuarta escena en la obra de Chabaud y una demostración de la agresión de las fuerzas federales contra los idearios religiosos de las comunidades rurales. La planeación de la escena se ejecuta para lograr dramatismo:

Al atrio de la iglesia, entran el Coronel Güemes, el padre Anselmo, Juvencia [madre de Anselmo], varios soldados, y gente del pueblo. El padre Anselmo ha sido objeto de violenta golpiza. Güemes lo arrastra hasta un viejo roble. La gente del pueblo los sigue tan cerca como las bayonetas y los soldados lo permiten. El Maestro entra, dice algo al oído de Güemes al tiempo que señala fuera de escena y sale. Dos soldados preparan una horca [Chabaud, 2003: 19].

A lo largo del desarrollo de la escena, Chabaud entrelaza uno de los argumentos que el Estado solía esgrimir contra la Iglesia durante el conflicto cristero: el padre Anselmo «ha mandado a muchos a luchar con su



palabrería divina. Es un conspirador» [Chabaud, 2003: 20]. La escena concluye con una declaración agorera del padre Anselmo, a punto de morir colgado, para su ejecutor:

CORONEL GÜEMES: (*Palmotea en la espalda del padre.*) Ahí me saludas a Diosito nomás lo mires. Le dices que nos vemos en unos años..., cuando me toque.

ANSELMO: (*Con voz extraña.*) No vas a esperar tanto como imaginas, Ricardo Güemes [Chabaud, 2003: 22].

La escena cuarta funciona en relación con su contraparte de violencia desarrollada en la quinceava escena de *¡Que viva Cristo rey!* Si la escena cuarta se concibe como el desarrollo del tema «Estado», la escena quince me interesa por el desarrollo del tema «Iglesia». Esta última es también donde Chabaud recurre al proceso intertextual que apunté previamente. Sin embargo, el recurso intertextual está aplicado desde la escena catorce. Veamos: en la escena catorce el Coronel Güemes y sus soldados deambulan en busca de agua; la sed es tremenda y, a pesar de que siguen las indicaciones dadas por un maestro, no han encontrado el lugar esperado. El Coronel Güemes cierra la escena al declarar «(*Derrotado.*) El agua... nada menos que la vida» [Chabaud, 2003: 46]³.

Las dos escenas que describí están en estrecha relación discursiva con el cuento «Dios en la tierra» de José Revueltas, un relato que desarrolla el conflicto entre federales y cristeros⁴. Una cita del relato de Revueltas aparece como epígrafe a *¡Que viva Cristo rey!* Los puntos de contacto del texto de Chabaud con el de Revueltas son evidentes en al menos dos grados: el temático y el puramente textual. El teniente Medina, del cuento de

³ La declaración del Coronel Güemes es una transcripción exacta de lo dicho por el narrador del cuento «Dios en la tierra» de José Revueltas: «¡Agua! Aquel líquido transparente de donde se formó el mundo. ¡Agua! Nada menos que la vida» [Revueltas, 2006: 16]. Vuelvo a este cuento enseguida.

⁴ No me parece casual la elección de Chabaud. José Revueltas (1914-1976) es un narrador mexicano preocupado «por adecuar la literatura a una realidad material, susceptible de examen histórico. Por eso su narrativa subraya el enfrentamiento de los personajes entre sí y consigo mismos, dentro de las condiciones sociales específicas» [Revueltas, 2007: 3]. El cuento de Revueltas asimismo se construye sobre las relaciones entre lo histórico y lo mítico, como demuestra Sarfati-Arnaud.



Revueltas, cavila con el sargento Romero acerca de las indicaciones del profesor sobre el sitio del agua:

—¡Romero! —gritó el teniente.

El sargento movióse apresuradamente y con alegría en los ojos, pues siempre se cree que los superiores pueden hacer cosas inauditas, milagros imposibles en los momentos difíciles.

—¿... Crees que el profesor...?

[...]

—Sí, mi teniente, él nos mandó avisar que con seguro *ai'staba*...

«¡Con seguro!» ¡Maldito profesor! Aunque maldito era todo: maldita el agua, la sed, la distancia, la tropa, maldito Dios y el Universo entero [Revueltas, 2006: 14-15].

Chabaud hace que su Coronel Güemes interpele por la misma razón, el agua, a un tal Sargento Romero; pero en *¡Que viva Cristo rey!*, el trabajo sobre la prosa de Revueltas se resuelve en un discurso más compacto, no por ello menos lírico:

CORONEL GÜEMES: ¡Sargento Romero!

La tropa para de nuevo y se escucha un rítmico suspiro.

SARGENTO: ¡Mi coronel!

CORONEL GÜEMES: ¿Qué carajos es, sargento, la sed?

Reanudan la marcha.

SARGENTO: (*Con fatiga.*) ¡Mi coronel!

CORONEL GÜEMES: ¡El agua, Romero!... Si ese maldito profesor no cumple lo del agua... [Chabaud, 2003: 45].

El trabajo de intertextualidad más fino de Chabaud se da al aprovechar la última parte del cuento de Revueltas, cuyo narrador presenta a un maestro golpeado por la turba por haber indicado a los federales el lugar del agua. El maestro, sometida su voluntad por la violencia física, grita la consigna que le piden: «¡Viva Cristo rey!» El narrador no registra más las voces que rodean al maestro y presenta lo siguiente:

Para quien lo ignore, la operación, pese a todo, es bien sencilla. Brutalmente sencilla. Con un machete se puede afilar muy bien, hasta dejarla puntiaguda, completamente puntiaguda. Debe escogerse un palo resistente, que no se quiebre con el peso de un hombre, de «un cristiano», dice el pueblo. Luego se introduce y al hombre hay que



tirlo de las piernas, hacia abajo, con vigor, para que encaje bien [Revueltas, 2006: 16].

Los parlamentos de Nécimo Hernández, el cristero sublevado por el asesinato del padre Anselmo, se construyen sobre estas palabras de Revueltas. Presento el discurso del personaje de Chabaud, interrumpido en varios momentos por los Soldados, para dejar establecido el vínculo intertextual entre el dramaturgo y Revueltas:

NÉCIMO: Traite una estaca..., bien ancha, ya sabes pa' qué. Hállate una de lo que quieras pero que aguante el peso de un culero. ¡Ah, y que sea como de a poquito más del metro! Ya sabes cómo. [...] (*Sereno.*) La operación en sí, aunque no me lo pases a creer [Maestro], es bien sencilla. Con un machete se le puede ir sacando punta hasta que parezca un lápiz. Te gustan los lápices, ¿no, profesor?

Próspero va ilustrando las palabras de Nécimo.

Astilla por astilla, poco a poquito, va quedando pero picudo, picudo, como si fuera una grosería de a tiro muy fea. ¡Así de puntiagudo como una gran ofensa! (*Pausa.*) Pero, viéndolo de lejos... más parece como un dedo que señala pa'l cielo, ¿no estás de acuerdo, profesor? [...] Luego, se hace un agujero en el suelo y se encaja la estaca unos veinte centímetros nomás pa' que aguante. [...] Luego se lleva al hombre en cuestión donde la estaca pa' que entre en conocimiento con ella. Esto es muy pero muy importante, profesor.

El Maestro se resiste pero de un golpe lo dejan semiinconsciente. Los Cristeros 1 y 2 ensartan por el ano al Maestro en la estaca. Éste vuelve en sí y grita, aúlla del dolor.

La operación, le decía, mi amigo, es bien sencilla. Se tira de las piernas del individuo poco a poco hacia abajo pa' que encaje bien.

[...] *El maestro queda ensartado, muerto, con los pies flotando en el aire* [...] [Chabaud, 2003: 47-50].

Como dije previamente, la escena quince de *¡Que viva Cristo rey!* funciona como contrapunto a la escena de violencia protagonizada por los federales en la escena cuarta. Sin embargo, en la parte de la obra que acabo de citar, se reconoce la intención del dramaturgo por hacer un homenaje a la preocupación histórica que otro autor tuvo a bien plasmar en su prosa. Revueltas, como Chabaud, comparten el mismo interés expositivo: el bien contra el mal. Revueltas, por su parte, exhibe el mundo al revés: las fuerzas impulsadas por el ideal religioso cometen un crimen atroz, mientras que las



fuerzas federales quedan como víctimas de un ostracismo al que el pueblo cristiano las condena. Chabaud, por otro lado, escapa a esa crítica parcial contra los participantes de la guerra cristera y, en la incursión en el proceso intertextual que demostré, equilibra los juicios al presentarnos las escenas cuarta y quinceava como muestras de los excesos que ambas partes, Estado e Iglesia, cometieron entre 1926 y 1929.

Considerar la dimensión factual de la obra de Chabaud, no minimiza su dimensión metafórica. Prueba de ello es que, en el discurso de Néximo Hernández, éste piensa que la estaca plantada «más parece como un dedo que señala pa'l cielo» [Chabaud, 2003: 49]. La analogía es parte de una isotopía que se conforma paulatinamente con la presencia de la Mano, pero además con referencias al elemento «dedo» que aparece en la escena quince e incluso cierra la obra: «*El Obispo regresa con una custodia de plata y oro en donde mete con delicadeza a la Mano. La sala va quedando a oscuras mientras la luz se centra en la custodia. La Mano se cierra en un puño exceptuando el dedo índice que señala al cielo [...]*» [Chabaud, 2003: 76]. La homogeneidad semántica que sustenta la relación entre estos elementos es, me parece, una práctica de la política mexicana que funciona al menos desde el Maximato callista: el dedazo, «es decir, la capacidad decisoria prácticamente ilimitada del titular del Ejecutivo acerca de quién sería su sucesor» [Carbonell, 2002: 73].

Que la obra de Chabaud desarrolle este otro elemento histórico gracias a la isotopía del dedazo no es una lectura arbitraria. Momentos antes de la escena de cierre, Calles se entrevista con el Obispo y acuerda cesar hostilidades modificando la estricta política laica. El dedazo como núcleo de la isotopía se sustenta entonces en el asesinato de Obregón, la presencia del general Calles como pacificador, la Mano de Obregón estática como último elemento visual y alegórico de la obra. Se sustenta también en un hecho histórico extratextual coincidente con la temporalidad final de *¡Que viva Cristo rey!*: la creación del Partido Nacional Revolucionario (PNR), propuesto nada menos que por Calles y dirigido en primer lugar por él



mismo. El PNR es el origen del Partido Revolucionario Institucional, al que estuvieron afiliados todos los presidentes mexicanos desde 1929 hasta el año 2000, cuando el candidato del partido oficial perdería sus primeras elecciones por la presidencia de México. La Mano que señala es el último guiño crítico de Chabaud hacia la historia nacional y una de sus más reiteradas y criticadas prácticas: el dedazo.

Chabaud, crítico de la historia

¡Que viva Cristo rey! propone estrategias de significación empleadas en otros momentos de la trayectoria creativa de Chabaud, como *Rashid 9/11* o *Perder la cabeza*. Son recurrentes en esta tríada de obras el rumor, la teoría conspirativa, la biopolítica, todos marcos de lectura de tramas que contribuyen a desmontar la seguridad del lector-espectador sobre la veracidad de la historia oficial. De manera siempre evidente, Chabaud exhibe la deshumanización que sufren los sujetos a quienes se pide inmolarse en nombre de grandes causas. A pesar de la dimensión épica de la causa, la Historia acaba por demostrar cómo los héroes y sus enemigos son en realidad peones en una invisible partida de ajedrez. José de León Toral, Obregón, por ejemplo, son personajes cuyas presencias en escena cuestionan la validez de su lucha, incluso cuando esta parece legitimada por la narración histórica. De tal manera, al criticar el valor trascendental de quienes suelen presentarse como responsables de grandes actos, Chabaud comparte su desencanto por la Historia como discurso épico. Más aún, se trata de un desencanto ante la Historia como un discurso veraz, referencial y empírico. La vista del observador no distingue los hilos que mueven a los actores en el teatro del mundo, pero los hilos están ahí y el dramaturgo los señala.

El equilibrio al que me referí al final de la sección anterior (la presentación de los excesos cometidos por el Estado y la Iglesia), es también un intento constante en la obra histórica de Chabaud. El maniqueísmo o, mejor dicho, binarismo con que él explora el tema de la guerra cristera hace



pensar en una concepción retrógrada del historicismo, como apunté. No obstante esta objeción a la obra, el proceso de construcción dramática que alterna la presentación de una y otra de las posiciones en pugna acaba por nivelar el fiel de la balanza que, en casos como el de «Dios en la tierra» de Revueltas, podría estar más bien cargado hacia uno u otro lado. Esta búsqueda dramática del equilibrio resulta una presentación temática de la historia como proceso polifónico. Chabaud reconoce la complejidad de una dinámica social tradicionalmente desequilibrada, que atiende o a la voz de los vencidos o a la de los vencedores. En *¡Que viva Cristo rey!*, el dramaturgo construye un terreno donde las dos partes de la guerra cristera se dejan oír y se ven actuar. Así el lector-espectador adquiere la posibilidad de construir un juicio ético propio.

La afición de Chabaud por la historia y los recursos literarios con que busca expresarla y, de alguna manera, someterla en el género dramático es el esfuerzo de un crítico social. El acontecimiento histórico, afirma Chabaud con su teatro, es producto de hechos del pasado. No es una propuesta nueva de Chabaud ni exclusiva, sino una apuesta de dramaturgos mexicanos «que sondean el archivo de la nación y la memoria histórica para sacar su material dramático y mostrar que el presente tiene su explicación en el pasado, que al fin y al cabo la corrupción, la locura del poder, los abusos, las intrigas siguen en la actualidad» [Meyran, 2008: 77]. En este punto es donde la labor de Chabaud sobre la historia se vuelca hacia la indagación de su naturaleza simbólica y su aplicación escénica como signo o metáfora para no caer en la propaganda ni en la crítica panfletaria.

La obra de Chabaud es una propuesta escénica para reflexionar sobre los alcances del poder sin rostro, para reflexionar sobre la historia social y los acontecimientos políticos, algunos de trascendencia mundial. El problema histórico presentado en *¡Que viva Cristo rey!* queda expuesto como un signo cuyos bordes separan la especificidad de los indicios históricos y de lo fantástico. Hay, en ese signo, un compromiso ético: la obra expone las relaciones del poder en una teoría de conspiración, en



pactos entre los supuestos enemigos que no consideran la condición humana de sus subalternos, a quienes sacrifican en aras de una conveniencia egoísta. El texto, con su cierre alegórico, dirige nuestra atención hacia las consecuencias de las instituciones involucradas en el conflicto cristero sobre la vida de los participantes individuales. En esa misma dimensión signífica, el dramaturgo amplía los límites de la discusión abstracta de la Historia y pone en evidencia que el conflicto fue un conflicto entre hombres separados de su entorno y, mucho más importante, separados alejosamente de su humanidad.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ARIAS URRUTIA, Ángel, «La Guerra Cristera en la narrativa mexicana. Historia y ficción» en *Anuario de Historia de la Iglesia*, 2002, vol. 11, 423-430.
- _____, «Rescoldo. Los últimos cristeros. Una novela extraordinaria» en *Revista Intercontinental de Psicología y Educación*, 2010, vol. 12, núm. 2, 103-118.
- AVITIA HERNÁNDEZ, Antonio, *La narrativa de las Cristiadas. Novela, cuento, teatro, cine y corrido de las Rebeliones Cristeras*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2006.
- BLASCO IBÁÑEZ, Vicente, *El militarismo mejicano. Estudios publicados en los principales diarios de los Estados Unidos*, Valencia, Prometeo, 1920.
- CARBONELL, José, *El fin de las certezas autoritarias. Hacia la construcción de un nuevo sistema político y constitucional para México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.
- CHABAUD, Jaime, *¡Que viva Cristo Rey!*, México, Ediciones El Milagro - Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2003.



- _____, «Todas las ocasiones para informar en mi contra» en Heidrun Adler y Jaime Chabaud (eds.), *Un viaje sin fin. Teatro mexicano hoy*, Frankfurt am Main - Madrid, Vervuert - Iberoamericana, 2004, 205-210.
- _____, *Rashid 9/11 - Divino Pastor - Perder la cabeza*, México, El Milagro - Universidad Autónoma de Nuevo León - Conarte, 2008.
- GARCÍA CANTÚ, Gastón, «La rebelión cristera» en Gastón García Cantú, *El pensamiento de la reacción mexicana. Historia documental 1810-1962*, México, Empresas Editoriales, 1965, 809-909.
- JIMÉNEZ MARCE, Rogelio, «Una monja descarriada: la Madre Conchita y su imaginario de la vida religiosa» en *Fuentes Humanísticas*, 2012, vol. 45, 79-92.
- LÓPEZ, Damián, «La guerra cristera (México, 1926-1929). Una aproximación historiográfica» en *Historiografías*, 2011, vol. 11, 35-52.
- MEYER, Lorenzo, «El primer tramo del camino» en Daniel Cosío Villegas (coord.), *Historia general de México*, vol. 2, México, El Colegio de México, 1988, 1183-1271.
- MEYRAN, Daniel, «“Una lectura del tiempo sobre el tiempo” o el teatro como modelo sociocrítico de lectura de la historia» en *Káñina, Revista de Artes y Letras*, 2008, vol. 32, 73-80.
- OBREGÓN, Rodolfo, «Introducción» en Jaime Chabaud, *Rashid 9/11 - Divino Pastor - Perder la cabeza*, México, El Milagro - Universidad Autónoma de Nuevo León - Conarte, 2008, 9-15.
- QUEZADA, Claudia Julieta, «La mujer cristera en Michoacán (1926-1929)» en *Historia y Memoria*, 2012, vol. 4, 191-223.
- REVUELTAS, Eugenia, «La gesta de la guerra cristera a la luz del discurso histórico y el literario» en Margarita Moreno Bonett y Rosa María Álvarez de Lara (eds.), *El estado laico y los derechos humanos en México: 1810-2010*, vol. 1, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012, 287-303.



- REVUELTAS, José, «Dios en la tierra» en José Revueltas, *Dios en la tierra*, México, Era, 2006 [1944], 9-16.
- _____, *José Revueltas*, pról. Felipe Mejía, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- RUIZ ABREU, Álvaro, *La cristera, una literatura negada (1928-1992)*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2003.
- SALTAV, Ricard y Jaime CHABAUD, «Conversa amb Jaime Chabaud» en *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, 2008, núms. 62-63-64, 264-270.
- SARFATI-ARNAUD, Monique, «“Dios en la tierra” como lectura ideológica del sistema semiológico cristiano» en Giuseppe Bellini (ed.), *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, (Venecia del 25 al 30 de agosto del 1980)*, vol. 2, Roma, Bulzoni Editore, 1982, 937-944.
- TORROELLA, Maricarmen, «*Rashid 9/11*» en *La experiencia literaria*, 2011, núm. 17, 133-135.



Respirar en este jardín profano. Notas sobre el Teatro de la decepción

Daniel J. García López
Universidad de Almería
danieljgl@ual.es

Palabras clave:

Teatro de la decepción, Raúl Cortés, Heterotopía, Profanación, Violencia.

Resumen:

El artículo aborda la compleja dramaturgia de Raúl Cortés a través de un análisis filosófico-político de su obra *Trilogía del desaliento*. Situado en la encrucijada ideológica del *Teatro de la decepción* como contra-espacio de resistencia, el teatro de Raúl Cortés presenta un escenario de violencia sistémica en el que los personajes, incapaces de comunicarse, buscan refugio en un afuera viciado por el poder. El *Teatro de la decepción* camina hacia la intimidad del taller del artesano, espacio donde es posible una práctica profanatoria de las estructuras capitalistas de la cultura.

Breathe in this unholy garden. Notes about the Theater of deception

Key Words:

Theater of deception, Raúl Cortés, Heterotopia, Profanation, Violence.

Abstract:

This article deals with complex dramaturgy of Raúl Cortés through a political-philosophical analysis of his work *Trilogía del desaliento*. Located at the ideological crossroads of the *Theater of deception* as a counter-space of resistance, the theater of Raúl Cortés presents a scenario of systemic violence in which the characters, unable to communicate, seek shelter in an outside contaminated by the power. The *Theater of deception* walks to the intimacy of the artisan's workshop, space where is possible a profanation's practice of the capitalist structures of culture.

Sumario: I. Contra-espacios de resistencia. II. Wittgenstein se hace contorsionista. III. Calígula, el jardinero. IV. Las moscas de la joroba siempre dicen la verdad. V. Respirar en este jardín profano.

I. CONTRA-ESPACIOS DE RESISTENCIA

Un grupo de no más de 15 personas aguarda en la cocina el momento en el que el reloj marque las 20:00. En ese preciso instante es cuando se solicita a los asistentes que elijan entre dos imágenes. Cada una de ellas está asociada a un final. Tras un breve debate acerca de qué imagen escoger, se decide por consenso una de las dos, esto es, uno de los dos finales de la obra. Precisamente es esta elección la que presagia su cercanía. Unos minutos más tarde, ya revueltos a oscuras en un salón repleto de relojes entre las cuatro paredes que marcan incesantemente, pero también arbitrariamente, el tiempo, se escuchan gritos al fondo de la casa. No se escapa ningún segundo de silencio¹.

Acostumbrados a consumir aquello mismo que nos obligan a padecer, solo el hecho de que se pueda elegir entre dos finales ya marca una fricción con respecto a la *normalidad* de las artes escénicas. Pero obviamente esto sería una simple anécdota si no fuera por el espacio en el que se desarrolla la acción: el salón de su propia casa. No se trata de aquella antaño costumbre de palacios, bufones y tronos. Tampoco es una nueva forma del espectáculo burgués. Creo que aquello que cualquier viernes o sábado se puede tomar como experiencia, desde su cotidianeidad, constituye aquella noción que hace algunos años acuñó Michel Foucault, a saber: heterotopía:

Una especie de utopías efectivamente realizadas en las que los emplazamientos reales, todos los demás emplazamientos reales que es posible encontrar en el interior de la cultura, están a la vez representados, impugnados e invertidos, son una especie de lugares

¹ De esta forma comienza la puesta en escena de *No amanecer en Génova*, de la que nos ocuparemos en el tercer epígrafe de este artículo.



que están fuera de todos los lugares, aunque, sin embargo, resulten efectivamente localizables [Foucault, 2010: 1062].

Se trata de un espacio diferente, de un espacio-otro, de un contra-espacio de resistencia frente al espacio de la represión de la sociedad capitalista. Como el ángulo remoto del jardín o la tienda de campaña en la infancia, la heterotopía se construye como un contra-emplazamiento en el que, siguiendo la tercera Ley de Newton, toda acción conlleva una reacción igual y contraria: ante el poder represivo de la cultura mercantilizada (y militarizada), el contra-poder ubicado en un espacio localizable ante el cual el sujeto se halla íntimamente comprometido². Se genera una distancia en el umbral de exclusión desde donde se pueden subvertir las propias categorías del *sistema*. Este contra-espacio de resistencia está siendo *mostrado* por el grupo *Trasto Teatro* de la mano de su director, Raúl Cortés³.

El proyecto, iniciado allá por el 2009, nace, nos señala su director, con «la certeza de que el teatro, el arte, la cultura no pueden permanecer indiferentes a los hechos, ni pueden permitir la indiferencia de los individuos» [Cortés, 2010b: 8]. Ante esta posición es ineludible el ansia por el cambio. Pero no nos encontramos ante un mero lampedusismo en el que todo cambia para seguir igual. Se trata de una práctica de resistencia: frente al poder, un contra-poder; frente a la violencia sistemática, una contra-violencia; frente al pensamiento unidimensional, el pensamiento del espacio

² Un compromiso que implica un descompromiso con el sistema. Al respecto véase Rodríguez 2002, 53-56.

³ Las obras que componen *Trilogía del desaliento*, publicada por Llaüt&Sensenom en 2010 con prólogo de Eugenio Calonge, han recibido numerosos premios nacionales e internacionales: X Premio Internacional de Teatro de Autor Pérez Minik 2007 (Tenerife), Premio Escena Joven 2008 (Málaga), Mención especial del jurado en el X Encuentro Internacional de Azul 2009 (Buenos Aires), Premio de Creación 2012 La nave del duende (Cáceres). Junto a esta trilogía, ha publicado *El capitán Flick* (Fundación Correïllo La Palma, 2006) y *Tagoror* (Cabildo de Tenerife, 2004). Recientemente, la editorial Llaüt&Sensenom ha publicado *Los satisfechos* (2013) con estudio introductorio de Pilar Bellido (Universidad de Sevilla) y epílogo de Eugenio Barba (Odin Teatret). Puede encontrarse más información en <http://www.trastoteatro.com> <http://teatrodecepcion.blogspot.com.es>



revolucionario; frente al valor y la utilidad, la estética de la poesía...la única que nos hace habitable el mundo⁴. En palabras del autor:

Nuestro teatro nace de la decepción. Nos sentimos decepcionados ante el mundo, incapaz de ofrecer más que ruido y vacío. Nos sentimos decepcionados ante el arte, que ha olvidado su impulso trasgresor. Y ante el artista, que ha perdido la fe en el oficio. Nos sentimos decepcionados, sobre todo, ante el teatro, que ha mancillado su misterio. Nos sentimos decepcionados, solos e indefensos. Por eso hemos decidido juntarnos, para protegernos y actuar en el primer espacio que habita nuestra decepción: nuestra propia casa [Cortés, 2010b: 9-10].

En los siguientes epígrafes realizaremos una relectura de las tres obras de Raúl Cortés que conforman esta trilogía en clave de relaciones de poder: la estructura horizontal en *Contadora de garbanzos*, la verticalidad en *No amanece en Génova* y las relaciones de poder dentro de uno mismo en *No es la lluvia, es el viento*. Una estética violenta que comparte espacio con la poesía.

II. WITTGENSTEIN SE HACE CONTORSIONISTA⁵

«El nombre de las cosas es la cosa misma...», de forma tan radical contesta *la contorsionista retirada* ante la pregunta de *la mujer del domador de leones* «¿Cuánta dignidad cabe en un montón de mierda?» [Cortés, 2010a: 19]. La respuesta nos recuerda al tono de las proposiciones del *Tractatus* de Wittgenstein⁶. No es aquí el lugar para realizar una comparación, pero lo cierto es que si el nombre de la cosa es la cosa misma, sobre lo que no tiene nombre no se puede hablar⁷.

En la obra interactúan y se contagian cuatro personajes. Dos poseen voz, la mujer del domador de leones y la contorsionista retirada; otra debe

⁴ «Ahora, sin el nazismo, la técnica “suelta” nos dominaba por completo. Solo la otra *tejnë*, la poética, podría hacernos habitable el mundo». Rodríguez, 1999: 259.

⁵ En este epígrafe me ocupo de la primera obra de la trilogía *Contadora de garbanzos*. Cortés, 2010a: 13-57.

⁶ También recuerda a la verdad como correspondencia en la metafísica aristotélica.

⁷ El *Tractatus lógico-philosophicus* se cierra precisamente con la siguiente proposición: «De lo que no se puede hablar, hay que callar la boca». Wittgenstein, 2003: proposición 7.



expresarse en un lenguaje marginal para los oyentes, la lengua de signos; finalmente nos encontramos con aquel domador de leones sobre el que gira toda la trama y que, gran acierto, no pronuncia más que una carcajada⁸, pero impone su norma en el código lingüístico de los personajes. Una de las características de estos personajes es que reproducen los roles sociales contemporáneos dentro de lo que se conoce como la heteronormatividad: el hombre, fuerte e inteligente incluso en su ausencia, somete a un grupo de mujeres que únicamente encuentran su fin en su servicio, en su productividad con respecto al soberano.

Todos agonizan en una vida ya pasada, incluso el propio domador que depende inexcusablemente de los 43 garbanzos, ni uno más y ni uno menos. Su vida se muestra frágil ante la necesidad de que en el plato haya exactamente el número requerido de garbanzos para que conserve su condición de domador, quizá no tanto de leones como de personas⁹.

Y sin embargo, a pesar de que mantengan un circo sin funciones, siguen trabajando, siguen conservando el impulso de producir, de apilar 43 garbanzos en un plato. El exceso de producción no es una fricción en el sistema, es la propia forma que posee el sistema para autoinmunizarse: un ciclo, un eterno retorno de lo mismo como forma de domesticación. Es por ello que la mujer del domador de leones únicamente sepa contar hasta 43¹⁰. Después de ese número se abre un abismo, una nada, un vacío en el que el lenguaje es imposible. Seguramente la contadora de garbanzos tenga 43 años y los tenga desde su nacimiento como contadora, porque le es

⁸ «EL DOMADOR DE LEONES *profiere una estrepitosa carcajada. Y la cabeza se le enciende, roja como un semáforo*». Cortés, 2010a: 21. «EL DOMADOR *vuelve a reír. Y su cabeza se vuelve a encender*». Cortés, 2010a: 49.

⁹ «LA CONTORSIONISTA RETIRADA: ¿Es que quieres matarlo, mujer? ¡45 garbanzos en el plato del domador de leones! ¡45! ¿Qué pretendes? ¡¿Cuántas veces te he dicho que debes poner 43?! ¡43! Más, lo dejan pesado y menos, no le menguan el hambre». Cortés, 2010a: 21.

¹⁰ «LA MUJER DEL DOMADOR DE LEONES: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, ... ¿Por qué piensas que lo hago adrede? No es así. Imposible. Yo sólo se contar hasta 43. “No te hará falta aprender más números”, me dijo él, “la vida en la carpa tiene poca ciencia”. Brilla poco un cielo de 43 estrellas...8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15... “Tu nombre es Sacrificio”, me dice. “Y, recuerda, el nombre de las cosas es la cosa misma”. Yo no soy ninguna cosa». Cortés, 2010a: 21.



imposible pensar en más allá de 43 garbanzos, años, funciones o números. Por eso los años también pasan tan rápido, pues solo duran 43 días. Por eso se amontonan y pesan cada vez más, acumulándose de generación en generación sin otra posibilidad que la misma acumulación¹¹. Pero, sin embargo, aunque su universo se concentre en la carpa y el contar, no pertenece al circo sino a la servidumbre hacia el domador¹².

La contorsionista, en cambio, retirada ya de los escenarios, busca su utilidad al servicio del regente domador. Recuerda, salvando las distancias tanto espaciales como quizás éticas, al *sonderkommando* de un campo de concentración: concentracionarios que se dedican hacer el trabajo sucio de las SS a cambio de privilegios. La carpa del circo, como si de un campo de concentración se tratara, domestica de tal forma que la contorsionista, que seguramente se ha visto sometida y flagelada por la autoridad del domador, ahora precisamente, como en una estructura piramidal, somete y flagela a la mujer del domador. Recuerden al delirante¹³:

Las intenciones con las que aceptas en ti el mal no son las tuyas sino las del mal. El animal arranca de las manos el látigo al amo y se fustiga él mismo para convertirse en amo, y no sabe que esto es sólo una fantasía producida por un nuevo nudo en la correa del látigo [Kafka, 1998: 86].

El momento de la ruptura se produce cuando la contadora (o mujer del domador o Sacrificio o Soledad o Angustias o Dolores...ya se sabe que el nombre de las cosas es la cosa misma) hace ver que posee un elemento extraño al propio contar garbanzos: un teléfono ajeno al circo. Este elemento foráneo provoca la fricción porque la identidad de la contadora

¹¹ «LA MUJER DEL DOMADOR DE LEONES: Mi madre también contaba garbanzos. Y la madre de mi madre. Y la madre de la madre de mi madre...y así hasta la primera mujer. Somos contadoras de garbanzos. Nunca nos han dejado ser otra cosa. Ni siquiera aquí, en esta carpa, soy ajena a ese destino...Mucho menos aquí». Cortés, 2010a: 24.

¹² «LA CONTORSIONISTA RETIRADA: Y lo es. Pero recuerda que aunque trabajas para el circo, no pertenece a él [...]. El circo somos los artistas, asúmelo». Cortés, 2010a: 24.

¹³ Quizás es en el delirio precisamente donde pueden hallarse ciertos rastros y restos de una posible verdad –siempre en términos de potencia, de posibilidad–, al situarse en un lugar otro, en lugar fuera de lugar, en un margen impensado.



debe quedar circunscrita a la propia carpa¹⁴. Es en el momento en el que se percata del miedo que invade a la contorsionista –que mantiene su identidad, a pesar de estar retirada, maquillándose todos los días para la carpa¹⁵– cuando la contadora comienza a ser consciente de su condición de oprimida. Por eso espeta una afirmación grave y profunda: todas, incluida la trapecista, son contadoras de garbanzos. Todas se encuentra cortadas por el mismo patrón: servir a los deseos (en el sentido más fuerte de esta palabra) del domador, del circo, del sistema¹⁶.

Ante esta situación la única que es capaz de decir lo que necesita escuchar es aquella misma a la que es imposible escuchar por desconocer su código lingüístico. La trapecista muda anima a la contadora a huir. Pero la contadora de garbanzos asume la ironía del dispositivo que nos hace creer, como señalara Foucault, que en él reside nuestra liberación¹⁷: en la carpa hay un orden compuesto por 43 unidades; un orden que la protege¹⁸. Solo gracias a la acción de la trapecista muda, rociando todo el circo de gasolina y dispuesta a prenderle fuego, la contadora de garbanzos deja de ser contadora de garbanzos, huyendo del fuego, de su identidad consumida por las llamas. Paradójicamente la trapecista vuelve a su trapecio, imbuido por

¹⁴ «LA CONTORSIONISTA RETIRADA: Tu mundo está en esta carpa, junto a él». Cortés, 2010a: 34.

¹⁵ «LA CONTORSIONISTA RETIRADA: ...Por eso sigo aquí, y por eso me maquillo cada día. Ya no me maquillo para el público, ni para el circo. Me maquillo para la carpa, para que me reconozcan los míos». Cortés, 2010a: 42 y 43.

¹⁶ «LA MUJER DEL DOMADOR DE LEONES: 43 garbanzos en el plato, la buena esposa. 43 garbanzos en los informes, la buena secretaria. 43 garbanzos en la cuna, la buena madre. 43 garbanzos de placer en la cama. 43 garbanzos de moral en el escote y la largura de la falda. Para depilarte las axilas y el bigote, 43 garbanzos. Para las tetas firmes, 43 garbanzos. Para las caderas estrechas y el culo alto, 43 garbanzos...siempre lo mismo, 43 garbanzos». Cortés, 2010a: 27.

¹⁷ «Ironía de este dispositivo de sexualidad: nos hace creer que en él reside nuestra “liberación”». Foucault, 2009: 169.

¹⁸ «LA MUJER DEL DOMADOR DE LEONES: ¿Cómo será la vida lejos de aquí?... Sí, quizá debería. ¿O no? ¿Y si en otras riberas también se desploman las acacias? Aquí, al menos, hay un orden ¿no?...un orden que me protege. Duro, sí, como una piedra...pero una piedra siempre es tierra firme, ¿no?». Cortés, 2010a: 31.



las ruinas, pues el aguijón, aquel del que habló Canetti¹⁹, se encontraba ya demasiado profundo.

III. CALÍGULA, EL JARDINERO²⁰

¿Qué hubiera pasado si Calígula hubiese sido emperador en el año 2001? Exactamente lo mismo que sucedió: la locura del poder que asedia, reprime y asesina a su voluntad. El poder que posee el soberano de *hacer morir y dejar vivir* vuelve a la palestra en esta era biopolítica²¹. El emperador, llámese Calígula o G8, decide irracionalmente sobre la muerte de los individuos: Carlo Giuliani acabó bajo las ruedas del Imperio²².

Si el Calígula en la ficción de Camus quería traer lo imposible (la Luna) al reino de lo probable²³, este nuevo Calígula de Génova, que mantiene ciertos aires con Creonte, pretende convertir en jardín a los súbditos de un reino invadido por la niebla de la decadencia²⁴. Pero ambos Calíguas no pretenden el mal por el mal –¿acaso sabemos delimitar el mal sino es desde los propios parámetros del sistema?–. Más bien buscan un refugio en el cual escapar de la mortalidad insoportable de lo posible que en

¹⁹ «Toda orden consiste en un *impulso* y en un *aguijón*. El impulso fuerza al receptor a la ejecución, a saber, de manera tal como es adecuado al contenido de la orden. El aguijón queda en aquel que ejecuta la orden. Cuando las órdenes funcionan normalmente, como se espera de ellas, del aguijón no se ve nada. Es secreto, no se lo sospecha; quizá se exteriorice, apenas percibido, en una leve resistencia antes de que se obedezca la orden. Pero el aguijón se hunde hondo en el hombre que ha cumplido una orden y allí se queda, inalterable». Canetti, 1987: 301.

²⁰ El epígrafe está dedicado a la segunda obra, *No amanecer en Génova*. Cortés, 2010a: 59-102.

²¹ Volvemos aquí al último capítulo de la *Voluntad de saber* de Foucault antes citada, cuyo título reza «Derecho de muerte y poder sobre la vida».

²² En una conversación con el Raúl Cortés, después de la representación de *No amanecer en Génova*, el autor señaló que la obra fue escrita con ocasión de los sucesos de Génova en la cumbre del G8 de 2001.

²³ «CALÍGULA: Ya. Bueno. El caso es que no estoy loco, y hasta te diré que nunca he estado tan cuerdo. Sencillamente, he sentido un anhelo imposible. (*Una pausa*). No me gusta cómo son las cosas [...]. Pero hasta ahora no lo sabía. Ahora lo sé. (*Con la misma naturalidad*). No soporto este mundo. No me gusta tal como es. Por lo tanto, necesito la luna, o la felicidad, o la inmortalidad, algo que, por demencial que parezca, no sea de este mundo». Camus, 2003: 20-21.

²⁴ «EL REY: Esta niebla me está oxidando los pulmones. ¿Para qué me sirve ser rey si no tengo aire limpio que respirar? Tú...tú eres mi jardín. Haz algo». Cortés 2010a: 65. «EL REY desconoce que se pudre por dentro». Cortés, 2010a: 66.



este mundo habita. Si detentan el poder, ¿qué es este sin la oportunidad de lo imposible?²⁵

Los personajes de *No amanece en Génova* son incapaces de mantener un diálogo. No porque no posean las capacidades para ello o hablen la misma lengua, sino porque el diálogo en sí es un imposible cuando uno posee la espada y el otro la palabra. Es por ello que al inicio solo podemos escuchar gritos de pánico, gritos de dolor, gritos, en fin, de esa imposibilidad de comunicarse más allá de lo más primario: el sufrimiento.

La Infausta –que ahogó entre sus piernas quien sabe si al primogénito heredero²⁶– sufre, es obvio; pero también lo hace, paradójicamente, el Rey²⁷. Las dicotomías bueno-malo, justo-injusto, lealtad-traición, verdad-mentira se disuelven en un mismo magma. El Rey no es malo, ni la Infausta es buena. La justicia no recae sobre las pretensiones de una o sobre los desmanes del otro. Todas estas dicotomías son solo un producto banal del sistema. Este, el sistema, es precisamente lo importante. En esta obra se refleja en su más íntima pretensión: el derecho a la violencia de la violencia por el control de la violencia²⁸.

El poder es y solo es violencia. En este caso, violencia sistémica que ha devenido explícita en el interior del castillo²⁹. Pero ni siquiera el poder se

²⁵ «CALÍGULA: [...] Por fin entiendo la utilidad del poder. El poder brinda una oportunidad a lo imposible. A partir de hoy y en lo sucesivo, mi libertad dejará de tener límites». Camus, 2003: 32-33.

²⁶ «LA INFAUSTA: Apreté las piernas. Las apreté. Apreté una contra otra como dos cornejas enfermas. Y apreté, apreté, apreté. Las junté para que no pasara ni una gota de aire. Y se ahogó». Cortés, 2010a: 65.

²⁷ En la obra aparecen cuatro personajes: el Rey, la Infausta, Oncetiros y el Poeta.

²⁸ Se toma esta expresión en el sentido del análisis que hace Esposito de la violencia en Benjamin. Esposito, 2005: 46.

²⁹ Slavoj Žižek hace una distinción entre dos tipos de violencia: la violencia subjetiva y la violencia objetiva. La primera es aquella que de forma explícita podemos identificar rápidamente: disturbios, conflictos bélicos, etc. Junto a esta violencia encontramos dos tipos de violencia objetiva: la violencia simbólica que halla su lugar en el lenguaje y la violencia sistemática propia del funcionamiento homogéneo de los sistemas económicos y políticos. Si la violencia subjetiva nos es fácil de reconocer se debe a que «se experimenta como tal en contraste con un fondo de nivel cero de violencia» en donde se produce «una perturbación del estado de cosas “normal” y pacífico». Frente a la claridad de la violencia subjetiva, la violencia objetiva se muestra oculta en el propio estado de cosas normal: «la violencia objetiva es invisible puesto que sostiene la normalidad de nivel cero contra lo que percibimos como subjetivamente violento». Žižek, 2009: 9-10.



libra de la violencia: necesita aire para respirar, necesita un jardín pues «de nada me sirve ser rey si no tengo aire limpio que respirar» [Cortés, 2010a: 66].

Jardines los hubo, a montones, pero todos se desangraron mientras Oncetiros, acostumbrado a la imposibilidad de utilizar su vista, acariciaba el sirviente gatillo oxidado once veces, once, siempre once, constante y fielmente once... porque precisamente once, y no doce o veinte, ni siquiera uno, es el número de veces que fue empuñado. Once, sí, como doce o veinte, e incluso uno, son solo las veces que la violencia sistémica se hace visible, a su voluntad, sobre el cuerpo de la población. Porque qué mejor que la violencia que te da de comer³⁰, que la violencia que te hace jardín. Al fin y al cabo, «si tienen el derecho de vivir conmigo, yo tengo el derecho de que mueran junto a mí» [Cortés, 2010a: 70].

Hacer morir y dejar vivir, de nuevo: «Si no importa lo que hagamos, si todos merecemos vivir, entonces lo que no importa es la vida. Lo que no merece la pena es la vida» [Cortés, 2010a: 75]. El soberano necesita del cuerpo de la población para continuar en su condición vital de soberano. Se producen subjetividades, sujeciones al poder. Quién será Oncetiros, se pregunta, persona buena y amigo amable³¹. Incluso el propio soberano se encuentra bajo la yaga de la subjetividad: no puede dejar de ser soberano³². Las identidades se encuentran fuertemente remarcadas desde su eclipse y su decadencia.

La propia figura de la Infausta no deja de recordárselo. Como Antígona ante Creonte³³, la Infausta reclama un derecho que trasciende al creado por el ser humano. El Rey efectivamente promulga leyes injustas,

³⁰ «EL REY: Mejor la hoja de mi cuchillo que un cuchillo forastero. Al menos, dan la vida por su rey». Cortés, 2010a: 70.

³¹ «ONCETIROS: Gracias, señor. ¿Pero quién seré yo? ¿Quién seré yo frente al espejo, cuando ya no pueda decir quién soy? Cuando sólo pueda decir lo que soy: estas brumas...estas brumas». «EL REY: Serás quien has sido siempre: un hombre bueno y un amigo noble». Cortés, 2010a: 72.

³² «EL REY: Haremos lo que hemos hecho siempre. Lo único que sabemos hacer». Cortés, 2010a: 72.

³³ La Antígona de Sófocles critica la ley dictada por el rey Creonte, que prohíbe enterrar a su hermano, por considerarla opuesta a la ley divina.



pero la Infausta recurre a leyes supra-humanas, leyes que se encuentra fuera del alcance terrenal; leyes, en fin, propias del infame pensamiento iusnaturalista. El Rey es bien consciente de su posición: «el poder no da derecho. El poder da poder solamente» [Cortés, 2010a: 76]. En esta cita atisbamos esa vieja unión que pocas veces se acepta: el derecho es solo una parte del poder y este es solamente eso, violencia.

Precisamente esta violencia es la que cuestiona desde su pasividad el personaje del Poeta, al menos en su primera parte. Con un cierto parecido al Bartleby de Melville, el Poeta se muestra lejano a la sujeción que el poder genera gracias a su *potencia de no* [Agamben, 2011: 93-136]. Su nombre depende de quién lo pregunte [Cortés, 2010a: 82]. No hay razones para evitar su muerte [«muere el sol cada noche, y yo soy menos necesario». [Cortés, 2010a: 84], así como tampoco sufrimiento en los ojos del poeta. Es esto mismo lo que trastoca la lógica del Rey: insiste una y otra vez en identificar al poeta, porque si no lo consigue será su propia identidad la que se encuentre en peligro³⁴.

Pero este es únicamente, en caso de ser algo, un fingidor que manipula las palabras. Una *singularidad cualsea* que no dispone de una identidad que hacer valer y, sin embargo, es capaz de una comunidad sin una representable condición de pertenencia. Como es bien sabido, la identidad consiste precisamente en poseer el título de propiedad que te incluya en un todo. Pero este mismo título de propiedad es también de exclusión: aquel que no lo posea, quedará excluido. La identidad se configura desde la lógica del amigo-enemigo: aquel que se encuentra dentro de las murallas o fuera de ellas³⁵.

El Poeta simplemente no se cuestiona la idea de ser propietario. Esto es lo que en ningún caso, como puso de manifiesto Giorgio Agamben, el

³⁴ «EL REY: Bien acomodas las letras. ¿Eres maestro? [...]. Fraile, ¿acaso eres fraile?». Cortés, 2010a: 85.

³⁵ «Así que la muralla es a la vez escudo y trampa, mampara y jaula. Su peor característica consiste en que engendra en mucha gente la actitud de defensor de la muralla, crea una manera de pensar en la que todo está atravesado por esa muralla que divide el mundo en malo e inferior: el de fuera, y bueno y superior: el de dentro». Kapuscinski, 2008: 73.



Estado puede tolerar³⁶. La ausencia de identidad quiebra la relación violenta que necesita sustentar el Rey. Pero ella misma también es una violencia, una violencia pura que ni instauro ni conserva, sino que supera el orden³⁷. Por eso cuando el Poeta tiene la ocasión no posee razones para matar al Rey³⁸.

Y la grieta se hace mayor cuando definitivamente, sin necesidad de hundir el puñal en el pecho del Rey, el Poeta consigue cambiar el orden de las palabras que sustentaban el reino: «No ha matado a nadie. No es él quien mata. Señor, usted no tiene poder sobre nada. Somos nosotros, caravana umbría, somos nosotros, precisión y lazareto, los que avanzamos al embarcadero de Caronte pidiendo la muerte. Somos nosotros los que nos dejamos matar...» [Cortés, 2010a: 90]. De nuevo el delirio:

la culpa siempre es indudable» [Kafka, 1974: 120] pues «no hay errores. Los que nos mandan, por lo que he visto hasta ahora (y sólo conozco los grados inferiores), no tratan, por así decirlo, de localizar la culpabilidad entre la población, sino que, como dice la ley, se sienten llamados por la culpabilidad [Kafka, 2008: 12].

Más allá se abre un pasaje bifurcado por un naipe. No hay necesidad de desvelar lo que ya ha sido elegido en el preámbulo dionisiaco de la representación. El final, sea cual sea, podría haber sido escrito por el mismo Calígula:

Si yo hubiera conseguido la Luna, nada habría sido igual [...]. Nada hay, ni en este mundo ni en el otro, hecho a mi medida. Y eso que sé,

³⁶ «Las singularidades cualsea no pueden formar una sociedad porque no disponen de identidad alguna que hacer valer, ni de un lazo de pertenencia que hacer reconocer. En última instancia, de hecho, el Estado puede reconocer cualsea reivindicación de identidad – incluso (la historia de las relaciones entre Estado y terrorismo en nuestro tiempo es la elocuente confirmación) aquella de una identidad estatal en su propio interior–; pero que las singularidades hagan comunidad sin reivindicar una identidad, que los hombres se co-pertenencian sin una condición representable de pertenencia (ni siquiera en la forma de un simple presupuesto), eso es lo que el Estado no puede tolerar en ningún caso». Agamben, 2006: 70.

³⁷ Walter Benjamin opuso a la violencia que instituye el derecho y a la violencia que lo conserva una violencia pura (*reine Gewalt*) que no lo instauro ni lo conserva, sino que lo supera. Benjamin, 2007: 193.

³⁸ «LA INFAUSTA: Por amor de Dios, mávalo. Tiene un pantano de miseria en la sangre. ¡Mávalo. Mávalo! EL POETA: No. No tengo razones». Cortés, 2010a: 86.



y tú también lo sabes (*Alarga la mano hacia el espejo, llorando*), que bastaría con que lo imposible existiera. ¡Lo imposible! [Camus, 2003: 150].

IV. LAS MOSCAS DE LA JOROBA SIEMPRE DICEN LA VERDAD³⁹

Los rumores corren por Roma tan rápido como sus hormigas. Se dice que al reunir mil grullas de papel es posible que un deseo se cumpla. Pero en Roma no solo hay rumores. Las moscas invaden la ciudad, atraídas por la decadente y putrefacta sociedad en descomposición. Las moscas no suelen ir a aquellos lugares repletos de vida, sino allí donde la muerte es una constante. Y las grullas de papel, que se sepa, no comen moscas. Se dedican a emigrar, las de carne y hueso, pues el nómada escapa de la humedad estancada. Donde hay moscas, no hay grullas.

El viejo de la joroba y Roma se turnan en las horas de vigilia. Cuando uno duerme, el otro abre bien los ojos por si llegan las grullas. «¿Qué sucede cuando no sucede nada?» [Cortés, 2010a: 111]. Simplemente se espera (y se enferma⁴⁰). Anhelo de un imposible. ¿Cómo enfrentarse a aquello que sabes no sucederá? La lluvia, como en el replicante, se encarga de borrar las lágrimas de la memoria.

«No es la lluvia...es el viento de sus alas que se revuelve como un huracán» [Cortés, 2010a: 113], pero no es el viento del aletear de las grullas lo que suena, por mucha que Roma crea oír las. Sigue siendo el seseo de un aletear, sí, pero de moscas que, como el ángel de la historia⁴¹, ensucian las

³⁹ La tercera y última obra lleva por título *No es la lluvia, es el viento...* Cortés, 2010a: 103-142.

⁴⁰ «ROMA: Todos estamos enfermos». Cortés, 2010a: 113.

⁴¹ «Hay un cuadro de Klee que se titula *Angelus Novus*. Se ve en él un ángel, al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Este huracán lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas



lágrimas al caer para que cuando alcancen el suelo ya solo sean aquello que se cree fue⁴².

Pero no volverá. El viajero no volverá. Seguirá caminando, seguirá alejándose. Todos los caminos es cierto que llegan a Roma, pero también se marchan de ella. El resto es solo un relleno de palabras sin sentido o quizás con todo el sentido y por ello mismo carentes de vida: en el agua estacada únicamente sobrevive lo podrido (el pasado) y este al tocarse se descompone⁴³.

Más allá de la melancolía solo les queda cartografiar minuciosamente cada uno de los detalles de la soledad en la que mueren constantemente⁴⁴: «no será otro día, es el mismo día repetido: letanía de aceña» [Cortés, 2010a: 135]. ¿Acaso existe escapatoria posible ante las arenas movedizas? Con cada paso que se da, con cada manotazo que se propina, el cuerpo se hunde cada vez un poco más hasta que se llora una lágrima de sangre⁴⁵.

¿Acaso importa entonces que la lluvia cese, que las grullas vuelen y que el viajero se detenga en aquel agujero? Las arenas ya han carcomido su existencia y sobre la pared rocosa solo se atisban sombras de lo que nunca pudieron imaginar. Los colores son una fantasía. La única verdad es que las moscas vuelan allí donde la carne está muerta: el miedo se encarga de moldear la carne que ha perdido toda esperanza. La única música que ha

crece ante él hasta el cielo. *Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso*». Benjamín, 2008: tesis IX.

⁴² «[¿Qué tienes, Roma, qué tienes? Tus desvelos evocan el paisaje de un palacio de invierno saqueado]». Cortés, 2010a: 114.

⁴³ «EL VIEJO DE LA JOROBÁ: ¿De veras? ¿Cuántas veces te has muerto en estos años? Te estás muriendo a cada rato. Ahora mismo estás muerta. Como las grullas no vuelan, te inventas pajaritas de papel. Como El Viajero no vuelve, retrasas los relojes y esperas. Nada de lo que quieres tocar, existe. Y el único que te arrima agua a la boca, te estorba. La cuerda se deshila, hebra a hebra, hasta que se quiebra». Cortés, 2010a: 124-125.

⁴⁴ «EL VIEJO DE LA JOROBÁ: ¿Qué temes? La soledad es un desierto en plena noche, pero tú conoces bien su geografía. No soy el primero que se va, tampoco seré el primero que no regrese». Cortés, 2010a: 126.

⁴⁵ «[Y la toca como si entrara en una taberna donde sirven agua sucia y escupen en el suelo. ¡Grita, Roma, grita...! De la voz de alerta en los gineceos...Pero Roma no grita. Roma no pelea. Roma se queda muda y llora una lágrima de sangre entre las piernas]». Cortés, 2010a: 129.



sonado durante todo este tiempo, fingido placebo, ha sido el seseo de aquella verdad sombría que solo la ven aquellos que precisamente quieren ver. «¿Dónde está la belleza?» [Cortés, 2010a: 142] es solo un conjunto de palabras que forman la estructura de una interrogación.

V. RESPIRAR EN ESTE JARDÍN PROFANO

«No es de mayo este aire impuro / que el oscuro jardín extranjero / hace aún más oscuro, o le deslumbra con ciegas claridades...» sentencia Pasolini en el primer poema ante la tumba de Gramsci [Pasolini, 2009: 143]. No es de mayo este aire cargado de cenizas laceradas por la imposibilidad de todo lo ajeno a lo impuro. Ya no hay primaveras para el arte. El teatro solo puede respirar en una atmósfera cargada por la violencia del sistema capitalista. ¿Dónde hay una ventana que abrir para ventilar la sala? Olvídense. El sistema se presenta cerrado y hermético. ¿O es precisamente eso lo que nos hacen creer?

Volver a la intimidad del taller, allí donde se gestan las obras y más allá de cargadas estructuras jerarquizadas. Frente al artista burgués, la posición subversiva del artesano. Ambos términos, artista y artesano, parecen haber dado un vuelco semántico. Ya no importa que el artista sea la «persona dotada de virtud y disposición necesarias para alguna de las bellas artes», como señala la tercera entrada del diccionario de la RAE. Precisamente esta tercera acepción carece de importancia en tanto que la virtud, la disposición y las bellas artes han perdido, por utilizar un concepto benjaminiano, su aura [Benjamin, 2006], su experiencia.

Al quedarse vacío ese hueco, la cuarta acepción toma posición: «persona que actúa profesionalmente en un espectáculo teatral, cinematográfico, circense, etc., interpretando ante el público». De esta definición al menos pueden extraerse tres elementos y sus opuestos: 1) el artista debe realizar una acción profesionalmente; 2) circunscribe su acción al espacio cerrado del teatro, el cine, el circo, el museo; 3) el público, junto al espacio cerrado, actúa como factor de subjetividad. 1bis) No es artista



quien realiza una omisión, una nada, un vacío; 2bis) los lugares de encierro del arte actúan como instituciones de control y domesticación: generan la norma que define lo normal y lo anormal⁴⁶; 3bis) no es la obra de arte la que otorga la condición de artista, sino la posibilidad de ser observado por el público (voyeur).

Frente a este artista, la RAE vincula la noción de artesano al oficio. Señala lo siguiente: «persona que ejercita un arte u oficio meramente mecánico. Modernamente para referirse a quien hace por su cuenta objetos de uso doméstico imprimiéndoles un sello personal, a diferencia del obrero fabril». La definición en sí mantiene una contradicción: no puede ser mecánico aquello que imprime un sello personal. Es cierto que el artesano que teje cestas de esparto realiza una acción mecánica, pero cada cesta mantendrá una irrepetibilidad que la hace única: son las propias imperfecciones con respecto al modelo o patrón original las que convierten la cesta de esparto, cada cesta de esparto, en un objeto único y nuevo constantemente en el que, conscientemente, el artesano deposita no solo su fuerza de trabajo, sino su propia vida (por cada nueva cesta de esparto realizada, un pedazo de la carnalidad del artesano-trabajador queda desgajada de su propia vida e impresa en la obra).

Asimismo, dejando de lado esta contradicción, la definición posee dos elementos claves: lo doméstico y el oficio. Efectivamente, volviendo al ejemplo, el espartero fabrica obras de esparto en su taller a vista de todos, normalmente su propio domicilio (o en el garaje con la puerta abierta, entre otros espacios que devienen públicos). Expone su intimidad, se expone, a los ojos de cualesquiera. Ya no es el público/espectador que juzga, previo pago de su posición, en una institución de encierro, sino la calle (la vía pública) en la que se transita (como el nómada) la que sirve de medio para la experiencia del oficio. Es este precisamente el segundo elemento al que quiero referirme.

⁴⁶ Sobre los lugares de encierro (el psiquiátrico, la cárcel, la escuela) se ocupó Foucault en gran parte de sus escritos.



Siguiendo los pasos de Benveniste en su obra *Vocabulario de las instituciones indoeuropeas*, Roberto Esposito aclaró que el término *communitas*, que representa lo *común*, frente a la *immunitas* que hace mención a lo *propio* [Esposito, 2003: 25]⁴⁷, mantiene una raíz, el *munus*, con tres acepciones: *onus*, *officium* y *donum*. *Onus* y *officium* aluden al deber de forma más explícita: obligación, función, cargo, empleo, puesto. Sin embargo, *donum* apunta al don, a algo no obligatorio. Se trata de un don que se debe dar y no se puede no dar, entendido como intercambio: «una vez que alguien ha aceptado el *munus*, está obligado (*onum*) a devolverlo, ya sea en términos de bienes, o en términos de servicios (*officium*)» [Esposito, 2003: 27]. En definitiva, el *munus*, entendido como don particular, consiste en la reciprocidad o mutualidad entre los comprometidos, que forman una comunidad no de una propiedad, sino de un deber, una falta o una deuda (una carencia, una prenda en su acepción jurídica, un don-a-dar). Lo que caracteriza a lo común, por tanto, no es lo propio sino lo impropio; una *común* ausencia de identidad, una ausencia de lo *propio*, una impropiedad radical [Esposito, 2003: 31].

Frente a esta *communitas*, la *immunitas* se caracteriza por el beneficio de la *dispensatio* (en la *communitas* se produce el sacrificio de la *compensatio*: se dona sin esperar una compensación), esto es, el inmune es el *ingratus*, el que conserva su propia sustancia, el liberado o exento de la deuda con el otro. La Modernidad supone, según Esposito, un proyecto inmunitario que surge para evitar el peligro del contagio de lo común, el contagio de la relación. El individuo, desde esta inmunidad, necesita liberarse de la deuda del don-a-dar, exonerarse de la relación con el otro [Esposito, 2003: 40].

⁴⁷ Paradójicamente, la comunidad y las filosofías sobre la comunidad no se han acogido a lo común, sino a lo propio. La comunidad se ha constituido desde parámetros propietarios: lo común que nos une en comunidad es la propiedad de una identidad —étnica, territorial, espiritual—. De esta forma, los miembros de una comunidad (pensemos en la comunidad nacional o en la comunidad de género) tienen en común lo que les es propio (por ejemplo, la nacionalidad española o el género masculino). Es por ello que sean propietarios de lo que les es común.



Dejando estas reflexiones de Esposito, pues no es este el lugar para desarrollarlas en profundidad, este binomio también mantiene su lugar en el mundo del arte. Parece que, siguiendo con las definiciones que se han citado antes, el arte contemporáneo, en el que se inserta el teatro, se aloja en la *immunitas*, en la comunidad propietaria y excluyente que lleva a su propia muerte. Esposito lo recuerda: la inmunidad lleva dentro de sí la potencia de muerte; una vacuna es una dosis atenuada o inactiva del virus que se pretende evitar, pero es esa misma dosis la que provoca la posibilidad de la propia muerte ya que el virus inyectado es potencialmente letal [Esposito, 2005: 17-18]. El artesano, en cambio, desde la categoría de *officium* (recordemos la definición de la RAE) mantiene una íntima relación con la comunidad de lo común o de la común ausencia de identidad (propiedad) de la *communitas*. Asimismo, por qué no decirlo, el artesano (el espartero que fabrica obras con sus manos) conserva las connotaciones propias de la lucha de clases (es, en fin, un trabajador), aspecto este que se pierde en la definición del artista.

El teatro de la decepción, objeto de estas líneas, retoma el taller del artesano. Es en su posición y espaciamento desde donde se puede dejar de respirar ese aire impuro. Ya se señaló al inicio de este artículo: los contra-espacios de resistencia (heterotopías) son posibles. Un ejemplo de ello nos lo muestra Raúl Cortés.

Este contra-espacio de resistencia subvierte las categorías propias del teatro que podríamos calificar, por seguir con Esposito, inmunitario. La trilogía del desaliento se nos presenta como una auténtica práctica profanatoria. Como es sabido, en los rituales religiosos se consagran bienes a favor de los dioses. Esta consagración consiste, en última instancia, en alejar lo consagrado del espacio de lo humano. El acto contrario, aquel que restituye la cosa sagrada a la esfera y al uso común del ser humano, es la profanación. Para el acto de profanar solo basta el contacto (contagio): determinadas partes del cuerpo del animal que ha sido sacrificado a los dioses no pueden ser ingeridas. Sin embargo, si un mortal ajeno a las



autoridades competentes toca estas partes del animal, devienen automáticamente profanadas, contagiadas, y, por tanto, comestibles.

Como ha apuntado Giorgio Agamben, profanar significa «abrir la posibilidad de una forma especial de negligencia, que ignora la separación o, mejor dicho, que hace de ella un uso particular» [Agamben, 2005: 98]. La profanación implica, por tanto, una desactivación y una restitución. Se desactivan los dispositivos del poder y se restituyen al uso común los espacios que el poder había confiscado.

Siguiendo una indicación dejada por Benjamin, entiende que actualmente existe un fenómeno de separación al igual que la consagración. El *capitalismo como religión* separa a los seres humanos de las cosas y de sí mismos para convertirlos en mercancías. La cosa separada del uso común humano es el consumo, en donde ya no se trata de un acto de uso (*usus*), sino de destrucción (*abusus*). El capitalismo crea un Improfanable absoluto. En principio, es imposible restituir al uso común lo que ha sido convertido en mercancía [Agamben, 2005: 106-107].

No obstante, Agamben señala que lo Improfanable, fundamento de la religión capitalista, no posee en verdad tal improfanabilidad, existiendo aún formas eficaces de profanación:

lo Improfanable de la pornografía –todo improfanable– se funda sobre la captura y desvío de una intención auténticamente profanatoria. Por eso es necesario arrancar cada vez a los dispositivos –a todo dispositivo– la posibilidad de uso que ellos han capturado. La profanación de lo improfanable es el deber político de la próxima generación [Agamben, 2005: 121].

La profanación se nos presenta como una experiencia impolítica⁴⁸. El acontecimiento decisivo que nos permita respirar en este jardín debe ser un acontecimiento profano. La potencia del teatro de la decepción radica en la profanación que acontece mediante el simple contacto y contagio del mismo cuerpo político del teatro burgués. Aquí encontramos el umbral de

⁴⁸ Sobre lo impolítico véase Esposito, 2006.



resistencia, el *confín* en su doble valencia de margen último y límite compartido.

En este jardín profano, que se experimenta en el teatro de la decepción, el yo es consciente de su compromiso y la necesidad del nosotros un componente vital. Pero recordemos las palabras de Pasolini, otra vez: «Pero yo, con el corazón consciente / de quien sólo en la historia tiene vida, / ¿podré alguna vez más esforzarme con pura / pasión, si sé que nuestra historia se ha acabado?» [Pasolini, 2009: 173]⁴⁹. A la pregunta del poeta cabe realizar la experiencia del des-aliento⁵⁰ desde los espacios (exceso y afuera) que el guion que sigue al prefijo empuja a ocupar: respirar en un jardín profano como *gesto*⁵¹ de resistencia del arte *que viene*⁵².

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AGAMBEN, Giorgio, *Medios sin fin*, Valencia, Pre-textos, 2001.
- _____, *Profanaciones*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- _____, *La comunidad que viene*, Valencia, Pre-textos, 2006.
- _____, «Bartleby o de la contingencia», en *Preferiría no hacerlo. Bartleby el escribiente* de Herman Melville, seguido de tres ensayos de Gilles Deleuze, Giorgio Agamben y José Luis Pardo, 2º ed., Valencia, Pre-textos, 2011.

⁴⁹ De esa forma cierra Pasolini el poemario de 1954.

⁵⁰ Una de las cualidades del teatro de la decepción es que una vez la obra ha finalizado se pasa a un debate con todo el equipo.

⁵¹ No nos encontramos ante un medio hacia un fin, ni de un fin sin medios. La lógica de los fines y los medios quiebra ante el gesto entendido como medialidad sin fines. Agamben señala al respecto: «La característica del gesto es que por medio de él no se produce ni se actúa, sino que se asume y se soporta. Es decir, el gesto abre la esfera del *ethos* como esfera propia por excelencia de lo humano [...]. Si la danza es gesto es, precisamente, porque no consiste en otra cosa que en soportar y exhibir el carácter de medio de los movimientos corporales. *El gesto es la exhibición de una medialidad, el hacer visible un medio como tal*». Agamben, 2001: 53-54.

⁵² No se trataría de un arte que vino, ni que ha venido, ni vendrá. Se trata precisamente de la permanente posibilidad de su venida.



-
- BENJAMIN, Walter, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Obras*, Libro 1, vol. 2, Madrid, Abada, 2006.
- _____, «Hacia una crítica de la violencia», en *Obras*, Libro II, vol. I, Madrid, Abada, 2007.
- _____, *Tesis de filosofía de la historia y otros fragmentos*, México, UNAM, 2008.
- CAMUS, Albert, *Calígula*, Madrid, Alianza, 2003.
- CANETTI, Elias, *Masa y poder*, Madrid, Alianza/Muchnik, 1987.
- CORTÉS MENA, Raúl, *Trilogía del desaliento*, Barcelona, Llàüt&Sensenom, 2010.
- _____, «Teatro de la decepción», comunicación presentada en las jornadas *Prácticas artísticas-políticas-poéticas, hacia la experiencia de lo común*, 2010.
- ESPOSITO, Roberto, *Communitas. Origen y destino de la comunidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 2003.
- _____, *Immunitas. Protección y negación de la vida*, Buenos Aires, Amorrortu, 2005.
- _____, *Categorías de lo impolítico*, Buenos Aires, Katz, 2006.
- FOUCAULT, Michel, *La voluntad de saber. Historia de la sexualidad*, Madrid, Siglo XXI, 2009.
- _____, «Espacios diferentes», en *Obras esenciales*, Barcelona, Paidós, 2010.
- KAFKA, Franz, «En la colonia penitenciaria», en *La Condena*, Madrid, Alianza, 1974.
- _____, «Consideraciones sobre el pecado, el sufrimiento, la esperanza y el camino verdadero», en *Meditaciones*, Madrid, Edimat, 1998.
- _____, *El proceso*, Madrid, Alianza, 2008.
- KAPUSCINSKI, Ryszard, *Viajes con Heródoto*, Barcelona, Anagrama, 2008.
- PASOLINI, Pier Paolo, *Las cenizas de Gramsci*, Madrid, Visor, 2009.
- RODRÍGUEZ, Juan-Carlos, «La poesía y la sílaba del no», en *Dichos y escritos (Sobre “La otra sentimentalidad” y otros textos fechados de poética)*, Madrid, Hiperión, 1999.
-



_____, «El Yo poético y las perplejidades del compromiso», en *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, nº671-672, 2002.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, Madrid, Tecnos, 2003.

ŽIŽEK, Slavoj, *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, Barcelona, Paidós, 2009.



Miscelánea

Miscellanea

Hipótesis sobre la existencia de marcas de autor en la colaboración teatral: el caso de Rodríguez de Villaviciosa y Moreto*

María Luisa Lobato
Universidad de Burgos
mlobato@ubu.es

Palabras clave:

Estilema, Comedia en colaboración, Rodríguez de Villaviciosa, Agustín Moreto

Resumen:

El artículo presenta la coincidencia de un estilema en tres comedias escritas en colaboración por varios dramaturgos a mitad del siglo XVII, *El rey don Enrique, el Enfermo, Nuestra Señora del Pilar y Vida y muerte de San Cayetano*, en las que participaron Sebastián Rodríguez de Villaviciosa y Agustín Moreto, entre otros autores. Tras observar la referencia del gracioso a su oficio de ‘espabilador’ o ‘despabilador’ en los versos que se adjudican a Rodríguez de Villaviciosa en una de las comedias, es posible encontrar esa misma referencia en las otras dos obras, lo que podría colaborar en la atribución de versos a este dramaturgo. Esta cita no aparece en ninguna otra de las comedias examinadas a través de la base de datos del TESO (Teatro Español del Siglo de Oro), que reúne el texto digitalizado de unas novecientas obras del periodo 1500-1699.

Hypothesis about the existence of author's marks in the theatrical collaboration: the case of Rodríguez de Villaviciosa and Moreto

Key Words:

Styleme, Collaborative comedy, Rodríguez de Villaviciosa, Agustín Moreto.

Abstract:

The article presents the coincidence of a styleme on three comedies written in collaboration by several playwrights mid-17th century, *El rey don Enrique, el Enfermo, Nuestra Señora del Pilar and Vida y muerte de San Cayetano*, in which Sebastián Rodríguez de Villaviciosa and Agustín Moreto participated, among other

*Este trabajo se enmarca dentro del Proyecto del Ministerio de Economía y Competitividad, referencia FFI2010-16890, y en la actividad del Grupo de Investigación PROTEO radicado en la Universidad de Burgos, en el marco del Programa *Consolider-Ingenio 2010* del Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica. Una primera versión de este trabajo se presentó en el II Congreso Internacional *La comedia escrita en colaboración en el Siglo de Oro*, celebrado en León los días 16-17 de mayo de 2013.

authors. After observing the humorous reference in his «espabilador» or «despabilador» job in verses that are awarded to Rodríguez de Villaviciosa in one of the comedies, it is possible to find the same reference in the other two plays, which could contribute in the attribution of verses to this playwright. This quote does not appear in any other comedies examined through *TESO* database (Spanish Theater of the Golden Age), which brings together the digitized text of about nine hundred works of the period 1500-1699.

Entre las estrategias de colaboración literaria en el Siglo de Oro, la escritura de una obra teatral de consuno es una de las de mayor interés y productividad en el periodo que va de 1622 a 1700² en especial entre la muerte de Lope de Vega (1635) y la de Calderón de la Barca (1681), si bien comenzó algo antes y terminó de forma difuminada con el cambio de siglo. Es un fenómeno, por tanto, vinculado a los seguidores de Lope y a los de Calderón, abarcando en ocasiones excepcionales al mismo don Pedro.

Y es que en ese periodo coincidieron en tiempo y circunstancias una constelación de dramaturgos con importantes relaciones de amistad y trabajo, llamados a componer comedias para celebraciones vinculadas a las instituciones que detentaban el poder de la sociedad barroca, fundamentalmente la corte, los ayuntamientos y la Iglesia. El trabajo mancomunado se vio entonces no solo como un método de abreviar en el tiempo la composición de nuevas obras, sino –sobre todo– como la ocasión de aprovechar reuniones entre dramaturgos para establecer tema, división y método en la creación de una misma obra. Y es que resulta difícil saber si los autores dramáticos comenzaron a reunirse para componer comedias entre varios de ellos o si lo que ocurrió es que su cercanía, las relaciones profesionales y de amistad fueron las que dieron lugar a este tipo de producción literaria. Más bien, si se me permite mi opinión, creo que fue esto segundo en un momento social y literario en que había una fuerte demanda de producción teatral, lo cual propició que todos estuvieran más

¹ Me baso para estas fechas en la primera comedia escrita en colaboración de la que se tiene noticia, coordinada por Belmonte Bermúdez aquel año sobre García Hurtado de Mendoza, y situó su fin en 1700 de modo tentativo, pues este tipo de composiciones lo cultivan especialmente los dramaturgos más vinculados a Calderón de la Barca.



cerca entre sí: los comediantes, los *autores* o directores de compañía y los dramaturgos que debían proporcionar los textos tan solicitados desde los corrales de comedias, la calle o los palacios nobles y reales.

Entremos por un momento en la sociedad del siglo XVII y observemos la presencia simultánea en Madrid de Calderón de la Barca, Pérez de Montalbán, Moreto, Rojas Zorrilla, Pérez de Montalbán, Rodríguez de Villaviciosa, Diamante, Matos Fragoso, Cáncer, Belmonte, Martínez de Meneses, los Vélez, padre e hijo; Rosete, Sigler de la Huerta, Avellaneda, Cubillo y otros nombres que podrían seguir hasta hacer esta cita exhaustiva.

Podríamos examinar una serie de acontecimientos políticos y sociales que contribuyeron en la España festiva de los últimos Austrias a aglutinar celebraciones de diverso tipo y, con ellas, a facilitar momentos de encuentro y diálogo entre creadores y artistas, a partir –como fecha simbólica– de las fiestas de 1634 para inaugurar el nuevo Palacio del Retiro y sus jardines.

Especialmente emblemáticas para lo que ahora importa, fueron los festejos celebrados el 20 de febrero de 1637 en el Buen Retiro, con motivo del nombramiento de Fernando III de Hungría y Bohemia, cuñado de Felipe IV, como Rey de Romanos. En aquella ocasión, tuvo lugar la Academia poética jocosa en honor de Felipe IV, en la que Vélez de Guevara fue presidente, Batres secretario y Rojas Zorrilla actuó de fiscal. Este último, además, compuso parte del vejamen V en que salían los poetas de la corte: Rojas, Calderón, Vélez de Guevara, Coello, Solís y Cáncer, entre otros, y se parodiaban con marcado acento metapoético los preparativos de las fiestas que tenían lugar para honrar al rey. Así, sobre un carro de mojiganga iban los ‘ingenios de la corte’ haciendo un ensayo de comedia. La descripción que se hacía de cada uno de ellos fue un pretexto para hablar de su producción teatral [Julio, 2007]. Es precisamente ese ‘carro de mojiganga’ en el que Rojas Zorrilla se subió aquel Carnaval de 1637 y montó a sus colegas, el que podría explicar buena parte del espíritu que insufló estas



obras escritas en colaboración. Tiempo lúdico y de amistad, de encuentro y de diversión literaria.

Pero no corresponde ahora rastrear el calendario festivo del siglo XVII para encontrar los momentos y las razones por las que se compusieron obras escritas en colaboración entre varios ingenios, lo cual sería muy conveniente. Volvamos al título de nuestra contribución de hoy: *Hipótesis sobre la existencia de marcas de autor en la colaboración teatral: el caso de Rodríguez de Villaviciosa y Moreto*, porque pocas son las certezas que podemos tener todavía para descubrir en los casos en que nos falta el autor, qué dramaturgo o qué otro fueron los responsables de una jornada o de un pasaje en una comedia escrita entre varios ingenios, incluso aunque conozcamos sus nombres.

No vamos a repasar aquellas obras en las que este dato aparece explícito y que ya nos dejó bien testimoniado Alviti en su estupendo catálogo [2006] y otros han continuado en estudios pormenorizados³ que van poco a poco aclarando un panorama todavía demasiado sombrío. Porque, como ya dije en alguna ocasión, hay que ser un excelente conocedor de la obra de un dramaturgo para ser capaz de individuar y de asociar a él y solo a él algunas ‘marcas de teatralidad’ que permitan individuar la atribución de un pasaje concreto.

El espabilador de Rodríguez de Villaviciosa (¿1618?-1663)

No son muchos los momentos en que la vida de palacio pasa en sus oficios al texto dramático. Por eso no dejó de espolear mi atención encontrar en algunas comedias –dos, en concreto– la referencia del gracioso a su tarea de ‘espabilar’ o ‘despabilar’ luces, de modo que el rey pudiera ver con más claridad entre las intrigas de palacio. Como es sabido, esta tarea se solía asociar en palacio al bufón de la corte, con casos señeros como el de Manuel de Gante, apodado *Manolillo*, quien fue llamado «gentilhombre de placer» en la corte española entre 1635 y 1669.

² Puede verse ahora la bibliografía recogida en http://ulecec.unileon.es/?page_id=15



Al gracioso ‘espabilador’ lo he localizado, al menos, en dos comedias escritas de consuno a mitad de los años cincuenta del siglo XVII, obsérvese la coincidencia de fechas con la trayectoria vital del que fue uno de los bufones preferidos de Felipe IV. La primera comedia es la titulada *El rey don Enrique, el Enfermo*, atribuida a seis ingenios: Cáncer, Zabaleta, Martínez, Rosete, Villaviciosa y Moreto, que representó con gran éxito el grupo de Pedro de la Rosa a mitad de septiembre de 1655, según noticias de Barrionuevo: «Habrá ocho días que vino Rosa, el autor de comedias, a esta corte, y la primera farsa que ha hecho y que hasta hoy dura, es la comedia de *D. Enrique, el de las espaldas de carnero*» [Barrionuevo, ed. 1968: 194]. En ella el gracioso Cangrejo alardea ante los nobles de su cercanía y confianza con el rey: «ya gusta mucho de mí» (v. 1525), dice:

RODRIGO	Decidme ya, si os agrada, lo que he de hacer, que éste es el cuarto del Rey.
CANGREJO	Y, pues, ¿qué importa? Yo tengo entrada. Ven conmigo, pues te llamo, que nadie te ha de ofender.
RODRIGO	¿Quién se había de atrever a un criado de mi amo?
CANGREJO	¿Qué va que el portero nuevo le ha de pagar su recado?
RODRIGO	Al retrete hemos llegado. <i>Van a entrar y estará un portero en la puerta</i>
PORTERO	¿Adónde bueno, mancebo?
RODRIGO	¿Habla usted conmigo?
PORTERO	Sí, pues, ¿con quién había de hablar? que Cangrejo puede entrar, porque otras veces le vi con el rey y es su bufón. (vv. 1491-1507)
[...]	
CANGREJO	Oyes, quítate de voces y toma ahora esas coces, y a la noche un par de huevos; pero el rey, si no me engaña la vista, es quien viene aquí: ya gusta mucho de mí. (vv. 1520-1525)
	<i>Sale el Rey con una carta en la mano</i>
[...]	
CANGREJO	¡Gran señor!



ya citado; también en el texto de Huygens se leen las palabras del bufón y el hecho de que «de su costado pendían unas espabiladeras doradas que iban atadas a una larga cadena» [Ebben, 2010: 177].

El personaje de la comedia mariana *Nuestra Señora del Pilar* dice que ése, el de ‘espabilar’, es su oficio en la corte (v. 606):

Salen Livia, Pasquín [y] Floro. Pasquín con unas tijeras doradas en la cinta

PASQUÍN	Por ti se huelga mi amor, por hacerte algún servicio, que me hayan dado este oficio.
FLORO	¿Qué oficio?
PASQUÍN	Espabilador de palacio. ¿No lo ve en la insignia?
LIVIA	Es extremada.
PASQUÍN	Esta tijera dorada por mis puños la gané. (vv. 580-587)
[...]	
FLORO	Yo a Livia quiero y su mano pretendo ver enlazada.
PASQUÍN	Por la tijera dorada que traigo al pecho, villano, que si sé que en el terrero desde hoy más te desvela Livia, que como a una vela te mate en el candelero.
LIVIA	Esto no ha de ser pendencia.
PASQUÍN	Vete, Pasquín, más despacio. Yo tengo oficio en palacio y tengo aquí presidencia. (vv. 596-607))
[...]	
PASQUÍN	Yo trato de remediarte, que este oficio en conclusión, luego me obliga a casar, porque no puedo dejar mi casa sin sucesión.
LIVIA	No es oficio, de momento, en palacio espabilar.
PASQUÍN	Sí, mas no puedes negar que es cargo de lucimiento. (vv. 647-655)

La segunda jornada de *Nuestra Señora del Pilar* parece que estuvo a cargo de Matos Fragoso. En ella, Pasquín hace un guiño al espectador y dice:



PASQUÍN Con justa causa te alteras,
 que si había de morir
 en aguas, más fácil fuera
 mandarle matar jugando
 al truque en una taberna.
 AURELIA Blanco cisne entre las olas
 parecerá.
 PASQUÍN ¿Quién tal piensa?
 No sino rana⁵. (vv. 1222-1229)

Este Pasquín, que oculta en un juego de palabras marino su verdadero nombre en escena: ‘Rana’ (v. 1229), revela quizás al actor que lo encarnaba, Cosme Pérez (1593-1672), apodado *Juan Rana*, al que le gustaba hacer este tipo de juegos de palabras al público con su identidad, los cuales pasaron de unos dramaturgos a otros cuando componían sabiendo que él representaría el papel de gracioso. También en *Nuestra Señora del Pilar*, Pasquín –como solía hacer *Juan Rana*– realiza afirmaciones metateatrales sobre la división de la comedia en tres jornadas, acerca del uso del bofetón como tramoya escénica, referencias a la entrada de corral, etc., y protagoniza una escena completa de carácter entremesil con Livia, rasgos todos ellos muy propios del desparpajo y de la idiosincrasia de *Juan Rana* en las tablas⁶.

Lo anterior puede llevarnos a establecer como hipótesis que si Sebastián Rodríguez de Villaviciosa fue quien incorporó al personaje de Pasquín las referencias a su oficio de ‘espabilador’ en palacio (vv. 652-653), negado por cierto por Livia, también podrían ser del mismo dramaturgo los versos que se han citado de *El rey don Enrique, el Enfermo*, ya que Villaviciosa intervino en ambas obras.

Pero interesaría plantearse si quizá la adscripción de este oficio, el de ‘espabilador’ al gracioso de comedia, aparece en otras obras también y, de ser así, quiénes son los dramaturgos que las compusieron, ya que si fueran varios, el estilema no funcionaría de forma tan clara como marca de autor. Pues bien, tras una búsqueda exhaustiva en bases de datos como *TESO*

⁵ Cito por la edición del grupo moretianos, realizada por Javier Rubiera, cuyo texto base puede leerse en <http://www3.ubu.es/proteo/docs/Comedias/ClbNuestraSraPilar.pdf>

⁶ Trabajo en estos momentos sobre las actuaciones de Juan Rana en comedias compuestas entre varios autores.



(Teatro Español del Siglo de Oro), que reúne el texto digitalizado de unas novecientas obras del periodo 1500-1699, no ha sido posible encontrar ni una sola referencia al oficio de ‘espabilador’, ‘despabilador’ ni a la acción de ‘espabilar’, ‘despabilar’ ni asociada al gracioso ni a ningún otro personaje⁷. También es cierto que ninguna obra de Sebastián Rodríguez de Villaviciosa ha entrado en esta base de datos electrónica, que únicamente recuperó obras contenidas en *Partes de comedias* de un solo autor dramático. Pero en la docena de textos que he examinado en los que intervino Villaviciosa, tampoco he encontrado otras referencias a ese oficio, salvo en las dos indicadas, ambas escritas de consuno.

Veamos dónde se sitúa la referencia a este gracioso despabilador y de dónde infiero que esos versos pueden corresponder con la parte escrita por Sebastián de Villaviciosa. Decía antes que *El rey don Enrique, el Enfermo* se atribuye a seis ingenios: Cáncer, Zabaleta, Martínez, Rosete, Villaviciosa y Moreto. Los versos que resumen lo que ahora importa se sitúan en la parte central de una comedia de 2.822 versos y son los siguientes:

REY	¿Despabiláis?
CANGREJO	De eso trato. Curo las luces, señor, y como tan gran doctor las despabilo y las mato ⁸ . (vv. 1555-1558)

No hay datos internos en la obra que permitan saber cuál es el fragmento compuesto por cada poeta de los seis que actuaron mancomunados. Tampoco es determinante el hecho de observar qué orden se sigue al citar a los autores en los testimonios de la comedia, si bien podemos decir que de los que conservamos, solo el ms. 15543 de la Biblioteca Nacional de España guarda en su penúltima hoja el nombre de los autores, que enumera en este orden: don Juan de Zabaleta, don Antonio

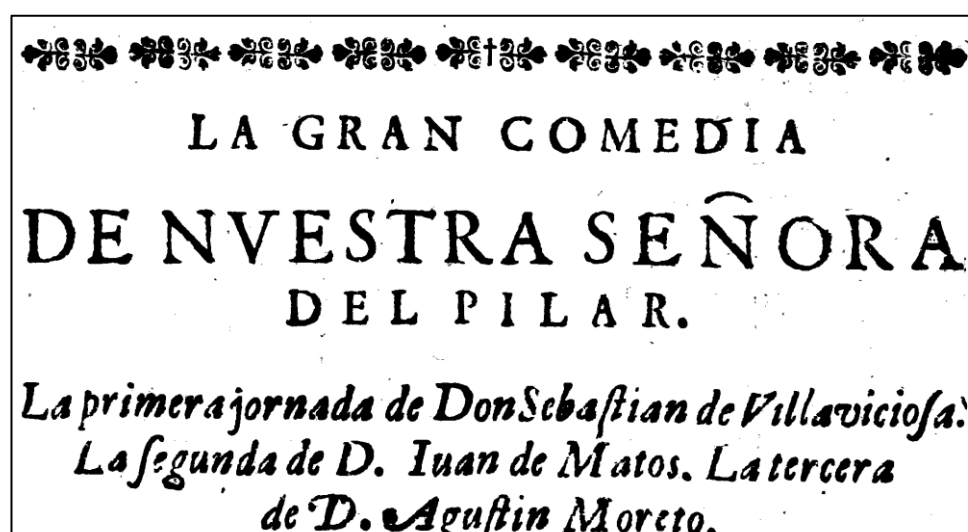
⁶ Tampoco lo he encontrado en otras bases de datos, como el CORDE de la Real Academia Española.

⁷ Cito por la edición del grupo moretianos, realizada por Anna Benvenuti, cuyo texto base puede leerse en <http://www3.ubu.es/proteo/docs/Comedias/ClbReyEnriqueEnfermo.pdf>



Martínez, don Pedro Rosete Niño, don Sebastián de Villaviciosa, don Jerónimo Cáncer y don Agustín Moreto, firmado todo ello por el copista en Zaragoza el 4 de abril de 1689. Desconocemos la distribución del texto entre los autores, como se ha dicho, pero en la enumeración manuscrita Villaviciosa ocupa un puesto medial; si el orden en que el copista del siglo XVII cita a los autores fuera indicio del orden de escritura –como ocurre en bastantes ocasiones–, podría establecerse como hipótesis que Villaviciosa pudo ser el autor del pasaje que interesa por sus referencias al despabilador del rey.

Pero necesitaríamos tener alguna prueba más fehaciente para afirmar que el juego entre gracioso de comedia / bufón de la corte es de Sebastián Rodríguez de Villaviciosa. Veamos si el análisis de la segunda comedia de consuno en que se da este caso bastante excepcional sirve para ilustrar esta cuestión. Se trata, como ya se dijo, de *Nuestra Señora del Pilar*, esta vez más limitada en cuanto a sus autores, que fueron únicamente tres: Villaviciosa, Matos y Moreto. La atribución a estos dramaturgos aparece ya en el texto incluido en la *Quinta Parte de Comedias escogidas de los mejores ingenios de España*, impresa en Madrid el año 1653, que es la *princeps* de esta obra y que hemos manejado con la signatura ms. 22658 de la Biblioteca Nacional de España.



Se indica con toda claridad qué jornada es de quién y Villaviciosa sería el autor de la primera. Si lo confrontamos con los otros ejemplares conservados de esta comedia, observamos que en los demás casos se transmite también esta atribución: ms. 15363 con letra del siglo XVII, hoy en la Biblioteca Nacional de España, y el impreso sin lugar ni año, conservado en la misma biblioteca con signatura T 1043. El final de *Nuestra Señora del Pilar* prueba la triple autoría en boca del gracioso Pasquín:

Y aquí, señores oyentes,
del deseo de acertarlo
pide un agradecimiento
musa que a tres ha inspirado
de la Virgen del Pilar,
deis mil vítores y aplausos. (vv. 2697-2702)

Por cierto que la referencia a la ‘musa’ de la inspiración está también en boca del gracioso para terminar la segunda jornada de *Trampa adelante* y en la primera de la misma comedia, de atribución indubitable a Moreto. La emplean también los graciosos de *El desdén* y *No puede ser*, pero la interpelación del gracioso a una o varias musas es tópica en el Barroco y no es posible recogerla como marca de estilo.

Podríamos avanzar así en otras marcas que reforzaran la atribución de la tercera jornada a Moreto, pero se trataría de un trabajo extenso y quizá alejado del propósito que ahora nos interesa. Valga, sin embargo, indicar que otros buenos conocedores de la obra de Moreto, como Javier Rubiera, investigan también en las marcas de este autor. Este estudioso señala precisamente una a propósito de esta y otras comedias moretianas, en que se da una coincidencia estilística significativa en relación con la aparición en escena del personaje del Demonio. Dice Rubiera:

Este parlamento cierra la serie de liras con dos endecasílabos en un pareado en el que riman ‘infierno’ con ‘eterno’ [en referencia a los vv. 1929-1930 de *Nuestra Señora del Pilar*], en una posición relevante por lo tanto. Muchos años después, en la comedia de *Santa Rosa del Perú*, la última escrita por Moreto (y concluida por Lanini), se utiliza esta rima en dos



ocasiones y en dos momentos dramáticos importantes, tal como estudio en un artículo dedicado a esta comedia [2010]. Podría ser simple coincidencia, pero lo anoto como un posible índice estilístico [Rubiera, en prensa].

Es posible añadir, además, que la misma rima se da también en la primera jornada de *Los más dichosos hermanos*.

Para verificar que el texto del gracioso ‘espabilador’ fuese de Villaviciosa necesitaríamos encontrarlo en la primera jornada, que es la que se da como suya. Y, en efecto, así sucede:

Salen Livia, Pasquín [y] Floro. Pasquín con unas tijeras doradas en la cinta

PASQUÍN	Por ti se huelga mi amor, por hacerte algún servicio, que me hayan dado este oficio.
FLORO	¿Qué oficio?
PASQUÍN	Espabilador de palacio. ¿No lo ve en la insignia?
LIVIA	Es extremada.
PASQUÍN	Esta tijera dorada por mis puños la gané. (vv. 580-587)

Por tanto, el poder confirmar que este juego con el oficio del gracioso es creación de Sebastián Rodríguez de Villaviciosa en una comedia de 1653 y el encontrarlo de nuevo en otra comedia representada en 1655 en cuya invención él intervino con otros cinco dramaturgos, nos lleva a establecer la hipótesis de que quizá la parte escrita por Villaviciosa en esta segunda comedia, *El rey don Enrique, el Enfermo*, fueron los versos mediales y no otros.

Y aún podríamos revisar otros textos de Villaviciosa compuestos en colaboración, por ver si hay una voluntad decidida de este escritor de dejar su ‘huella’ en la parte de la obra dramática escrita con otros autores’, como ya hemos visto que ocurre en una comedia mariana y en otra de carácter histórico. Veamos, por ejemplo, la comedia hagiográfica estrenada ante la



familia real en otoño de 1655 por el grupo de Pedro de la Rosa⁹ con el título *Vida y muerte de San Cayetano*, escrita por seis ingenios, como revela su final en boca del gracioso Gonela y de la pluma muy probable de Moreto:

GONELA	Y ahora dadnos licencia, a comer esto nos vamos, con que seis plumas piadosas, que son las que iré nombrando: Diamante y Villaviciosa con Avellaneda y Matos, Ambrosio de Arce y Moreto si merecen vuestro aplauso dan fin a la <i>Vida y muerte</i> <i>del glorioso Cayetano</i> ¹⁰ . (vv. 2038-3047)
--------	--

Si el orden en que se cita a los dramaturgos respondiera al orden que tuvo la atribución de las distintas jornadas, podríamos establecer la hipótesis de que Diamante y Villaviciosa estuvieron involucrados en la primera jornada. Una mirada más atenta nos llevaría a buscar el posible estilema de Villaviciosa de mencionar el raro oficio de ‘espabilador’ o ‘despabilador’ de luces, en sus sentidos real y figurado. Y, en efecto, Cayetano descubre a Guillermo en un momento dado de la primera jornada, cuando este entra en el templo a ‘matar’ las luces que honran a las estatuas de santos, pues es enemigo del culto religioso.

GUILLERMO	<i>A matar</i> vengo las luces aquí, que aquí suelo de ordinario, antes de ir a recogerme, entrar con algún recato, sólo por quitar el culto que alumbra en tanto aparato a estos bultos, de quien soy por mi religión contrario. (vv. 666-674)
-----------	---

⁸ «Hase compuesto una comedia grande de *San Gaetano*, de todos los mejores ingenios de la corte, con grandes tramoyas y aparatos; y estando para hacerse, la recogió la Inquisición. No creo tienen cosa contra la fe, si bien lo apócrifo debe de ser mucho. La Reina se muere por verla, y las mujeres dicen locuras. Paréceme que, en viniendo el Rey, se representará, según dicen. Tanto es el afecto del pueblo y género femenino» (Barrionuevo, 1968, I, 212).

⁹ Cito por la edición del grupo moretianos, realizada por Giada Ferrante, en preparación, que ha tenido la cortesía de dejarme consultar.



Guillermo se disculpa mintiendo con que está ‘despabilando’ las luces del templo, esto es, arreglando los pabilos de las velas de cera para que ardan mejor, lo que arrastra un juego de palabras del gracioso Gonela que acusa a Guillermo de ladrón:

CAYETANO	¿Qué es lo que intentas en tu asunto temerario?
GUILLERMO	(Ap. Llegaba, él me vió.)
CAYETANO	¿Qué dices?
GUILLERMO	No os alteréis (Ap. salió vano mi intento.) Llegaba, digo, ([Ap.] mas buena disculpa he hallado) a <i>despabilar las luces</i> de este templo.
GONELA	¿Está borracho? A <i>despabilar la plata</i> , dirá mejor.
CAYETANO	Calle, hermano. Deseche el mal pensamiento.
GONELA	¿Qué he de callar, si embozado le vi entrar por estos ojos que han de mascar los gusanos? (vv. 699-712)

Lo cierto es que esta vez no encontramos ya un gracioso de palacio que ‘despabila luces’ y con ello desvela intrigas a su señor, pero Villaviciosa no renuncia a dejar su estilema tampoco en esta obra representada ante los reyes, de la que parece que había compuesto la segunda parte de la primera jornada de 1102 versos.

Entre los dramaturgos con los que Moreto colaboró, Rodríguez de Villaviciosa no fue el más habitual, pues solo lo hizo –hasta donde sabemos– en estas tres comedias compuestas en años cercanos durante la mitad de la década de los cincuenta: *El rey don Enrique, el enfermo* (otoño 1655); *Nuestra Señora del Pilar* (a. julio 1653) y *Vida y muerte de san Cayetano* (otoño 1655). Más compuso con Matos Fragoso, doce obras; diez con Cáncer y cinco con Martínez de Meneses.

Interesaría también rastrear la posibilidad de que Villaviciosa trasladara este estilema a otras obras escritas en colaboración con autores



diferentes. Hemos analizado para ello el siguiente corpus de nueve comedias escritas por este dramaturgo en colaboración con otros:

<i>A lo que obliga un agravio y las hermanas bandoleras</i>	Matos Fragoso y Villaviciosa	(s.d.)
<i>Reinar por obedecer</i>	Diamante, Villaviciosa y Matos Fragoso	(a. 1657)
<i>La dama corregidor</i>	Villaviciosa y Zabaleta	(a. 1658)
<i>La corte en el valle</i>	Avellaneda, Matos y Villaviciosa	(Fiesta que se representó a su Majestad viniendo de Irún 20/06/1660)
<i>Cuantas veo tantas quiero</i>	Villaviciosa y Avellaneda	(1661)
<i>Sólo el piadoso es mi hijo</i>	Matos Fragoso, Villaviciosa y Avellaneda	(22 septiembre 1661)
<i>La Virgen de la Fuencisla</i>	Villaviciosa, Matos Fragoso y Zabaleta	(1662, cuando se entronizó en Segovia)
<i>El redentor cautivo</i>	Matos Fragoso y Villaviciosa	(1665)
<i>El letrado del cielo</i>	Villaviciosa y Matos Fragoso	(a. 1666)

También se han leído desde ese prisma dos comedias escritas solo por él: *La sortija de Florencia* (a. 1662) y *El amor puesto en razón* (a. 1666), y los resultados son en todos los casos negativos: Esta falta de coincidencia en el estilema también interesa en sí misma, en cuanto que puede llevarnos a constatar, si analizamos las características de estas once comedias frente a las tres obras en las que se repite la referencia estudiada, que el juego con el ‘matar luces’ o ‘despabilarlas’ del gracioso solo se da en comedias en las que Villaviciosa colaboró con Moreto y que son de mitad de los años cincuenta, frente a aquellas en las que no se ve este rasgo, unos años más tardías.

Poder rastrear con un método parecido algunas ‘marcas de autor’ lo suficientemente probadas en los textos podría llevarnos como hilo de Ariadna a ir aclarando cuestiones relativas a la responsabilidad de determinados dramaturgos –y quizá de comediantes– en una serie de comedias. Pero, obsérvese, en el principio está la edición. Si no fuera



porque nuestro equipo trabaja en disponer la edición crítica de las obras en las que Moreto escribió en colaboración con otros autores, no hubiéramos tenido fácil leer estos tres textos ni, desde luego, establecer comparaciones que puedan llevarnos a pisar la dudosa luz del día de las comedias escritas en colaboración con un poco más de seguridad.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALVITI, Roberta, *I manoscritti autografi delle commedie del siglo de oro scritte in collaborazione. Catalogo e studio*, introd. Fausta Antonucci. Florencia, Alinea Editrice, 2006.
- BARRIONUEVO, Jerónimo de, *Avisos de don Jerónimo de Barrionuevo (1654-1658)*, ed. Antonio Paz y Melia, Madrid, Atlas, BAE, 221-222, (1968 [1892]).
- EBBEN, Maurits, *Un holandés en la corte de Felipe IV. Diario del viaje de Lodewijck Huygens 1660-1661*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes-Doce Calles, 2010, trad. Goedele de Sterck, colaboración de Jacinto de Vega, 177.
- JULIO, M^a Teresa, ed., *Academia burlesca que se hizo en Buen Retiro a la majestad de Filipo Cuarto el Grande. Año de 1637*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert (Biblioteca Áurea Hispánica, 41), 2007.
- Teatro Español del Siglo de Oro*. Base de datos en CD-Rom. ed. Chadwyck-Healey, coord. María del Carmen Simón Palmer, 1998.
- RUBIERA, Javier, «Moreto y Lanini ante el personaje del demonio: notas sobre *Santa Rosa del Perú*», en *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*, en Aurelio González, Serafín González, Lillian von der Walde Moheno (eds.), México, El Colegio de México / Universidad Autónoma Metropolitana / AITENSO, 2010, 259-272.



_____, «Moreto y la colaboración de ingenios. *Nuestra Señora del Pilar*», en
María Luisa Lobato y Antonio Cortijo Ocaña (eds.). *Agustín Moreto:
Theatre and Identity, eHumanista. Journal of Iberian Studies*, 23,
2013, 212-224.



Una Cenicienta española: *La tonta del bote* y sus adaptaciones cinematográficas

Stanley Black
University of Ulster
sj.black@ulster.ac.uk

Palabras clave:

Pilar Millán Astray, Sainete, Adaptación, Cenicienta, Regeneracionismo.

Resumen:

Este artículo ofrece un estudio comparativo socio-histórico de la célebre obra teatral *La tonta del bote* de Pilar Millán Astray y sus dos adaptaciones cinematográficas, *La chica del barrio* (1956) de Ricardo Núñez y *La tonta del bote* (1970) de Juan de Orduña. Como sainete inspirado en el cuento de la Cenicienta, la obra de Millán Astray constituye una versión bastante radical de un género y un arquetipo normalmente más representativos de los valores conservadores, sobre todo con respecto a la situación de la mujer. El análisis de las dos adaptaciones cinematográficas, muy en sintonía con la mentalidad imperante en el régimen franquista y que aparecieron en dos momentos decisivos para la sociedad española, revela las tensiones y las contradicciones que caracterizaban a esta época y cómo el mensaje moderadamente regeneracionista de Millán Astray fue manipulado, no siempre con éxito, en aras de una defensa de los valores tradicionalistas y conservadores.

A Spanish Cinderella: *La tonta del bote* and its film adaptations

Key Words:

Pilar Millán Astray, Sainete, Adaptation, Cinderella, Regenerationism.

Abstract:

This article offers a comparative socio-historical study of the well-known play *La tonta del bote* (1925) by Pilar Millán Astray and two of its film adaptations, Ricardo Núñez's *La chica del barrio* (1956) and Juan de Orduña's 1970 version, *La tonta del bote*. As a recreation in the form of a *sainete* of the tale of Cinderella, the original play is a rather radical reworking of a genre and an archetype which are usually considered to be highly conservative, especially with regard to the situation of women. An analysis of the two film adaptations, very much in tune with the reigning mentality of the Franco regime and appearing at two crucial moments for Spanish society, reveals the tensions and contradictions that characterized the period and how the moderately 'regenerationist' message of Millán Astray was manipulated, not always successfully, in the defense of the regime's traditionalist and conservative values.

En este artículo se propone un análisis de tres obras populares, relacionadas entre sí: un sainete, *La tonta del bote*, de Pilar Millán Astray (1925) y dos versiones cinematográficas del mismo. No se trata de un estudio formalista de las adaptaciones ya que nuestro interés se centra más bien en el contexto socio-histórico en el cual se produjeron estas obras, tanto los filmes como el sainete que forma su base, y en «la condición de transferencia histórico-cultural inherente a toda práctica adaptativa» (Pérez Bowie, 2004: 13). El presente estudio se centrará en cómo ciertas obras pertenecientes a la «cultura oficial» reflejan y responden a los cambios sociales producidos en ciertos periodos clave de la historia. A pesar de ser obras relativamente ignoradas por la crítica por carecer de la suficiente calidad estética o intelectual, su interés estriba en lo que revelan de las tensiones producidas por un difícil proceso de modernización, sobre todo con respecto a la situación de la mujer española, en tres épocas distintas. Forman un grupo de obras caracterizadas por una conjunción de componentes conservadores. La autora de la obra teatral pertenecía a la clase burguesa reaccionaria que floreció tanto durante la dictadura primorriverista como, más tarde, durante el franquismo. El sainete como género literario se caracterizaba tanto por un convencionalismo formal como por su conformismo ideológico¹ y el cuento de hadas en general (el sainete de Millán Astray está basado en el cuento de la Cenicienta) tendían a confirmar los prejuicios y producir pasividad en el lector (Jackson, 1981: 33). Por añadidura, la película *La chica del barrio* (1956) de Ricardo Núñez, además de su base sainetera, reviste las características del musical folclórico, otro género que representa «continuidad respecto a la década autárquica» (Monterde, 2004: 269). En cuanto al contexto sociopolítico en cada caso, tanto la obra de teatro, producida durante la dictadura de Primo

¹ En su libro sobre *Lo sainetesco en el cine español*, (Alicante: Universidad de Alicante, 1997), Ríos Carratalá subraya el «carácter conservador y fundamentalmente conformista» del sainete teatral, particularmente en lo relativo a la crítica de lo «moderno» (p.108). Como veremos, es un aspecto en el que la obra de Millán Astray, aunque no tanto sus adaptaciones, se aleja parcialmente de la norma.



de Rivera como las dos adaptaciones para el cine, estrenadas en momentos clave del régimen franquista, 1956 y 1970, son manifestaciones de una ideología conservadora, favorable al régimen derechista dominante en ambos casos. Lo que propongo hacer es analizar la relación del sainete original con su contexto socio-histórico y después estudiar las adaptaciones hechas en distintos momentos con el fin de estudiar cómo los productos de la cultura oficial reflejaban las tensiones en la sociedad en determinados momentos de transición.²

Soy consciente del peligro de caer en un pensamiento excesivamente dicotómico al hablar de cultura oficial o de un cine favorable a (o favorecido por) el régimen franquista. Críticos como Labanyi (2002), Castro y Cerdán (2011) y Marsh (2005) han demostrado muy bien que el cine popular durante el franquismo, a pesar de su convencionalismo y su ideología reaccionaria, no deja de caracterizarse por una ambivalencia compleja y subversiva que rompe los esquemas binarios. De hecho este trabajo aspira a situarse en el mismo terreno al analizar cómo estas obras, sin salir del conservadurismo ideológico y artístico que las caracteriza, responden a las tensiones producidas por un proceso de modernización, sobre todo en lo que concierne a la situación de la mujer en España.

La tonta del bote (1925) fue uno de los sainetes más exitosos de los años veinte (Oropesa, 2001). Según Pilar Nieva de la Paz este fue uno de solo dos sainetes de la autora «que superaron ampliamente la mítica barrera del éxito de la época, las cien representaciones» (Nieva de la Paz, 1992: 131). Inspiró tres adaptaciones cinematográficas, una en 1939, otra en 1956 y la más reciente en 1970. La primera, bajo la dirección de Gonzalo Delgrás se ha perdido pero, según la necrología del director en *El País*, fue «uno de los mayores éxitos del momento» (*El País*, 26.10.1984). La película de 1956, titulada *La chica del barrio*, dirigida por Ricardo Núñez, fue, como indica su título, una versión libre de la obra original. Finalmente, la de 1970

² Un ejemplo excelente de esta metodología es «Four *Little Women*: Three films and a novel» de Pat Kirkham y Sarah Warren, en Cartmell y Whelehan, 1999: 81-97. Ver también Cartmell y Whelehan, 2010: 5-8.



fue dirigida por el legendario Juan de Orduña, muy afín al régimen franquista, y contaba con la colaboración de la popular *vedette*, Lina Morgan.

El sainete ocupaba un lugar destacado en la cultura española y su relevancia sobrevivió la llegada de la nueva industria cinematográfica, principalmente como medio para la transmisión de valores conservadores. En los años cincuenta, Gonzalo Torrente Ballester había notado cómo las «falanges del casticismo oponen el sainete, con música o sin ella, a la invasión extranjerizante» (Torrente Ballester, 1957: 70). Para Torrente, era un género conformista, incapaz de ir «a contrapelo de la sociedad» salvo en casos muy aislados, y el crítico exfalangista concluye que «es un teatro sin gran importancia literaria, pero de enorme importancia social. Su material es un documento social de primer orden» (Torrente Ballester, 1957: 73). Según Lucy Harney, mientras en el siglo XVII este género podía desempeñar alguna función carnavalesca, en las últimas décadas del siglo XIX y primeras del siglo XX su formato se había integrado cómodamente en lo que Adorno llamaba la «industria de la cultura» favorable al mantenimiento del estatus quo social, aunque siempre conservaba algún potencial para la crítica social (Harney, 2002: 328). Como bien destaca Salvador Oropesa este fue el caso de Millán Astray quien utilizaba el sainete para tratar importantes temas sociales de la época, y, en particular, para promover el desarrollo del pensamiento feminista conservador en la España contemporánea (Oropesa, 2001: 259).

Deborah Parsons subraya la conexión entre el mayor éxito del sainete y su contexto socio-histórico finisecular, un periodo de turbulencia social y cambio tecnológico. En los años veinte el sainete constituía un entretenimiento popular capaz de tranquilizar a las masas y por tanto servía para contrarrestar los efectos de la agitación social al transmitir una imagen positiva de España y su capital (Parsons, 2003: 71). Por tanto, como apunta Dru Dougherty, se le puede criticar por «esconder los problemas acuciantes



de España bajo una máscara festiva» aun si algunas obras lograban transmitir «un sentido de la respuesta ambigua de España a la modernización» (Dougherty, 1999: 215).

El cine español de la posguerra, hambriento de guiones, recurría a «textos literarios anteriores a la guerra, escritos por autores que sintonizaban plenamente con la mentalidad de los sectores sociales que apoyaron al régimen de Franco» (Pérez Bowie, 2004: 60). En el área de las adaptaciones, y a pesar de tratarse de «discursos heterogéneos» (Sánchez Noriega, 2000: 62), el teatro constituyó su cantera más fértil, y en los años cincuenta los principales autores masculinos de sainetes, Carlos Arniches y los hermanos Álvarez Quintero inspiraron nada menos que catorce adaptaciones (Seguin, 1995: 51). El sainete presentaba una sociedad preindustrial, jerarquizada, despolitizada y profundamente católica (Triana Toribio, 2003: 20).

En cuanto al cuento de hadas este tenía una función doble, o reforzando o cuestionando los valores tradicionales. Jack Zipes subraya esta función ambivalente de los cuentos populares que suelen reflejar el orden social de cierta época histórica, o reafirmando las normas o demostrando la necesidad de cambiarlas (Zipes, 1983: 17). No obstante, cuando en el siglo XVI estos cuentos populares se transformaron en cuentos de hadas a manos de la aristocracia y la burguesía, se convirtieron en instrumentos de socialización, en particular para las mujeres. Las versiones de Perrault y aún más las adaptaciones de Disney, forman parte del mismo proceso civilizador. Según Zipes, hay una línea directa desde Perrault a la industria cultural protagonizada por las producciones de Disney. Las obras que vamos a analizar están inspiradas en la historia de la Cenicienta que, especialmente en la versión más famosa de Perrault, es considerada como uno de los mejores ejemplos de la típica representación patriarcal del género y el poder en los cuentos de hadas (Zipes, 2008: xvii).



La tonta del bote (1925)

Lo primero que hay que reconocer es que lo que llamamos aquí el texto original, base de las versiones cinematográficas, es asimismo una adaptación; en este caso de un «argumento universal» (Fernández, 2000: 20) o una «obra emblemática» (Sánchez Noriega, 2000: 51-2) que es la historia de la Cenicienta. El sainete de Millán Astray representa una sociedad en un estado de decadencia moral y económica que atraviesa una fase de modernización y cambio. Los viejos valores van siendo reemplazados por nuevos. Felipe el Postinero, el Príncipe Azul de la obra, es especialista en «esos bailes modernistas» (p.5). El negocio de Doña Engracia, que consiste en vender a la clase baja la ropa usada de la clase alta, no prospera y dará paso a la nueva academia de baile de Felipe el Postinero. Millán Astray no se arredra de aludir a un duro entorno social en el que los personajes, sobre todo las mujeres, luchan por la supervivencia de sus familias debido a la incapacidad, voluntaria o involuntaria, de los hombres de mantenerlos. Engracia, una viuda que busca alquilar una de sus habitaciones, resume la situación desesperada de sus clientes: «¡Pobre gente, aspeás de hambre y con el güito puesto! ¡Qué vida!» (Millán Astray, 1925: 2)

En esta versión de la historia de Cenicienta, la protagonista, Susana es una chica sin gran atractivo físico pero con buen corazón, pero a diferencia del cuento, Millán Astray la dota de un talento que le deparará el éxito fuera del ámbito doméstico. La madre biológica de Susana había sido una bailaora de flamenco que, aunque «tan feílla y tan esmirriá» había tenido un «estilo que enamoraba». Engracia no es la típica madrastra cruel. Demostró su bondad al acoger a Susana, pero la tiene como criada, la maltrata, y encima compite con ella para conquistar a Felipe. Cuando Felipe acepta alquilar la habitación, es en gran parte debido al carácter alegre de Susana y su diligencia en mantener la casa limpia. El deseo que siente Engracia por Felipe es alentado por los rumores infundados de su relación con una mujer mayor que él, Pascuala la Crepé (p.14). Más tarde nos enteramos de que Felipe era en realidad el hijo de Pascuala, fruto de una



relación adúltera (p.18). Una relación que parecía escandalosa e ilícita resulta ser no convencional pero honrada. Esto subraya el aspecto malsano del enamoramiento de Engracia, resultado posiblemente de su maternidad frustrada. Este «problema» de Engracia se resuelve al final de la obra cuando, como «madre», Felipe le pide permiso para casarse con Susana.

Como demuestra este breve resumen el sainete de Millán Astray, en gran parte, sigue las pautas conservadoras del cuento y de la época. En los años veinte el teatro español experimentaba una fuerte competencia, por un lado, del teatro europeo, sobre todo del parisino, y por otro, de la nueva industria cinematográfica. En *La tonta del bote* se vislumbran estas nuevas tendencias en las alusiones a los nuevos estilos de baile, al cine y a la hegemonía del gusto parisino, sobre todo en lo relativo a la ropa. Susana, aunque ha heredado el talento de su madre, después perfecciona su técnica en una academia de París. Por tanto la obra es un buen ejemplo de lo que Dougherty llama una tradición atrapada entre la nostalgia de la España tradicional y las nuevas formas que ganaban una popularidad masiva por toda Europa (Dougherty, 1999: 215). También la obra refleja la situación política del régimen de Primo de Rivera. El golpe de 1923 había sido el resultado del nerviosismo de la clase dominante ante una transición social de un sistema oligárquico a la democracia (Romero Salvadó, 1999: 48). Las referencias al principio de la obra a una clase alta a la que la clase baja intenta imitar al comprar su ropa vieja, contrasta con una situación más moderna y más democrática al final cuando Susana y Felipe, una pareja más igualitaria en términos artísticos, representan la nueva generación.

Es una situación donde aún rige un código moral católico y conservador pero sin la presencia explícita de los típicos representantes y contextos institucionales (clero, iglesia, etc.). La obra viene a ser una expresión de una visión populista muy acorde con el régimen de Primo (Romero Salvadó, 1999: 51-2). Según Romero Salvadó, ya en 1925, las medidas de emergencia se levantaron y se evidenció un intento honesto por parte del gobierno de mejorar las condiciones sociales, sobre todo de la



clase baja (p.53). Además, en esa década hubo una fuerte presión para cambiar la situación de la mujer. A las viudas y solteras les dieron el derecho a votar en 1924. Según Pilar Folguera, fue una época ambivalente, donde «la dualidad y la ambigüedad serán dos de las características que pueden definir al régimen de la dictadura» en su intento de reconciliar el «espíritu renovador y europeizante» del periodo con «la defensa de los valores más tradicionales» (Folguera Crespo, 1997: 486). Por tanto, más que un intento de criticar al régimen, la obra de Millán Astray puede considerarse en sintonía con la ideología paternalista de una dictadura que pretendía sacar adelante a España del estancamiento en el que la había metido la Restauración.

Mientras que Millán Astray se cuida de criticar directamente el sistema político de la época y sus instituciones, como indica Oropesa, es de notar que estas instituciones brillan por su ausencia. Susana es un personaje más activo que su homóloga en el cuento de hadas. En contraste con la caracterización algo estática que normalmente tipifica el sainete y los cuentos, Millán Astray nos muestra una transformación hecha por la propia protagonista, a veces a contrapelo de las instituciones y sus consejos. El sentimiento de inferioridad y falta de mérito que padece Susana al principio, una característica del cuento popular, aquí recibe una capa añadida de moralidad católica. La Iglesia no aparece directamente en la obra pero Susana cuenta a Felipe que el cura en el confesionario, la había animado a aguantar su sufrimiento por Dios y las almas en Purgatorio. Cumplir con este consejo le da cierta satisfacción sobre todo siendo su madre una de las almas beneficiarias (p.17). Sin embargo, Felipe no tolera que Susana tenga que seguir sufriendo y así rechaza la moralidad católica al tiempo que actúa de acuerdo con su modelo, el Príncipe Azul que ayuda a Susana/Cenicienta a escaparse de la miseria en la que su madrastra la ha sumido. Pero en el sainete, Susana es liberada no simplemente gracias a Felipe sino también a su propio talento artístico. En vez de la cualidad pasiva de «bondad» o la ayuda de una hada madrina, como ocurre en el cuento de Perrault, lo que



realmente salva a Susana es su talento para bailar que la hace igual a Felipe (actúan como hermanos, para evitar el escándalo). La filosofía de la pasividad y la resignación preconizada por la Iglesia es rechazada a favor de una solución más moderna, ser artista en pie de igualdad con los hombres. Si el papel tradicional de la mujer española se limitaba al hogar y al matrimonio por imperativo económico, es significativo que la reunión que organiza Susana, ahora el miembro dominante de la familia (por su fama y su riqueza), al final de la obra se escenifica en el aire libre del Parque del Retiro (Mohammad, 2005: 250). Asimismo, el matrimonio, más que el objetivo principal de la protagonista, se presenta como una consolidación social e institucional de la felicidad y el éxito ganado a pulso por la virtud, la diligencia y el talento.

No debemos, desde luego, exagerar el radicalismo de la obra de Millán Astray. La protagonista llega a un fin feliz a fuerza de talento y trabajo, pero dentro de un marco conservador y católico, y en el caso de Asunta y Narciso, un matrimonio subvencionado por «dos señoras de mucho postín» (p.25). La España de Millán Astray es inclusiva, conservadora y unificada. Implícitamente es una España donde se aceptan las minorías étnicas, tales como la madre gitana de Susana,³ y el enfoque madrileño del sainete excluye referencias a las fuerzas centrífugas que asolan al país. El intercambio gracioso entre el camarero gallego y Narciso en el tercer acto es la única mención de una rivalidad regional:

NARCISO: Tié muchas narices que un gallego se guasee de un chulo de barrios bajos. (pp. 25-26)

A pesar de esto, podemos ver que el uso que hace Millán Astray del formato del sainete y la figura de Cenicienta, los dos asociados tradicionalmente con mantener un estatus quo conservador, se presta al servicio de un régimen que busca el cambio. *La tonta del bote* (1925) retrata

³ Para un análisis excelente de la ambigua relación entre el Régimen y el cine españoles y el tema del gitano ver Labanyi, 1997.



una sociedad que avanza hacia la modernidad e incluso hace referencia al nuevo fenómeno del cine que terminaría por reemplazar el teatro en la preferencia del público y también incorporaría las características del sainete (Castro y Cerdán, 2011; Ríos Carratalá, 1997). Hablando del éxito de Susana, Lorito, que ahora trabaja en la taquilla de un cine, lo llama «peliculesco». En un momento Felipe parece anticipar las posteriores adaptaciones fílmicas de la obra cuando dice que entre los muchos contratos que han firmado uno es «para hacer una película en París» (p.28).

La chica del barrio (1956)

La película *La chica del barrio*, es una adaptación de la obra teatral al formato de la comedia musical, otro género implícitamente conservador (Jordan y Allinson, 2005: 96). Ríos Carratalá la describe como «un musical no siempre respetuoso con el texto original de un sainete que recreaba melodramáticamente el tema de la Cenicienta» (Ríos Carratalá, 1997: 130). Aunque se adhiere al sainete original en muchos aspectos, la estructura del texto fílmico se desvía considerablemente de su base literaria. Una característica notable de esta versión es su incorporación de fuertes alusiones intertextuales a la reciente versión animada de Disney, *Cenicienta* (1950), estrenada en España a finales de 1952. Hasta tal punto que si bien podemos decir que la película es una recreación libre de la obra teatral de 1925, e incorpora importantes elementos del género folclórico, también es posible ver en ella un trasvase parcial de la película de Disney.

A diferencia de las otras versiones que analizamos, la relación entre *La chica del barrio* y *Cenicienta* de Disney funciona a nivel diegético. Los personajes mismos se refieren al cuento de hadas. Igual que en la versión de Disney, el día de esta Susana comienza abruptamente con el sonido molesto del despertador y le saluda Trini con: «¿Qué le ha pasado a la bella durmiente?». Cuando Felipe vuelve a casa y encuentra a Susana llorando sola, insiste en llevarla al baile de máscaras diciendo: «¿No has oído contar



nunca el cuento de la Cenicienta?». También se recuerda la versión de Disney en la escena en que Susana se despierta en el apartamento de Cipri rodeada de pájaros y gatitos. La habitación de Susana en lo alto del edificio recuerda el ático de Cenicienta. La película introduce deliberadamente transformaciones, supresiones, sustituciones y añadidos a la versión animada (Sánchez Noriega, 2000: 147-8). Así, en vez de conocer a su Príncipe en el baile, es Felipe quien la lleva a un baile de máscaras. De esta manera, también, Felipe sustituye al Hada Madrina al facilitar la asistencia de Susana al baile. Las doce en el reloj no marcan la hora cuando Susana debe abandonar el baile, sino el comienzo de su sueño de cantar en el café. El baile de máscaras es un añadido total y sustituye a la competición de danza en la obra original. Pero lo más destacado es que *La chica del barrio* sigue a Disney en un desenlace abrupto cuando termina con el matrimonio sin ninguna referencia a la suerte de las hermanastras crueles. El sainete de Millán Astray y su adaptación mucho más fiel por Orduña recogen el espíritu reconciliador de Perrault en sus respectivos desenlaces. Tal supresión significa que *La chica del barrio* carece del mensaje regeneracionista que caracterizaba el sainete original.

Esta serie de referencias intertextuales a la versión de Disney pueden interpretarse como un indicio más de la poderosa influencia hollywoodiense en el cine español. En *¡Bienvenido Mr Marshall!* (1952) Berlanga y Bardem habían ofrecido una visión mucho más crítica del mismo fenómeno. Igual que la película de Berlanga y Bardem, la de Núñez es producto de la primera mitad de una década en la que España dependía de EE UU económica, política y culturalmente. *La chica del barrio* ofrece una visión mucho más implícita de la creciente subordinación voluntaria del cine español a la hegemonía de Hollywood en esta versión castiza del cuento de Disney, revestida del formato cómodo y autóctono de sainete.

Aunque la historia de Cenicienta es el ejemplo por antonomasia del modelo de historia del éxito social, tipo *rags-to-riches*, no suele interpretarse de manera progresista y mucho menos como emancipadora



para las mujeres. Según Zipes forma parte de una serie de cuentos que discriminan contra las mujeres que suelen ser dominadas por los hombres y estos son los que definen su identidad (Zipes, 1979: 136). Para Amy Davis, *Cenicienta* es una típica película de Disney, donde la protagonista es un arquetipo de mujer buena, sencilla y bondadosa «lo que Virginia Woolf una vez llamó “el ángel del hogar”» (Davis, 2007: 19). *Cenicienta* es la típica heroína pasiva de Disney, un personaje muy criticado por ser un modelo negativo para las chicas (Davis, 2007: 22). Por tanto, el arquetipo de *Cenicienta* encajaba perfectamente en la visión de la mujer ideal y el culto de la domesticidad promovidos por la *Sección Femenina* franquista que elogiaba a la mujer «ángel del hogar» (Grothe, 1999). Esta aceptación de la figura tradicional de *Cenicienta* por el Régimen y la Falange en términos de etnia, femineidad y religión resulta aún más clara cuando pensamos en la prohibición por la censura franquista en 1936 de una *Cenicienta* alternativa hecha por el comunista, Antonio Robles, donde «el texto cuestiona los postulados que serán fundamentales del franquismo: sobre clase, haciendo referencia a la reciente abolida monarquía en España; la religión católica y la raza española, omitiendo lo que para el régimen eran los valores fundamentales y baluartes del nuevo estado español» (Fernández-Babineaux, 2010: 576).

A pesar de la ideología predominante, España a mediados de los cincuenta atravesaba un periodo de cambio social, cultural y, también, cinematográfico, sobre todo en lo tocante a las mujeres y su papel en la sociedad. Tanto el Régimen como la Iglesia católica eran sensibles a cualquier influencia cinematográfica que distrajese a la mujer de su destino y misión esenciales que eran, según ellos, ser madre fiel y esposa sumisa (Brooksbank Jones, 1998: 2). *La chica del barrio* es una película sin duda conformista. Es una versión madrileña del típico «musical folclórico» andaluz, uno de los géneros más populares y duraderos de la década de los cincuenta. Estas películas representaban la emergencia de un cine de evasión a partir de 1950, una reacción contra el cine más politizado que se



veía en las producciones históricas y bélicas de los cuarenta (Bonaddio, 2004: 24-39; 36).

Eva Woods ha demostrado cómo los productos folclóricos muchas veces distaban mucho de ser meros reflejos de la retórica nacionalcatólica y en muchas ocasiones contravenían los valores esenciales del Régimen (Woods, 2004: 40). En estas películas dominaba el argumento de la heroína que alcanzaba la fama artística, y esta transformación de la protagonista en una estrella, un éxito, iba a contrapelo del dogma fascista y franquista (Woods, 2004: 46). Como explica Woods, en casi todas las comedias musicales andaluzas la protagonista es una huérfana cuyos padres biológicos están ausentes, sustituidos por otros, una situación que «se alejaba radicalmente del concepto autoritario católico de familias unidas y jerarquía patriarcal» (p.49). Además de transgredir la imagen patriarcal de la familia unida española, ataca al concepto de la masculinidad española. Si las folclóricas solían ser buenas y talentosas, los hombres por el contrario invariablemente eran unos fracasados, borrachos y mujeriegos (p.49). La arquetípica representación de esta protagonista era la figura de Sara Montiel en *El último cuplé* (1957) –irónicamente obra de Juan de Orduña– la antítesis de la mujer humilde y abnegada preconizada por el fascismo (p.52). Para Woods, las películas de este género, lejos de apoyar la ideología hegemónica del Régimen, respondían a una motivación más comercial promovida por los defensores del capitalismo y la modernización en España. El análisis de Woods es acertado aunque bien es verdad que por muy «peligrosas» que eran estas películas para la ideología franquista, el desenlace solía servir para devolverlas a un marco moral aceptable, o por medio del matrimonio como en *La violetera* o una muerte en brazos de su amante en *El último cuplé*.

El filme de *La chica del barrio* puede ser considerado un curioso caso intermedio. La historia de éxito protagonizado por Susana no amenaza los valores sociales, morales ni patriarcales de la época y el Régimen. Los personajes masculinos son positivos y dominantes, la heroína es



esencialmente sumisa, y su liberación final no es hacia la independencia sino desde la esclavitud en que la mantenía su «madrastra» hacia el reino «ideal» del estado conyugal. Susana está orgullosa de su limpieza y diligencia doméstica. Esta es la clave de su éxito en rescatar económicamente a la familia ya que es lo que atrae a Felipe el Postinero a la casa. La limpieza y la higiene eran pilares básicos del discurso franquista (Carbayo Abengózar, 2001: 82). De hecho, el talento de Susana para cantar influye menos en su cambio inicial de fortuna que su carácter ejemplar como mujer ideal. En eso su historia se mantiene fiel al modelo de Cenicienta según el cual, a Cenicienta la «rescatan» no por algo que haya hecho sino porque se ha reconocido su esencial bondad. Este modelo de salvación habría sido muy aceptable al estado franquista y de hecho se aproxima mucho a las características de la novela rosa, otro género «aceptado» por el Régimen y muy popular en esa época por sus rasgos «políticamente asépticos y caracterizados por su tendencia evasiva con relación a la conflictiva realidad del momento» (Pérez Bowie, 2004: 65). De forma que la adaptación de 1956 del sainete de Millán Astray subraya la relación entre Susana y su modelo Cenicienta y se acerca bastante al ideal femenino nacionalcatólico. Frente a la sensualidad de personajes como los encarnados por Sara Montiel que predominaban en las producciones folclóricas clásicas, *La chica del barrio* ofrecía a los partidarios del Régimen un paradigma femenino mucho más aceptable.

No obstante, incluso en esta película se detectan tensiones en la representación de la mujer en una sociedad patriarcal sujeta a fuertes presiones modernizadoras. La versión de Cenicienta representada en *La chica del barrio* corresponde al análisis hecho por Zipes de la versión de los hermanos Grimm. Según Zipes, los cuentos de Grimm son principalmente cuentos populares mágicos (*Zaubermärchen*) donde predomina la pequeña unidad familiar y sobre todo la recepción social de estos cuentos es conservadora (Zipes, 1983: 148). En estas versiones populares originales, los jóvenes protagonistas, a pesar de los conflictos, no rechazan la



institución de la familia patriarcal. La estructura narrativa típica describe la separación de estos jóvenes de la familia, su interacción con otros hasta ganar suficiente respeto y valor para luego poder ser aceptado, muchas veces en forma de matrimonio, por su familia original (p.149). El sueño del protagonista oprimido no es escapar o buscar una nueva familia, sino volver fortalecido a la familia original (p.149).

Todas las versiones de la historia de Cenicienta que estamos estudiando corresponden a este modelo, mucho más que al de Perrault. Susana no es simplemente sumisa y hacendosa. Su talento le permite reclamar su posición en la sociedad. En la obra de Millán Astray la opresión que sufre Susana se puede atribuir a la falta de lazos de sangre entre ella y la familia, igual que en el cuento es hijastra, pero también sospechamos un elemento de racismo. Al final de la obra, esa discriminación sanguínea y étnica es compensada por su talento artístico, el cual permite, no una restauración del viejo orden sino un nuevo orden, más moderno basado en el éxito profesional de Susana, un éxito, ganado a pulso después de su trabajo en una academia parisiense.

A primera vista la película de 1956 parece conservadora. Omite gran parte del comentario social con el que se inicia el sainete original y además parece no solo subrayar los elementos más conservadores de la historia de Cenicienta sino también imitar elementos de la versión ultraconservadora de Disney. Sin embargo, hay elementos que nos hacen dudar de la pasividad de Susana. Vamos a destacar tres en particular. Primero, a diferencia de la obra teatral y de la versión de 1970, aquí Susana *activamente* logra que Felipe entre en la casa. Utiliza su astucia para negociar el trato con Cipri y puede darle una sorpresa a Doña Engracia; segundo, cuando Susana, con una sofisticación solapada, entra en la habitación de Felipe, conocido mujeriego, para agradecerle haberla defendido ante la familia, aprovecha la oportunidad para pedirle que no vuelva tan tarde por las noches, ya que una consecuencia es que las otras mujeres de la casa, celosas, se la toman con ella. Al salir, la expresión de su cara cambia. Ya no es de agradecimiento



inocente sino de un reconocimiento bastante coqueto de la atracción erótica que ejerce Felipe sobre las mujeres: «Como usted es tan, tan...» dice, de manera sugerente. Felipe, acariciándole el brazo, dice que es él quien debería agradecerle a ella. Es una escena con un fuerte cargo erótico y en ella Susana cambia de criada victimizada a seductora. Pero en esta ocasión utiliza su poder de seducción para manipular su deseo de protegerla de las palizas como manera de controlar sus impulsos mujeriegos, todo con el fin de, a la larga, captarle como marido.

Finalmente, después de huir de la casa al ático de Cipri, Felipe la descubre. Ya un poco interesado en Susana, él se fija más en su aspecto. Cuando ella le suplica que la deje quedarse en casa de Cipri, prometiendo hacer todas las tareas domésticas, Felipe la mira de manera poco inocente y dice: «Pa' criada no sé si me servirás». Pregunta por qué ha vuelto a llevar coletas, y Susana se dispone a soltárselas si así lo desea él, pero Felipe la para. Mucho más que la obra teatral y la versión de 1970, la versión de 1956 es una historia no tanto de la bondad premiada sino más bien la evolución de una niña hacia la madurez femenina. Vemos esta evolución en las relaciones de Susana con ciertos hombres. Primero el afecto inocente que demuestra al mendigo ciego Sarasate, que es como un abuelo, y luego la escena en casa de Cipri donde la llama «bonita», se propone como un padre adoptivo, la besa inocentemente en la frente antes de meterse ella en su cama (él duerme en la silla) y finalmente la relación con Felipe, un hombre también mayor pero en este caso más apto para el matrimonio. Esta evolución, además, tiene algo de premeditada. Por la noche Susana reza a Dios, diciendo que desde la muerte de su madre, no tiene quien la ame, pero añade enseguida que los dos que sí la aman son Sarasate y Cipri, y después, añade una petición a su madre para que Felipe la ame también. Susana se muestra capaz de manejar activamente estas relaciones. Es consciente de su poder sobre Felipe cuando «amenaza» a Asun que, si la sigue maltratando, «me llevo el huésped».



La película termina con el éxito de Susana, tanto en lo sexual como lo artístico. Felipe en vez de ser el artífice de este éxito ha sucumbido al encanto, por un lado, inocente, y por otro, poderosamente erótico, de Susana, que todas las noches ha rezado a su madre pidiendo precisamente que esos dos sueños se cumplan: que la permitan cantar y que Felipe la quiera un poco. Pese a su inspiración en la historia de Cenicienta, la película renuncia a su dimensión de magia y fantasía. Todo lo que logra Susana es a fuerza de trabajo y talento. Es un desenlace que hubiera satisfecho los valores y la moralidad del Régimen en aquella época, ya que los éxitos de Susana tanto sexual como artístico terminan subordinándose a la institución del matrimonio católico, a la que ella con suma destreza ha conducido a su Don Juan domesticado. Sin embargo, como hemos visto, esta historia, como el cuento de Cenicienta en general, a pesar de su mensaje conservador, contiene elementos de disfuncionalidad familiar que, si no fuera por el marco aparentemente seguro de un cuento de hadas, hubieran perturbado al Régimen.

Visto en su contexto histórico, *La chica del barrio* coincide con la reintegración de España en la comunidad internacional. En 1955 fue admitida en la ONU. Cada vez más próspera gracias a las inversiones masivas de EE UU, había en varios sectores presión para cambios sociales. El conflicto social, en forma de manifestaciones estudiantiles y huelgas, iba en aumento. A nivel cultural, el cine español ese año celebró las Conversaciones en Salamanca durante las que Juan Antonio Bardem hizo su famosa denuncia del cine español actual como «políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico» (Gubern, 2004: 283). El impacto del neorrealismo italiano desde principios de la década generaba un nuevo tipo de cine de oposición, tanto satírico como en *¡Bienvenido Mr Marshall!* (1952) (en la que irónicamente Lola Sevilla parodió a una *folclórica*), como social, en el caso de *Muerte de un ciclista* (1955) y *Calle Mayor* (1956) de Bardem. *La chica del barrio* contrasta con esa tradición y pertenece mucho



más sólidamente a la tradición folclórica aprobada por el Régimen. Dicho eso, la Susana de 1956 al ser más activa en su conquista de su príncipe azul y del reconocimiento público se desmarca de la Cenicienta tradicional. Esta Susana comparte algunas características con la nueva mujer representada por Bardem en el personaje de la joven Matilde en *Muerte de un ciclista*: las dos tienen una carrera artística/académica que las apartará del hogar, demuestran valor al enfrentarse con el orden establecido y, a través de su bondad intrínseca, logran transformar al protagonista masculino.

En el contexto de la España de mediados de los cincuenta, la historia de Susana, enmarcada en el formato escapista de la *españolada*, habría agradado a los defensores del Régimen y a gran parte de los espectadores de aquella época. No es difícil ver cómo la pobre pero valiente y buena Susana, que triunfa sobre la adversidad, de alguna manera personificaba a una España acosada que acababa de emerger de un periodo en el que Franco se veía a sí mismo y a España como en una situación de asedio (Preston, 1995: 535). Un apoloquista del Régimen tildó a la España de la época la «Cenicienta de Europa» (O'Callaghan, 1951). En 1956 España era aún un sistema autárquico y para diciembre de 1956 el dinero de EE UU, en muchos sentidos el «hada madrina» del Régimen, se agotaba y su economía se tambaleaba (Harrison, 1993: 20-1). Los inicios de la disidencia social coincidían con la expansión del sistema universitario, una creciente prosperidad y «nuevas relaciones internacionales y culturales» (Payne, 2000: 439). La crisis de 1956 significaba la caída de la Falange y el cambio de rumbo hacia el neocapitalismo. Justo cuando España estaba a punto de un cambio sociopolítico radical, la mujer española se liberaba del yugo del estereotipo nacionalcatólico. La lucha activa de esta «chica del barrio» contra el modelo doméstico constituye un síntoma de esta tendencia.



La tonta del bote (1970)

Según Salvador Oropesa, Millán Astray fue «silenciada» por el Régimen ya que su visión de la mujer independiente no tenía cabida en su ideología, fuertemente influida por la Iglesia católica (Oropesa, 2001: 258). Para este crítico no es coincidencia que su recuperación por el Régimen con la tercera versión cinematográfica de *La tonta* ocurriese durante la revolución sexual de los setenta y de la mano del director falangista Juan de Orduña (Oropesa, 2001: 259). Sin embargo, esta película *La tonta del bote*, protagonizada por una de las favoritas del Régimen, Lina Morgan, parece tener una relación más bien tenue con el movimiento feminista. Era un periodo del cine español cuando la censura todavía dominaba y el acceso a películas extranjeras era más limitado que nunca. (Higginbotham, 1998: 70; Triana Toribio, 2003: 98).

La película de Orduña comparte con el sainete la sentimentalidad y la exaltación de la bondad esencial de los personajes. Igual que la versión teatral y el cuento de Perrault, aunque no las versiones de Disney y Núñez, el desenlace permite una restauración generosa de los papeles sociales convencionales: Engracia la cruel madrastra y madre frustrada se convierte en una madre de verdad para Susana; Susana, fingiendo ser hermana de Felipe por razones de decoro social, se convierte en su esposa legítima. Igual que la versión de Perrault, pero no de Grimm, Susana al final perdona a la familia que la había maltratado tanto. La película incurre casi en la parodia al exagerar los rasgos de casticismo madrileño, sobre todo el dialecto y el argot chulapos, tan típicos del sainete, ajustándose perfectamente al uso metonímico tan propio del Régimen de la capital como repositorio de los queridos valores españoles frente a las influencias extranjeras. Además, como película de época, podía evadir las referencias a la realidad sociopolítica de finales de los sesenta, una de las épocas más negras y conflictivas para España (Richardson, 2002: 109). Su ambientación «retro» la ponía fuera de peligro a ojos del Régimen.



Mientras la adaptación de Orduña se acerca más al original, la distancia temporal entre la historia representada y el público receptor, en el contexto de la España tardofranquista, la hace menos sincera, casi rayando en la ironía. Las referencias bastante duras que hace Millán Astray a las estrecheces que pasan sus personajes, suprimidas por completo de la versión de 1956, se incluyen aquí pero con un claro tono irónico y falto de cualquier nota de preocupación social. Si en la primera escena de la obra teatral *Filomena* se quejaba de su situación de penuria, «Por Dios, que estamos ahogadas con la enfermedad de Martínez» (p.2), en la película el director se aprovecha para hacerle un guiño al público de los setenta:

FILOMENA: ¿Creerá usted que hay chachas que cobran diez y doce duros mensuales? Como todo siga así, para el año setenta, van a cobrar, ¿qué sé yo? Cinco mil pesetas.

La relativa seriedad del original en la adaptación de 1970 se ha transformado en humor y un reconocimiento indirecto del progreso hecho por la España del milagro económico.

Se suprime, asimismo, cualquier referencia a una explicación genética del talento de Susana, y por supuesto se borra cualquier mención de su sangre gitana. Aquí la Susana protagonizada por Morgan conquista a Felipe por su bondad como persona. Nunca se demuestra ni se explica su talento artístico, y su «descubrimiento» se atribuye a su capacidad de hacer entre bambalinas una exhibición bastante grotesca de baile cómico. Este tipo de humor físico era, desde luego, típico de Lina Morgan, una actriz cuyas payasadas habían mantenido al público español entretenido durante años y a quien Paul Julian Smith considera una de las favoritas de la España profunda (Smith, 2006: 21). Morgan era, con Alfredo Landa (en su época *landista*) representante de «un cine que parece vivir de espaldas a los profundos cambios sociales y de modos de vida que se estaban produciendo por aquellos años» (Pérez Rubio y Hernández Ruiz, 2005: 216). Por tanto,



ni ella ni su personaje Susana podía ofrecer ningún modelo a imitar o admirar a la española contemporánea.

Los sectores más conservadores de la sociedad española de la época no fueron inmunes a las presiones feministas entonces en boga. En 1970, bajo presión de la segunda ola del feminismo español, la Sección Femenina organizó un Primer Congreso Internacional de Mujeres en Madrid para establecer un primer intento de diálogo entre el Régimen y los diferentes movimientos nacionales e internacionales de mujeres (Brooksbank Jones, 1998: 6). Lo que caracterizaba el feminismo español de finales de los sesenta era el «feminismo de igualdad». Como señala Robina Mohammad, el régimen franquista procuró deshacer los progresos hechos durante la República y devolver a la mujer al hogar y a la Iglesia. Durante los sesenta ciertos textos clave del feminismo circulaban en la clandestinidad, y bajo la influencia de figuras como Betty Friedan y Simone de Beauvoir, las dirigentes del movimiento feminista en España empezaban a rebelarse contra el modelo impuesto por el franquismo (Mohammad, 2005: 249; Martín Gaité, 1994: 217).

En la película de Orduña hay un tímido reconocimiento de estos nuevos aires, aunque la respuesta es reaccionaria e insuficiente. Como adaptación, es relativamente fiel al argumento e incluso al diálogo de Millán Astray. Un ejemplo es la escena de la acalorada disputa entre Asunta y Narciso (en el segundo acto del sainete), donde ella se queja de la desigualdad de los sexos y la amenaza constante de violencia que sufren las mujeres. En la obra de Millán Astray, Asunta dice:

¡Mira que es grande! Os cansáis de nosotras y con dos patás nos tiráis al arroyo como pingo que no sirve. Nos hartamos las mujeres y tiés que seguir tragándote la purga porque si no te rebañan el cuello ¡Qué asco de tíos! (p.20)



En la película esta escena se repite *verbatim* pero introduce un añadido con la defensa airada que le hace Asunta cuando el sereno pretende impedirle a Narciso pegarla:

SERENO: ¡Quieto hombre! Pero ¿qué pasa, hombre? ¿Por qué la pega?
ASUNTA: ¡Porque le da la gana! Pa' eso es mi hombre. ¿Pasa algo?

Igual que la obra teatral, la película demuestra a la mujer, a través del personaje de Asunta, enfrentándose sin miedo a los hombres en defensa de sus derechos, pero como muchas otras películas de la época la amenaza de violencia masculina en el fondo se tolera. Es curioso que en una entrevista para *Abc* poco después del estreno de la película, la actriz que encarna a Asunta, Mary Francis, expresa este feminismo moderado de igualdad cuando dice: «La mujer tiene que estar siempre a la altura del hombre», revelando cómo, en este feminismo, siguen siendo los hombres los que marcan las pautas.

Otra de las pocas concesiones de la película a este feminismo igualitario es la burla que se hace de cierta falsa masculinidad. No solo contrasta la virilidad noble de Felipe con el machismo cómico de Narciso (José Sacristán), como en la obra teatral, sino que aquí también va más lejos. Cuando, hacia el final, Cipri visita a la pareja en su casa, Narciso desempeña el papel cómico del calzonazos, sujetando a los niños y quejándose de las labores domésticas que tiene que hacer, mientras Asunta se repantiga cómodamente en el sillón, con un estilo chulesco.

En otra escena vemos un tímido atisbo de rebelión por parte de Susana contra los problemas que su destino le ha deparado. Mientras en la obra teatral, Susana había aceptado sin cuestión la filosofía de la resignación predicada por el cura, en la película se repite la escena del confesionario (esta vez de manera directa y con una representación más positiva de la Iglesia) pero a Susana le permite añadir una nota de rebelión que no figuraba en la obra teatral: «Y ¿por qué ahora tengo menos resignación? ¿Por qué me entran estas ganas de rebelarme? »



Estos pequeños detalles de mentalidad igualitaria y rebeldía, dentro del más puro convencionalismo definen la película de Orduña como una respuesta muy moderada y conservadora a la ola de feminismo que experimentaba el país a finales de esa década. Si muestra a las mujeres reclamando un estatus igualitario, es todavía dentro del contexto convencional del matrimonio. Asunta, como en la obra de Millán Astray, sale como la defensora más ferviente de los derechos de la mujer contra la tiranía de la masculinidad pero en la versión de Orduña, a pesar de su inteligencia y *chulería*, no deja de defender a su marido cuando la pega y aceptar el matrimonio con él.

En 1970 España se encontraba una vez más en el candelero, sujeta a presiones internas, exclusión internacional y, hacia finales del año, un oprobrio generalizado motivado por el juicio de Burgos. Es el contexto histórico que le sirvió a Pedro Almodóvar como comienzo de su película *Carne trémula* (1996), el estado de excepción de 1970 (o el de 1969), es decir, la pesadilla histórica que los personajes de Almodóvar se congratulan por haber superado. El primer atentado mortal de ETA en 1968 inició un largo periodo de tensión social. Se declaró un estado de emergencia en enero de 1969 y hubo numerosas detenciones, incluso de curas vascos a los que acusaron de ser partidarios de ETA. La disputa con el Reino Unido a causa de Gibraltar se agravó cuando Franco cerró la verja. Según Preston el nuevo gobierno monocolor de 1969 echó la culpa al proceso de modernización en España durante los años sesenta (Preston, 1995: 747). Después de los progresos de los sesenta, culminando en altos niveles de protesta de los trabajadores y los estudiantes, y después el terrorismo cada vez más virulento, la solución del Régimen era volver a la vieja estrategia de una represión autoritaria. Si, en los primeros años setenta, directores disidentes como Saura, Borau y Erice producían alegatos poderosos contra el gobierno y su pasado brutal, la respuesta de Orduña a este clima enrarecido del país, era un regreso nostálgico a una época anterior poblada de personajes castizos y virtudes tradicionales. Además para un público



simpatizante con un Régimen acosado en casa e impopular en el extranjero, se puede entender el atractivo y el simbolismo del final de *La tonta del bote* donde se muestra a la protagonista triunfando por todo el mundo. El triunfo de Massiel en Eurovisión en 1968 había tenido un efecto sociológico parecido (Hooper, 2006: 19).

Conclusión

Tanto la obra original de Millán Astray como sus versiones cinematográficas muestran su complicidad con sostener una perspectiva conservadora y un conformismo ideológico con sus respectivos regímenes derechistas. Esto puede explicar la adaptación de un cuento de hadas, *La Cenicienta*, normalmente interpretado como conservador y un formato genérico, el sainete, igualmente asociado con el conformismo. Sin embargo, hemos visto que la versión teatral no soslaya referencias a temas sociales acuciantes y, además, su versión de *Cenicienta* no busca simplemente la integración en el estatus quo existente sino que representa un cambio a un tipo de sociedad más moderna y democrática, sobre todo en lo tocante a la situación de la mujer. Así aunque crítica con ciertos problemas sociales, la obra de Millán Astray se muestra en sintonía con el régimen primorriverista que, a pesar de su autoritarismo antidemocrático, se guiaba por una ideología regeneracionista. Lo notable de los dos textos fílmicos que inspiró, producidos ambos durante el franquismo, es que también corresponden a periodos clave de transición social, 1956 y 1970, cuando los valores retrógrados del Régimen sufrían no solo influencias modernizadoras sino también críticas externas y presiones para cambiar. Sin embargo, mientras que en los cincuenta el Régimen se modernizaba, aunque a regañadientes y a duras penas, ya para finales de los sesenta, cuando sufría parecidas presiones para modernizarse, su respuesta fue una estrategia desesperada de retrainimiento ideológico. En cada caso, las películas, especialmente en su tratamiento de Susana como modelo femenino, reflejaban estas distintas reacciones al proceso de cambio social.



BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BONADDIO, Federico, «Dressing as foreigners: historical and musical dramas of the early Franco period», en Lázaro Reboll y Willis *Spanish Popular Cinema*, 2004, pp.24-39.
- BROOKSBANK JONES, Anny, *Women in Contemporary Spain*, Manchester: Manchester University Press, 1998.
- CARBAYO-ABENGÓZAR, Mercedes, «Shaping Women: national identity through the use of language in Franco's Spain», *Nations and Nationalism*, 7, 1, 2001, pp.75-92.
- CARTER, Angela, *The Fairy Tales of Charles Perrault*, Introduced by Jack Zipes, Londres: Penguin, 2008.
- CARTMELL, Deborah e Imelda Whelehan, *Adaptations. From Text to Screen, Screen to Text*, Londres: Routledge, 1999.
- _____, *Screen Adaptation. Impure Cinema*, Londres: Palgrave, 2010.
- CASTRO, José Luis, y JF Cerdán, *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50*, Madrid: Cátedra, 2011.
- DAVIS Amy, *Good Girls and Wicked Witches: Women in Disney's Feature Animation*, Londres: John Libbey and Co, 2007
- DE ORDUÑA, Juan, *La tonta del bote*, Atlántida, 1970
- DOUGHERTY, Dru, «Theater and Culture, 1868-1936» en David Gies (ed.) *The Cambridge Companion to Modern Spanish Culture*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, pp.211-221
- FERNÁNDEZ, Luis Miguel, *Don Juan en el cine español. Hacia una teoría de la recreación fílmica*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2000
- FERNÁNDEZ-BABINEAUX, María, «Antoniorrobes y su versión censurada de "La Cenicienta"», *Hispania*, 93.4, 2010, pp.575-86
- GIES, David (ed.) *The Cambridge Companion to Modern Spanish Culture*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999



- GROTHE, Meriwynn, «Franco's Angels: Recycling the Ideology of Domesticity», *Revista de Estudios Hispánicos*, 30, 1999, pp.513-37
- GUBERN, Román et al. *Historia del cine español*, Madrid: Cátedra, 2004
- HARNEY, Lucy D. «Carnival and Critical Reception in the *sainete* Tradition», *Modern Language Notes*, vol. 117, 2002, 310-330
- HARRISON, Joseph, *The Spanish Economy. From the Civil War to the European Community*, Basingstoke: Macmillan, 1993
- HIGGINBOTHAM, Virginia, *Spanish Film under Franco*, Austin: University of Texas, 1998.
- HOOPEY, John, *The New Spaniards*, Londres: Penguin, 2006.
- HOPEWELL, John, *Out of the Past: Spanish Cinema after Franco*, Londres: BFI, 1986
- JACKSON, Rosemary, *Fantasy. The Literature of Subversion*, Londres: Routledge, 1981
- JORDAN, Barry and Mark Allinson, *Spanish Cinema: A Student's Guide*, Londres: Hodder Arnold, 2005
- LABANYI, Jo, «Race, gender and disavowal in Spanish cinema of the early Franco period: the missionary film and the folkloric musical», *Screen*, 38:3, 1997, pp. 215-230
- _____, «Musical Battles: Populism and Hegemony in the Early Francoist Folkloric Film Musical», in Jo Labanyi (ed.), *Constructing Identity in Contemporary Spain. Theoretical Debates and Cultural Practice*, Oxford: Oxford University Press, 2002, pp. 206-221.
- LÁZARO REBOLL, A. and Andrew Willis, *Spanish Popular Cinema*, Manchester: Manchester University Press, 2004
- MARSH, Steven, *Popular Spanish Film under Franco. Comedy and the Weakening of the State*, Basingstoke: Palgrave, 2005
- MARTÍN GAITE, Carmen, *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelona: Anagrama, 1994
- MOHAMMAD, Robina, «The Cinderella Complex – narrating Spanish women's history, the home and visions of equality: developing new



- margins», *Transactions of the Institute of British Geographers*, 2005, pp.248-261
- MONTERDE, José Enrique, «Continuismo y disidencia 1951-1962», 2004, pp.239-294, en Román Gubern et al. *Historia del cine español*, Madrid: Cátedra
- NIEVA DE LA PAZ, Pilar, «Las autoras teatrales españolas frente al público y la crítica (1918-1936)», *Asociación Internacional de Hispanistas (AIH) ACTAS*, XI, 1992, pp.129-139. Centro Virtual Cervantes, http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/11/aih_11_2_016.pdf
- NÚÑEZ, Ricardo, *La chica del barrio*, CEA Distribución, 1956
- O'CALLAGHAN, Sheila M. *Cinderella of Europe*, Londres: Skeffington and Son, 1951
- OROPESA, Salvador, «Pilar Millán Astray (1879-1949)» en Reichardt (2001) pp.254-260
- PARSONS, Deborah L. *A Cultural History of Madrid*, Oxford: Berg, 2003
- PAYNE, Stanley, *The Franco Regime 1936-1975*, Londres: Phoenix, 2000
- PÉREZ BOWIE, José Antonio, *Cine, literatura y poder. La adaptación cinematográfica durante el primer franquismo (1939-1950)*, Salamanca: Librería Cervantes, 2004
- PÉREZ RUBIO, Pablo y Javier Hernández Ruiz, «Esperanzas, compromisos y desencantos. El cine durante la transición española (1973-1983)» en *La nueva memoria*, ed. Talen, La Coruña: Vía Láctea, 2005, pp.179-253
- REICHART, Mary R. (ed), *Catholic Women Writers: a bio-bibliographical sourcebook*, Londres: Eastwood Press, 2001
- RICHARDSON, Nathan, *Postmodern Paletos. Immigration, Democracy and Globalization in Spanish Narrative and Film, 1950-2000*, Lewisberg: Bucknell University Press, 2002
- RÍOS CARRATALÁ, Juan A. *Lo sainetesco en el cine español*, Alicante: Universidad de Alicante, 1997
- _____, *El teatro en el cine español*, Alicante: Universidad de Alicante, 2000



- ROMERO SALVADÓ, Francisco J. *Twentieth-Century Spain: Politics and Society in Spain, 1898-1998*, Londres: Macmillan, 1999
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona: Paidós, 2000
- SEGUIN, Jean-Claude, *Historia del cine español*, Madrid: Acento Editorial, 1995
- SMITH, Paul Julian, *Spanish Visual Culture: cinema, television, internet*, Manchester: Manchester University Press, 2006
- TALENS, Jenaro, (ed) *La nueva memoria. Historias del cine español (1939-2000)*, La Coruña: Vía Láctea, 2005
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, *Teatro español contemporáneo*, Madrid: Guadarrama, 2nd ed., 1968
- TRIANA-TORIBIO, Núria, *Spanish National Cinema*, Londres: Routledge, 2003
- WOODS, Eva, «From rags to riches: the ideology of stardom in folkloric musical comedy films of the late 1930s and 1940s» en Lázaro Reboll y Willis, *Spanish Popular Cinema*, p.40-59.
- ZIPES, Jack, *Breaking the Magic Spell. Radical Theories of Folk and Fairy Tales*, Londres: Heinemann, 1979.
- _____, *Fairy Tales and the Art of Subversion*, Londres: Heinemann, 1983.
- _____, «Introduction», *The Fairy Tales of Charles Perrault*, traducción de Angela Carter, Londres: Penguin, 2008, pp.vii-xxxii.
- ZUNZUNEGUI, Santos, «Llegar a más: el cine español entre 1962 y 1971» en *La nueva memoria. Historias del cine español (1939-2000)*, ed. Jenaro Talens, pp.131-177.



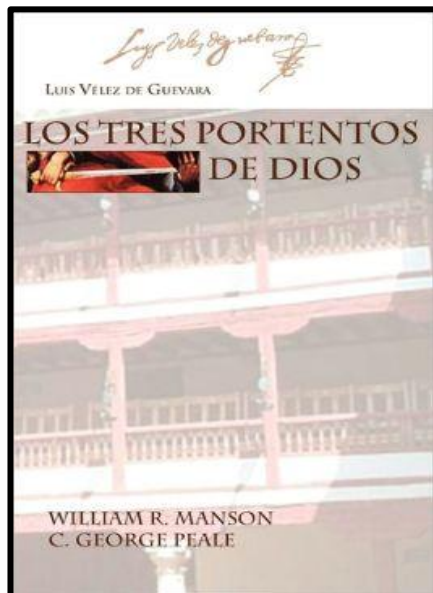
En primera fila

Front row

En première file

Los tres portentos de Dios, de Luis Vélez de Guevara
Alfredo Rodríguez López-Vázquez (intr.)
William R. Manson y C. George Peale (eds.)

M^a Mar Cortés Timoner
Universitat de Barcelona
marcortes@ub.edu



RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo (intr.); MANSON, William R. y PEALE, C. George (eds.), Luis Vélez de Guevara, *Los tres portentos de Dios*, Newark, Juan de la Cuesta-Hispanic Monograph, 2011, 202 pp. ISBN 978-1-58871-198-4

La edición de *Los tres portentos de Dios* realizada por William R. Manson y C. George Peale se integra en la serie publicada por Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs destinada a editar 35 obras dramáticas de Vélez de Guevara. El volumen que nos ocupa ofrece un estudio introductorio realizado por Alfredo Rodríguez López-Vázquez, que pretende demostrar cómo esta obra ejemplifica la capacidad del dramaturgo ecijano para componer una comedia original y bien estructurada que merece ser revalorizada.

El profesor inicia su estudio exponiendo la necesidad de revisar la ordenación que don Marcelino Ménendez y Pelayo propuso en torno al teatro de Lope y, en relación con ello, rectificar ciertas atribuciones de obras al Fénix y exponer una clasificación más coherente y precisa del corpus de comedias áureas de tema religioso.

Partiendo de esta postura crítica, López-Vázquez concreta que la etiqueta más pertinente a la hora de calificar *Los tres portentos de Dios* es «comedia a lo divino» porque aparecen en escena unos personajes «movidos por conflictos y pasiones humanas dentro de un marco que se proyecta sobre contenidos relacionados con la divinidad» [p. 15]. Ofrece, además, el análisis detenido de la composición teatral de esta obra para contestar a los juicios negativos que, desde el siglo XIX, se han ido divulgando sobre Vélez de Guevara y que han oscurecido los elogios que escritores coetáneos como Cervantes, Lope o Calderón expusieron en su momento. López-Vázquez continúa, de esta manera, el camino abierto por David Castillejo que, en su obra publicada en 2002 *Guía de ochocientas comedias del Siglo de Oro para el uso de actores y lectores*, revisó la creación del dramaturgo y destacó la maestría estructural que proyecta *Los tres portentos de Dios*.

En el análisis de esta comedia, el catedrático coruñés destaca la complejidad con la que el dramaturgo trata el asunto de la conversión de Magdalena al relacionarlo, de manera coherente y trabada, con los otros dos portentos que aparecen en escena: la conversión del ladrón Dimas y la de Saulo, incansable perseguidor de cristianos. Las tres revelaciones que experimentan estos personajes (situadas canónicamente en distintos momentos históricos) se entrelazan en la trama para exponer el triunfo del perenne amor divino que logra transformar al ser. Es decir, los tres personajes experimentan la vivencia de lo divino que cambia miraculosamente su existencia.

López-Vázquez establece una comparación de la obra con la comedia atribuida a Lope de Vega que recoge la perspectiva tradicional del tema de la conversión de Magdalena, *La mejor enamorada, la Magdalena*,



para considerar que *Los tres portentos de Dios* mejora el posible antecedente temático. Precisamente, esta pieza de Vélez de Guevara ofrece un tratamiento más atrevido del asunto porque reúne en la misma historia tres casos ejemplares y extraordinarios de conversión. Aunque el dramaturgo da relevancia al cambio de orientación vital que experimenta Saulo gracias a la fe cristiana, sorprende la relación especial que vincula a este personaje con Magdalena. La conexión de los dos personajes permite recordar la comedia *El vaso de elección*, que López-Vázquez considera erróneamente atribuida a Lope de Vega. El investigador parte de los análisis métricos de Griswold Morley y Courtney Bruerton para refutar tal atribución al Fénix y concluir que la obra fue compuesta por Vélez de Guevara entre 1610-1615, época propicia para el teatro de tema religioso de este autor. La tesis se fundamenta en criterios métricos, temáticos y estructurales que nos conducen a considerar *El vaso de elección* como un precedente o esbozo de *Los tres portentos de Dios*, compuesta entre 1640 y 1643.

Para argumentar la idea expuesta, se ofrece un estudio detallado de la estructura, los conflictos, los personajes y las fuentes de *Los tres portentos de Dios*. Se apunta que, en el primer acto, nos encontramos con un pasaje que, en gran parte, coincide con otro fragmento en romance del primer acto de *El vaso de elección*, donde ya aparece el judío fariseo Saulo compartiendo escena con María Magdalena. Por ello, el profesor se detiene en este acto de *El vaso de elección*, que considera «espléndidamente construido, tanto en la coherencia de los hechos que pone en escena como en el planteamiento de conflictos con proyección simbólica» [p.25], para demostrar cómo el dramaturgo pudo, años más tarde, reelaborar el tema para componer una comedia que representara al futuro san Pablo como un galán celoso enamorado de Magdalena llevando, de esta forma, al ámbito sacro «una comedia urbana de enredo amoroso y ámbito temporal histórico» [p. 28], que iría desde la semana de la Pasión hasta la revelación divina que experimenta Saulo tras la caída del caballo.



Si *El vaso de elección* sigue la estructura de una comedia hagiográfica que desarrolla la vida de Saulo en las dos primeras jornadas y deja la tercera para mostrar el nacimiento de Pablo, *Los tres portentos* se centra en el camino que conduce hacia la conversión que cierra la obra. Vélez de Guevara nos dibuja a un Saulo intelectual (que estudió física, letras humanas y teología judaica), diestro con las armas, cruel perseguidor de cristianos, que se autodenomina «azote de la ley de los hijos de Jacob» (vv. 2357-2356), y que es capaz de amar apasionadamente. En el primer acto, Saulo conoce personalmente a la vanidosa hermana de Marta y queda prendado de ella pero, poco después de este encuentro, Magdalena conocerá a Jesús y su comportamiento cambiará radicalmente para vivir con sincero amor la fe cristiana. Esta nueva pasión despertará los celos furiosos del propio Saulo, pero, posteriormente, guiará la propia revelación del enamorado, que será designado por la voz de Jesús (que nunca aparece en escena en esta obra) como «un vaso de elección» para la Iglesia (v. 2402), y recibirá el nombre de Pablo. El tercer portento aparecerá como el resultado de unas vivencias que han ido preparando el terreno: Saulo fue testigo del arrepentimiento de su acompañante, el ladrón Dimas -caracterizado, con ciertas reservas porque se convertirá en un ejemplo de vida, como el gracioso que acompaña al galán- y del rechazo de Magdalena, que expresaba su amor incondicional por el profeta de Nazaret.

Es decir, *Los tres portentos de Dios*, en palabras de Alfredo López-Vázquez, es una obra bien articulada en donde la conversión aparece «como el resultado de la interacción entre los designios divinos y la evolución de los propios personajes en la acción dramática» [p. 41]. Todos los aspectos de la obra: textuales (léxico, figuras retóricas) o escenográficos (empleo de ciertos elementos simbólicos en el decorado) y ciertas acciones (premonitorias, opuestas o complementarias) se interrelacionan para ofrecer una comedia bien engarzada que nos encamina hacia la configuración de un personaje que deja de ser el cruel perseguidor de cristianos o el galán capaz de escalar los muros que conducen a la cámara de su amada «para



convertirse en una parte esencial de la construcción del edificio místico» [p. 54].

En el apartado que resume las ideas principales defendidas a lo largo del revelador estudio, López-Vázquez plantea la necesidad de abordar de forma más completa el estudio de *Los tres portentos de Dios* –obra de «potente construcción teatral» [p. 57]- junto a las mencionadas comedias *El vaso de elección* y *La mejor enamorada, la Magdalena* porque permitiría mejorar nuestro conocimiento del pensamiento cristiano de la época y, además, observar cómo la concepción dramática de Vélez de Guevara, que profundiza en aspectos estéticos y morales vinculados a los conflictos que plantean las historias, lo acercan más a Calderón de la Barca que a Lope de Vega¹.

En la presentación del texto editado, W. R. Manson y C. G. Peale inciden en la capacidad creativa de Vélez de Guevara para componer una comedia novedosa en varios frentes: poéticos, dramáticos y doctrinales. Precisamente, el tratamiento original de ciertos aspectos del asunto y de los personajes roza la ortodoxia y explicaría los problemas que la obra tuvo con la censura. Los editores consideran que el texto que conservamos sufrió los recortes y las modificaciones de censores, autores de compañías y, además, de «la praxis editorial de las sueltas» [59]. Aunque no pueden concretarse los pasajes abreviados por las intervenciones, se supone que los actos II y III debieron de ser más extensos porque no llegan a los 1000 versos. En el texto conservado, la cuantía de los versos se reparte en 930, 800 y 692 para las respectivas tres jornadas.

La pieza se acompaña de notas textuales a pie de página y un cuerpo de notas aclaratorias que aúnan la intención divulgativa y, a la vez, el deseo

¹ Adrián J. Sáez, en su reseña a la edición en cuestión que publica en la revista *Crítica Bibliographica* [en línea], sugiere la necesidad de comparar *Los tres portentos de Dios* con otras «comedias triples» [p. 4] como las dos obras de Calderón de la Barca *Los tres mozos prodigiosos* y *La fiera, el rayo y la piedra*, representadas en 1636 y 1652 respectivamente.



de proponer una base filológica rigurosa para futuros estudios analíticos. El volumen se cierra con un índice de voces comentadas.

Podemos concluir que la edición de *Los tres portentos de Dios*, presentada como el número 63 de la serie «Ediciones críticas» de Juan de la Cuesta-Hispanic Monograph, permite realizar una lectura accesible pero también rigurosa de una pieza poco conocida del dramaturgo Vélez de Guevara que debe ser mejor considerada. Se trata de un nuevo e interesante trabajo en el ámbito de la restitución del teatro áureo.

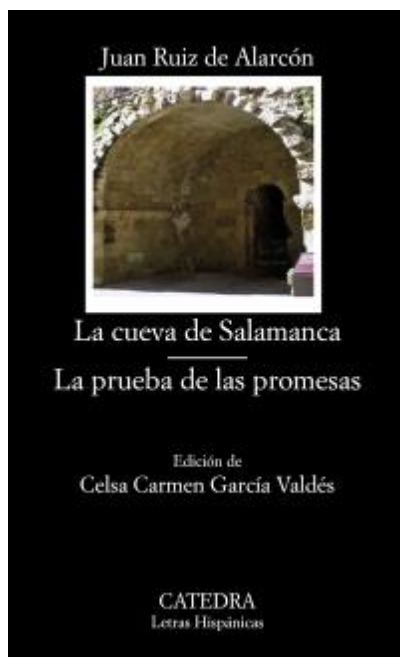
BIBLIOGRAFÍA:

SÁEZ, Adrián J, «Reseña a Rodríguez López-Vázquez, A (intr.), Manson, W. R. y Peale, C. G. (eds.), L. Vélez de Guevara, *Los tres portentos de Dios*, Newark, Juan de la Cuesta, 2011», pp. 1-6. [en línea] en http://academia.edu/918986/Resena_a_Rodriguez_Lopez-Vazquez_A_intr_Manson_W_R_y_Peale_C_G_ed_L_Velez_de_Guevara_Los_tres_portentos_de_Dios_Newark_Juan_de_la_Cuesta_2011 [consultado el 30-6-2013].



La cueva de Salamanca. La prueba de las promesas, de
Juan Ruiz de Alarcón
Edición de Celsa Carmen García Valdés

Beatriz Brito Brito
Universitat de Barcelona
beabrito2@hotmail.com



GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen (ed.),
Juan Ruiz de Alarcón, *La cueva de*
Salamanca. La prueba de las promesas,
Madrid, Cátedra, 2013, 366 pp.
ISBN 978-84-376-3136-3.

Este nuevo número de la colección Letras Hispánicas de Cátedra supone una renovación de las ediciones anteriores, ya muy alejadas en el tiempo, de *La cueva de Salamanca* y *La prueba de las promesas*. De este modo, Celsa Carmen García Valdés pone de manifiesto la necesidad de una revisión desde la *Parte primera* (1628) y la *Parte segunda* (1634), pasando, entre otras, por la ilustrada de Juan Eugenio Hartzenbusch (1852), la introducida por Emilio Abreu Gómez (1951), el excepcional trabajo de edición de Agustín Millares Carlo (1959, 1960) hasta llegar a otros testimonios que apenas salpican las publicaciones durante tres décadas más,

aproximadamente. Es este repaso de enmiendas y errores de los textos de ambas comedias el valor inicial del presente libro. Asimismo, la labor de C. Celsa Carmen García también resulta satisfactoria en el breve estudio introductorio donde señala la trascendencia de los elementos mágicos en la espectacularidad de las comedias de esta índole y de la materialización de algunos de ellos en ambas obras alarconianas. Antes señalaré los atractivos que desprenden los contenidos de las obras y su elección en esta edición.

Ya Caro Baroja [1992: 24]¹ advertía allá por el año 1991 la dificultad de estudiar «las razones por las que los hombres, sin creer en magia de ninguna clase, han seguido fascinados por ella». No sabemos la opinión personal que Ruiz de Alarcón tenía sobre la magia, pero no cabe duda de que sí creía en la ilusión de sus efectos sobre las tablas. En efecto, supo aprovechar acertadamente la fascinación que causaban en el público los encantos, en un momento en que la escenografía experimentaba nuevas posibilidades efectistas en España. Dos ejemplos extraordinarios de esta capacidad en su cultivo de la comedia de magia son *La cueva de Salamanca* y *La prueba de las promesas*. Celsa Carmen García Valdés nos ofrece la oportunidad de leer dos variedades de este género, dos muestras donde la magia interviene a través de vías estructurales diferentes, gracias a una labor de edición llevada a cabo con rigor y precisión.

La distancia entre ambas comedias no solo se percibe en las fechas de su publicación, en la *Parte primera* (1628) y la *Parte segunda* (1634), sino, aun con mayor claridad, se observa en la madurez compositiva que demuestra Alarcón en *La prueba de las promesas*, más limitada al juego visual y escénico y, a la vez, condicionada por el carácter ilícito de la magia en *La cueva de Salamanca*. En este sentido, creo acertadas las palabras de Rosa Navarro Durán [1999: 100]² a propósito de la relación entre ambas

¹ CARO BAROJA, Julio, «Magia y escenografía», en F. J. Blasco, E. Caldera, J. Álvarez Barrientos, R. de la Fuente (eds.), *La comedia de magia y de santos*, Madrid, Ediciones Júcar, 1992, 11-24.

² NAVARRO DURÁN, Rosa, «*La prueba de las promesas* de Juan Ruiz de Alarcón: el espacio de la ilusión y la ambición castigada», en Compañía Nacional de Teatro Clásico (ed.), *Cuadernos de teatro clásico*, 11, Madrid, 1999, 87-101.



comedias: «*La cueva de Salamanca* ilustra *La prueba de las promesas* con la descripción del poder de la magia y de su peligro».

Magia e ilusión son las que provocan el avance de la trama a través de recursos escenográficos y de la palabra. Encantos que inserta Ruiz de Alarcón en el esquema de la comedia de enredo: el conflicto amoroso y de deseo convive con las habilidades nigrománticas de los magos en el devenir de la acción dramática y en su desenlace. C. Carmen García subraya con acierto el interés del autor por explicar en las acotaciones los medios concretos que debían ser situados en la escena y manejados para producir tal o cual encantamiento. Así, explicitaba estos mecanismos para la compañía y también para el lector. «Alarcón, como suele, pone gran cuidado en explicar lógicamente lo que parece sobrenatural» (p. 37), afirma la editora. C. Carmen García da en la clave de la acción necesaria para valorar la magia, esto es, establecer la consciencia de la lógica frente a lo visual, una condición que se desarrolla magistralmente en la obra editada en segundo lugar, *La prueba de las promesas*. He aquí la razón de que sea buena la elección de las comedias.

Siguiendo la leyenda de la cueva de Salamanca, dramatizada ya en el entremés cervantino, Alarcón da rienda suelta a los conjuros, que se materializan en un puro juego visual a los ojos del espectador, aunque mecánico durante la lectura. Los magos, además de valerse de ellos para la burla y dar una lección, los utilizan para atender las necesidades de los protagonistas en su conflicto. Pero el constante discurrir sobre el arte mágico, sus conocimientos y aprendizajes, su origen y su repercusión en la moral cristiana, todo ello siempre presente, nos permite trazar una línea de continuidad: desde los primeros razonamientos en esta comedia hasta su realización en una situación muy distinta, donde las motivaciones de practicar la magia son más bien nobles y justas, como así se desprende de los fines y medios que hallamos en las acciones del mago don Illán en *La prueba de las promesas*. Sin duda, se trata de una combinación que, si se mantiene este orden en su lectura, puede despertar una reflexión sobre la



práctica de la magia y su trascendencia en la sociedad de la época y, sobre todo, en el espectáculo dramático que crea de un modo excepcional el autor.

C. Carmen García introduce los textos de las comedias con una serie de apreciaciones que van, acaso a modo de zoom, de consideraciones generales del género y las obras a la propia tarea de edición. De la valoración sobre la relevancia del carácter visual del teatro y la efectividad que iba impulsando la escenografía, hasta concretas pinceladas sobre los elementos mágicos en algunas composiciones que fueron después constituyentes de la comedia de magia; un resumen de la aportación al género de Ruiz de Alarcón; un recorrido por las secuencias en que intervienen en las comedias editadas mecanismos mágicos, a partir de sus objetivos, sus estrategias y sus efectos escénicos y dramáticos; y, finalmente, el registro brevemente comentado de los testimonios consultados y una sinopsis métrica de las obras con conclusiones concisas. De la magia a las comedias; de la creación de Alarcón a la edición de sus textos. Resulta interesante la atención que demuestra en la relación de los testimonios, lo que indica el rigor con que ha analizado las formas textuales originales y sus posteriores enmiendas, errores o variantes para fijar los textos. Por último, cierra el libro con un aparato crítico donde reúne las variantes de las ediciones anteriores.

En general, me parece adecuada la fijación de dichas variantes en el nivel fonético y gramatical ajustado al español del siglo XVII y a las exigencias métricas, de rima y del sentido de los enunciados. En cuanto a las decisiones léxicas, corresponden más bien a la incorporación de un *don* o *doña*, de un nombre propio, la posición en el texto de una acotación o la corrección de una errata.

Las numerosísimas notas que apoyan el texto de las comedias hacen justicia al análisis minucioso que, con su estudio textual, anuncia al principio la editora. Ofrecen abundantes definiciones, aclaraciones semánticas de determinadas expresiones idiomáticas, justificaciones de lecciones, datos explicativos de carácter histórico (social, político, literario),



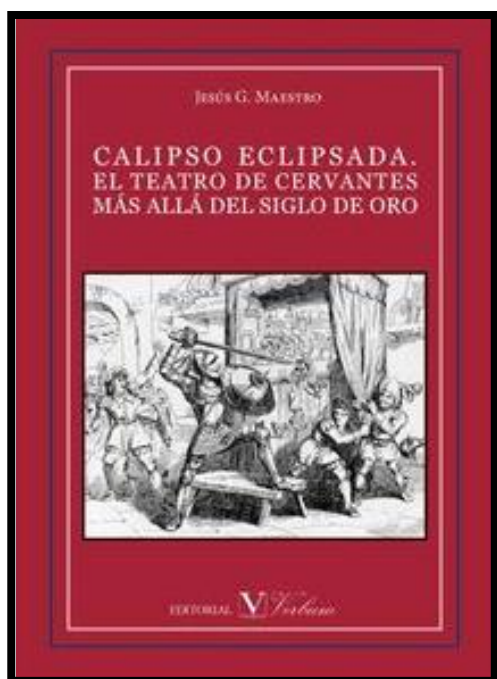
a menudo acompañados de ejemplos citados. No deja de ser llamativa su tendencia a extenderse en las explicaciones, los contextos y los ejemplos con que deja apoyadas y enriquecidas las formas y referencias anotadas.

En definitiva, C. Carmen García logra acercar a un lector actual dos comedias de Ruiz de Alarcón, antes accesibles solo en ediciones publicadas hace más de veinte años. Mediante un texto revisado, cotejado y asentado, con un criterio filológico preciso y riguroso, en enmiendas que acaso aproxime más al lector a su escritura original, ahora es posible leer las maravillas que de la magia proyecta Alarcón a través de maniobras escenográficas en *La cueva de Salamanca* y del poder de la palabra, que de modo tan brillante ha sabido plasmar en las ilusiones de *La prueba de las promesas*.



Jesús G. Maestro, *Calipso eclipsada: el teatro de Cervantes más allá del Siglo de Oro*

Adrián J. Sáez
CEA-Université de Neuchâtel
adrian.saez@unine.ch



MAESTRO, Jesús G., *Calipso eclipsada : el teatro de Cervantes más allá del Siglo de Oro*, Madrid, Verbum, 2013, 316 pp.
ISBN 978-84-7692-899-4

Pocos títulos más adecuados que este para retratar la fortuna del teatro cervantino, escondido de su tiempo en adelante tanto por su narrativa (con *Don Quijote* al frente) como por el triunfo de otro paradigma dramático, la comedia nueva que encabezaba Lope. Es por ello que, de entrada, la proyección hacia la modernidad constituye un acercamiento especialmente productivo para la dramaturgia de Cervantes. No en vano, si estuvo arrinconado en su tiempo posteriormente se ha reconocido como un modelo cuyos ecos resuenan hasta el presente. Con ello y todo, queda mucho terreno por sembrar tras los acercamientos anteriores de Jean Canavaggio, Stanislav Zimic y el propio Maestro, entre otros.

Empresa fascinante, en suma, en la que se embarca Maestro con su habitual tono fresco y polémico. Ya en sus palabras preliminares dispara contra ciertas ideas críticas que, guiadas por la inercia y los inmortales tópicos, han entorpecido la exégesis del teatro cervantino. Frente a este cierto inmovilismo, Maestro aconseja abrir las puertas de España y del Siglo de Oro para ver luz «post tenebras», según el lema de Juan de la Cuesta.

Para empezar, Maestro defiende la actualidad e importancia del teatro de Cervantes, en parte porque se da la paradoja de que sus piezas tienen hoy mejor acogida que las de sus coetáneos Calderón y Lope. Tradicionalmente se viene diciendo que el escaso éxito de su fórmula dramática se debe a su carácter experimental o a un mero fracaso. Frente a estas aserciones, Maestro reacciona negando que Cervantes se quisiera parecer a ninguno de sus contemporáneos ni estuviese en fase de ensayos, sino todo lo contrario: su teatro es «intencional y voluntariamente heterodoxo, cuyo resultado inmediato fue el fracaso ante el público de su tiempo» (p. 12), pero se encontraba perfectamente desarrollado tanto en la concepción cómica (entremeses), trágica (*La Numancia*) y paródica (ciertas comedias en réplica al modelo en boga). Por tanto, Maestro niega autoridad al criterio de la recepción coetánea para centrarse en su profundo eco en la historia literaria posterior. Entiéndase: la renuncia confesa a moverse en el *hic et nunc* en que nacieron estas piezas no constituye solo una sana crítica a una perspectiva a veces cerrada, sino una recomendación para adoptar una perspectiva más abierta y que valore las relaciones con otras literaturas, una deuda de la que resta mucho por pagar. Es, así, coherente que siga un rico diálogo en el que Cervantes se empareja con Dante, Shakespeare y Molière en tanto artífices de «un discurso que reacciona, antes que otros géneros y formas literarias, contra los fundamentos metafísicos de un orden moral trascendente», vigente hasta el siglo XVIII (p. 27). Las reflexiones que abrazan sobre libertad y teología, por ejemplo, desde una atalaya de humor o ironía aquilatan la modernidad de una propuesta recuperada en fructífera dialéctica por Büchner, García Lorca, etc.



Tras este repaso de corte universal, Maestro dedica dos capítulos a las relaciones de la tragedia cervantina con su referente más cercano y al reexamen del sector más chistosos de su corpus. Así, primero se centra en las diferencias que Cervantes establece con la tragedia filipista de finales del siglo XVI, en cuya órbita se suele encasillar su teatro —dizque— anticuado. Sin embargo, esta cercanía a un modelo superado por la comedia lopesca no supone que Cervantes recree sus planteamientos: los dramas del horror, en la estela de Séneca recuperan un clasicismo trágico que no alcanza aceptación. En cambio, Cervantes se distancia de la *auctoritas* aristotélica, se aleja de la religión y prefiere una poética que seculariza la tragedia: sustituye la metafísica por la historia y acerca la experiencia trágica a la realidad presente. Fuera del terreno de Heráclito y de la mano de Demócrito, Maestro prosigue después con un examen de las atribuciones de algunos entremeses atribuidos a Cervantes desde los presupuestos del materialismo filosófico como teoría literaria, que explica en otros lugares: *Los habladores*, *La cárcel de Sevilla*, el *Entremés famoso de los romances* y *Los mirones* no pasan del grado de conjeturas por el exceso de escatología y obscenidad mientras que *El hospital de los podridos* parece tener más credenciales para entrar en el repertorio cervantino.

Cervantes y Shakespeare integran todo canon literario que se precie —hasta el parcial y polémico de H. Bloom— y, aunque se suela mantener con algo de exceso que sus fechas son *stricto sensu* parejas, se sabe que hubo contactos entre sí: desde la posible visita de Shakespeare a España en la escolta que acompañaba al príncipe de Gales en 1623 hasta —sobre todo— la directa relación que establece su perdido *Cardenio* (que tan bien reconstruye R. Chartier, *Cardenio between Cervantes et Shakespeare: Histoire d'un pièce perdue*, Paris, Gallimard, 2011, con traducción española). En esta ocasión, a Maestro le interesan como fundadores del metateatro, recurso de tan amplia como varia descendencia. La galería de ejemplos desde *La Numancia* y *El retablo de las maravillas* hasta *Titus Andronicus* y *Hamlet*, revelan el sentido orgánico de las piezas dramáticas



y, más allá, muestran cómo el metateatro define «una forma sui generis de ficción, que pese a resultar en apariencia inocente, desencadena funcionalmente consecuencias implicadas en la realidad teatralizada» (p. 113). Y, aunque parezca algo digresivo, aprovecho para indicar la única ausencia notable en la bibliografía: falta *Entre Cervantes y Shakespeare: sendas del Renacimiento / Between Shakespeare and Cervantes: Trails along the Renaissance* (Newark, Juan de la Cuesta, 2006), una colectánea orquestada por L. Gómez Canseco y Z. Luis-Martínez que aporta mucho y bueno al estudio de las relaciones entre los dos ingenios.

A partir de aquí principia el diálogo de Cervantes con ingenios de otros lares y tiempos. El primero en acudir a la cita es el poeta John Milton, gracias a su común preocupación por la idea de libertad y sus conflictos en medio de una sociedad dogmática, amén del aire de renovación que traen en su pluma. Así, en el careo de la *Numancia* cervantina frente a *Samson Agonistes*, Maestro descarta el sentido alegórico y metafísico que se ha querido ver en estos textos para primero, subrayar la originalidad que muestran frente a la clásica experiencia trágica (alejamiento de la preceptiva del decoro, supremacía del sujeto sobre la fábula, enfrentamiento de la realidad humana y trascendente, creación de un personaje trágico dotado de un interior en el que latén los conflictos y la apertura hacia una mayor dimensión psicológica de sus figuras). En este sentido, la poética del suicidio resulta esencial pues —siempre según Maestro— constituye una negación de la religión porque pone sobre la mesa «la crueldad del hombre contra sí mismo» y resta responsabilidad a los dioses (p. 161), en una apertura hacia la modernidad.

A continuación, Cervantes cumple su deseo de volver a Italia en la comparación con las tragedias de Vittorio Alfieri. Maestro describe sus dramas como «tragedias expresadas en formato de melodrama» (p. 166), demuestra la deuda cervantina de *Virginia*, *La congiura de'Pazzi* y *Timoleone*, y, para acabar, establece una serie de analogías entre ambos dramaturgos: la poética de la libertad, el fin moral que persiguen, la



primacía de la representación sobre la lectura, la desmitificación de los hechos heroicos y la negación de una dimensión trascendente en la experiencia trágica del hombre. Seguidamente, Maestro traza las similitudes entre *Woyzeck* de Georg Büchner y *La Numancia*, más algunas pinceladas de los ecos cervantinos que se detectan en la dramaturgia de Heinrich von Kleist. En concreto, Cervantes constituye el precedente más claro de ciertas tendencias del teatro contemporáneo, a saber: la subida al centro de la escena de personajes humildes como protagonistas de episodios trágicos, el concepto de libertad como valor supremo, hasta el punto de preferir el suicidio a la claudicación ante una fuerza superior, etc.

En los tres capítulos finales Maestro retorna a España y pone en diálogo la dramaturgia cómica (entremeses y comedias) con tres plumas como Alejandro Casona, Federico García Lorca y Gonzalo Torrente Ballester. El primero de ellos, bastante sumido en el olvido, recrea en su *Retablo jovial* el episodio del gobierno de Sancho en la ínsula Barataria, pero valiéndose de una libertad que le permite acercarse a los problemas de su tiempo. Por su parte, en *El maleficio de la mariposa* y *Doña Rosita la soltera* de García Lorca se aprecia una protesta similar a la crítica de Cervantes, pero donde prima las quejas antes que las soluciones. Para cerrar el volumen, Maestro recupera el teatro de Torrente Ballester, esquinado en su día como lo fueron las piezas cervantinas, aun cuando estos devaneos de juventud conforman una poética dramática en proceso de formación, una poética experimental luego reflejada en su producción narrativa posterior, como el diseño en el teatro de la figura del narrador y una concepción novedosa del personaje nihilista.

Aquí se cierra, por el momento, esta *tourné* cervantina, que ha pretendido recorrer el velo de la múltiple y variada recepción de las innovaciones dramáticas cervantinas en España y Europa, fuese directa o indirectamente. Por este camino, quedan muchos territorios por explorar, y quizás hubiese venido bien ofrecer de entrada algunas breves coordenadas al lector sobre los lazos entre los ingenios que se comparan, para apreciar las

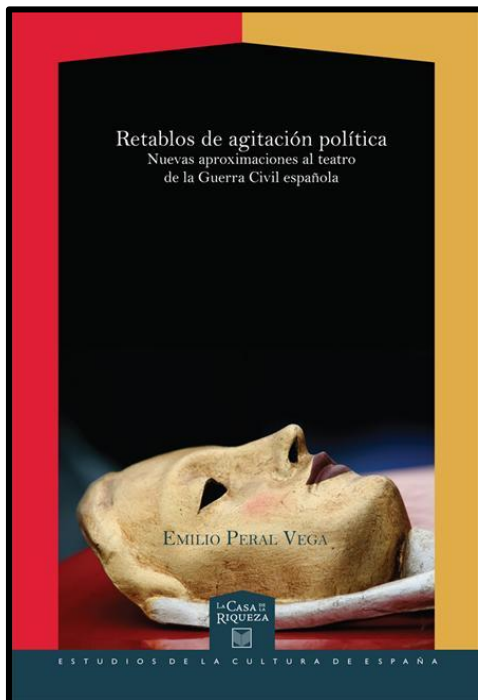


razones que sustentan este diálogo más que intertextual y que, además, se puede extender en otras direcciones. Pero esto no es todo, porque se anuncia otra aportación más que vendrá a cerrar la trilogía iniciada tiempo atrás con *La escena imaginaria: poética del teatro de Miguel de Cervantes* (Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2000): *El triunfo de la heterodoxia: el teatro de Cervantes en la literatura europea*, que ojalá vea pronto la luz. Este caleidoscopio cervantino es, en fin, un ejemplo de los buenos frutos que se cosechan cuando se trazan lazos con otras tradiciones literarias. Sin duda, uno de los mayores retos que esperan a las letras hispánicas del Siglo de Oro al que Maestro ha sabido dar cumplida cuenta.



**Emilio Peral Vega, *Retablos de agitación política.*
*Nuevas aproximaciones al teatro de la Guerra Civil española***

Pilar Torres Vicente
Universidad Complutense de Madrid
espectaculo314@gmail.com



PERAL VEGA, Emilio, *Retablos de agitación política. Nuevas aproximaciones al teatro de la Guerra Civil española*, Madrid, Iberoamericana/ Vervuert, 2013, 286 pp.
ISBN 978-8-48489-720-0

La colección de «La Casa de la Riqueza» de la editorial Iberoamericana / Vervuert ha pretendido, desde sus orígenes, recuperar y actualizar fenómenos imprescindibles de nuestra reciente historia cultural con el mayor rigor posible, siempre con un afán de transversalidad que proporcione nuevos puntos de vista. Es sin duda el marco ideal para este nuevo libro, ya que *Retablos de agitación política* configura un álbum de seis esfuerzos teatrales de la contienda, reflejos de las distintas concepciones de cultura y de sus usos por los distintos movimientos implicados. Un trabajo de la más pura memoria histórica realizado por uno de los principales investigadores en el teatro de la Edad de Plata, Emilio Peral

Vega, quien ya había emprendido la aventura de las trincheras con dos geniales antologías de obras breves, *Teatro de la Guerra Civil: el bando republicano y el bando nacional*, publicadas en la «Biblioteca Temática RESAD» de Fundamentos en compañía del maestro Nigel Dennis. *Retablos de agitación política* es la natural consecuencia de estas obras, un trabajo de reflexión e intenso trabajo de hemeroteca que recupera, lo más vívidamente posible, las experiencias de la lucha cultural.

El equitativo reparto del protagonismo en este libro permite enfrentar dos concepciones bien diferenciadas de la funcionalidad del teatro: por un lado, la conciencia que proporciona el arte y su fortísimo poder educativo, capaz de animar tanto en la retaguardia como en primera línea de batalla; y por otro, la justificación de un ideario tradicionalista que recupera «la tradición imperial y la misión evangelizadora de España» (28). Dos corrientes que acuden al Arte de Talía para avalar sus ideas, materializándolas en una escena que pueda dialogar directamente con los actantes de la tragedia nacional en un lenguaje que avale sus esfuerzos.

El análisis de la España republicana enfoca tres movimientos de muy distinto origen y trayectoria: el Altavoz del Frente, una completa experiencia cultural que atendía tanto a filas como a la retaguardia bajo las órdenes del Partido Comunista; la Barraca, cuyo espíritu luchó por no olvidar los esfuerzos de su principal barraco; y el Teatro-Guiñol de las Milicias de la Cultura, cuyo objetivo era desterrar el analfabetismo del frente con actividades educativas y espectáculos de marionetas. Estas tres agrupaciones sabían lo importante que era la presencia en el frente donde, con medios más que precarios, deleitaban y educaban con un arte que, a pesar de ser producto de las circunstancias, no perdía un ápice de pasión ni estaba falto de importantes dramaturgos y poetas.

El estudio en profundidad del Altavoz del Frente desentierra la memoria de esta agrupación fundamental para la práctica cultural del Partido Comunista, ya que reunía una amplia variedad de actividades centradas en la difusión de sus ideas por todos los registros del arte



propagandístico —cine, teatro, radio, fotografía, artículos periodísticos, carteles, dibujos...— que demostraran el sentido de la lucha. El intenso trabajo de hemeroteca y archivo desvela su impresionante capacidad para adaptarse a todas las vías de expresión, desde exposiciones con botines de guerra y carteles propagandísticos de inspiración soviética o películas documentales del frente hasta una amplia programación radiofónica a través de Unión Radio o publicaciones infantiles. La actividad del Altavoz llega incluso a las filas enemigas ya que, valga la redundancia, empleaba grandes altavoces a lo largo del frente de batalla para concienciar a los enemigos sobre las maldades de los poderes fascistas. Pero sin duda, la actividad teatral era una de sus mayores fuerzas, presente en todos los frentes. Con la dirección de Manuel González, se formaron tres grupos que, desde su sede en el teatro Lara, difundían por los distintos territorios del frente y la retaguardia el mensaje de la lucha. Tres fueron sus focos durante la guerra: el teatro Lara de Madrid, que se engalanó durante gran parte de la contienda para acoger gran parte de las actividades del Altavoz, el frente de Levante y el Sur y Extremadura. Empleaban, a la manera de la Barraca, un repertorio clásico basado en «el lugar común compartido» (63) y obras firmadas por reconocidas figuras del entorno Republicano (Alberti, Leopoldo Urrutia, Leopoldo de Luis o Miguel Hernández), organizándolas en largas veladas donde tenían cabida todas las manifestaciones del Altavoz. Contaban con un «Retablo Rojo» que salía de los espacios habituales para «buscar al pueblo» (68), recorriendo los distintos asentamientos del frente para difundir su mensaje a aquellos que más necesitaban de su justificación. Como sucederá en cada uno de los capítulos del libro, la selección de fotografías que cierra el estudio del Altavoz es una impresionante muestra de todo el poder de organización y convocatoria de este grupo.

Por su parte, la Barraca se ve obligada a cambiar gran parte de su morfología desde poco antes del inicio de la contienda: la marcha de García Lorca y su posterior asesinato, la enfermedad de Ugarte y la desilusión de Rapún obligan a buscar nuevos líderes que no fueron muy bien recibidos.



Sin embargo, su actividad no murió con el inicio del conflicto, sino que fue esta efeméride la que proporcionó una nueva justificación a su cometido, asumiendo desde pronto una fuerza defensora de los intereses republicanos. Las fuerzas de la agrupación teatral se dividen en dos flancos, uno dirigido por la UFEH y que toma el papel activo en los frentes de batalla; y otro, más discreto, que se organiza en Valencia en torno a la figura de Manuel Altolaguirre, recuperando el espíritu con el que había nacido el grupo, muchos de sus integrantes e importantes figuras culturales, como Luis Cernuda, para homenajear a Lorca con su *Mariana Pineda*. Estos dos caminos que había emprendido la compañía de jóvenes barracos se unen en torno a Miguel Hernández, a quien se le encargó representar a la República en la Exposición Universal de París. Pero distintos desencuentros retrasan una y otra vez la marcha de la agrupación hacia la capital francesa, para la que habían preparado en una velada el perfecto retrato del grupo, el mejor ejemplo del espíritu teatral de la contienda. La presencia de la Barraca en la contienda aparece como una fuerza de otros tiempos mejores, el impulso de lo que había querido ser la República desde sus principios y que, como muchas otras ilusiones, se diluyó en los días grises.

La última de las experiencias republicanas que analiza *Retablos de agitación política* es el Teatro-Guiñol de las Milicias de Cultura, una agrupación integrada por «miles de voluntarios [que] se propuso extirpar el analfabetismo de todas las secciones del ejército» (165) con el fin de crear la conciencia necesaria para ganar la fuerza de las tropas. Gracias a recitales de poemas, música y sátiras guiñolescas se ganaban al público del frente con el deleite, y las risas, admirados gratamente por las Brigadas Internacionales.

Por su parte, las medidas nacionales fueron más limitadas, ordenándose la mayoría en torno a la Falange. Aunque tuvieran mucho de imitación y fueran muy por detrás de las medidas republicanas, consiguieron construir una estética particular centrando sus esfuerzos en la recuperación del Auto Sacramental, género que ya había recuperado la Barraca pero con intenciones bien distintas. Como reflejo de los barracos, la Falange crea la



Tarumba, una compañía ambulante que recupera los clásicos de raigambre más imperialista y a mayor gloria de la patria; como también hizo el Teatro Nacional de la Falange Tradicionalista y de las JONS, que empleaba grandes catedrales como escenario y significación religiosa de este espectáculo profano. Un teatro que pretendía recuperar héroes y valores que, bajo su criterio, habían desaparecido durante los años anteriores, alzando su lucha como una nueva Reconquista.

Como espejo del Altavoz, apareció en el frente nacional el T.A.C., compañía de teatro ambulante con una sorprendente cuota femenina y especializado en espectáculos líricos y circenses que, tan solo con un camión lleno de trastos, recorría todas las zonas de guerra. La España sublevada, en un nuevo reflejo, se preocupa también por la educación y el teatro de los niños gracias a distintas compañías y teatros en los que se encauza a los pequeños ante una nueva España, la que les tocará defender y por la que luchar, como hacen los distintos santos y héroes que llenan sus escenarios.

Retablos de agitación política es, por encima de todo, un riguroso trabajo de hemeroteca y una muestra de todo lo que nos queda por investigar. La prensa, testimonio por antonomasia de los días de conflicto, es una mina llena de ejercicios de fuerza ideológica, un baúl repleto de fotografías y testimonios de vidas que se han convertido en fantasmas para nosotros. Toda memoria se llena con testimonios, imágenes y palabras que hay que desenterrar, una recuperación que, en uno y otro bando, permita traer a nuestros días las muchas palabras que quedan por decir y los muchos recuerdos que esperan a ser revitalizados, porque solo así se puede lograr una memoria fiel y certera de los esfuerzos del pasado. Por estos *Retablos* desfilan esfuerzos y entusiasmos que por fin encuentran una voz que los recupera de su inexorable olvido y nos muestran todo lo que aún nos queda en aquellos agrios días, abriendo nuevos caminos ante un terreno que parecía explotado y en el que aún nos quedan muchas sorpresas.



José Romera Castillo (ed.)
Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI

Sara Boo Tomás
Univeristat de Barcelona
sara.boo.tomas@gmail.com



ROMERA CASTILLO, José (ed.),
*Teatro e Internet en la primera
década del siglo XXI*, Madrid,
Verbum, 2013, 560 pp.
ISBN 978-8-47962-891-8

Tres son los Seminarios Internacionales que se han dedicado al estudio de la interacción literatura-teatro y nuevas tecnología en España; el primero, celebrado en 1996 y cuyas actas se recogen en el volumen titulado *Literatura y multimedia* (Madrid: Visor Libros, 1997); el segundo, en 2003 y recogido en *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)* (Madrid: Visor Libros, 2004); y, un tercero, en 2012, recogido en este volumen que lleva el título de *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI* (Madrid: Verbum 2013) y al que va dedicado este escrito. Editados todos por el profesor José Romera Castillo, fundador del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías.

El objetivo principal del vigésimo segundo encuentro del Seliten@t era ofrecer un amplio panorama de lo producido en relación al tema en cuestión, tanto en España como en otros ámbitos internacionales. Así que, numerosos especialistas del ámbito ofrecieron toda una gama bien variada de trabajos recogidos en el volumen que cuenta con 556 páginas y que, siguiendo las indicaciones del editor, se divide en diversos apartados:

Un primer apartado, de gran utilidad para las y los investigadores, titulado *Panoramas*, se dedica a poner a nuestro servicio todas las fuentes que Internet ofrece para el acceso al teatro español en distintas épocas. Berta Muñoz Cáliz se centra en los siglos XX y XXI; Miguel Ángel Pérez Priego en la Edad Media; Germán Vega García-Luengos en el siglo de Oro; Ana M^a Freire en el teatro que ocupa los siglos XVIII y XIX y M^a Pilar Espín Templado y Gerardo Fernández San Emeterio escogen el teatro lírico. Por su parte, Fernando Olaya Pérez se dedica a la edición de los textos de la dramaturgia española actual; Julio Vélez Sainz y Juan Carlos Bayo Julve presentan un Corpus Electrónico del Teatro Breve Español (CORTBE) de autores dieciochescos y, por último, María Isabel Lozano Palacios nos facilita el acceso a la literatura dramática infantil y juvenil actual a través de la red. Gracias a estos trabajos alcanzamos a tener presentes los tantísimos recursos en línea a los que se puede acudir para el estudio de nuestro teatro, como nos advierte Berta Muñoz, aunque «en muchos casos la más eficaz ayuda sea el utilísimo buscador Google [...], nunca está de más tener una idea más o menos global de la información sobre el tema que se puede encontrar en la red» (60).

En el segundo apartado, titulado *Los dramaturgos reflexionan*, tres dramaturgos de nuestra escena contemporánea dan su parecer acerca de esta herramienta que poco a poco se está convirtiendo en materia dramática. Luis Araújo lo hace a partir de su creación *Dios está muy lejos* y nos habla del intento de integrar los nuevos medios comunicativos a la dramaturgia; Diana M. de Paco Serrano habla del protagonismo de la red en los textos dramáticos contemporáneos a través de algunas de sus creaciones



producidas tras su paso por el mundo cibernético y Jerónimo López Mozo, con un detallado desfile por varias piezas de nuestro teatro actual relacionadas con Internet, confiesa una incertidumbre ante este nuevo material.

Un tercer apartado, atiende a las *nuevas modalidades teatrales*. Teresa López Pellisa nos presenta un *teatro de robots, actores mecánicos y con alma de software* conectándolo, acertadamente, con el teatro de marionetas que proclamaba Crgai; Isabel Marcillas Piquer analiza una joven manifestación artística posmoderna conocida como *flashmob*, una especie de «catarsis colectiva» y Rosana Murias Carracedo nos explica en qué consiste el *crowdfunding*: otra forma de financiar el teatro, de hacer teatro en el que la «utilización de Internet resulta esencial para entender este enfoque multidisciplinar, intermedial e interactivo» (261).

El cuarto apartado, como ya es habitual en los seminarios que ofrece Seliten@at, presta atención al teatro más regional del territorio español, así es como recibe el título de *Teatro en diversas zonas de España*. Rubén Chimeno Fernández se dedica a la presencia del teatro asturiano actual (compañías profesionales, aficionados, críticos, teatros...) en Internet; Miguel Ángel Jiménez Aguilar al teatro malagueño de la primera década del XXI; Nerea Aburto González, una vez más, al teatro vasco (Vizcaya/Bizkaia) y Ricardo de la Torre Rodríguez lo hace con las compañías gallegas. En todas las propuestas vemos como las compañías territoriales se han adaptado a los nuevos medios y se han hecho visibles, inevitablemente, en la red. Sin olvidar, la interesante panorámica de los escenógrafos que han colaborado con la Compañía Nacional de Teatro Clásico, desde 1986 hasta 2011, de la que se ocupa Olivia Nieto Yusta.

En el quinto apartado, y último, dedicado a *los autores, obras y espectáculos*, algunas de nuestras dramaturgas y dramaturgos han sido de interés, reiteradamente, para varios de los investigadores. Es el caso de Paco Bezerra y su obra *Grooming*, estudiado por Juan Ignacio García Garzón, Alicia Casado Vegas –además de estudiar la obra de *Segunda vida* de



Aitana Galán– y Mariángeles Rodríguez Alonso. La dramaturga murciana Diana de Paco y su obra *PCP* es, también, un tema repetido en las propuestas de Simone Trecca y Coral García Rodríguez –esta, a la vez, atiende a otros dramaturgos: Alonso de Santos, Jesús Campos, Angélica Liddell y Juana Escabias, todos ellos pertenecientes, según la autora, a una «sociedad líquida», término acuñado por las teorías sociólogas de Zygmunt Bauman–. Lourdes Bueno compara diferentes textos dramáticos contemporáneos que juegan con el tema de la identidad a partir de la obra *Vanessa de las cavernas*, de Antonia Bueno, *Hojas de algún calendario*, de Juana Escabias y *El bigote de Marilyn*, de Juan Pablo Heras González. Por su parte, Emmanuelle Garnier se interesa por la performance de *Venecia* de Angélica Liddell; Ana Sedano Solís rastrea todo lo que se puede encontrar en la red sobre el dramaturgo español radicado en Chile José Ricardo Morales; Susana Báez Ayala nos explica los «rizomas» teatrales del dramaturgo granadino José Moreno Arenas y María Jesús Orozco Vera escoge el espectáculo dirigido por Carmen Ruiz-Mingorance, *Esto es lo que hay*, del mismo autor granadino. Sergio Cabrerizo Romero nos habla sobre *público y visualidad en los entornos virtuales de relación*, a través de la performance *Seedbed:failed.version*, de Javi Moreno; el proyecto *Membrana* del ex miembro de la Fura dels Baus, Marcel·lí Antúnez, es presentado por Martín Bienvenido Fons Sastre; Enrique Mijares Verdín ejemplifica el proyecto *Twitter* a partir de los trabajos de Carlos Vigil y Richard Viqueira. Además, Marina de Lima Muniz y Mauricio Andra de Rocha analizan la escena improvisada del espectáculo *Links* creado por el improvisador argentino Omar Galván, de la compañía Improcrash; Marina Sanfilippo nos habla de un digital storyteller: Giacomo Verde y, para finalizar, María José Sánchez Montes y María Ángeles Grandes Rosales, por separado, trabajan con las creaciones del performer Johannes Birringer.

Tanto unos como otros señalan un hecho obvio: la revolución que ha supuesto la llegada de Internet a nuestras vidas, como herramienta indispensable para acceder a la comunicación. Su carácter inmediato y



gratuito, según como se mire, facilita el estudio y la investigación, del mismo modo que facilita el disfrute de los internautas. Teatros, artistas, compañías, profesores, usuarios... se sirven de la red para informar y estar informados. Por mucho que pretendamos mantenernos al margen, nos advierte Pavis en *Escrituras dramáticas contemporáneas y nuevas tecnologías* (2001), la escritura –y la sociedad– ha sido invadida por los medios de comunicación. O, en palabras del profesor Romera, «hemos pasado del homo sapiens al homo digitalis» (*Hacia un estado cuestión sobre teatro y nuevas tecnologías en España*, 2008).

Muchos de los investigadores señalan como nos afecta el uso y abuso de esta herramienta, planteándonos la otra cara de la moneda, la más aterradora. El teatro, como espejo de vida que es, ha convertido a la red en material de creación, incluso en eje central de los conflictos más actuales. Así, aparecen numerosos textos dramáticos que señalan una sociedad cada vez más fascinada por las realidades virtuales, como dice Jerónimo López Mozo «cargad(o)s de incomunicación en la era de la comunicación sin límites», ¡qué paradoja! Internet como sinónimo de soledad o, si se prefiere, como medio en el que buscar lo que da miedo buscar en la vida real.

No obstante, confiamos que el teatro, además de entretenernos desde nuestras cuatro paredes, nos «sacuda la modorra», parafraseando a Luis García Berlanga, y nos haga apagar la pantalla y acudir al teatro, al encuentro con el otro y, así, enfrentarnos con una realidad en la que no podemos pagarnos una isla, una casa o lo que nos da la gana (como presume el personaje de Ramón de *Segunda vida* de Aitana Galán) pero sí darnos calor del bueno, del humano.



**El juego mediático de Diana I. Luque:
Noche de reyes, de Coarte Producciones (Teatro accesible)**

Madrid: Teatro San Pol, 2012-2014

Miguel Ángel Jiménez Aguilar
SELITEN@T
majimagu@gmail.com



Foto: Ojo de Mosca

Como en sus propuestas anteriores, Diana I. Luque, Premio «Ricardo López Aranda 2011» por *Tras la puerta*, vuelve a mostrarnos su preocupación e interés por el lenguaje, la comunicación humana y el mundo de los adolescentes en *Noche de reyes*. (*Teatro accesible*), comedia basada en la obra shakesperiana, cuya traducción y dramaturgia ha realizado para Coarte Producciones. El espectáculo, concebido especialmente para las personas con discapacidad sensorial, fue estrenado en 2012 y vuelto a representar recientemente en el Teatro San Pol de Madrid, espacio al que regresará en 2014.

La dramaturga madrileña vierte, en efecto, sus inquietudes en cada obra y lo hace de una forma lúdica, hasta el punto de que el lector/espectador no puede evitar preguntarse qué juego practica la autora de *Ex-preso a Bélgica*, *Fictionality Shows*, *Felicidad*, *marca registrada* o *Tras la puerta* cuando plantea las dificultades que entraña el lenguaje, la perversión y deificación de los medios de comunicación de masas, o las secuelas que deja en los adolescentes una sociedad que falazmente se las prometía felices gracias a los medios tecnológicos. Más aún: ¿Juega Diana realmente a algo o es demasiado seria? ¿La materia que aborda en sus textos se presta al juego? ¿Cómo es este, infantil o adulto, grave o frívolo, tradicional o innovador? ¿Quién fija las reglas y cuáles son estas? ¿Entra ella en el juego? ¿Hace partícipe al público/lector? ¿Quién lanza los dados? ¿Sobre qué tablero se juega? ¿Cuáles son las piezas? ¿Se trata de un juego de azar? ¿Están permitidas las apuestas? ¿Es posible un ganador, existe algún premio? ¿Se pueden hacer trampas?



Foto: Francisco Barahona

Las respuestas a estas y otras muchas preguntas fluctúan en nuestra mente conforme Diana nos aproxima a cada uno de los abismos a los que sabe arrojarnos como nadie, abriéndonos todas las puertas y ventanas como invitándonos a escudriñar en los rincones más insondables, para mostrarnos enseguida las paradojas que entraña el juego, ya que al abrirlas para nosotros, puertas y ventanas, en realidad nos las va cerrando sin que



podamos ver a través de la más mínima rendija el filtro de la esperanza. ¿O acaso Alba, de *Fictionality Shows*, puede contravenir las reglas del *reality*? ¿Acaso los personajes de *Tras la puerta* que acuden a la consulta pueden abandonar con éxito las sesiones terapéuticas? El reportaje sobre la agencia de publicidad Ad & Media, en *Felicidad, marca registrada*, ¿reproduce imágenes fieles a la realidad o son meras sombras virtuales? ¿Y qué decir de la puerta sobre la que se proyecta la pantalla del ordenador de Álex, en *Tras la puerta*?



Foto: Ojo de Mosca

Las hojas que en apariencia pudiera dejar entreabiertas se nos presentan como meras grietas del alma, sobre las que la autora reproduce sin pudor las patéticas imágenes de diferentes pantallas que en realidad

no proyectan más que nuestro propio vacío existencial, tan solo relleno por la sucesión trepidante de imágenes que actúan yuxtapuestas como monstruos de la imaginación de unos creadores a los que tampoco vemos y, por tanto, no podemos hacer responsables. Porque, en definitiva, lo que Diana I. Luque nos representa son las infinitas formas de la incomunicación mediatizada, un juego muy peligroso y deshumanizante que nos aboca al precipicio y que apenas podemos rehusar. «Hola, llamo para pedir consejo», dice Laura, amiga de David, hermano de Álex, al comienzo de *Tras la puerta*, para iniciar el contacto con una voz al otro lado del teléfono que le pueda orientar sobre cómo ayudar a este último, Álex, un adolescente de quince años que desea suicidarse, al que ni siquiera conoce significativamente más que de oídas. Pero el resultado será lamentable, ya que dicha voz está más pendiente de oírse a sí misma (y ganarse el cielo de paso), que de escuchar a los demás.



Así pues, somos testigos desde el principio de esa incomunicación que parecen practicar los medios de comunicación, unas veces dada la alteración semántica de la realidad derivada de los propios medios tecnológicos, otras debido a la dificultad misma que entraña la comunicación humana en una sociedad tecnócrata que ha reflexionado en exceso sobre el lenguaje, como en el caso de Eduardo, de *Ex-preso a Bélgica*, o lo ha desvirtualizado, como en el de *Felicidad, marca registrada*. Y las consecuencias no se hacen esperar, como han advertido todos los críticos: desde el difuso conocimiento que unos personajes tienen de los otros, hasta la carga de prejuicios que soportan éstos, inmersos siempre en un entorno «marcado por el desconocimiento, la desconfianza y la ocultación» [Pérez-Rasilla, 2012: 85], «en conflicto con el entorno familiar, con el grupo y hasta con la civilización a la que pertenecen» [Víllora, 2011: 8], que les incita a interpretar «un simulacro de normalidad familiar» [García, 2013: 343], simulacro que nos reenvía una vez más a la incomunicación mediatizada.

Y nos muestra Diana todo ello rascando como un bebé hasta encontrar el carácter lúdico de ese siniestro juego, ya que «no teme a la comicidad» [Cruz, 2012: 12], consciente de que la risa permite la distracción, incluso la re-creación, y hace posible que dé comienzo el juego o, de lo contrario, tan solo hallaríamos siniestralidad sobre el tablero.



Foto: Francisco Barahona



En este contexto, Diana I. Luque nos sorprende ahora con una apuesta, la de *Noche de reyes*. (*Teatro accesible*), que apunta en sentido inverso, como si las reglas del juego hubiesen cambiado por completo, para dejarnos participar en una partida en la que queda evidente que la ciencia y la tecnología no siempre tienen que suponer una práctica perversa. Todo lo contrario. Esta vez la autora pone todo su empeño en mostrarnos cómo el lenguaje y lo tecnológico son capaces de potenciar la comunicación humana, mediante el manejo de una amplitud de registros y recursos que conoce a la perfección y que le permiten intercambiar experiencias y hacerse entender con toda clase de espectadores, con objeto de que se aproximen por igual a esta trama ambientada en el mundo del circo de principios del siglo XX, vista y entendida con una sensibilidad, permítannos la expresión, adolescente.

BIBLIOGRAFÍA

- CRUZ, José, «Lo mejor de ambos mundos», en ADE (ed.), *Tras la puerta*, Madrid, ADE, 2012, 9-13.
- GARCÍA GARZÓN, Juan Ignacio, «Internet como elemento dramático (*Grooming*, *Tras la puerta* y otros espectáculos)», en José Romera Castillo (ed.), *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI*, Madrid, Editorial Verbum, 2013, 339-344.
- PÉREZ-RASILLA, Eduardo, «Siete textos breves de siete dramaturgas jóvenes», 2012, vol. núm. 28, 77-89, [en línea] en, *Acotaciones*, (28) <<http://elifzilan.files.wordpress.com/2012/09/actor-como-testigo-pdf-acotaciones.pdf>> [9-10-2013].
- VÍLLORA, Pedro, «Diana I. Luque y la felicidad» en RESAD (ed.), *Teatro: Promoción RESAD 2010*, Madrid, Fundamentos, 2011, 7-11.



Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)

**XXIII Seminario Internacional del Centro de Investigación y
Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías
(SELITEN@T)**

Ana Prieto Nadal
SELITEN@T
apriet22@gmail.com

Los días 26, 27 y 28 de junio de 2013 tuvo lugar en la facultad de Filología de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, en el edificio de Humanidades de su sede en Madrid, el XXIII Seminario Internacional del SELITEN@T, «Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)». Como su título prometía, el objeto de estudio no fue otro que la dramaturgia emergente producida por autores nacidos en la década de los ochenta.

El SELITEN@T ha destacado, a lo largo de su trayectoria, por su fructífera labor investigadora en torno a la literatura y el teatro, revelándose pionero en el estudio de lo autobiográfico en la literatura contemporánea, y de las dramaturgias del siglo XX y XXI en relación con otros medios y, muy especialmente, con las nuevas tecnologías. Así, de los veintitrés Seminarios Internacionales, catorce han sido dedicados al estudio del teatro.

El Seminario, que reunió un año más a distinguidos investigadores del ámbito nacional e internacional, así como a dramaturgos y creadores escénicos del ámbito español, fue inaugurado la mañana del 26 de junio por el Dr. José Romera Castillo, director del Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura de la UNED, así como del SELITEN@T. Lo acompañaban el Dr. Antonio Moreno Hernández, Sr. Decano de la Facultad de Filología de la UNED; el Dr. Javier Huerta Calvo, director del Instituto del Teatro de Madrid (ITEM); el Dr. Gutiérrez Carbajo, en

representación de la Asociación Española y en calidad de vicerrector del SELITEN@T, y Raquel García-Pascual como coordinadora del Seminario. Una vez inauguradas oficialmente las jornadas, se presentó el volumen *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI*¹, que recoge las Actas del XXII Seminario, celebrado en 2012 y dedicado a las relaciones entre teatro e Internet.

El director del Seminario Internacional y del SELITEN@T, el Dr. José Romera Castillo, en la conferencia inaugural —«Nuestro Centro de Investigación y el teatro»—, estableció el marco de investigación, fijando como objetivos la reflexión, el debate y la obtención de algunas certezas o conclusiones a propósito de la obra de los jóvenes creadores y de posibles rasgos generacionales o coincidencias temáticas y formales. Dio cuenta de los orígenes del Centro, repasó sus hitos y líneas de investigación, situó el estado de la cuestión y destacó los distintos trabajos desarrollados por el SELITEN@T, también consultables en su página web: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T>.

Bajo la coordinación de Francisco Gutiérrez Carbajo, la primera de las sesiones plenarias fue protagonizada por el dramaturgo Jerónimo López Mozo, que año tras año enriquece estos Seminarios con sus valiosas aportaciones. En esta ocasión habló de los premios de teatro, entendidos como semillero de jóvenes autores. López Mozo dejó la lista completa de certámenes, nombres, fechas y títulos para la publicación de las Actas, y pasó a enumerar y describir, en forma resumida, pero metódica, la tipología de premios, poniendo un especial énfasis en aquellos destinados específicamente a autores jóvenes.

Llegó después el turno de la primera mesa de comunicaciones, bajo la coordinación de Miguel Ángel Pérez Priego. La primera ponente, María Jesús Orozco Vera, procedente de la Universidad de Sevilla y asidua colaboradora de los Seminarios, también eligió como tema de su

¹ROMERA CASTILLO, José (ed.), *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI*, Madrid, Editorial Verbum, 2013, 556 págs.



conferencia los certámenes literarios en relación con las jóvenes dramaturgias, y se centró sobre todo en el impulso renovador proyectado por INJUVE y TAETRO, incidiendo en la importancia que los premios han tenido en la revitalización de la escena española. Giovanna Manola, de la Università di Catania, habló de dos jóvenes dramaturgas que tratan la historia contemporánea con espíritu renovador, y, más en concreto, analizó las obras *Perros en danza (Intrahistorias de la República y la Guerra)*, de la burgalesa María Velasco, y *Pieza paisaje en un prólogo y un acto*, de la alicantina Lola Blasco Mena. Asimismo de la obra de María Velasco trató la ponencia de Eileen J. Doll, de Loyola University New Orleans, «Amor y arte en María Velasco», y, en particular, de la utilización intermedial del arte —como modo de indagación en la política sociocultural— en obras como *Günter, un destripador en Viena*. Pablo Iglesias, dramaturgo, director de escena y diseñador de espacios sonoros, nos brindó unas sugerentes ideas sobre la escritura dramática a propósito de su obra *Justo en medio del paralelo 38*, construida por oposición a la anterior, *El lado oeste del Golden Gate*, en que trasladaba los principios de la mecánica cuántica a la escritura dramática. En el turno de palabra del público, la autora María Velasco compartió con los asistentes unas reflexiones hechas a colación de las ponencias.

Por la tarde tuvimos ocasión de asistir a la mesa de comunicaciones, coordinada por Javier Huerta Calvo. Se dio paso, en primer lugar, a Manuela Fox, de la Università Ca' Foscari Venezia, que habló del teatro del autor cordobés Antonio Rojano y destacó los rasgos hiperrealistas de su lenguaje, así como algunas recurrencias temáticas e influencias, para centrarse después en el análisis de las piezas de la *Trilogía americana* y en las obras *Nací en el Norte para morir en el Sur* y *Katiuskas*. A continuación, Simone Trecca, de la Università degli Studi Roma Tre, estudió el teatro del dramaturgo barcelonés —valenciano de adopción— Abel Zamora, en un doble acercamiento que abordó, por un lado, las líneas temáticas de su obra y, por el otro, los rasgos formales y estilísticos de su escritura, con calas en



obras como *La indiferencia de los armadillos*, *Temporada baja* y *Canciones y amor con queso (para tomar aquí o para llevar)*. Cerrando esta sesión, Remedios Sánchez García, de la Universidad de Granada, dedicó su ponencia al compromiso social y la construcción del personaje en la dramaturgia de Antonio Rincón-Cano, dramaturgo sevillano y autor de obras como *Over the Rainbow*, *Pornografía*, *Plácida aurora* y *Un pequeño abismo*. Siguió a esta mesa un interesante debate sobre el carácter rupturista o no de los elementos temáticos, constructivos y formales de las dramaturgias emergentes. La jornada del 26 de junio terminó con la presentación, a cargo de Fernando Doménech —de la RESAD—, de los monográficos de la revista *Acotaciones*, en especial de aquellos dedicados a las jóvenes dramaturgias, esto es, los números 27, coordinado por Eduardo Pérez-Rasilla, y 28, que incluye piezas breves de siete jóvenes dramaturgas.

La segunda jornada del Seminario se inició con una sesión de comunicaciones coordinada por Ana M. ^a Freire López y que reunió aspectos del joven teatro italiano y catalán. En primer lugar, Marina Sanfilippo, de la UNED, centró su ponencia en la obra de Letizia Russo —autora de obras como *Tomba di cani*, *Babele*, *Binario morto* o *Primo amore*— y de su compromiso social y político bajo el lema de «presentes y futuros imperfectos». Sara Boo Tomás, de la Universidad de Barcelona, analizó el espectáculo *Almas 5.17*, de Antonella d'Ascenzi, contextualizando su obra dentro de la tradición de la performance y de la danza teatro, e incidiendo en algunas de sus claves temáticas y estilísticas. Ana Prieto Nadal, del SELITEN@T, analizó algunas obras de los dramaturgos catalanes Jordi Casanovas y Marta Buchaca en busca de constantes temáticas, formales y procedimentales. Olivia Nieto Yusta, también integrante del SELITEN@T, estudió la dramaturgia de otro dramaturgo catalán, Albert Tola, centrándose sobre todo en la obra *Salento* y en el imaginario artístico que la sustenta. Tola, autor de obras como *El último secreto de James Dean* o *El sudor de tus manos cuando tiemblan*, y de textos inéditos como *El desentierro* y *Niño fósil*, asistió a la ponencia y



habló en el turno de palabras, corroborando los argumentos de Olivia Nieto y compartiendo con el auditorio algunas de sus preferencias temáticas, así como determinados procesos de construcción de personajes.

La sesión plenaria de la mañana, coordinada por José Romera y presentada por la dramaturga Itziar Pascual, de la RESAD, corrió a cargo de la joven autora madrileña Diana I. Luque, una dramaturga — en palabras de Pascual— meticulosa, constante, rigurosa, y conocedora de que la tarea del dramaturgo es esculpir la palabra. Diana I. Luque, que cuenta con obras como *Ex-preso a Bélgica*, *Felicidad*, *marca registrada* y *Tras la puerta*, no habló de su propia obra sino que hizo una serie de reflexiones en torno a la dramaturgia emergente, y abordó cuestiones como su visibilidad y supervivencia en el contexto de las crisis actuales. Mientras Luque desgranaba su ponencia sobre la situación actual de la escena española, pasando por cuestiones como la producción, la publicación y los premios, se iba proyectando en pantalla una exhaustiva relación de jóvenes dramaturgos españoles. En el debate surgió el tema de las dificultades que supone estrenar y mantener una obra en cartel, y, en definitiva, poner en valor los talentos del teatro contemporáneo.

La segunda mesa de comunicaciones de la mañana fue coordinada por M.^a Pilar Espín Templado. Gemma Pimenta, en representación del Laboratorio de Acción Escénica Vladimir Tzekov, de Granada, expuso el proyecto SinTéticas y su discurso teatral de corte metadiscursivo, para después analizar los espectáculos *XX* y *Soneto*. Julia Nawrot, de la Universidad de Granada, presentó el Teatr Malego Widza, de Agnieszka Czekierda, un proyecto de teatro para niños y bebés en el contexto polaco, considerándolo por primera vez desde un punto de vista semiótico y abriendo así nuevos caminos de investigación.

La primera mesa de comunicaciones de la tarde del día 27, coordinada por Fernando Doménech, tuvo como ponentes a tres miembros del SELITEN@T. La exposición de Ricardo de la Torre Rodríguez trató de la escena gallega actual, algunos de sus cultivadores —una nómina de



autores jóvenes gallegos, con calas en algunas de sus obras— y su proyección docente. Rubén Chimeno Fernández habló de la generación «nada espontánea» de los jóvenes dramaturgos asturianos: hizo un repaso de las principales editoriales de literatura dramática, revistas de teatro, premios y enseñanzas, y sirvió una nómina de jóvenes dramaturgos y creadores escénicos. Miguel Ángel Jiménez Aguilar nos presentó la escena malagueña más joven y abordó las dramaturgias de Sergio Rubio, Juan Alberto Salvatierra y Ery Nizar, con calas en sus obras. El debate posterior giró en torno a las posibles estrategias de los docentes para incentivar el hábito del teatro entre los estudiantes.

En la segunda mesa de comunicaciones de la tarde, coordinada por Marina Sanfilippo, Sergio Cabrerizo Romero expuso el concepto de teatralidades de la segunda persona o dramaturgias del tú, a propósito de *La tristura* —responsable de espectáculos como *Actos de juventud*, *Materia prima* y *El sur de Europa. Días de amor difíciles*— y Ana Pasadena —con creaciones como *Hilo debajo del agua* y *El amor y el trabajo*—. Estas formaciones constituyen, en palabras de Cabrerizo, proyectos colaborativos abiertos que parten de las dramaturgias del yo cuestionándolas y trascendiendo el solipsismo para abrazar el tú individual del receptor desde la celebración y la intimidad del teatro. Los autores y autoras —Itsaso Arana, Violeta Gil y Celso Giménez, de *La tristura*; y María Folguera, del proyecto Ana Pasadena—, tuvieron ocasión de contrastar sus experiencias y presupuestos teóricos con lo expuesto por el ponente. Para terminar, Eileen J. Doll presentó el último número de *Estreno*, revista de referencia para el estudio del teatro contemporáneo.

El día 28 de junio, última jornada del Seminario, se inició con la mesa de comunicaciones coordinada por Jerónimo López Mozo. María Gorette Oliveira de Sousa, de la Universidade Federal de Minas Gerais, habló sobre las reminiscencias del teatro del absurdo en la obra *Amores Sordos* de Grace Passô, cuyas reflexiones existenciales constituyen una reverberación contemporánea de la vanguardia de los 50. Margarita Alfaro



Amiero, de la Universidad Autónoma de Madrid, contextualizó la escena contemporánea francesa y sus vías de evolución, trazando las características generales de la nueva poética, para, dentro de este panorama regenerador, focalizar en la figura de Pauline Picot y en su díptico *Les possibles de son corps* y *Outre*. Lola Blasco Mena, de la Universidad Carlos III, abordó la cuestión del yo generacional en el último teatro español, partiendo de la primera persona del plural como emblema de un yo social con voluntad de asumir a una identidad colectiva; su análisis se centró en los espectáculos *Actos de juventud*, de La tristora, y *En defensa de un teatro político-revolucionario*, de la propia Lola Blasco.

En la segunda mesa de comunicaciones, coordinada por Ana Suárez Miramón, Arianna Fernández Grosscordón, de la Universidad Carlos III de Madrid, trató la cuestión de los jóvenes creadores españoles en el extranjero, la llamada Generación Erasmus, muy preparada académicamente y educada en la idea de Europa, y presentó la biografía teatral de diez creadores nacidos en los ochenta. Rossana Fialdini Zambrano, de Kansas State University, presentó la labor de Laula Teatro y de su alma mater, la dramaturga y directora murciana Mariángeles Rodríguez Alonso, y analizó los espectáculos *Exiliados*, *El crimen fue en Granada* y *Espérame en el cielo... o, mejor, no*.

El XXIII Seminario Internacional se clausuró con una celebrada sesión plenaria que coordinó José Romera Castillo y que tuvo como protagonista al joven pero consolidado autor almeriense Paco Bezerra, autor de *Dentro de la tierra*, *Grooming* y *La escuela de la desobediencia*, entre otras piezas. En su ponencia «Riesgo, duda y teatro», el dramaturgo habló de su experiencia como creador y de la necesidad de partir de la interrogación perpetua, la duda y el miedo, sin certezas aprendidas ni prejuicios castradores.

Las jornadas del vigésimo tercer Seminario Internacional del SELITEN@T, «Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)», fueron íntegramente grabadas por Canal UNED. Puede accederse a la filmación de



las distintas sesiones plenarias y mesas de comunicaciones en el siguiente enlace: <http://www.canal.uned.es/serial/index/id/664>. Quedamos a la espera de la publicación de las Actas, con la convicción de que este valioso conjunto de estudios ha de constituir una referencia ineludible para la investigación del nuevo paisaje teatral.



Olmedo, nocturna y teatral

Crónicas extraídas de «[Patio del comedias](#)»
blog de los becarios del proyecto TC/12

Purificació Mascarell
Universitat de València
purixinela@hotmail.com



Olmedo ha servido de marco para el congreso más importante de los organizados, tras casi cuatro años de trayectoria investigadora, por el proyecto TC/12. El enclave no podía ser más idóneo: si de día se hablaba, desde todos los puntos de vista posibles, de la investigación sobre el teatro clásico, de noche, dentro del Festival Olmedo Clásico, el filólogo sentía bombear la sangre de los clásicos a través de los trabajos escénicos de cinco distintas compañías. Por la noche, de poco servían el manuscrito y la bibliografía pues, como dijo Blanca Portillo en su mesa de debate, los

actores (de clásico o no) siempre que suben al escenario lo hacen con el objetivo de emocionar al espectador. Eso es el teatro. Y la emoción parece reñida con las variantes. O quizá no.

El último de los montajes que pudo verse dentro del congreso, *La dama boba* de la Compañía Micomicón, con la incombustible Laila Ripoll al frente del proyecto tras casi veinte años de defensa escénica de los clásicos, fue la guinda perfecta a cinco noches que dieron mucho de sí en los corrillos filológicos, siempre ávidos de carnaza escénica. Repasemos.



Hay que tener en cuenta que, pese al tremendo éxito de Ron Lalá con su *Siglo de Oro, siglo de ahora*, no estamos ante una representación de teatro clásico propiamente dicha, sino ante un espectáculo que, tan atrevida como magistralmente, toma como pretexto el teatro clásico para crear un artefacto a caballo entre el entremés posmoderno y el musical tan en boga (sin despreciar la crítica social: *Siglo de Oro, siglo de ahora*, en efecto, porque todavía nos invaden las mismas lacras que ya denunciaron los autores áureos). Se trata, así, de una conjunción brillante basada en un ritmo ágil y en lúcidos hallazgos, como la escena en la que Hamlet y el Quijote deciden intercambiarse los autores, hartos de aguantar a los «originales», para pasar a la historia como hijos literarios de Shakespeare y Cervantes respectivamente. Ron Lalá confirma que sí, que el teatro clásico está de





moda, y que una nota a pie de página puede convertirse, con descaro y sin perder el rigor, en motivo de chanza.

La comedia burlesca *El rey Perico y la dama tuerta* de Diego Velázquez del Puerco, aunque conducida por soberbios actores cuyo trabajo físico debe elogiarse, resulta monótona en su desarrollo. La mayoría de espectadores especializados coincidieron en el principal defecto de este montaje: su duración de hora y media. Los recursos cómicos que funcionan en una pieza corta, agotan por su reiteración en una larga. Aún así, la compañía La Cantera logró sacar el máximo partido de un texto y un género que, probablemente, resultan muy alejados de nuestros intereses teatrales.



El texto de *A secreto agravio, secreta venganza* sí es de gran altura, y sin embargo, la compañía El Óbolo no le hizo justicia. La carencia de expresividad comunicativa en los actores (si buscada por el director, mal hallada; si defecto profesional, una tara difícilmente perdonable) lograba justo el efecto contrario al señalado por Portillo: en vez de emocionar, dejaba fríos como un témpano a los espectadores. Además, los cortes



realizados sobre el texto y la dispersión que provocaban muchos de los recursos escénicos, impedían un seguimiento coherente de la trama, sobre todo para los espectadores menos duchos en teatro clásico.



Los ánimos se vinieron arriba con *La mujer por fuerza*, dirigida por José Maya en un montaje claro y limpio que ponía de relieve la fuerza de una pieza tirsiana cercana en su enredo al inefable *Don Gil*. La puesta en escena gustó mucho y con razón. Su apuesta por la sobriedad y la elegancia, tanto a nivel interpretativo como escenográfico, permitía dejar al aire la trama y los versos, de modo que la historia llegaba al espectador con gran fluidez, seduciéndolo.



Pero el juego escénico que Micomicón planteó con *La dama boba* en homenaje a los cómicos de la legua de todas las épocas, merece un elogio a parte. De repente, nos situábamos en el Olmedo de los años 40 del siglo XX, observando a unos actores prepararse para salir a escena, no sin antes levantar el brazo de rigor cuando se escucha por la radio el *Cara al sol* y tomar la decisión de que el traspunte debe sustituir al segundo galán como buenamente pueda ante la inminente función (a los filólogos, cuando criticamos, se nos pasa por alto que los teatreros suelen contar con unas posibilidades muy limitadas a las que deben adaptarse para tirar adelante con su trabajo).



El montaje rinde pleitesía al teatro ambulante, al teatro de tablado y de plaza de pueblo, a las pequeñas compañías familiares de repertorio que se dejaban la piel por los caminos de España, desde que el teatro es teatro profesional, y Solano y Ríos nos lo contaban en *El viaje entretenido*. Y, cómo no, Micomicón lanza un guiño emocionado a Fernando Fernán-Gómez y *El viaje a ninguna parte* (el recitado henchido y pomposo del segundo galán durante los primeros compases nos remite al del entrañable don Arturo). Todo el montaje se funda sobre los vínculos con el pasado escénico más genuino y popular de nuestro país. Esos cómicos de la legua



que, más bien o más mal, llevaban dentro de su andrajosa maleta a los clásicos áureos.



En este espectáculo, el teatro se mete dentro del teatro. La ficción de los actores del XX invade la ficción lopesca con desvergüenza. Dos ejemplos: el actor que hace del barbas es un borrachín cuyos fallos de memoria le llevan a introducir una parrafada de Segismundo cuando menos se lo espera el espectador y cuya afición al fútbol le impulsa a gritar gol entre bambalinas mientras el resto de actores

trata de disimularlo ante el público. Y luego está la rifa, esas tiras de papel con números que recibes antes de entrar a la corrala y que sirven para participar en un sorteo celebrado entre el acto segundo y el tercero donde se rifa una espléndida caja de carne de membrillo «El Quijote», el patrocinador del espectáculo que invade la escena con su propaganda siempre que la acción lo permite.

«¡Deja las avellánicas, moro,/ que yo me las varearé!...», la canción del tercer acto, dedicada a la figura del indiano, cantada a ritmo de cumbia entre jocosos bailes se contagia al espectador. Y, cuando este regresa a las calles de Olmedo, le acompaña en sus reflexiones: *La dama boba* de Lope queda dentro de un artificio, es un elemento interno dentro de la estructura general de la función, y esto puede sublevar a los conservadores y ortodoxos de no se sabe bien qué. Sin embargo, el espectáculo funciona, cautiva.

El clásico se usa para lanzar un mensaje metateatral, una reivindicación desde Micomicón a la sociedad actual: no podemos olvidar el legado interpretativo de los cómicos de la legua y todo su significado histórico, social y cultural. A través de un doble ejercicio de recepción (por un lado, recibimos un espectáculo del siglo XXI en 2013; por otro, jugamos



a imaginar cómo sería recibir *La dama boba* en 1946 con las técnicas y medios de la época), el montaje de Laila Ripoll añade una reflexión más a las planteadas en los sesudos debates del Congreso del TC/12: el teatro clásico español es, sobre todo, la historia de sus representantes y las condiciones de su recepción en cada época. Todos lo sabemos pero, a veces, viene bien que los teatreros nos lo recuerden. Y, tanto mejor, si es haciendo teatro.

IMÁGENES EXTRAÍDAS DE:

http://www.diariodeleon.es/noticias/cultura/el-siglo-de-oro-mas-alocado_783686.html

<http://huelvaya.es/wp-content/uploads/2013/02/Cartel-de-El-Rey-Perico-y-la-Dama-Tuerta.png>

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10151593789538280&set=a.10151593789438280.1073741838.97719823279&type=1&theater>

<http://www.programate.com/noticias/mujer-a-la-caza-de-su-hombre/>

<http://www.flickr.com/photos/festivalinternacionaldeteatroclasicodealmagro/7455224182/>

<http://www.turismodealmeria.org/blog/el-amor-que-abre-el-entendimiento-y-la-risa-que-despierta-la-lujuria-por-el-teatro-del-siglo-de-oro/>

http://www.apriorigt.com/index_archivos/Page1228.htm



Dramaturgia y teatralidad en el Siglo de Oro. El teatro y las artes
III Jornadas de Teatro del Siglo de Oro Español y Novohispano

Carlos Mackenzie
Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa
carlos.emackenzie@gmail.com

Los pasados 16, 17 y 18 de octubre de 2013 se llevaron a cabo las *III Jornadas de Teatro del Siglo de Oro* en la Ciudad de México, el tema fue «El teatro y las artes», y fue organizado por la Universidad Iberoamericana, la Universidad Nacional Autónoma de México, la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa y la Universidad Veracruzana. La convocatoria atrajo a investigadores nacionales e internacionales de gran trayectoria y a alumnos de posgrado de distintas instituciones interesados en el teatro áureo y en el tema central del encuentro en particular. Durante los tres días que duró el encuentro en las distintas sedes (16 de octubre en la Universidad Iberoamericana, 17 de octubre en el Instituto de Investigaciones Filológicas y en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, y el 18 d octubre en la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa) hubo oportunidad de conocer, aprender e intercambiar aspectos teatrales que, como el título de las Jornadas anuncia, tienen que ver con la relación que existe entre este y las demás artes.



Ysla Campbell

Destacó el análisis de función de la pintura, la música y el baile, aunque hubo comunicaciones en las que se vinculó el teatro con otro tipo de artes. La conferencia magistral leída por Ysla Campbell, titulada «Teoría y función dramática de la pintura en Lope: Apeles personaje», no solo se limitó a la consideración de pintura, en particular, de este personaje en el teatro de Lope de Vega, sino cómo esta manifestación artística influyó y fue constante en la vida del Fénix, desde parientes y amigos

que rodearon al gran genio español, hasta las palabras laudatorias por parte de este hacia la pintura; dentro del marco histórico en que escribe Lope *La mayor hazaña de Alejandro Magno* y *Las grandezas de Alejandro*, al mismo tiempo que la pintura estaba en su mayor auge, se estaba reivindicando como una de las artes liberales, pues se le consideraba más bien un arte mecánico (parafraseando las palabras de Ysla Campbell), y estas obras de Lope se inscriben en esta revaloración.



Lydia Rodríguez, Ronna Feit, Jesús José Syveira, Adriana Ontiveros





Adriana Ontiveros

José Jesús Syveira también se interesa por la función dramática de la pintura en *El dueño de las estrellas*, de Juan Ruiz de Alarcón; en su análisis, muestra cómo el retrato es el motor de la acción: primero, para que Licurgo pueda seguir la pista de su ofensor, Teón; luego, por medio de la pintura de la dama, se enamora de ella, con lo que se puede considerar ya como un motivo dentro del drama alarconiano. Adriana Ontiveros, por otro lado, analiza el entremés *El retrato de Juan Rana* de Antonio de Solís, y cómo el retrato, o mejor dicho, el acto de pintarlo es un recurso cómico y el eje de la pieza; según la investigadora, al tener como centro de atención el físico del actor Cosme Pérez potencia la comicidad de la pequeña pieza teatral.

Otro aspecto pictórico que se tomó en cuenta es la iconografía dentro del teatro; así, Lillian von der Walde, a través de la tradición icónica y mítica de María egipciaca, analiza como Juan Pérez de Montalbán reconfigura la historia de la santa para mayor efecto dramático en *La gitana d Menfis*; por ejemplo, el dramaturgo hace a María una rebelde, en lugar de ser lujuriosa, pecado que comete según la tradición. David Galicia también se basa en la tradición iconográfica como elemento caracterizador de los personajes alegóricos de *El divino Narciso* de Sor Juana, además de servir de ayuda a los espectadores para identificar con mayor precisión a los personajes en el tablado.





El recurso musical (incluidos canto y baile), desde distintas vertientes, también fue motivo de análisis diversos en la dramaturgia áurea. Así, Susana Hernández Araico leyó un interesante análisis sobre la música utilizada en la tragedia *La cisma de Inglaterra*, cuya intervención además de apelar al oído, tiene incidencias escénicas, por ejemplo, el canto y baile de «La gallarda» de Ana Bolena, que se inserta, además, en el sarao que lleva a cabo la reina Catalina. Las chirimías, canciones populares o bien conocidas por el público (como los versos de Góngora que se recitan), apelan a los afectos del receptor y lo hacen partícipe en cuanto a los cantares conocidos por ellos. Aurelio González relaciona la música, en concreto a los músicos, con la verosimilitud y el realismo del teatro, además de considerar su función dramática: ayuda a caracterizar a algunos personajes, como sucede en *El rufián dichoso*, de Cervantes, o potencia la espectacularidad, como sucede en muchos dramas y autos de Calderón al utilizar los coros. Además distingue dos propósitos: para el dramaturgo, subraya el asunto del drama, mientras para el autor de compañía atiende con estos pasajes a lo espectacular.





Octavio Rivera, Mónica Espíndola, Raquel Barragán, Aurelio González

En cuanto a la incidencia estructural-semántica del canto, Robert McCaw analiza el vínculo que existe entre los pasajes cantados y el desarrollo de la trama en *El villano en su rincón* de Lope de Vega. Desde el primer canto de la obra, se establece la relación al poner sobre relieve la complicación de la trama, liga las dos tramas de la obra y permite asociaciones simbólicas. Carlos Mackenzie analiza los pasajes cantados del auto *El mártir del sacramento, san Hermenegildo*, de Sor Juana Inés de la Cruz, como una forma de organizar la obra, pues el canto y la música, en conjunto a algunas consideraciones escénicas, revela la confrontación interior/exterior de Hermenegildo, y contrapone la fe verdadera de la falsa por medio del oído.

Junto a la música y el canto, el baile tiene relevancia para la dramaturgia áurea; en este sentido, María Luisa Castro, en su ponencia sobre el baile en el teatro de Juan del Enzina, además de ser una forma de terminar sus piezas, sirve de gozne para la acción dramática y una forma de caracterizar al pastor, llegando a ser una cualidad no solo caracterizadora, sino esencial para este tipo de personajes. Dalia Hernández, analiza *El baile perdido*, de Antonio de Solís, el tono paródico y de sátira moral con que el dramaturgo escribe la pieza breve y sobre todo, la acentuación de la



comicidad gracias a la corporeidad, es decir, voz, gesto y técnica actoral como forma potencializar los rasgos cómicos del texto.

Entre otras artes que se relacionan a la dramaturgia áurea, se encuentra el tejer e hilar; Nieves Rodríguez analiza las distintas funciones de esta actividad artística: desde el rebajamiento del hombre (como el caso de Hércules, que hila como prueba en sus doce trabajos), como actividad exclusivamente de la mujer, como alegoría de la vida (las Parcas que manipulan el hilo vital del ser humano). Además de la pintura, existen otras manifestaciones plásticas en el teatro; Dann Cazés analiza este tipo de formas artísticas, principalmente utilizadas en la tramoya, en *La exaltación de la cruz* de Calderón; la montaña que se abre para dar paso a otra escenografía, las nubes que permiten el ascenso/descenso e incluso la vestimenta, aseguran el éxito de la obra y están ligadas a la evolución del personaje.



José Ramón Alcántara llevó a cabo un análisis sobre *El retablo de las maravillas* de Cervantes que vincula el «retablo» como forma artística que representa, por un lado algún pasaje bíblico o hagiográfico, y por otro, el tablado en el que se hacían representaciones mediante títeres; simbólicamente, según Alcántara, ambos significados están inmersos en el espectáculo fingido que muestran Chirinos y Chanfalla. La comunicación de Raquel Barragán vincula la creación poética con el teatro, analiza piezas líricas compuestas a partir de relaciones de comedias, con especial énfasis



en las quintillas compuestas con los títulos de las diez partes de comedias de Calderón de la Barca.



Tanto las diversas manifestaciones artísticas como de autores que formaron parte de las investigaciones presentadas durante las *III Jornadas de Teatro del Siglo de Oro* muestran el interés por los análisis multidisciplinarios de la dramaturgia áurea española e hispanoamericana. No cabe duda que los tres días de encuentro e intercambio, ya dentro, ya fuera de las mesas de trabajo, abrieron nuevas perspectivas para los participantes y asistentes, y estoy seguro que dará pie a continuar con el diálogo y la creación de nuevos conocimientos sobre esta relación de las artes y el teatro con la publicación de las actas.



Entre bastidores

In the Backstage

Dans les coulisses

Entrevista a Paloma Pedrero

Sonia Sánchez Martínez
Universidad Camilo José Cela
smartinez@ucjc.edu



Han pasado casi treinta años desde que Paloma Pedrero estrenó su primera obra, *La llamada de Lauren*. Pedrero nos regala hoy *Magia Café*, una obra que habla de la pureza y de la corrupción, una obra que es el trasunto de la realidad que viven los integrantes del la [ONG Caídos del cielo](#).

En 1999 Virtudes Serrano recopiló en un volumen *Nueve obras en un acto* que se publicó en Cátedra y, hace escasos meses, en mayo, ha seleccionado seis de tus piezas dramáticas en otro libro titulado *Pájaros en la cabeza* publicado también por la misma editorial ¿Qué suponen para ti estas publicaciones?

Tener las obras a buen recaudo y saber que tengo quince obras en una colección importante que cuida sus libros, que los respeta, que los promociona y que los reedita a lo largo del tiempo. Significa, también, que pueden llegar a ellas las personas que quieran leerlas, significa que me estoy comunicando con los demás. Es muy importante la comunicación con el resto del mundo, porque si tienes obras interesantes se ha de tener acceso a ellas, y esto, en el teatro, es difícil.

El teatro no se lee, casi nadie lee teatro...

En los últimos años se lee muy poco, antes sí se leía teatro, incluso en los quioscos de prensa estaba la colección Escélicer. La gente iba al quiosco, compraba su periódico y compraba su librito y leía teatro. Yo creo que es una forma de leer especialmente creativa, porque tienes que poner mucha imaginación, tienes que figurarte el espacio, que soñar los personajes... es una lectura inteligente. Yo la disfruto mucho, desde antes de dedicarme al teatro la he disfrutado, y a mi hija, desde muy pequeña, lo que más le gusta es leer teatro, leerlo en alto, representar. Le divierte. Se debería leer más en las escuelas para que fueran futuros lectores de teatro, cultivar más esa parte creativa y lúdica. Con el teatro se trabajan otros planos del ser, no solo la cabeza o el corazón, también tu parte artística.

No vamos a hacer un repaso a tus más de treinta obras dramáticas, quiero que nos centremos en *Caídos del cielo* y en los ensayos de *Magia Café*. ¿Cuándo, cómo y por qué surge la idea de la fundación de la ONG *Caídos del cielo*?

La idea de la fundación surge después de estrenar *Caídos del cielo*, la obra. Yo, hasta ese momento, trabajaba con la ONG Rais, que nos hacía



la labor asistencial. Pero la parte teatral adquirió unas dimensiones muy grandes y a la fundación le desbordó, no podían sostener esto y nos quedamos sin nadie que nos hiciera esa labor. Entonces decidimos que teníamos que fundar una ONG, un espacio en el que pudiéramos trabajar con el teatro como herramienta fundamental, no de inclusión social, pues hay gente que se quiere incluir y gente que no se quiere incluir. A estos que no quieren entrar en el sistema, si ellos lo desean, les ayudamos igual. Incluirse socialmente es una opción. Nosotros lo que pretendemos es echar una mano al que quiere salir del pozo, al que quiere volver a reír, al que quiere encontrar un lugar donde ser persona, donde se le mira, donde se le abraza, donde se ríe, donde se trabaja duramente y donde se les exige y se les saca todas sus capacidades a flote. Creo que la única manera de que las personas podamos vivir bien es sacando nuestra parte creativa. En *Caídos del Cielo* nos esforzamos por transformar el dolor en belleza, las penas en arte. No se permite el lamento. Pero tampoco nos empeñamos en incluir, que se incluya el que quiera. De hecho, hay personas que trabajaron en *Caídos del cielo* y así lo han hecho. Y ahora están trabajando en sus antiguas profesiones, de dependientes, de fontaneros, de electricistas o de lo que han encontrado. Otros no.

El teatro les ha dado esa posibilidad...

Sí, les ha dado la posibilidad de recobrase. El teatro cura, el teatro te puede ayudar a recuperar la autoestima. Como toda labor creadora, lo que hace es que sientas que puedes, que tienes cosas que dar, y ese es nuestro lema. Cuando la gente llega a *Caídos*, le decimos: «Pues nada, aquí estamos para dar», porque todos tenemos algo que dar por muy mal que estemos. De hecho, ayudar es recibir. Ese es el juego de *Caídos del cielo*. Nada más.



¿En qué espacio?

De momento somos una ONG sin techo. Somos una ONG pobre, absolutamente heroica, y llevamos sobreviviendo así años. No tenemos un espacio físico donde podamos estar. Y es fundamental tener un espacio, porque para poder hacer hogar tienes que tener techo, porque hacer hogar en la calle es muy complicado. De momento nadie nos ha cedido un local, nadie nos ha dejado unas llaves. Vamos de un centro cultural a otro, de aquí para allá. Ahora estamos ensayando *Magia Café* dos días en un sitio, dos en otro y uno en otro. Vamos como gitanos con las telas, los bártulos... y nos lo llevamos de un sitio para otro. No hemos conseguido un lugar físico, quizá no hemos sabido buscarlo o quizá no haya interés de que exista un lugar donde, a través del teatro, se eche una mano a las personas que están en riesgo grave. En los centros culturales, que son públicos, tienen sus horarios, sus programaciones, sus rutinas funcionariales, y tú estás de prestado. Pero todo se andará.

¿Cómo llegan a ti estas personas?

Ahora tenemos que buscarlas. Es decir, este tercer grupo de personas que pasa por *Caídos* ha sido a costa de ofrecernos en Cruz Roja, en el Ayuntamiento de Madrid, en los albergues... No siempre esta labor se nos facilita. Hay instituciones que consideran no adecuada la actividad teatral para estas personas. Es curioso. Este año teníamos un chico estupendo rumano, que tenía un arte tremendo y cuando consiguió una cama, una habitación para dormir, le prohibieron venir al teatro. A veces las propias ONG e instituciones sociales tienen sus criterios y consideran que un sitio en el que se va a hacer teatro puede ser un sitio peligroso para un exadicto, por ejemplo. Todavía pervive en el inconsciente colectivo la idea de que el teatro y sus gentes pueden ser peligrosos. De hecho, las instituciones que se dedican a ayudarles siguen teniendo talleres de empleo, talleres de jardinería o fontanería, talleres de terapia... pero el teatro les suena a anarquía. «Este



no necesita farándula, este lo que necesita es disciplina...» como si la farándula no tuviera disciplina. Lo que no saben esas personas es lo que trabajan los miembros de *Caídos*. En los talleres hay aprendizaje y método. Y cuando empezamos a montar una obra hay una disciplina todavía mayor. Mucho trabajo, sacrificio, esfuerzo... Y eso es lo que le exigimos a ellos.

¿Cómo es un taller con miembros de *Caídos*?

Este año hemos tenido talleres con profesores voluntarios: de voz con Concha Doñaque, talleres de circo con Iván Prado, talleres de expresión corporal con Miluka Suriñach y Pilar Rodríguez, talleres de coreografía con Sonia Dorado y de música con Raúl Barrio. Yo me centro más en la interpretación, y a veces, trabajamos la escritura. Hay gente que empezó hace tres o cuatro años con nosotros y está escribiendo o teatro o un blog. Algunos muy bien.

¿Todos ellos son sin techo?

En la primera etapa de *Caídos* la mayoría eran personas sin techo. Esto ha ido evolucionando y se ha ampliado a personas sin hogar, que son dos conceptos muy diferentes. Una persona puede tener techo y no tener hogar. El hogar es algo más importante para un ser humano; tiene que ver con el amor. Pero, como ya hemos dicho antes, si no tienes techo no puedes tener hogar. Han ido llegando personas desestructuradas, personas sin familia, personas con malos tratos. Tenemos chicos de veintitantos años con algún tipo de autismo, TDH... Tenemos personas que tienen techo pero que están con depresiones profundas. El perfil de las personas ha ido cambiando según han ido cambiando los tiempos. Fíjate lo que nos ha traído esta crisis ya añosa. Hay algo paradójico en esto, las personas que han estado excluidas socialmente se manejan mejor que las personas que la crisis ha excluido, que se han quedado de pronto sin trabajo, sin casa, que se han tenido que ir a vivir a casa de sus padres o de los abuelos, o que llevan un



montón de tiempo en paro. Los que llevan media vida dando tumbos manejan mejor los recursos que existen.

¿Cómo son los ensayos de los miembros de *Caídos* con actores profesionales?

Ahora tenemos actores. Otros son actores en riesgo de exclusión social, son profesionales que están en situaciones difíciles porque no hay trabajo... así que hemos llegado a la conclusión de que no vamos a diferenciar quiénes son los profesionales y quiénes son los otros. Ahora mismo no se podría hacer una distinción clara. A veces llegan actores que han trabajado mucho antaño, pero que desde hace tiempo no trabajan por unos motivos u otros, y hay personas en *Caídos* que llevan con nosotros años de formación, ¿es menos actor que el otro? Es preferible no hacer diferencias. *Caídos del Cielo* es un proyecto pionero. No se ha hecho nunca, así que vamos aprendiendo con cada experiencia.

¿Es una profesión remunerada, cobran los actores, el equipo artístico y técnico?

Esta vez la puesta en escena de *Magia Café* la estamos haciendo prácticamente sin un duro, esta vez estamos trabajando todos como voluntarios. Desde la dirección hasta el técnico que venga a poner luces lo va a hacer de forma voluntaria. Hay que tener en cuenta, además, que una ONG es un sitio donde se trabaja para los demás. Hemos aprendido que cuando uno quiere hacer un trabajo social es porque quiere hacer voluntariado. No puedes ir a *Caídos* a buscarte las judías, si vas a *Caídos* vas a ayudar a los otros. El concepto lo hemos ido entendiendo con el tiempo. Si las funciones se cobran y con ello conseguimos tener un local o un remanente económico, podremos continuar, seguir haciendo talleres y actividades. Los propios *Caídos* dejarán su tributo a nuevos *Caídos del cielo*. En un momento dado habrá que plantearse que todos comemos, pero estamos todavía en el proceso de conocer cómo funcionamos, a dónde



podríamos llegar –o no llegar-. En este momento, y con la crisis brutal en la que estamos, hemos decidido trabajar de forma voluntaria en *Magia Café*. Es un tema complejo y nos vamos adaptando a la situación, también intentamos aprender de los errores que cometemos.

...pero ¿cuánto tiempo te lleva a ti?

¿De mi día? Todo. En estos momentos todo. Estamos a menos de un mes para el estreno. Esto, evidentemente, me lo tengo que replantear porque acaba conmigo. O tengo los recursos suficientes para no estar al borde del abismo o no voy a poder seguir realizando esta tarea. Esta Fundación necesita una estructura, se necesitan una serie de recursos económicos que no tenemos. Si esto sale, si *Magia Café*, en estas circunstancias, sale, habrá que llamar a Roma y que santifiquen a unos cuantos (risas). Porque será un milagro. Las condiciones de trabajo son de locura.

¿Fueron así también en los ensayos de *Caídos del cielo*?

No. Para *Caídos del cielo* tuvimos un patrocinio. Nos ayudó la Fundación Coca Cola, que siempre está apoyado al teatro. Esta vez también nos han echado una manita pero muy pequeña, y agradecidos que estamos. Todo lo que venga, bienvenido sea. Vamos a hacer un espectáculo sin nada, vamos a demostrar que *Magia Café* trata de personas que no tienen nada material pero sí un gran bagaje artístico y espiritual, vamos a ser coherentes con la situación. El montaje de la obra *Caídos del cielo* tenía a la Fundación Coca Cola detrás con su presidente, Marcos de Quinto, que es un amante del teatro. Él leyó la obra y nos dijo que quería estar ahí y ayudar en todo lo posible y nos financió la producción. Fue una producción muy importante. Ahora estamos trabajando en la desnudez, y de hecho, seguramente, habrá desnudez en alma y cuerpo. La obra también habla de eso, de la pureza y la corrupción en un sentido poético. Eso es una parte importante en *Magia Café*.



¿Cómo han vivido los miembros del taller el éxito de *Caídos del cielo*?

Fue un éxito muy importante. No se esperaba nada de nosotros y fuimos la única compañía, que yo sepa, contratada para el Festival de Otoño de Madrid que no cobró las funciones. Podríamos no decirlo y ser políticamente correctos, pero esa es la realidad. A nuestra compañía no se le pagó. Seguramente a Peter Brook y a otras Compañías extranjeras se les pagó lo que valían. Sin embargo, *Caídos* fue uno de los éxitos del festival, algo que los organizadores no se esperaban, hasta el punto de que nos programaron en el Teatro Fernán Gómez para hacer temporada. Si esto hubiera ocurrido en cualquier otro país habrían corrido ríos de tinta. *Caídos* vivió el éxito con mucha alegría. Estas personas, que han estado rechazadas y han sido invisibles para el mundo, se hicieron visibles y tuvieron el reconocimiento de los demás.

¿Y el Premio Dionisos de la UNESCO?

Todo lo bueno hay que celebrarlo, y todo lo que llega es una alegría. El jurado del premio Dionisos es gente de teatro con mucho criterio. Valoraron que hay una labor artística y social importante, y esto consuela. Uno está tan solo intentando convencer... Yo hablo con políticos e intento explicarles lo que es el proyecto, y lo que he sentido muchas veces es que nos quieren quitar de en medio. Me han ofrecido espacios, pero no en Madrid. «No puede ser aquí ¿por qué no os vais fuera?». Esto lo he escuchado más de una vez. Y eso ocurre también en *Magia Café*, que quieren echarles del centro, de un lugar bonito. Les quieren echar al margen. A mí me dijo alguien (no voy a decir quién), una alta personalidad pública, cuando le pedí un espacio, y mira que hay espacios vacíos, me dijo que nos podía dejar un local, pero en un pueblo. Me lo decía desde un despacho en el centro de Madrid, un ático de un antiguo edificio muy conocido. La lucha es por todos los lados. Cuando yo estoy con *Caídos* estoy en el cielo, porque ellos sí son buenos; pero lo que nos rodea es muy duro.



¿Disfrutas mucho con ellos?

Yo sí, mucho. Porque he entendido que lo único que merece la pena en la vida son dos cosas: aprender a amar bien y darlo. Dar ese amor, ayudar a los otros. Lo demás, para qué. Lo resume todo esa frase que no sé de quién es, pero que no es mía: «Todo lo que retuve lo perdí, solo me queda lo que di». Para mí la clave es vivir dando, y eso es lo que a mí me da felicidad. A veces me quedo exhausta, desfallezco porque ya no tengo energía física para convencer, para continuar. Pero después tomo aliento y tiro para adelante. Cuando yo digo «aquí venimos a dar», un *Caído* me entiende perfectamente, pero un político, un poderoso, no. Yo creo que piensan que estoy loca. Si no me llamara Paloma Pedrero, y no tuviera un currículum detrás, pensarían que soy una demente que se acaba de escapar de un manicomio.

En 2002 escribiste *Magia Café* e hiciste una lectura dramatizada en el 2007 ¿Es este texto el que vamos a ver representado o lo has modificado?

El texto va a quedar prácticamente intacto, pero tengo más claro lo que quería decir en *Magia Café* ahora que cuando la escribí. Como si el tiempo me hubiera dado la posibilidad de verla desde fuera. Ahora sé dónde poner el acento, sé lo que estamos contando. Es una obra que habla de la pureza y de la corrupción, de la posibilidad de transformación del ser humano, de cómo hay que pasar por el infierno para ser capaz de crear, para ser capaz de transformarte a ti mismo y de ayudar a transformar el mundo. Habla de la posibilidad de la recuperación. Recobrar la pureza por medio de la creación. Y no solo de la creación artística, sino con la maternidad, que es otro tipo de creación, la de la vida. Las tres mujeres de *Magia Café*, que son mujeres porque no puede ser de otra manera, están haciendo una labor de creación humana, de dar vida, de cuidar a los otros, que es lo que hace una madre. Son las que siembran y recogen. Ellas están en el plano de la creación artística y en el plano de la maternidad. Al final todo esto se funde



y genera esperanza. Creo, que en este momento, el cambio está en manos de las mujeres.

¿Cuántas personas hay en tu equipo ahora mismo?

Hay dieciséis actores y muchos colaboradores artísticos y de lo social. Es un proyecto muy grande, hecho de personas y no de cosas. La grandeza está en la verdad que desprende, en la bondad y el talento de la gente.

Lo que aparece en la página web (www.caidosdelcielo.org) es lo bonito, pero tiene que haber algo más...

Sí, hay momentos que lo pasamos mal, claro. Algunos de los *Caídos* no tienen la capacidad de fijar textos o movimientos de las escenas en los ensayos... A veces, después de montar una escena que sale maravillosa, pasa el fin de semana y puede ocurrir que el lunes no se acuerden y haya que volver a empezar. Es un trabajo continuo, de paciencia, aunque siempre queda algo... Pilar Rodríguez, que es mi santa colaboradora, se pone con ellos a repetir y a repetir. También tenemos bajas, gente que desaparece. Eso no se ve en el documental de *Caídos del cielo*, por ejemplo. Hay que imaginárselo, no todo es vida y dulzura, hay que pelear mucho. Hay abandonos, que es lo que a mí me rompe el corazón. Vivimos niveles de locura muy poderosos. Hay que enseñarles a conseguir resultados, porque estas personas no tienen resultados en sus vidas, se meten en cosas que nunca acaban. Hay que explicarles que esto sí se acaba, pero con mucho esfuerzo y sacrificio de todos. Se lo transmitimos, continuamente, sin hacer daño y sin ofender. Yo he aprendido a pedirles perdón y ellos a mí, hay momentos en que los mataría, les pido perdón y los quiero. Esta es la parte del trabajo que me gusta, que quiero hacer. No quiero a los que están fuera excluyéndolos y excluyéndonos, llevándonos al margen, sin darnos confianza, a los que les ningunean. Nosotros hacemos teatro de verdad, teatro puro y duro, el teatro del compromiso, y eso da miedo... Pero el dolor



solo lo siento por los *Caídos* cuando se van o cuando sufren. Por la clase política y otros poderosos desatentos solo siento desprecio.

Háblame del estreno de *Magia Café*.

Empecé con *Magia Café* en abril de 2013 y voy a terminarla, como pronto, en abril del año que viene. Un año de mi vida al cien por cien con un montaje. Lo que se podría montar en dos meses, aquí necesita un proceso de casi un año. Estrenamos en Madrid el 17 de marzo en la Cuarta Pared. Antes haremos bolos por Centros Culturales. El 15 de noviembre en Activa Madrid en el Centro Cultural de La Elipa. Se están buscando funciones en enero y febrero para que podamos mantener la función viva.

¿De dónde sale toda la fuerza, toda tu fuerza para hacer todo esto?

Pues eso no lo sé. Sé que vengo de una familia desestructurada, que he vivido en mi infancia muchas cosas y comprendo muy bien a estas personas, conozco su parte oscura. No sé si es que estoy redimiendo algo (risas). Hay algo dentro de mí que no sé de dónde viene, pero que me lo pide. El alma me pide estar, poder hacer lo único que sé hacer, que es teatro, con esas personas rotas, me da mucha alegría. Y la alegría saca la fuerza. Para mí esto da sentido a la vida. Seguramente, dejar el propio lamento de lado, dejar la víctima y mirar a hacia fuera y decir «aquí estoy yo», me da fuerza. Es la salida del ensimismamiento, dar y comunicar y decirle a la gente que se puede. Porque se puede. Porque el pesimismo es la antítesis de *Caídos del cielo*. *Caídos* es un lugar donde se sueña y donde se cree que el mundo puede cambiar. Y lo hacemos desde el teatro.

