

©Anagnórisis



©Los autores

©The authors

©Les auteurs

En portada: «Pieza del mes» (febrero-abril de 2014), por gentileza del [Museo Nacional del Teatro](#)

Ceesepe

Boceto original del cartel

XII Festival Internacional de Teatro de Madrid

Marzo 1992

Acrílico/ tabla de madera, 1,44 x, 1,02 m.

Noviembre 1991

Donación del Ministerio de Cultura, en mayo de 1993

La imagen femenina representada con el torso desnudo en el centro de la composición es la actriz Laura Bayonas

Ceesepe (Carlos Sánchez Pérez)

Pintor, ilustrador y creador gráfico, nacido en Madrid en 1958. Considerado como uno de los máximos representantes de la llamada “movida madrileña”.

De formación autodidacta, su producción abarca desde pintura y obra gráfica (serigrafías, grabados y ediciones digitales), hasta carteles, portadas de discos e ilustraciones.

Comenzó su carrera artística en los años 70 como dibujante de cómics en la prensa marginal (comics underground) como “El Víbora”, “Madriz”, “Star” o “La Luna”. Durante los 80 vivió a caballo entre Madrid y Barcelona, y entró en contacto con otros artistas del momento, como Nazario, Mariscal, El Hortelano, García Alix y Ouka Leele.

Ceesepe es, sobre todo, un extraordinario pintor, y de hecho ha sido su principal actividad desde principios de los 80. Traslada a la pintura su mundo de temática desenfadada en composiciones exuberantes y centrales donde incorpora elementos gráficos de la ilustración. Sus pinturas tienen referencias icnográficas constantes a Toulouse Lautrec, Modigliani, Chagall, y al pop británico en especial a Peter Blake y Peter Phillips donde no importan los recursos empleados para plasmar una idea. Las obras de Ceesepe están resueltas con una gama de color sobria aplicada sin empastes donde es frecuente el uso del azul y el rojo, recortándose los planos nítidamente entre sí.

Este pintor madrileño ha dejado su impronta pop en la cartelería publicitaria. Entre sus afiches más conocidos sobresalen los realizados para las películas de Pedro Almodóvar *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) y *La ley del deseo* (1987), o sus diseños para el Festival Internacional de Teatro de Madrid (1992), Festival Internacional de Jazz –Viajazz 2004– de Collado Villalba, el Festival La Mar de Músicas de Cartagena (2009) o el primer cartel para la reinauguración del Circo Price de Madrid (2007). Ha participado con su obra en ferias internacionales y exposiciones individuales y colectivas (Basilea, Pekín, Nueva York, Madrid, Buenos Aires, París, Lille, Niza, Barcelona...). Entre sus publicaciones más emblemáticas se encuentran *Barcelona by night*, *París-Madrid*, *Libro blanco*, *EL arte de morir* y *El difícil arte de la mentira*.

En el año 2011 le fue concedida la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes.

On cover: «Piece of the Month» (February-April 2014) [Museo Nacional del Teatro](http://museo-nacional-del-teatro.es)

Ceesepe
Original sketch poster
XII International Theater Festival of Madrid
March 1992

Acrylic/ wooden board, 1,44 x, 1,02 m.

November 1991

Donated by the Ministry of Culture, May 1993

The female image represented with naked torso in the center of the composition is the actress
Laura Bayonas.

Ceesepe (Carlos Sánchez Pérez)

Painter, illustrator and graphic creator, born in Madrid in 1958. Considered one of the leading representatives of the "Movida".

Self-taught, his production ranges from painting and printmaking (screen prints, etchings and digital editions) to posters, album covers and illustrations.

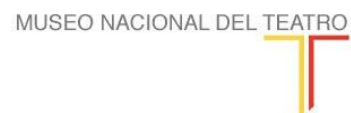
He began his career in the '70s as a cartoonist in the marginal release (underground comics) as “El Víbora”, “Madriz”, “Star” or “La Luna”. During the 80s he lived between Madrid and Barcelona, and came into contact with other artists of the time like Nazario, Mariscal, El Hortelano, García Alix and Ouka Lele.

Ceesepe is, above all, an extraordinary painter, and indeed he has been its main activity since the early 80s. He moves to painting his carefree world in lush central thematic compositions which incorporates graphic elements of illustration. His paintings have constant iconographic references to Toulouse Lautrec, Modigliani, Chagall, and British pop especially Peter Blake and Peter Philips where the resources are used to capture an idea. Ceesepe’s works are met with a range of sober colored fillings where applied without the use of blue and red is common, clearly silhouetted planes together.

This Madrid pop artist has left its mark on the advertising posters. Among his best known posters made for projecting the films of Pedro Almodovar *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) and *La Ley del deseo* (1987), or his designs for the International Theatre Festival of Madrid (1992), International Jazz Festival - ViaJazz 2004 - Collado Villalba, the Festival La Mar de Músicas de Cartagena (2009) or the first poster for the reopening of the Circo Price in Madrid (2007).

He participated with his work in international fairs and solo and group exhibitions (Basel, Beijing, New York, Madrid, Buenos Aires, Paris, Lille, Nice, Barcelona...). Among his publications are emblematic like *Barcelona by night París-Madrid*, *Libro blanco*, *El arte de morir* and *El difícil arte de la mentira*.

In 2011 he was awarded the Gold Medal for Merit in Fine Arts.



En couverture: «Pièce du Mois» (Février-Avril 2014) del [Museo Nacional del Teatro](#)

Ceesepe
Esquisse originale de l'affiche
XII Festival International de Théâtre de Madrid
Mars 1992

Acrylique / table de bois. 1,44 x 1,02 cm.

Novembre 1991.

L'image féminine représentée avec le torse nu au centre de la composition est l'actrice Laura Bayonas.

Ceesepe (Carlos Sánchez Pérez)

Peintre, illustrateur et créateur graphique, né à Madrid en 1958. Considéré comme l'un des principaux représentants de la "Movida".

Autodidacte, sa production se situe entre la peinture et la gravure (sérigraphies, gravures et éditions numériques) et les affiches, les couvertures d'album et les illustrations.

Il a commencé sa carrière dans les années 70 comme caricaturiste dans la presse marginale (bandes dessinées underground) comme "El Víbora", "Madriz", "Star" ou "La Luna". Au cours des années 80, il a vécu entre Madrid et Barcelone et est entré en contact avec d'autres artistes de l'époque comme Nazario, Mariscal, El Hortelano, García Alix et Ouka Lele.

Ceesepe est, avant tout, un peintre extraordinaire, et il en a d'ailleurs fait sa principale activité depuis le début des années 80. Il transpose sur la peinture son monde de thématique décontractée dans des compositions exubérantes et centrales qui incorporent des éléments graphiques d'illustration. Ses peintures ont des références iconographiques constantes à Toulouse Lautrec, Modigliani, Chagall, et en particulier au pop britannique de Peter Blake et Peter Philips, où peu importe les ressources utilisées pour capturer une idée. Les oeuvres de Ceesepe s'accomplissent avec une gamme de garnitures de couleur sobre, appliquée sans empatement où le bleu et rouge est fréquent, en découpant les plans nettement entre eux.

Cet artiste pop de Madrid a laissé sa marque sur les affiches publicitaires. Parmi ses plues connues se trouvent celles du film de Pedro Almodovar *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) et *La ley del deseo* (1987), ou ses créations pour le Festival International de Théâtre de Madrid (1992), le Festival International de Jazz - ViaJazz 2004 - Collado Villalba, le Festival la Mar de Músicas de Cartagena (2009) ou la première affiche pour la réouverture du Circo Price à Madrid (2007).

Il a participé avec son œuvre à des foires internationales et des expositions individuelles et collectives (Bâle, Pékin, New York, Madrid, Buenos Aires, Paris, Lille, Nice, Barcelone...). Parmi ses publications les plus emblématiques se trouvent *Barcelona by night París-Madrid*, *Libro blanco*, *El arte de morir* et *El difícil arte de la mentira*.

En 2011, il a reçu la Médaille d'or du mérite des beaux-arts.

9

TEATRO LATINOAMERICANO LATIN AMERICAN THEATRE LE THÉÂTRE LATINO-AMÉRICAIN

BERNAT CASTANY PRADO

Las galas del mundo fuera de ley. Indios e indianos como cristianos nuevos y cristiano viejos las *Cortes de la muerte* de Miguel de Carvajal

Las galas del mundo fuera de ley. Indians and indianos as New Christinas and Old Christians in the Cortes de la muerte by Miguel de Carvajal

6-39

MERCEDES SERNA

Rosario Castellanos y *El eterno femenino*

Rosario Castellanos and *El eterno femenino*

40-52

CLAUDIA GIDI

El héroe trágico en el teatro de Rodrigo Usigli y Elena Garro

The tragic hero in the Rodolfo Usigli and Elena Garro theater

53-77

TERESA SANHUEZA

Peregrinaje al abandono 'común': El primer ciclo dramático de Leyla Selman

Pilgrimage Common Desertion: Leyla Selman's First Dramatic Cycle

78-101

SUSANA LETICIA BÁEZ AYALA Y PATRICIA ANDREA BELTRÁN
HENRÍQUEZ

Mestiza power de Conchi León, escritora sin fronteras

Mestiza power by Conchi León, writer without borders

102-129

JOAQUÍN GÓMEZ

Entrevista a Salvador Távora: la huida de lo gramático hacia lo dramático

Salvador Távora Interview: the flight of the gramatical to the dramatic

130-144

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

LIBROS/ BOOKS/ LIVRES

El castigo del penseque / Quien calla, otorga de Tirso de Molina,
edición de Miguel Zugasti

IGNACIO PÉREZ-IBÁÑEZ 146-151

Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla, Mira de Amescua,
El pleito que puso al diablo el cura de Madrilejos,
Piedad Bolaños Donoso, Abraham Madroñal,
C.George Peale (eds.)

DIANA BERRUEZO SÁNCHEZ 152-157

José Romera Castillo (ed.)
Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)

LAETICIA ROVECCHIO ANTÓN 158-164

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

Entrevista a Andrés Amorós

PURIFICACIÓ MASCARELL 166-180

***Las galas del mundo fuera de ley. Indios e indianos
como cristianos nuevos y cristianos viejos en las
Cortes de la muerte de Miguel de Carvajal***

Bernat Castany Prado
Universitat de Barcelona
bcastany@ub.edu

Palabras clave:

Teatro del siglo XVI, Teatro latinoamericano, Representación del indio, Teatro de conversos.

Resumen:

En este trabajo se estudia de qué modo la condición de cristiano nuevo de Miguel de Carvajal influyó en su caracterización del indio y del indiano en la escena XIX de sus *Cortes de la muerte* (1547). Tras una breve exposición de los principales motivos conversos que atraviesan la obra de Miguel de Carvajal, se mostrará que en la escena mencionada se cifran en la figura del indio americano las quejas de los cristianos nuevos y se proyectan en la figura del indiano las críticas contra los cristianos viejos.

***Las galas del mundo fuera de ley. Indians and indianos
as New Christians and Old Christians in the
Cortes de la muerte by Miguel de Carvajal***

Key Words:

16th century theater, Latin American theater, Indian representation, Converts theater.

Abstract:

This paper studies how the Miguel de Carvajal New Christian condition influenced his characterization of the Indian and the Indiano on the scene XIX of his *Cortes de la muerte* (1547). After a brief summary of the main convert reasons that cross the Miguel de Carvajal play, I will show that, in the mentioned scene, in the figure of the American Indian, they are encrypted New Christians complaints and they are projected, in the figure of the Indiano, the criticism of the Old Christians.

Los sabios sólo tratan de interés y ganancia, que es a lo que acá los trajo su voluntad; y es de tal modo, que el que más docto viene se vuelve más perulero.

Diego Mexía de Fernangil, «El autor a sus amigos»,
Primera parte del Parnaso Antártico (1608).

I.-

Existe consenso crítico en que la cuestión americana fue muy poco tratada por el teatro español –peninsular o colonial- de los siglos XVI y XVII. Según Laferl [1992: 172-173], son varias las razones que pueden explicar la «ausencia de América» en los textos dramáticos del Siglo de Oro. Tengamos en cuenta, por ejemplo, que la mayor parte de la población solo de forma muy progresiva tomó conciencia de la importancia del Descubrimiento; que los conquistadores e indianos no gozaban de demasiado prestigio social en la opinión de los que nunca cruzaron el Atlántico; o que hablar acerca de América supusiese entrar en un terreno resbaladizo, ya que los países protestantes habían usado la Leyenda Negra no solo en contra del imperio español, sino también del catolicismo [Laferl, 1992: 172-173]. Será solo a partir de las primeras décadas del siglo XVII, con obras como *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón* (1598-1603), *El Brasil restituído* (1625) o el *Arauco domado* (h. 1625), todas de Lope de Vega, «cuando el teatro público empieza a dar cabida a este tema» [Rodríguez Garrido, 2007: 275].¹ Existe, sin embargo, una obra anterior, de mediados del siglo XVI, conocida como *Cortes de la muerte* –su título original era *Cortes de la Muerte a las cuales vienen todos los Estados, y por vía de representación, dan aviso a los vivientes y doctrina a los oyentes*–, cuya escena XIX está protagonizada por varios indios americanos.

Dicha obra fue escrita, entre 1552 y 1557,² por Micael, Michael o Miguel de Carvajal (1510-1575) y publicada, en 1557, como parte de una

¹ Según nos informa Miramón [1968: 169], Lope de Vega fue el primero en consagrar una producción dramática al Descubrimiento.

² Aunque la fecha de publicación de la primera edición data de 1557, según Weber de Kurlat [1971: 793-794], la obra se puede fechar hacia 1553-1554 y, según Jáuregui [2006:



miscelánea poética realizada por Luis Hurtado de Toledo (1523-1590).³ Aunque este afirma en el prólogo de su antología haber realizado algunos cambios en las *Cortes de la muerte*, existe consenso crítico en que éstos debieron ser mínimos, de modo que la autoría debe serle concedida por entero a Miguel de Carvajal.⁴ Siendo esta una de las primeras y escasas obras de teatro que dramatiza la conquista del Nuevo Mundo, sorprende que haya sido tan descuidada por la crítica [Jáuregui, 2006: 3, n. 11].⁵ Ciertamente, fuera de algunos estudios generales como los de Valentín Pedro [1954: 45-65], Ruiz Ramón [1983: 94-96 y 1993: 19-25] y, sobre todo, Jáuregui [2002], la crítica solo se ha ocupado, y en contadas ocasiones, de aspectos como la influencia erasmista [Rodríguez Puértolas, 1971: 647-658] o lascasiana [Caro López, 1999: 443], el carácter cristiano nuevo del autor [Gitlitz, 1974: 141-164] o la posibilidad de que se trate del auto homónimo al que se refiere Cervantes en el capítulo 11 de la segunda parte del *Quijote*.⁶

3], esta fue probablemente escrita poco después de 1552, fecha de la publicación de la *Brevísima* de Las Casas, cuya influencia sobre la obra parece indudable.

³ *Cortes de casto amor y Cortes de la Muerte con algunas obras en metro y prosa de las que compuso, por él dirigidas al muy poderoso y muy alto señor Don Felipe, Rey de España y Inglaterra etc., su señor y Rey. Año 1557*. Según Cañete [1870: vii], Wolf reimprimirá la *Farsa llamada Danza de la Muerte*, en 1852.

⁴ Según Rodríguez-Moñino [1964: 18], «por la perfecta unidad de estilo, por la sostenida agudeza con que se lleva la acción desde el principio hasta el fin, por lo movido e ingenioso de la trama, por la ausencia de divagaciones mitológicas tan del gusto de Luis Hurtado y porque todo en ella lo está diciendo, creo firmemente que las *Cortes de la muerte* es obra propia y exclusiva de Micael de Carvajal. Si Hurtado puso la pluma en su texto debió de ser para tan ligera enmienda que se pierde en la ajena ficción.» Según Cañete [1870: xv], «de presumir es que en 1557, fecha de esta impresión de las *Cortes de la muerte*, Carvajal hubiese dejado ya de existir, pues no parece regular que Hurtado se entrometiese a terminar una obra de autor aún vivo.» Según Jáuregui [2006: 2], Luis Hurtado realizó «algunas adiciones de su cosecha». Consúltese, asimismo, la tesis doctoral *Escrituras, hurtos y reelaboraciones de Luis Hurtado de Toledo (1523-1590): edición de su obra literaria y estudio de su obra impresa*, de Jimena Gamba Corradine, recuperable en <http://hdl.handle.net/10366/122978>

⁵ Todas las citas de este artículo no siguen la paginación de la publicación original, sino de la versión recuperable en <http://esdocs.org/download/docs-72802/72802.doc>

⁶ En dicho capítulo, don Quijote y Sancho se encuentran con los actores de la compañía teatral de Angulo el Malo, que se desplazan de una población a otra sin quitarse los disfraces: «Señor, nosotros somos recitantes de la compañía de Angulo el Malo. Hemos hecho en un lugar que está detrás de aquella loma, esta mañana, que es la octava del Corpus, el auto de Las Cortes de la Muerte, y hémosle de hacer esta tarde en aquel lugar que desde aquí se parece; y por estar tan cerca y escusar el trabajo de desnudarnos y



A lo largo de sus 23 retablos o escenas desfilan ante las *Cortes de la Muerte* hasta 57 personajes alegóricos (dolor, vejez, tiempo), mitológicos (Cloto, Láquesis, Átropos, Carón), religiosos (Satanás, san Agustín, santo Domingo, san Francisco, san Jerónimo), históricos (Heráclito, Demócrito) o representativos de los diversos estados (caballero, monja, obispo), profesiones (juez, letrado, médico, labrador) o grupos religiosos o étnicos (indios, judíos, musulmanes) que constituían la sociedad española de aquella época. Normalmente, los enjuiciados, que en algunos casos no queda claro si ya están muertos o simplemente están agonizando, tras dar cuenta de los aspectos más importantes de su existencia, no piden ser salvados, sino que se quejan de sus padecimientos, piden una vida más larga y, en contados casos, una muerte piadosa. Esta revalorización de la vida, que ya no es vista como un mero pasaje hacia la otra vida, sino como una etapa valiosa en sí misma, que merece la pena alargar, revela la impronta humanista del texto. Ciertamente, la mayor parte de las escenas se cierran, por un lado, con las intervenciones del Mundo, el Demonio y la Carne, que realizan comentarios cínicos, que se regocijan en los pecados narrados, y, por el otro, con las exhortaciones piadosas de diversos santos, que suelen expresar la posición oficial de la Iglesia en todos estos temas. Sin embargo, como veremos más adelante, estos cierres no deben ser interpretados unívocamente como la asunción pasiva del espíritu medievalizante que empezó a imponerse a partir del Concilio de Trento.

Ciertamente, las *Cortes de la muerte* se hallan directamente emparentadas con el género de las danzas de la muerte, que, según Huizinga

volvemos a vestir, nos vamos vestidos con los mismos vestidos que representamos. Aquel mancebo va de Muerte; el otro, de Ángel; aquella mujer, que es la del autor, va de Reina; el otro, de Soldado; aquel, de Emperador, y yo, de Demonio, y soy una de las principales figuras del auto, porque hago en esta compañía los primeros papeles.» (*Quijote*: II, xi, p. 714) Según La Barrera [1860: 72], Sánchez de Arjona [1887] y Rennert [1963:313] y Castelo [1996: 30], sí se trataría de las *Cortes de la muerte* de Miguel de Carvajal. Madés [1968: 338-343] niega dicha posibilidad. Menéndez Pelayo [1949: I, pp. 135-137], en cambio, considera que se trata del auto homónimo de Lope de Vega.



[1929: 212-213], es expresión y suma de la última Edad Media occidental.⁷ Dicho género, de gran tradición hispánica, encontrará en el teatro «su apogeo literario» [Infantes, 1997: 331]. Recuérdese, a modo de ejemplo, la *Trilogía das Barcas*, de Gil Vicente, cuyas *Barca do inferno* (1517) y *Barca do Purgatorio* (1518), dedicadas a los estratos bajo y medio de la sociedad, y *Barca da Gloria* (1519), dedicada a los estratos más altos, sigue de cerca la estructura y el espíritu de las danzas de la muerte. [332] Una de las características que las *Cortes de la muerte* heredaron de este género medieval fue su ambigua constitución dramática.⁸ En efecto, el mismo tipo de dudas acerca del estatuto escénico de la célebre *Dança de la muerte*, escrita durante la primera mitad del siglo XV pero publicada en 1520, se han arrojado sobre las *Cortes de la muerte*, de las que Rodríguez Garrido [2007: 275] llegará a afirmar que «no es claro que se trate de un texto representable.» Coincidimos, sin embargo, con Infantes [1997: 118], en que «algunas de las características del origen de las Danzas tienen una evidente relación con el teatro.» Ciertamente, la naturaleza teatral de las *Cortes de la muerte* puede ser justificada con los mismos argumentos con los que Infantes defendió la de la *Dança*, que consideraba una obra dramática por ser «una obra con *personajes* (diríamos, que con multitud de *personajes*), *diálogo* (con respuestas y preguntas, menciones y llamadas de atención), *movimiento* (con utilización de tiempos verbales y mención de los mismos), avalada por una tradición europea y seguida de una continuidad escénica...» [251]⁹

En lo que respecta a su autor, Miguel de Carvajal, sabemos que nació a principios del siglo XVI en la ciudad extremeña de Plasencia

⁷ El lector puede hallar un excelente estudio sobre el género de las danzas de la muerte en el libro de Víctor Infantes, *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval* [1997], donde se incluye una cronología y una descripción de las principales danzas de la muerte, literarias o plásticas, en las páginas 33 a 50.

⁸ Sobre el carácter teatral de las danzas de la muerte, véase Infantes [1997: 117-130].

⁹ El mismo Leandro Fernández de Moratín [1830: 112] dijo al respecto de la *Dança de la muerte*: «No es fácil decidir si los versos se cantaban o se representaban; pero no cabe duda en que a lo menos alternarían con ellos las mudanzas del baile ejecutadas al son de la música.»



[Cañete 1870: x]. Sin embargo, tenemos noticia de dos placentinos coetáneos conocidos por ese mismo nombre. Uno habría vivido «acosado judicialmente y en dificultades económicas» [Jáuregui, 2006: 2, n. 6], mientras que el otro era «un aspirante a dramaturgo que había vivido en México y en Santo Domingo durante las prédicas apasionadas de Las Casas» [Castelo, 1996: 29].¹⁰ Fuese quien fuese nuestro autor, además de las *Cortes de la muerte*, Miguel de Carvajal escribió la *Tragedia josefina*, publicada en 1535, si bien lo más probable es que fuese anterior a 1524, por ser esa la fecha en la que murió Álvarez Pérez de Osorio, Marqués de Astorga, a quien iba dedicada la obra. [Cañete, 1870: xiv] La *Tragedia josefina*, que narraba la historia bíblica según la cual José, el undécimo hijo de Jacob, fue vendido por sus hermanos como esclavo, en virtud de lo cual fue a parar a Egipto, donde llegará a convertirse en una autoridad (Génesis, 37, 1 – 50, 26), es considerada por la crítica «el drama religioso más notable en la literatura española antes de Lope de Vega.» [Garrido Camacho, 1999: 82]

Puede ser interesante para todo lo que diremos a continuación saber que en el *Índice de libros prohibidos* de 1559, preparado por el Inquisidor General, Fernando de Valdés, aparece entre las obras de teatro prohibidas una *Farsa llamada josefina*, que, en el índice de 1583 será llamada *Comedia josefina*. Para Cañete [1870: xxvi], esta farsa o comedia nada tiene que ver con la *Tragedia josefina*. Pérez Pastor [1887: 85], en cambio, dice no estar seguro de si se trata de la misma obra o de dos obras diferentes. Según Garrido Camacho [1999: 84], el hecho de que en los *Índices* se la denomine farsa o comedia no es un problema, ya que en el prólogo de la obra se la presenta como una historia que narra sucesos felices, si bien se la debió llamar tragedia porque «intervienen en ella personajes de la Sagrada Escritura, y termina con la muerte de Jacob.» Según la entrada «Josefina» de la base de datos de *Censuras y licencias en manuscritos e impresos*

¹⁰ El lector puede hallar un excelente estudio acerca de la autoría de las *Cortes de la muerte* en el libro de Carlos Jáuregui titulado *Querrela de los indios en las Cortes de la Muerte (1557) de Michael de Carvajal* (2002). Véanse también Paredes [1899: 366-372] y Alonso Cortés [1933: 141-148].



teatrales [CLEMIT: 2], la razón de dicha prohibición era que se mezclaban pasajes bíblicos canónicos con historias apócrifas.¹¹

Es probable que la prohibición de la *Tragedia josefina* estuviese relacionada también con dos aspectos fundamentales en la figura de Miguel de Carvajal: su evidente impronta erasmista y su condición de cristiano nuevo. A continuación, desarrollaremos brevemente ambos aspectos, por ser fundamentales para nuestro análisis de la representación del indio y del indiano en la escena XIX de las *Cortes de la muerte*. En lo que respecta al primer aspecto, recordemos la carta con la que Miguel de Carvajal dedica la *Tragedia josefina* a don Álgvar Pérez de Osorio. En esta se realiza una crítica claramente erasmista del pensamiento erudito y especulativo en aras de un enfoque ético y sentimental del conocimiento:

No alabo tampoco aquella curiosidad y diligencia vana y demasiada; que poco aprovecha desvelarse en los libros de la *República* del divino Platón, si la república del alma está devisa y alborotada con malos y acenagados pensamientos. (...) Y poco aprovecha leer los libros *De Anima*, si tú no la tienes; ni los de *La ciudad de Dios*, si tú no tienes obras y voluntad de la ver y morar. (...) Más aprovecha al que tiene buenos deseos, que se los acrecienta y hace más encumbrados y de mayores quilates; pues con darse a las letras, sabe cómo ha de usar de los amigos, de la buena fortuna o de la adversa, cómo ha de vivir, cómo se han de sufrir las adversidades, cómo todas las otras cosas a la vida necesarias. (3-4)

Recordemos, por otra parte, cómo, en las *Cortes de la muerte*, los enjuiciados piden que su muerte se aplace, lo que implica una revalorización de corte humanístico de la vida, una defensa de su valor inmanente, muy en consonancia con el «epicureísmo cristiano» que Erasmo defenderá, por ejemplo, en el *Coloquio* número 56, titulado *El epicúreo* (1533), donde afirma que «la culminación del desprendimiento epicúreo es el cristianismo» y que Cristo no fue un hombre «triste y melancólico», sino una persona dichosa y tranquila, de modo que «no hay mayor epicúreo que

¹¹ Según Tejeiro Fuentes [2005: 113], «el Cabildo de la Catedral de Plasencia había enviado en junio de 1599 una copia probablemente de esta obra al Consejo de la Inquisición de Madrid para solicitar su representación. El Consejo pidió parecer al doctor Pedro López de Montoya, quien, a pesar de estar prohibida, autorizaba su representación siempre y cuando se suprimieran algunas escenas. Al final, no hubo licencia por parte del Consejo.»



el buen cristiano». (*Coloquios*, p. 584)¹² A esta valorización de la vida le corresponde una desvalorización de la muerte, como se hace evidente en el hecho de que la Muerte se vea humanizada, «matizada por algunos rasgos de bondad, frente a la carga negativa de su antecesora medieval.» [Infantes, 1997: 336] También puede verse en las *Cortes de la muerte* la crítica erasmista a los lobos con pieles de corderos que aparece en el coloquio *Del comer pescado* [Caro López, 1999: 452], y que fue tan importante para la *Brevísima* de Las Casas, que es, a su vez, una de las fuentes principales de la obra y de la escena que nos ocupa. [Hermenegildo, 2005:42-43 y Laferl, 1992: 188]

Aunque los humanistas, fuera de Las Casas, no prestaron demasiada atención a la cuestión americana, quizás puedan añadirse a las influencias ya indicadas la del *Diálogo de Mercurio y Carón*, del erasmista Alfonso de Valdés. En dicha obra nos encontramos con diversos pasajes que hacen referencia a la degradación moral que los indígenas han sufrido por culpa del mal ejemplo de los españoles:

...¿para qué queréis conquistar nuevos cristianos si los habéis de hacer tales como vosotros? (p. 85)

...fui a un reino nuevamente por los cristianos conquistado, y diéronme de ellos mil quejas los nuevamente convertidos, diciendo que de ellos habían aprendido a hurtar, a robar, a pleitear y a trampear. (p. 87)

No dejan de ser un problema para esta lectura erasmista de la obra de Carvajal las exhortaciones piadosas de los santos que acompañan a la Muerte, que parecen defender la postura oficial, imperial y religiosa. Es en este sentido que Valbuena Prat [1981: 459-460] afirma que «la obra pone en escena tanto elementos erasmistas como contrarreformistas. Efectivamente, en la escena XIX, tras las duras crítica que los indígenas lanzan contra la violencia ejercida por los conquistadores y colonos, entran en escena san

¹² El «epicureísmo cristiano» ha sido estudiado, entre otros, por Rico [1993], Márquez Villanueva [1975: 105-110 y 147-179] y Onfray [2007], quien lo llama «cristianismo hedonista».



Agustín, santo Domingo y san Francisco exhortando a la obediencia, la resignación, la paciencia y la postergación escatológica de la justicia. Algunos autores consideran que esta segunda parte «determina la significación final del texto». [Caro López, 1999: 454] Desde una perspectiva deconstructiva y poscolonial, Jáuregui [2006: 16] afirma que la segunda parte de esta escena:

...corresponde a la torsión imperial o cooptación del alegato lascasiano que el retablo cita y traiciona», puesto que, como suele suceder en todo sistema colonial, «las proposiciones contracolonias no son ruedas sueltas, sino aceitados engranajes del colonialismo, y que el pensamiento a contracorriente, a su pesar, frecuentemente *lleva agua al molino* de la razón imperial.

Es probable que Caro López y Jáuregui hubiesen atenuado sus conclusiones si no se hubiesen fijado solamente en la escena XIX de las *Cortes de la muerte*. Este sería el caso, por ejemplo, de Hermenegildo [2005: 42], quien considera que las respuestas que san Francisco, san Agustín y santo Domingo dan a lo largo de toda la obra, en general, y en esta escena, en particular, «quedan ampliamente compensadas por las de un pastor tozudo, de los dos frailes Milón y Brocano, y de los dos rufianes», que aparecen en las escenas VIII y XVII, respectivamente. Podríamos concluir, quizás, utilizando una imagen erasmista, que las *Cortes de la muerte* es como los silenos de Alcibíades, pues esconden bajo una capa contrarreformista e, incluso, medievalizante, un mensaje secreto de corte erasmista y, a la vez, cristiano nuevo.

Precisamente, este carácter converso o cristiano nuevo es una pieza fundamental en nuestro análisis de la figura del indio y del indiano en la escena XIX de las *Cortes de la muerte*. Lo cierto es que aunque a finales del siglo XIX Cañete [1870: xv] se empeñase en defender el «vigoroso espíritu católico» de Miguel de Carvajal, conjeturando, incluso, que este pertenecía



al estado eclesiástico [xv-xviii],¹³ hoy ya nadie duda de que era converso. Baste recordar la carta con la que dedica su *Tragedia josefina* a don Álgvar Pérez de Osorio, que, más que una dedicatoria, parece una petición de amparo, puesto que se hace constante referencia a los ataques que su obra ha de recibir. Según Carvajal, quiere dejar su obra «amparada a la sombra de vuestra señoría»:

...porque ni los groseros ternían lugar de dañar con sus dientes caninos, ni los sabios dejarían de dar gracias a Dios por haberla puesto debajo de tan seguro amparo como es el de vuestra señoría; que con éste, me parece que voy satisfecho de las peligrosas ondas y vaivenes de los maldicientes. (*Tragedia llamada josefina*, p. 2)

En esa misma epístola, Carvajal también hace referencia a su condición de converso, condenado al disimulo y al silencio, al afirmar que ha escrito –una obra de tema bíblico, no lo olvidemos-, no para alcanzar «gloria ni memoria de famas», sino «para no pasar la vida en silencio como las bestias». (2) Asimismo, en el «Prólogo con argumento» de esa misma obra, el gracioso Faraute hace nuevamente referencias al enfado que han de sentir algunas personas del público al ver representadas en escena historias de tema hebreo:

¡Oy, señores, qué gente tan sentida! Sabed que muchos se quejan porque en estos trances se entremete traje y gente de Judea. A mí me parece tienen razón, que para en verano no son sanas tantas capirotadas, aunque los que se sienten, ajos han comido en ellas. (*Tragedia josefina*: 5)

A continuación, Faraute se defiende de las murmuraciones que han de acompañar la obra:

...óigase con atención, y nadie murmure; que la intención del autor es ornar la santa fiesta, y a ninguno injuriar; mas contentar a todos, a lo menos a los buenos y sabios. (6)

¹³ Todo a partir de una cita de la epístola dedicatoria de la *Tragedia josefina*, en la que Carvajal afirma que «después de otros filosóficos estudios, me pasé a la Sagrada Escritura». [Cañete, 1870: 1]



Por si esto no fuese suficiente, Francisco Álvarez recogerá diversos testimonios de familias conversas cordobesas procesadas por la Inquisición que ocultaban ejemplares de la *Josefina* de Carvajal:

Dicen que estaba encuadernada en un libro de volumen de cuatro dedos y al principio había cosas de caballerías y en medio la *Josefina* y al fin cosas de Nuestra Santa Fe Católica, que entendió estaba encuadernada así por disimular. [cit. en Álvarez, 2008-2009: 113]

Asimismo, tanto en la *Josefina* como en las *Cortes de la muerte*, Miguel de Carvajal evoca la ambigua situación de los judeoconversos al distinguir a los conversos de tendencias judaizantes, que utilizarían el término «El Dio» para subrayar su monoteísmo estricto –que consideraban incompatible con el Dios trinitario, que, según ellos, marcaba la “s” de Dios, que interpretaban erróneamente como marca de plural [Shepard, 1982:42]-, y los cristianos nuevos sinceramente convertidos, que utilizarían el término «Dios» sin ningún tipo de escrúpulo teológico. También Gitlitz [2003: 112] nos informa de que en numerosos poemas satíricos escritos durante la segunda mitad del siglo XV –Rodrigo Cota, Gil Vicente o el conde de Paredes- se presenta a los conversos rindiendo culto a «El Dio» en vez de a «Dios» y estudia este aspecto en el artículo que dedicó a exponer los motivos judeoconversos en la *Tragedia josefina* de Miguel de Carvajal. [Gitlitz, 1972: 262-263] En mi opinión, en las obras de Carvajal, esta alternancia entre los términos «El Dio» y «Dios» no tiene una intención moralizante, satírica, sino que, simplemente, como dirá Hermenegilo [2005: 42-43], nos remite al «problema del trasvase de ciertos españoles de una corriente judaica a una ideología cristiana.»

Por otra parte, los cristianos nuevos como Carvajal solían sintonizar especialmente bien con el erasmismo. Recordemos, con Bataillon [1996: 207], que el erasmismo, «entendido en el sentido lato de simpatía por los ideales de Erasmo», les ofrecía «una nota de piedad ilustrada y libre, grata a aquellos hombres desgarrados de su ambiente nativo.» [807] Ciertamente, frente a aquellos autores que se refugiaron en la literatura «de evasión»,



como Diego de San Pedro, Jorge de Montemayor¹⁴ y buena parte de los autores de novelas de caballerías, muchos cristianos nuevos sintieron «el impulso de escribir sus experiencias y preocupaciones», hallando inspiración en los escritos de Erasmo, que canalizaban:

...objetos comunes de animadversión: la organización eclesiástica, la política imperial, las conversiones forzadas, la Inquisición, los estatutos de limpieza de sangre, y en general todo lo que huele a creencias impuestas por la fuerza en lugar de inducidas mediante la educación. [Gitlitz, 2003: 59]

No es extraño, pues, que uno de los temas fundamentales entre los dramaturgos de la primera mitad del XVI, como, por ejemplo, Gil Vicente, Diego Sánchez de Badajoz, Torres Naharro, Lucas Fernández o Miguel de Carvajal, fuese el de «la injusticia de los estatutos de limpieza de sangre comparados con la igualdad ideal de todos los cristianos ante los sacramentos (o ante la muerte)». [Gitlitz, 2003: 59, n. 21]

Esta defensa de la igualdad, tan importante para los judeoconversos, podía adoptar muchas formas diferentes, más o menos explícitas, más o menos literarias. Tal sería el caso del neoplatonismo de los *Diálogos de amor*, de Judá Abrabanel, León Hebreo (¿1460?-1521), que presentaban al amor como una fuerza cósmica unificadora y, lo más importante, igualadora, o del panteísmo estoico-epicúreo de Spinoza, también de origen judío. En el caso de Miguel de Carvajal, no será tanto el amor o el cosmos como la muerte la que le sirva para defender la igualdad de todos los hombres y criticar «las contradicciones entre el ideal cristiano de la universalidad de la gracia salvadora de Cristo y las netas distinciones que su sociedad trazaba entre cristianos nuevos y viejos.» [Gitlitz, 2003: 514]

Ciertamente, el género medieval de la danza de la muerte, con su potencia totalizadora, ordenadora y armonizadora, debió de resultar muy atractivo para un cristiano nuevo como Carvajal. Al no ser orquestada la

¹⁴ Américo Castro y Marcel Bataillon consideran que la prosapia judaica de Jorge Montemayor lo pudo llevar a refugiarse «en la apartada irrealidad de alguna imaginación bella y melancólica». [Castro, 2001: 546 y Bataillon, 1964b: 37] Véase también Gitlitz [2003: 59].



danza-juicio final por Dios, sobre el cual existe una gran diferencia de opiniones, como bien sabían los judíos y los conversos, sino por la Muerte, sobre la que no existe tanta discordancia, quizás por no haber sido tan tematizada por los teólogos y pertenecer más a un ámbito popular, pagano, precristiano e, incluso, prejuicio, las danzas de la muerte poseían una gran fuerza igualadora. En *Music and the Spheres and the Dance of Death* (1970), Meyer-Baerk ha llegado a relacionar dicho género con la teoría medieval, de origen pitagórico, de la «música de las esferas», que sería, en última instancia, la que conectaría a todos los danzantes convocados por la muerte.¹⁵

También está relacionado con esta voluntad igualadora, tan característica entre los escritores conversos como Carvajal, el irenismo o pacifismo erasmista. El *antibarbarus* había afirmado, siguiendo a Cicerón, que una paz injusta es mejor que una guerra justa, y había criticado sin reservas la guerra en su *Querella pacis* (1517), así como en su célebre adagio *Dulce bellum inexpertis*, que también incluyó en sus *Lecciones a un piadoso príncipe cristiano*, dedicado al futuro Carlos V (1516). Este pacifismo fue heredado, a su vez, por Bartolomé de Las Casas, quien no solo denostará, en su *Brevísima*, los efectos de la conquista violenta, sino que también realizará un ataque contra todo tipo de guerra en su *De unico vocationis modo*. Ciertamente, las prédicas pacifistas de las escenas VI, donde la muerte convoca al «Estado militar», y de la escena XIX, en la que los indios se quejan de las masacres realizadas por los conquistadores, están influidas por este irenismo erasmista, pasado por el tamiz lascasiano. Como suele suceder, los indígenas son representados como la contrafigura de la violencia que reina en el Viejo Mundo:

¿Quién vio nunca en nuestras tierras
arcabuz, lanza ni espada,
ni otras invenciones perras
de armas para las guerras,

¹⁵ Véase también Deyermund [1970: 267-276], Lewis [1980] e Infantes [1997: 141 y *passim*].



con que sangre es derramada?
(*Cortes de la muerte*, escena XIX, vv. 251-255)

Sin embargo, no debemos quedarnos solamente en este punto, ya que el irenismo es un concepto mucho más profundo de lo que se suele pensar. Como queda patente en *Sobre la paz del espíritu* de Plutarco o en los *Ensayos* de Montaigne, no se trata solo de criticar la guerra, sino cualquier otro tipo de violencia, sea física o simbólica, y no se trata de restaurar la paz internacional, nacional o social, sino también la paz o *ataraxia* existencial. También en este sentido los conversos, permanentemente ansiosos, ya fuese por la presión social o judicial, ya fuese por sus propios escrúpulos religiosos o identitarios, se sentían especialmente identificados con el irenismo erasmista. Asimismo, al no poder criticar directamente las persecuciones ni las presiones a las que eran sometidos, apostaban por criticar la guerra, en general, y abogar por una paz entendida en términos de concordia, diálogo, en fin, de *amicitia*, esperando que su mensaje calase en profundidad y llegase a mejorar un día su situación cotidiana.

Otra estrategia igualadora en las *Cortes de la muerte*, aunque ausente en la escena que nos ocupa, es el humor, particularmente en su modalidad irónica. Recordemos el epígrafe con el que David Gitlitz encabeza su estudio sobre el criptojudasismo en la España de los siglos XVI y XVII, titulado *Secreto y engaño*, y que reproduce la respuesta que Francisco Vergara dio a las acusaciones de los inquisidores de Lima, en Julio de 1636: «Dixo que no sabe qué responder a chanzas que eran buenas para ser reídas si no fueran causa de tantas lágrimas que llegaran hasta la quinta generación.»¹⁶ Tras afirmar que la ironía es la estrategia retórica más común de los conversos, Gitlitz [2003: 59] pone, precisamente como ejemplo las *Cortes de la muerte* de Carvajal, donde san Agustín insta a los judíos a convertirse al cristianismo, que es presentado como religión del amor, si

¹⁶ Sobre este proceso, en particular, véase García de Proodian [1966: 433].



bien, acto seguido, les amenaza con el fuego, que puede ser tanto el del infierno como el de la Inquisición.¹⁷

Otra estrategia igualadora entre los escritores conversos es esa melancolía, rayana en el nihilismo, que atraviesa toda las *Cortes de la muerte*. Según Castro [2001: 541], «como compensación para la amargura del judío –hidalgo o sabio- prospera el tema de la huida del mundo, el desdén de los honores humanos, la valoración del hombre inferior situado al margen de la sociedad». Como dijimos, dicha amargura o melancolía pudo llevar a algunos autores de prosapia judaica, como Jorge de Montemayor, a refugiarse «en la apartada irrealidad de alguna imaginación bella y melancólica» [Castro, 2001: 546 y Bataillon, 1964b: 37]. Otro converso como fray Luis de León se habría *exiliado* mentalmente en esa república pastoril de Cristo, «que no se halla en el suelo», evocada en *Los nombres de Cristo* [De León: 147 y Bataillon, 1964b: 40]. Este rechazo generalizado del mundo, que tiene a la vez algo de despecho y de proyecto igualitarista, sería el que explicaría la proliferación de la ascética y de la picaresca española. (véase Castro, 2001: 542-550) También las *Cortes de la muerte*, con su igualitarismo nihilista participan de esta «melancolía judía».

Todas estas razones nos hacen estar en desacuerdo con Gitlitz [1972: 260], quien considera que Carvajal adoptó el antisemitismo de los cristianos viejos y presenta a los judíos en general de forma desfavorable. Consideramos, con Patterson [2011: 351], que los rasgos antisemitas de la *Tragedia josefina* son superficiales y que tras ellos es posible ver una visión más inclusiva de la religión cristiana y la identidad nacional. También para McGaha [1998: 20-23] la historia de José y sus hermanos es una crítica en clave de las agresiones, provocadas también por la envidia, que los judíos sefarditas y sus descendientes sufrían por parte de sus compatriotas, de forma que dicha obra sería una lección de tolerancia. Dicha interpretación se vería reforzada por el hecho de que la historia de José vendido por sus

¹⁷ Véanse las interesantes reflexiones que sobre realiza Peter Berger sobre el humor judío en su ensayo *Risa redentora* [1999].



hermanos prefigure el sacrificio de Cristo [Bataillon, 1964a: 188], con la consiguiente «identificación simbólica José-Cristo Salvador» [Ruiz Ramón, 1967: 103], así como por la inclusión de motivos musulmanes dentro de un discurso cristiano, sí, pero tolerante e inclusivo [Patterson, 2011: 351-365]. Finalmente, el hecho de que la *Tragedia josefina* fuese proyectada para ser representada en las fiestas del Corpus Christi de la ciudad de Plasencia, nos remite al hecho de que muchos conversos le disputaban a los cristianos viejos más reaccionarios la simbología de dicha fiesta con el objetivo de convertirla en un momento de hermanamiento e igualación, ya que en la comunión las distinciones desaparecen [Patterson, 2011: 353 y Bataillon, 1974: 149].

II.-

Una vez establecida la impronta converso-erasmista de Miguel de Carvajal, podemos proceder a analizar en qué medida pudo influir en el modo en que este caracterizó al indio y al indiano americanos en la escena XIX de sus *Cortes de la muerte*. Nuestra intención es mostrar que, en dicha escena, Carvajal no solo se identifica, en tanto que cristiano nuevo, con los indios americanos, a los que idealiza, sino que, en el mismo movimiento, identifica a los cristianos viejos con los conquistadores y los indianos, a los que demoniza.

Veamos, en primer lugar, hasta qué punto Carvajal proyecta las experiencias y quejas de los cristianos nuevos en las de los indios. Señalemos, para empezar, que los indios que aparecen en la escena XIX de las *Cortes de la muerte* se quejan en tanto que indios, y que la filiación lascasiana de la obra y la empatía sincera hacia el pueblo indígena parece indudable, como mostramos más arriba. Sin embargo, parece lícito afirmar que detrás de las quejas de los indígenas de la escena XIX se esconden las quejas de los cristianos nuevos, que no podían lamentar su situación con toda la intensidad y toda la publicidad con la que habrían deseado hacerlo,



por vivir bajo permanente control y sospecha. [Jáuregui, 2006: 4 y Gitlitz, 2003: *passim*]

Cabe señalar que dicha identificación se produce, antes que en la queja de los indios, en los presupuestos sobre los que se basa dicha queja, esto es, en la negación de que exista una jerarquía dentro de la comunidad cristiana y, ya luego, en la negación de que sin dicha jerarquía se pueda justificar el maltrato que sufren las categorías supuestamente inferiores. Es con esta intención que los indígenas movilizarían la metáfora evangélica que concibe la comunidad cristiana como «viña del Señor» (Mateo, 20, 8), a la que ya habían recurrido en numerosas ocasiones los cristianos nuevos en Europa:

¡Cómo! ¿Por haber venido
a la viña del Señor
a la tarde, es permitido
que a los que él hubo querido
roben, maten, sin temor?
Pues ellos han predicado
que tanto dio a los postreros
que en su viña han trabajado,
como a los que han madrugado
y salieron los primeros.

(*Cortes de la muerte*, XIX, vv. 120-129)

Notemos, asimismo, los paralelismos existentes entre el lamento del judío don Micén, en la escena XX, y el lamento de los indios, en la escena XIX, ante el eventual auto-destierro con el que se proponen escapar de las violencias y extorsiones de los indianos-cristianos viejos. Ambos se presentan como «aperreados» (XIX, v. 54 y XX, v. 63) por los cristianos, ambos hacen referencia a sus hijos (XIX, v. 87 y XX, vv. 66-67) y se presentan como «determinados» (XIX, v. 186) o «acordados» (XX, v. 69) de ir al destierro. Como agudamente señala Jáuregui [2006: 4], «el argumento de la igualdad de los conversos no está formulado expresamente en la escena de los judíos sino en la de los indios.» Siguiendo esa misma lógica es posible afirmar que los ataques contra los cristianos viejos que «aperrean» a judíos y a conversos no aparecen en la escena XX, sino en la



XIX. Quizás los indios protagonizan la escena inmediatamente anterior a la de los judíos para que sus quejas y críticas resuenen en la memoria del lector, completando, de este modo, los silencios.

Otro motivo converso en la representación de los indios de la escena XIX, esta vez de origen veterotestamentario, es el carácter paradójico de sus quejas. Este rasgo es característico de toda la historia judía, si bien se refleja con mayor evidencia en el libro de *Job*. En la escena que nos ocupa, la paradoja hebrea, que radica en la contradicción que existe entre el hecho de ser el pueblo elegido y el de sufrir las peores desgracias, se transforma en la contradicción entre el hecho de entrar a formar parte de la religión verdadera, que, además, se presenta como religión del amor, y las desgracias nunca antes sufridas por parte de los indígenas.

Mas qué casos son tan crudos,
tú, Muerte, nos da a entender,
que cuando a los dioses mudos,
bestiales, falsos y rudos,
adorábamos sin ser,
ninguno nos perturbaba
(...)
y agora que ya ¡cuitados!
nos habíamos de ver
un poco más regalados,
por sólo tener los grados
de cristiandad en tal ser,
parece que desafueros,
homicidios, fuegos, brasas,
casos atroces y fieros,
por estos negros dineros
nos llueven en nuestras casas.

(XIX, vv. 25-30 y 35-44)

Las preguntas («¿No entendéis esto?», v. 46, «Di, ¿qué es aquesto?», v. 49) y exclamaciones («¡Oh Dios, y qué adversidades / son éstas!», vv. 45-46, «¡Cómo!», v. 50) enfatizan el carácter paradójico de la queja. Sin embargo, esta teodicea encubierta no tiene tanto a Dios como interlocutor, como a los indianos-cristianos viejos. No se trata, pues, de una teodicea teológica, sino, antes bien, moral y social, puesto que su objetivo no es adivinar las ocultas razones de dios para permitir que ha de resultar



aparente, sino criticar a los indianos-cristianos viejos, que son los perpetradores de un mal mucho más real.

Como es de imaginar, estas quejas de corte paradójico no podían ser puestas en boca de los judíos de la escena XX, ni en los de la *Tragedia josefina*, puesto que, en el imaginario hebreo, dicha paradoja implica que la religión judía es la verdadera y el pueblo de Israel, el elegido. Ciertamente, la referencia a «los grados de cristiandad» (*Cortes de la muerte*, XIX, vv. 38-39) nos remite directamente al problema de los efectos jurídicos y sociales de las distinciones entre cristianos nuevos y cristianos viejos, que tanto debía de preocupar a un converso como Carvajal. Esto no impide, claro está, que las quejas *jobianas* no pudiesen ser utilizadas en otros contextos. Recuérdese, por ejemplo, a Garci Sánchez de Badajoz (1460-1526), quien reescribió a lo pagano las quejas de Job en sus *Lecciones de Job apropiadas a las pasiones de amor*. Con todo, quizás quepa recordar, con Bataillon [1964b: 49], que aquel procedía de Écija, «una de las ciudades de Andalucía más pobladas de conversos», de modo que su «melancolía renacentista», bien podría ser una «melancolía judía» [39-54].

Otro elemento importante de la identificación entre indígenas y judíos conversos es la contigüidad de las escenas que los representan. Ciertamente, en una obra que se compone de 23 escenas y que cuenta con 53 personajes, no puede ser casualidad que los indios, los judíos –y musulmanes– expulsos y un portugués –seguramente también converso– formen un continuo, precedido por una escena en la que aparecen Heráclito y Demócrito y seguidos por otra en la que entran en escena personajes alegóricos como «la juventud» o «la vejez». Recordemos que un aspecto esencial de las danzas de la muerte de los siglos XV y XVI es «el desfile de los estados en orden descendiente» y con «la ausencia de estamentos (o categorías) simbólicas o metafóricas», pues «en pocas ocasiones las Danzas se apartan de la *realidad*» [Infantes, 1997: 197 y 154].¹⁸ Miguel de Carvajal,

¹⁸ Véase a modo de ejemplo las curiosas *Sentencias dignas de saberse*, incluidas en una estampa del álbum de los impresores y grabadores catalanes Abadal: «Dize el Papa: Yo soy



llevado por sus ansias igualadoras, no respeta ese orden descendiente, puesto que en la cuarta escena aparece un obispo, en la quinta un pastor, en la sexta un caballero, en la séptima un rico, en la octava unos ladrones, en la novena un pobre y en la décima una monja, por solo citar algunos ejemplos. El desorden es sistemático y, seguramente, voluntario, por lo menos, no evitado. Así, al llegar el lector a las escenas XIX y XX, protagonizadas por los indios, los judíos y los musulmanes, no tiene la sensación de que formen parte de los últimos escalones de una jerarquía social, racial o religiosa, puesto que todo orden ha sido progresiva y metódicamente negado. Esto no impide que los judíos y los musulmanes no sean criticados, del mismo modo que también lo han sido todos los demás personajes, salvo los indios, cuya condición de víctima, los redime, del mismo modo que, seguramente, Carvajal pensaba que los cristianos nuevos debían ser redimidos.

A esta violación de la ordenación descendente de los personajes, casi normativa en las danzas de la muerte, el autor añadirá otro factor desestabilizador: la inclusión de categorías simbólicas no relacionadas con ningún estado social, como, por ejemplo, Heráclito y Demócrito, que simbolizan la tristeza y la alegría,¹⁹ respectivamente, hecho que desdibuja todavía más todas las jerarquías que, en principio, las danzas de la muerte buscaban apuntalar.

Otro elemento que parece apuntar a la identificación entre indios y cristianos nuevos es el hecho de que Miguel de Carvajal no utilice indigenismos. Ciertamente, tampoco Ercilla utilizó demasiados indigenismos en su *Araucana*. Según Morínigo y Lerner [1987: 96], este hecho puede atribuirse a su educación renacentista, que le habría llevado a evitar cualquier tipo de afectación. Tampoco Lope de Vega incluyó en sus

Cabeza de todos. / Dize el Rey: Yo obedezco al Papa. / Dize el Cavallero: Yo sirvo a estos dos. / Dize el Mercader: Yo engaño a estos tres. / Dize el Letrado: Yo revuelbo a estos quatro. / Dize el Labrador: Yo sustento a estos cinco. / Dize el Médico: Yo mato a estos seis. / Dize el Confesor: Yo absuelvo a los siete. / Dize Christo: Yo sufro a ocho. / Dize la Muerte: Yo llevo a todos estos.” [Palau, 1935: 405 y también Infantes, 1997: 222]

¹⁹ Un tema que, no lo olvidemos, fue objeto de profundas reflexiones por parte de un pensador de origen sefardita como Spinoza.



obras de tema americano demasiados términos indígenas, con algunas excepciones como, por ejemplo, el gracioso Rebolledo, del *Arauco domado*, quien lo hace, en todo caso, en un tono burlesco.²⁰ Según Andrés [1990: 22-23], este tipo de uso *a lo gracioso* de los indigenismos podría deberse al hecho de que «en la lógica teatral de Lope, Rebolledo, como gracioso, tiene que divertir, y su menosprecio para con los indigenismos lingüísticos permite halagar el nacionalismo del público popular». No pueden aplicarse, sin embargo, esta clase de argumentos a la escena XIX de las *Cortes de la muerte*. De un lado, Miguel de Carvajal no solo no parece tener ningún tipo de reparo *renacentista* en la utilización de todo tipo de extranjerismos, vulgarismos y jergas, sino que, además, posee un excelente oído para captar todo tipo de voces. Recordemos, por ejemplo, el «Prólogo con argumento» de su *Tragedia josefina*, en cuya primera página se incluyen frases en latín, italiano y francés. Más evidencias todavía encontramos en las *Cortes de la muerte*, donde imita el hablar de pastores, ladrones, labradores, obispos, judíos, musulmanes o portugueses.

Es lícito preguntarse, pues, por qué los indígenas son los únicos personajes a los que Carvajal no intenta caracterizar lingüísticamente. Cabe conceder, quizás, que en la época en la que esta obra fue escrita no abundaban las noticias culturales y lingüísticas. Sin embargo, Carvajal podría haber utilizado, por lo menos, algunos de los topónimos que aparecen en la *Brevísima* de Las Casas o, simplemente, haber introducido dos o tres pinceladas inventadas que barbarizasen su lengua. Nuestra hipótesis es que el autor evitó caracterizar lingüísticamente a los indígenas para no rebajar con elementos satíricos la gravedad de sus quejas, no solo en tanto que indígenas, sino también en tanto que voceros encubiertos de las quejas de los judíos y los conversos. En efecto, la escena XIX es la única de las 23 que componen las *Cortes de la muerte* en la que apenas podemos hallar elementos satíricos. Es como si Carvajal quisiese, en su obra, eximir de todo

²⁰ «Yo como hierbas aquí / de nombres que indios les dan, / que ni se los puso Adán, / ni en la vida los oíd. / ¿Hay nombre como jamón? / ¿Hay hierba como lunada? / ¿Hay maíz como empanada / de una trucha o de un salmón?» (Lope de Vega, *Arauco domado*: I, 253b)



enjuiciamiento a todos aquellos que fuera de la ficción siempre estaban siendo juzgados.

Veamos a continuación cómo, del mismo modo que Miguel de Carvajal cifró en los indios el lamento de los conversos que en la realidad no podía explicitar, también proyectó sobre la figura del indiano las críticas contra los cristianos viejos que debía llevar guardando tanto tiempo para sí. Un hecho que resulta especialmente interesante es que, en un giro irónico, y probablemente inconsciente, el autor proyecta sobre la figura del indiano/cristiano viejo los principales vicios que el antisemitismo asociaba tradicionalmente a los judíos: la codicia y la desestabilización del orden social establecido en virtud de un rápido e ilícito enriquecimiento. De este modo, la «cristianización» de los indios/cristianos nuevos y la «judaización» de los indianos/cristianos viejos formarían parte del doble movimiento de defensa de los cristianos nuevos en las *Cortes de la muerte*.

En lo que respecta a la caracterización del indiano como hombre codicioso, cabe señalar que no se trata de un atributo que Miguel de Carvajal se invente de forma individual y gratuita, sino que se inspira en una cierta realidad social y recoge un tópico previamente existente. Según Laferl [1992: 181 y 180-186], «la relativa rapidez para hacer fortuna, en la mayoría de los casos con medios poco honrosos, es un componente importante en la constitución del indiano», que llegará a convertirse en «una figura permanente de la comedia española». Esto se hace evidente en obras como la *Farsa chamada Auto da India* (1509), de Gil Vicente (si bien todavía se halla ubicada en la India oriental), el quinto *Paso* de Lope de Rueda, la *Comedia Selvagia* de Alonso de Villegas Selvago, o el entremés *El platillo*, de Simón Aguado [cf.: Jones, 1985: II, 107]. También la figura del indiano codicioso aparece en numerosas obras en prosa como, por ejemplo, el *Viaje a Turquía*, el *Crotalón*, atribuida a Villalón, o *El celoso extremeño*, de Cervantes.²¹ Incluso autores como Testa [1986: 69] han sugerido que el

²¹ «Viéndose, pues, tan falto de dineros, y aun no con muchos amigos, se acogió al remedio a que otros muchos perdidos en aquella ciudad se acogen, que es el de pasarse a las Indias,



pasaje de la «Ínsula Barataria» es una parodia del rápido ascenso social que solo era posible en América.

Dejando a un lado las críticas sinceras de algunos escritores, normalmente erasmistas, esta demonización del indiano respondía más a la envidia que a la moral. Aquellos que pasaron a América, entre los cuales, por cierto, se hallaban muchos conversos, como, por ejemplo, los hermanos de Teresa de Ávila [Elliott, 1970: 76-77], provocarían, con su rápido ascenso económico y social, envidias y rencores que colaborarían en su demonización [Laferl, 1992: 185]. Resulta, pues, que los indianos representaron, en la España de la primera mitad del siglo XVI, algo muy semejante a lo que los judíos habían representado hasta 1492. Ciertamente, la desaparición de los judíos de la vida pública española debió generar en la población cierta orfandad demoníaca que pudo llevarles a buscar chivos expiatorios de sustitución. El indiano, surgido, además, en la misma fecha en la que el judío había desaparecido, era un buen candidato para realizar aquel trasvase simbólico. Según Laferl [1992: 190], en el siglo XVI el ataque contra los indianos se basaba en que éstos «rompen el orden social tradicional con su riqueza, que, según los espíritus conservadores de la época, en último término no les correspondería por su nacimiento.» ¿No era esa, precisamente, la razón principal por la que los sociólogos consideran que los judíos fueron demonizados en Europa?

Recordemos brevemente el ensayo de Zygmunt Bauman [2008: 56], *Modernidad y holocausto*, donde se propone una explicación sociológica del antisemitismo según la cual los judíos pertenecerían «a la categoría semánticamente confusa y psicológicamente desconcertante de “los extranjeros de dentro”», lo que les habría llevado a cabalgar «sobre un límite vital que hay que delimitar con claridad y mantener intacto e inexpugnable.» Pero el judío no solo estaría sentado, «a horcajadas sobre la

refugio y amparo de los desesperados de España, iglesia de los alzados, salvoconducto de los homicidas, pala y cubierta de los jugadores a quien llaman ciertos los peritos en el arte, añagaza general de mujeres libres, engaño común de muchos y remedio particular de pocos.» (Cervantes, 1986: t. II, pp. 175-176)



línea divisoria» que separaba la certidumbre y la incertidumbre religiosa o étnica [60], sino también social, ya que era la única clase, antes de la consolidación de la burguesía, que poseía cierta *movilidad-inmóvil* en el rígido sistema estamental medieval. Según Anna Zuk [1987: 163-178, cit. en Bauman, 2008: 64], los judíos eran una «clase móvil» en el sentido de que eran «objeto de emociones que por lo general experimentan los grupos sociales más altos hacia los más bajos y, al contrario, los estratos más bajos hacia los más altos de la escala social.» Al servir los judíos de intermediarios, en tanto que funcionarios públicos, aislaban a la nobleza y a la alta burguesía de la ira popular, y servían de amortiguador entre las diversas clases sociales.²² Precisamente, este carácter impreciso, incategorizable, pero, sobre todo, desestabilizador de lo que Bauman [2008: 62] llama «el judío conceptual», es lo que lo convirtió en el «enemigo natural de cualquier fuerza que pretendiera trazar fronteras y conservarlas herméticas», puesto que «comprometía y desafiaba el orden de las cosas, era el epítome y encarnación de ese desafío».²³ De algún modo, el «judío conceptual» tendría la misma fuerza desestabilizadora que el concepto de «infinito» tal y como lo caracteriza Borges [1999: I, 254] en su ensayo «Avatares de la tortuga», incluido en *Discusión* (1932): «Hay un concepto que es el corruptor y el desatinador de los otros. No hablo del Mal cuyo limitado imperio es la ética; hablo del infinito.»

Ciertamente, durante los siglos XVI y XVII, diversas revoluciones religiosas, sociales, culturales, políticas, filosóficas y económicas supondrán un desordenamiento de todos los límites existentes hasta ese momento. Este proceso, que Alexander Koyré [1999: 2] denominó, en una obra que tituló con felicidad *Del mundo cerrado al universo infinito*, «infinitización del mundo», puede ser definido como «la sustitución de la concepción del mundo como un todo finito y bien ordenado, en el que la estructura espacial incorporaba una jerarquía de perfección y valor, por la de un universo

²² Véase también Castro [2001: 483-486 y 510].

²³ Véase, en general, Bauman [2008: 56-69].



indefinido o aun infinito». Dicho proceso fue vivido de forma traumática, como muestran las obras de Pascal o John Donne, quien en su *Anatomy of the world*, afirmará que «todo se halla reducido a sus partes componentes, perdida toda coherencia; así como todas las reservas y toda Relación.»²⁴

Como suele suceder en épocas de crisis, la población europea necesitó buscar un chivo expiatorio del desorden religioso, social, cultural, cosmológico e, incluso, metafísico en el que se hallaba sumida. Según estudia Norman Cohn en *Los demonios familiares de Europa*, las cazas de brujas no deben ser vistas como un resto atávico de barbarie medieval, sino, antes bien, como la expresión de las angustias provocadas por el caos que anunció al orden moderno. En este sentido, Bauman [2008: 63] considera que:

Las viejas seguridades habían desaparecido, mientras que las nuevas emergían lentamente y no parecía que pudieran llegar a ser tan sólidas como las anteriores. Se desecharon distinciones seculares, se acortaron las distancias de seguridad, los extraños empezaron a salir de sus demarcaciones y se mudaron a la casa de al lado: las identidades, otrora seguras, perdieron su estabilidad y su autoridad. Lo que quedaba de los viejos límites reclamaba una desesperada defensa y las nuevas identidades debían ser acotadas con nuevos límites y, además, en condiciones de universal mudanza y de acelerados cambios. Uno de los instrumentos más importantes para realizar estas dos tareas fue, necesariamente, la lucha contra la “baba”, contra el enemigo arquetípico de la claridad y de la inviolabilidad de los límites y de las identidades.

Bauman se refiere, evidentemente, al judío, que, como las brujas, aunque de forma más permanente, fue visto como el chivo expiatorio de las turbulencias que traía consigo la Modernidad. Sin embargo, en la Península, el judío había desaparecido, de modo que no podía servir de base para la reformulación de un «judío conceptual» al que demonizar. Ciertamente, sería exagerado afirmar que los indianos se convirtieron en los nuevos «judíos» peninsulares. La distancia, el no compartir un mismo espacio social, el número relativamente bajo de aquellos que realmente llegaban a enriquecerse o la demonización de los erasmistas y alumbrados les mantuvo

²⁴ Véase al respecto, Castany Prado [2012: 19-44].



a salvo. Sin embargo, existen tantas coincidencias en el modo en que los indianos y los judíos eran criticados y caracterizados, que es posible afirmar que, aunque de forma provisional y parcial, el indiano cumplió esta función en el imaginario de los peninsulares.

No es extraño, pues, que Miguel de Carvajal, aprovechara este transvase simbólico para devolver las críticas y los insultos de los que los judíos y los conversos habían sido víctimas. Así, en las *Cortes de la muerte*, el desorden aparece asociado a la imagen del indiano, que será significativamente ensalzado por el Demonio, el Mundo y la Carne. Esta última describirá en los siguientes términos el carácter *desordenador* de los indianos:

Hermano, ¿no ves las galas
del mundo fuera de ley;
cuántos palacios y salas;
y a cada ruin nacen alas
de vestirse como el rey?
(XIX, vv. 420-424)

Tras lo cual afirmará: «Y allí [en América] los quiero (me cree)» (v. 439). De este modo se hace evidente que las fuerzas malignas hallan sus aliados entre los indianos, que representan la desestabilización del viejo orden social («las galas / del mundo fuera de ley»).

Ya Colón dio noticia, en su «Carta Jamaica», escrita en 1503, del efecto disolvente del dinero: «El oro es excelentísimo, el oro hace tesoro, y con él, quien lo tiene, hace cuanto quiere en el mundo, y llega a que echa las ánimas al paraíso...» [*Colección de los viajes y descubrimientos*, p. 238] Como es sabido, dicho fragmento fue citado en *El capital* por Karl Marx [I, 178] para ejemplificar que uno de los rasgos fundamentales del capital es la violentación o disolución de todo límite. También Cristóbal de Castillejo lamentó que el oro traído del Nuevo Mundo hiciese vacilar la estructura de los valores morales en el Viejo Continente. [Laferl, 1992: 179] Por su parte, en *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, Lope de Vega le hará decir a Colón que:



...el dinero en todo
 es el maestro, el norte, la derrota,
 el camino, el ingenio, industria y fuerza,
 el fundamento y el mayor amigo.
 (I, vv. 952-955)

Y a lo mismo apunta la famosa letrilla de Quevedo, «Poderoso caballero es don dinero», donde el dinero es presentado como una realidad ambigua («tan cristiano como moro») y disolvente («quebranta cualquier fuero»). Recordemos, con Todorov, que, aunque la pasión por el oro no es nueva,²⁵ sí lo es la homogeneización de los valores por el dinero, que anuncia la mentalidad moderna, igualitarista y economicista. Aunque el conquistador, primero, y el indiano, después, no han dejado de aspirar a los valores aristocráticos, a los títulos de nobleza, para ellos se ha vuelto perfectamente claro que todo eso se puede obtener con dinero [Todorov, 2005: 155].

La demonización del apetito colonial por el oro llega, en un giro muy lascasiano, hasta el extremo de animalizar («carnicería», v. 373; «estos lobos robadores», 340), barbarizar («¿Cómo se puede sufrir / entre cristianos tal cosa (ni aun bárbaros sé decir)...?», vv. 175-177) e, incluso, hecho que anuncia a Montaigne, canibalizar a los indianos:

¡Oh hambre pestilencial
 la de aqueste oro maldito,
 y de esta gente bestial
 [que] hacen tamaño caudal
 de tan malvado apetito!
 (XIX, vv. 85-89)

Jáuregui [2006: 7] nos expone, con numerosos ejemplos, cómo «la equivalencia entre la codicia y el consumo de cuerpos humanos ha sido muy utilizada en la crítica de la explotación del trabajo» y afirma que, en las

²⁵ Por remontarnos sólo al siglo XIII, recordemos la siguiente cuaderna vía del *Libro de Alexandre*: «Los reys e los príncipes con negra de cobdicia / aven a grant mercado vendida la justicia; / más aman fer thesoros que vedar estulticia, / es el mundo perdido por essa avaricia.» (p. 568)



Cortes de la muerte, «la felicidad de la comunión deviene entonces amargura y martirio sin redención», como se hace evidente en el contraste de «las dos comuniones o *consumos*» del siguiente fragmento:

Y éstos apregonan vino
y venden vinagre ahora,
despojando cada hora
al indio triste, mezquino.
(XIX, vv. 171-174)

Por todas estas razones no estoy de acuerdo con Laferl [1992: 191], quien considera que los santos que aparecen en la segunda parte de la escena XIX de las *Cortes de la muerte* parecen estar mucho menos preocupados por los sufrimientos de los indios que por la salvación de los europeos. No me parece que un judío converso como Miguel de Carvajal, que está dispuesto a enfrentarse a las críticas del público por tratar temas hebreos en su *Tragedia josefina*, tal y como expresa Faraute en el «Prólogo con argumento», que ha alterado el orden descendente de exposición de los personajes de su particular danza de la muerte, que ha criticado con tanta dureza la brutalidad de los españoles en la escena XIX y que no ha tenido reparos en empatizar con el exilio de los judíos en la escena XX, sea «portavoz de los círculos normativos de la sociedad.» [Laferl, 1992: 192] No creo tampoco que la meta primordial del autor de las *Cortes de la muerte* fuese «poner en escena sus demandas católico-contrarreformistas y exhortar al público a llevar una vida mejor» [190], sino, antes bien, aprovechar la oportunidad de poder criticar la barbarie que los cristianos viejos ejercían contra los conversos.



BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO CORTÉS, Narciso, «Miguel de Carvajal», en *Hispanic Review*, I (1933), 141-148.
- ÁLVAREZ, FRANCISCO J., «Literatura popular en procesos del Santo Oficio de Córdoba. Siglos XVI y XVII», *Revista de Erudición y Crítica*, 7 (octubre 2008-enero 2009), 111-120.
- ANDRÉS, Christian, «Visión de Colón, de América y de los indios en el teatro de Lope de Vega», en *Acta Columbina*, Kassel, Edition Reichenberger, 1990, 5-28.
- BATAILLON, Marcel, «Ensayo de explicación del «auto sacramental», en *Varia lección de clásicos españoles*. Madrid, Gredos, 1964a, 183-205.
- _____, *Erasmo y España*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1966.
- _____, «¿Melancolía renacentista o melancolía judía?», en *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964b, 39-54.
- BAUMAN, Zygmunt, *Modernidad y holocausto*, Madrid, Sequitur, 2008.
- BERGER, Peter, *Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*, Barcelona, Kairós, 1999.
- BORGES, Jorge Luis, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1996.
- CAÑETE, Manuel, «Prólogo», en *Tragedia llamada josefina*, Madrid, Rivadeneyra, 1870, vii-lxiii.
- CARO LÓPEZ, Ceferino, «Que se vuelva el mundo como se estaba. Literatura y religión en el tema americano del Siglo de Oro: la polémica política», *Anuario de estudios americanos*, LVI, 2 (1999), 441-462.
- CARVAJAL, Michael de, *Cortes de la muerte a las cuales vienen todos los estados: y por vía de representación dan aviso a los vivientes y doctrina a los oyentes*, edición y adiciones de Luis Hurtado de Toledo, Toledo, Juan Ferrer, 1557.
- _____, «Escena XIX» de las *Cortes de la Muerte*. (Edición anotada). *Querella de los indios en las Cortes de la Muerte (1557) de Michael*



- de Carvajal, ed. Carlos Jáuregui, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, 103-131.
- _____, *Tragedia llamada josefina*, Madrid, Rivadeneyra, 1870.
- CARVAJAL, Miguel y HURTADO DE TOLEDO, Luis, *Las cortes de la muerte*, BAE, t. XXXV, Madrid, Atlas, 1950, 1-41.
- CASTANY PRADO, Bernat, «Perdida toda coherencia. El descubrimiento de América en la “crisis de la conciencia europea”», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 41 (2012), 19-44.
- CASTEDO, Leopoldo, *Chile, utopías de Quevedo y Lope de Vega: notas sobre América en el Siglo de Oro español*, Santiago de Chile, Lom Ediciones, 1996.
- CASTRO, Américo, *España en su historia. Cristianos, moros y judíos*, Barcelona, Crítica, 2001.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica, 1998.
- _____, *Novelas ejemplares*, Madrid, Cátedra, 1986.
- CLEMIT, «Josefina», en *Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales*, recuperable en <http://buscador.clemit.es/ficheros/Josefina.pdf>
- Colección de los viajes y descubrimientos que hicieron por mar los españoles desde fines del siglo XV*, BAE, n. 75, Madrid, Atlas, 1954.
- DE LEÓN, fray Luis, *Nombres de Cristo*, Madrid, Castalia, 1913.
- DEYERMOND, A. D., «El ambiente social e intelectual de la *Danza de la Muerte*», en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, México D.F., El Colegio de México, 1970, 267-276.
- ELLIOTT, J. H., *The Old World and the New, 1492-1650*, Cambridge, 1970.
- ERASMO DE ROTTERDAM, *Coloquios*, traducción de P. Rodríguez Santidrián, Madrid, Austral, 2001.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, *Orígenes del teatro español. Discurso histórico. Catálogo histórico y crítico de las piezas dramáticas*



anteriores a Lope de Vega, Madrid, Real Academia de la Historia, 1830.

GAMBA CORRADINE, Jimena, «Escrituras, hurtos y reelaboraciones de Luis Hurtado de Toledo (1523-1590): edición de su obra literaria y estudio de su obra impresa», tesis doctoral recuperable en <http://hdl.handle.net/10366/122978>

GARCÍA DE PROODIAN, Lucía, *Los judíos en América*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1966.

GARRIDO CAMACHO, Patricia, *El tema del reconocimiento en el teatro español del siglo XVI: la teoría de la anagnórisis*, Madrid, Támesis, 1999.

GITLITZ, David M., «Conversos and the Fusion of Worlds in Micael de Carvajal's *Tragedia Josephina*», *Hispanic Review* 40 (1972), 260-270.

_____, «La actitud cristiano-nueva en *Las Cortes de la Muerte*», *Segismundo* 9 (1974), 141-164

_____, *Secreto y engaño. La religión de los criptojudíos*, Salamanca, Junta de Castilla y León-Consejería de educación y cultura, 2003.

HERMENEGILDO, Alfredo, *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Planeta, 1973.

_____, «Política, sociedad y teatro religioso del siglo XVI», *Criticón*, 94-95 (2005), 33-47.

HUIZINGA, Johan, *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Revista de Occidente, 1929.

INFANTES, Víctor, *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1997.

JÁUREGUI, Carlos, «Apetitos coloniales, salvajes críticos y razón de imperio en las *Cortes de la muerte* (1557)», *Bulletin of the Comediantes*, vol. 58, n. 1 (2006), 103-140. Recuperado en: <http://esdocs.org/download/docs-72802/72802.doc>



- _____, *Querrela de los Indios en las Cortes de la Muerte*, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México-CONACYT, 2002.
- JONES, R. O., *Historia de la Literatura española*, t. II: *Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1985.
- KOYRÉ, Alexander, *Del mundo cerrado al universo infinito*, Madrid, Siglo XXI, 1999.
- LA BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra, 1860.
- LAFERL, Christopher, F., «América en el teatro español del siglo de oro», en *El teatro descubre América. Fiestas y teatro en la Casa de Austria (1492-1700)*, eds. Sommer-Mathis, Andrea; Chaves Montoya, Teresa; Laferl, Christofer F. y Polleros, Friedrich, Madrid, Mapfre, 1992, 169-272.
- LEWIS, Clive Staples, *La imagen del mundo*, Barcelona, A. Bosch, 1980.
- Libro de Alexandre*, ed. D. A. Nelson, Madrid, Gredos, 1978.
- LOPE DE VEGA, *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, BAE, CCXV, Madrid, Atlas, 1968, 121-173.
- _____, *Arauco domado*, *Obras de Lope de Vega*, BAE, CCXXV, Madrid, Atlas, 1969, 233-289.
- MADES, Leonard, «El auto de *Las cortes de la muerte* mencionado en el *Quijote*», *Revista Hispánica Moderna*, año 34, ns. 1-2 (1968), 338-343.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, «El epicureísmo cristiano», en *Personajes y temas del Quijote*, Madrid, Taurus, 1975.
- MARX, Karl, *El capital*, Madrid, AKAL, 2000.
- MCGAHA, Michael. *The Story of Joseph in Spanish Golden Age Drama*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1998.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, 6 vols., Santander, Aldus, 1949.



- MEYER-BAERK, K., *Music and the Spheres and the Dance of Death. Studies in Musical Iconology*, Princeton, Princeton University Press, 1970.
- MIRAMÓN, Alberto, «El Nuevo Mundo en el universo dramático de Lope de Vega», *Revista de Indias*, XXVIII (1968), 168-177.
- MORÍNIGO, Miguel Ángel y LERNER, Isaías eds., Alonso de Ercilla, *La Araucana*, Madrid, Castalia, 1987.
- MORÍNIGO, Miguel Ángel, *América en el teatro de Lope de Vega*, Buenos Aires, Instituto de filología, 1946.
- ONFRAY, Michel, *Contrahistoria de la filosofía II. El cristianismo hedonista*, Barcelona, Anagrama, 2007.
- PALAU, A., *Memorias de un librero catalán 1867-1935*, Barcelona, Librería Catalonia, 1935.
- PAREDES, Víctor, «Micael de Carvajal, el Trágico», *Revista de Filología Española*, I (1899), 366-372.
- PATTERSON, Charles, «A New Look at the *Converso* Problem in Carvajal's *Tragedia Josephina*», *eHumanista*, 17 (2011), 349-365.
- PEDRO, Valentín. *América en las letras españolas del Siglo de Oro*. Buenos Aires, Editorial sudamericana, 1954.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal, *La imprenta en Toledo. Descripción bibliográfica de las obras impresas en la imperial ciudad desde 1483 hasta nuestros días*, Madrid, Manuel Tello, 1887.
- RENNERT, Hugo Albert, *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, Nueva York, Dover, 1963.
- RICO, Francisco, *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*, Madrid, Alianza Universidad, 1993.
- RODRÍGUEZ GARRIDO, José A., «Guerra y orden colonial en los dramas sobre la conquista del Perú de Calderón de la Barca y Francisco del Castillo», en *Guerra y paz en la comedia española: XXIX Jornadas de Teatro clásico de Almagro*, (eds.) Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Universidad de Castilla La Mancha, 2007, 275-295.



- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J., «Las Cortes de la Muerte, obra erasmista», en *Homenaje a William L. Fichter*, Madrid, Castalia, 1971, pp. 647-658.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, A., «El poeta Luis Hurtado de Toledo», prólogo de *Cortes de casto amor y Cortes de la muerte*, Valencia, Librería Bonaire, 1964, 9-55.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, estudio y edición de *América en el teatro clásico español: estudio y textos*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1993.
- _____, *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Alianza Editorial, 1967.
- SÁNCHEZ ARJONA, José, *El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII*, Madrid, A. Alonso, 1887; ed. facs. Sevilla, Centro Andaluz de Teatro, 1990.
- SHEPARD, Sanford, *Lost Lexicon: Secret Meanings in the Vocabulary of Spanish Literature During the Inquisition*, Miami, Universal, 1982.
- TEJEIRO FUENTES, Miguel Ángel, «Un ejemplo de teatro religioso: la Extremadura del siglo XVI», *Criticón*, 94-95 (2005), 107-119.
- TESTA, D.P., «Parodia y mitificación del Nuevo Mundo en el *Quijote*», *Cuadernos hispanoamericanos*, 430 (1986), 63-71.
- TODOROV, Tzvetan, *La conquista de América*, Siglo XXI, México D. F., 2005.
- VALBUENA PRAT, A., *Historia de la literatura española, t. II, Renacimiento*, Madrid, Gustavo Gili, 1981.
- WEBER DE KURLAT, Frida, «Acerca del portuguesismo de Diego Sánchez de Badajoz (Portugueses en farsas españolas del siglo XVI)», *Homenaje a William L. Fichter*, Madrid, Castalia, 1971, 785-800.
- ZUK, Anna, «A mobile class. The subjective element in the social perception of Jews: the example of the eighteenth century Poland», en *Polin*, Basil Blackwell, Oxford, 1987, vol. 2, 163-178.



Rosario Castellanos y *El eterno femenino*

Mercedes Serna
Universitat de Barcelona
serna@ub.edu

Palabras clave:

Rosario Castellano, *Eterno femenino*, Historia, Feminismo, Indigenismo.

Resumen:

En el presente estudio analizamos la obra teatral *El eterno femenino*, de Rosario Castellanos, extraordinaria poeta, ensayista y novelista pionera del feminismo contemporáneo de México. La farsa es una reflexión profunda y lúcida en la cual demuestra cómo, a lo largo de la historia, la mujer ha sido un mito más que una realidad social o biológica. Castellanos hará un recorrido irónico y jocoso por la historia de la mujer en México, a través de una serie de personajes femeninos.

Rosario Castellanos and *El eterno femenino*

Key Words:

Rosario Castellanos, *Eterno femenino*, History, Feminism, Indigenismo.

Abstract:

This study analyses Rosario Castellanos's play *El eterno femenino*. Castellanos was an extraordinary poet, essayist and novelist and a pioneer of contemporary feminism in Mexico. The satire is a profound and lucid reflection which shows how, over history, «woman» has been more a myth than a social or biological reality. Castellanos presents an ironic and humorous examination of the history of women in Mexico via the presentation of a series of female characters.

Rosario Castellanos es una de las escritoras principales del siglo XX hispanoamericano. Novelista, con obras como *Balún Canán* u *Oficio de tinieblas*, poeta, con *Poesía no eres tú*, y ensayista, en uno de sus escritos, *Mujer que sabe latín*, trata sobre el feminismo en la literatura universal. Este

ensayo, además de una reflexión profunda y lúcida sobre la condición de la mujer, es fundamental para comprender su obra teatral *El eterno femenino*. En él demuestra, partiendo de las ideas de Simone de Beauvoir, cómo, a lo largo de la historia, la mujer ha sido un mito más que una realidad social o biológica. Según Beauvoir, el mito implica un sujeto que proyecta sus esperanzas y sus temores hacia el cielo de lo trascendente. Ese sujeto, en el caso de la mujer, es el hombre. El proceso de mitificación,

que es acumulativo, alcanza a cubrir sus invenciones de una densidad tan opaca; las aloja en niveles tan profundos de la conciencia y en estratos tan remotos del pasado que impide la contemplación libre y directa del objeto, el conocimiento claro del ser al que ha sustituido y usurpado (Beauvoir, 1979, 7).

La belleza «es un ideal que compone y que impone el hombre» (Beauvoir, 1979, 9). Este requisito, junto con otros, han convertido a la mujer en una inválida o «cosa»: pies pequeños, minifalda, zapato de tacón, gordura o delgadez, uñas largas, pérdida de tiempo en peinado y maquillaje... Su hábitat, por tanto, ya no será el campo, la naturaleza, sino el salón.

Virginia Woolf expresaba ideas similares a través de la expresión «el hada del hogar»: una mujer «extremadamente comprensiva, que tiene un encanto inmenso y carece del menor egoísmo, que se sacrifica cotidianamente» y «si hay pollo para la comida ella se sirve el muslo» (cit. en Beauvoir, 1979, 12). Sin embargo, como señala Alicia Llarena, habrá una evolución o desarrollo de determinados conceptos en la escritura femenina, en la explicación y la conquista de la identidad personal, como la disolución de la dicotomía de ciertos espacios asociados al género femenino (1996, 22-31). Ya sor Juana Inés de la Cruz puso de relieve la falacia del pensamiento masculino al excluir del ámbito «cocina» el conocimiento o la sabiduría: «si Aristóteles hubiese guisado, mucho más hubiera escrito», ironiza en su *Respuesta a Sor Filotea*, de 1691. En los finales del siglo XX, comenta Alicia Llarena, los espacios



comúnmente asociados a «lo femenino» se han convertido en espacios de revelación y alumbramiento, tan poderosos como los espacios abstractos de la filosofía masculina (así sucederá en «Lección de cocina» de Rosario Castellanos, «Canon de alcoba» de Tununa Mercado, y en la mayor parte de relatos de las últimas décadas).

Pero la anulación de la mujer, como señala Castellanos en su ensayo, no solo se produce en el aspecto estético o ético, sino también en el intelectual. Ya para santo Tomás, la mujer era «un varón mutilado». Hubo mujeres, prosigue la mexicana, que llegaron a una situación límite y se escogieron a sí mismas por encima de todo el resto, mujeres que rompieron con los modelos que la sociedad impuso, como sor Juana, Melibea, Ana Ozores, Ana Karenina, George Eliot o la marquesa de Merteuil. Cada una, a su manera, señala la mexicana, y en sus circunstancias, «niega lo convencional, hace estremecerse los cimientos de lo establecido, para de cabeza las jerarquías y logra la realización de lo auténtico» (Beauvoir, 1979, 20).

En «La mujer ante el espejo: cinco autobiografías», Rosario Castellanos arguye que esta, siempre que puede, se mira en los espejos en un acto de reafirmación:

Y cuando el cristal de las aguas se enturbia y los ojos del hombre enamorado se cierran y las letanías de los poetas se agotan y la lira enmudece, aún queda un recurso: construir la imagen propia, autorretratarse, redactar el alegato de la defensa, exhibir la prueba de descargo, hacer un testamento a la posteridad (para darle lo que tuvo pero ante todo para hacer constar aquello de lo que se careció), evocar su vida. (Castellanos, 1995, 41)

El modo de evocación cambia con las épocas: santa Teresa, sor Juana, Virginia Woolf (quien habla de «Judith, una posible hermana de Shakespeare, quizá dotada de genio como él pero sacrificada, por la organización patriarcal de la sociedad, a la ignorancia, al ahorro, al matrimonio de conveniencia, a la maternidad obligatoria»), Simone de Beauvoir o Elena Croce.



En la literatura hispanoamericana colonial, sor Juana se ha convertido en un fenómeno único, sin antecedentes o paralelismos ni en la literatura española, ni en la europea de la época. Rosario Castellanos, siglos después, la convertirá en un personaje relevante de su obra teatral *El eterno femenino*, publicada póstumamente en 1976. La monja mexicana defendió el libre albedrío de la mujer en una época en que a esta se la incluía en el grupo de los niños, esto es, como ser incapaz de regir su propia vida. Frente a dicha subordinación, sor Juana escribió los discursos de protesta «Respuesta a sor Filotea de la Cruz» y la «Carta al padre Núñez»; en ambos, defiende la libertad de la mujer para que pueda decidir sobre su destino y, si este es el estudio, la posibilidad de que pueda llevarlo a cabo. Son ambos documentos feministas de primera magnitud, cartas magnas de la libertad de las mujeres. Además, la voz narrativa de tales textos de defensa es la de una mujer, sor Juana, que no se oculta bajo ningún seudónimo –como sí ocurrió con «Clarinda» o «Amarilis»–, que habla en nombre propio, y que no solo defiende el que las mujeres puedan acceder al estudio, sino que también satiriza el comportamiento incoherente de los hombres hacia el sexo femenino. De igual manera, al escribir sor Juana muchas de sus poesías en femenino, la mujer deja de ser el elemento pasivo de la relación amorosa –el objeto de deseo, la musa– y se trueca en amante activa. Esta defensa de la identidad femenina no tuvo ninguna continuidad en las letras hasta bien entrado el siglo XX, pues, en la época del modernismo, la dificultad de ser mujer y escribir dentro de los parámetros misóginos decadente-modernistas no tuvo fácil solución. Como Sylvia Molloy comenta: «women cannot be, at the same time, inert textual objects and active authors. Within the ideological boundaries of turn-of-the century literature, woman cannot write woman» (Escaja, 2001, 11).

En el siglo XX ya podemos hablar de numerosas escritoras con un discurso marcadamente feminista. Unido este a la calidad estética de su obra, destaca Rosario Castellanos, mexicana que vivió entre 1924 y 1974. Su vida



representa un continuo esfuerzo de liberación y su obra creativa es el testimonio de su afirmación feminista. Fue una defensora, al mismo tiempo, del mundo indígena, como prueban sus novelas *Balún Canan* u *Oficio de tinieblas*. Ya en 1950 había publicado su tesis *Sobre cultura femenina*. En su producción literaria, el tema del feminismo, por tanto, se une al del indigenismo, lo que le llevará a tratar sobre la doble condición de ser mujer y mexicana. Graciela Hierro afirma que los análisis feministas de las distintas disciplinas, como lo hace Rosario Castellanos de la escritura, se iniciaron bajo la óptica de la exclusión social, política e institucional que sufren las mujeres. Pero, después de ella, progresaron «las investigaciones hacia planteamientos radicales de las presuposiciones y los valores de cada área de estudio». Y así es como florece la cultura femenina, puntualiza Hierro, «escrita en lengua materna, que Rosario avizoró». Es por esta razón que se la ha considerado a Castellanos la madre y maestra del feminismo contemporáneo de México. Concepción Cuevas también reconoce en la mexicana no solo a una extraordinaria poeta y escritora, sino también a una ferviente luchadora de los derechos de las mujeres y una defensora de los seres marginados:

Feminista incansable que por su propia experiencia conocía las limitaciones de la mujer en el campo de la creación y de la vida cotidiana, sobrevive a través de su poesía y de sus ensayos, mujer de inteligencia extraordinaria y agudo sentido de la justicia.

Castellanos se enfrentó a la crítica de la filosofía tradicional, a Aristóteles que consideraba a la mujer un hombre fallido, carente de racionalidad, sin posibilidad de dignidad e incluso sin alma, pegada a la maternidad y a su misión incubadora, a Kant o a Schopenhauer. Esta crítica preludia lo que más tarde se conocerá bajo el epígrafe de «la perspectiva de género». Castellanos resalta un modo de contemplar el mundo propio de las mujeres.



La escritora mexicana parte de la idea de la existencia de una «esencia femenina», elaborada por los hombres y denominada con palabras engañosas «el eterno femenino», basada en rasgos negativos cuidadosamente consignados en las filosofías históricas y que da como resultado el que a las mujeres se les haya cerrado la puerta de la cultura. Ya sor Juana había denunciado exactamente lo mismo en su famosa redondilla «Hombres necios que acusáis a la mujer». En dicha sátira, dirigida a los varones necios, la voz poética habla en nombre propio, defiende a su sexo y acusa a los hombres por los vicios que ellos mismos achacan a las mujeres, esto es, les acusa de hipocresía. Este es el tema principal de *El eterno femenino*, a través de cuya obra su autora hará un recorrido irónico y jocoso por la historia de la mujer en México. La escribió por encargo y a sugerencia de unos amigos que le animaron a que planteara desde el escenario la problemática de la mujer mexicana que vive «en un mundo condicionado por varones». De esta manera Castellanos escribió, desde su estancia como embajadora en Israel, esta obra humorística, dividida en tres actos, y que ella misma definió en los siguientes términos: «El texto como se avisa desde el principio, es el de una farsa que, en ciertos momentos se entenece, se intelectualiza o, por el contrario, se torna grotesco».

Desafiando el papel que los hombres han dado a las mujeres a lo largo de la historia, esto es, contraviniendo el eterno femenino, las que aquí aparecen –Eva, sor Juana o la Malinche– destacan por su inteligencia, astucia o dinamismo, pero sin perder su feminidad y su belleza, pues no han renunciado a nada. Estas mujeres vivirán en *El eterno femenino* el protagonismo histórico que les fue negado en su momento, debido a los prejuicios de la época, a la falta de educación de la mujer o a su marginalización en la sociedad. Castellanos, en *El eterno femenino*, devuelve a estas mujeres lo que por justicia tendrían que haber tenido si se les hubiera permitido desarrollar su inteligencia y su talento creador.



El drama se desarrolla a modo de cajas chinas y la acción discurre en un salón de belleza, pues es el lugar «ideal», donde las mujeres pasan las horas y conversan. Un agente venderá a la dueña del salón un aparatito que produce el sueño y que se coloca en el secador eléctrico. Este dispositivo tiene como función principal evitar que las mujeres razonen o piensen en sus vidas. Lupita, la protagonista, será la elegida para poner a prueba el invento. De esta manera, en el primer acto aparece la mujer, encarnada en la protagonista Lupita, en sus distintos papeles de novia, recién casada, casada por muchos años y viuda. Castellanos convertirá a Lupita en una asesina que mata, por partida doble, a su esposo y a la amante de este. La autora presenta al mismo tiempo lo que ocurre en la apariencia y lo que podría pasar si la mujer tuviera el valor de ejecutarlo. ¿Hasta qué punto se puede mantener una estructura familiar muerta cuando ya nadie cree en ella? La hija de la protagonista desea rebelarse contra este sistema—ella no se va a casar, irá a estudiar a la universidad y vivirá su propia vida—pero su madre se lo prohíbe, pues el papel de toda mujer es mantener la estructura tradicional. La estrategia argumental de este primer acto tiene como objetivo principal demostrar las consecuencias negativas del androcentrismo para la mujer. La autora pone de relieve, además, las condiciones que necesita tener una mujer para casarse: su virginidad, su inexperiencia sexual, su apariencia física, y, tras el matrimonio, su disimulo, su hipocresía y su resignación silenciosa de víctima social.

En el segundo acto, el aparatito induce a desplazarse a distintos lugares, como un circo o un museo de cera. El cuadro del circo es una parodia del mito de Adán y Eva. Lupita es la única espectadora de esta representación cómica del mito del paraíso terrenal. Pero, dándole la vuelta al tópico histórico-religioso, Eva no es ahora la madrastra bíblica sino que se nos presenta bajo una perspectiva feminista y paródica. Eva no simboliza la culpa por la caída en el pecado de Adán, no es la responsable del pecado original, sino que se perfila como una mujer emprendedora e inteligente, que decide actuar en la historia y



que entiende el trabajo no como un castigo divino, sino como una posibilidad de contribuir al progreso y de expresar la creatividad humana. Y es que en *El eterno femenino* son las mujeres que utilizan su imaginación y piensan por ellas mismas las que mueven los hilos de la historia: «¿Qué más castigo quieres que esta vida ociosa sin perspectivas de progreso ni de cambio, sin nada?» (Castellanos, 1975, 84), le pregunta Eva a Adán, tras comerse la manzana prohibida.

Contraviniendo el mito del Génesis, Eva razonará:

Ahora lo comprendo todo: nos ha prohibido tocar esa fruta por envidia. Quiere que, en la flor de la edad como estamos nosotros, seamos tan débiles y tan impotentes como él. ¿Sabes lo que tiene esa manzana? Vitaminas. Hay que hacer una dieta equilibrada si queremos que nuestros hijos sean sanos (Castellanos, 1975, 83)

La conciencia crítica y la inteligencia de la mujer se pondrán de manifiesto, tras esta primera semblanza de Eva, a través de una serie de retratos de mujeres mexicanas. Por *El eterno femenino* desfilarán, cronológicamente, la Malinche, Sor Juana, doña Josefa Ortiz de Domínguez, la emperatriz Carlota, Rosario de la Peña y Adelita, todas lúcidas, ingeniosas, y puestas al trasluz de los hombres que las acompañan. A través de estos retratos, Castellanos modifica y rectifica la historia oficial de México, protagonizada y escrita exclusivamente por hombres. De esta manera, astutamente, Castellanos propone, indirectamente, que el motor y la dinámica de la historia no son los hechos, sino la versión androcéntrica de los hechos.

La Malinche, figura histórica fundamental en la historia de la conquista de Tenochtitlan, amante de Hernán Cortés y lengua o traductora de este, se nos muestra en la obra de la mexicana, no en el papel tradicional y oficialmente asignado de traidora, sino como una mujer valiente y astuta, que decidió el porvenir de México y que cumplió con su venganza personal tras haber estado sometida a los aztecas. Curiosamente, uno de los móviles que les



impulsa a actuar a todas estas mujeres, excepto a sor Juana, es combatir el aburrimiento. Las mujeres, dejadas de lado, marginadas en la casa, olvidadas y tratadas como meros objetos decorativos, recurren a ellas mismas para «salvarse», usando su propia imaginación y pensando por sí mismas. Es, entonces, cuando se desencadena la historia.

Con respecto a sor Juana, Castellanos modifica su proceder. al no romper con la historia oficial y mantener al personaje en el misterio que siempre le ha rodeado. De esta forma nos ofrece el retrato de una monja que lucha contra la sociedad, la iglesia y su propio convento para dedicarse al estudio: «¡Dios mío! ¿Es que no se puede vivir tranquila ni siquiera en un museo? ¿Hasta aquí ha de venir a perseguirme el rumor de comunidad que, como un tábano, me atormentó durante toda la vida?», se pregunta afligida la reflexiva sor Juana (Castellanos, 1975, 101). Castellanos no elude la trágica realidad de sor Juana a la que travestió, siguiendo la comedia clásica, de hombre para que pueda mantener un diálogo amoroso con Celia. Esta se enamorará perdidamente del «travestido» (p. 105). Ante la declaración de amor, la monja duda un momento entre la fuga o la entrega y por fin reacciona con violencia, refugiándose en la más estricta soledad y en la renuncia total al mundo físico (Castellanos, 1975, 106). Castellanos mantiene a sor Juana en el mito y decide que la historia la recuerde como la mujer que simboliza la vocación intelectual.

El personaje de Carlota de Habsburgo tiene un papel protagónico en la historia oficial mexicana y Castellanos, desde luego, respeta este dato histórico. Coronados Maximiliano y Carlota de Habsburgo en 1864, esta fue una mujer que se interesó activamente por los asuntos políticos. Intervino en la política imperial, tal como describe Castellanos, en tanto su marido se evadía de cualquier proyecto para reformar México. Maximiliano, sin embargo, poco a poco fue vetándola y al final la olvidó. Cuando la monarquía estaba haciendo aguas, por la imposibilidad de consensuar sus políticas liberales con los



intereses conservadores que les habían llamado a gobernar, Carlota de Habsburgo buscó, infructuosamente, aliados en Europa. El monarca Maximiliano perdió el apoyo de Francia y acabó, a la postre, siendo ejecutado. Castellanos describe la lúcida reflexión que hace Carlota a Maximiliano acerca de la coyuntura socio-política de ese momento histórico y del motivo de la caída de la monarquía: «Tampoco hay una burguesía a la cual recurrir; no hay medio entre los extremos. Entre el hartazgo y el que se muere de hambre no hay sino el odio, la desconfianza y la violencia» (1975, 125).

En cuanto a Adelita, el objetivo de la autora, al reelaborar este personaje histórico, es contrastar la cobardía de los generales de la Revolución mexicana con la valentía y el heroísmo de esta mujer. El General 1 pacta con el General 2 una paz que no es oficial y este último, además, se desentiende de los ideales y del significado de la Revolución. Ambos son cobardes.

Las mujeres de Castellanos no son testigos pasivos de las actuaciones de los hombres, sean o no sus esposos, y tampoco son apéndices de las vidas de ellos. Las mujeres por las que apuesta Castellanos tienen una motivación individual, una fuerte personalidad, lo que da al traste con los roles tradicionales que el hombre, para su conveniencia, ha otorgado a la mujer. Con esta sucesión de cuadros históricos, Castellanos pone en tela de juicio el papel que la mujer ha tenido a lo largo de los siglos y destruye la imagen prejuiciada o misógina que la historia oficial, escrita por hombres y con una lectura androcéntrica, le ha atribuido. Castellanos invita a reflexionar sobre la interpretación oficial de la historia, sobre la multiplicidad de las versiones del discurso ideológico y sobre el verosímil en la literatura. La verosimilitud en literatura se destruye, pasa a ser reemplazada por otra, y esta, a su vez, por otra, y siempre, precariamente, a una forma de verdad diferente. El método que utiliza es el de trabajar con dos historias simultáneas: el texto y el contratexto. El texto es el oficial y el androcéntrico, el contratexto es la materia histórica no oficial, no enunciada, que destruye el prestigio del primero. La verdad es



mutable y relativa, pero más cuando siempre se ha escrito según una única versión, la que han impuesto los hombres. Castellanos expresa la convicción de que la historia oficial es una manera de represión intelectual y social de la mujer, desde el momento en que se establece oficialmente como la verdad. La autora, en definitiva, pone en cuestión la verosimilitud histórica, las verdades convencional y acríticamente aceptadas y destruye el texto canónico para establecer la ruptura con la opinión común o criterios de verdad única. El modo que adopta es el oponer la realidad verbalizada a la realidad de los hechos. Literariamente se manifiesta en el motivo de la historia oficial (generalmente falsa pero aceptada por la sociedad) y la historia real y escondida (el exacto opuesto de la verbalización social).

En el tercer acto de *El eterno femenino*, la farsa cambia. Previamente, al final del segundo acto, hay un apagón y se interrumpe el viaje que provocaba el aparato eléctrico. Lupita se la pasa probándose distintas pelucas, pues su peinado se ha desbaratado, y la autora aprovecha esta performance para jugar con los hipotéticos papeles femeninos que podría adoptar la protagonista: soltera, secretaria, enfermera, casada, divorciada, prostituta o amante. Todos y cada uno de estos roles tienen en común el vivir en un limbo de nociones que se le ha impuesto a la mujer. Pero, para añadir más confusión y parodia, la mujer se mueve en una sociedad de consumo que le dice lo que tiene que comprar o cómo debe actuar.

Cuando al fin algunas mujeres deciden hablar de liberación se empiezan a percatar de que, aun en su papel de casadas respetables, no son las compañeras del hombre, sino sus apéndices. Nuestra dramaturga se incluye entre las divorciadas como una intelectual que ataca la abnegación de las madres, la virtud de las esposas y la castidad de las novias. Como señala Lucía Fox-Lockert, «la mujeres no logran consolidar un plan de acción porque a algunas las imbuye el pesimismo de lo poco que se puede hacer en esa sociedad, porque aunque “se cambia la superficie permanece idéntica la raíz”»



(1980: 466). Esto sugiere que hace falta un cambio radical que tardará sucesivas generaciones en realizarse.

Castellanos realiza fundamentalmente en *El eterno femenino* un análisis de la realidad de la mujer mexicana de ese momento. Su prematura muerte hizo que no pudiera plantear la estructura última que debía reemplazar a la anacrónica existente, pero ella dejó los cimientos de un análisis genuino y crítico. Las protagonistas de esta obra esperan que les llegue una oportunidad propicia para actuar. En la actitud de espera de estas mujeres ideales, no hay pasividad ni sumisión, sino un planteamiento inteligente. Todas las mujeres tienen en común, también, la forma cómica con la que Castellanos nos las presenta; después de todo, su obra dramática es una farsa. El efecto de la risa destruye el autoritarismo, el machismo y el androcentrismo.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AGOSÍN, Marjorie, *Silencio e imaginación. Metáforas de la escritura femenina*, México, Editorial Katún, 1986.
- BEAUVOIR, Simone de, *Le deuxième sexe*, Gallimard, Paris, 1979.
- CASTELLANOS, Rosario, *El eterno femenino*, México, FCE, 1975.
- _____, «La mujer ante el espejo: cinco autobiografías», en, *Mujer que sabe latín*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- ESCAJA, Tina, *Salomé decapitada. Delmira Agustini y la estética finisecular de la fragmentación*, Amsterdam/New York, Editions Rodopi, 2001.



- FOX-LOCKERT, Lucía, *El eterno femenino en la obra de Rosario Castellanos*, Centro virtual Cervantes, 1980, [consultado 1/05/2014] http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/07/aih_07_1_046.pdf
- FRANCO, Jean, *Teoría feminista en los ochenta*, FEM, 44, 1986, pp. 52-55.
- HIERRO, Graciela, «Rosario Castellanos, un saber del alma...», en *Theoría*. UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, México, 1997.
- LLARENA, Alicia, «Discursos para la autenticidad: narradoras hispanoamericanas», en *Revista de la Fundación Universitaria de Las Palmas*, 9, 1996, pp. 22-31.
- RUSSOTTO, Margara, *Tópicos de retórica femenina*, Venezuela, Monte Ávila, 1990.
- URIBE, Olga Trullenque, *Cuando las mujeres leen: teorizando el sujeto y la narrativa en la novelística femenina hispanoamericana de los 80*, University of Illinois at Urbana-Champaign, UMI, 1993.



El héroe trágico en el teatro de Rodolfo Usigli y Elena Garro

Claudia Gidi
Universidad Veracruzana

Palabras clave:

Tragedia, Rodolfo Usigli, *El gesticulador*, Elena Garro, *Felipe Ángeles*.

Resumen:

Durante veinticinco siglos de historia del teatro en occidente, la tragedia ha sido sin duda el género dramático que ha gozado de mayor prestigio y al que se ha considerado como más noble y elevado. La tragedia ha mantenido ciertos rasgos que podrían considerarse estables. Entre ellos destaca la presencia del personaje que realiza acciones esforzadas y grandiosas; héroes que se distinguen del hombre común y corriente por lo extraordinario de sus hazañas. Y, si bien no es esta la única característica importante del género, en esta ocasión me interesa considerar su presencia en tanto elemento central del acontecimiento trágico. Para tratar este asunto dentro del contexto dramático mexicano, me interesa centrarme en la estrategia dramática utilizada por Usigli y Garro sobre el héroe trágico.

The tragic hero in the Rodolfo Usigli and Elena Garro theater

Key Words:

Tragedy, Rodolfo Usigli, *El gesticulador*, Elena Garro, *Felipe Ángeles*.

Abstract:

For twenty-five centuries of western theater history, the tragedy has certainly been the dramatic genre which has enjoyed greater prestige and which has been evaluated as more noble and elevated. The tragedy has kept some features that could be considered stable. These include the presence of the character that makes hard-working and great deeds; distinguished heroes of the common man for their extraordinary feats. And while it is not the only important feature of the genre, I'm interested in to consider its presence as a central element of the tragic event. To treat this subject within the Mexican dramaturgical context, I'm interested in the dramatic focus strategy used by Usigli and Garro about the tragic hero.

Durante veinticinco siglos de historia del teatro en occidente, la tragedia ha sido sin duda el género dramático que ha gozado de mayor prestigio y al que se ha considerado como más noble y elevado. Sin embargo, como todos los géneros literarios, no ha permanecido estático sino que se ha ido transformando. No hay, por lo tanto, un solo modo de existir de este género; al contrario, cada época lo ha hecho suyo confiriéndole características particulares. Con todo, la tragedia ha mantenido ciertos rasgos que podrían considerarse estables. Entre ellos destaca la presencia del personaje que realiza acciones esforzadas y grandiosas; héroes que se distinguen del hombre común y corriente por lo extraordinario de sus hazañas. Y si bien no es esta la única característica importante del género, en esta ocasión me interesa considerar su presencia en tanto elemento central del acontecimiento trágico.

En la tradición clásica, sobre todo en la tragedia griega, los héroes encarnaban en seres superiores, por lo regular procedentes de la leyenda heroica, que actuaban con nobleza y por un fin noble (las excepciones no son frecuentes). Esta superioridad, aunque en largos periodos de la historia ha llevado aparejada la idea de una condición social elevada, tiene su sustrato fundamental en la dimensión espiritual del personaje. Dichos personajes, enfrentados a situaciones límite, a conflictos ineludibles y decisivos, en un universo en el que fuerzas terribles se ciernen sobre lo elevado y feliz, pueden dudar, vacilar, pero siempre asumen el riesgo y actúan. Y es justo la acción del héroe una de las características más destacadas de la forma trágica.

Aun cuando la voluntad de los dioses pueda jugar un papel preponderante en el destino del héroe, su infortunio procede de la comisión de una grave falta. Pero no se trata de una falla de índole moral sino de un error de juicio, una «falta intelectual de lo que es correcto» [Lesky: 60]. Así, lejos de ser víctimas pasivas de la desgracia, es su acción la que determina su sufrimiento. Los personajes trágicos de la tradición clásica no son víctimas pacientes de una fortuna adversa. El dolor es producto de la libre acción humana y la grandeza



del hombre radica en asumir sus consecuencias. Lo trágico supone la caída del héroe desde un mundo ilusorio de seguridad y prosperidad a las profundidades de la miseria y el dolor. Así pues, la experiencia trágica entraña un sufrimiento intenso. Y este rasgo es tan importante para la constitución del género que se ha mantenido indisolublemente asociado a él a lo largo de las centurias.

En resumen, dentro de la tradición clásica todo en el héroe es magnífico: lo son sus virtudes y sus errores, lo mismo que la altura desde la que cae y su capacidad de sufrimiento. Pero ¿qué es lo que ocurre con el héroe en la tragedia moderna? Creo que, en términos generales, existen dos grandes tendencias que corren paralelas en buena parte del siglo XX: por un lado encontramos al personaje en el que se acumulan sin sentido aparente todas las desgracias humanas, y por el otro pervive el heredero de la tradición helénica que se equivoca y sufre pero muestra su grandeza hasta el fin.

Quizá uno de los cambios más radicales respecto del ideal clásico se da a finales del siglo XIX con el teatro de Georg Büchner, dramaturgo alemán que instaura la tragedia del hombre común –por lo general relegado a los confines de la comedia–, y le confiere un rostro por completo nuevo al protagonista trágico¹. Tal es el caso de *Woyzeck*, obra fragmentaria –escrita entre 1836 y 1837, y estrenada tras la muerte de autor en 1917– basada en un suceso de la vida real ocurrido en Leipzig en 1824: un soldado raso, Johan Christian Woyzeck, asesina a su esposa infiel y es decapitado por ello. No me detengo en las muchas peculiaridades de este drama, considerado por Jesús Maestro como la primera tragedia de la Edad Contemporánea, solo quiero dejar asentado que se trata de un texto en que la experiencia trágica recae en personajes humildes, a los que se les concede la dignidad del dolor, sin ser responsables del infortunio que padecen. Son más bien las condiciones de pobreza las que

¹ Aunque hay antecedentes importantes de esta transformación en la *Numancia* de Cervantes. Véase Jesús Maestro, «La poética de lo trágico en el teatro de Miguel de Cervantes y de George Büchner».



determinan su desgraciada existencia. En tales circunstancias, los ideales morales y de belleza sirven solo para salvaguardar los privilegios de las clases dominantes, pero carecen de sentido para el hombre común que tiene que luchar a diario por su propia subsistencia².

Así pues, en el drama del siglo xx la tragedia ya tiene otro rostro. Y hay ejemplos deslumbrantes dentro de la dramaturgia de Occidente. En Norteamérica, por solo mencionar un ejemplo, destaca *La muerte de un viajante* de Arthur Miller (1949), escrito en dos actos y un «réquiem». Si bien se trata de un texto que tiene un trasfondo de crítica social³, hay en él rasgos que permiten pensarlo como una concreción de la tragedia moderna. A diferencia de lo que ocurre en la tragedia clásica, en la que el héroe es un gran hombre deshecho por su grandeza, el protagonista de la obra de Miller es un hombre sentenciado a descubrir su propia pequeñez.

Vale la pena mencionar que Miller no solo intentó escribir la tragedia del hombre común, sino que reflexionó sobre ella; y me parece importante retomar aquí algunas de sus ideas⁴. Desde su punto de vista, «el hombre de la calle» es apto para protagonizar la tragedia tanto como los personajes de abolengo. Considera que se producirá la tragedia siempre que encontremos a un personaje dispuesto entregar su vida, si es necesario, en aras de su dignidad personal. Y encuentra fundamental el hecho de que el protagonista se niegue a cruzarse de brazos –como la mayoría de los seres humanos. En otras palabras, que el héroe tiene la necesidad de realizarse a sí mismo y está dispuesto a luchar sin reservas, a señalar con el dedo al enemigo de su libertad y a poner en

² Así lo expresa Woyzeck: «Los pobres siempre somos desgraciados, en este mundo y en el otro. [...] ¡Sí, mi capitán, la virtud! Yo aún no sé lo que es eso. Mire usted, la gente común como yo no tiene virtud, a uno le viene la naturaleza así, sin más; pero si yo fuese un caballero y tuviera sombrero y reloj y una levita inglesa y hablara como los señoritos, sí que me gustaría entonces ser virtuoso. Tiene que ser bien lindo eso de la virtud, mi capitán. Pero yo soy un hombre pobre.»

³ Marcado por las teorías marxistas, Miller piensa que el arte puede y debe ser también una herramienta de concienciación, sin que ello implique renunciar a la poesía.

⁴ Véanse sus ensayos «Tragedy and the Common man» y «The Nature of Tragedy».



entredicho, si es necesario, cualquier institución o costumbre. Me parece importante anotar, asimismo, los términos en que Miller distingue lo patético de lo trágico: «...la diferencia esencial [...] es que la tragedia no sólo nos produce tristeza, compasión, identificación o incluso miedo; al contrario que lo patético, nos reporta también conocimiento y discernimiento» sobre la forma adecuada de vivir en el mundo [57]. Y esta posibilidad de concienciación hace que la tragedia, para Miller, lleve en sí el germen de cierta esperanza. «La tragedia – concluye– surge cuando estamos en presencia de un hombre que ha fracasado al intentar conseguir la felicidad. Pero la felicidad está ahí, la promesa de una forma justa de vivir debe estar ahí» [61].

Quisiera ahora desplazar la mirada hacia el contexto mexicano del siglo xx. Me interesa revisar, en primer lugar, el caso de Rodolfo Usigli, no solo por la importancia que reviste para la creación de la escena contemporánea en México –es ampliamente reconocido como una figura determinante para la gestación del teatro nacional tanto por su obra dramática como por su intensa labor didáctica y a favor de la profesionalización del arte escénico en el país–, sino por sus acercamientos teóricos y creativos al género trágico.

Mucho antes de dar a conocer sus teorías a propósito de la tragedia –y de explorar la figura trágica de Cuauhtémoc en *Corona de fuego* (1960)–, Usigli se había aproximado ya a este género dramático. En 1937 había escrito *El gesticulador*; obra que si bien denuncia la falsedad política y social que priva en nuestro país, tiene una dimensión trágica que el propio autor reconoció con claridad y expresó en los siguientes términos: «*El gesticulador* constituye el primer intento serio de una tragedia contemporánea realizado en el teatro mexicano» [492].

Para Usigli, la falsedad del mexicano es un fenómeno que puede rastrearse desde la Colonia y que ha estado presente a lo largo de la historia nacional hasta volverse consustancial a nuestro pueblo, una segunda naturaleza difícil de erradicar. En su «Epílogo sobre la hipocresía del mexicano» escrito a



propósito de *El gesticulador* –y en el que aparece el famoso epígrafe «Un pueblo sin teatro es un pueblo sin verdad»– Usigli trae a colación *El perfil del hombre* de Samuel Ramos, texto en el que el filósofo afirma que «el mexicano es incapaz de objetivarse sinceramente» [1979, 458]⁵. Desde el punto de vista del dramaturgo, esa sencilla frase explica en buena medida la falta de un teatro capaz de «expresar a México sin falso pudor y sin color falso» [1979, 497]. Y ese era, nada menos, el gran proyecto y la gran aspiración del dramaturgo: crear un teatro nacional que se correspondiera con la realidad de México, que le permitiera al mexicano verse al espejo. Y *El gesticulador* es parte esencial de dicho proyecto.

César Rubio, personaje central de la obra, es un mediocre profesor de historia que ha sido despedido de la universidad en que trabajaba, por lo que deja la ciudad de México para vivir, junto con su familia, en su pueblo natal, una provincia desértica del norte de la República. Hasta el comienzo de la acción en el primer acto, es la antítesis de un héroe trágico: un hombre cuya vida se ha caracterizado por la impotencia intelectual –ha acumulado datos, conocimientos sobre la historia reciente del país⁶, pero que ha sido incapaz de crear nada a partir de ellos–, y por sostener relaciones familiares y sociales marcadas por el silencio, el fingimiento y las apariencias. Por si fuera poco, en el plano moral es un personaje ambiguo, que parece estar dispuesto a extorsionar a los políticos regionales para conseguir algún beneficio personal.

⁵ Hay que recordar que durante varias décadas hubo en México una marcada preocupación por dilucidar la identidad del mexicano. Piénsese, además de Samuel Ramos, en los ensayos de Jorge Portilla, Abelardo Villegas, Emilio Uranga, Alfonso Reyes y Octavio Paz, entre otros.

⁶ La primera acotación indica que la acción se desarrolla en la época actual. Por lo que no hay que perder de vista que la obra fue escrita en 1937, apenas unos años después del triunfo de la Revolución Mexicana. Para situar históricamente la obra y darle mayor verosimilitud a los personajes y las situaciones, Usigli incorpora referentes reales de la historia de la revolución mexicana como la misteriosa desaparición de Ambrose Bierce durante su estancia como observador al lado de las huestes villistas, la famosa entrevista de Porfirio Díaz con James Creelman, y el trabajo periodístico de John Reed.



A lo largo de los dos primeros actos, tras una serie de coincidencias extraordinarias, el protagonista permite que todo el pueblo crea que él es, en realidad, un general revolucionario desaparecido en condiciones misteriosas – llamado, como él mismo, César Rubio–; un militar que jugara un papel importantísimo en el proceso revolucionario y que, en palabras de otro personaje, el historiador Bolton, «...es el hombre que explica la revolución mexicana» [1963: 741].

Poco a poco, conforme se desarrolla la trama, el triste maestro de historia va apropiándose de la imagen y los ideales del casi mítico general revolucionario. De igual forma comienza a ocupar un lugar importante entre la gente del pueblo, que necesita un caudillo que se oponga a los hombres sin escrúpulos, que se han apoderado de la revolución y la han traicionado. La mentira crece y el Partido Revolucionario de la Nación (PRN) nombra a César Rubio candidato a gobernador de su Estado, con lo que se gana la enemistad del general Navarro, aspirante también a la gubernatura.

Para el tercer acto la transformación del protagonista es radical: «Es un hombre extraordinario. Sabe escuchar, callar, decir estrictamente lo preciso, y obrar con una energía y una limpieza como no había yo visto nunca» [1963: 773], afirma el licenciado Estrella, personaje cercano a César Rubio. Y unas líneas adelante, una acotación describe la evolución del personaje en los siguientes términos:

[...] se ha operado en él una transfiguración impresionante. Las agitaciones, los excesos de control nervioso, la fiebre de la ambición, la lucha contra el miedo, han dado a su rostro una nobleza serena y a su mirada una limpidez, una seguridad casi increíble. Está pálido, un poco afilado, pero revestido de esa dignidad peculiar en el mestizo de categoría. [...] Lleva en la mano un sombrero de los llamados tejanos, blanco, «cinco equis» que ostenta el águila de general de división. Éste será el único lujo de su nueva personalidad, si no se considera en primer lugar la minuciosa limpieza de su persona como un lujo mayor aún [1963: 775].



Así, «el candidato del pueblo», que representa la posibilidad de cambio que el país necesita, se vuelve demasiado peligroso para su adversario el general Navarro, único personaje que sabe a ciencia cierta que César no es el general Rubio dado que él mismo fue su asesino. El enfrentamiento entre ambos llega a su punto culminante en el tercer acto, cuando Navarro amenaza con matar a Rubio si este no abandona la candidatura. Y sin embargo le ofrece una salida: un acomodo político, transar, como se dice en México: que el maestro acepte en esta ocasión la universidad estatal a cambio de la siguiente gubernatura. «Podemos arreglarnos», le dice Navarro. «Déjame pasar esta vez... después gobernarás tú. Entre los dos lo haremos todo» [1963: 785]. La situación llega así al límite: César Rubio tendrá que elegir en una posición delicada y definitiva. Sabe que está en riesgo su vida y a pesar de ello decide luchar por una causa. Así, para el tercer acto, el personaje oscuro del maestro fracasado se ha transformado en un gran hombre que acepta el riesgo en nombre de una verdad. Se eleva a la estatura del héroe trágico que actúa y con su acción fabrica su propia desgracia: «Tú solo te has sentenciado, *general* Rubio», dice sarcástico Navarro [1963: 785].

CÉSAR.- ¿Y quién eres tú para que yo te tema? No soy César Rubio. [...] Pero sé que puedo serlo, hacer lo que él quería. Sé que puedo hacer el bien a mi país impidiendo que lo gobiernen los ladrones y los asesinos como tú... que tengo en un solo día más ideas de gobierno que tú en toda tu vida. [...] No creas que me das miedo. Empecé mintiendo, pero me he vuelto verdadero, sin saber cómo, y ahora soy cierto. Ahora conozco mi destino: de que debo completar el destino de César Rubio [1963: 783].

A la postre la mentira se ha vuelto verdad y César Rubio alcanza la estatura del héroe. Llama la atención que hable de completar el destino del general revolucionario, ya que si bien alude a realizar la tarea que no pudo terminar aquel, lo que en realidad ocurrirá, al asumir el destino del otro, es que morirá



asesinado como el primero. En el último diálogo que sostiene con su esposa Elena, afirma:

CÉSAR.- Es que ya no hay mentira: fue necesaria al principio para que de ella saliera la verdad. Pero ya me he vuelto verdadero, cierto, ¿entiendes? Ahora siento como si fuera el otro... haré todo lo que él hubiera podido hacer, y más. Ganaré el plebiscito...
[...]
Ahora todo está empezado y todo tiene que acabar. No puedo hacer nada más que seguir, Elena; soy el eje en la rueda [...] [1963: 787].

La vida del profesor de historia se ha atado a un destino que no puede ni quiere ya detener. Pero César Rubio comete un error de cálculo: confía demasiado en sus posibilidades de éxito. El exceso de confianza típico del héroe trágico lo lleva a valorar mal la situación y a morir sin que su muerte transforme las cosas. Ironía final del destino: tras mandar asesinar a su contrincante, el general Navarro utiliza la imagen de César Rubio como estandarte para legitimarse y obtener el apoyo de la gente; con lo que triunfa la falsedad, la hipocresía y el fraude. Hay que señalar, además, que a partir del tercer acto, los indicios que sugieren el desenlace trágico –indicios que César Rubio desestima– se van intensificando, de modo que se construye un suspenso punzante para el lector/espectador. Por si fuera poco, tras el enfrentamiento final entre Navarro y Rubio, las angustiosas escenas familiares, entre la esposa y los hijos de César Rubio, acrecientan la tensión dramática, generando un dolor todavía mayor.

En resumen, si bien es cierto que *El gesticulador* es una obra con un fuerte sentido de crítica social, que denuncia la falsedad, la corrupción y la demagogia que imperan en la vida política y social de México, tiene también, sobre todo en el desarrollo de su personaje central, rasgos que apuntan a la tragedia moderna que, como se ha visto, le confiere al hombre común dignidad y capacidad de heroísmo.



Unos años más tarde, en la misma época en que Miller escribiera *La muerte de un viajante* y sus ensayos sobre la tragedia, Rodolfo Usigli publica su *Primer ensayo hacia una tragedia mexicana* (1950). En él plantea, siguiendo las tesis de Nietzsche, que la tragedia –en tanto género fundamental y original del teatro, suma de los impulsos apolíneo y dionisiaco– desapareció con el fin de la civilización ática [2005: 258-259]. Concuerda también con una larga tradición crítica que afirma que el cristianismo es esencialmente opuesto a la tragedia, por cuanto postula la posibilidad de salvación, «la balsámica promesa de resurrección y de inmortalidad» [2005: 263]. Considera además que es difícil para el hombre moderno, que ha visto campos de concentración, pensar en un dolor estético.

A pesar de ello, la pregunta fundamental de su *Primer ensayo...* es si en México existe la posibilidad de crear una tragedia en el pleno sentido de la palabra. En su opinión, en nuestro pasado prehispánico se puede advertir una síntesis de los impulsos dionisiacos y apolíneos; «un pasado en el que la embriaguez, el incesto, el caos y el sacrificio humano se ligaban a la línea, estilizada pero sabia, de la pirámide y el código» [2005: 276]. E incluso ve en Cuauhtémoc al héroe ejemplar para la tragedia mexicana –tal como Edipo lo fuera para la griega–. Así pues, para Usigli, la dificultad para que existiera la tragedia en México no es «temática» sino «formal»; toda vez que el mexicano carece del necesario sentido de la proporción y el límite. A pesar de ello, la hipótesis central del dramaturgo es que «la tragedia puede encontrar en México la tierra de su resurrección» [2005: 267]; que

podemos escribir la tragedia mexicana en una triple escala: con la misma grandeza espectacular y estatuaría de Esquilo; con la misma honda, fabulosa penetración psicológica de Sófocles; con el mismo sentido social de Eurípides. [...] Que somos, en suma, a pesar de los caudillos, de los generales, de los economistas y otras yerbas malsanas, un pueblo excepcional, señalado por la profecía, templado por el sufrimiento [...] [2005: 275].



Usigli cierra su ensayo expresando entre líneas el deseo de ser él mismo quien algún día recree el pasado trágico de México, con pasión y mesura.

Así, en 1961, Usigli vuelve a acercarse al género trágico, esta vez cumpliendo su deseo de elaborar la figura de Cuauhtémoc en *Corona de fuego*⁷. Como solía hacerlo, el dramaturgo acompaña su texto de una amplia reflexión de carácter teórico y crítico. En sus «Notas a *Corona de fuego*», Usigli parte de los planteamientos generales expuestos en su *Primer ensayo hacia una tragedia mexicana*, para después hacer consideraciones importantes de carácter abstracto y especulativo sobre el héroe trágico, la unidad de tono y la teoría del sacrificio, vinculadas a su praxis en esta *Corona*. Pondera también la posible universalidad de su obra así como la necesidad que tenemos de la tragedia en nuestro tiempo.

Quizá lo primero que haya que rescatar de sus notas es la advertencia del autor acerca del carácter «de intento» al tratar de «trasponer al teatro mexicano el género trágico en la forma canónica de Grecia» [1979: 791]. No en vano, continúa, *Corona de fuego* lleva el subtítulo de «Primer esquema para una tragedia antihistórica americana». Más adelante Usigli explica con mayor profundidad cuáles fueron sus aspiraciones:

Ante la imposibilidad en que me sentí de crear una tragedia contemporánea que pudiera servir de base a la reaparición del género trágico, di en pensar –y puedo jurar que pensé mucho y largo y hondo– en la posibilidad de una tragedia mexicana que, respondiendo a las leyes generales y a la perspectiva de la griega, fomentara la creación de una tragedia americana [...], de una tragedia, en suma, viva y con sangre de verdad como la griega –nada de transfusiones ni trasvases ni utilería, nada de erudición, nada de gracia poética por sobre la gracia trágica–. Esa fue la intención generadora [1979: 797].

Diez años antes de escribir su *Corona de fuego* Usigli ya había advertido que Cuauhtémoc podría ser «el héroe genérico, absoluto, de la tragedia mexicana»,

⁷ *Corona de fuego* (1961) es la segunda obra de un proyecto dramático amplio: la trilogía que se forma con *Corona de sombra* (1943) y *Corona de luz* (1963).



a pesar de no cumplir con todos los requisitos del héroe trágico: «No pasa de un estado realmente próspero a otro adverso», por lo que «falta la transición, elemento generador del terror y de la piedad». Es un príncipe guerrero que rinde su arma pidiendo la muerte, que no lucha, en apariencia, contra su destino [2005: 277]. Sin embargo, en opinión del dramaturgo, incluso cuando los dioses mexicas han sido vencidos y el mexicano ha sido sometido, Cuauhtémoc se defiende y lucha, aunque no por su vida ni por el tesoro ya perdido de Moctezuma sino por algo que no existe todavía pero que está por hacerse: el futuro de México.

Los hechos históricos que recrea la obra de Usigli ocurren en febrero de 1525⁸. Hernán Cortés viajaba con una gran comitiva, entre la que se encontraban varios indígenas principales, en dirección a las Hibueras (actual Honduras). Al llegar a la provincia de Acalan, el indígena Mexicalcingo acusó a Cuauhtémoc y a los señores indígenas que lo acompañaban de planear una insurrección para acabar con los invasores, y asesinar a Cortés⁹. Tras un juicio sumarísimo, el conquistador ordenó la muerte de Cuauhtémoc y el señor de Tacuba el 28 de febrero de 1525. Los historiadores discrepan sobre la forma en que se llevó a cabo esta orden, pero la mayor parte coincide en que murieron colgados de una Ceiba. Sin embargo, hay una versión, la del código Tira de Tepechpan¹⁰, que indica que Cuauhtémoc fue colgado de los pies tras haber sido decapitado.

En un esfuerzo por concentrar la tensión, Usigli comprime la acción a un período de veinticuatro horas, del 27 al 28 de febrero, en los terrenos de Pax

⁸ Ya habían pasado cuatro años de la toma de Tenochtitlan y el tormento de Cuauhtémoc.

⁹ Aunque no se sabe a ciencia cierta si hubo tal conspiración, el descendiente de Pax-Bolón-Acha parece haber declarado contra Cuauhtémoc. Sin embargo, el extenso y pormenorizado relato de Fernando de Alva Ixtlilxóchitl sostiene que en realidad nadie delató a Cuauhtémoc ni hubo conspiración. Afirma que Cortés fingió esta declaración «por quitarse de embarazo y que no quedase señor natural de la tierra». Véase José Luis Martínez *Hernán Cortés*, capítulo XIV.

¹⁰ Código colonial, de 1596, que narra el periodo comprendido entre 1302 y 1590. Actualmente se encuentra en la Biblioteca Nacional de París.



Bolón Acha, a donde han llegado Cortés y su comitiva, entre la que se encuentra Cuauhtémoc. El príncipe azteca va libre solo en apariencia, porque en realidad su calidad es de prisionero. En el primer acto, Cortés recibe las visitas de Pax Bolón y su hijo Paxua. La desconfianza entre indígenas y españoles es mutua y los malos presagios inundan el ambiente. En una de las primeras escenas del Acto I, en la que Pax Bolón habla con los sacerdotes y principales, el Coreuta Mactún, comienza diciendo: «Negras nubes se ciernen sobre Acallan Tixchel, / Imperio de los itzáes memorables... [1966: 789]». Y continúa más adelante: «¿Y por qué ahora siento flotar sobre la flor / una amenaza, sobre el viento una nube y una sombra, / sobre mi ser sencillo una congoja?» [1966: 790].

El acto se cierra con la propuesta de Pax Bolón de regalar a los señores blancos, que necesitan holgar después del viaje, y de agasajar también a sus hermanos de Axtlán. Cortés, sopesa los pros y los contras, duda sobre la conveniencia de aceptar el ofrecimiento, como dudará cada vez que toma decisiones importantes. Termina por aceptar, pero hay un ambiente de tensión y todo está dispuesto para favorecer los trágicos acontecimientos.

Cuauhtémoc aparece tan solo un momento al final del primer acto. Ha sido vencido y es prisionero. Pidió la muerte en el campo de batalla, pero Cortés lo lleva a rendir homenaje al soberano de Castilla. Sin embargo, en el segundo acto, se le presentará el gran dilema. Los suyos le proponen rebelarse, que vuelva a la lucha.

[...] ¿Es el momento
de atacar, de abolir sin dejar resto
como él no lo ha dejado de los templos
de mis dispersos dioses fugitivos?
¿Cuál batalla debo librar ahora?
¿La batalla de hoy? ¿La de mañana?

[1966: 811]



Pero Cuauhtémoc pertenece al futuro. Sus dioses han sido vencidos, sus templos hechos polvo, y sin embargo aún existe la posibilidad de un mundo nuevo para «los hijos de nuestras mujeres y de estos hombres a caballo» [1966: 813]. Ellos serán la nación mexicana.

El cerco se ha cerrado nuevamente en torno al príncipe azteca, «El corazón me dice a sordos golpes / que Cuauhtémoc peligra...» [1966: 814], canta el Coro de Mexicanos. Mexicaltzingo lo traiciona. Pax Bolón hace otro tanto. Ambos mienten. Cortés también se encuentra en un dilema, pero considera que el peligro no cesará en tanto Cuauhtémoc exista. Enceguecido decide acabar con su enemigo; a pesar de la advertencia de una voz interna:

Sigue pues, ciego, tu ruta,
mas si estás determinado
en matar, sabe que cedés
a lo que hay en ti del Diablo.
Y entonces, capitán de España, temo
que es pavora y es odio de Cuauhtémoc
[1966: 821]

El enfrentamiento de los antagonistas llega en el tercer acto. Cortés es puesto en una situación límite, de gran trascendencia. ¿Debe o no matar a su enemigo? Su duda es angustiosa, pero al final resuelve. «Los indios son mejores siempre muertos que vivos» [1966: 837]. La obra se cierra con el canto profético del Coro de Mexicanos:

Coronada de fuego, el águila desciende.
Esos pies que quemaste caminan todavía,
las manos que cortaste construyen todavía.
Caminará Cuauhtémoc por esta que soñaba
compacta, unida, y única y una,
su nación mexicana.
[1966: 840]



No es posible pasar por alto la lamentable exaltación patriótica de estos versos que, en su afán de producir un efecto emocional en el espectador, resultan ripiosos y mal medidos. Por lo que se refiere a la trama, Usigli conocía las variantes históricas de los acontecimientos que recrea, pero selecciona las que pudieran causar mayor conmoción en el público/lector. Por ejemplo, insiste en que Cuauhtémoc no participó decididamente en la conspiración, para privilegiar la idea de que Cortés lo ejecutó no tanto para castigarlo como para eliminarlo. Y puesto que la situación trágica requiere el ejercicio de fuertes emociones, Usigli elige la versión más bárbara de la ejecución de Cuauhtémoc, según la cual es decapitado y colgado por los pies en un ceiba [18].

Volvamos a la reflexión del propio dramaturgo. Cuando ya había escrito *Corona de fuego*, vuelve a preguntarse ¿es Cuauhtémoc un héroe de tragedia? La respuesta que se da es «no del todo». Tiene cualidades de héroe trágico, pero carece de otras, esenciales. No goza de un imperio floreciente; y la corona que ciñe está haciéndose pedazos. Así pues, en estricto sentido no pasa de una situación próspera a otra adversa, aunque termina condenado a muerte. En cambio México sí cae de una gran altura. En palabras de Bernal Díaz, que al final de la obra Usigli parafrasea:

Y pienso en «todas esas maravillas
que contemplé en Anáhuac a tu lado
al llegar capitán, y veo que
todo se ha derrumbado y se ha perdido
sin quedar nada en pie.»

[1966: 838]

Cuauhtémoc es, pues, concebido como un personaje puro y rectilíneo, al que Usigli le atribuye «el creerse necesario para el futuro más que para el presente» [1979, 805]; que está dispuesto a pagar por los errores que el imperio, que tanta grandeza alcanzó, ha cometido. Es más bien una víctima propiciatoria. Sin embargo, en opinión de Usigli el sacrificio de la vida puede ser el medio



para alcanzar la categoría de héroe trágico. Cuauhtémoc es heredero de la estirpe de héroes de la antigua Grecia en tanto que actúa con nobleza y por un fin noble. Son personajes que al enfrentarse a un dilema fundamental pueden dudar, pero llegado el momento actuarán en consonancia con su ser más verdadero, en absoluta congruencia consigo mismos. Así, la acción asumida en conciencia es inseparable del hombre superior, aunque tenga aparejada el sufrimiento y la muerte.

Por último, para terminar esta breve aproximación al personaje trágico en el drama mexicano del siglo XX, quisiera centrar la mirada en *Felipe Ángeles* de Elena Garro. Desde mi punto de vista en esta obra encontramos, en su vertiente clásica, el héroe más luminoso y mejor logrado del teatro del siglo XX en México.

En 1954, Elena Garro comienza su investigación sobre uno de los personajes más apasionantes y, durante un largo periodo, injustamente olvidados de la Revolución Mexicana. Dicha investigación, que se prolongó por algo más de dos años, dio origen al único drama histórico escrito por la autora: *Felipe Ángeles*. Con esta obra, Garro retoma muchas de las preocupaciones centrales de Rodolfo Usigli: tanto en ella como en *El gesticulador*, por ejemplo, se advierte una clara exploración de las posibilidades del realismo y la tragedia, así como una preocupación por el tema de la verdad y la justicia; y en ambos dramas hay, además, deliberadas referencias al teatro y la representación.

Felipe Ángeles es una obra escrita en tres actos: la acción se desarrolla en un solo lugar: el Teatro de los Héroes (ya sea en la escalinata, el foro, o el camerino que hará las veces de celda del general revolucionario); y en una jornada de cerca de veinticuatro horas: de las siete de la mañana del 26 de noviembre de 1919 al amanecer del día siguiente. Como puede advertirse, se trata de un texto dramático que respeta el sistema neoclásico de las tres unidades: de acción, tiempo y lugar; sistema elaborado por los comentaristas



italianos de Aristóteles, que se constituye como doctrina estética durante los siglos XVI y XVII¹¹.

En líneas generales, los sucesos representados en la obra de Elena Garro se corresponden con las últimas horas del general revolucionario. De entre muchas de estas correspondencias, menciono solo algunas: Ángeles fue, en efecto, traicionado y aprehendido en el Valle de los Olivos; su juicio ocurrió en el Teatro de los Héroes de la ciudad de Chihuahua; fue defendido por los licenciados López Hermosa y Gómez Luna; las mujeres de Chihuahua participaron activamente en su defensa, y en el drama aparecen las tres, cuyos nombres se consignan; la multitud que asistió al juicio manifestó en repetidas ocasiones su afecto por el general Ángeles y sus ideas; durante sus últimas horas de vida, una vez sentenciado muerte, Ángeles recibió la visita de un sacerdote de apellido Valencia, aunque nunca aceptó confesarse... Amén de esos hechos circunstanciales, los ideales por los que lucha y defiende durante su juicio son los mismos que se registran en los documentos y testimonios de la historia.

Por supuesto, no todo se ajusta a la verdad histórica. La necesidad de síntesis dramática y de expresión artística, sumadas quizá a la búsqueda de una verdad poética, hacen que, por solo mencionar un ejemplo, Felipe Ángeles sea juzgado solo y no, como en realidad ocurrió, al lado de dos personas más, aprehendidas junto con él: Néstor Enciso Arce y el joven Antonio Trillo.

¹¹ Vale la pena recordar que la única unidad legítimamente aristotélica es la de acción; es para el estagirita la ley interior del poema. En cuanto al tiempo, Aristóteles se limita a señalar una tendencia: «la tragedia se esfuerza lo más posible por atenerse a una revolución del sol o a excederla poco» (Aristóteles: 143) Como vemos, la unidad de tiempo no es más que la radicalización de un suave y vago consejo. La de lugar, por su parte, surgió como consecuencia de la anterior. Ya en el México moderno, Rodolfo Usigli retoma la idea de respetar dichas unidades: en su *Itinerario de un autor dramático*, publicado 1940, recomendará que la acción se ajuste a un solo lugar (11); que las obras principien «en el momento ya maduro de la vida de los personajes, cuando todos los antecedentes se han desarrollado fuera de la escena pudiendo comprimirse en pocas frases del primer acto» (11-12), con el fin de reducir el tiempo de la acción.



La construcción de lo trágico en *Felipe Ángeles* también está en buena medida ligada a la figura del héroe: «vencedor aureolado con el resplandor de sus armas y sus hazañas», que se encuentra «ante el fondo oscuro de una muerte cierta» [Lesky: 33]. Las primeras escenas de la obra, antes de la aparición del general Ángeles, construyen poco a poco una imagen imponente. La ausencia del personaje, sumada a las expectativas que genera su llegada y a las opiniones que sobre él se vierten llevan al lector/espectador a saber que se trata de un personaje de cualidades extraordinarias. En la primera escena, el general Diéguez, responsable de que el «juicio» suceda tal como lo espera el Primer Jefe, expresa su preocupación por la seguridad que pueda ofrecer el Teatro de los Héroes. Sabe que la Revolución, establecida desde la lejanía del poder, se ha distanciado de la gente y teme que el pueblo, favorable al general Ángeles, se amotine: «El pueblo ya no se ve en nosotros, es como si hubiéramos caído detrás del espejo» [342], afirma Diéguez. Agrava la situación el hecho de que Felipe Ángeles no viene «solo»: «... vuelve seguido del rumor de sus batallas, escoltado por sus guerreros muertos y resucitados hoy, para entrar con él a Chihuahua [...] ¡Y en México se empeñan en ignorar que este juego es peligroso!» [342]. Su imagen resulta, en fin, tan peligrosa para el poder –con el mundo entero pidiendo clemencia para el gran matemático, el gran estratega, el gran maestro– que «su sentencia de muerte es irrevocable» [342].

De este principio me importa destacar dos aspectos relacionados: en primer lugar, la manera como se construye –en ausencia– la estatura del personaje. En segundo lugar, la idea de que cuando se abre el telón, el futuro ya está presente. Más adelante veremos cómo, pese a que solo hay un final posible –la destrucción del protagonista– Elena Garro consigue mantener la tensión, e incluso el suspenso, hasta los últimos instantes de la obra.

A la llegada de Felipe Ángeles al Teatro de los Héroes sabremos que también para él es claro que morirá al amanecer del día siguiente:



GÓMEZ LUNA: General, aquí en la ciudad, somos muchos los abogados que queremos defenderlo.

ÁNGELES: Señor Gómez Luna, no creo que mi problema sea un problema de abogados, sino el de un destino ya determinado [358].

Y unas líneas adelante, a la afirmación de López Hermosa en el sentido de que el Primer Jefe solo busca erigirse en tirano, Ángeles responde: «Por eso debo morir mañana entre las cinco y las siete y nada podrá salvarme» [359].

Para Lesky, uno de los postulados del género que nos ocupa es que

el sujeto del hecho trágico, la persona envuelta en el ineludible conflicto, debe haberlo aceptado en su conciencia, sufrirlo a sabiendas. Allí donde una víctima sin voluntad es conducida sorda y muda al matadero, el hecho trágico se halla ausente [46].

Esta conciencia del personaje y la asunción de su destino se refuerzan todavía más en el tercer acto cuando, ya juzgado y condenado a muerte, el coronel Bautista le ofrece a Felipe Ángeles la ocasión de fugarse, de escapar a su sino. Sin embargo, a esas alturas Ángeles ha comprendido contra qué lucha y cuál es el sentido de esa lucha:

ÁNGELES: Al encuentro de esta noche vine...
[...]

ÁNGELES: Renuncio a despojar a mis ojos del cielo fijo de los fusilados. Ése es mi cielo. Ése es el cielo de los mexicanos: inmóvil, aterrado a las seis de la mañana. Quizás así logre detener el horror y después el cielo vuelva a girar dulcemente sobre la cabeza de mis hijos... [420]

Muere con la esperanza de que un día «todo entrará en orden armonioso distinto al orden de la violencia» [422]. Y es que si en la base de lo trágico hay un contraste que no permite salida alguna, ante este conflicto importa la actitud del héroe trágico que no solo acepta su caída, sino que sabe que su propia destrucción tiene un sentido. Es



luchador que se opone al mundo para impedir su letargo. Su muerte es inevitable, pero en modo alguno carece de sentido. Todavía no está madura la época para el valor por el cual él lucha y cae, pero su sacrificio hace expedito el camino de un futuro mejor [Lesky: 68].

A diferencia de lo que ocurre con el personaje de Cuauhtémoc, la trayectoria de Felipe Ángeles comporta una transformación, un cambio que se aviene bien con postulados sobre la tragedia, como el de Albin Lesky, quien señala que la recreación de una situación de desgracia, miseria y abyección, aunque puede conmovernos en lo más íntimo y apelar vivamente a nuestra conciencia, no es trágica en sí misma, y postula que es necesaria la caída desde «un mundo ilusorio de seguridad y felicidad a las profundidades de una miseria ineludible» [45]. Y este es el caso de Felipe Ángeles: militar de carrera, con estudios en Francia, llegó a ser uno de los militares mejor preparados y miembro prominente del ejército; con Madero en la presidencia estuvo al frente del Colegio Militar; al lado de Villa, como jefe de artillería de la División del Norte, protagonizó importantes victorias –entre ellas la toma de Zacatecas– que pusieron fin a la dictadura de Victoriano Huerta. Hombre de ideas humanitarias y democráticas, que defendía como algo sagrado la vida de los prisioneros, fue traicionado por unas monedas, juzgado y sentenciado a muerte por un delito que no cometió. Durante su juicio asumió la defensa de su causa y puso en evidencia las mentiras con las que lo acusaban, pero no con el propósito de salvar su vida, sino con el de salvar su muerte. En la recreación de Elena Garro de los últimos instantes de vida del general revolucionario este declara: «Estoy en paz [...] Si dentro de unos minutos logro ser digno frente al paredón, conoceré por un instante la eternidad. Eso es todo lo que espero» [424]. Y unas líneas adelante pide, como última gracia, que se le conceda dar la orden de fuego [426].

Importa también considerar la razón de la caída; y llegamos al concepto de culpa trágica. En un pasaje del capítulo 13 de la *Poética*, Aristóteles dice que



la forma correcta de presentar lo trágico es hacer que la caída desde el prestigio y la felicidad sea consecuencia de un yerro. Pero aclara que no se trata de una falta moral: «no por maldad, sino por un gran yerro» [171] cometido por un hombre ni perfecto ni malvado. Como puede advertirse, en modo alguno se encuentran presentes en este orden de ideas la culpa y la expiación. Ahora bien, si no se trata de una culpa moral, ¿qué se debe entender por falta o yerro trágico? Albin Lesky propone que es «una culpa que no es imputable subjetivamente, pero que objetivamente existe con toda gravedad» [60]. Se trata, por tanto, de un error de juicio. ¿Cuál es, pues, el error de Felipe Ángeles?

Su error, afirma el general Diéguez, fue un error político [389]. «Quiso eludir el poder», negarlo. «Por eso muere. El poder es implacable: o lo tomamos o nos aniquila» [391]. Felipe Ángeles lucha desinteresadamente contra quienes pervirtieron los ideales de la Revolución, contra quienes la utilizan como un medio para alcanzar el poder absoluto [360]. Y el propio Ángeles lo sabe:

ÁNGELES: Yo busco el error, recuento mis actos: fui revolucionario y dejé que la Revolución cayese en el pecado que había combatido... Tuve el poder y lo dejé escapar, en lugar de destruirlo... El cargo que me hacen mis amigos es que lo dejé escapar. ¡Y hubiera sido tan fácil! Pero yo quería una historia distinta. Confundí el futuro con el presente. Estaba ciego [395].

Y aquí está la clave para entender su error: confundió el futuro con el presente. Sabe que ha cavado su tumba y no se arrepiente. Pero seguirá luchando hasta el último aliento... no con las armas sino con las palabras, las palabras que construyen al hombre.

ÁNGELES: No sé si alguien me haya oído, pero lo que sé es que hay que hablar en este cementerio en que ustedes han convertido el país, en donde sólo se oyen gritos y disparos. Ya sé que hablar aquí es el mayor de los delitos; aquí en donde el terror ha reducido al hombre al balbuceo. Pero



yo, general, no renuncio a mi calidad de hombre. Y el hombre es lenguaje. Y óigame bien, General Escobar: lo único que deseo es que hablen todos, que se oiga la voz del hombre, en lugar de que el hombre se ahogue en crímenes. Hay que hablar, general, aunque nos cueste la vida. Hay que nombrar a los tiranos, sus llagas, sus crímenes, a los muertos, a los desdichados, para rescatarlos de su desdicha. Al hombre se le rescata con la palabra [414].

Hay que advertir la solemnidad de la enunciación de Felipe Ángeles. Expresión que colinda con la fuerza de la poesía y que concuerda con la grandeza de su persona y la dimensión de sus actos. Se aviene también con la estilización del lenguaje propia de la tragedia clásica.

No quisiera terminar este comentario sin antes dedicar unas líneas al manejo del suspenso. Hemos comentado líneas arriba que no hay más desenlace posible que la destrucción del héroe: Felipe Ángeles debe morir, y su muerte es anunciada desde el comienzo de la obra, no obstante lo cual la autora consigue mantener el suspenso. Logra que el espectador anhele la llegada del indulto; más aún, que lo considere posible a sabiendas del fatal desenlace histórico. Esta contraposición de elementos se traduce en una espera tensa, angustiosa. Estamos, pues, frente a una obra en la que se prevé el final y al mismo tiempo se espera que no ocurra.

Desde el primer acto vemos a las tres mujeres junto con los abogados defensores trabajar con denuedo por la libertad de Ángeles. Al cierre del mismo acto, López Hermosa afirma: «vamos a pelear por su vida, aunque ésta sea la última batalla que demos» [361]. La señora Revilla le suplica a Ángeles que dé esa batalla, a lo que el general responde: «Señora, yo no he hecho otra cosa en mi vida que pelear. Le prometo seguirlo haciendo hasta que muera» [363]. Y es justamente en este tono ambiguo en el que transcurrirá toda la acción dramática.

En el segundo acto, durante el juicio, uno de los testigos de cargo es incapaz de sostener su dicho en el careo con el general Ángeles; lo que dificulta lo planeado por el Jefe Máximo: «matar con el código en la mano» [384]. Por



otro lado, mientras los miembros del Consejo de Guerra se debaten por no poder demostrar la culpabilidad del acusado, la defensa ha apelado a la Suprema Corte de Justicia y espera en cualquier momento la llegada del amparo. La tensión crece conforme los minutos pasan. El propio Ángeles, que durante toda la obra se ha mostrado seguro de su muerte, al saber que el mundo entero clama justicia llega a creer en que la fuerza de la opinión pública, y no el indulto, pueda salvarlo. «No pensaba en el perdón –afirma–. Pensaba en un movimiento de la opinión pública que obligue al gobierno a ceder» [397]. El acto se cierra con dos noticias terribles: alguien ha cortado el telégrafo –los villistas, según afirma Diéguez– y el Consejo de Guerra ha dictado la sentencia de muerte. Sin embargo, la ejecución no se llevará a cabo antes del amanecer del día siguiente, y la espera persiste.

En el tercer acto, como ya vimos, el coronel Bautista le ofrece su ayuda a Ángeles para fugarse. Las condiciones son favorables: todos los generales, salvo Escobar, han abandonado la plaza; por lo demás los villistas andan cerca, y «ya se sabe que usted para Villa es sagrado», asevera el coronel. Aumenta la tensión el hecho de que Ángeles parece no declinar la propuesta. La ocasión de asesinar al general Escobar se da cuando en la celda solo están él, Ángeles y Bautista. Este último se encuentra a la espera de «cualquier orden muda». Y permanecerá en esa actitud durante toda la escena en la que Escobar está a su alcance. Por supuesto, la orden nunca llega. Finalmente toca la hora de la muerte que, como en muchas de las tragedias griegas, ocurrirá fuera de escena. «Bautista: Acaba de morir... Pueden ustedes recoger su cuerpo. Está allá, con los ojos abiertos, mirando lo que él quería ver: el cielo de los mexicanos... el último cielo... el cielo de los fusilados» [427]. Antes de caer el telón, tendrá lugar la terrible ironía del destino; el abogado Gómez Luna irrumpirá en la escena, gritando: «¡General Ángeles! ¡General Ángeles! ¡Estamos salvados! ¡Llegó el amparo! ¡Llegó el amparo!» [427].



Como vemos, es claro que en muchos aspectos el teatro moderno ha sido permeable a los ideales de la tragedia clásica. Y que las más altas virtudes del hombre, lo mismo sus errores y limitaciones, siguen conmoviéndonos y son fuente de poesía. En el caso de Usigli y Garro, ambos dramaturgos han elegido una estrategia dramática similar para Cuauhtemoc como Felipe Ángeles: los dos son destruidos no tanto en virtud de sus errores como por su elección de sacrificio en beneficio de la humanidad. Ambos personajes comprenden que deben morir, pero que su sangre servirá para el advenimiento de un orden nuevo. Aunque el resultado, por lo que hace a calidad artística y fuerza poética, no sea el mismo. En cuanto a *El gesticulador*, el autor crea un personaje sin referente histórico que comienza siendo un impostor pero llega a adquirir estatura trágica. Finalmente nosotros, gracias a la recreación de nuestro pasado, estaremos en condiciones de «inventar la historia que nos falta [...] proyectar la verdad y salir de este mundo de sombras y de actos incompletos» [Garro: 396].

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES, *Poética de Aristóteles*, Valentín García Yebra (traducción y notas), Madrid, Gredos, 1992.
- BEARDSSELL, Peter R., «Los niveles de la verdad en *Corona de luz* de Rodolfo Usigli» en, *Anales de literatura hispanoamericana*, 1983, núm. 12, 13-27.
- BÜCHNER, Georg, *Woyzeck* [en línea] en, <http://www.upf.edu/materials/fhuma/webby/lectures/t6/buchner.pdf> [17-07-2013] 1-19.
- GARRO, Elena, «Felipe Ángeles», *Teatro mexicano contemporáneo. Antología*, Fernando de Ita (coord.), Madrid, Fondo de Cultura Económica / Centro de Documentación Teatral / Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991.



- GONZÁLEZ MELLO, Flavio, «Un teatro para caníbales: Rodolfo Usigli», *Un siglo de teatro mexicano*, David Olguín (coord.), México, Fondo de Cultura Económica / Conaculta, 2011, 71-93.
- LESKY, Albin, *La tragedia griega*, Barcelona, Quaderns Crema (El Acantilado), 2001.
- LUZURIAGA, Gerardo, *Introducción a las teorías latinoamericanas del teatro. De 1930 al presente*, México, Universidad Autónoma de Puebla, 1990.
- MAESTRO, Jesús G., «La poética de lo trágico en el teatro de Miguel de Cervantes y de George Büchner» en A Bernat Vistarini (ed), *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Universitat de les Illes Balears, 2 (965-982).
- MARTÍNEZ, José Luis, *Hernán Cortés*, México, UNAM / FCE, 1990.
- MILLER, Arthur, *Textos sobre teatro norteamericano (IV)*, Edición bilingüe, Introducción, traducción y notas de Antonio R. Celada. León, España, Universidad de León, 2000.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco, «El héroe trágico», *Cuadernos de la Fundación Pastor* 6 (1962), [en línea] en, http://interclassica.um.es/investigacion/hemeroteca/c/cuadernos_de_la_fundacion_pastor/numero_6_1962/el_heroe_tragico [11-03-2013] 11-35
- USIGLI, Rodolfo, «El gesticulador», *Teatro completo de Rodolfo Usigli*, tomo I, México, Fondo de Cultura Económica, 1963.
- _____ «Corona de fuego», *Teatro completo de Rodolfo Usigli*, tomo II, México, Fondo de Cultura Económica, 1966.
- _____ *Teatro completo de Rodolfo Usigli*, tomo III, México, Fondo de Cultura Económica, 1979.
- _____ *Teatro completo de Rodolfo Usigli*, tomo V, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.



Peregrinaje al abandono ‘común’: El primer ciclo dramático de Leyla Selman

María Teresa Sanhueza
Wake Forest University
sanhuemt@wfu.edu

Palabras clave:

Teatro contemporáneo, Postdramático, Chile, Leyla Selman, Abandono.

Resumen:

Actriz, directora y dramaturga chilena, Leyla Selman (1976) empezó a escribir teatro en el año 2003. *Amador Ausente*, de ese mismo año, fue estrenada en Santiago en noviembre y ganó el Premio Nacional de Dramaturgia del 2003. La pieza pertenece a una primera fase de creación, es el momento en el que Leyla Selman descubre la palabra teatral con una escritura casi automática. En 2013, estrena su última obra, *El pájaro de Chile* que corresponde a una tercera fase de creación de un lenguaje más racional. Con *El pájaro de Chile* vuelve al principio «Cuando gano el premio del 2003 empiezo a buscar otras formas de escritura que pueden ser muy sutiles y no notarse, y al final con *El pájaro de Chile* decido volver a escribir como al principio, es una cosa de lenguaje».

Existen nueve años entre estas dos obras, sin embargo, *Amador Ausente* y *El pájaro de Chile* tienen algunos rasgos en común entre los que el ‘abandono común’ predomina. Este artículo analiza estas dos obras a partir del abandono, tema recurrente en su obra, siempre relacionado al amor como dolor, la muerte y la desposesión.

En *Amador Ausente*, Selman aplica la intuición a la literatura, escribe sin proponerse nada, sin cuestionamiento. *El pájaro de Chile* es más pensado, más decidido, resultado de la experimentación con distintos lenguajes escénicos. La temática de esta primera etapa, pasa de un teatro que se ocupa explícitamente de un tema político controvertido a una pieza en la que se recrea una figura icónica de la cultura chilena (Violeta Parra), una obra intertextual que combina las artes escénicas contemporáneas.

Pilgrimage to Common Desertion: Leyla Selman’s First Dramatic Cycle

Key Words:

Contemporary Theater, Post dramatic, Chile, Leyla Selman, Desertion.

Abstract:

Chilean actress, director and playwright, Leyla Selman (1976) started writing theater in 2003. *Amador Ausente* written that same year was shown in Santiago, in November and won the National Dramatic Prize of 2003. The play belongs to a first stage of her creation. It is the moment when Leyla Selman discovers the word theatrical with a writing almost automated. In 2013, she releases her last play, *El pájaro de Chile*, that relates to a third stage of her creation with a more rational type of language. With this play, she goes back to the beginnings «When I win the Prize of 2003 I start looking for other forms of expression that could be very subtle and unnoticeable, and at the end, with *El pájaro de Chile*, I decide to write again as I did at the beginning. This is just a matter of language».

Nine years go by between these two plays, nevertheless, *Amador Ausente* and *El pájaro de Chile*, have some shared ideas in which 'common desertion' prevails. This article analyzes these two plays starting from this theme which is a recurrent subject on her plays; topic that it is always related to love, suffering, death and deprivation.

In *Amador Ausente*, Selma applies intuition towards literature, without a particular purpose or questioning. *El pájaro de Chile* is more thought, and determined. The subject matter of this first stage goes from a theater that touches a controversial political issue, to a intertextual play in which she recreates an iconic figure of the Chilean culture (Violeta Parra), and experiments with other contemporary scenic languages.

El teatro actual se presenta como un objeto de estudio totalmente distinto a la dramaturgia de hace 50 años. Como manifestación cultural busca encontrar nuevas formas de pensar y teorizar este género literario a través de postulados dramáticos emergentes plasmadas, por ejemplo, en textos como la *Estética de lo performativo* de Erika Fischer-Lichte o *El Teatro postdramático* de Hans-Thies Lehman, trabajos que continúan la reflexión sobre la performance de las tres décadas finales del siglo XX.

En Chile, la difusión de estas nuevas teorías se ha dado paralelamente a un recobrado interés por la creación teatral en los jóvenes. Junto a compañías teatrales establecidas, han aparecido nuevos grupos asociados a la proliferación de escuelas y academias de teatro privadas y se ha reabierto la carrera –cerrada durante la dictadura de Pinochet– en distintas universidades. Leyla Selman pertenece a este grupo de nuevos autores que surgen a comienzos del siglo XXI, más específicamente al creciente grupo de autoras, directoras y actrices



que lideran compañías teatrales independientes, la mayoría en Santiago. Selman ha elegido desarrollar su trabajo fuera de la capital, en Concepción junto al TeatroReconstrucción, grupo penquista creado en el año 2005. Este colectivo pretende difundir un teatro que entiende la puesta en escena como un proceso integral, una manifestación que desarrolla un lenguaje y una estética propia. Como dramaturga, Selman lidera un trabajo más abstracto fuera de la lógica aristotélica con obras escritas para ser activadas en el escenario. Una concepción teatral que termina con la verticalidad al postular la no jerarquización de los medios teatrales –ahora todos los elementos son iguales y están a disposición de los otros–; es decir, un teatro que entiende todas las categorías teatrales como dinámicas sin posiciones prefijadas, ni discursos que garanticen la seguridad de los espacios, componentes o disciplinas, lugares de poder o identidades del teórico frente al artista¹. Se empieza, además, a hablar de dramaturgia entendida en un sentido primario, a partir de la relación entre cuerpo y escritura [Cf. Sánchez, 2011: 30]. Aunque me referiré solo al texto escrito de *Amador Ausente* y *El pájaro de Chile*, debo recalcar que Selman ve el teatro como una actividad colectiva de la cual el texto escrito es solo un elemento más en el proceso de creación y el dramaturgo es ‘solo’ un agente más en el largo proceso colectivo de búsqueda de significado. Como señala Marianne Van Kerkhoven en «Looking without Pencil in the Hand», su identidad y su rol aparecen ahora marcados por la itinerancia y la invisibilidad [Cf. 1994: 198]. La responsabilidad intelectual de la representación es compartida por todo el grupo: actores, director, dramaturgo e incluso público; así, las funciones y roles de cada uno se complementan haciéndose difusas. Selman afirma la autonomía del arte escénico respecto a la obra dramática, afirmación que no constituye la negación de la obra escrita sino el establecimiento de un campo de creación desde el que se posibilita tanto el

¹ Se trata de un terreno inestable, con aproximaciones, posiciones y lugares que no dejan de cuestionarse al interactuar, influyéndose, modificándose y transformándose.



diálogo con la obra dramática como la redefinición del concepto mismo de esta. Ella misma afirma que «Siento un poco la necesidad de destruir el texto para que entre la escena. Soy un poco artaudiana en ese sentido. El texto es solo eso, está al servicio de la puesta en escena»².

La dramaturga empezó a escribir en el año 2003 –a los 27 años de edad– mientras era alumna de teatro en el Instituto del Valle Central en Concepción. *Amador Ausente*³ escrita ese mismo año, es una de sus primeras obras. La pieza pertenece a una primera fase de creación, una etapa intuitiva en la cual escribe sin cuestionarse mayormente. Es el momento en el que Selman descubre la palabra a la que aplica una escritura casi automática. En 2012, estrena su última obra, *El pájaro de Chile*. Según la propia dramaturga, *El pájaro de Chile* corresponde a una tercera fase⁴, de un lenguaje más racional, en la cual aplica la consciencia a la escritura. *El pájaro de Chile* es también la pieza con la cual Selman concluye su primer ciclo dramático con una exitosa puesta en escena en Concepción, bajo la dirección del destacado director Rodrigo Pérez.

Las dos obras dramatizan historias en el escenario. Sabemos que, desde épocas inmemoriales, el ser humano ha sentido la necesidad de explicarse el

² Conferencia que Leyla Selman, Rodrigo Pérez y el elenco de *El pájaro de Chile* dieron en el Auditorio de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Concepción el 29 de agosto, con ocasión del estreno de la obra en la sala de la corporación Artistas del Acero el 7 de septiembre del 2012. Parte de las declaraciones de Pérez y Selman fueron recogidas en la entrevista que la revista *Tablas Penquistas* les realizó el día 30 de agosto del 2012 y que puede ser encontrada en http://www.tablaspenquistas.cl/2012/08/lo-que-mas-rescato-es-haber-logrado_30.html, bajo el título de «Lo que más rescato es haber logrado conformar un colectivo que se decide a narrar, es un gesto extremadamente solidario».

³ *Amador Ausente* fue estrenada en el teatro Antonio Varas de Santiago en noviembre de 2003, en el marco de la IX Muestra de Dramaturgia Nacional y ganó el Premio Nacional de Dramaturgia de ese año. Citaré del PDF del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile, Departamento de Creación y Difusión Artística, Área de Teatro con motivo de la IX Muestra de Dramaturgia Nacional. Se hizo una lectura dramática de *Amador Ausente* el año 2003. Fue estrenada en Concepción con la dirección de la autora en el año 2008 por la Compañía TeatroReconstrucción. La obra aún no ha sido publicada pero está incluida en la *Antología de teatro contemporáneo de Concepción* de próxima aparición.

⁴ La segunda fase correspondería a una etapa experimental en la cual toma la decisión de explorar otras formas distintas de lenguaje. Su primera etapa es más intuitiva, escribe sin proponerse nada, sin cuestionamiento; y la tercera etapa de este primer ciclo es de una escritura más consciente, más elaborada con atención especial a otras artes escénicas.



mundo a través de estas y esa necesidad pareciera imponerse hoy con mayor urgencia. Sin embargo, estos nuevos relatos desarrollados en el teatro contemporáneo no poseen la estructura mimética de las historias anteriores. En nuestros tiempos, el modo de articular las historias se ha dificultado, las palabras no parecen ser suficiente para expresar situaciones y pensamientos. En su excelente libro, *La dramaturgia del espacio*, Ramón Griffiero afirma [2001: 235]:

Pareciera que hemos llegado a uno de los tantos bordes, a los límites de no creer o no poder contener el lenguaje, y por lo tanto, a los discursos que éste elabora. Es la sensación de ese abismo, la necesidad de reconstrucción de pensamientos y de otorgar sentidos a nuestro existir, el motor del laberinto de la creación.

Hay que encontrar nuevas formas, desarrollar diferentes maneras de contar historias sin tener que regresar a la imitación dramática realista, este es uno de los objetivos del teatro para Selman.

Amador Ausente relata la historia de Amador, un joven quien, desde su nacimiento, posee una hediondez tan profunda –una mezcla de carne descompuesta mezclada con mierda- que hace vomitar a la gente que se acerca a él. Debido a ello, ha vivido aislado, encerrado en su habitación desde que a los 10 años tomó conciencia de su olor, creando hermosas artesanías que su madre, Rogelia, vende. Amador es bien parecido, hermoso, varonil pero «Me salió fuertón el cabro, qué le voy a hacer» (Rogelia). El olor afecta a todo quien se acerca a él. Su madre está preocupada porque él no parece conformarse y «algunas veces no duerme, yo sé porque no apaga la luz». Ramón, un conocido, le sugiere que ponga un aviso en el diario que diga «se necesita mujer bonita que no huela nada, nada, nada» (Rogelia) para que le haga compañía a Amador y, así, encuentran a Ausente. Amador en un principio no cree que exista «una mujer que no es mi madre, una mujer que no me mire con esos ojos agotados...



por mi olor que es su vida», pero accede a conocerla. Resumiendo, Amador y Ausente se enamoran y es aquí donde comienzan los problemas; el Amador enamorado es aún más hediondo y a Ausente, la consumación del amor le hace desarrollar el sentido del olfato. La historia finaliza con la marcha de Ausente que no puede soportar el olor y el regreso de Amador y su madre a su realidad anterior, a su vida antes de que apareciera Ausente.

Amador Ausente es ‘aparentemente’ una historia simple, pero si prestamos atención a los detalles nos damos cuenta de que hay mucho más:

Primero que nada, es una obra teatral poética. Está escrita con un lenguaje lleno de imágenes, metáforas, contrastes, paralelos, etc.; recursos literarios que embellecen la forma y la estructura y crean un contraste con el tema escatológico. La acción sucede en dos lugares paralelos, la casa de Amador y Rogelia, y el cementerio del pueblo. Después de cada conversación poética entre los personajes, se vuelve a la realidad del cementerio y de la muerte, «un cementerio con una sola tumba», del cual Ramón es el cuidador:

RAMON: [...] Para mí, este es el muerto más importante para el país. Yo lo encontré, [...] ¡Y qué hago yo sin él! [...] Lo busqué por tantos lados [...] y un día, sentado y cansado, mirando en el horizonte, pensando en él, buscándolo en mi alma [...] lo encontré. Estaba sentado encima de él por ahí por donde le empieza el pecho [...] Tuve suerte. Yo le aseguro que éste es mi muerto, lo malo es que no lo puedo probar no ve que ya no tiene cara. [...] Usted estará de acuerdo conmigo en que los que no viven las cosas son mandados a hacer para opinar sobre el olvido y yo no quiero olvidar, no puedo, si a la memoria no se la mandonea.

Es en este parlamento donde se hace explícita la conexión con la situación actual de los detenidos desaparecidos durante la dictadura de Pinochet, personas de las cuales incluso hoy se desconoce su paradero. Ramón menciona que hay aún muchas personas que buscan a sus desaparecidos aunque haya pasado el tiempo y las caras de estos muertos se hayan empezado a borrar



en los recuerdos de los familiares. Con esto quiere decir que han pasado muchos años y el problema no se ha solucionado, los cuerpos no han aparecido, las heridas no se han cerrado. Ramón dice que ‘su’ muerto es para él, el más importante, que ha tenido suerte de haberlo encontrado, pero que existen otros que aún no aparecen y es por eso que el cementerio tiene un solo muerto porque está esperando a que el resto de los desaparecidos puedan ser sepultados. Termina su parlamento señalando que los que no vivieron el dolor de la pérdida de seres queridos no pueden opinar sobre el dolor, lo que sienten o lo que viven los que aún buscan. Las palabras de Ramón son una crítica política y social descarnada del Chile de la dictadura pero también del Chile post-dictadura, que no ha hecho nada por encontrar los muertos, darles una sepultura digna y castigar a los culpables; acciones necesarias para cerrar la herida:

RAMON: [...] los presidentes son mandados a hacer para no hacer nada y usted no va a ser la primera madre que pide justicia por un hijo desaparecido escondido o hediondo en su caso. Así que si se va a ir por ese lado vaya haciéndose el ánimo para estar toda la vida esperando. Y al final se va a cansar tanto que sin darse cuenta va a estar esperando morirse para encontrar la justicia en el cielo y en su caso que ni en el cielo cree va a tener que hacerle empeño al infierno porque a algo hay que aferrarse [...]

Ramón demuestra, además, la rabia de aquellos que incluso hoy se ven afectados por estos acontecimientos, distantes en el pasado pero aún presentes en la memoria. Y es aquí donde la historia personal de Rogelia y Amador entronca con la historia colectiva chilena a través del olor-dolor y de la figura del padre ausente de Amador. Al comienzo de la obra, Rogelia nos ha dicho que el padre de Amador la dejó porque no aguantó el olor «Un día mi marido me dejó, no aguantó más la situación... ‘Llega a haber neblina’, fue todo lo que me dijo... Y así me quedé, sola con mi cabro y con ese permanente olor a mierda vinagre». A partir de entonces, la madre se quedó pegada en el dolor de la desaparición del padre y es ese dolor-olor el que se ha transmitido a Amador:



la memoria, el recuerdo del padre que se le ha transmitido al hijo. A Rogelia, el padre le duele y le huele, no lo ha enterrado ni mental ni físicamente. Es, además, una causa de la podredumbre de su vida:

ROGELIA: Hoy no aguanto su olor, me recuerda al padre ¿En qué me puedo entretener? [...] A veces me gustaría abrir la puerta y dejar que este olor inunde este país de mierda [...] Y no importa dónde vaya, es tan mío como de él [...] . Él se odia y yo a veces también lo odio. Otras veces me odia a mí y yo siento en mi espalda la culpa como una espada y me odio también. ¡Odio fétido! Para qué estoy aquí. No quiero vomitar otra vez. Las gotas de amor que me quedan se me arrancan con el asco y las tengo que engordar para el hijo que detuvo mi vida.

La hediondez de Amador es una metáfora doble: es un olor-dolor porque los muertos -los desaparecidos políticos o el padre- huelen cuando no están bien enterrados en la memoria y el olor es también podredumbre, la podredumbre que se arrastra desde los años de la dictadura, así lo dice Rogelia a Amador «la carne descompuesta mezclada con la mierda mía supera tu olor, te lo digo yo que soy tu madre». Al mismo tiempo es un olor general, que permea a todo el mundo, incluso a los espíritus puros como Ausente quien nació sin oler. Ella dice que le gustaría poder hacerlo porque «Siento que me falta algo, que nada deja huella dentro de mí». Todo esto cambia cuando, al enamorarse de Amador y consumir su amor en el sexo, Ausente se humaniza, se carnaliza:

AUSENTE: No imaginaba lo raro que podía ser. Casi desprovista de alma, casi, por eso me sentía tan incompleta. Mi abuela nunca me dijo que el amor consumado hacía milagros: puedo oler mi piel, ahora ansío oler la suya y quedarme sumida para siempre en su pecho. No aguanto la ansiedad por contarle que su amor me ha completado [...] ¿Afectará eso mi amor por él? Imposible. Dios no huele [...]



Sin darse cuenta, Ausente, esa criatura etérea, casi abstracta, que ya desde su nombre aparecía como no partícipe de la historia nacional ni de la historia individual, empieza a entrar en él, es decir, cuando se introduce en este mundo infectado acaba como los demás, pudiendo percibir esta podredumbre y este olor-dolor de Amador. El amor hace que Amador sea aún más hediondo y que Ausente empiece a estar presente, a participar de la historia de Amador que es en realidad la historia de los chilenos. La historia y el amor hacen que Ausente se corporalice, que adquiera un cuerpo tan imbuido de experiencias como el del resto de los chilenos. Lo que Selman está diciendo es que la historia individual es la historia social. Es por eso por lo que Ramón cuida su muerto, para que esté bien enterrado y no sentir ese olor ya que no puede confiar en otros, ni siquiera en las autoridades que no representan a sus ciudadanos e individuos no se sienten representados. Para Ramón, los desaparecidos son un capítulo cerrado, para Amador y el resto de Chile, no lo es y no lo será mientras la nueva democracia no se haga cargo de sus propios muertos, de sus propios errores.

Tanto los detenidos desaparecidos durante la dictadura de Pinochet como el padre son personajes latentes, muy importantes desde el punto de vista de la acción. Su presencia es ‘en ausencia’ [Cuesta Abad, 1989], no aparecen en escena pero están siempre omnipresentes a través del diálogo de los otros, son trasladados al escenario a través de las palabras de los otros personajes; influyendo, de manera decisiva, en los hechos dramáticos. Corresponden, por lo tanto, a lo que Diez Borque [1984] denomina personajes con ‘presencia dramática’, lo que presupone un conocimiento mediato del personaje, referido pero no mostrado en una situación de autonomía. Su mención hace que la situación emocional de Rogelia y la urgencia de la resolución del problema para todos los chilenos aparezca como más necesaria. Tanto el padre de Amador como los desaparecidos son el centro utópico de la vida de quienes aún les esperan.



Amador y Ausente son las grandes víctimas de la situación. Los dos, sin haber participado de los hechos, se han contaminado de la podredumbre; Amador después de nacer, Ausente al amar. Los dos se contagian al participar de la dinámica de la vida. Antes de conocer a Ausente, cuando todo era desesperanza, Amador había pronunciado un parlamento que funciona como un monólogo⁵ muy poético, que recuerda al de Segismundo en *La vida es sueño*:

AMADOR: ¡Qué fetidez tan aguda que estiliza mis palabras sólo para describirla con talento! Podrido, yo como nadie soy la suma de todo lo humano, hediondo por fuera hediondo por dentro, pestilencia desde los pies hasta la cabeza. Qué derecho se puede tener ni exigir ni esperar cuando fuiste escogido por razones misteriosas que no te serán explicadas para llevar la corona de la tragedia. Es verdad, estoy cagado, meado y vomitado, no tengo derecho ni voluntad no tengo igual ni parecido, soy el rey del exilio [...] ¿Qué hice yo para merecer este castigo? ¿Cuál es el nombre de esta patria que a sus muertos niega y dónde los que se presumen vivos le dan la espalda? [...] La lucidez putrefacta de la carne escondida desaparecida yo la padezco y mientras más trato de distanciarme más siento mi olor. No puedo escapar y resignarme, sería morir impávido en esta irrespetuosa hediondez, sería reconocer que no soy hombre y que puedo soportarme. Sería denigrarme yo mismo [...]

Amador quien es lo positivo, crea con sus manos, representa lo hermoso de Chile, pero a pesar de ser positivo, la madre lo contagia, lo daña. El personifica el olor y se declara héroe trágico a quien la desgracia le ha caído encima por casualidad puesto que él no la ha buscado ni ha hecho nada por lo que tenga que pagar. Inmediatamente después de elevar moralmente al héroe trágico se pasa a la vulgaridad del cagado, meado y vomitado. Selmán, después de sublimar, elevar el personaje lo baja a lo corporal, lo grotesco, lo escatológico casi en la misma oración para mostrar las contradicciones vitales del ser humano quien tiene en su interior esta capacidad de manifestarse como

⁵ En el monólogo, la acción dramática se ve interrumpida y el personaje reflexiona sobre lo que es su historia personal, su pasado, etc.; pero no espera respuesta de los personajes que están presentes, aunque una vez terminada la intervención los otros pueden tomar la palabra. Véase Pavis, 1998: 297-299.



un ser superior o uno vulgar, de actuar bien o mal. Amador, además, se describe a sí mismo como exiliado, es decir, como obligado a apartarse/irse del mundo.

Amador pasa de su situación individual a referirse a lo que sucede en el país, dice que los chilenos niegan a sus muertos –metafóricamente al no preocuparse por los desaparecidos, al no exigir justicia- se les niega, se les abandona, y no se les da una solución-. Mientras más tratamos de distanciarnos, más nos acercamos, más nos incumbe y nos duele, e incluso llega a alcanzar a todos. Es una realidad a la cual no podemos ni escapar ni resignarnos. El olor-dolor-podredumbre no desaparecerá hasta que nos enfrentemos a nuestros demonios y solucionemos como colectividad la cuestión de los desaparecidos.

Cuando Amador se da cuenta de que Ausente puede oler, la rechaza:

AMADOR: No te acerques. Nací hediondo. Tú despertaste, puedes oler mi alma y yo desperté también y del amor paso al odio porque te veo hacer arcadas y todo se detiene. Tú no puedes amarme, millones de gestos te distancian de mí, yo no puedo amarte, siempre he odiado ese olor que en ti se hace tan pronunciado. A mi destierro trajiste más dolor disfrazado de esperanza.... Ándate ahora, me vas a maldecir cuando te venga el último asco. ¡Dónde está mi gobierno, mis muertos, en qué parte de mí! [...]

Los dos han despertado de su sueño, de su momentánea felicidad. La anécdota pareciera trasladar al Chile del siglo XXI, el mito de ‘la bella y la bestia’, lo que es realmente una curiosidad, puesto que el teatro chileno, sobre todo de esta época, no parece proclive a apoyarse en mitos universales. Tanto en el mito como en la obra, parecía que el amor había redimido a la pareja; y, en un nivel metafórico, se podría decir que el paso del tiempo, la democracia y la felicidad han hecho que los chilenos llegaran a reconciliarse con su pasado; pero no porque como Ramón repite dos veces «a la memoria no se la mandonea». Al vivir la realidad e impregnarse de ella, Ausente se da cuenta de lo que sucede y tampoco puede escapar, se convierte en un ser humano como



Selman lo entiende, lleno de todos los conflictos de este mundo. Así, el amor no es suficiente para redimir a Amador y a Ausente, pero tampoco a los chilenos.

En el climax de la obra, cuando a Ausente 'le nace' el olfato, Rogelia se vuelve en contra de Ramón ya que fue él el de la idea de buscarle compañía a su hijo. Cuando lo insulta, Ramón le dice que el hijo le salió hediondo porque parece que ella parió su propia alma y le asegura que el olor proviene de no haberse hecho cargo de su muerto: «¿Dónde están todos los muertos, señora? Usted está más cerca que yo de la respuesta. ¿Dónde está el suyo? ¿Qué pasó con su marido? Hágase la tonta. Pero el mal olor está en la memoria porque al recuerdo no se le mandonea».

El último parlamento de la madre reafirma la persistencia del olor: «¿A quién se le reconoce sólo por el olor? A Amador. ¿Cuántas arcadas haces al día? Miles si estás cerca de Amador. ¿Qué madre ama a su hijo? La de Amador. ¿Qué hijo es igual a su maldito padre? Amador». Estas palabras están seguidas de la siguiente acotación: «Rogelia abre la puerta de la casa, todos tratan de arrancar del olor. Amador la mira, igual que al cuerpo descompuesto del padre. El mal olor no abandona la memoria de Rogelia ni de nadie». Tanto el parlamento de Rogelia como la última didascalia confirman la relación memoria, olor, dolor en los personajes y muestra que las cosas, sin haberse solucionado, han vuelto al lugar donde empezaron.

Amador Ausente aborda sucesos particulares, más cercanos al ámbito de lo privado que de lo público, para insistir en la dificultad de disociar ambos espacios: lo que sucede en el espacio de las relaciones personales, familiares, amorosas o de amistad está marcado por lo que ocurre en el espacio público. Uno y otro se condicionan, se retroalimentan y permiten inferir cuál es el estado de cosas en el que los integrantes de la sociedad de hoy construyen sus relaciones y fundan sus anhelos. La historia de *Amador Ausente* está cargada del presente y del pasado histórico chileno. La obra enfrenta el pasado desde un presente concreto, el presente de la escena versus el pasado histórico a través de



sus personajes. En *Amador Ausente*, Selman desde el aquí y ahora hace una lectura de lo que ha pasado antes, cómo esto se relaciona con el presente y sus posibles consecuencias en el futuro. Es, en realidad, una mirada tridimensional que revisa la necesidad de los chilenos de asumir su historia, tanto oficial, personal como social. La dramaturga, entonces, piensa, mira, escribe y actúa frente a la historia nacional, que es la suya y la de los demás chilenos. Se produce un conflicto además entre la memoria y el presente. Selman asevera que:

Creo que la memoria es fundamental aunque dicen que el chileno tiene muy mala memoria, se olvida todo muy rápido. Entonces el teatro es como una fuente de la memoria de alguna manera, donde uno va y recuerda cosas no solo personales. Cuando hace un guiño con uno es porque te tocó el tema que se habla en particular, tiene alguna similitud con tu biografía, pero también y sobre todo como memoria histórica, como social, de país. Entonces, creo que en ese sentido el teatro es un aporte. Y cuando hablamos de memoria hablamos también de reconciliación y entonces nos vamos hacia el pasado y en ese momento reforzamos vínculos, reforzamos temas y reconciliamos más que fomentamos divisiones. Yo creo que lo que se hace es, transformar la escena en un espacio de reconciliación para el espectador que está al lado de otro espectador y el teatro es un buen espacio para contar una historia, la no oficial, desde otra perspectiva, una nueva perspectiva, nueva de la gente joven, a veces más exacta que la misma historia oficial o con otro ímpetu⁶.

En *Amador Ausente*, el trauma se expresa en un síntoma del cuerpo, el dolor se extiende a todo, es transversal. La experiencia de *Amador* no es suya solamente, es de la madre y es de todos, jóvenes, mayores, mujeres, que experimentan esta memoria traumática que trasciende generaciones. En última instancia, todas las víctimas de sistemas políticos dictatoriales.

⁶ Serie de tres entrevistas inéditas con Leyla Selman en Concepción, Chile, los días 30 de septiembre, 7 de octubre y 8 de noviembre del 2013.



Nueve años separan *Amador Ausente* de *El pájaro de Chile*⁷. Según Selman, con *El pájaro de Chile* vuelve al principio En realidad, Selman vuelve al principio, pero sin ser lo mismo que al principio, « Cuando gano el premio del 2003 empiezo a buscar y experimentar otras formas de escritura que pueden ser muy sutiles y no notarse, y al final con *El pájaro de Chile* decido volver a escribir como al principio, es una cosa de lenguaje»⁸.

El pájaro de Chile relata la historia de Luis, un joven que vive con su padre en uno de tantos pueblitos chilenos pobres [Selman, 2013: 15], «un puñado de casas de techo roto, diminutas, una calle de tierra y piedra, un negocio pequeño que vende pan añejo», en donde la pobreza y la falta de oportunidades marca la vida de sus habitantes. El padre alcoholizado, resentido y aún dolido por el abandono de la madre, domina la vida de su hijo, quien solo logra escaparse de su realidad al subirse a su bicicleta y pedalear por los caminos. El abandono de la madre y el abuso del padre marcan su vida, pero Luis logra a través de su pasión por la bicicleta y con ayuda de Angel –su representante- convertirse en el mejor y más rápido ciclista de Chile, hecho que le gana el apelativo ‘el pájaro de Chile’. Luis viaja ganando numerosas competiciones internacionales y eso hace despertar la atención de la prensa que quiere conocerlo más. De carácter débil e influenciable, Luis, instigado por su padre y antes de que la obra comenzara, ha aceptado hacerle un favor a su vecina Ester: tener sexo con su hija discapacitada. Cuando Luis se hace famoso, su pasado, encarnado en la vecina y su hija Ema ahora embarazada, se hace presente en el plató de un show de televisión y, además, su madre regresa a su vida; todos acontecimientos que terminan por llevarlo a la desesperación más absoluta y, finalmente, al suicidio. Inspirada en las décimas de Violeta Parra, la

⁷ *El pájaro de Chile* fue estrenado en enero del 2013 con la dirección de Rodrigo Pérez. Antes, en el 2012 se había hecho una lectura dramatizada del texto en Santiago dirigida por Mariana Muñoz. Citaré por la edición incluida en la antología *El pájaro de Chile y otra gente posible*.

⁸ Mis entrevistas con Leyla Selman. Ver nota 10.



obra muestra la realidad de la pobreza, la soledad, el abuso y el abandono de los seres humanos en lugares lejanos a Santiago.

Los personajes principales de esta obra poseen deficiencias muy marcadas, son personas que se evocan en acciones y terminan en situaciones dramáticas específicas. A Jobundo lo dejó Simona un día sin ni siquiera avisarle y eso marcó su vida, se quedó pegado en el dolor [Selman, 2013: 26]: «estoy recitando lo que el Luis me leía de su libro, su libro roto, así lo conservó, fue un regalo de su mamá, una mujer ingrata que nos dejó botados!», [Selman, 2013: 31] «[...] pero solo, solo me pierdo, me acuerdo y no me gusta recordar, aparecen fantasmas [...] Si supiera donde vive, iría con una piedra y le rompería el vidrio para preguntarle si conoció el amor, si la quemó. Me gustaría encontrarla quemada por un amor roto; entonces, le gritaría: ¡Viste que duele!, ¡viste que quema y no deja nada!».

La vecina, madre de Ema, vive obsesionada con tener a alguien que la cuide a ella y a su hija en su vejez, y por eso, decide embarazarla porque [Selman, 2013: 20] «[...] las dos estamos solas, yo necesito alguien que me cuide y que no me cobre y ella a mí no me ha dado nada, yo ya estoy en edad de recibir pero no tengo de quien, entonces decidí embarazarla para que su cría me cuide y bueno también a ella». Pero, para ello, necesita encontrar alguien que sepa leer ya que quiere asegurarse de que la criatura no le salga ‘idiota’ como su hija a quien denomina ‘monstruito’.

ESTER: Yo le pedí el favor a usted porque su hijo supuestamente sabe leer y porque es joven y no parece... usted sabe... idiota, a pesar de que no habla demasiado, es lo mejor que pude encontrar por aquí, pero es fundamental que sepa leer [Selman, 2013: 17].

En realidad, tanto Ema como Luis son víctimas de los padres ya que el embarazo de Ema fue un acto pensado por los padres. Tanto Jobundo como Ester manipulan la vida de sus hijos. Ester porque Ema posee una discapacidad



tan grande que no puede expresar nada, actúa como un animalito y Jobundo porque ha abusado y anulado a su hijo desde que Simona los abandonó. Por un machismo mal entendido, Jobundo le hace tener relaciones sexuales con Ema sin hablarle de la posibilidad de un embarazo porque:

JOBUNDO: ...bueno, mi padre lo hizo conmigo cuando yo era un niño aún. Me llevó a una casa de putas y yo ahí hice lo que tenía que hacer. Entonces... bueno, pensé, esto es lo mismo y mejor, ya que ella lo ama, aunque babee, lo ama, así que le di la indicación a mi hijo y él lo hizo, porque se lo pedí, claramente no estaba dentro de su interés, lo hizo por mí [...] [Selman, 2013: 21].

Por su parte, Ester hace lo mismo con Ema, a quien su discapacidad no le permite comunicar su miedo:

ESTER: [...] no ves que ahora tienes que cuidarte o quieres enfermar a la cría, mujer ingrata, ¿dónde está tu instinto materno? Tienes la cabeza metida en tus calzones todo el día, todo el santo día, qué cosa más desagradable, vamos a esperar que esa cría se parezca al padre, eso sí, ni triciclo, ni bicicleta le vamos a regalar, ni nada que le sirva para huir, arrancar [...] Nada. Nos va a cuidar hasta nuestras muertes... ¿Qué? ¿Ah? ¿Mm?, no empieces con los gritos, con gritos no vas a conseguir nada, ¡pero explícate de otra manera, mujer! Finalmente leía, ¡qué suerte!, acertamos en el primer intento [Selman, 2013: 29-30].

Es finalmente el padre el que decide dejar a Luis tener una carrera como ciclista, pero lo hace, no porque quiera lo mejor para su hijo, sino para escaparse del acoso de Ester. Contra todas sus circunstancias, Luis logra hacerse famoso, consigue reconocimiento y dinero y es ovacionado. Es, entonces, cuando lo descubren los medios de comunicación y el resto del mundo y todos quieren sacar provecho de él: la periodista le coquetea, la madre reaparece en su vida y la molesta vecina vuelve a aparecer porque quiere que asuma su responsabilidad de padre.



Ema, el monstruito, no es un personaje central pero Selman lo utiliza para poner de relieve una situación moral extrema, la miseria moral de la madre. La única rentabilidad que Rogelia puede obtener de su hija es un hijo que represente la posibilidad de futuro. La depravación social es tal que se llega hasta los niveles de aprovecharse de los discapacitados. El hecho de que sea la madre quien se aprovecha de la situación de la hija, ahonda aún más en la miseria moral de los personajes.

Luis se mantiene igual durante toda la obra, disminuido, triste, casi no habla, solo se comunica con monosílabos. No entiende el mundo, no puede entenderlo porque solo lo ha leído en un trozo de un libro de Violeta Parra. Solamente en dos ocasiones se expulsa un poco. La primera, cuando Cata –la periodista- le pregunta qué siente cuando se sube a la bicicleta:

LUIS: Siento que voy a un lugar

CATA: ¿Y qué lugar es ese al que vas? Porque no por nada te dicen el pájaro de Chile. Tú vuelas en tu bicicleta, algunos dicen que bailas, que eres la expresión de la libertad que el hombre ha perdido ¿Cuál es ese lugar?

LUIS: No sé, pero no puedo parar.

CATA: ¿Sientes amor por tu bicicleta?

LUIS: ... no la veo distinta de mí

CATA: Te refieres a que juntos son realmente....

LUIS: Algo [Selman, 2013: 38].

La bicicleta que compró con su sueldo cuando tenía 10 años, es una extensión de sí mismo. Es lo que le permite ser libre, ser el mismo, algo que siente pero que no puede verbalizar bien a Cata.

La segunda vez, es hacia el final de la obra, cuando la periodista le pregunta si es el padre de la criatura de Ema. Luis no responde a la pregunta, solo se dirige a Ema y le dice «Nunca te voy a querer» [Selman, 2013: 66]. En ese momento, Luis huye en su bicicleta y mientras lo hace, se escuchan las décimas de Violeta Parra que dicen:



[...] EN LAS ALTURAS DEL CIELO
SE ACLARA MI OSCURIDAD
[...] NO ESTÁ EN EL MUNDO LA GLORIA
MI CORAZÓN PALPITANTE
NO ME RESPONDEN LAS VENAS
VEO QUE ESTOY EN EL MUNDO
SIN MÁS QUE EL ALMA EN EL CUERPO
QUIERO VER
[...] VUELAN GAVIOTAS DE MÍ
DE MI SILENCIO OSCURO
DE MI EXISTENCIA PEQUEÑA
AHORA TAN RESOLUTO
SE ME SUELTAN LAS PALABRAS
LAS PRECISAS
LAS QUE QUIERO [Selman, 2013: 69-70].

Este es el clímax de la obra en el cual, mediante el recurso del paralelismo, se muestran las coincidencias de la vida de Violeta Parra y Luis, se aclara lo que sucede con él y se adelanta su muerte. En resumen, lo que se dice es que está en el mundo pero no vive, Luis está confuso, quiere ver, vivir pero sabe que no encontrará lo que quiere. Cuando pedalea se aísla, es él mismo; su esfuerzo le permite ir donde quiera en soledad y guardar silencio sobre su vida oscura: el abandono de su madre, el alcoholismo de su padre, lo que fue obligado a hacer con Ema, su mala vida y al final es como si señalara que: ya sé lo que quiero, ya puedo hablar, he tomado una decisión, seré libre. Por primera vez, elijo mi destino, el suicidio, y a través del suicidio la libertad y la felicidad. Selman presenta una imagen que obliga al espectador a estar en dos tiempos, lugares a la vez: en la historia de Luis y en la de Violeta Parra para potencializar el aquí y el ahora. La dramaturga afirma que el llevar a Violeta Parra a escena implica hacerlo con su historia, es decir, trasladar la memoria colectiva al escenario.

En el texto escrito, Luis es un personaje con poca presencia escénica, habla poco, tiene pocos segmentos en la obra y aún así despierta mucha empatía



y ternura en el espectador. Es, sin embargo, el protagonista y todo gira en torno a él. En realidad, lo que dice Luis tiene y no tiene importancia, lo que es decisivo es el hecho mismo de hablar, de estar, de mostrarse a la mirada de los demás como fuente de enunciaciones. Al hablar, define la situación que en su desarrollo produce alteraciones: da visibilidad a unos sobre los otros, hace existir socialmente a unos y a otros no, etc.

La madre, Simona, quien es una más de las personas que quieren sacar provecho de la buena fortuna de Luis no manifiesta remordimientos por haber abandonado al padre. No lo dice abiertamente a Jobundo pero sí aparece como acotación que se fue por aburrimiento, porque todos los días era lo mismo [Selman 2013: 50]:

todos los días una fotografía y yo estaba adentro obediente y en silencio, maldiciendo la silla, la tetera, al niño, la escoba, la mesa, el florero sin flores, el pañal y a ti, todos demasiado cerca, inmediatos, quitándome el aire y la posibilidad de moverme.

Es interesante destacar, que esta acotación/ parlamento posee una nota al pie de página en la cual la dramaturga señala [Selman, 2013: 50] «Simona nunca le diría eso a Jobundo. Nunca le explicaría». La referencia constituye una explicación para el lector. Ella se limita a decir «Me fui, eso fui lo que hice», mostrando así, directamente, la personalidad de Simona al lector/espectador. Simona es un personaje ambiguo para el público quien no logra realmente entenderla. En última instancia, en las dos obras se sugiere la idea de una sociedad de hombres solos, donde las mujeres son presencias efímeras y no alcanzan a ejercer un papel normal ni como madres ni como parejas, ya sea por circunstancias históricas (*Amador Ausente*) u opción personal (*El pájaro de Chile*). El conflicto generacional se presenta en madres que son incapaces de ejercer su papel maternal bien e hijos adolescentes siempre víctimas de las acciones de los padres. Al respecto, Selman señala:



Yo soy super machista, me doy cuenta, soy extraña, no sé como definirme en mi rol. A la mujer yo la encuentro culpable de gran parte de la desgracia del hombre, de este mismo machismo somos muy responsables. Ahora siento que la mujer tiene un poder tremendo al ser madre, es un trastorno tan grande que puede destruir a todo el género femenino si es necesario. Por lo que significa tener un hijo, es lo menos natural en el hombre tener un hijo. ¿En qué sentido? A medida que más nos civilizamos, es más complejo. Creo que es natural al ser madre ser destructiva, por ser madre. Destruir al resto para proteger al niño y al proteger malentendidamente, también se destruye al ser, al hijo⁹.

La maternidad enaltece a Rogelia y a Simona, pero estas mujeres son madres que no quieren ser madres y «esta Simona que es madre, no es madre, no toda mujer tiene la capacidad necesaria para ser mamá, sí tiene lo necesario para ser persona»¹⁰. Rogelia es lo diametralmente opuesto a Simona, es una «‘super madre’, no abandona a su hijo, pero en realidad, uno quiere que lo hubiera abandonado porque en la sobre protección que hace de su hijo le entrega todos sus conflictos»¹¹.

Tanto Amador como Luis son pasivos, sobre ellos pasan las cosas, son las acciones de los padres los que les mueven a cualquier lugar. Son personajes-personas víctimas, castrados. Amador termina enajenado, alienado y Luis, muerto; pero a las mujeres no les va mucho mejor, incluso a Ausente, quien al oler se convierte en un ser humano lleno de todos los conflictos de este mundo. Según Selman, no existe ningún ser humano que no sienta abandono en algún momento de la vida y este sentimiento no es soledad es abandono incluso de sí mismo. El abandono es inherente al ser humano sea quien sea y esté donde esté. De allí el título del libro, *El pájaro de Chile y otra gente posible*:

Este abandono y por eso digo común, este abandono y la marginalidad son comunes a todo el mundo independiente de la situación geográfica que ocupe, el abandono es inherente al ser humano sea quien sea, sea una persona muy

⁹ Mis entrevistas con Leyla Selman. Ver nota 10.

¹⁰ Mis entrevistas con Leyla Selman. Ver nota 10.

¹¹ Mis entrevistas con Leyla Selman. Ver nota 10.



exitosa, o una persona que nadie escucha pero yo les hago hablar en el arte son personas que no tienen la posibilidad de ser escuchadas en el mundo¹².

Dentro de esta concepción y como extensión, cualquier persona puede ser personaje de una obra teatral. Ella misma afirma que «Escribo porque es una necesidad, una forma de contar el mundo, una forma de llorar también, una forma de llorar el abandono, no tanto mío sino de esa idea existencial de que somos arrojados al mundo sin más»¹³.

Resulta paradójico que un país que se abrió al mundo luego de años de dictadura con una economía próspera que hasta le ganó el apelativo de ‘el tigre de Latinoamérica’, exhiba en sus obras universos y personajes aún marcados por temas como la soledad, la falta de justicia, el abandono, el dolor, las secuelas de la traición, la falta de oportunidades y la inequidad social. Sin embargo, obras como *Amador Ausente* y *El pájaro de Chile* demuestran que son temas universales y problemas que aún pueblan nuestro universo cultural y social.

Los relatos se cargan con las huellas que heredan del lugar en el que se construyen pero se convierten en universales al presentar problemáticas comunes a los seres humanos sin distinciones de fronteras, clases o etnias. *Amador Ausente* proporciona una nueva mirada sobre un tema duro de enfrentar para la sociedad chilena, una herida totalmente abierta, la dicotomía recordar/olvidar, la necesidad de olvidar lo que se prefiere no recordar, por doloroso, por cercano, por incomprensible. Habla de la imposibilidad de intentar reconstruir identidades problemáticas, forjadas sobre la base de la negación de la experiencia del dolor. De un modo indirecto y oblicuo –a través de la metáfora- reflexiona desde el presente acerca del pasado reciente. Selma opta por la exposición abierta de temas, presentar el tema de los desaparecidos –tópico complicado y doloroso- es ya un ejercicio en contra del olvido, pero va

¹² Mis entrevistas con Leyla Selman. Ver nota 10.

¹³ Correo electrónico de Leyla Selman, 29 de enero de 2014.



más allá. Ella analiza, para entender dicho presente y proyectar su propia interpretación de ese presente hacia el futuro, invita a cada espectador a sacar sus propias conclusiones y a indagar por sí mismo en la reciente historia chilena. En última instancia, la dramaturga invita al espectador a que se convierta en una especie de coautor de la creación.

En *Amador Ausente*, Selman aplica la intuición a la literatura, escribe sin proponerse nada, sin cuestionamiento; en *El pájaro de Chile* es más pensado, más decidido, resultado de la experimentación con distintos lenguajes escénicos y de un proceso reflexivo de escritura. Para Selman, es una etapa muy catártica a pesar de la búsqueda en el lenguaje. En cuanto a la temática, en esta primera etapa, Selman pasa de un teatro en el que siente la necesidad de ocuparse explícitamente de un tema político controvertido a una pieza en la cual se recrea una figura icónica de la cultura chilena, en una obra intertextual que combina las décimas de Violeta Parra, el baile, la actuación y la música con la palabra, las llamadas artes escénicas contemporáneas. Marvin Carlson [2001: 34] afirma que más que en otras manifestaciones literarias, es en el drama donde las culturas cuentan una y otra vez historias que conllevan significaciones religiosas, social o políticas particulares para el lector. Lehman, por su parte, señala que la dimensión política de un texto «se encuentra no tanto en la tematización de cuestiones políticas candentes (las que no quedan excluidas) sino más bien en la situación, la relación o el momento social que el teatro como tal es capaz de constituir» [2013: 314]. Todo puede tener una dimensión política a través de lo artístico. En realidad, cualquier propuesta teatral está atravesada por temas sociales y, precisamente por esto, también por la actividad política. De acuerdo a esta definición, tanto *Amador Ausente* como *El pájaro de Chile* aplican este postulado y, por lo tanto, el teatro de Selman posee una dimensión política que va de una temática política explícita a una situación política. En *El pájaro de Chile*, como ella misma señala, se abre a una creatividad y experimentación con otros lenguajes escénicos como por ejemplo



la música y la danza que entran a formar parte de la obra como un comentario silencioso, un cuestionamiento y un reforzamiento a la vez, de la palabra escrita y hablada o un elemento de separación entre escenas. Esta intrusión de elementos tomados de las prácticas performativas contribuye a iluminar el material textual. Con estas nuevas posibilidades estéticas, el teatro se erige como una práctica fundamental desde la cual desplegar reflexiones sobre los modos en que vivimos en sociedad y la escena ahora ya no funciona solo como ilustración del texto sino como un espacio abierto a una multiplicidad de lenguajes sobre los que se construye un sistema de tensiones que funciona por relaciones de contraste, oposición o complementariedad.

Leyla Selman es una dramaturga joven y prolífica que pisa fuerte en la dramaturgia chilena con un teatro que SE cuestiona y NOS cuestiona. Por estar afincada en Concepción, en la periferia y/o marginalidad de Santiago, su obra no es muy conocida o su figura muy visible y, por eso, creo que es hora de empezar a difundir y reconocer su talento tanto en Chile como en el exterior.

BIBLIOGRAFÍA

- CARLSON, Marvin, *El teatro como máquina de la memoria: Los fantasmas de la escena*, Buenos Aires, Artesdelsur, 2001.
- CUESTA ABAD, José M, «Dos dimensiones semióticas del diálogo dramático (dramaticidad y teatralidad)» en, *Revista de Literatura*, 1989, Tomo 51, núm. 101, 363-394.
- DIEZ BORQUE, José María, «Presencia-ausencia escénica del personaje» en Luciano García Lorenzo (ed.), *El personaje dramático*, Madrid, Taurus, 1984, 53-65.
- GRIFFERO, Ramón, *La dramaturgia del espacio*, Santiago, Ediciones Frontera Sur, 2011.



- FISCHER-LICHTE, Erika, *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada Editores, 2011.
- KERKHOVEN, Marianne Van, «Looking without Pencil in the Hand» en, *On Dramaturgy, Theaterschrift* 1994, vol. 5-6, 140-149.
- LEHMAN, Hans-Thies, *Teatro postdramático*, Murcia, CENDEAC, 2013.
- _____, «Algunas notas sobre el teatro postdramático, una década después» en Manuel Bellisco, María José Cifuentes y Amparo Ecija (eds.), *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*. Murcia, Centro Párraga y CENDEAC, 2012, 309-329.
- PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Buenos Aires y Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1998.
- SÁNCHEZ, José, «Dramaturgia en el campo escondido» en Manuel Bellisco, María José Cifuentes y Amparo Ecija (eds.), *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*. Murcia, Centro Párraga, 2012, 19-37.
- SANHUEZA, María Teresa, E-mail de Leyla Selman, 29 de enero 2014.
- _____, Serie de tres entrevistas a Leyla Selman, octubre y noviembre 2013 (documento inédito)
- SELMAN, Leyla, *El pájaro de Chile y otra gente posible*. Concepción, Ediciones LAR, 2013.
- STALPAERT, Christel, «A Dramaturgy of the Body» en, *Performance Research*, 2009, vol. 14, núm. 3, 121-125.



Mestiza power de Conchi León, escritora sin fronteras*

Susana Leticia Báez Ayala
Universidad Autónoma de Ciudad Juárez
sbaez@uacj.mx

Patricia Andrea Beltrán Henríquez
Universidad Autónoma de Ciudad Juárez
patricia.beltran@uacj.mx

Palabras clave:

Conchi León, Hipertexto, Dramaturgia mexicana, Frontera, Multiculturalidad.

Resumen:

La dramaturgia escrita por mujeres en México se inserta en una multiplicidad de liminalidades en los albores del siglo XXI. Tanto las fronteras geopolíticas como las textuales, culturales, lingüísticas, de género, de clase, etc., emergen en los textos y representaciones que nos ofrecen estas creadoras. Concepción León (1973, Mérida, Yucatán). Conchi, desde la frontera sur del país, cruza los límites de la península para universalizar la complejidad en la que se mueven sus protagonistas femeninas; su ópera prima *Mestiza power* (2005) la coloca entre las autoras representativas del teatro mexicano actual. La estructura hipertextual, irradiante, fractal de la obra ofrece al lector/receptor absoluta libertad, para interpretar y apropiarse de la polifonía que el texto contiene.

Mestiza power by Conchi León, writer without borders

Key Words:

Conchi León, Hypertext, Mexican theater, Border, Multiculturalism.

Abstract:

Written by women in Mexico dramaturgy is inserted into a multiplicity of liminalities in the twenty-first century. Both geopolitical boundaries as textual, cultural, linguistic, gender, class, etc. Emerge in the texts and representations offered by these creators. Concepción León (1973, Mérida, Yucatán). Conchi, from the southern border, crosses

* Trabajo que forma parte de la investigación *Feminidades/masculinidades irradiantes en la dramaturgia de frontera(s) de México*, a cargo de ambas investigadoras en la UACJ (2014-2015).

the boundaries of the peninsula to universalize the complexity of their female protagonists move; *Mixed power* his debut (2005) puts it between representative authors of the current Mexican theater. Hypertext, radiant, fractal structure of the book provides the reader / receiver absolute freedom to interpret and appropriate the polyphony that the text contains.

1. De silencios y subalternidades en la dramaturgia escrita por mujeres en México

La lectura no es inocente ni aséptica a las teorías que constituyen la mirada de quien lee. ¿Desde qué experiencia, de qué deixis enunciamos lo vivido? Adrienne Rich manifiesta que ella lo hace desde la experiencia vivida, «para reestablecer el contacto entre nuestros modos de pensar y hablar y el cuerpo de este ser humano en particular, una mujer.» [1999: 33] Siguiendo esta lógica, si partimos de la praxis que marca en diversos periodos de la historia a los cuerpos femeninos, destaca la miopía cultural en relación a los aportes de quienes nacen en ellos. Resulta extensa ya la bibliografía que destaca el silencio en el que las palabras creadoras de las mujeres han quedado relegadas, borradas, a partir de valores hegemónicos.

Este trabajo busca reconfigurar la condición de silencios en los que las dramaturgas mexicanas se hallan insertas; buscamos integrar tanto las herramientas teóricas de la crítica literaria, de los estudios feministas y la visión antropológica para denotar la diversidad de lecturas que *Mestiza Power* de Conchi León ofrece a los lectores de cualquier latitud, ahí su carácter universal, como lo demuestran las puestas en escena que se han realizado del texto desde el 2005, a la par que las publicaciones en las que ha sido compilada la obra y los reconocimientos que le ha merecido a su autora. Dividimos este ensayo en cinco apartados: un breve estado de la cuestión de los trabajos que en torno a las mujeres en la dramaturgia mexicana han aparecido en las últimas dos



décadas, en seguida revisamos las múltiples violencias de género a las que se enfrentan estos personajes mestizos del sur de México, para luego dar paso los atisbos antropológicos del mundo maya, la migración, la pobreza y la cosmovisión que el texto refiere. No aparecerán conclusiones, dado que no interesa sino mostrar el abanico de historias y opciones que somos cada una/o de nosotras/os.

Los estudios feministas, a partir de la década de los ochenta del siglo XX, destacan –entre otros asuntos– la participación de las mujeres en la literatura. Aquí no interesa hablar ello solo por el hecho de documentar a la historia cultural de las mujeres; nos parece relevante por los aportes que ofrecen con sus trabajos a la cultura. Si a México nos referimos, en específico a la dramaturgia escrita por mujeres en el siglo XX y los primeros años del XXI, resulta escasa la información.

Algunas investigaciones y/o ediciones que abordan este tema coinciden en ser trabajos recientes, en los que se enfatiza la urgencia de explorar las ausencias. Estela Leñero Franco (2000) alude a tres generaciones de dramaturgas mexicanas, consigna los aportes de estas a principios, mediados y finales del siglo XX, alude a Elena Garro, Sabina Berman, entre otras, para demostrar la pluralidad de temas que las mujeres abordan en sus obras, a la par enfatiza la preocupación de las autoras por la experimentación en la escritura y la puesta en escena. Luisa Josefina Hernández¹, señala que «la dramaturgia en el mundo entero y a través de los siglos no es un género favorecido para las mujeres» [2002: 199], siendo ella una figura señera en este campo literario. Reyna Barrera destaca que: «la creación dramática, durante mucho tiempo, fue considerada por los escritores como único feudo de su imaginación, prohibido a las mujeres» [2003: 9]; desarticulando este prejuicio, la investigadora ofrece

¹ Los trabajos en torno a las dramaturgas mexicanas son escasos, como lo señalamos aquí, recién apareció una compilación de ensayos, entorno a Luisa Josefina Hernández [Véase, Prado y Becerra, 2011].



una antología en la que compila a doce autoras dramáticas². Jacqueline Bixler y Claudia Gidi en *Las mujeres y la dramaturgia mexicana del siglo XX: aproximaciones críticas* (2011) integran ensayos de diversos críticos en torno a destacadas dramaturgas del siglo XX³. Otro material relevante es la antología que nos ofrece Silvia Peláez *Dramaturgas mexicanas contemporáneas*, en la que integra a cuarenta voces⁴ del teatro escrito por mujeres.

No toda la crítica, ni las autoras, asumen ningún tipo de marginalidad. Josefina Hernández, subraya el papel de las féminas en la actuación teatral, ámbito en el que asegura siempre han destacado. Sin embargo, la ausencia de información en las otras áreas, denota un silencio impuesto por factores sociales, patriarcales, falocráticos: «La obra de las mujeres es más o menos comparable a la de los hombres, ni “unos ni otros son marginados o silenciados” [aunque] es notable la exigua cantidad de mujeres que escriben teatro» [2002: 199].

Por lo anterior, los esfuerzos historiográficos que aluden a las mujeres en la dramaturgia parecen enlazarse con las reflexiones que desarrolla la teoría postcolonial respecto a quién elabora la historia de quién. Si la participación de las mujeres en la creación dramática es de largo alcance, la pregunta obligada es: «¿puede realmente hablar el individuo subalterno haciendo emerger su voz desde la otra orilla? [...] ¿Con qué voz puede hablar la conciencia del individuo subalterno?» [Spivak, 1998: 15] Si la cultura patriarcal asignó a las mujeres el

² Véase: Bertha Hiriart, Edna Ochoa, Estela Leñero Franco, Ivonne Reyes Chiquete, María Morett, Norma Barroso, Silvia Peláez, Susana Robles, Thelma Dorantes, Verónica Musalem, Ximena Escalante, Gabriela Yncán.

³ Véase: Sabina Berman, Ximena Escalante, Carmina Narro, Leonora Carrington, Luisa Josefina Hernández, Rosario Castellanos, Elena Garro, Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe.

⁴ Véase: Zarla Abreu, María Elena Aura, Leonor Azcárate, Virginia Bauche, Sabina Berman, Vivian Blumenthal, Carmen Boullosa, Olivia Cairo, Pilar Campesino, Lourdes Canale, Maribel Carrasco, Bárbara Colio, Mireya Cueto, Ximena Escalante, Carmen de la Fuente, Ángela Galindo, Elena Guiochins, Luisa Josefina Hernández, Virginia Hernández, Berta Hiriart, Estela Leñero, Concepción León, María Luisa Medina, Sylvia Mejía, María Morett, María Muro, Verónica Musalém, Carmina Narro, Edna Ochoa, Silvia Peláez, Marcela del Río, Claudia Ríos, Susana Robles, Norma Román Calvo, Gilda Salinas, Alejandra Trigueros, Teresa Valenzuela, Maruxa Vilalta, Gabriela Yncán y Denisse Zúñiga.



espacio privado y la escritura del texto teatral implica un vínculo con el espacio público, dado que para cerrar el ciclo se espera ver en un escenario lo creado, ¿cómo se puede fracturar este silencio?

De forma paralela, a la posición que tiene las mujeres en el teatro en México, es preocupante la borradura que en esta esfera creadora se le asigna a las obras escritas por aquellas personas que no habitan los centros culturales en México; quienes viven y trabajan alejados de la Ciudad de México, en donde desde la época colonial se concentran los poderes fácticos y simbólicos en nuestro país.

Los/as escritores/as que se ocupan de realizar sus obras desde los márgenes suelen vivir los procesos de exclusión y normalización a los que se refiere Michel Foucault. Las instituciones exigen renunciar a la patria chica, trasladarse a la metrópoli para abrirse camino y conseguir un cierto estatus en el ámbito cultural. Sin embargo, de la década de los noventa a la fecha se vive un proceso de insubordinación de las/os excluidas/os. La gente que se dedica, al teatro en sus diversas ramas, opta por quedarse en sus lugares de origen y/o de residencia. Los treinta volúmenes de la Colección Teatro de Frontera, que coordina Enrique Mijares Verdín, de 1996 a la fecha, son prueba de la consistencia de este posicionamiento, no regionalista, sino ciudadano de quienes escriben y realizan teatro en las fronteras norte y sur, a la par que en otras internas del país.

Mijares Verdín ha editado autores de la frontera norte de México de la talla de Víctor Hugo Rascón Banda, quienes destacan a nivel nacional e internacional. Mijares (2010) ha expresado en distintos momentos que los receptores del texto y el espectáculo teatral aceptan la convención teatral si se sienten interpelados por los asuntos que se muestran en escena. Postulado que lleva a los Talleres de Dramaturgia hipertextual que imparte en los Estados del norte del país y en otras fronteras de México, como por ejemplo el Istmo de Tehuantepec. Entre los aporte de este académico de la Universidad Juárez del



Estado de Durango, se encuentran volúmenes en lo que reúne las obras de dos autoras de fronteras: *Virginia Hernández* (2005, volumen 15), quien vive en Ensenada, en el noroeste de México y *Conchi León. Dramaturga de la península* (2013, volumen 29), quien reside en la península de Yucatán. Si bien en el resto de la colección aparecen las obras de distintas dramaturgas, estos números destacan por ser monográficos de sendas escrituras liminales, que se intersecan a pesar de la distancia geopolítica que las define.

Enrique Mijares en su libro, *La realidad virtual del teatro mexicano* (1999), documenta que la obra de Jesús González Dávila: *Las perlas de la Virgen* (1996), le permitió observar nuevas formas de hacer teatro en el norte del país. Más adelante desarrollará el concepto de teatro hipertextual (2010), en el que destaca la estructura de los textos, los cuales se distinguen por su polisémica, intertextualidad, fragmentariedad, fractalidad, rizomáticas, nódicos [Báez, 2013].

Conchi León, Concepción León Mora, nace en Mérida Yuctaán en 1973. Actriz y dramaturga, Diplomada en Dirección de Teatro para Niños, literatura, protocolo, periodismo y dramaturgia. Escribe y estrena su obra *Mestiza power* en el 2005, texto que se mantiene en diversas carteleras nacionales e internacionales hasta la fecha, con el cual obtiene diversos reconocimientos. El libro de Conchi León nos transporta a otras fronteras de la dramaturgia mexicana: el sur del país. La certera mirada del investigador duranguense, Mijares, permite que accedamos a las once obras que se compilan en él: *Todo lo que encontré en el agua*, *Las chancletas U.S.A.*, *Crónica de un presentimiento*, *Tolok Paradise*, *La otra crueldad*, *Santificarás las fiestas*, *Las creyentes*, *En medio del mar salado*, *Piedra de lluvia* y *Mestiza power*.

Las obras compiladas nos acercan a una diversidad de temas. El de la locura senil, la prostitución y abuso infantil, la trata de mujeres, las arbitrariedades de la autoridad hacia la propiedad indígena, la migración de origen yucateco hacia los EUA, la problemática que quienes se quedan en los



lugares de origen esperando el imposible retorno de quien partió, la equidad de género hacia las mujeres desde la estructura patriarcal; la normalización de lo femenino, que como dice Marcela Lagarde solemos realizar las «guardianas del orden», es decir las madres, tías, abuelas, hermanas, vecinas, etcétera. Una posible mirada al tema del aborto (aunque esto no es explícito en el texto) de *Crónica de un presentimiento*, en donde tres mujeres cuidan un número respetivo de hongos a la orilla del mar. *Tolok Paradise* cruza otras fronteras internas a la geografía y diversidad cultural del mundo indígena. Nos ofrece las denuncias policiacas documentadas a lo largo de cinco años. Un mundo de microhistorias que indagan en el abuso de poder político. El texto nos lleva de una microhistoria a otra. Si bien en ella el personaje masculino resulta protagónico, el femenino juega un papel central como motor de la acción y la toma de justicia que se busca. La violencia intrafamiliar en sus vertientes físicas, sexuales y simbólicas se entreteje en *La otra crueldad*. La santería y sus laberintos se indagan en *Los creyentes*. El mito de las sirenas aparece en *En medio del mar salado*. *Mestiza power* cierra el volumen. Destaca por ofrecer la mirada del mundo indígena y mestizo desde la perspectiva de las mujeres mayas; el texto nos entreteje una multiplicidad de subordinaciones que las mujeres mestizas viven. Violencia sexual, discriminación de clase, abusos laborales como trabajadora doméstica, violencia intrafamiliar, falta de acceso a la educación, discriminación al interior de su etnia, discriminación entre mujeres de su propia cultura.

2. Mestiza Power, fragmentación de las violencias de género

Más allá de los temas que se entrecruzan en esta obra, su recepción implica la ruptura con los cánones literarios hegemónicos. León crea una dramaturgia hipertextual; su texto se distribuye en cinco escenas, cada una



corresponde a un nodo, un rizoma de lo femenino del mundo mestizo, romper con las estructuras lineales. Al adéntranos en ellas, lo primero que emerge suele ser el desconcierto en el receptor. *Mestiza power* integra en el primer segmento el diálogo entre tres mujeres: Mestiza 1, Mestiza 2 y Mestiza 3. Esto implica un distanciamiento con personas concretas, nos inserta en la virtualización de lo femenino, integra la posibilidad de personajes intercambiables. Cada una de ellas podría ser cualquiera de nosotras, con independencia de vivir la realidad del mundo maya o cualquier otra, en donde la condición de vulnerabilidad se evidencia, a la vez que se perciba la capacidad de resistencia y/o residencia de los personajes al decidir en torno a sus destinos. La no singularización de los personajes los delinea como universales; *Mestiza Power* ha sido representada en diferentes partes de México, Latinoamérica EUA y Europa⁵, logrando la con-vivencia teatral, dado que las problemáticas que enuncia no son privativas de una región, los dilemas humanos, que muestra, aluden a la condición humana universal, incluso masculina.

La segunda parte del texto cambia la forma discursiva, encontramos tres monólogos, en los que las mestizas nos ofrecen su testimonio de vida: la relación de una empleada doméstica y su patrona, la de una vendedora ambulante que contesta una encuesta y la de una hierbera que habla de sus dones místicos para curar a través del viento. Cada uno de estos apartados podría leerse de forma independiente, gracias a su autonomía, dejan abiertas las posibilidades de resolución del mismo a quienes nos/se identifican con su problemática.

⁵ Véase la página web de la autora, en donde ofrece información de las puestas en escena de la obra. <http://www.conchileon.com/mestiza-power-teatro-regional-yucateco.html>





Las voces de los personajes, las escenas, sus dilemas humanos se nos ofrecen de manera fragmentaria; las perspectivas son múltiples (por ejemplo en *Las chancletas de EUA*). Cada escena o fragmento emerge como pantallas en el ciberespacio. Mijares (2010) insiste en que toda literatura es una virtualización de la realidad, en donde el receptor navega de un nodo a otro, dependiendo de su interés por explorar las opciones que ofrecen los *links* (intertextualidades, intratextualidades).

Estas Mestizas nos insertan en el complejo ámbito de la violencia física, económica, laboral, institucional, de clase, de etnia, de edad, de nivel educativo que se interseca en los cuerpos y las vidas de estas mujeres. La violencia de género que vivimos las mujeres en México ha derivado en la necesidad de crear leyes, considérese la *Ley general de acceso a una vida libre de violencia para las mujeres* (2007), como resultado de un estudio acucioso en torno a los feminicidios en diez Estados de la República Mexicana. No obstante, la realidad concreta sigue arrojando datos de la multiplicidad de limitantes que atraviesan las mujeres en nuestro país. *Meztiza power* alude a una triple segregación de las protagonistas, por ser; mujeres, pobres e indígenas.



La mirada del feminismo postcolonial permite asomarnos a la condición de subalternidad, de explotación y silencio en la que las mujeres indígenas han vivido por siglos en México, en Latinoamérica y otras latitudes colonizadas. A decir de Segarra (2000) rasgos como el bilingüismo de las comunidades, el aprendizaje de la historia y las glorias del pueblo colonizador, los valores e idiosincrasia impuestos a las comunidades autóctonas, entre otros factores, impiden la conciencia del Yo, frente al Otro-Colonizador que disciplina.

Mestiza power representa un discurso transgresor; quien toma la palabra son los sujetos subalternos, marginados, cuyo destino es el silencio. Estas tres mestizas se enuncian desde el bilingüismo que entreteje el texto; la obra responde al concepto de ‘literatura menor’ propuesto por Deleuze y Guattari (citado por Segarra, 2000: 79) para referirse a la literatura que realiza un grupo minoritario en la lengua del colonizador, desterritorializándola, este empleo adquiere un significado político, en donde los asuntos individuales poseen un valor colectivo. La voz, las michohistorias, los dilemas humanos de cada una de estas mujeres enuncia y denuncia el rezago histórico-político en el que hayan los grupos minoritarios (mujeres, niños, jóvenes, indígenas, vendedores ambulantes, curanderas/os, etc.) se hallan frente a los grupos dominantes (Estado, clase media, instituciones educativas, de salud, de bienestar social). La teoría poscolonial, aunada a la crítica feminista, destaca Segarra al reivindicar el valor literario de los textos escritos por mujeres: «abre el canon a otras voces procedentes de espacios no hegemónicos» [Segarra, 2000, 84].

Conchi León, en estos términos, ofrece una escritura poscolonial, desterritorializante de la colonización que impone la hegemonía lingüística, patriarcal, falocrática, occidental. Esto lo consigue a través de un uso coloquial del lenguaje, un fino humor, ironía y sarcasmo.



MESTIZA 1: Yo tengo nervios, los nervios me dan fuerte, hasta cuando yo vea ya se fue de lado mi boca. Toy tomando agua y se sale de mi boca. Jach así (Gesto). Sobándolo, sobándolo se me curó.

MESTIZA 2: Flaquita, que me veía. ¡Manitas me quedó! Cuando me vino la mala enfermedad me pasé a morir. Vendimos los pavos y me llevó al doctor.

MESTIZA 3: Me salieron unas manchas negras en mi cara, me embadurné huix (orín) de nene y se me quitaron. ¡Nada de doctor, nada de nada! [2013: 247]

Es evidente la ‘falta de concordancia’ sintáctica, morfológica en el uso del español por parte de esos personajes subalternos. No obstante, el que desde la lengua del Colonizador enuncien sus condiciones de vida, ya es un acto dialéctico. La intercalación de términos en maya, como huix, alerta al receptor del terrero liminal que pisa. A la par se destaca la cosmovisión y los saberes tradicionales de la medicina indígena.

Las mujeres enuncian su postura económica y política ante el Estado, quien ejerce una violencia institucional al no crear programas sociales, de vivienda de salud, económicos que les permita a estas comunidades trascender la condición de pobreza extrema. Las becas que da el gobierno, además de insuficientes para la resolución del rezago social, hieren la subjetividad de los individuos, quienes observan el engaño institucional del que son objeto. La fina ironía constituye otro acto discursivo que descoloniza el lenguaje: «El gobierno sí te ayuda. Te da una casita –chiquitita– como de paloma, pero sí te la da» [2013: 247]. El uso de los diminutivos y la referencia a los palomares cuestiona la ineficacia de las políticas de vivienda que los gobiernos implementan para las poblaciones empobrecidas.

La violencia intrafamiliar que enuncian los personajes femeninos puede ser visto como otro acto descolonizador del silencio: nombrar equivale a liberar, en el sentido no de la denuncia legal, sino del re/conocimiento del Yo (ultrajado) y el Nosotros (cómplice). Un acto local, doméstico, nombra lo universal. Las tres mujeres refieren las violencias que han vivido y/o ejercido



insertas en un contexto de pobreza, de ahí que las jóvenes, deciden casarse a temprana edad:

MESTIZA 3: Jach éramos pobres [...]

MESTIZA 2: Te da tu puño así de comida. Puro eso, puro eso. Me fastidié... Dije, mejor me voy a casar, ahíta. Así que me casé con ese señor [...] Cuando quedó grande mi hijo, supe que tenía mujeres y lo dejé. Vine a trabajar a Mérida [2013: 248].

Este fragmento se interconecta con *Es que somos muy pobres* de Juan Rulfo, al recrear la situación de extrema pobreza que viven las mujeres, ya no en el espacio rural, sino en las ciudades. Alude a las nuevas estructuras económicas en donde las mujeres se insertan en el sector informal de la economía, lo que no les asegura un bienestar; ni el trabajo doméstico, ni el comercio informal ni el saber popular les otorga condiciones para romper con su de condición marginal histórica; la cual queda plasmada en los testimonios de estas mujeres.

Las Mestizas constituyen sujetos sociales que no acceden a la educación: «Es que antiguamente los papás no te dejaban estudiar. Pensaban que solo quieres aprender para escribir cartas al novio» [2013: 249]. Jovencitas cuyo único destino es el matrimonio, en donde la voluntad paterna es incuestionable:

MESTIZA: A mí a los doce años me pidió mi marido con mi papá para que yo poble. Primero dijo, ¡No!, ta muy chica pa casarse. Luego dijo, ¡Sí!, ta bien, que vaya. Yo no lo conocía... Me dijeron: ‘Este es’, me casé y me fui a poblar. [2013: 250].

Estas mujeres se hallan destinadas a responder al ser femenino hegemónico: el ser de y para los otros. Su responsabilidad es la reproducción humana, el aprender los oficios propios de su sexo, como hacer tortillas:



MESTIZA 1: Cuando me enseñó a tortear mi mamá, viro la tortilla y se rompe un pedazo, uas, otro uas, otro, así hasta que volvió ella y lo vio, tsssss, me quemó mi mano en el comal. Pero mira, rápido lo aprendí [2013: 248].

El mundo infantil en el que crecen estos personajes se encuentra cargado de violencia familiar, de carencias económicas; una vez casadas no mejora su condición. La obra integra los monólogos de cada una de ellas: Adrelaidina (Cuando las chachas se van), Soco Soyoc (la mestiza del Ray-Ban) y Rosa Amén (La del Gran Poder), cada uno es una especie de ventana electrónica que condensa la situación de abandono social e institucional al que están condenadas por ser de una etnia en México.

Soco Soyoc aparece en escena con unos lentes Ray-Ban, los cuales tendrá puestos todo el tiempo. El énfasis en el uso de este artículo ‘suntuario’ del entorno neocolonizador (EUA), contrasta en una escena en la que los elementos culturales del ámbito maya destacan. Este tipo de lentes oscuros se relacionan con el mundo occidental y con la clase media y/o alta. El cine ilustra el clasismo que sostienen este tipo de objetos-símbolo, considérese a Audre Hepburn, quien aparece como intertexto en *Desayuno con diamantes* (1961). La publicidad de este producto desde principios del siglo XX ha sido dirigida a destacar los modelos estéticos anglosajones en hombres y mujeres; será hasta la década de los ochenta que figuras como Michael Jackson los usará como parte de su atuendo. Si bien la publicidad apela a la imagen, también lo hace desde un discurso médico. Los Ray-Ban en Soco Soyoc aluden a estos sincretismos culturales, en los que en apariencia el neoliberalismo permite el acceso a todo tipo de bienes, con la única condición de poseer e recurso económico para adquirirlo. El debate antropológico respecto a la influencia cultural, la aculturación, hibridación, interculturalidad entre dos grupos como el maya y el occidental implica detractores y apologistas de la integración. Soco Soyoc mientras ejerce su oficio de vendedora ambulante explica a Mestiza 1 la razón por la cual lleva puestos sus Ray-Ban:



MESTIZA 1: ¿Y qué, son sus nuevos lentes? ¿Ya hay sus Ray-Ban?

SOCO: Nooo, lo que pasa es que tengo cataratas, no me puede dar el sol, ayer me operaron mi ojo. Pero si no vendo no como. ¿Qué quieres que yo haga? ¿Sabes qué pasa?, que hace años me dio un siaso (sillazo) mi marido en mi cara. ¡Cuando sentí el golpe, bom! Caí al piso y dije: ya'sta, allá quedé. Pero nada, no morí, nada más me salió la catarata. Me operó el doctor y mientras, traigo mi lente [2013: 257].



La imagen de una subalterna con un elemento de prestigio de la sociedad colonizadora rompe la imagen convencional de la mujer indígena. Mientras pela las toronjas para venderlas, desgaja su vida. Informa de la situación de violencia simbólica y verbal que ejerce su hermana sobre ella; destaca el problema de alcoholismo y posible drogadicción en el que está su hijo, los problemas que con la autoridad que ha tenido, incluso ha estado el joven en la cárcel: «[...] ¿será que mi hijo come drogas? Agarro su boca, su lengua, todas sus muelas, no tiene mascado drogas, sólo lo está diciendo mi hermana. Es cabrona ella, ¡lo tira a joder!» [2013: 258]



Menciona el carácter iracundo del marido: «le encantaba pelear, un día que no pelea no está contento, creo que ta chich naac (triste) [...] su modo de mi marido es pegar, me acorreateaba con un palo, cuando me dice alcanzar, yo me privo, no sé nada» [2013: 258] La violencia física que sufre a manos del marido, crea un patrón de conducta que reproduce el hijo, quien también golpea a Soco Soyoc. Ante la pregunta, de Mestiza 1, si denunció al marido por estos hechos, Soco responde que no. La experiencia de su hija la hizo desistir:

[...] Mi hija si metió a su marido en el cálder, ah! Pero porque él le desnegoció su ojo de por vida. Pero lo sacó rápido, porque la amenazó su Rafaela y mi yerno le dijo: «Los días que yo pase en la cálder son los balazos que te voy a meter». Mare, al día siguiente lo fue a sacar [...] [2013: 259]

La complejidad de la inequidad en la que viven estas mujeres queda manifiesta en la obra, pero la autora no coloca a los personajes en un panorama oscuro. El fragmento en el que Adrelainina cuenta su historia permite distinguir la capacidad no solo de resistencia, sino de autodeterminación que van entreverando estas mujeres, el empoderamiento económico:

ADRELAININA: Tengo mal carácter, no soporto un hombre junto a mí... [...] No me gusta que me manden. ¿Te van a mantener? Tampoco, mejor sola toy feliz [...] Toy trabajando de vender en Mérida [...] Prefiero así estar sola, Si sale la venta comí, si no, no comí [...] Soy feliz así, meciendo, meciendo en mi hamaca... Un chan tupito (un lado de la hamaca) para mi mamá; platicamos, meciendo, meciendo... Nada me falta » [2013: 256].





Sin que estos personajes enuncien una conciencia de género y/o feminista sus experiencias de vida consiguen en el apartado *Las aguadas*, último del texto, insertar al receptor en un ambiente casi onírico, lúdico, sensual. La naturaleza, sus aromas, su presencia interpela al sentido del olfato: «Las mujeres llevan ramos de romero, albahaca, ruda y rosas; las van deshojando, estrujándolas y echándolas al agua, donde lavan sus manos y sus cabellos en un baño ritual» [2013: 256]. No es el objetivo de este trabajo referir la puesta en escena, sin embargo vale la pena mencionar el impacto que tuvo en el proceso de identificación la representación que tuvo lugar en Ciudad Juárez en el 2006, el teatro del IMSS se impregnó de los olores de estas hierbas aromáticas, consiguiendo que se creara una atmósfera única. Las tres mujeres mientras lavan sus cabellos narran una especie de leyenda, en donde una mujer que rompe con los paradigmas tradicionales se autoexcluye en la selva, allí pare un hijo, recoge una perra hambrienta y a esta la presiona para que le cante al niño mientras la madre hace los trabajos domésticos. Cuando sucede esto, el realismo mágico maravilloso se inserta en el texto, así como la estructura en abismo en donde cada mujer es un nodo dramático.

Si bien los monólogos centran la mirada en las micro historias de estos tres personajes femeninos, la estructura de la obra es abierta, ya que las escenas



podrían continuarse a partir de la microhistoria de cualquier otra mujer, de cualquier otro espacio y tiempo, en el que su condición femenina la mantenga en subordinación y su condición histórico-política-cultural en un estado de colonización del que sus palabras permiten salir: «SOCO: [...] ¡No, de mí no hablo! [...] Porque no, porque no me gusta. ¿Sabes qué? Mejor cierra tus ojos para que ya no me veas, porque yo ahorita cierro mis ojos y tú no estás... ¡Desapareciste!» [2013: 262].

3. Atisbos antropológicos en *Mestiza Power*

Merced de la peculiar expresión del pensamiento irradiante, la estructura del texto muestra –como en un caleidoscopio– coloridos fragmentos de la vivencia común, evocados de manera asociativa con el ritmo y el tiempo propio de la oralidad. Desde el punto de vista antropológico estos fragmentos son notables, no solo porque de entrada tratan problemáticas relevantes de la sociedad maya actual, como son aquellas vinculadas con los procesos de salud/enfermedad/sanación, la pobreza, la migración a los centros urbanos próximos, el género y la violencia intrafamiliar, sino también porque fungen como pequeñas ventanas que dejan entrever la identidad anclada en las estructuras míticas del pensamiento mágico que delinean la construcción simbólica del mundo y de la sociedad maya yucateca. Con todo, aquellas vicisitudes de la vida cotidiana quedan siempre enmarcadas en la tensión constante que genera la irrupción del influjo de los procesos de modernización en los patrones tradicionales de la subsistencia y la cultura de los mayas yucatecos, entrañablemente ligados al cultivo del maíz y la apicultura, base alimenticia y material de las familias mayas.

En adelante, destacamos la obra de Conchi León, más allá de su valor literario, por su riqueza y valía como un texto rico en elementos simbólicos y



culturales que rescatan las vivencias y las subjetividades de los campesinos mayas de hoy, a través de las voces femeninas.

4. Migración, pobreza y otredad

La reciente revelación de Conchi León como escritora nos ofrece una mirada a los fenómenos mayas tan propios de su tiempo. A través de las voces femeninas de *Mestiza Power* se vislumbra una sociedad maya que boga a contracorriente, en un contexto que en las últimas décadas se ha transformado a toda prisa. Un sinfín de pequeñas comunidades mayas han quedado desbordadas por los procesos de modernización, que de suyo pretende arrastrar el acelerado desarrollo de centros turísticos en la Riviera Maya y Cancún y el crecimiento de las ciudades, que han sacudido el *habitus* (ecológico y cultural) tradicional de los mayas.

Conchi León corre el velo para mostrarnos las paradojas y los conflictos que, derivado de estos procesos de modernización, engendran la migración a las ciudades y centros turísticos y, por implicación, el empleo asalariado. Al principio constituía una migración de carácter temporal, pero poco a poco se ha vuelto cada vez más definitiva.

La migración de los campesinos mayas tiende a explicarse por la baja productividad del campo, por el agotamiento de los suelos, la sequía y los ciclones. En las comunidades mayas sobra pobreza, marginalidad y rezago social. En este escenario, la migración a contextos urbanos promete oportunidades e ingresos que hacen soñar con una vida mejor. No obstante, es difícil alcanzar este sueño cuando la mayor parte de los migrantes mayas obtienen empleos que sobrellevan bajos salarios, condiciones laborales abusivas y carentes de las prestaciones sociales mínimas.

La complejidad de este fenómeno queda bien retratada en *Mestiza Power*, donde la dramaturga nos mueve, como un péndulo, en un ir y venir



entre los espacios, los saberes y las prácticas tradicionales de vida doméstica de las mujeres mayas y su vida en ciudad de Mérida, referente urbano de Yucatán por antonomasia. En fragmentadas vivencias, la obra pone de manifiesto la conflictiva inserción de las mujeres mayas dentro de una sociedad citadina que atropella, rechaza y estereotipa la identidad indígena. Para las mujeres mayas, generalmente jóvenes, que migran a la ciudad las oportunidades de trabajo asalariado se relacionan con los roles tradicionales asignados a la mujer en el hogar, es decir como criadas o sirvientas, despectivamente llamadas en México como las *chachas*. Tal como se aprecia en el siguiente extracto:

MESTIZA 2: En Mérida hay quienes te humillan en tu trabajo.
[...]

MESTIZA 1: Taba yo pobre, pobre. Fui a pedir ayuda con una patrona porque no hay que comer. Dijo así la patrona: «Te voy a dar quinientos pesos y me dejas a tu hija más chica –así no gastas en ella–, cuando se te gaste el dinero, vuelves, te doy otros quinientos y me firmas un papel para que yo me quede con la niña»

MESTIZA 3: ¡Volteo! ¡Si mi hija no es perro pa que yo la regale! [2013: 252]

ADRELAIDINA: Noo, con esa señora no vuelvo, paga muy poco. Además, esa señora a veces te paga, a veces no. Voy a volver a mi pueblo, es quincena, debe pagar, le cobro y dice: «Ay, reina, no he ido al cajero, luego te doy, chula». Si no tengo efectivo, ¿cómo me voy a regresar a mi pueblo? ¿Caminando?

ADRELAIDINA: [...] Te dice la señora, haz esto, haz lo otro. Lo haces, ya trabajaste, luego tienes hambre, ta chillando tu barriga porque ya lo trabajaste... Toy trabajando, es justo que te den buena la comida, porque lo que toy cobrando no es una cantidad. Con trabajo una gargantita, un ala de pollo, eso te dan. Pero esa señora, como eres pobre, te ven mestiza, te dan la comida asedo [añeja], si no soy animal...



SEÑORA: A Ella nunca le hizo falta nada, yo la llenaba de regalos, hasta mis cosas le di muchas veces. Que ella no las agarraba por orgullosa, es distinto.

ADRELAIDINA: ¡Ja! Si me daba cosas, me dice «pa que no te molestes que no te pagué esta quincena, te voy a dar estos zapatos». ¿Puedes creer que me daba unas chanclas todas rotas? ¡Zapato, tremendo tacón así! Grandotote. ¡A me caigo...! Luego me daba vestidos... ¡¿No está viendo que puro hipil uso?! Si no soy catrina. Es su maldad de la señora, me trata de humillar... [2013: 253-254]



En *Mestiza Power*, Conchi pone énfasis en que el abuso y los atropellos que sufren las mujeres no son solo por ser pobres, sino también por ser indígenas. Vestir a la usanza maya (huipil), apropiarse desde su ideosincracia del español, tener una baja escolaridad son signos sobre los que se cargan una serie de connotaciones negativas y estereotipadas –vinculadas con la noción de barbarie y otras relacionadas con esta, como incivilizados, sucios, ignorantes,



etc. De allí que muchas prefieren, en lugar de los trabajos asalariados, dedicarse al comercio informal, como vendedoras, que les permite gozar de mayor autonomía (p. e. en los horarios).

5. Cosmovisión maya

La actual cosmovisión de los mayas yucatecos es un crisol de una constelación simbólica fraguada en un devenir histórico milenario, trastocada dramática e incesantemente por los procesos de aculturación delineados desde los tiempos coloniales hasta nuestros días. *Mestiza Power* es a todas luces una pieza teatral cargada de elementos simbólicos que ilustra cómo la cultura maya irrumpe la naturaleza para crear un paisaje humanizado, colmado de significados, que son transmitidos de generación en generación. Inmersa en la visión de mundo de los mayas yucatecos, Conchi León delinea con sensibilidad y poética los trazos de una naturaleza atiborrada de espíritus que habitan el paisaje yucateco, que conmueven los aspectos más apreciables de la vida social y familiar de los campesinos mayas, a saber la obtención del maíz y la salud.

Si bien el pensamiento religioso maya no es de ningún modo equidistante de aquel configurado en los tiempos prehispánico, permanece la visión de un orden natural resguardado por espíritus guardianes o centinelas – como los *Balamoob*, *Yuntziloob*, *Aluxes*– que pueblan los diferentes planos cósmicos (cielo, tierra, inframundo) y cuadrantes terrestres (norte, sur, este, oeste), dominan los fenómenos climáticos (lluvia/ sequía) y son dueños y protectores de los animales y las plantas del monte. La naturaleza de estos espíritus es ambivalente, a veces se los invoca para hacer el bien y otras para causar daño. Son identificados con los vientos o los aires, aunque también es frecuente encarnen las formas de personas o animales. La significación, la función y la presencia que encierran estos espíritus en el pensamiento maya es bien conocida por Conchi León, por lo que no extraña que sea uno de los



tópicos frecuente en los diálogos de *Mestiza Power*. Tal como se observa en la oración que pronuncia una de las mujeres maya en la obra:

SOCO: [...] ¿Dónde estás, Viento Amarillo? Demuestra tu bondad en mí. ¿Dónde estás, Viento Rojo? Demuestra tu bondad en mí. ¿Dónde estás, Viento Negro? Te estoy llamando para que demuestres tu poder. Les llamo a los señores Balam. A los cuidadores de las milpas. A los dueños de los vientos. A todos ello los estoy llamando para que me muestren su poder [2013: 262].

Dado que los mayas conciben la relación con estos espíritus o dueños de la naturaleza en términos de reciprocidad deben compensarlos por permitirles cultivar y obtener otros recursos del monte (animales, madera, miel), ofreciéndoles parte de los productos de la milpa, de los panales y de la cacería. Los dueños de la tierra y del monte son peligrosos de por sí, porque transmiten aires que son nocivos para la salud, especialmente cuando la persona esta calurosa. La alteración del orden natural aunado a la falta de reciprocidad por parte del campesino y su familia constituye un agravio a los guardianes y dueños del monte y por ende pueden ser castigados con enfermedades, padecimientos, accidentes o incluso la muerte [García y otros, 1996; Hirose, 2003, 2008; Beltrán y Huicochea, 2010]

La autora atisba, en los diálogos de *Mestiza Power*, la peligrosidad de los malos vientos, los aires y los remolinos; no solo pone de manifiesto un desequilibrio en la reciprocidad entre los campesinos mayas y los espíritus que habitan el paisaje, sino también devela los galimatías de la atmósfera social al interior de las comunidades mayas. A través de las voces de sus personajes femeninos emergen el descontento, los desbarajustes, el desconcierto que pulsan la vida familiar y comunitaria, cristalizados en sentimientos de envidia, celos, miedo y desconfianza. Entonces, la mala fortuna, la enfermedad, la tristeza, la apatía y la locura aparecen como un signo que, derivado del pensamiento mágico, que los mayas atribuyen a la brujería. Al cabo, los



hechizos que tienen el propósito de dañar a otros dan cuenta de las transgresiones a los valores y las conductas que tienden a conservar la armonía de la convivencia social, alteran la cohesión y la solidaridad de las comunidades mayas. Aunque Conchi León pone al descubierto esta importante faceta de la cotidianidad maya, la brujería rebaza el género femenino:

ROSAMÉN: [...] Llevo años en esto. ¡Cosas que no he visto! Una mujer castigó a su marido porque se enteró que él iba a tener un hijo con otra. Le hizo un trabajo fuerte. A la hora de dar a luz, la mujer murió allí y cuando dijo salir el niño, salió en cuatro patas, era un animal horrible que enseguida corrió al monte. El marido quedó loco. Esas cosas existen. Los vientos son poderosos... [2013: 263-264].

Tampoco es exclusivo del género femenino el oficio de curanderas, la autoridad más importante en las comunidades mayas, el *H meen*, figura masculina. Su ámbito de competencia se relaciona con la ritualidad relacionada con el cultivo del maíz. Mantiene el equilibrio entre los campesinos mayas y los señores del monte, dueños de la milpa, y por implicación, curar las enfermedades causadas por la falta de reciprocidad por parte de los campesinos. Las mujeres, en su calidad de curanderas, están privadas del prestigio que conlleva la tarea de perpetuar el equilibrio cósmico, no porque no puedan lidiar con los espíritus de los montes y la milpa, sino por la asignación de los roles de género. De hecho lo hacen cuando envían malos vientos, como se aprecia en este fragmento:

ROSAMÉN: [...] Como mi marido curaba y ahora que murió yo tengo el «don» (virtud, el poder), pues me dejaron de hablar mis vecinas, ¡ah! En su corazón de ellas está el odio, no en el mío. A veces me entran ganas de enviarles un mal viento y acabarlas. ¡Lo puedo hacer! Hay gente que no lo sabe y otros lo saben y no lo creen. [...] Una vez que se descubre que le tienen hecho maldad a aquella persona, se le cura. Esa persona te está fregando, se lo vamos a devolver. ¿Qué es lo más quiere esta persona? Ah, su milpa... Por allá lo vamos a fregar: le mandamos un viento que le detenga las nubes de la lluvia y se le seca su milpa, ¡ah! ¿Más fuerte? Entonces le mandamos un viento en forma de remolino y le destruye su milpa, uno por uno le va arrancando su cosecha, lo levanta todo. Luego el aire se va... desaparece... ¿A quién van a



culpar así? ¿A quién van a meter a la cárcel? ¿Al viento? [...] A veces en las casa [sic] está el mal, yo entro con el don y como si fuera escoba lo barro todo [2013: 263].

En los diálogos de *Mestiza Power* se condensan los avatares de la cotidianidad de las mujeres yucatecas, entretejidos con los hilos de la tradición forjada con los vestigios de la antigua cosmovisión maya y la inevitable proximidad con una otredad, cuyo pivote y derrotero centellean los tintes de una truncada sociedad moderna, de corte occidental. La salud es un campo claro de esta situación. Es evidente que en actualidad la población maya consulta a los doctores y a los fármacos como parte de su cotidianidad, a los cuales recurre con frecuencia, y entre risas miran hacia atrás, cuando muchos cerraban sus puertas y se escondían en sus casas para evitar ser vacunados contra el sarampión o el paludismo. No obstante, la medicina tradicional continúa desempeñando una función destacada en el cuidado de la salud.

Hasta ahora el modelo hegemónico de la medicina científica se basa en un paradigma excluyente, que no considera los saberes y prácticas tradicionales en el cuidado de la salud de la población indígena [Menéndez, 1980]. La autoridad y la legitimidad que tiene la medicina científica en las políticas e instituciones de salud promovidas por el Estado mexicano ha incido en la transmisión de los saberes y prácticas de la medicina tradicional, en la modificación y el abandono de ciertas prácticas curativas, como las punciones, que considera peligrosas [Gubler, 1996: 16].

A pesar de los esfuerzos del Estado mexicano por sustituir la medicina tradicional por la medicina científica, es habitual que la población maya solucione sus problemas de salud recurriendo ya sea a la biomedicina, ya sea a la medicina maya tradicional. Sin duda hay puntos de encuentro en ambos sistemas y en ciertos contextos es posible complementar o alternar agentes de salud, recursos y terapias tradicionales y biomédicas; estos sistemas médicos muestran diferencias en los modelos explicativos de la enfermedad, que revelan



distintas representaciones respecto al cuerpo, el efecto que el entorno social y natural tienen sobre este. Estas diferencias suscitan que la medicina científica no reconozca una serie de enfermedades que son identificadas por la medicina tradicional maya, tales como las causadas por el castigo de deidades, espíritus o difuntos, la unión abrupta entre los contrarios frío/ calor, el mal de ojo, los efectos nocivos de ciertos animales, la brujería [Beltrán y Huicochea, 2010]. El proceso curativo de las enfermedades tradicionales comprende la experiencia en ambos sistemas médicos. En la voz de la curandera Rosamén, León bosqueja con gran realismo, la aflicción y la búsqueda de atención implicados en el proceso curativo, que muestra la alternancia de ambos paradigmas médicos:

ROSAMÉN: [...] vino la nuera de mi vecina con su nené en sus brazos, ta la niña morada, morada, espuma tiene en su boca. Taba alterada la nuera, me dice: «Ay, Rosamén, cura a mi niña, ya me fastidié de llevarla al doctor y la niña no queda bien, día y noche vomita... se me va a ir. [...] Hay que hacer rápido el trabajo o nos la gana el mal aire y la lleva.» Empezó a llorar la muchacha, alterada estaba. Le dije: «¿Qué lloras? Tú tienes que confiar. Vamos a buscar de dónde ta viniendo el aire... Mmm, tú vives en una casa sin albarrada con un patio grande. En medio del patio hay una mata de guayaba. Tu hija taba jugando allá y al tratar de esconder un juguete escarbó la tierra de golpe le entró el mal viento en su boca de ella y se tragó su espíritu, su cuerpo lo dejó pero su espíritu lo está llevando lejos, lejos... hasta que la niña muera.» [2013: 263- 264].

En suma, *Mestiza Power* constituye una valiosa pieza teatral del México profundo, cuanto más lúcida, diáfana, natural y vanguardista resultan ser las temáticas y voces que captan la idiosincrasia, la polifonía, la cosmovisión, los procesos y las problemáticas que hoy por hoy atraviesan las comunidades mayas. Transmite con humor e ironía la complejidad social que envuelve el mundo maya, al igual que cualquier otro en el que las condiciones de subalternidad emerjan.



BIBLIOGRAFÍA

- ADRIENNE, Rich, «Apuntes para una política de la ubicación», en Marina Fe (coord.), *Otramente: lectura y escritura feministas*, (trad. Charlotte Broad), México, FCE/FFyL/PUEG, 1999, pp. 31-51.
- BARRERA, Reyna (comp.), *Escena con otra mirada: antología de dramaturgas*, México, Plaza y Valdés, 2003.
- BELTRÁN HENRÍQUEZ, Patricia y L. HUICOCHEA, *Informe final del proyecto «Eficacia curativa entre los mayas peninsulares del municipio de Hopelchén Campeche»*. Estancia posdoctoral 2009-2010, Campeche, ECOSUR, 2010 (inédito).
- BÁEZ AYALA, Susana, «El teatro breve e hipertextual en los albores del siglo XXI», *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, Barcelona, 7, junio, 2013, pp. 72-95.
- GARCÍA, Hernán, Antonio SIERRA y Gilberto BALAM, *Medicina maya tradicional, confrontación con el sistema conceptual chino*, México, Educación, Cultura y Ecología (EDUCE), 1996.
- GIDI BLANCHET, Claudia y Jaqueline Eyring Bixler (coord.), *Las mujeres y la dramaturgia mexicana del siglo XX: aproximaciones críticas*, México, Ediciones El Milagro, Universidad Veracruzana, Universidad de Sonora, Universidad Virginia Tech, 2011, 304 pp.
- GUBLER, R., «El papel del curandero y la medicina tradicional en Yucatán. Alteridades», *Antropología de la curación*, 12: 11-18. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1996.
- HERNÁNDEZ, Luisa Josefina, «Luisa Josefina Hernández», en Elba Andrade e Hilde F. Cramsie, *Dramaturgas latinoamericanas contemporáneas. Antología crítica*, Madrid, Verbum, 2002, 199-224.
- HIROSE LÓPEZ, Javier, *La salud de la Tierra: el orden natural en el ceremonial y las prácticas de sanación de un médico tradicional maya*,



Tesis para optar al grado de Maestro en Ciencias, con especialidad en Ecología Humana, Yucatán, Centro de Investigación y Estudios Avanzados del Instituto Politécnico Nacional, Mérida, 2003.

_____. *El ser humano como eje cósmico: Las concepciones sobre el cuerpo y la persona entre los mayas de la región de los Chenes, Campeche*. Tesis para optar al grado de doctor en estudios mesoamericanos, México, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Filológicas, Posgrado en Estudios Mesoamericanos. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2008.

LEÑERO FRANCO, Estela, «Dramaturgas mexicanas del siglo XX» [en línea], *La Jornada Semanal*, 19 de septiembre del 2000, <http://www.jornada.unam.mx/2000/11/19/sem-estela.html> [15-01-2014].

LEÓN, Conchi, «Mestiza power», en *Conchi León, dramaturga de la península*, Enrique Mijares, comp. y pról., México, Editorial Espacio Vacío, UJED, FONCA, CONACULTA, 2013, pp. 247-268.

_____. www.conchileon.com

PELÁEZ, Silvia (ed.), *Dramaturgas mexicanas contemporáneas*, México, CITRU, s/f.

PRADO G. Gloria y Luzma Becerra, (eds.), *Luisa Josefina Hernández: entre iconos, enigmas y caprichos navegaciones múltiples*, Toluca, México, ITESM, UI, UNAM, UAEM, 2010, 208 pp., (Colección Desbordar el canon)

SEGARRA, Marta, «Feminismo y crítica poscolonial», en *Feminismo y crítica literaria*, en Marta Segarra y Àngels Carabí (eds.), *Feminismo y crítica literaria*, Barcelona, Icaria, Instituto de la Mujer, 2000, 71-93.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty, «¿Puede hablar el subalterno?» en, *Orbis Tertius*, 1998, vol. III, núm. 6, 44 pp. [José Amícola, trad.].



MIJARES VERDÍN, Enrique, «El hipertexto: dramaturgia del siglo XXI», en *Frontera abierta III. La realidad hipertextual del teatro mexicano*, Durango, CONACULTA del Noreste, 2010, pp. 29-31.



Entrevista a Salvador Távora: la huida de lo gramático hacia lo dramático

Joaquín Gómez
SUNY Geneseo
gomez@geneseo.edu

Palabras clave:

Salvador Távora, Teatro independiente, Puesta en escena, Adaptación, *Crónica de una muerte anunciada*.

Resumen:

Durante los años sesenta y setenta, bajo la dictadura de Franco, comienzan a aparecer en España una serie de grupos teatrales que tienen en común una actitud progresista que se trasluce en una oposición al régimen franquista, con la carga política que esto implica, y en una búsqueda de formas nuevas para la escena, lejos del teatro tradicional y escapista que se apoya y promueve en España en estos años. Es aquí donde se enclava el teatro de Salvador Távora y su grupo La Cuadra que, desde que estrenaron su primer espectáculo en 1972, han continuado su trayectoria profesional hasta nuestros días.

En la entrevista que se incluye en este trabajo, Salvador Távora expone sus ideas sobre el espectáculo teatral y comparte algunas de sus experiencias pasadas, en particular las relacionadas con su puesta en escena en 1990 de la novela de García Márquez *Crónica de una muerte anunciada*.

Salvador Távora Interview: the flight of the grammatical to the dramatic

Key Words:

Salvador Távora, Independent Theater, Staging, Adaptation, *Crónica de una muerte anunciada*.

Abstract:

During the sixties and seventies, under Franco's dictatorship, there was a flourishing of theater groups in Spain that had two common characteristics: on one hand, a liberal, progressive and politically committed stance in opposition to the repressive Francoist regime, and on the other hand, the search of a new way of understanding theater, steering away from the traditional and escapist theater supported and promoted by the Spanish government during that time. Távora and his group La Cuadra are part of this movement. Since their first production in 1972 they have continued to provide important contributions to the Spanish stage until today.

In the interview that follows, at the end of the article, Salvador Távora shares with us some of his ideas about theatrical production. He also talks about his past experiences, particularly the ones related to his 1990 show *Crónica de una muerte anunciada* based on the García Márquez novel of the same name.

El propósito de este trabajo es principalmente poner de manifiesto la importante aportación de Salvador Távora al espectáculo teatral, quien, a través de su propio lenguaje, expresa un mensaje de compromiso social cuya actualidad y vigencia son patentes hoy en día, como se verá a lo largo de estas páginas. Por otra parte, también vamos a prestar especial atención a su espectáculo *Crónica de una muerte anunciada* que, aunque estrenada hace 20 años, también sigue teniendo relevancia en nuestros tiempos por los muchos vínculos y semejanzas que existen entre Latinoamérica, España y particularmente Andalucía. En la entrevista que sigue, Salvador Távora comparte con nosotros algunas de sus ideas teatrales en general, a la vez que sus recuerdos vivenciales relacionados con el espectáculo de *Crónica*, donde se resaltan los lazos que unen a Andalucía con una gran parte de Latinoamérica.

Salvador Távora estrenó su primer espectáculo, *Quejío*, en 1972. Esta producción, descrita en su página de la red como «protesta visceral de un pueblo marginado», representaba una denuncia de la lamentable situación socio-económica en que la férrea dictadura fascista del General Franco había sometido en aquellos años a España en general y al pueblo andaluz en particular. Después de cuarenta años y más de veinte espectáculos, Távora y su grupo teatral La Cuadra están considerando re-estrenar aquel espectáculo del comienzo de su carrera poniendo de manifiesto la relevancia que sigue teniendo hoy no solo *Quejío*, sino la totalidad de su espectáculo en general. Távora, como muchos otros, piensa que las circunstancias de Andalucía, de España, y del mundo en general, debido a la globalización, son muy parecidas hoy en día a las que le impulsaron a crear su primer espectáculo en 1972.



Salvador Távora es un personaje fascinante y multifacético que acrisola en sus creaciones artísticas para la escena una serie de elementos particulares que nacen de su experiencia vital, y por tanto únicos, pero que también son una muestra representativa del carácter andaluz más puro y profundo.

Salvador Távora hace mucho más que una simple adaptación de diversas fuentes al escenario; en sus puestas en escena, hace verdaderas creaciones artísticas, traduciendo e incorporando a esas fuentes de inspiración una forma de sentir y vivir andaluz que se nutren a su vez de unas experiencias personales muy específicas. Emilo Carballido, como muchos otros críticos, piensa que el director de teatro debe involucrarse íntimamente en su espectáculo y así propone que «[e]l conocimiento de quiénes somos no puede separarse del ejercicio de las letras (o del arte en general). Una persona que no profundiza en su propio ser ¿cómo puede intuir ni medianamente en los demás?» (18). Esta afirmación de Carballido, que podría parecer obvia para algunos, es de particular interés en el caso de Távora quien trae sus experiencias vitales a un primer plano en sus puestas en escena. Sería necesario, por tanto, señalar algunas de esas experiencias para poder entender los espectáculos de Salvador Távora.

El Cerro del Águila, barrio obrero de Sevilla, es el escenario de la niñez de Távora. En este barrio, es testigo y experimenta la pobreza y la injusticia social prevalentes y patentes allí, como en otros muchos barrios obreros durante la postguerra española¹. El flamenco es como la banda sonora de estas vivencias. Un conocido cantaor en particular, el Bizco de Amate, también vecino de este barrio, tuvo una influencia muy fuerte en la vida de Távora y en

¹ Los años 40, también llamados “los años del hambre”, fueron especialmente difíciles para España debido al aislamiento internacional y a la fuerte represión de la dictadura franquista.



su teatro posterior. Távora llegó a actuar como cantaor flamenco durante varios años e incluso llegó a grabar discos².

Habría que señalar, por tanto, el flamenco como una importantísima fuente de inspiración, además de rasgo esencial de los espectáculos desarrollados por Távora. La palabra cantada, no hablada, es lo que caracteriza las creaciones artísticas de Távora como él mismo explica:

Mi relación con las letras ha sido siempre por necesidad. Si he podido expresar, en el marco de la escena, un pensamiento con un gesto, una caricia o un silencio, no he intentado escribirlo para hacerlo palabra. Mis primeras letras para los cantes flamencos eran intentos de sintetizar sentimientos que anclaban sus raíces en el dolor, el desengaño, la ilusión o las esperanzas. Eran, y son, motivaciones espontáneas que tenían las tonalidades dramáticas precisas para cantarlas. En mis obras teatrales, para huir de lo «gramático» en detrimento de su valor «dramático» siempre intenté convertir un pensamiento en una acción, en una música o en un signo plástico antes que transformarlo en palabra (Távora, *Quince relatos cortos*, Contraportada).

Roger Mirza sintetiza esta característica que aúna a Távora con otros directores de su misma generación y con ideas teatrales semejantes: «el rechazo de lo discursivo en el teatro experimental es, también, un rechazo al logocentrismo y a la retórica del poder que manipula el lenguaje para someter y dominar» (Mirza 37). Mirza ve la oposición a lo discursivo como una oposición a la retórica del poder, rasgo fundamental del teatro de Távora y que nos lleva a otra de sus influencias y características más importantes: su experiencia como trabajador en HYTASA (Hilaturas y Tejidos Andaluces, SA), una gran factoría algodonera enclavada en El Cerro del Águila, creada en 1941, que llegó a ser uno de los principales centros de trabajo de la ciudad de Sevilla. Salvador comenzó a trabajar allí a la edad de 14 años como aprendiz de soldador. Esta experiencia marca el fuerte compromiso social y político con el pueblo y la clase trabajadora. Hytasa y CASA (Construcciones aeronáuticas,

² Távora grabó dos discos con el sello Columbia en los años 70 y 71 respectivamente. (MO 782 y MO 1180)



SA), otra importante factoría en Sevilla, fueron los dos centros principales donde se reorganizaron clandestinamente los sindicatos y partidos políticos de izquierda en su lucha contra la dictadura de Franco.

Por otra parte, la impresión de la maquinaria, el ruido y los olores a los que se vio expuesto el joven Távora le causaron un gran impacto que también se verá reflejado más adelante en muchas de sus obras, en particular, en su obra *Herramientas*³ de 1977.

Cuando Távora y su grupo La Cuadra se deciden a hacer teatro crean un espectáculo nuevo y revolucionario, ya que, como él mismo explica, el teatro official, que se representaba en aquel tiempo en España, provenía del mundo literario y pequeño burgués, y ellos, Távora y La Cuadra, no eran ni lo uno ni lo otro. Como anécdota, él cuenta que siendo muy joven fue con su amigo Porto – familiar de Julián Besteiro, ministro socialista de la República y que murió en la cárcel de Carmona, muy cercana a Sevilla– a una obra de teatro, al centro de Sevilla, pero Távora y su amigo salieron disgustados de allí: era un escaparate de vanidades donde se citaba la burguesía de la ciudad. «Nos salimos al terminar el primer acto. No tenía nada que ver conmigo. No me interesaba absolutamente nada» (Carrasco 47). Para Távora, el compromiso social está íntimamente unido al artístico.

Otra gran influencia en el teatro de Távora es la tauromaquia, muy controvertida hoy en día, pero a la que no se le puede negar el impacto cultural en España y en Andalucía en particular. La afición al toreo que Távora tiene desde su niñez creció hasta convertirse en torero profesional apadrinado nada menos que por Rafael el Gallo, famosísimo torero de aquella época, hermano del aún más famoso Joselito.

Távora hizo su debut en 1951 y continuó esta carrera hasta 1958, cuando un toro mató a su amigo y compañero Salvador Guardiola. Cuando se

³ En este espectáculo “se aspira a elevar a valores culturales de comunicación los del trabajo manual y cotidiano” (página web de La Cuadra).



llevaban a Guardiola a la enfermería de la plaza, Távora quedó a cargo de matar al toro, y en sus palabras:

con los toros yo siempre tenía un juego de nobleza, un oficio, un juego en el quitar la vida por medio de la sublimación del arte, pero esa vez fue distinto. Me preguntaba, ¿estoy matando a este toro por venganza? Y sentí que sí. Por eso decidí que ese sería mi último toro, el toro Farruco que mató a Salvador Guardiola (Carrasco 60).

Después de esto, Távora se dedica por entero al flamenco, un cante que para él va a ser una manera de reivindicar y lavar la imagen desvirtuada y populachera que el mundo oficial había extendido de Andalucía⁴. A través del flamenco, Távora va a hundirse en las raíces más profundas de lo andaluz, intentando deconstruir de esta manera los muchos prejuicios arraigados por tanto tiempo. Investigando el pasado del cante, él va a conseguir «despojar de toda la guardarropía y quincalla con que habían disfrazado a Andalucía, convertida en tema literario, lleno de patios arcádicos, mujeres fatales de faca y liga, de toreritos valientes...» (Carrasco 68).

Todas estas experiencias vitales que se acaban de mencionar nutren y forman parte de la propuesta escénica de Távora cuyo teatro fue y sigue siendo esencial en la cultura española. Sus escenarios se convierten en un espacio ceremonial donde confluyen, algunas veces simultáneamente, una plaza de toros con su lenguaje trágico de vida y muerte; un tablao flamenco, con sus bailes y sus guitarras, o la planta de una fábrica, con sus máquinas y sus ruidos⁵.

Durante los años 60 y principios de los 70 se va desarrollando de manera clandestina en España un tipo de teatro independiente y comprometido

⁴ La «Andalucía de charanga y pandereta» es una imagen superficial y en gran parte degradante de Andalucía que comenzó en el siglo XIX y que se ha usado en España desde diversos estamentos con diferentes fines desde entonces.

⁵ Al final del artículo se ofrece una lista de algunos de los fragmentos de espectáculos de Távora disponibles en Youtube.



que investiga nuevos signos de comunicación, influido por corrientes nuevas, como la representada por Artaud, por ejemplo⁶. Mercé Saumell describe estos nuevos grupos que forman este tipo de teatro, conocido como «Teatro Independiente» de la siguiente manera:

a range of groups conceived as cooperatives, who, through different, sometimes contradictory aesthetics, shared two objectives: a left-wing struggle against Franco's regime and the establishment of a new professional mandate for the theatre, which would exist on the margins of the complacently bourgeois and escapist commercial stage. (Saumell 5)

Dos personajes importantes tienen una influencia fundamental en la entrada de Távora en el teatro. Por una parte José Monleón, director de la revista teatral *Primer Acto* y codirector del CDM1 (Centro Dramático Madrid 1), y Paco Lira, propietario de *La Cuadra*, más tarde el nombre del grupo teatral pero en aquel tiempo el nombre de un local de encuentro de poetas, músicos y cantaores bohemios y rebeldes. Con el apoyo de estos dos personajes, Távora viajó en 1971 al Festival de Nancy, en Francia. En este importante festival de teatro independiente y revolucionario, dirigido por Jack Lang, que sería más tarde ministro de cultura francés, es donde Távora entra en contacto con todo lo nuevo en el teatro progresista mundial de la época; en sus palabras: «Me di cuenta entonces de que sí existía ese lenguaje como expresión teatral. Yo podía hacerlo con mi propio lenguaje. Tenía todo un imaginario, el de Andalucía y el de mi vida, para volcarlo sobre la escena.» (Carrasco 78).

Este propio lenguaje que menciona Távora se compone de un sistema de signos visuales y auditivos provenientes del mundo del flamenco, el toreo y de las fábricas; un lenguaje propio con un mensaje universal.

⁶ Mercé Saumell en su artículo «Performance Groups in Contemporary Spanish Theatre» hace una relación pormenorizada de grupos teatrales alternativos y sus fechas de fundación en España desde 1962, creación del grupo catalán *Els Joglars*, hasta 1992, cuando Madrid se declara Capital Cultural de Europa y tienen lugar los Juegos Olímpicos de Barcelona y la Expo' 92 en Sevilla.



Távora articula el mensaje de sus espectáculos en base al sistema de signos que se acaba de mencionar, rebelándose así contra la servidumbre al texto escrito y el control ideológico impuesto por su discurso oral. Távora también selecciona y enfatiza aquellas partes provenientes de los contenidos de los textos que le sirven de inspiración que son más acorde con el mensaje que quiere expresar. De esta manera los espectáculos de Távora son el fruto de una doble transformación: la que se produce en el nivel superficial, al cambiar el código de signos, y la que tiene lugar cuando selecciona los contenidos, al nivel de la estructura profunda sugerida por Van Dijk, citado en el estudio clásico de Anne Ubersfeld (44)⁷.

Desde 1971 en que Távora presenta su primer espectáculo, *Quejío*, su teatro ha ido progresando y acercándose a diferentes fuentes para su inspiración, por ejemplo Lorca para el montaje *Nanas de espina* en 1983. Aunque todas sus creaciones son igualmente apreciadas por Távora, hay una que tuvo y sigue teniendo un lugar especial para él, me refiero a su espectáculo *Crónica de una muerte anunciada* de 1990, basado en la novela del mismo nombre de García Márquez.

Tras varios viajes y contactos de Távora a Latinoamérica, él se da cuenta de que

todos estos encuentros, siempre ricos en coloquios y emociones, me sugerían la posibilidad de unificar en la práctica escénica –lejos de elegir para ellos soportes teóricos- las cultivadas afinidades de la sensibilidad que, más allá de las razones históricas que la pedantería oficial proclama, unen por razones de clases y sufrimientos a un sector de la sociedad del sur de Europa con amplios sectores de la sociedad Latinoamericana.

También Távora descubre

⁷ Van Dijk, entre otros, propone hacer una diferencia entre la estructura superficial textual dramática y la estructura profunda al nivel semántico. (Ubersfeld 43-44)



un camino hacia el encuentro de un lenguaje teatral, de una escritura o texto escénico, con capacidad de unificar expresiones que dieran noticia de los vínculos que nos acercan, que nos unen, en necesidades y aspiraciones, al espíritu milenario de América Latina [que] no hubiéramos podido encontrarlos... en los libros de esa historia escrita... ni tampoco en la historia literaria y burguesa... [sino que] la unidad de nuestras expresiones teatrales teníamos que encontrarlas a flor de piel... un temblor de rabia ante la violencia del poder, una frase musical, un gozo de vida o un presentimiento de muerte... Una montaña de espumas verdes en medio del océano significará la unidad política, poética y cultural de castigados sectores sociales de Europa y América que, a modo de coro griego, quieran gritar unidos y encontrar su verdad de vida y su autenticidad en el teatro, en el Arte. (Távora, *Primer acto*, 65-66)

En el montaje de *Crónica de una muerte anunciada*, estrenado en el Festival Latino de Nueva York en 1990, Távora pone de manifiesto y cristaliza su visión de esta hermandad entre los hombres y mujeres del Sur de Europa con los hombres y mujeres del Sur de América.

La siguiente entrevista tuvo lugar en la primavera de 2013 en la oficina de Salvador Távora, cercana al teatro La Cuadra, en Sevilla. En esta entrevista Távora discute y comparte sus ideas sobre el teatro en general a la vez que rememora sus vivencias sobre el montaje de *Crónica* de 1990:

Una cosa suya que me parece fundamental es cómo Ud. se inspira en unas fuentes ya establecidas como las Bacantes, o Carmen, y las hace suyas, de tal manera que se convierten en una creación artística totalmente nueva, transformada por sus experiencias aquí en el Cerro, el ser sevillano, el ser andaluz y que hacen que el espectáculo sea lo que es.

Sí, de todas maneras todo tiene una explicación un poco resumida, verás: En cuanto al lenguaje, el teatro no tiene más que una historia, que es una historia literaria y es una historia burguesa, sin embargo yo, a partir de una época, cuando me jugaba la vida en la plaza de toros, empiezo a ver las expresiones andaluzas como el cante y el baile no como expresiones aisladas sino como expresiones parte de una cultura, yo pienso que Andalucía tiene un universo de tonalidades, un universo sonoro y visual, para hacer de él un



lenguaje, y a partir de ese lenguaje, empezar a contar las historias que uno quiera contar. Naturalmente, todo pertenece a mi experiencia vivencial, no a mis conocimientos académicos, mi vida en un barrio, mi vida entre cante, entre baile, entre marchas de Semana Santa, entre atardeceres violentos, atardeceres plácidos, empiezo a tomar imágenes y sonidos de ese universo andaluz. A partir de ahí es cuando podemos empezar a analizar las producciones que han surgido, desde el primer espectáculo que hice hasta el último. No son espectáculos, ni producciones ni obras que tienen un antecedente literario, sino un después; obra o hechos que se van describiendo y al describirlos se hacen ya una explicación, pero todo va unido o enganchado, yo diría, a ese estremecimiento del arte. Todo aquello que no conecte con la emoción del arte para mí carece de sentido. Tengo un sentido del orden emocional, entonces, y entre todas estas reflexiones se puede asentar cualquier espectáculo, lo mismo *Carmen* que *Crónica de una muerte anunciada*, *Andalucía amarga*, *Piel de toro*, o cualquiera de los veintitantos espectáculos que hemos hecho. No son espectáculos por separado; aunque sean totalmente distintos, pertenecen a un proceso del lenguaje.

¿Hay un proceso ya establecido desde el momento de la idea original hasta que eso cuaja ya en el escenario? ¿Es el mismo para todas las obras o cambia?

Sí, hay un proceso ya establecido y digamos, como general que me fuerza, a que todo lo que se me ocurre para el espectáculo o para desarrollar el tema, luche con ello en la mente para que se me haga música, sonido, color, acción, baile... antes de que se me haga palabra, porque si se me hace palabra es muy fácil explicarlo, pero si no se hace palabra es muy difícil de explicar, y esa explicación la tienes en las acciones artísticas, en el baile, en los silencios de los espectáculos, hay silencios que son más elocuentes que las palabras, en la utilización de las máquinas, el poder de comunicación que tiene una máquina,



sin hablar, o sea, hay todo un proceso difícil de explicar, pero fácil de entender cuando se está delante del espectáculo.

Se le habla más a la emoción y al sentimiento que a lo racional

Exactamente.

¿En *Crónica de una muerte anunciada* hay algo especial o diferente a los otros espectáculos?

Crónica tiene algo muy especial, primeramente mi fidelidad, yo diría, a los pensamientos de García Márquez. A García Márquez yo lo comparaba con mis aspiraciones de escribir para el mundo, universalmente, sin salir de mi barrio, sin salir de mi sitio. Entonces, encuentro esa afinidad con García Márquez que escribe desde su pueblo pero creando a la vez un lenguaje universal de emociones y de comunicación. Igualmente mis espectáculos, sin salir de Andalucía, intento que sean espectáculos universales. Por otra parte, a mí la lectura de García Márquez me proporcionaba un mundo visual impresionante, me causaba un terrible estremecimiento, y cuando comencé a montar *Crónica*, y conocí a García Márquez, entonces se hizo más estrecha la relación. Recuerdo que después del estreno de *Crónica* en Nueva York tuve la ocasión de hablar con García Márquez. Yo le había hecho unos cantes al espectáculo, les puse unas letras, siempre inspirado en toda su argumentación, le puse unas letritas, utilicé los tonos de ida y vuelta, que son los tonos que dicen que van a Latinoamérica y vuelven. El cante de ida y vuelta: la colombiana, la guajira; todo el universo sonoro de Latinoamérica.. A partir de ahí *Crónica* se convirtió en algo que no era ni de él, ni mío. Una cosa, un lugar, que era desde el suyo y desde el mío, pero universal.



De alguna manera ya lo ha dicho, pero ¿cuánto ve de andaluz en *Crónica*?

Yo pienso que todo, porque *Crónica* tiene de andaluz la sensibilidad, tiene, lo que podríamos llamar, el ritmo, tiene un ritmo de colombiana, de guajira, que es un ritmo andaluz; y tiene una cosa fundamental: el color. El blanco domina en toda la obra; el blanco, digamos, es como un color que está muy unido a los colores de allí y de aquí. Siempre se combina en lo blanco.

Está presente este sentido de la fatalidad, ¿no le parece?

Sí; está el mundo de la fatalidad, de la virginidad, el mundo del toro. Todo esos elementos los considero elementos incluidos ya... están las declaraciones del cura... está todo, todo.

La virginidad como elemento fundamental para ser parte de la sociedad pequeño burguesa... está todo lo andaluz; en su forma es muy latinoamericano, pero es muy García Márquez.

Está la muerte, que es un elemento muy andaluz y universal.

Sí; está la muerte, el presentimiento de la muerte. La presencia de la muerte en todos los actos de Andalucía e igualmente en *Crónica*... todo *Crónica* no sé si es más andaluz que latinoamericano o más latinoamericano que andaluz.

Le quería preguntar sobre los personajes. Está Santiago Naser, el personaje central, o Ángela Vicario... ¿Hubo algún otro personaje que le llamara la atención más especialmente?

El padre Amador, el cura. Es un personaje impresionante. La descripción que hace de la autopsia es una joya literaria... y Ángela Vicario es una mujer de barrio andaluz.



Si no le importa le voy a leer algo que Ud. dijo en una entrevista que le hicieron en la Revista Primer Acto después de que Ud. fuera por primera vez a Latinoamérica con su espectáculo *Quejío*. Ud. se refirió a aquel viaje como : «Aquella travesía sin carabelas y sin vocación de conquistadores, de unos quijotes escénicos, que más que representar a España, que en aquellos tiempos era un país irrepresentable, llevaban, ingenuo e incipiente debate ideológico, los brazos abiertos buscando el abrazo conciliador que enterrara para el entendimiento en el futuro tantos errores históricos». ¿Cómo ve eso Ud. después de 20 años?

Actual. Hoy lo diría exactamente igual.

Cuando lo conocí a Ud. hace dos años me dijo que tenía en proyecto hacer algo con Vargas Llosa.

Sí ahora lo he intentado otra vez, pero coincidió con el Premio Nobel, y eso lo ha hecho más difícil. Estuve hablando con Carmen Barcells, para ver si nos veíamos, pero vino lo del Premio Nobel y él se llenó de compromisos. Hay sin embargo una cosa de Vargas Llosa que me queda por hacer y es *La Chunga*. *La Chunga* siempre me ha parecido una de sus obras más cercanas al pensamiento y a la cultura popular que a la cultura literaria. Pienso que ahí Vargas Llosa se deshace de su academicismo y su destreza literaria para adentrarse más en el sentimiento popular. Este es un proyecto que queda para el futuro.

¿Hay alguna otra obra de algún otro autor que le parezca interesante como proyecto para uno de sus espectáculos?

Ahora mismo tengo algunas ideas no sobre una obra en concreto sino sobre un tema: el mundo de la tauromaquia. No sobre el toro, sino sobre la tauromaquia... ese colorido; la presencia del miedo constante; el riesgo real, la pequeñez del torero fuera de la plaza... hay un mundo de sensaciones vivenciales y de muerte en el mundo del toro que me parece que no se ha hecho ni la obra teatral ni la película que le haya hecho justicia.



Otro tema que me parece interesante tocar para futuras entrevistas es la relación entre el arte y el mundo de la economía, ya que el estado de la economía pone muy en peligro el teatro y el arte en general. Hay un intento de rentabilizar y comercializar la cultura y eso nos traería como consecuencia un teatro terriblemente comercial y enajenador que está siendo potenciado por algunos gobiernos. Habría que volver a leer a Lennin. Cuando hablaba sobre lo que la cultura significaba para la concienciación de los pueblos, algo importantísimo. Ese tema se debería estudiar a fondo.

Sé que cuando Ud. empezó su carrera el compromiso político era algo muy importante, que estaba a flor de piel, dadas las circunstancias que teníamos bajo la dictadura de Franco. ¿Le parece que eso sigue vigente hoy?

Veo las mismas circunstancias ahora, después de casi 40 años; los mismos motivos para hacer *Quejío*, que en aquel tiempo.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- CARBALLIDO, Emilio, «Algunas ideas sobre composición dramática», *Escena y realidad*, Ed. Pelletieri, Buenos Aires: Galerna, 2001. 17-21.
- CARRASCO, Marta, y Eva Díaz Pérez, *Salvador Távora. El sentimiento trágico de Andalucía*. Sevilla: Andalucía abierta, 2005.
- MIRZA, Roger, «La palabra y el cuerpo en el espacio teatral», *Escena y realidad*, Ed. Pelletieri, Buenos Aires: Galerna, 2001. 31-39.
- LA CUADRA, [http://www.teatrolacuadra.com/La Cuadra de Sevilla/index.htm](http://www.teatrolacuadra.com/La_Cuadra_de_Sevilla/index.htm). Web. 30 Nov. 2013.



SAUMELL, Mercé, «Performance Groups in Contemporary Spanish Theatre», *Contemporary Theatre Review. An International Journal*. 7.4 (1998): 1-30. Web. 15 Jul 2013.

TÁVORA, Salvador, «Crónica de una muerte anunciada, de Manizales a García Márquez» *Primer acto* 235 (1990): 64-66.

____ *Quince relatos cortos... y las tres Marías*, Córdoba: Almuzara, 2005.

UBERSFELD, Anne, *Semiótica Teatral*. Trad. Francisco Torres Monreal, Madrid: Cátedra/Universidad de Murcia, 1998.

Fragmentos en Youtube de algunos de los espectáculos de Távora:

<http://www.youtube.com/watch?v=nsnzUzH-pso>

<http://www.youtube.com/watch?v=OwCG7QhlJw>

http://www.youtube.com/watch?v=9S8APGz_J1U

<http://www.youtube.com/watch?v=cxVIf1TdMh8>



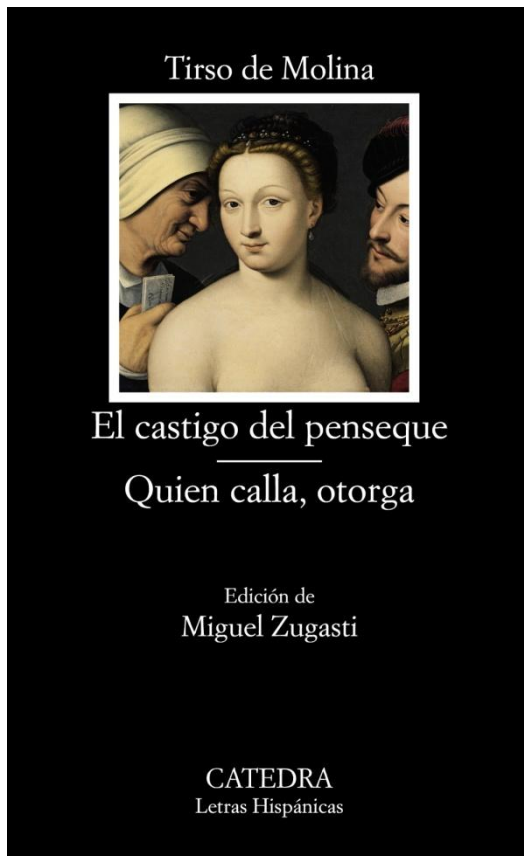
En primera fila

Front row

En première file

***El castigo del penseque / Quien calla, otorga*
de Tirso de Molina, edición de Miguel Zugasti**

Ignacio Pérez-Ibáñez
Moses Brown School (RI, EE.UU.)
ipibanez@gmail.com



TIRSO DE MOLINA, *El castigo del penseque / Quien calla, otorga*, Miguel Zugasti (ed.), Madrid, Cátedra, 2013, 430 pp.
ISBN 978-84-376-3107-0

Dentro del teatro áureo, la comedia palatina ha sufrido y todavía sufre un tratamiento de hermano pobre. La atención que recibe es muy inferior a la de otros géneros y subgéneros dramáticos. No hay sino comparar el número de estudios que se le dedican con los que se escriben sobre la comedia de capa y espada, las tragedias de honor e, incluso, la atención que están recibiendo

últimamente los autos sacramentales o las comedias burlescas. Parte de este olvido se debe a la falta de ediciones rigurosas y accesibles que permitan un acceso más amplio a este tipo de obras. La cuidada edición que nos ofrece Miguel Zugasti de las comedias palatinas de Tirso de Molina *El castigo del penseque* y *Quien calla, otorga* es intento digno de alabanza de remediar esta situación. El trabajo y el esfuerzo de este filólogo navarro producen unos resultados meritorios y loables.

El volumen se acompaña de un detallado y preciso estudio introductorio. Miguel Zugasti comienza por mostrarnos lo peculiar de este díptico de comedias, donde *Quien calla, otorga* es la continuación de *El castigo del penseque*. ¿Qué llevó a Tirso a escribir una segunda pieza que siguiese las andanzas de don Rodrigo Girón? El final que el público esperaba en una comedia era el matrimonio de los protagonistas. Sin embargo, Tirso castiga al suyo, su indecisión entre diferentes pretendientes y su falta de valor para acercarse a una aristócrata de mayor rango y, al final de la primera obra, lo deja no solo soltero, sino que además es testigo del triunfo en las lides amorosas de sus contrincantes. Este final tan extraño en la época no debió de satisfacer al público, que tal vez vio una excesiva punición de don Rodrigo, lo que llevó al mercedario a escribir una continuación, donde este se resarciese de sus pasadas indecisiones. Efectivamente, en la segunda de las comedias, *Quien calla, otorga*, el noble español logrará casarse con una aristócrata de mayor rango, la marquesa Aurora.

La acción en ambas comedias se sustenta en un triángulo amoroso donde nuestro protagonista no sabe si decidirse por la dama de mayor rango o su hermana mayor. Por lo que respecta a las damas, todas se sienten atraídas por don Rodrigo, y a la vez son cortejadas por otros galanes. El argumento y desenlace de *El castigo del penseque* puede resultar sorprendente. Zugasti rastrea las fuentes y hace un detallado análisis de las concomitancias, paralelismos y diferencias entre esta comedia y una anterior de Lope, *La*



ocasión perdida y concluye que el mercedario tuvo como modelo la comedia lopiana. Zugasti se sirve de su experiencia en este campo, de sus anteriores estudios sobre Tirso y la comedia palatina al escribir la introducción a su edición, lo que le proporciona una adecuada profundidad y hondura, sin caer en una erudición excesiva que lo alejen del público general.

Por lo que respecta a la fijación textual, el trabajo de Zugasti entrañaba una dificultad extrema. No existen testimonios fiables que representen la última voluntad del mercedario. No se conservan copias autógrafas o aprobadas por el autor. Los primeros testimonios del díptico que se conservan, vieron la imprenta en vida del dramaturgo y se recogieron en el volumen *Doce comedias nuevas del Maestro Tirso de Molina. Primera parte* (Sevilla, Francisco de Lira, 1627) y es en estos en los que Zugasti basa su edición, aunque consulta un total de nueve ediciones impresas y tres digitales para fijar su texto. El problema radica en que, tal y como recuerda el editor y ha estudiado en profundidad la crítica, la edición primigenia es una edición muy descuidada, con numerosos errores de entidad e innumerables erratas. Los más llamativos (y con los que resulta más difícil de lidiar) son la supresión de algunos versos y la adición de otros, lo que hace que queden estrofas incompletas y versos sueltos. Como bien indica Zugasti: “un dramaturgo de la talla de Tirso no escribe décimas de nueve u once versos, octavas reales de siete, ni redondillas de tres o cinco versos, por lo que todos estos fallos hay que achacarlos o bien a deturpaciones de los manuscritos base, o bien a despistes de los componedores de la página en el taller de imprenta” (p. 77). El detallado análisis métrico de nuestro editor señala todos los problemas que el lector se va a encontrar, apunta cómo han lidiado editores anteriores con ellos, e indica cómo ha modificado el texto, sobre todo corrigiendo erratas y rectificando atribuciones defectuosas de locutor. El resultado es el texto de mayor calidad que de estas comedias se conoce hasta la fecha.



En la forma de lidiar con los versos 516-517 de *Quien calla, otorga* radica el único pequeño pero que se le puede poner al trabajo de fijación textual de Zugasti. En estos versos, la frase “pues así / me desconoce” (3 últimas sílabas del verso 516 y 5 primeras del verso 517) no aporta nada a la comprensión del texto, y hace que el verso 516 quede suelto. Tal y como señala el editor, la supresión de la misma restituiría la redondilla de los versos 516-519. Sin embargo, en lugar de adoptar esta supresión que él mismo sugiere (enmienda que restauraría la coherencia métrica del texto), sigue fiel a la tradición de todas las ediciones anteriores, y perpetua la lectura primigenia de la edición sevillana. Exilia, por lo tanto, su solución, en mi opinión acertada, a su estudio métrico y al aparato textual.

El aparato de notas es muy completo, útil y adecuado para aclarar los pasajes oscuros. Las explicaciones son claras y accesibles para el lector. Zugasti explica en román paladino los términos desusados, las frasecillas y refranes y las referencias culturales que se le escapan al lector actual. Huye de la costumbre, tan habitual en otros editores, de explicar vocablos con simples citas del *Diccionario de Autoridades* que en ocasiones ni son pertinentes (no debemos olvidar que este se escribió un siglo después de las comedias que nos ocupan) ni ayudan al lector (pues hacen referencias a otros términos y costumbres que el lector desconoce). Se sirve con profusión de acertados pasajes paralelos que ilustran sus explicaciones y ejemplifican el uso que de los términos en cuestión se hacía en la época. En ningún caso hemos encontrado explicaciones erradas, si bien, en ocasiones puntuales creemos que el lector no especializado se hubiese beneficiado de una aclaración más detallada.

Es este el caso del v. 895 de *El castigo del penseque*. El pasaje lee: “yo quiero / a vuestra hermana Clavela / tanto como al movimiento / circular el primer móvil / y como la piedra al centro” (vv. 891-895). Zugasti explica con profusión los conceptos de movimiento circular y primer móvil haciendo referencia a la concepción tolomeica del universo. Sin embargo, la explicación



del verso 895 (“como la piedra al centro”) se limita a un escueto ‘al centro de gravedad, al destino natural’ y se nos invita a compararlo con otros versos que aparecen posteriormente en este díptico. Hubiese sido pertinente explicar que detrás de esta simple alocución hay una referencia a la teoría de los elementos y el movimiento aristotélica. Para el Estagirita existían cuatro elementos (agua, aire, tierra y fuego) y dos tipos de movimiento, natural y violento. Según la concepción aristotélica, cada elemento se dirige hacia su esencia y tiende a volver a su “lugar natural”: la tierra cae hacia la tierra, el fuego sube hacia arriba, el aire se esparce sobre la tierra, etc. Por ello, el movimiento natural de una piedra es volver al centro, regresar a la tierra. El movimiento violento es el opuesto al movimiento natural y siempre requiere de un agente externo, de un motor, como, por ejemplo, cuando lanzamos una piedra hacia arriba. En el momento en que la causa desaparece (el agente externo), el movimiento violento se termina.

Otro tanto se podría decir de los versos 1490-1491, donde el gracioso Chinchilla dice “porque sin Ceres ni Baco / dicen que amor tiene frío”. En la nota al pie leemos “*Ceres, Baco*: alusiones a la comida y a la bebida, típicas en boca del gracioso: *Ceres* es la diosa de las semillas y *Baco* es el dios del vino”. Las raíces de estos dos versos son más profundas y hacen eco de un verso del *Eunuchus* de Terencio: “Sine Cenere et Libero friget Venus”. Calderón también hará referencia a este concepto por ejemplo en los vv. 426-429 del auto *A María el corazón* (“Mientras yo abraso a todos / tú a todos brinda / que sin Baco y sin Ceres / Venus se entibia”) o en los vv. 612-614 de *El año Santo en Madrid* (“Lascivia y gula nacimos / tan de un parto, que sin Ceres / y sin Baco, no hay Cupido”).

Por último, Zugasti recurre al emblema 36 de Alciato para explicar los versos 1512-1513 de *El castigo del penseque*: “Palma ingrata, cuyo fruto / no goza el dueño en su vida”. Sin embargo, estos versos no requerían de una explicación tan erudita, pues se basan en un hecho natural: una vez después de



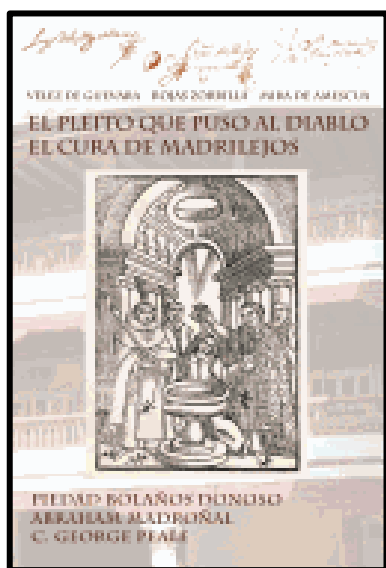
plantada, una palmera tarda mucho tiempo en madurar y en dar fruto. Por ello se convirtió en sinónimo de ingratitud, y comparar a la amada con la palma en algo habitual. Este mismo cuentecillo sobre el agricultor que murió antes de ver los dátiles de la palmera que había plantado nos lo encontramos en *El verdadero amante* (vv. 620-628) de Lope de Vega, donde leemos: “*Coridón*: Eso, Belarda, no niego, / porque tu vista me mata. / ¡Oh más que la palma ingrata, / libre del cuchillo y fuego! / *Belarda*: ¿Ingrata llamado has / a la palma? *Coridón*: Y creo yo / que tal como ella serás, / pues no dio fruto jamás / al dueño que la plantó”. Otras referencias aparecen en el romance *Funestos y altos cipreses* que se recoge en el *Romancero general* o en el decimosexto canto de la “Liga deshecha por la expulsión de los moriscos en los Reinos de España”, de Juan Vélez de Vasconcelos.

En resumen, Zugasti hace un trabajo encomiable y nos presenta una cuidadísima edición de dos obras muy interesantes. Los textos que tenemos en nuestra mano son el fruto de un intenso trabajo filológico, que produce unos resultados loables, de muchos quilates. Gracias al saber hacer del editor, al sugestivo estudio introductorio, al cuidado texto que se nos presenta y a su elaborado aparato de notas, el lector puede acercarse al texto tirsiano con el camino allanado y disfrutar de agradables horas de lectura. Solo nos queda desear que sea esta una primera punta de lanza en un campo que todavía no recibe la atención que merece. Ojalá que pronto veamos más ediciones tan logradas como esta, textos que den pie y sirvan como base a trabajos críticos de calidad.



**Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla, Mira de Amescua,
El pleito que puso al diablo el cura de Madrilejos,
Piedad Bolaños Donoso, Abraham Madroñal, C.
George Peale (eds.)**

Diana Berruezo Sánchez
Universitat de Barcelona
dianaberruezo@ub.edu



Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla,
Mira de Amescua, *El pleito que puso
al diablo el cura de Madrilejos*,
Piedad Bolaños Donoso, Abraham
Madroñal, C. George Peale (eds.),
Newark-Delaware, Juan de la Cuesta,
2012, 199 pp.
ISBN 978-1-58871-229-5

La colaboración de tres estudiosos del Siglo de Oro español, Piedad Bolaños Donoso (Universidad de Sevilla), Abraham Madroñal (CSIC Madrid- Universidad de Ginebra) y C. George Peale (California State University, Fullerton), ha dado como resultado la edición crítica de una comedia, *El pleito que puso al diablo el cura de Madrilejos*, escrita también en colaboración por tres insignes ingenios, Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla y Mira de Amescua. Una edición crítica anotada y muy bien documentada, a la que precede un estudio introductorio, un estudio bibliométrico y una nutrida bibliografía que satisfará al público especialista. A todo ello, hay que sumar la colaboración de varias instituciones americanas y españolas, así como las orientaciones de reputados profesores –a cuyo agradecimiento se dedica la nota preliminar–, que han permitido la publicación del volumen que aquí reseñamos.

El prólogo, a cargo de Piedad Bolaños y Abraham Madroñal, además de proponer una nueva datación para la comedia, aporta valioso material histórico sobre el hecho que narra la obra. A modo de rompecabezas, los editores han exhumado varios documentos y han encajado las piezas resultantes que guardan relación con el exorcismo de Catalina Díaz, la Rojela, vecina de Madridejos (Toledo) y protagonista de la comedia. A través de los documentos históricos, el lector advierte que los hechos narrados en la comedia no son fruto de la invención literaria, sino que responden a un caso real muy concreto, como indican los editores.

En primer lugar, el suceso histórico data de marzo y abril de 1604, del que se conserva una relación manuscrita en la Biblioteca Bartolomé March, copia sacada en 1708 para el Marqués de Montealegre y Quintana, donde se puede leer, según exponen detalladamente los estudiosos, el proceso de exorcismo de la Rojela, endemoniada desde hace más de cuarenta años y socorrida por el cura de Madridejos, quien advierte que toda su furia deriva de un mal bautismo.

Por otro lado, existe un manuscrito del siglo XVIII, copia de un original cercano a los hechos (h.1604) a cargo de un testigo de vista, Gabriel Fernández. Asimismo, no hace mucho tiempo, se encontró el manuscrito original del proceso, es decir, «la copia de 1604 que el cura de Madridejos, en pleno exorcismo, hizo firmar al diablo o a los diablos por mano de la analfabeta Catalina» (p.22) y la partida de bautismo de Catalina la Rojela, bautizada a los 47 años después del exorcismo.

A toda la documentación conocida, los editores del presente volumen matizan los datos recabados por la crítica y aportan nuevas fuentes de información, hasta la fecha perdidas. Por un lado, existe una copia manuscrita del siglo XVIII conservada en la Real Academia de la Historia, *Relación de un caso raro en que fueron expelidos de una mujer casada muchos demonios en la villa de Madridejos, a los 14 días del mes de octubre deste año pasado de 1607 por el padre Luis de la Torre, de la Compañía de Jesús*, que hasta ahora se había vinculado al mismo suceso. Sin embargo,



los editores, que han encontrado el impreso, señalan que no se trata de la misma historia, aunque sí difunde la fama que adquirió el cura de Madridejos como exorcista.

Por otro lado, han hallado el libro escrito por Alfonso Peláez, publicado en Valladolid en 1605, cuya portada se reproduce en la presente edición. El propio Peláez, testigo de vista de los hechos, al final del prólogo al lector, da noticia de unas coplas que narran el exorcismo –aunque nada dice de la comedia– y que, en general, no reproducen la verdad de lo ocurrido. Las coplas no se han encontrado, pero los editores han hallado un pliego suelto con una relación en verso de lo sucedido.

Asimismo, también se ha encontrado el proceso inquisitorial al que sometieron al cura de Madridejos, Juan García Fernández, conservado hoy en el Archivo Histórico Nacional. En el documento, según explican los editores, se da noticia de la labor exorcista del cura, su formación y los hechos que encontramos en la comedia –el exorcismo de la Rojela–, a partir de los cuales el cura adquirió mucha fama.

En este proceso también se da noticia de otras sanaciones del cura, entre ellas, la de Francisca Suárez. En realidad, según se cuenta, Francisca Suárez estaba amancebada con un hombre, que entraba y salía de la casa cuando el marido estaba ausente, lo que era notorio por todo el pueblo. Francisca Suárez finge estar endemoniada y uno de los embelecos consiste en hacer creer que tiene dos voces, la suya y la de su confesor, todo, según relata el proceso, fue «cosa ridícula para hacer engañar a su más que simple marido» (p.28). Con este relato inquisitorial, podemos pensar que la ficción y la realidad vuelven a fundirse, pues parece que Francisca Suárez haya tomado prestados argumentos de novelas para defenderse de un adulterio, como sucede, por ejemplo, en el noveno cuento de *Il Novellino* de Masuccio Salernitano (1476), donde la protagonista finge estar poseída para mandar en peregrinaje de cuarenta días al marido y quedarse, así, con el amante, que es un arcipreste. El mismo motivo que recupera Lope de Rueda en *Contento*



y *cornudo*, aunque, en este caso, la artimaña femenina consiste en fingir una enfermedad.

Ficción y realidad también se mezclan en la comedia, pues los hechos históricos están sometidos a exigencias dramáticas que obligan a introducir tretas secundarias en la comedia, a modo de enredo, como la que trazan el sacristán de Tembleque con Marina, una criada deslenguada, o el asedio amoroso del Comendador con la hermana de Rojela. Además, las exigencias dramáticas también alteran el comportamiento de la Rojela en la comedia, convirtiéndola en una auténtica bruja, circunstancia ausente en las relaciones históricas, pues, según puntualizan los estudiosos, el público de entonces empezaba «a gustar de las comedias de magia y brujería» (p.25). Es decir, la detallada documentación histórica de la introducción ofrece al lector una amplia visión del hecho que origina la trama de la comedia, a la que se incorporan algunas diferencias debidamente señaladas por los editores, como el topónimo –Madridejos pasa a ser Madrilejos en la comedia– o la edad del sacerdote exorcista –joven en la relación y viejo en la comedia.

Todavía en el estudio introductorio, los editores explican el argumento de la obra, así como algunas características que la singularizan. El proceso que experimenta la protagonista –de mujer melancólica a hechicera, pasando por loca y furiosa– no tiene la misma causa que en otras obras de tema afín. Generalmente, el hecho de estar endemoniado se debía a un pacto con el diablo, mientras que, en este caso, todo resulta de un mal bautismo, lo que permitió la entrada de demonios dentro de la Rojela. De hecho, la comedia termina con el bautismo de Catalina a los 47 años de edad, pues, según hipótesis de los editores, la comedia tiene un claro propósito evangelizador: las nefastas consecuencias sufridas por Catalina por no haber sido bautizada correctamente son las que quedan grabadas en el imaginario del público de los corrales del siglo XVII.

Como ya hemos indicado, la datación de la obra también se somete al análisis de los estudiosos, que proponen, con convincentes argumentos,



una nueva fecha, hasta ahora 1639. Es verdad que en la comedia se mencionan el exorcismo de 1604 y a Felipe III, pero también, según detalla Madroñal en anteriores estudios, se hace alusión a *La vida es sueño* de Calderón, estrenada entre 1627 y 1629, y, además, la métrica de Mira de Amescua responde a la de sus últimos años de creación (1632). Según la hipótesis de los editores, los dramaturgos se basaron en una relación de los hechos escrita en verso muy cercana a los acontecimientos, y de ahí sacaron una comedia escrita después de 1629 y antes de 1632.

En el siguiente apartado, «Estudio bibliométrico», se detalla la historia textual, y se analiza la versificación de cada uno de los autores. Para ello, se basan en la bibliografía sobre la comedia en colaboración, desde los incipientes trabajos de MacKenzie, respecto de Vélez de Guevara, hasta el coloquio internacional celebrado el Milán en 2008 como fruto del proyecto de investigación *La comedia en colaboración del Siglo de Oro*, que ha dado lugar a estudios sobre distintos dramaturgos que trabajaron en colaboración, como es el caso de los tres ingenios que escriben esta comedia: Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla y Mira de Amescua.

Por lo que a la historia del texto se refiere, se describen los ocho testimonios cotejados para la presente edición: Madrid, 1652 (*M*) y Lisboa, 1653 (*L*); dos sueltas (*S1* y *S2*) derivadas de apógrafos perdidos que, según los editores, corresponden a la segunda mitad del siglo XVII; y cuatro sueltas, una salmantina y las otras tres madrileñas, derivadas de *S2* y publicadas en del siglo XVIII (*S3*, *S4*, *S5*, *S6*). Los dos primeros testimonios, *M* y *L*, siguieron trayectos distintos, como demuestran los editores comparando versos de los tres actos. Asimismo, estiman que debió de haber un segundo apógrafo, pues, como muestran, existen varias diferencias entre *M* y las sueltas del siglo XVII (*S1* y *S2*). Destacan, también, el último testimonio, *S6*, una suelta de 1759 publicada en Madrid en los talleres Sanz, que no es un mero texto contaminado de *L*, sino que resulta ser una refundición general.



La presente edición se basa en el *L*, y sigue, muy acertadamente, los criterios de edición respectivos para cada uno de los dramaturgos. Es decir, las diferencias en cada una de las jornadas responden a los usos de cada dramaturgo, de forma que, en la primera jornada, se transcribe siempre «agora», por ser uso constante en Vélez de Guevara, mientras que en las otras dos jornadas se alterna «agora» y «ahora», según muestra el testimonio *L*, pues tanto Rojas Zorrilla como Mira de Amescua escribían ambas formas.

El lector especializado agradecerá la presentación del aparato crítico que acompaña al texto, pues no está recogido al final de la obra, sino que está ubicado en nota, lo que permite una comparación rápida y eficaz. Es más, el aparato de variantes «no debe considerarse solamente como notas minúsculas en donde se rastrean nuestras huellas como editores. Lejos de ello, en el aparato esperamos poner en primer plano la ambigüedad, multivalencia y plurisignificación de las múltiples iteraciones de la tradición textual para que se aprecie la riqueza del proceso evolutivo de la comedia» (p. 57).

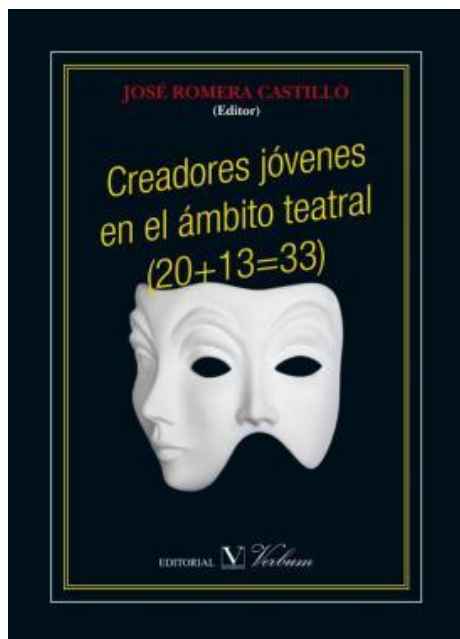
Al final del volumen, se recoge un abundante aparato de notas esclarecedoras y eruditas que ayudan a comprender mejor el texto. Por ejemplo, se explican algunos juegos de palabras, se precisan significados de términos o de pasajes enteros que necesitan aclaraciones (como los versos 243-249), además de cuestiones morfológicas o comparaciones con otros textos de la época. Por último, las voces comentadas se indexan en las últimas páginas del volumen, para agilidad del lector.

La edición que tenemos entre las manos, realizada por expertos editores de textos áureos, contribuye, de forma rigurosa y bien documentada, a la recuperación del patrimonio teatral clásico. La aportación de los tres editores ayuda, por tanto, a la mejor comprensión de un texto, *El pleito que puso al diablo el cura de Madrilejos*, y de una época, las primeras décadas del siglo XVII, que gustaba de comedias de magia y brujería, cuya fuente de inspiración podía ser, como en este caso, la realidad histórica.



José Romera Castillo (ed.)
Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)

Laetia Rovecchio Antón
Universitat de Barcelona
laetia.rovecchio@gmail.com



JOSÉ ROMERA CASTILLO (ED.),
*Creadores jóvenes en el ámbito
teatral (20+13=33)*, Madrid,
Editorial Verbum, 2014, 366 pp.
ISBN 978-84-7962-966-3

En el pasado número de la revista <http://goo.gl/IBOc2A>, Ana Prieto Nadal hizo una crónica sobre el XXIII Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T) cuyo tema de investigación era: Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33). Hace algunas semanas salió el volumen que recoge las ponencias de dicho seminario y que, por su carácter innovador al presentar una temática todavía poco estudiada en nuestro país, da voz a los profesionales de la escena menores de 33 años que empiezan a florecer en el panorama teatral nacional.

1. Los creadores hablan de su propia obra

Los dramaturgos Paco Bezerra, Diana I. Luque, Pablo Iglesias y Lola Blasco ofrecen su propia concepción del hecho escénico mediante una retrospectiva sobre sus obras. Así, según Paco Bezerra, el teatro debe plantear cuestiones y no tanto soluciones, lo que permite alejarse de una politización del teatro para centrarse en los interrogantes que dan cabida a la búsqueda de respuestas.

Pablo Iglesias muestra la importancia del lector/espectador para la recreación y la reconstrucción de las historias. Para ello, se apoya en su pieza *Justo en medio del paralelo 38* que narra la vivencia de los niños robados contrapuestos a los niños raptados y secuestrados a través del diálogo del personaje de Jacobo. Su estructura temporal se basa en la cinta de Möbius en la que destaca la metáfora del encierro personal para destapar la responsabilidad sobre la propia historia. Para el dramaturgo es necesario entender el texto dramático desde su dimensión tanto literaria como escénica para un pleno disfrute de la lectura, pero también de la puesta en escena al manejar códigos diferentes.

2. La escena nacional

2.1. Los premios teatrales

Diana I. Luque, Jerónimo López Mozo y María Jesús Orozco Vera destacan la importancia de los premios para dar a conocer la nueva dramaturgia. La joven dramaturga pone de manifiesto que dichos premios teatrales permiten conseguir cierta visibilidad, aunque no siempre está acompañado de una correcta difusión, pues muchos de los jóvenes reciben becas para textos que no siempre se ven representados ni tampoco publicados. Como afirma Diana I. Luque nos encontramos frente a «un teatro de supervivencia, precario y prácticamente “invisible”, que difícilmente encuentra cabida en espacios mayores.» (p. 39). Orozco Vera lleva a cabo un recorrido entre la trayectoria del premio Marqués de Bradomín, que según Itziar Pascual está siendo muy estudiado por los



investigadores frente a la actualidad de las nuevas generaciones, y el premio TEATRO.

2.2. Dramaturgia nacional

Lola Blasco se centra en la dramaturgia en primera persona (una forma que empieza en la década de los 70) y en la *dramaturgia del yo*, que se basa en la recreación de un yo generacional en constante construcción. Ambas posturas parten de un juego de confesión que permite saltar de lo íntimo a lo público. Según la dramaturga, en la *dramaturgia del yo* se cuestiona el principio fundamental de la imitación, pues la identidad ya no se cimenta en el interior del sujeto, sino en su relación con el mundo. El yo dramático que se expone ante el público no se da entero y acabado: se erige en el propio acto de la enunciación y en su recepción. Son, por tanto, dramaturgias en las que la identidad del sujeto de la enunciación queda instalada en las fronteras persona/personaje (p.95). Para ilustrar esta base teórica se centra en dos obras: *Actos de juventud* de La Tristura y *En defensa de un teatro político-revolucionario* de su propia autoría.

Giovanna Manola y Eileen J. Doll tratan de la producción de María Velasco para dar cuenta de la necesidad de volver la mirada hacia acontecimientos históricos pasados como pueden ser la guerra civil española. Manola, que también se adentra en el universo dramático de Lola Blasco, determina que «el teatro, según Blasco Mena, es un buen lugar para dar cuenta del dolor y compartirlo» (p.117) mientras que Doll se centra mayoritariamente en el concepto de la intermedialidad, es decir, los signos que de un medio se usan para comunicarse con otro, mostrando las relaciones entre los medios diferentes, presente en la obra de Velasco.

Rossana Fialdini Zambrano se acerca a la obra de Mariángeles Rodríguez Alonso de Laula Teatro y, más concretamente, a tres piezas: *Exiliados* (2010), *El crimen fue en Granada* (2011), una reescritura de *Mariana Pineda* de Lorca, y *Espérame en el cielo... o, mejor no*. Como ocurre con la dramaturgia de María Velasco y de Lola Blasco, en la pieza



Exiliados, Rodríguez Alonso se centra en un acontecimiento histórico concreto: el exilio durante la época franquista. Fialdini hace especial hincapié en la estructura de la obra, dividida en cuatro grandes momentos, pautados por una mezcla de poesía, canto y música: el de hacer la maleta para iniciar el exilio, la vivencia de Rafael Alberti y María Teresa León, la presencia del mar como vía de escape y el desexilio en el que se opera la vuelta al país de origen.

Manuela Fox se centra en las piezas tanto largas como breves de Antonio. Entre las obras de teatro de duración más convencionales, la investigadora destaca la hiperrealista *Trilogía americana* (*Sueños de arena*, *La decadencia de Varsovia* y *Los vegasianos*) en la que, como el título indica, hay una fuerte impronta de la cultura americana. También menciona *Fair play* que trata del universo del fútbol, así como *Katiuskas* que versa sobre la despoblación de los pueblos españoles. Como subraya la investigadora «las piezas ofrecen la imagen de una realidad no acabada, sino cambiante y ambigua, dominada por el desencanto de quien la vive así como la marginalidad, cuando no la invisibilidad, de los personajes» (p.173). Sobre el teatro breve del autor, Manuela Fox vuelve su mirada sobre *Lugares*, en la que aparece el conflicto de dos parejas que parecen escribirse mutuamente desde una estación de trenes y un aeropuerto, y el monólogo interior *8 segundos en la mente de un cowboy adolescente*. La profesora pone de relieve que ambas obras presentan un «mundo en crisis, sin valores, ni ideales por los que luchar, donde la relatividad, la inmediatez parecen ser las respuestas más practicadas» (p.177).

Sobre el teatro de Abel Zamora, Simone Trecca destaca que ofrece «una postura escéptica ante la existencia y su significación dentro de un mundo caótico y desarreglado, en la ausencia de una coordinadas ideológicas o morales delineadas» (p.183). La propuesta escénica de Zamora explicita la omnipresencia de la violencia como tema principal que permite, según la investigadora, apuntar el hecho de que el dramaturgo no hace metateatro, sino metaespectáculo. En otras palabras, favorece la



aparición de una historia menos verosímil para evidenciar la complejidad del presente.

Para Remedios Sánchez García el teatro de Antonio Rincón-Cano parte de una mirada oblicua sobre la realidad. Todas sus piezas la retratan para trascenderla e implicar al lector/espectador. Como muestra de ello serían las obras *Over the rainbow*, que versa sobre el maltrato en la figura de una madre y su hija, o *Pornografía* en la que la relación sexual se asoma como una manera para huir de la soledad.

2.3. Los teatros autonómicos

Ana Prieto se centra en la dramaturgia catalana y, más concretamente, en la producción de Jordi Casanovas y Marta Buchaca. Así, la investigadora subraya que «toda la producción del dramaturgo se caracteriza por una indagación en los códigos éticos y relacionales contemporáneos» (p.209). A modo de ejemplo, su trilogía *Hardcore Videogames* representa a personajes que se atrincheraron frente a un mundo exterior hostil y amenazante. De manera que la tecnología se erige como única vía de escape para combatir el miedo y la violencia. Por otro lado, Ana Prieto estudia dos obras de Marta Buchaca en las que se mezcla el humor y el drama para una denuncia social y autocrítica sobre el mundo de los jóvenes: *Plastilina*, sobre la violencia en los adolescentes, y *Litus*, acerca de la cuestión del suicidio de un joven.

Siguiendo con la dramaturgia catalana, Olivia Nieto Yusta ofrece una lectura sobre el multifacético Albert Tola que no solo escribe teatro, sino también poesía a la vez que ejerce de traductor y profesor. Su obra *Salento*, un monólogo del personaje de Bea escuchado por Lucía, se constituye sobre la idea del reencuentro que despierta recuerdos al tiempo que desvela la presencia constante del tema de la muerte porque se lleva a cabo una «ruptura del sueño de la infancia y la agresiva irrupción en la edad adulta» (p.231.)



Sobre la dramaturgia asturiana y gallega, Rubén Chimeno Fernández hace un repaso sobre el panorama actual de la presencia de los jóvenes creadores teatrales en Asturias mientras que Ricardo de la Torre Rodríguez se centra en la escena gallega, con especial atención a dos producciones: *Valdemuller*, una obra de títeres para el público más joven, y *Estigma*, una obra colectiva que nace de la pluma de Jacobo Paz, Vanesa Sotelo y Rubén Ruibal, basada en una metáfora de la violencia.

Miguel Ángel Jiménez Aguilar ofrece una visión crítica sobre la escena malagueña al poner de manifiesto el hecho de que la industria teatral es casi inexistente porque, a pesar de haber salas de teatro, «no deja de ser una manifestación cultural aislada, excepcional, marginal» (p.267). No obstante, destaca que hay una especie de reconciliación entre la palabra y el teatro de texto desde la escena. El uso de los espacios más pequeños ha fomentado la escritura dramática en formato breve.

Siguiendo con el teatro andaluz, Gemma Pimenta Soto se centra en el grupo teatral SinTéticas que nace del Laboratorio de Acción Escénica Vladimir Tzekov (2009) de Granada en el que se trabaja una estructura musical para despertar la dimensión sensitiva del espectador. SinTéticas es, pues, un espacio de formación y experimentación constante en la que los espectáculos están en construcción permanente. En *Equis equis* se evidencia la presencia de un «lenguaje teatral de corte metadiscursivo» (p.289) que sirve para remover y dinamizar la sociedad sin dar una respuesta concreta, como ya lo destacaba Paco Bezerra, sino ofrecer una reflexión sobre lo femenino desde la construcción de los discursos individuales y colectivos.

3. La escena extranjera

Arianna Fernández no trata de la escena extranjera propiamente dicho, pero se ha encargado de realizar una encuesta a veinte profesionales del teatro que dieron el salto al extranjero por diferentes motivos. En este sentido, Fernández da una visión más sociológica, que permite destacar que



no solo la crisis es un motivo de migración profesional, sino también la necesidad de formación y aprendizaje de estos jóvenes profesionales.

Sobre la práctica dramática europea, se dan algunos ejemplos de la creación actual italiana con la aportación de Marina Sanfilippo, sobre la figura de Letizia Russo, y de Sara Boo, con el teatro danza de Antonella d'Ascenzi. Margarita Alonso, por su parte, visita la dramaturgia francesa a través de las piezas *Les possibles de son corps* y *Outre* de Pauline Picot; esta última representa un diálogo sobre el teatro contemporáneo desde la parodia en una clara ruptura de la proyección mimética que sostiene que solo se ha preocupado por exhibir mensajes sociales y políticos. Acerca de la escena polaca, Julia Nawrot trata de la figura de Agnieszka Czekierda y su aportación al teatro para niños a través de espectáculos muy simples y condensados.

Por último, Maria Gorete Olivieira de Sousa y Mariana de Lima e Muniz dan un salto hacia la dramaturgia de Brasil con el ejemplo de Grace Passô que se nutre del teatro del absurdo en su obra *Amores sordos* para reflexionar sobre cuestiones existenciales a través de breves escenas desarrolladas en el ámbito familiar.

4. A modo de conclusión

Sin duda se trata de un volumen de gran interés para la comunidad investigadora sobre el teatro contemporáneo. Como apuntan muchos de los autores del libro, los creadores escénicos de menos de 35 años todavía no han suscitado el interés que sus obras merecen entre la comunidad científica. Una falta de interés que el SELITEN@T ha intentado remediar con este primer acercamiento y que espero sea el inicio de una larga serie de estudios sobre estos creados más jóvenes.



Entre bastidores

In the Backstage

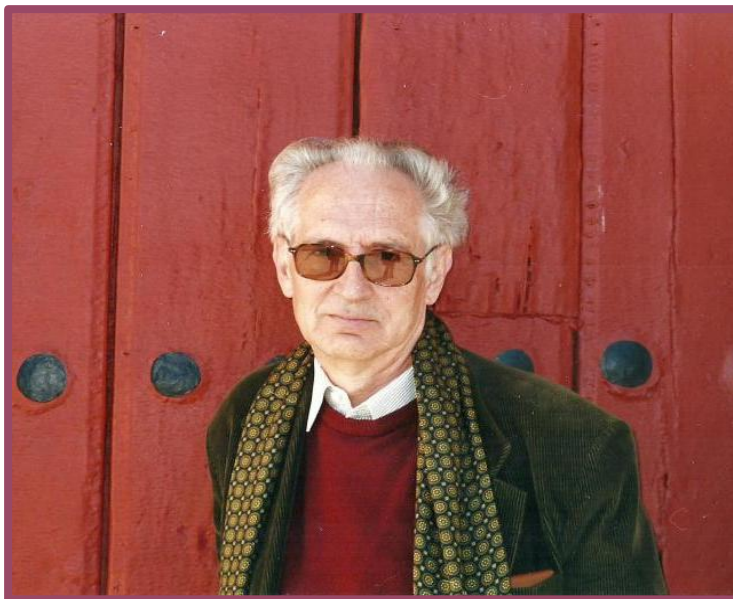
Dans les coulisses

Entrevista a Andrés Amorós

Purificació Mascarell

Universitat de València

purixinela@hotmail.com



Andrés Amorós (Valencia, 1941) ha estado vinculado al mundo del teatro y del espectáculo desde los inicios de su carrera. Fue miembro del Consejo Asesor del CDN, bajo la dirección de José Luis Alonso, y asesor literario con Lluís Pascual; creó en la Fundación Juan March, como director cultural, la Biblioteca de Teatro Español del siglo XX; fue también patrono del Festival de Almagro y de la Fundación Pro RESAD; ha coordinado con Díez Borque una obra fundamental, *Historia de los espectáculos en España*, y ha dirigido una colección de textos teatrales en Biblioteca Nueva. Entre 2000 y 2004 fue el director general del INAEM, pero antes, casi durante un año, a petición del secretario de Estado de Cultura y como compromiso hasta las elecciones, ocupó la dirección de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Con motivo de los quince años de su breve paso por la institución teatral pública (1999-2000), charlamos con Andrés Amorós sobre su experiencia al frente de la compañía señera en la puesta en escena de los clásicos españoles.

¿Es cierto que dirigir la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC) ha sido la tarea que ha desempeñado con más cariño a lo largo de su trayectoria profesional?

Sí, así es. Aunque, en realidad, no lo pasamos muy bien, porque teníamos muy poquito tiempo y había que cambiar muchas cosas. La verdad es que yo nunca me había planteado desempeñar el cargo de director de la CNTC hasta el día en que me encontré en LIBER, la Feria Internacional del Libro, con el secretario de Estado de Cultura y me dijo: «Tengo que hablar contigo porque nos has de hacer un favor; nos has de resolver un problema muy grave que tenemos con la CNTC». En ese momento, el director de la Compañía era Pérez Sierra, al que yo conocía de toda la vida. Rafael había llegado a un enfrentamiento con el Ministerio y la situación era de callejón sin salida: no se hablaba con Eduardo Galán, subdirector de Teatro. No sé quién tenía razón, pero la cosa así no podía funcionar. Entonces me propusieron que me hiciera cargo yo de la institución y acepté. Las elecciones eran en febrero y a mí me llamaron para empezar en octubre, así que teníamos muy poco tiempo y había que correr mucho. Yo trabajo rápido, pero con una compañía oficial, pese a las muchas ventajas, te has de someter a una lenta y costosa burocracia. Así que tuvimos que luchar bastante para sacar adelante nuestro proyecto con cierta rapidez.

Y, pese al poco tiempo, se lanzó a todo tren en la aventura de los *Entremeses* de Cervantes. ¿Cuáles fueron los motivos?

Yo quería empezar con algo un poco llamativo para que se viera una nueva etapa, un cambio grande, y tenía muy claro que la mejor opción eran los *Entremeses* de Cervantes, porque nunca los había hecho la CNTC y porque yo tengo una debilidad especial por el Cervantes autor de teatro y quería reivindicarlo. Pero también pensé que debía llevarlo a escena alguien muy poco académico. Yo era amigo de Joan Font, de Els Comediants, y le llamamos. Font no conocía la obra porque, lógicamente, venía de otro mundo cultural, pero le gustó mucho. El problema era que debía hacerse una



versión. No teníamos tiempo para encargarla a nadie y, finalmente, la hice yo en una semana. Luego tuvimos que pelear contra la burocracia para conseguir el estreno antes de las elecciones, es decir, antes de mi cese. Porque irse sin haber podido estrenar ni un solo espectáculo era bastante triste. A mí me gusta especialmente *La elección de los alcaldes de Daganzo*, y me divertía muchísimo representar ese entremés antes de unas elecciones. Al final, con muchas prisas y gran esfuerzo logramos estrenarlo a tiempo. Además, fue un montaje que tuvo éxito y estuvo mucho tiempo de gira.

Como usted mismo constata, su voluntad era convencer de que la CNTC había emprendido una nueva etapa. ¿Cómo era la CNTC que se encontró al acceder a la dirección en 1999?

Una CNTC muy desanimada. El distanciamiento entre la Compañía y el Ministerio había acabado en desconexión. Y así no se puede funcionar. Para entendernos, el Ministerio es el empresario, y si el empresario no está contento con el director... Se estrenaba poco y el ambiente se percibía lánguido. La gente, falta de ilusión, se sentía infrautilizada. Durante todo el 1999, la CNTC solo había estrenado un espectáculo, *Entre bobos anda el juego*, y esto daba una impresión de vida mortecina... ¡Y nosotros queríamos estrenar cinco obras en la nueva temporada! Queríamos infundirle vida a la Compañía. Y, aunque parezca una tontería, que el secretario de Estado me acompañara en las ruedas de prensa o que el presidente Aznar y su esposa visitaran a la CNTC, le dio un respaldo y una visibilidad.

Gracias a su paso por la CNTC, Sergi Belbel, Calixto Bieito y Alonso de Santos realizaron montajes en ella. ¿Cuáles fueron los criterios de selección para escoger a estos directores?

Una de las cosas que hice mientras estuve al frente de la CNTC fue crear la figura del director asociado. La idea era que la Compañía tuviera cerca a gente relevante del mundo teatral. Y escogí a Alonso de Santos, Sergi Belbel y Calixto Bieito. De hecho, cada uno de ellos debía estrenar un



montaje para el centenario de Calderón. Ahora, en el Ministerio de Cultura se ha puesto de moda un sistema muy elogiado por los periodistas: el código de buenas prácticas. O sea, que se hace un concurso para todo. Pero yo creo que en arte eso no tiene sentido. ¿Por qué eliges a uno y no a otro? Porque piensas que es el mejor. Se acabó y punto. ¿Tú crees que Adolfo Marsillach iba a presentarse a un concurso diciendo «yo haré tal cosa o tal cosa»? Eso es un cuento. Además, el proyecto que se presente a concurso puede estar muy bien, pero luego es posible que no haya dinero, que se tenga que adaptar todo, que llames a un actor y no pueda o quiera colaborar... Mil variantes. El arte es así. Si yo hubiera tenido mucho dinero del Ministerio de Cultura, ¿a quién habría escogido como director asociado? A Orson Welles. ¿Por qué? Porque es el mejor.

¿Se quedó con la ilusión de ver colaborar con la CNTC a otros profesionales de la escena?

Bueno, cuando yo accedí a la dirección, llamé a muchos directores para dirigir con la CNTC y muchos me dijeron que no. Llamé a Marsillach el primero de todos. Eso lo tenía clarísimo, era un gesto básico. Le dije: «Esta es tu casa, dirige lo que quieras y cuando quieras». Me dijo: «Yo no tengo nada contra ti, ni contra la CNTC, pero tengo mucho contra la calle del Príncipe, porque yo allí lo he pasado muy mal, así que no quiero volver». Después llamé a Nuria Espert, que es amiga mía, y le propuse dirigir e interpretar, o solo interpretar, una obra que siempre he querido hacer: *La serrana de la Vera*. Llamé a toda la gente que pude. A Albert Boadella, por supuesto. A mucha gente no especializada en teatro clásico. Buscamos, asimismo, a muchos actores. Para hacer *El alcalde de Zalamea* consulté a Héctor Alterio y me dijo que con una película al año ya ganaba suficiente para vivir. También llamé a Alfredo Landa para que interpretara a Pedro Crespo. Y me dijo: «Mira, para mí está muy claro: el cine me da dinero, la televisión me da popularidad y el teatro me da prestigio. Me encantaría, pero ahora empiezo una serie de televisión y ya está». Aunque



algunos contactos salieron mal, mi voluntad era darle la máxima apertura posible a la Compañía.

Potenció las actividades paralelas en el seno de la CNTC. Su impulso era uno de los puntos fuertes dentro de su programa de reformas, ¿cuál era la filosofía de estas actividades?

El objetivo prioritario era dinamizar la CNTC, y se pensó en la organización de actividades culturales en conexión con la obra en cartel durante los días de descanso de la Compañía. Tras mi paso por la Fundación Juan March, mi experiencia en el terreno de la gestión cultural era notable. De hecho, en la Juan March programamos, a imitación de cómo se hace en Londres, una serie de conciertos matutinos para los más jóvenes. De modo que pensé en montar recitales en la sede de la CNTC los sábados y domingos por la mañana, porque hay mucha gente que durante la semana no puede asistir al teatro y, cuando tiene libre, no se le ofrece nada. Esta propuestas tuvo un éxito tremendo. Y fue de lo más bonito.

¿En qué consistieron esos recitales?

Empezamos con Rafael «El brujo», que es amigo mío. Le llamé y montó un recital que luego ha estado haciendo durante muchos años, *Mi vida en el teatro*. La entrada costaba un precio simbólico y todas las mañanas se llenaba el teatro. Después le monté un recital precioso a María Jesús Valdés, que también era muy amiga mía, con textos clásicos y contemporáneos. Al mismo tiempo, como era el centenario de Calderón, escribí a toda velocidad un recital titulado *Luces y sombras de Calderón*. Y también hicimos un recital magnífico de violín, con solos de Bach, porque además de teatro también me propuse programar música. Como puedes ver, así como del INAEM no tengo un recuerdo cálido, de la CNTC solo tengo recuerdos entrañables.



Después de Cervantes, programó tres obras de Calderón para celebrar su centenario bajo la batuta de los directores asociados. Fueron escogidas las tres obras maestras calderonianas dentro de su género: el drama filosófico *La vida es sueño*, la comedia *La dama duende*, y el drama de honor *El alcalde de Zalamea*. Todos ellos fueron montajes en coproducción, un hecho novedoso para la CNTC hasta ese momento, ¿verdad?

Sí. Quisimos abrir la vía de las coproducciones. Y esto fue recibido de muy distinta manera. Hubo gente que lo elogió y lo acogió muy bien. Y otros que nos pusieron a parir. Había dos líneas. Por un lado, la colaboración con otras instituciones públicas, como el Teatre Nacional de Catalunya en el caso de *El alcalde de Zalamea* (y ello con un claro significado político: teatro clásico en castellano en Barcelona). Por otro lado, las coproducciones con compañías privadas. En *La vida es sueño* participó la importante empresa teatral Focus. Y *La dama duende* fue una coproducción con la compañía Pentación. ¿Qué ocurrió? Que llegaron los prejuicios políticos y hubo quien entendió que se trataba de una privatización de la CNTC. Pero yo únicamente pensaba en sacarle más rentabilidad al poco dinero del que disponíamos. Asociarse con la empresa privada significaba sacarle más partido al capital de la CNTC.

En esta misma línea de las colaboraciones con agentes externos a la Compañía funcionó el proyecto de los cinco Tenorios dirigidos por sendos directores distintos. ¿Cómo se fraguó aquello?

A mí me gusta mucho el *Tenorio* y lo considero un clásico, aunque sea del siglo XIX. Nunca se había hecho en la CNTC y, cuando tomé las riendas, pensé en hacer uno enseguida. Llamé a Francisco Nieva, pero no se animó. Los grandes directores y actores se mostraban renuentes a participar. Y entonces dio la casualidad de que Miguel Ángel Cortés, secretario de Estado de Cultura, me oyó hablar del tema y, como es de Valladolid, me propuso: «¿Por qué no hacemos una coproducción con Valladolid y su Teatro Calderón?». Y yo, encantado. La verdad es que no me acuerdo a quién se le ocurrió la idea, pero en un momento dado alguien dijo: «¿Y si en



vez de hacer uno hacemos varios y, como los maestros no quieren, le damos la oportunidad a los jóvenes para que den su visión del Tenorio?». Precisamente fue Eduardo Vasco el primero en estrenar. También queríamos involucrar a profesionales internacionales. Yo mismo me fui a Inglaterra a venderle el Tenorio a Declan Donnellan, pero me dijo que no. Después hablé con Maurizio Scaparro, del Teatro de Roma, y con Jean-Pierre Miquel, de la Comédie Française, y ellos sí aceptaron. *Tras mi marcha al INAEM, el proyecto de los cinco Tenorios continuó.*

En su opinión, ¿qué tres directores han marcado la historia del teatro español en el siglo XX?

Sin duda alguna, José Luis Alonso. Un hombre que ha sido fundamental. Aparte de haber trabajado con él, aún recuerdo sus fantásticas temporadas en el María Guerrero cuando yo era un niño y vivía en Madrid, con actores de primerísima fila. Ya en el terreno histórico, inevitablemente, Lorca y La Barraca, y Martínez Sierra y su Teatro de Arte.

¿Qué directores teatrales de la actualidad, nacionales y extranjeros, admira?

De fuera de España hay dos, clarísimamente, que son los grandes maestros: Strelher y su escuela del Piccolo, y Peter Brook. Me parecen dos genios. En el ámbito nacional, Bieito hace cosas con mucha fuerza, Belbel es estupendo, igual que Alonso de Santos, que tiene mucho sentido común, así que voy a decir los mismos que escogí cuando fui director de la CNTC. También José Luis Gómez hace cosas muy buenas, naturalmente.

Realice una valoración del trabajo de dirección que sostuvieron sus colegas en el cargo, comenzando por Adolfo Marsillach.

Fue muy brillante. Rompió con los preceptos y quitó el polvo a los clásicos, pero los usó mucho para su lucimiento, para destacar él mismo. En



realidad, no le gustaban los clásicos. Dirigía obras que no le gustaban, pero se divertía.

Rafael Pérez Sierra.

Él venía del teatro inglés. Es una persona fina, sensible, inteligente. Estuvo con una beca de la Fundación Juan March en Inglaterra y cuando regresó se hizo empresario teatral. Únicamente dirigió una obra, de Christopher Hampton, que es lo que a él le gusta, lo inglés.

José Luis Alonso de Santos.

Aparte de ser amigo mío, es muy buen hombre de teatro y un gran apasionado de la comedia, que sabe montar muy bien. Cuando yo pasé al INAEM, me tocó elegir a mi sucesor. Y no fue sencillo. Escoger a Alonso de Santos fue un poco rompedor, porque era apostar por alguien no especializado en el teatro clásico.

Eduardo Vasco.

Ha hecho cosas brillantes. *Viaje del Parnaso* fue una cosa muy curiosa y con mérito, no era nada fácil.

¿Qué montajes de la trayectoria de la CNTC consideras fundamentales?

El alcalde de Zalamea de José Luis Alonso, sin duda, fue un gran montaje. *Maravillas de Cervantes* de Font y *La vida es sueño* de Bieito fueron también algo muy notable en su momento.

¿Qué tres premisas básicas deben tenerse en cuenta, según su criterio, a la hora de montar un clásico?

Me bastan dos. La primera es amor. Parece una tontería pero, si los clásicos no te gustan, no lo hagas. No tiene sentido hacer teatro, sea clásico



o no, si no te apasiona, únicamente pensando en la subvención o en encajar en un festival. Y dentro del clásico, igual: si te gusta más Calderón que Lope, pues haz Calderón; o si quieres hacer Vélez de Guevara, hazlo. Lo segundo, libertad. No tener miedo. Hay que arriesgarse, te puede salir bien o mal, pero hay que hacerlo. Jan Kott escribió *Shakespeare, nuestro contemporáneo*. Y luego Ruiz Ramón hizo *Calderón, nuestro contemporáneo*, que fue un encargo mío al que puse título. Porque así es como cada director ha de ver a los clásicos, a su modo y con su estilo, pero desde la contemporaneidad. A mí me gusta más Lope como poeta que como dramaturgo. Y me gusta más Cervantes que Lope como dramaturgo. Estupendo, pues cada uno ha de defender lo que le guste.

Realizó la versión del texto para el montaje de *Maravillas de Cervantes*, ¿dónde considera que se encuentra el límite en la manipulación del texto a la hora de adaptarlo a la escena contemporánea y al gusto actual de los espectadores?

Hay que respetar el espíritu del clásico, la letra no. Y ya está. Así de sencillo. Pero luego hay que poseer una cosa fundamental para hacer una buena versión: talento. Cuanto más se posea, más libertades se pueden tomar sin posibilidad de un mal resultado. Si se trata de alguien limitado de talento, un buen artesano y nada más, yo le diría: «No cambies nada, límitate a ponerlo en funcionamiento». Pero si se trata de un adaptador con talento, que se lance.

Juan Antonio Hormigón divide en tres las opciones para trabajar con los clásicos en escena: arqueológica o museística, ilustrativismo o tradicionalismo y libertad frente al texto. Es evidente que la CNTC se ha movido en la última de las opciones. Sin embargo, no han sido pocos los filólogos que han defendido la primera de ellas. ¿Qué opinión le merece utilizar los medios técnicos actuales para recrear fielmente una representación teatral tal como pudo ser en el pasado?

En Inglaterra, ponen un Shakespeare arqueológico y otro actualizado, y ambos son maravillosos. Las dos cosas tienen su interés. A



mí me encantaría ver una obra de Shakespeare en una recreación perfecta del Globe, como la que hace Lawrence Olivier o la de la película *Shakespeare in love*. Pero la otra opción moderna también es buena. La cuestión es que en Inglaterra se saben a Shakespeare y aquí no nos sabemos a Lope, ni a Calderón ni a Cervantes.

¿Hay que convencer al gran público español de que los clásicos no son aburridos?

Lo son si se hacen mal. Pero están vivos, son apasionantes, son interesantes, y eso es lo que hemos de reivindicar. El ejemplo más claro: Peter Brook. Él se propuso popularizar la ópera. Se preguntó: «¿Qué problemas tiene?». Pues que se hace en unos locales raros para el común de la gente. Decidió coger una ópera bastante popular, *Carmen* de Bizet, y encargó una reducción drástica a Jean-Claude Carrière. En vez de una orquesta grande, colocó una de cámara. Exigió escenarios no convencionales, gradas al estilo romano y nada más. Tomó jóvenes recién salidos del conservatorio y se encerró con ellos durante un año para ensayar. Luego estuvo rodando con esa maravilla de espectáculo por el mundo entero. ¿Qué empleó para triunfar? Libertad y talento.

Lope y Calderón ganan por goleada al resto de dramaturgos clásicos en cuanto al número de puestas en escena realizadas por la CNTC, ¿es porque son los mejores poetas, porque los tenemos mejor estudiados, porque son nombres conocidos por el gran público, porque se ha creado una tendencia difícil de romper...?

No, es porque durante un tiempo la CNTC se limitó solo a siglos XVI y XVII y, porque además, de estos siglos son los grandes autores canónicos. Pero cuando yo llegué a la dirección dije: «¡Ojo, que clásico es también lo anterior, *La Celestina*, Gil Vicente, los *Entremeses*... y lo posterior también!». Hay cosas hermosas de Moreto o de Rojas Zorrilla. Pero es completamente normal que Lope y Calderón ganen, son los dos



grandes de los Siglos de Oro. Si ampliáramos la idea de clásico, habría que ver, porque ya entraría Ramón de la Cruz y el drama romántico.

De hecho, uno de los objetivos de su etapa fue el de ampliar el concepto de «clásico» para que abarcase el repertorio teatral español desde la Edad Media al siglo XX.

Sí, eso era algo que yo tenía clarísimo. Para mí el teatro clásico no es solo el de los siglos XVI y XVII, sino que se extiende hasta el siglo XX con Valle-Inclán. Por ejemplo, yo tenía previsto estrenar *Sainetes* de Ramón de la Cruz, porque tengo mucha debilidad por el *Manolo*, y finalmente lo han montando, como es lógico.

¿Le parece adecuado que el repertorio de la CNTC bascule entre obras canónicas y obras alternativas al canon? ¿O es preferible apostar por los grandes títulos clásicos?

El problema es que la mayor parte de la gente o conoce muy poco del teatro clásico o, directamente, no conoce nada en absoluto. Porque el gran público no ha visto *El alcalde de Zalamea* bien puesto, como lo hizo fantásticamente José Luis Alonso. Yo abogo por mantener el canon y, al mismo tiempo, por abrirlo con obras como los *Entremeses* de Cervantes, *La serrana de la Vera*, piezas de Ramón de la Cruz... Pero en España, por desgracia, no se ve nada, ni del canon ni de fuera de él.

¿Podemos ya decir que contamos con un plantel de actores preparados técnicamente para enfrentarse al clásico y que se ha superado, por fin, la eterna polémica sobre cómo debe decirse el verso?

No. No se ha superado el problema del verso. Y, además, cada vez va a peor por culpa de la televisión. Porque ahora cualquier chiquito sale en la televisión, gana dinero, se hace famoso, y luego lo llevas al teatro y resulta patético. No saben hablar, no vocalizan. Por desgracia, todavía es una cuestión pendiente.



¿Quiénes han sido sus actores predilectos en el terreno de los clásicos?

Fernando Fernán Gómez y María Jesús Valdés. Absolutamente geniales. De entre los actores españoles, son los más grande que yo he visto.

Como doctor en Filología Románica y Catedrático de Literatura Española en la Universidad Complutense de Madrid, ¿opina que el mundo de la práctica teatral y el del estudio teórico del teatro están demasiado alejados?

Sí, siempre han estado alejados. Bueno, quizá ahora un poco menos. Pero, en definitiva, lo han estado durante décadas. Sobre este tema hemos tenido muchas reuniones en Almagro y es una vieja historia sin solución, porque cambiar la mentalidad de la gente de los dos gremios es imposible. Había en mi facultad un catedrático mayor que me tenía bastante aprecio y, siempre que me veía, me decía: «¡Qué bien Amorós, me gusta como trabaja! Pero qué pena que le guste el teatro...». Como si me gustaran las mujeres malas... Eso en el ámbito académico. Y en el mundo teatral, es una cuestión de falta de cultural general, porque entre los teatreros hay mucha incultura, y pocos estudian y se forman.

¿Ir a ver teatro clásico se ha asimilado a una *delicatessen* para gustos exquisitos, como sostiene Enrique García Santo-Tomás en su libro sobre la recepción de Lope, un hábito para la gente que desea darse un baño de brillo social o adquirir cierto prestigio de élite?

Eso le ha ocurrido a todo el teatro en general, no solo al clásico. Y no debería ser así. Las películas *Shakespeare in love* o *El perro del hortelano* han sido muy populares. Hay que vencer esa prevención de que el teatro clásico es algo lejano, esa desconfianza que impide acercarse a la gente joven. Pero, claro, para fascinar a la gente y atraparla, el teatro tiene que ofrecer un plus, un elemento innovador, es decir, hay que invertir un dinero. Y en España, salvo la CNTC, muy pocas compañías se atreven con el clásico porque cuesta mucho y da poco.



Cuando usted se puso al frente de la CNTC, propuso un proyecto artístico que, de alguna manera, tanto Alonso de Santos como Eduardo Vasco asumieron y desarrollaron (por los primeros compases de Pimenta, parece ser que ella también lo ha hecho propio). Ya hemos comentado algunos puntos: aumentar el número de producciones por año, colaborar con los Festivales de teatro, incorporar al equipo a profesionales destacados y directores nuevos que aporten nuevas miradas, abrirse a coproducciones con empresas públicas o privadas, aumentar la atención de los jóvenes, ampliar las giras, organizar actividades culturales en conexión con la obra en cartelera, continuar y ampliar las publicaciones de la CNTC... Este ambicioso proyecto, ¿se ha cumplido? ¿Está ya plenamente consolidada como institución la CNTC en el panorama cultural español?

Yo creo que está plenamente consolidada, pero que todavía hay muchos temas pendientes. Está pendiente la reforma del Teatro de la Comedia, que me lo hicieron cerrar a mí los sindicatos. Era un teatro viejísimo y, cuando llegué, hicimos las obras pertinentes y el teatro estaba bastante bien. Pero entró la política y los sindicatos se empeñaron en cerrarlo. ¡Ningún teatro cumple todas las medidas de seguridad! La gran obra parece que ya está terminada, pero se ha tardado demasiados años... Luego está otro tema importante: las giras. No se pueden potenciar por lo mismo, por los sindicatos y por los técnicos. Los espectáculos deberían rodar más por España y fuera de ella. Pero mira este ejemplo: si yo quiero ir con la CNTC desde Madrid a Toledo, a hacer una función en el Teatro Rojas, tengo que pagar a los técnicos cinco días de trabajo. Y dos de ellos son para el desplazamiento, aunque el trayecto sea cuarenta y cinco minutos: es que, según los convenios, ese día ya no pueden trabajar más. ¡Así no se puede funcionar! En una compañía privada esto sería inconcebible... Se hacen pocas giras por problemas laborales, y es una gran pena.

¿Qué tres obras del teatro clásico español están más preparadas para pasar al canon escénico del siglo XXI?

Los *Entremeses* de Cervantes, sin duda. *La vida es sueño* y *El alcalde de Zalamea*.



¿Qué obra (u obras) no ha montado todavía la CNTC y cree que debería montar?

Sainetes de Quiñones de Benavente. Todo Cervantes habría que montar si se pudiera. Y *La Numancia*, que da igual si ya se ha montado o no, siempre habría que volver a hacerla. Es como la *Quinta Sinfonía*. «¡Otra vez, qué pesados!», alguien diría. Pero todos los años hay gente joven que llega por primera vez a la música clásica y tiene que poder escucharla. El repertorio básico hay que ampliarlo con novedades, pero no se debe tener miedo a repetir, a reponer. Me acuerdo cuando estaba en el Centro Dramático Nacional. Yo era muy amigo de Buero Vallejo y siempre le decía: «Tenemos que reponer *Historia de una escalera*». Él se enfadaba y me decía que no. Y yo le replicaba: «Si tú fueras de Inglaterra, la pondrían todos los días en los teatros, y estaría siempre ahí». No puedes fiarte de que lo ha visto mucha gente, siempre hay quien no. Y, precisamente, el clásico es el que está presente toda la vida y se repite.

¿Cuál no debería haber montado nunca?

No recuerdo ninguna que no debiera haberse montado.

La CNTC ha recorrido más de 25 años en permanente evolución. ¿Cuáles son los principales retos que afronta la CNTC durante los próximos 25 años?

Mantener la presencialidad de los clásicos. Es la vieja historia de la *Comédie Française*. Si yo llego a París, quiero tener la posibilidad de ver un Molière bien hecho. Hace poco, Vargas Llosa contaba que había pasado por París y que había ido a la *Comédie*, como tiene por costumbre. Exactamente ese es el reto de la CNTC: que un turista internacional de cierta cultura visite Madrid y pueda presenciar un Lope, un Calderón, un Cervantes, un Tenorio, en la CNTC. Y, en el María Guerrero, un Lorca o un Valle-Inclán. Y que la gente joven española tenga la posibilidad de verlo, aunque para los



más viejos sea repetitivo. Es decir, mantener en la cartelera las obras clásicas y girarlas por España. Y, sobre todo, demostrar que se trata de un mantenimiento no forzado, no institucional, que los clásicos están vivos y se montan porque hay gente apasionada por ellos. Lo que ocurre en Inglaterra con Shakespeare.

¿Cuál cree que ha sido su principal contribución a la historia de la Compañía?

El nuevo espíritu, en general, que tratamos de imprimirle. El dinamismo y la vida que le otorgamos. Y, en el terreno concreto, los *Entremeses* de Cervantes. No quiero que parezca inmodestia, pero creo que fue un espectáculo que salió muy bien y en el que los espectadores lo pasaban estupendamente. Me quedaría con ese montaje como firma de mi etapa. Cuando ya no estaba en la dirección de la CNTC, se estrenó en Madrid un espectáculo que yo había programado y organizado: *La vida es sueño*, de Calixto Bieito. Una propuesta interesantísima que se convirtió en un montaje muy polémico. A mí me encantó, pero no a todo el mundo. Apostar por esa controvertida lectura de la obra magna de Calderón también valió la pena.

