

©Anagnórisis



©Los autores

©The authors

©Les auteurs

En portada: «Pieza del trimestre» (enero-marzo de 2013), por gentileza del [Museo Nacional del Teatro](#)

ANSELMO MIGUEL NIETO
Retrato de Ramón María del Valle-Inclán
Óleo/ lienzo. 1,16 x 1,44 m.

1932

Adquirido por la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, el 4/10/2012

ANSELMO MIGUEL NIETO (Valladolid, 1881-1964)

Estudia pintura en la Academia de Bellas Artes de Valladolid, bajo la dirección del pintor José Martí y Monsó. En 1900 se marcha a Madrid para continuar sus estudios en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Allí conoce a grandes artistas como Pablo Picasso, Eugenio Hermoso, José M^a López Mezquita, entre otros. En 1903 viaja a Roma y París para completar su formación, hasta que en 1906 se instala definitivamente en Madrid.

En estos años Anselmo Miguel Nieto frecuenta las tertulias artísticas y literarias madrileñas, estrechando lazos de amistad con diferentes personalidades, como Pío Baroja, Julio Camba, Ramón M^a del Valle-Inclán, Francisco Cossío, Jacinto Benavente, etc. Pronto obtiene un reconocimiento internacional de su pintura, primero con la medalla de oro en la Exposición Internacional de Buenos Aires en 1910 y, tres años después, en la de Múnich.

Su obra artística evoluciona desde un realismo expresionista inicial hacia un modernismo militante, con una clara influencia de Joaquín Sorolla en el empleo de la luminosidad y el colorido.

Anselmo Miguel fue, ante todo, un extraordinario pintor de retratos –especialmente, femeninos–, siguiendo los pasos de Romero de la Torre, Zuloaga, Rodríguez Acosta o Beltrán Massés, con una obra dotada de gran sensualidad.

Retrata con gran acierto a grandes personajes relacionados con las artes y las letras, políticos, aristócratas, científicos como Jacinto Benavente, Santiago Ramón y Cajal, Julio Romero de Torres, Victoria Ocampo, María Guerrero, Juan March o Ramón María del Valle Inclán. Este último es considerado uno de sus mejores retratos y afortunadamente puede contemplarse en las salas del Museo Nacional del Teatro.

RAMÓN MARÍA DEL VALLE-INCLÁN (Villanueva de Arousa, 1869 – Santiago de Compostela, 1935)

Dramaturgo, poeta y novelista, es considerado uno de los autores claves de la literatura española del siglo XX. Fue miembro de la Generación del 98.

Casado con la actriz Josefina Blanco, su vida de escritor estuvo permanentemente vinculada al teatro, legando a la escena española la producción más original e innovadora del siglo XX, que evolucionó desde el modernismo hasta el esperpento, imbuido de la más pura esencia de lo tragicómico.

Entre sus obras más importantes destacan *Comedias Bárbaras*, *Divinas palabras*, *Luces de Bohemia*, *El yermo de las almas*, *La cabeza del dragón*, *Las galas del difunto*, *Los cuernos de don Friolera*, *La hija del capitán*, *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, entre otras.

On cover: «Piece of the Quarter» (January March 2013) [Museo Nacional del Teatro](#)

ANSELMO MIGUEL NIETO
Portrait of Ramón María del Valle-Inclán
Oil/ canvas. 1,16 x 1,44 m.
1932

Acquired by the Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales on 4/10/2012

ANSELMO MIGUEL NIETO (Valladolid, 1881-1964)

He studies painting at the Academy of Fine Arts of Valladolid, under the direction of painter José Martí y Monsó. In 1900 he moves to Madrid to continue his studies at the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. There he meets great artists such as Pablo Picasso, Eugenio Hermoso, José María López Mezquita, among others. In 1903 he travels to Rome and Paris to complete his education, until in 1906 he settled permanently in Madrid.

In these years Anselmo Miguel Nieto frequents Madrid's artistic and literary circles, strengthening ties of friendship with different personalities as Pío Baroja, Julio Camba, Ramón María del Valle-Inclán, Francisco Cossío, Jacinto Benavente, etc. Soon he gets international recognition of his painting, first with the gold medal at the International Exhibition of Buenos Aires in 1910 and, three years later, in Munich.

His artistic work evolves from an initial expressionist realism to a militant modernism, with a clear influence of Joaquín Sorolla in the use of light and color.

Anselmo Miguel was, above all, an extraordinary painter of portraits –especially, females–, following the footsteps of Romero de la Torre, Zuloaga, Rodríguez Acosta or Beltrán Massés, with a work of great sensuality.

He portrays with great success to great characters related to the arts and letters, politicians, aristocrats, scientists like Jacinto Benavente, Santiago Ramón y Cajal, Julio Romero de Torres, Victoria Ocampo, María Guerrero, Juan March or Ramón María del Valle-Inclán. The latter is considered one of his best portraits and can be seen at the National Theatre Museum.

RAMÓN MARÍA DEL VALLE-INCLÁN (Villanueva de Arousa, 1869 – Santiago de Compostela, 1935)

Playwright, poet and novelist, he is considered one of the key authors of Spanish literature of the 20th century. He was a member of the Generation of 98.

Married to actress Josefina Blanco, his writing life was permanently linked to the theater, bequeathing to the Spanish scene the most original and innovative 20th century production, which evolved from modernism to the *esperpento*, imbued with the purest essence of the tragicomic.

Among his most important works *Comedias Bárbaras*, *Divinas palabras*, *Luces de Bohemia*, *El yermo de las almas*, *La cabeza del dragón*, *Las galas del difunto*, *Los cuernos de don Friolera*, *La hija del capitán*, *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, among others.



En couverture: «Pièce du Trimestre» (janvier-mars 2013) del [Museo Nacional del Teatro](#)

ANSELMO MIGUEL NIETO
Portrait de Ramón María del Valle-Inclán
Huile/ toile. 1,17 x 1,44 m.

1932

Acquis par la Direction Générale des Beaux-Arts et Biens Culturels le 4/10/2012

ANSELMO MIGUEL NIETO (Valladolid, 1881-1964)

Il étudie la peinture à l'Académie des Beaux-Arts de Valladolid, sous la direction du peintre José Martí y Monsó. En 1900, il déménage à Madrid pour poursuivre ses études à l'Académie royale des Beaux-Arts de San Fernando, où il y rencontre de grands artistes tels que Pablo Picasso, Eugenio Hermoso, José María López Mezquita, entre autres. En 1903, il voyage à Rome et à Paris pour compléter sa formation, jusqu'à ce que, en 1906, il s'installe définitivement à Madrid.

Durant ces années Anselmo Miguel Nieto fréquente les milieux artistiques et littéraires de Madrid, en renforçant des liens d'amitié avec des personnalités différentes comme Pío Baroja, Julio Camba, Ramón María del Valle-Inclán, Francisco Cossío, Jacinto Benavente, etc. Sa peinture obtient rapidement le succès international, d'abord avec la médaille d'or à l'Exposition Internationale de Buenos Aires en 1910 et, trois ans plus tard, celle de Munich.

Son travail artistique a évolué d'un réalisme expressionniste initial à un modernisme militant, avec une nette influence de Joaquín Sorolla dans l'utilisation de la lumière et la couleur.

Anselmo Miguel était, avant tout, un peintre extraordinaire de portraits –en particulier, féminins–, suivant les traces de Romero de la Torre, Zuloaga, Rodríguez Acosta ou Beltrán Massés, avec des œuvres d'une grande sensualité.

Il peint avec succès à de grands personnages liés aux arts et aux lettres, aux politiciens, aux aristocrates, aux scientifiques comme Jacinto Benavente, Santiago Ramon y Cajal, Julio Romero de Torres, Victoria Ocampo, María Guerrero, Juan March ou Ramón María del Valle-Inclán. Ce dernier est considéré comme l'un de ses meilleurs portraits qui peut être vu dans les salles du Musée National du Théâtre, grâce à la ténacité et à l'intérêt de la Direction Générale des Beaux-Arts et des Biens Culturels.

RAMÓN MARÍA DEL VALLE-INCLÁN (Villanueva de Arousa, 1869 – Santiago de Compostela, 1935)

Dramaturge, poète et romancier, il est considéré comme l'un des principaux auteurs de la littérature espagnole du XXe siècle. Il a été membre de la Génération de 98.

Marié à l'actrice Josefina Blanco, sa vie d'écrivain a été relié en permanence au théâtre, léguant à la scène espagnole la production de la plus originale et innovante du XXe siècle, qui a évolué du modernisme à l'*esperpento*, imprégné de l'essence la plus pure du tragicomique.

Parmi ses œuvres les plus importantes *Comedias Bárbaras*, *Divinas palabras*, *Luces de Bohemia*, *El yermo de las almas*, *La cabeza del dragón*, *Las galas del difunto*, *Los cuernos de don Friolera*, *La hija del capitán*, *Retablo de la avaricia*, *la lujuria y la muerte*, entre autres



MUSEO NACIONAL DEL TEATRO



14

SEXUALIDAD(ES) EN EL TEATRO SEXUALITY(IES) IN THE THEATER SEXUALITÉ(S) AU THÉÂTRE

ALICIA GALLEGO ZARZOSA

La iniciación sexual de un salvaje femenino: Rosaura como instrumento de crítica en *El animal de Hungría* de Lope de Vega

The sexual initiation of a female savage: Rosaura as critical instrument in *El animal de Hungría* by Lope de Vega

6-29

SERGIO SANTIAGO ROMERO

Lectura escénica del teatro de la diversidad sexual en Madrid: textos, salas y principales montajes

Sexual Diversity Theatre in Madrid (Stage Reading): works, theatre rooms and main productions

30-53

ANA PRIETO NADAL

MDLSX, de Motus: performando la intersexualidad

MDLSX, by Motus: performing intersexuality

54-78

MISCELÁNEA / MISCELLANEA

JESÚS BARRAJÓN MUÑOZ

La revista *Ínsula* y el teatro de vanguardia: 1966-1982

Ínsula journal and the Avant-Garde Theater: 1966-1982

80-102

MIGUEL ÁNGEL JIMÉNEZ AGUILAR

El Premio Enrique Llovet en el contexto de los certámenes de textos teatrales en España

Enrique Llovet Prize in the context of the Spanish Prizes of theatrical texts

103-119

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

LIBROS/ BOOKS/ LIVRES

José Cañizares, *Acis y Galatea* Edición, prólogo y notas de María del Rosario Leal Bonmati

CRISTINA ROLDÁN FIDALGO

121-126

Arturo Rodríguez López Abadía (intr.), William R. Manson y
C. George Peale (eds.), Luis Vélez de Guevara, *Juliano Apóstata*
M^a JOSÉ RODRÍGUEZ MOSQUERA 127-131

Tres comedias de miedo (Panic, No perdáis este tren y Bagdad, ciudad del miedo), de Alfonso Vallejo, Luis Araújo y César
López Llera. Edición de Francisco Gutiérrez Carbajo
ANA PRIETO NADAL 132-136

Juan Mayorga: *Elipses. Ensayos (1990-2016)*
JOSÉ MANUEL CORREDOIRA VIÑUELA 137-154

Ana Prieto Nadal, *El teatro de Lluïsa Cunillé. Claves y tendencias en su producción del siglo XXI (2000-2015)*
LAETICIA ROVECCHIO ANTÓN 155-157

ESPECTÁCULOS/ SPECTACLES

Representación de *El pleito que puso al diablo el cura de Madrilejos*, de Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla y Mira de
Amescua
JUANA ESCABIAS 158-162

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

LAETICIA ROVECCHIO ANTÓN Y ALBA URBAN BAÑOS
Entrevista a los editores de La uña RoTa 164-171

**La iniciación sexual de un salvaje femenino:
Rosaura como instrumento de crítica en
El animal de Hungría de Lope de Vega**

Alicia Gallego Zarzosa
University of California, Davis
aligallego@ucdavis.edu

Palabras clave:

Lope de Vega. Erotismo. Comedia. Sexualidad. Salvaje.

Resumen:

En *El animal de Hungría* Lope de Vega presenta un tipo especial de protagonista: Rosaura, el salvaje femenino. Esta novedad aporta a la serie literaria una característica sobresaliente, ya que la evolución clásica del personaje que conocemos para este tipo de comedias (desde la barbarie a la recuperación de la posición social perdida) se inicia en este caso, muy originalmente, a partir del despertar sexual. En este trabajo examino cómo Lope construye a la protagonista a partir de dos fuerzas: el impulso sexual natural y la razón innata; para seguidamente utilizarla en su crítica al constructo religioso y social de la época, presentando una lucha en la que la inteligencia natural se resiste a ser domesticada.

**The sexual initiation of a female savage: Rosaura as critical
instrument in *El animal de Hungría* by Lope de Vega**

Key Words:

Lope de Vega. Eroticism. Comedy. Sexuality. Savage.

Abstract:

El animal de Hungría, by Lope de Vega, presents a very original main character: the savage Rosaura. This feature is extremely important because it allows Lope to expound the classical evolution of the savage from barbarism to civilization, in a novel way, as it begins with Rosaura's sexual awakening. In this work I examine how Lope constructs his main character based on two forces: a natural sexual impulse and the reason inherent to every person. He then uses Rosaura to criticize the religious and social system of the time, obliging her into an intellectual battle in which she proves that intelligence cannot be tamed.

Para Félix.

El animal de Hungría (escrita en 1608-1612, impresa en 1617),¹ no es una de las comedias que han configurado tradicionalmente el canon del más prolífico dramaturgo español. Sin embargo, es notable el interés que esta comedia de salvajes está generando en los últimos tiempos, por su aproximación singular al humano como animal, y por la creación de un salvaje femenino, Rosaura, cuyo ingenio y desenvoltura, también al tratar de su propia sexualidad, no son habituales en este personaje tipo de la comedia áurea española.

En este trabajo voy a abordar *El animal de Hungría* desde el análisis del pensamiento de la protagonista, para tratar de determinar que la evolución hacia la socialización no es aquí simplemente un proceso de aprendizaje alentado por el amor, sino un conflictivo camino en el que la inteligencia natural, como don intrínseco del alma humana, se resiste a ser domesticada por una serie de reglas sociales. Además, Lope aprovecha para cuestionarlas solapadamente, haciendo del despertar sexual de Rosaura el desencadenante de su evolución de salvaje a mujer. Ya que Rosaura es un personaje liminal, cuya delimitación como salvaje o como ser humano es ambigua a lo largo de la obra, es muy pertinente abordar desde este punto de vista su lucha interna por definirse y el empleo crítico que Lope hace de su dualidad, ya que este es uno de los casos en que «Lope avanza de modo muy moderno posiciones claramente reivindicativas en relación con la mujer» [Rubiera, 2003: 284].

Si bien se pudiera pensar que *El animal de Hungría* es una comedia de salvajes especial por incluir dos salvajes en lugar de uno, y dos mujeres, además, esto es solo cierto a medias. En la comedia, la reina de Hungría, Teodosia, ha sido traicionada por su marido, el rey Primislao, que se ha

¹ Según la cronología de Morley y Bruerton [1968]. Para Marcella Trambaiolli [2001: 458], la comedia corresponde «a una época en la cual el dramaturgo se hallaba implicado en varias fiestas teatrales concebidas para celebrar el concierto matrimonial entre España y Francia»; con lo cual el atrevimiento de Lope es mayor, si cabe, y parece destinado «a reivindicar el valor y la dignidad de su persona, como hombre [...] y como escritor».



enamorado de la hermana de Teodosia, Faustina. Para poder casarse con Faustina, Primislao hace secuestrar a su propia esposa y la manda arrojar al monte para que los animales salvajes la devoren. Contra todo pronóstico, Teodosia sobrevive y tendrá la oportunidad de robarle a su hermana su hija recién nacida, su sobrina Rosaura, a quien la reina destronada criará en el monte como salvaje. Por tanto, en *El animal de Hungría* tenemos un único y auténtico salvaje, Rosaura, puesto que Teodosia solo está viviendo como tal, disfrazada, pero no pertenece al monte sino a la realeza, y recuerda la sociedad y sus normas, su vida anterior, que añora, y es capaz de distinguir todavía entre la barbarie y la civilización. La amonestación de Teodosia a su hija adoptiva: «Mira Rosaura y advierte / que somos dos animales» (vv. 1081-1082), no debe por tanto tomarse como un pensamiento propio, solo parte del sistema de creencias en el que ha criado a Rosaura, procedente además del hecho de que efectivamente se las trata como animales, ya que los aldeanos atemorizados constantemente quieren darles caza.

Prueba de este modo diferente que tienen ambas de vivir su vida salvaje (Rosaura, plenamente; Teodosia, de forma impostada), son las dificultades a las que se enfrenta la madre para sobrevivir, y el hecho de que las fieras no la hayan devorado por intervención divina, y no por su propia habilidad:

TEODOSIA: Pero mirando los cielos
 mi desdicha y mi inocencia,
 permitieron que, a mis pies
 mansos y humildes, las fieras
 me halagasen y me diesen
 consuelo entre tantas penas. (vv. 118-123)

Si bien Teodosia lo agradece al cielo, es verdad que las fieras no solo no la atacan, sino que se comportan con la compasión y la piedad (intrínsecamente humanas) que no han tenido para con ella las personas que la arrojaron a las selvas. Así, la estructura estética de la comedia gana en complejidad al establecer relaciones morales entre los humanos y los animales, ya que «animals gain further significance [...] from early



Enlightenment views, [as they] teach people [...] how to become humans» [McHugh, 2009: 488].

Teodosia declara también alimentarse de «los frutos de estas selvas» (v. 127) y de haberse vestido con pieles de ovejas «de mil que [las fieras] trajeron muertas» (v. 131), con lo cual ella no ha cazado ni ha luchado contra animal alguno. El miedo en que pone a los aldeanos cuando va «a buscar pan» es, por tanto, infundado y basado solo en la apariencia y no en la violencia. Teodosia sobrevive largos años porque se ha convertido en una leyenda entre los aldeanos: «Sólo el temor me ha guardado» (v. 35), lo cual queda patente en la descripción que ellos hacen del «monstruo» ante el rey: «sabe correr y hablar / y aún sabe forzar doncellas» (v. 536), provocando la previsible risa del público que sabe que la fiera es una mujer. Por otro lado, al parecer Lope está jugando con una convención, ya que la obra estaría basada en una leyenda real cuyos orígenes se encuentran en un pliego suelto español, que identificó Elena del Río [2003: 56] en un interesantísimo trabajo: «Originariamente el monstruo de Buda [identificado por del Río con el animal de Hungría] ilustrado en el pliego vive en lo más fragoso de las montañas de Hungría, es vegetariano y asalta a los campesinos para robarles el pan».

Además, la propia Teodosia no cree haberse convertido en fiera, solo actúa como tal porque se le ha puesto en esa situación: «Fiera soy pues que me envían / a que entre ellas viva y muera» (v. 636). Quien fuera reina tampoco es capaz de reconocerse en el papel de fiera, cuando duda si matar a su hermana desmayada por el miedo. De esta forma, «Teodosia recognizes that this appellation is incompatible with her innate worth and natural nobility as a woman» [Martín, 2014: 143]. Teodosia se resigna a la condición que ha adquirido, pero no la acepta como propia del mismo modo que quiere inculcar en Rosaura.

Al contrario de otros salvajes en el teatro, como el muy característico Segismundo de *La vida es sueño* o la propia Rosaura, la primera respuesta de Teodosia ante la amenaza no es el enfrentamiento ni la demostración de



fuerza, sino la huida. Así en la primera escena, en que Teodosia es perseguida por Lauro, escuchamos su primer diálogo: «Valedme, ligeros pies / que otras veces me habéis dado / la vida con interés» (vv. 1-3). Su estrategia es siempre dar un paso atrás. De este modo ha criado a su sobrina, manteniéndola escondida: «Vive el cielo que te mate / si sales de aquesta cueva» (vv. 1091-1092), y demostrando habilidad en sus disfraces (de fiera o de labrador al final de la comedia). Cuando Teodosia se convierte, engañando al rey, en «ayo y guarda» de la fiera en el palacio, su estrategia sigue siendo esperar y ver, y sujetar los impulsos de Rosaura deteniendo su lucha con los guardias o advirtiéndole silencio, por ejemplo. Teodosia no muestra la aspereza ni la agresividad propias del salvaje, de que sí hace gala Rosaura en todos sus enfrentamientos: con Felipe, su enamorado, con la pastora Silvana, a la que intenta matar, o con el grupo de aldeanos a quienes amenaza armada en busca de Felipe.

Por otro lado, Rosaura sí declara estar perfectamente adaptada a la vida salvaje, incluyendo brutales demostraciones de fuerza y violencia en la lucha por alimentarse, tan diaria y sangrienta como la de cualquier animal:

ROSAURA: Altos robles que me vistes,
 aunque en fuerzas desiguales,
 despedazar animales
 entre estos cipreses tristes [...]

 Claras cristalinas fuentes,
 a quien yo las vedrieras
 teñí de vuestras corrientes
 con la sangre de las fieras [...] (vv. 2083-2090)

Así pues, Rosaura es completamente fiera y apenas ha sido instruida por Teodosia en los rudimentos de la religión. Sin embargo, Lope pone en ella una extraordinaria capacidad discursiva que le hace indagar la verdad de su situación de forma increíblemente ingeniosa e inteligente. Por añadidura, el propósito de Lope no es simplemente ese. Aunque es un recurso habitual en el teatro del Siglo de Oro el dar al personaje del gracioso la responsabilidad de la crítica social, en el caso de *El animal de Hungría* este



papel recae en Rosaura. Por más que se haya intentado subrayar la «ingenuidad salvaje» [Antonucci, 2005] de Rosaura, esa supuesta ingenuidad es en realidad, a la luz de las fascinantes discusiones en las que se enzarza, maliciosa inteligencia. También había insistido en ello Roger Bartra [1997: 110] en su, salvo en este punto, excelente análisis de la comedia: «De esta forma Lope de Vega mostraba a los espectadores el nacimiento de una educación civil a partir de la ingenuidad salvaje». Las inquietudes de Rosaura revelan un espíritu salvaje, no en cuanto a su brutalidad, sino en cuanto a su falta de adhesión a las convenciones sociales. Precisamente por ser Rosaura una mujer ajena a las imposiciones socioculturales y a la retórica servil de la Corte, es capaz de criticarla. Rosaura aporta la frescura indisciplinada de la mirada desinteresada y extranjera.

La técnica de la que va a servirse Lope para construir esta crítica de la convención social queda anunciada en la escena del concejo de los aldeanos:

SELVAGIO:	¡Pardiez que tiene razón! Siempre la patria es ingrata.	
BARTOLO:	Un tigre a sus hijos trata con más piedad y afición.	(vv. 364-367)

Las fieras se conducen con mejores y más auténticos sentimientos con sus iguales que las personas en la sociedad que han construido. Este tema, expresado significativamente en diálogo con el poeta de la aldea, es repetido como un motivo a lo largo de la obra, hasta que la reina Faustina reconoce ser ella misma un monstruo: «Más fiera y cruel he sido [...] / porque en malicia y traición / he sido monstruo en el suelo» (vv. 2262-2266). En adelante, trataremos de diseccionar los recursos de que Lope reviste a su protagonista para convertirla en un personaje subversivo, siendo el principal de ellos el reconocimiento del propio deseo sexual.



La primera y más llamativa muestra de su ingenio e inteligencia es la conversación que sostiene con su madre adoptiva, al principio de la segunda jornada. En efecto, el tiempo ha pasado desde que Teodosia robara al bebé de su hermana, que se ha convertido bajo su crianza en una curiosa y hermosa joven. Como toda madre de adolescente, ella trata de restringir los movimientos de su sobrina-hija, en este caso por miedo a la pérdida de la inocencia y, con ella, de la virginidad y la honra; pero esta, en sus vagabundeos por el monte, ha visto algo que cambiará todo su mundo para siempre: un hombre bañándose desnudo.

Un sentimiento nuevo se ha desatado en ella, que la impulsa a volver a ver a ese hombre, quien adelante será el galán de la obra, Felipe. Se trata de un joven que fue desterrado a Hungría cuando era niño por el conde de Barcelona, su abuelo, para lavar un crimen de honor, y cuya trama secundaria se introduce en la primera jornada de la comedia.

Sin embargo, Rosaura, muy astutamente, no revela su hallazgo a su madre en primera instancia, sino que quiere saber más acerca de los sentimientos que instintivamente la visión de un hombre desnudo han provocado en ella. Nada inocente, es capaz de comenzar enredando a su tía-madre en una discusión filosófico-religiosa que le lleve a desmontar el sistema de creencias que ha construido para ella. Rosaura comienza por preguntar por el cielo, «¿Qué es lo que arriba se ve?» (v. 1101), provocando en su madre adoptiva el inicio de una conversación que se antoja al espectador muchas veces sostenida. Esta comienza hablando de Dios en una lección religiosa, pero la joven es en realidad quien dirige las preguntas, solo para hacer que Teodosia encuentre por sí misma las inconsistencias de su discurso, casi al modo socrático:

ROSAURA: ¿Y que hizo un hombre,
 madre, enseñarme procuras,
 que fue Adán su propio nombre?

TEODOSIA: Como un escultor figuras
 o modelos suele hacer,



- ROSAURA: hizo al hombre.
Y ya formado,
¿no dice que a la mujer
sacó del mismo costado,
y que los mandó querer
como en una carne a dos?
- TEODOSIA: Sí, porque los hizo Dios,
para aumento del humano
género [...]
- ROSAURA: Pues siendo así, ¿cómo dice
que nosotras somos fieras
si a Dios alaba y bendice
en cosas tan verdaderas?,
¿no ve que se contradice? (vv. 1107-1125)

Reflexión que inmediatamente desata la ira de Teodosia. Su contradicción consiste en afirmar que Rosaura es un animal, pero que al mismo tiempo puede albergar la idea de la devoción a Dios, ya que precisamente «the commonly held belief in Renaissance Christian humanism is that what separates man from the animals is the possession of an immortal soul» [Martín, 2014: 142].

Sin embargo, enfadando a su madre, Rosaura va más allá. Ya ha conseguido probar que ella tiene alma, y más adelante prueba no ser ni planta ni ave, por tanto piensa que le corresponde, como a toda criatura, tener un padre y una madre. Teodosia trata de distraer a Rosaura utilizando una antigua creencia que había sido ampliamente difundida en la época a partir de la *Historia natural* de Plinio, que avalaba la generación espontánea de las perlas a partir del agua de mar y el sol como materias seminales, imagen que fue utilizada como recurso erótico por el propio Lope en su poesía lírica²:

- TEODOSIA: El nácar de perlas madre,
hija, engendra del rocío.
Ábrese la concha bella,
en el mar, por la mañana,

² Pueden leerse al respecto los sonetos 3 y 14 de las *Rimas* [1604] en Lope de Vega, ed. 1998.



y entra el sol y el alba en ella.
 La generación humana,
 forma el sol [...] (vv. 1209-1215)

No obstante, Rosaura rechaza este argumento de su madre recurriendo al principio aristotélico comúnmente manejado³:

Y es que para todos los vivientes que son perfectos - es decir, que no son incompletos ni tienen generación espontánea - la más natural de las obras consiste en hacer otro viviente semejante a sí mismos [...] con el fin de participar de lo eterno y lo divino [Aristóteles, 1978: 58].

Así, Rosaura desea «formar un yo / que viva sujeto a mí / como yo a vos» (vv. 1241-1243). Cuando conoce a su madre la reina, Rosaura declara jocosamente: «Paréceme lindo oficio / el hacer reyes [...] / haga que nazcan en mí / treinta reyes o cuarenta» (vv. 2679-2682).

Este es pues el resultado final y natural del deseo lujurioso que la visión de Felipe desnudo ha provocado en Rosaura. Una vez que «la llama natural del deseo» [Rubiera, 2003: 295] ha nacido, Rosaura declara fogosamente que «desde verle a esta parte / toda me siento morir» (vv. 1281-1282). En adelante, Teodosia como madre y mentora, y Felipe como futuro esposo, tratarán de someter el sentimiento natural de Rosaura, puro y primitivo deseo, para hacerlo corresponder con los cauces del amor que sí son permitidos en la sociedad. Es así como Lope crea el abanico de sentimientos que van «desde la teoría neoplatónica del amor a la teoría más radicalmente carnal» [Ruiz Ramón, 1979: 176].

Más adelante, cuando Rosaura se encuentra con Felipe, tras un amago de lucha en que ambos se miden el uno al otro, como en una danza de cortejo animal, ella le confiesa su deseo en los siguientes términos: «Yo te vi una siesta ardiente / bañar en aquella fuente» (vv. 1712-1713). Con esta mención a la siesta, Lope deja clara la naturaleza lúbrica de la pasión de Rosaura. Efectivamente, la hora de la siesta constituye en la tradición erótica

³ Este principio era de extendido uso. Por ejemplo, lo menciona Cervantes en el prólogo a la primera parte del *Quijote*: «Pero no he podido yo contravenir el orden de naturaleza, que en ella cada cosa engendra a su semejante» [Cervantes, ed. 2004: 7].



un momento propicio para la actividad sexual, de la cual pueden traerse a colación innumerables ejemplos. Sería un guiño que los lectores y espectadores entenderían muy bien, pues se trata de un contexto sexual que se encuentra desde la lírica más culta hasta la poesía erótico-burlesca, en todo tipo de alusiones. Es una antigua idea de herencia latina, que puede rastrearse desde muy temprano: Ovidio en la quinta elegía de su libro *Amores*, comienza muy descriptivamente fijando la hora propicia para el encuentro sexual; hacia la mitad del día, mientras él está tumbado para combatir el calor en la penumbra de una fresca habitación, su amada aparece.⁴

Esta situación en que el apaciguamiento de los rigores del estío se une al ocio, en una hora del día y en una estación del año en que el trabajo (físico o intelectual) no es recomendable, ha sido un lugar común y un marcador inequívoco de erotismo. Puede citarse el explícito y gracioso poema de Catulo:

AMABO, MEA DULCIS IPSITILLA
 MEAE DELICIAE, MEI LEPORES,
 IUBE AD TE UENIAM MERIDIATUM [...]
 UERUM SID QUID AGES, STATIM IUBENTU:
 NAM PRANSUS IACEO ET SATUR SUPINUS
 PERTUNDO TUNICAMQUE PALLIUMQUE⁵
 [Irigoyen 1978: 178]

La sola mención de la siesta ya sirve para situar las coordenadas del poema amoroso en un terreno familiar cuya alusión constante convierte en tópico, «pues la hora de la siesta, bajo la sombra de los árboles, es propicia para la conversación» [López Estrada 1988: 341]⁶.

⁴ Véase Ovidio. *Amores* I, 5.

⁵ «Por favor, dulce Ipsitila mía, mi delicia y donaire, invítame a tu casa a echar la siesta [...] Pero, si accedes, invítame ahora mismo: pues he comido ya y, bien lleno, estoy tumbado boca arriba y perforo la túnica y el manto». Traducción de Ramón Irigoyen.

⁶ Por su parte, *Poesía Erótica del Siglo de Oro* [1984] recoge descripciones eróticas muy explícitas situadas en el momento de la siesta, por ejemplo:

También es cosa gustosa
 cuando te vistes de fiesta
 y estás más fresca y hermosa,



Las menciones a la hora de la siesta como momento propicio para el amor que podemos encontrar en nuestra literatura son innumerables. Más ejemplos solo nos llevarían a la misma conclusión: la mención a la siesta sirve para situar al lector en un ambiente sensorial y espacial de inequívocas sugerencias sexuales.

En definitiva, es entonces cuando Felipe debe reeducar el impulso sexual de su amada y transformarlo en amor, para que ella pueda sentirlo y expresarlo conforme a las reglas sociales. Por ejemplo, a la, por otro lado comprensible, duda de Rosaura de acercarse mientras Felipe está bañándose desnudo, el propio Felipe le pone nombre: «Vergüenza, porque conviene / mucho a toda honesta dama» (vv. 1721-1722), para identificar y reconducir el sentimiento espontáneo. Durante todo el diálogo que ambos mantienen, Felipe trata de refrenar los avances explícitamente eróticos de su futura compañera, haciendo esa vehemencia sexual incompatible con el amor al que deben aspirar: «Reporta ese amor, porque te importa / que yo te quiera también» (1725-1726).

Para que el amor pueda triunfar, Rosaura debe ser domesticada, puesto que en el estado salvaje en que se encuentra, Felipe y ella no son semejantes, por tanto, no pueden unirse. Al establecer un paralelismo entre ambos personajes, no hay que olvidar que sus historias no son paralelas «en el nombre, el honor ni el estado social» [Antonucci, 2005], cualidades que a Rosaura no le interesan, pero que para los demás personajes ella debe ganarse. Estas virtudes que Teodosia y Felipe tratan de inculcar en Rosaura proceden de las dos únicas fuerzas de referencia civilizada en el Siglo de Oro: la religión y la sociedad.

Conociendo la afición de Lope a los nombres con significado para los protagonistas de sus comedias, no resulta difícil aventurar el papel que Teodosia y Felipe juegan alternadamente en la educación de Rosaura. *Teodosia*, como *Teodosio*, su equivalente masculino, es un nombre de

cabalgarte por la siesta.
[*PESO*, 1984: 203]



procedencia griega que alude a un don de Dios. Está por tanto Teodosia encargada del aspecto espiritual de la educación de Rosaura, tal y como confirma su enfoque en el diálogo con que abre la segunda jornada, y que ya he tratado. *Felipe* es un nombre, en la España de la época, de fuerte tradición monárquica; así pues representaría sobre todo la influencia social en Rosaura. Felipe le explica a Rosaura que el deseo que siente se llama amor, y a través de un preceptivo intercambio de sonetos, Felipe ayuda a Rosaura a identificar sus sentimientos: «Esto es amor, tú sabes si le tienes» (v. 1660), lo cual provoca el asombro de la fiera: «¡Notable cosa es amor!» (v. 1661). Rosaura responde a su vez con otro soneto sobre la naturaleza del amor que demuestra que ha entendido la lección y que ya sabe dar nombre a su deseo: «Si esto es lo más de amor, lo menos digo» (v. 1682). Felipe aprueba la lección aprendida felicitando a su amada, y Rosaura concluye: «¿Quién pudiera sino amor / enseñar a un animal?» (v. 1685). Estamos, por tanto, no ante una declaración amorosa ni ante una clásica correspondencia de sonetos entre los amantes, sino ante una lección de convencionalismo social en que los impulsos y deseos que surgieron con pureza natural son clasificados, limitados y nombrados. Por Felipe aprende Rosaura lo que son los celos, reverso imprescindible del amor en la mentalidad literaria del Siglo de Oro:

El amor siempre está plasmado como lucha en base a la dialéctica barroca de opuestos, [...] reforzado [...] por el sentimiento tan frecuente como la propia pasión amorosa que son los celos, acompañantes inseparables del amor [Sabik, 2002: 286].

El motivo de los celos como hijos o padres del amor es constante en la obra de Lope de Vega. Al problema de los celos, Rosaura reacciona de una forma desproporcionada y más acorde con la de un personaje masculino. Cuando descubre la que cree que es la «otra», enamorada de Felipe, su impulso natural y visceral es matarla, asesinato que solo impide Teodosia. Rosaura lleva las convenciones sociales al extremo, en donde se hacen intolerables, pero con ello deja al descubierto que esa misma convención



social no debería ser aceptable si no somos capaces de sostenerla en todas sus consecuencias. Para el sistema social de la época, los celos dados al marido o amante legítimo son suficiente razón para el asesinato, siempre que el ofendido sea un hombre. Al exponer a Rosaura a idéntica situación, Lope deja en evidencia la desigualdad de que la misma reacción no sea aceptable para Rosaura porque ella es una mujer, por tanto Teodosia debe impedir el asesinato. Es decir, los extremos a los que Rosaura somete las convenciones sociales le sirven a Lope para cuestionar esa misma convención.

En definitiva, Rosaura entra alegremente en el juego amoroso, también porque esto significa ganar la atención de Felipe, pero veremos cómo Lope crea un personaje cuya asunción de los supuestos sociales y religiosos que rigen «las leyes del querer» es limitada y convencional.

Después de haber analizado cómo la llegada del deseo sexual provoca en Rosaura un despertar a la vida, mediante un impulso que debe ser reconducido, quiero mostrar cómo Lope presenta su crítica a las verdades sociales y religiosas que tratan de reconducir los impulsos naturales de Rosaura a través de la demostración de una natural inteligencia, que queda explícita en las respuestas de la propia protagonista. Así, Rosaura es un personaje que se enfrenta al arbitrario constructo social empleando dos fuerzas naturales: su sexualidad y su inteligencia.

No solo Rosaura desmonta con increíble facilidad dialéctica el constructo religioso que su madre ha creado para ella, sino que es capaz de rebatir inteligentemente el sacramento del matrimonio, exponiendo que su carácter sagrado no es más que un pacto social. Así pues, el diálogo con Teodosia sobre el matrimonio es muy valioso a la hora de determinar el verdadero sentimiento de rebeldía que Lope pone en boca de Rosaura. «Teodosia es una de las pocas madres de la comedia lopesca, que -como la mayoría de éstas- enseña y trata de transmitir a la hija la ley masculina que rige el mundo civilizado» [Antonucci, 2005]. Sin embargo su hija no va a someterse fácilmente a estas recién aprendidas reglas. Rosaura, en primer



lugar, defiende infatigablemente la idea de la igualdad. Para Rosaura, Teodosia y Felipe son iguales entre sí e iguales a ella, y los tres iguales a Dios, con lo cual no acepta jerarquías sociales:

ROSAURA Si soy fiera, a toda fiera
veo con su esposo al lado.
Las ciervas de esta ribera
de su esposo han engendrado,
no, madre, de otra manera.
Si es que yo soy animal,
¿con qué animal te juntaste
para que naciese igual
al ser que de ti imitaste,
que es ser con alma inmortal? (vv. 1196-1205)

Más adelante, Teodosia se deja vencer por la evidencia que Rosaura pone ante ella y comienza su parlamento con una rendición, admitiendo que Rosaura es una mujer. Sin embargo, esta admisión conlleva nuevos problemas, puesto que le advierte de que el contacto con un hombre puede arruinar su dignidad.

TEODOSIA: Y pues ya tu inclinación
te dice que eres mujer,
advierte, que ese animal
es hombre, y que ha de obligarte
a perder la mejor parte
de una mujer principal. (vv. 1923-1928)

Es decir, Teodosia plantea a Rosaura una paradoja contra la que su agudo pensamiento se rebela: la calidad de mujer descansa en su honra, sin la cual, las mujeres dejan de tener el valor social que necesitan. Esta crítica a la esencialidad del honor y la honra para la calidad humana se irá haciendo más habitual a lo largo del tiempo, hasta llegar a obras que contienen una crítica emblemática contra estos supuestos, como *El médico de su honra* (1637), de Calderón. Aún estamos lejos, pero la crítica a esa inconsistencia social tan injusta para la mujer puede verse aquí prefigurada. Rosaura rechaza cifrar su recién descubierta feminidad en el honor, puesto que no ve



otra salida a su deseo que rendirse a él: «Pues madre, remedie en mí / esto que llaman amor» (vv. 1931).

Los papeles de género quedan también establecidos, y son nuevamente rechazados por Rosaura. Teodosia establece cuáles son «las leyes del querer», pero Rosaura sabe decodificar la inconsistencia en la que estas leyes se asientan de manera muy inteligente.

TEODOSIA: Sí, pero en mujer de honor
 es bajeza y deshonor
 mostrar amor declarado.
 En las leyes del querer
 es el hombre el que ha de amar;
 porque es llegar a rogar,
 gran bajeza en la mujer.

ROSAURA: Toda esa ley está errada.

TEODOSIA: No digas tan gran locura.

ROSAURA: Adonde está la hermosura
 ha de ser solicitada. (vv. 1946-1956)

TEODOSIA: Ha dado naturaleza
al hombre más perfección
y, por la misma razón,
a la mujer más belleza.
ROSAURA: Pues, si el hombre es más perfeto,
¿cómo son ellas más bellas?
¿No es la beldad perfección? (vv. 1961-1967)

El razonamiento de Rosaura es impecable, porque además se basa en rebatir las afirmaciones sociales de Teodosia con los mismos axiomas neoplatónicos que ella le ha estado inculcando. Para la filosofía neoplatónica, la idea suprema (Dios) se compone de lo eternamente bueno, lo eternamente bello y lo eternamente verdadero. Siendo el catolicismo una doctrina religiosa basada en principios neoplatónicos, su inconsistencia reside en la adjudicación diferenciada de virtudes separadas al hombre y la mujer. Por tanto, es contradictorio para Rosaura, y para todos los que la están escuchando (y aquí reside el atrevimiento de Lope), que la mujer haya sido divinamente revestida de la gracia de la belleza, y que aun así se la considere un ser imperfecto en comparación al hombre. La fuerza del argumento de Rosaura es tal que Teodosia no tiene respuesta, y Lope aprovecha para dejar que el pensamiento cale en la mente del público. Teodosia contesta poco elocuentemente:

TEODOSIA: Gente siento. Espera, iré
a verlo, y después daré
a tu pregunta razón. (vv. 1970-1972)

Promesa que, sin embargo, queda incumplida.

Rosaura no considera a Felipe un ser superior a ella, y por lo tanto su comportamiento no va a amoldarse al que la sociedad tiene diseñado para ella en función de su sexo. El punto de vista de la relación sentimental que nos ofrece Rosaura es, sobre todo, animal. Destinado a satisfacer el deseo que nos impulsa a la reproducción, Rosaura ve el amor como la fuerza que nos lleva a una suma de iguales:

ROSAURA: Por más razón que me deis,



seguiré mi natural,
que me inclina a amar mi igual. (vv. 1973-1975)

Así, acepta el matrimonio solo formalmente, sin tener interiorizado el constructo social, y se casa de palabra con Felipe:

ROSAURA: Aunque tú no lo dijeras
y se infamara mi nombre
yo me rindiera a ti: soy tu mujer. (vv. 2011-2013)

Aunque Rosaura no esté de acuerdo, Teodosia trata de enseñarle que la belleza es una característica solamente femenina. Este pensamiento, central en la concepción del hombre y la mujer en la época, recorre toda la obra. A pesar de que Rosaura tiene otras armas, sobre todo dialécticas, para demostrar que es una mujer y no una fiera, a primera vista la extrañeza de todos los que miran a Teodosia y a Rosaura proviene de que su belleza no concuerda con lo que se esperaría de una fiera. Es decir, son hermosas como mujeres, por tanto no pueden ser fieras. Así, en el primer encuentro de Lauro con Teodosia, cuando este descubre su verdadera identidad:

TEODOSIA: ¿De qué te espantas?
LAURO: De ver tu rara belleza. (vv. 15-16)

Cuando Felipe encuentra a Rosaura, su primer impulso es atacar, pero hay algo que se lo impide:

FELIPE: ¿Quién eres, hermosa fiera,
que, acercándome a tu cara,
la mano y la espada para?
¿Eres demonio o mujer?
Que todo lo puede ser
una hermosura tan rara [...]
Si es aqueste el monstruo horrendo,
el temor os engañó;
que yo sé que no formó
la sabia naturaleza
monstruo de tanta belleza. (vv. 1603-1613)



Todos los que se acercan a Rosaura enfatizan su belleza incompatible con su animalidad, hasta que finalmente los reyes Faustina y Primislao lo reconocen igualmente.

REY DE HUNGRÍA: El monstruo es bello animal.

FAUSTINA: Será monstruo de belleza...

REY DE HUNGRÍA: No ha hecho naturaleza
belleza tan desigual. (vv. 2211-2214)

El signo más evidente para el resto de los personajes, de la no animalidad de Rosaura es por tanto su belleza, antes que su capacidad de amar, matizando el análisis de Antonucci [2005]: «El salvaje sólo puede recobrar su identidad después de acatar lo que le dictan los sentimientos naturales de amor». Esto es así porque la capacidad de amar, al contrario que la belleza, sí se considera compatible con el ser animal. En el diálogo con que se abre la tercera jornada de la comedia, Faustina y Primislao traen a colación algunos ejemplos de amor de los animales hacia el hombre, ejemplos que por otra parte son clásicos de la lealtad, el amor y el agradecimiento de animales proverbiales en este sentido como son el perro, el león, el elefante o el delfín.

Además de su belleza, lo que distingue a Rosaura de los animales no es su capacidad de sentir amor, que ella vive, por cierto, también de un modo animal, sino su aguda inteligencia y su destreza dialéctica. Faustina, su verdadera madre, lo intuye enseguida tras haberla conocido brevemente: «Ni pienso que es animal, / pues habla, discurre y siente». Ya lo había notado también Felipe, tras un largo parlamento de Rosaura en que relata sus vivencias en palacio según el tópico «desprecio de corte», habitual en la crítica áurea al sistema:

ROSAURA: Vi el diluvio y el infierno
y vi el día del juicio:
el diluvio en pretendientes



anegados y quejosos;
el infierno en ambiciosos
de lugares eminentes [...]
Vi dignidades y cargos
a quien la envidia se atreve;
que para vida tan breve
me parecieron muy largos. (vv. 2891-2900)

Rosaura continúa en este diálogo desgranando los más habituales vicios de la corte: las envidias, las solicitudes de cargos, las falsas lisonjas, la fatua exhibición de riqueza... En esta larga intervención narrativa en redondillas, Rosaura hace gala de un cuidado estilo descriptivo y una actitud crítica no habituales en un salvaje. De nuevo la crítica de Lope hacia la corte es válida porque está excusada tras la supuesta inocencia de la mirada salvaje, pero ya hemos señalado que Rosaura no tiene exactamente la mirada inocente, más bien la actitud desinteresada y libre de prejuicios del *outsider*, del extranjero ajeno a la esfera social, que por tanto tiene herramientas más desapasionadas para juzgar desde fuera. Pues bien, a esta larga exhibición de afilada crítica social y sentido común, Felipe no puede por menos que contestar: «No te llamara animal / quien esto, mi bien, te oyera» (vv. 2926).

Rosaura gana a lo largo de la obra una entidad dialéctica que va haciéndola más compleja como personaje. En la pintura de Rosaura, Lope no se detiene en un salvaje a quien amor transforma hacia los rudimentos de la civilización, antes de que pueda restaurarse a la posición social que le corresponde. Lope proporciona a Rosaura una dimensión retórica y crítica que va ampliando su terrero de influencia. Así, primero discute con su madre sobre religión, el sentido de su existencia y su calidad animal o humana, como hemos visto. Más adelante, deja al descubierto el artificio religioso en el que se asienta el constructo social (más que sacramento) que es el matrimonio. Finalmente, se atreve a debatir con el rey sobre cómo castigar a Felipe. En este diálogo, Rosaura comienza desmontando el fundamento de la pena de muerte:



ROSAURA: Una vida que da Dios
 no se ha de quitar así.
 Vos daréis oro y divisa
 de honra al que queráis honrar;
 vida no, porque eso es risa;
 pues lo que no podéis dar,
 no lo quitéis tan a prisa. (vv. 2750-2756)

La irreversibilidad del hecho hace que sea injusto, así como intervenir en la creación divina arrebatando «una vida que da Dios», que no puede ser reemplazada. Sin embargo el rey contesta como es de esperar: como representante de Dios en la Tierra, el rey está facultado para quitar la vida: «El rey / a imitación de Dios / da premio y da castigo». Ante un argumento tan fuerte como el del fanatismo religioso y sus premisas inmutables, Rosaura debe cambiar de estrategia si desea tener éxito. Y así apela a una fórmula legal que incluso el Justicia, presente en el diálogo, valida como conforme a derecho:

ROSAURA: Siguiendo mi natural
 hallo que, aquel enemigo
 que dio la causa del mal,
 ese, merece el castigo.

JUSTICIA: Ley es esa [...] (vv. 2767-2771)

El rey, como Teodosia previamente, no tiene respuesta para Rosaura y simplemente resuelve: «Poned en ejecución su muerte» (vv. 2783).

Ya he apuntado cómo, según mi análisis del pensamiento de Rosaura en la obra, la idea de que «es el amor el gran resorte civilizador que guía al personaje salvaje en su camino hacia la recuperación de la identidad perdida» [Antonucci, 2005] debe ser matizada. Por un lado, este amor es más bien claro deseo sexual, y así lo deja ver de forma transgresora la protagonista para regocijo del público. Ya lo había notado Javier Rubiera en su estudio sobre la *Novena parte de comedias*, al señalar como temas de la comedia «la educación sentimental y el surgimiento de la pasión natural fuera del marco social» [2003: 288]. Por otro lado, está claro que Rosaura dispone ante todo de un «ingenio natural» que le es innato. Lope sustenta la



procedencia de este ingenio en siglos de pensamiento filosófico. Procede de la antigua idea aristotélica de las potencias del alma, aplicada al cristianismo por Agustín de Hipona y más tarde, Tomás de Aquino, por donde entró a la mística española. Las tres vías místicas se basan y se corresponden con las tres potencias del alma: memoria, entendimiento y voluntad.

Y estas tres facultades, memoria, inteligencia y voluntad, así como no son tres vidas, sino una vida, ni tres mentes, sino una sola mente, tampoco son tres substancias, sino una sola substancia [Agustín de Hipona, 1957: 18]

De este modo, Rosaura no es un ser iluminado por el amor, sino que tiene alma, y es su alma la que contiene las tres potencias que la ayudan a razonar. Como hemos visto, los animales son capaces de amar, así que no es esta característica la que hace que Rosaura no sea una fiera, sino la posesión de un alma que no tienen los animales, como ya quedó establecido en el diálogo de Rosaura con Teodosia que estudié anteriormente.

No es hasta el final de la comedia cuando Lope pone en boca de Rosaura su reflexión sobre su alma inmortal y las potencias que la mueven, como aclaración definitiva y dignificadora de todo su comportamiento y su habilidad dialéctica. Se trata de un soneto dialogado en que la protagonista se contesta a sí misma. Su posición es destacada en la comedia, pues es el último de los tres sonetos que pronuncia. La técnica recolectiva que utiliza pone especial hincapié en la enumeración y ejemplificación de las potencias del alma, llegando a la conclusión de que la razón, que comprende todas, es un regalo divino y, por tanto, hay que procurar no perderlo.

ROSAURA: Alma cubierta desta vil corteza,
 ¿sientes, por dicha? ¿Ya no ves que siento?
 ¿Entiendes bien? En el entendimiento
 parezco celestial naturaleza.
 ¿Tienes, tú, voluntad? ¿En la belleza
 que adoro no lo ves, y en mi tormento?
 ¿Y memoria? También, que en un momento
 doy tiempo volador en la presteza.
 Pues si quieres, entiendes y te acuerdas,
 quieres con voluntad lo que has buscado
 con el entendimiento y la memoria:



no pierdas la razón, porque no pierdas
 las tres potencias con que Dios te ha dado
 saber qué es bien y mal; qué es pena y gloria.
 (vv. 3116-3130)

Lope reserva este golpe de efecto para el final con un propósito. La reflexión de Rosaura acerca de las potencias podría haberse hecho desde el principio, y así sus actos hubieran tenido justificación previa. Sin embargo, el agudo creador de personajes que era Lope deja creer a sus espectadores que a Rosaura la mueve en sus acciones su ignorancia de salvaje, espoleada por el deseo. Así es como Lope consigue que se hagan tolerables sus trasgresiones a lo largo de la comedia. No es sino hasta los momentos finales cuando Rosaura nos dice que la crítica de la religión, de las convenciones sociales y de las instituciones, que ha estado desarrollando a partir de su despertar sexual, puede ser suscrita por cualquier persona, por todos nosotros en tanto que poseedores de razón, sin necesitar disculparnos tras el escudo del salvaje, que tampoco necesitó Rosaura.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ANTONUCCI, Fausta, «El salvaje en la Comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón», Pamplona/ Toulouse, Anejos de RILCE/ L.E.S.O., 1995. Consultado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-salvaje-en-la-comedia-del-siglo-de-oro-historia-de-un-tema-de-lope-a-caldern-0/html/00016632-82b2-11df-acc7-002185ce6064_34.html#I_16> [17-9-2016].
- ARISTÓTELES, *Acerca del alma*, Tomás Calvo (ed.), Madrid, Gredos, 1978.
- DE CERVANTES, Miguel, *Don Quijote de La Mancha*, Francisco Rico (ed.), Madrid, Alfaguara, 2004.
- BARTRA, Roger, *El salvaje artificial*, México, ERA, 1997.



- DE HIPONA, Agustín, *Tratado sobre la Santísima Trinidad*, Luis Arias (trad.), Madrid, BAC, 1956.
- IRIGOYEN, Ramón. «Quince poemas de Catulo» en, *Cuadernos de investigación filológica*, 1978, núm. 4, 161-193.
- MARTÍN, Adrienne. «Onstage/Backstage: Animals in the Golden Age Comedia» en Hilaire Kallendorf (ed.), *A Companion to Early Modern Theatre*, Londres, Brill, 2014, 127-144.
- MCHUGH, Susan, «Literary animal agents» en, *PMLA*, 2009 vol. 124, núm. 2, 487-495.
- MORLEY, Sylvanus Griswold y Courtney Bruerton. *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- OVIDIO, Publio Nasón, *Amores. Arte de amar*, Vicente Cristóbal (ed.), Madrid, Gredos, 2010.
- PESO: *Poesía erótica del Siglo de Oro*. Pierre Alzieu, Robert Jammes e Yvan Lissorgues (eds.), Barcelona, Crítica, 1984.
- DEL RÍO, Elena, «Entre historia y relato: Los orígenes de *El animal de Hungría*, de Lope de Vega» en, *Hispanófila*, 2003, núm. 139, 49-60.
- RUBIERA, Javier: «Amor y mujer en la Novena parte de comedias» en, *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega: actas de las XXV Jornadas de teatro clásico, (Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 2002)*, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, 283-306.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español*, Madrid, Cátedra, 1979.
- SABIK, Kazimierz, «El tema del amor en los dramaturgos cortesanos de la escuela de Calderón» en, Domenico Antonio Cusato y Loretta Frattale (eds.), *Atti del XX Convegno Associazione Ispanisti Italiani (Firenze, 2001)*, Florencia: Andrea Lippoli, 2002, 287-296.
- TRAMBAIOLLI, Marcella. «Una pulla contra Miguel de Cervantes en *El animal de Hungría* de Lope de Vega» en, Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (eds.), *Compostella aurea: actas del VIII Congreso de la AISO (Santiago de Compostela, 2008)*,



Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela,
2011, 458-466.

DE VEGA, Lope, *Rimas humanas y otros versos*, Antonio Carreño (ed.),
Barcelona, Crítica, 1998.

_____, *El animal de Hungría. Comedias de Lope de Vega*. 9, Alberto Blecua
y Guillermo Serés (eds.), Lleida, 2007.



Lectura escénica del teatro de la diversidad sexual en Madrid: textos, salas y principales montajes¹

Sergio Santiago Romero
Universidad Complutense de Madrid
Instituto del Teatro de Madrid
sergsant@ucm.es

Palabras clave:

Teoría *queer*. Contrasexualidad. Madrid.

Resumen:

Este artículo persigue confrontar la realidad escénica del teatro de la diversidad sexual en Madrid con los actuales paradigmas de la teoría *queer*. Se ha escogido un corpus amplio de obras recientes (todas han sido producidas entre 2012 y 2016) en el que no se han establecido distinciones entre teatro comercial e independiente, o filtros metacríticos que separen los montajes por su calidad. Con esta decisión creemos estar en condiciones de presentar un panorama completo del que puedan extraerse conclusiones exactas: los principales tópicos con que se representa la homosexualidad en los escenarios, las sexualidades no normativas y el calado que ha tenido la actual teoría de la contrasexualidad.

Sexual Diversity Theatre in Madrid (Stage Reading): works, theatre rooms and main productions

Key Words:

Queer theory. Contrasexuality. Madrid.

Abstract:

This paper pursues to compare the stage reality of the sexual diversity theatre in Madrid with the present paradigms of queer theory. It has been chosen a wide corpus of recent plays (all of them have been produced between 2012 and 2016) in which we have not established distinctions between commercial and independent theatre, neither according to metacritic considerations that divide productions in terms of their quality. We have done it in such a way in order to present a complete panorama, and to be able to draw proper conclusions from it, such as: which are the main topics employed to represent homosexuality at stages, the presence of non-normative sexualities, and the relevance of the current theory of contrasexuality.

Introducción: a vueltas con el teatro *queer*

Diez años después de haberse aprobado en España la Ley 13/2005 por la que se regulaba el matrimonio entre personas del mismo sexo, y tres después de que el *Pew Research Center* declarara que España es el país menos homofóbico del planeta, parece perentorio realizar una evaluación de los efectos que han tenido en la cultura las profundas transformaciones que en materia de sexualidad se han producido en los últimos años. Estos efectos se manifestarán necesariamente tensados por dos extremos no siempre coadyuvantes de lo que podría llamarse el *movimiento de la diversidad sexual*. Nos referimos, a saber, a la lucha sociopolítica por la igualdad civil de los homosexuales (movimiento de igualdad social), y a la construcción, por parte de la teoría *queer* más tradicional, de una identidad y una cultura homosexual, bisexual, transgénero o intergénero (movimiento de diferenciación cultural). En los últimos tiempos, además, ha irrumpido en este complejo panorama, también desde el lado de la teoría, la propuesta contrasexual de Beatriz Paul Preciado. Este novedoso *tour de force* dentro de la teoría *queer*, derivado en última instancia del deconstruccionismo derridiano, plantea una licuefacción de las nociones sexuales no ya como un instrumento identitario o de reivindicación cívica dentro de un sistema, sino como una instancia de disidencia y rebelión que subvierta y dinamite las condiciones de posibilidad de dicho sistema. La contrasexualidad plantea el sexo como herramienta de resistencia y como fuerza constructora de una nueva biopolítica que desterritorialice el cuerpo al independizarlo de las dicotomías normativas tradicionales (hombre/mujer, homosexual/heterosexual, etc.) y lo deshumanice al convertir el sexo en una tecnología¹. Así pues, los efectos culturales de la revolución sexual en España

¹ En palabras de Beatriz Preciado: «El sexo, como órgano y práctica, no es ni un lugar biológico preciso ni una pulsión natural. El sexo es una tecnología de dominación heterosocial que reduce el cuerpo a zonas erógenas en función de una distribución asimétrica del poder entre los géneros (femenino/masculino), haciendo coincidir ciertos afectos con determinados órganos, ciertas sensaciones con determinadas reacciones anatómicas» [2011: 17].



aparecerán también condicionados por este tercer elemento (movimiento dinamizador). El teatro, como fenómeno social expectatorial de masas ejerce un poder muy significativo a la hora de construir un relato objetivado de las sociedades en que opera como discurso. Tal como ha señalado Dubatti siguiendo a Geirola, en los fenómenos que implican teatralidad en el más amplio sentido del término se despliegan fuerzas orientadas a *dominar* la mirada del espectador, lo cual tiene un efecto inmediato en la creación de relato político: «[...] toda actividad social dentro de un campo de poder [...] exige a los actores sociales desplegar un conjunto de estrategias para captar y dirigir la mirada del otro, aunque no necesariamente se sintetizan en una estructura de seducción» [2007: 151]. La aparición de homosexuales en el teatro —y lo mismo sucede con otras manifestaciones de la diversidad sexual— tiene un efecto directo en un primer estadio del empoderamiento de los individuos *queer* como colectivo, contribuyendo directamente a su visibilización social y a la toma de conciencia como grupo. Así lo demostró brillantemente Alberto Mira en su investigación sobre la enunciación homosexual en el teatro angloamericano de mediados del siglo XX:

No, el peligro no estaba en el cariz de las representaciones. El auténtico peligro estaba en el público. El crítico John M. Clum constata la creciente asistencia en masa de un grupo de espectadores claramente identificables como homosexuales a cualquier obra de la que se rumorease que contenía algún personaje homosexual: lo que resultaba peligroso desde el punto de vista institucional era el hecho de que los personajes homosexuales en escena atraían grupos importantes de homosexuales entre el público, con lo que el homosexual adquiría una visibilidad que podía resultar peligrosa. Si el homosexual dejaba de considerarse como un individuo marginal y empezaba a aparecer como un grupo social, la represión se haría más y más difícil [Mira, 1994: 88-89].

Desde esta constatación se han desarrollado muchos otros estudios, casi todos centrados en el cine, que han demostrado la existencia de una serie de iconos o mitos fundacionales dentro del mundo del espectáculo en torno de los cuales se construyó la identidad *queer* [Mira, 2008; Melero, 2010]. Tales mitos poseen una energía fundadora igual de grande, cuando no mayor,



que la de los hitos de conquista o represión cívica, tales como los sucesos de Stonewall en el 69, la aprobación del matrimonio igualitario en los países europeos en la primera década del nuevo siglo o, más recientemente, las leyes homofóbicas aprobadas en Rusia y la consecuente aprobación del matrimonio homosexual por sentencia del Tribunal Supremo de EE. UU., elevada a icono pop gracias al mantra «love just won» invocado por Obama. La relevancia de los mitos espectaculares es tan significativa, en nuestra opinión, porque estas *atracciones de mirada*, por seguir la terminología de Mira, son elementos que combaten a nivel colectivo lo que Sedgwick había llamado en su *Epistemology of the closet* la «presuposición heterosexista», brazo armado de la estructura de represión subliminal en que consiste el armario. Los mitos del teatro y el cine, así, provocan una dialéctica entre lo que Enrique Álvarez denomina «espacio poético *queer*», entendido como un espacio discursivo de «cuestionamiento del orden heterosexual» [2010: 12] y lo que aquí llamaremos *abolición del closet*, entendiendo por este *closet* lo mismo que Sedgwick: una estructura de poder en sentido foucaultiano que actúa sobre la homosexualidad a modo de entidad superyoica de represión. Que Sedgwick defina el armario como una «estructura de represión» nos habla del carácter modular de la misma, lo que permite a la autora hablar de la existencia de varios armarios, es decir, de la multiplicabilidad del armario. Esto se traduce en la omnipresencia del *closet* en todos los aspectos de la vida del homosexual:

La terrible elasticidad de la presunción heterosexista significa que, como Wendy en Peter Pan, las personas encuentran nuevos muros que se levantan a su alrededor incluso cuando dormitan. Cada encuentro con una nueva clase de estudiantes, y no digamos con un nuevo jefe, un trabajador social, un prestamista, un arrendador o un médico, levanta nuevos armarios, cuyas tirantes y características leyes ópticas y físicas imponen, al menos sobre las personas gays, nuevos análisis, nuevos cálculos, nuevas dosis y requerimientos de secretismo o destape [1998: 92].

Las características de reproductibilidad y plasticidad del armario sedgwickiano operan mediante un despliegue de fuerzas coercitivas de



mecánica tentacular. Parece claro que en contra de la obra de Sedgwick puede argüirse una cierta actitud paranoide con respecto a la necesidad del *coming out* en todos y cada uno de los ámbitos de la vida, incluso en aquellos en los que la sexualidad no tiene representatividad. Esta omnipresencia del armario como una entidad panóptica de acoso sobre el individuo *queer* responde, indudablemente a un contexto temporal y geográfico muy concreto (EE. UU., años 90), y de hecho ha sido efectivamente matizado en el devenir ulterior de la teoría *queer*. La propia Sedgwick reconoce que la epistemología del armario ha sido «una fuente inagotablemente productiva a la cultura e historia occidental moderna», con lo que reconoce el papel del armario en la generación de la *identidad* cultural en cuanto polo de otredad. Más recientemente Enrique Álvarez ha desarrollado una apuesta crítica de notable valor, al partir del supuesto de que el armario, en cuanto estructura de poder, no solo es una estructura represiva, sino también militante:

[...] El proceso de inscripción de la experiencia homosexual a través de la representación del espacio, reproduce la estructura del armario homosexual, y al hacerlo desestabiliza su opresiva rigidez [...]. Más allá de multiplicar un esquema de dominación, el armario homosexual deviene, paradójicamente, en un sitio de resistencia al régimen de la heterosexualidad obligatoria y al orden heteronormativo. [2010: 15].

Tomada en consideración el valor de los mitos escénicos en el discurso *queer* como inhibidora del *closet* y auspiciadora de *identidad queer*, cabe preguntarse como punto de partida cuáles son dichos mitos fundacionales en el caso del teatro español. Un pronto repaso de la cuestión nos llevará a comprender que, aunque carezcamos de estudios de recepción escénica como el que Mira desarrolló para el teatro angloamericano, el teatro español ha mantenido las referencias a la homosexualidad tras muchas capas de metáforas. Desde la ridiculización del prototipo de los *lindos* y las *serranas* en el teatro áureo hasta bien los comienzos de la democracia del 78, la presión moral sobre los espectáculos —siempre manifestada a través de formas diversas de censura explícita o implícita— impidió que se abordara de forma



explícita la temática homosexual. Naturalmente pueden presentarse sonadas objeciones a esta última afirmación, como acreditan los estudios sobre la homosexualidad latente en el teatro de Jacinto Benavente [Huerta Calvo, 2013] o la portentosa dramaturgia homoerótica de García Lorca, donde tantas veces se asocia la sensibilidad no normativa —*oscura*, diría Lorca— con la máscara de Pierrot [Peral Vega, 2015]. Pero, sin dejar de ser cierto esto, no podemos olvidar que ninguna pieza teatral tiene como tema explícito y central la homosexualidad con la excepcional salvedad de *El público* lorquiano, obra que a la sazón solo fue representada a partir de la época democrática². No existe en la dramaturgia española un texto fundacional como *Los invertidos*, interesantísima obra del dramaturgo porteño José González Castillo. *Los invertidos* (1914) aborda desde el melodrama burgués la problemática de los homosexuales como una lacra de las clases adineradas, corrompidas por todos los vicios que procrea la ociosidad. La obra argentina, sobre cuya homofobia se ha discutido largamente [Villa, 2015; Obregón, 2013], presenta una realidad social obviada hasta la fecha, y la expone en toda la expresión de su problemática: la discusión médica y psiquiátrica, el dilema moral, el escándalo social, la presunta disfuncionalidad familiar derivada de las prácticas *queer*, etc. El hecho de que las autoridades del momento consideraran que *Los invertidos* —un texto tan reprobable a los ojos de un espectador del siglo XXI— era una apología de la homosexualidad demuestra hasta qué punto la mera representatividad discursiva —el simple hecho de la representación se dé, que un homosexual *exista* como producto escénico— era considerada reprobable por el sistema.

Que no exista en el canon teatral español una obra temprana capaz de aglutinar estos efectos de representación y disidencia ha producido una cierta desviación de los modelos que se mantiene hasta la actualidad; así, el icono *queer* es García Lorca, y no las obras de García Lorca, por ejemplo. También

² No puede olvidarse, además, que la obra de Lorca se construye desde una deliberada ambigüedad y con una tensión poética de tan alta densidad que impide su consagración como un icono *queer* de masas.



ha provocado que los dramaturgos posteriores careciesen de un referente polémico o modélico al que referirse; así como en Argentina se puede rastrear un fenómeno de territorialidad comparada muy evidente mediante el cual muchas obras *queer* actuales establecen un diálogo con *Los invertidos*, el corpus de dramaturgias españolas de signo *queer* se inscribe dentro de un espectro de supraterritorialidad que tiende puentes con modelos internacionales, fundamentalmente el cine hollywoodiense³.

Así las cosas, nos proponemos trazar un panorama somero del teatro de la diversidad sexual en los escenarios madrileños en los últimos años. Todas las obras mencionadas han sido estrenadas entre 2012 y 2016 en Madrid, y no se han establecido diferencias cualitativas entre los textos. Con el objetivo de ofrecer una visión lo más generalista y sintomática posible, se han tomado en consideración manifestaciones de diversa índole: teatro comercial, teatro independiente, autores consagrados y desconocidos, etc. Se ha prescindido también de oposiciones pre-críticas —es decir, pre-juiciosas— tales como buen/mal teatro, alto/bajo teatro, etc. Ello no significa que hayamos escamoteado la tarea crítica. Naturalmente, no todas las obras desarrollan con la misma eficacia los núcleos de convicción que pretenden poner en movimiento, pero todas ellas, tanto las eficaces como las frustradas, las hemos tomado en consideración como baluartes de un mismo esfuerzo creativo: el de la presentación del espacio *queer* y el de la abolición del *closet*. Debido al corto espacio que constriñe nuestra reflexión, nos limitaremos a bosquejar algunas características generales que, a modo de tendencia, pueden apreciarse en el conjunto de espectáculos de esta índole, así como su relación con el devenir de la llamada teoría *queer*.

Oblicuidad y normatividad: de la disidencia a la pornotopía

Una primera cuestión que debemos abordar para cumplir con el objetivo propuesto es clarificar qué queremos decir cuando hablamos de

³ Para un análisis extenso de la mecánica del teatro comparado en virtud de relaciones de territorialidad y supraterritorialidad, puede verse Dubatti, 2008.



«teatro de la diversidad sexual» o «teatro *queer*». Sin querer ahondar en abstrusas complejidades teóricas sobre qué es y qué no lo teatral y lo *queer* (discusiones que solo contribuirían a distraer la atención del objeto y a difuminar los resultados), afirmamos que con «teatro *queer*» nos referimos al conjunto de prácticas escénicas conviviales (es decir, no cinematográficas) que adoptan como sistema de enunciación un lenguaje *oblicuo*, transversal o periférico que genere una realidad alternativa y paralela al relato heteronormativo. Esta deformación de la realidad heteropatriarcal responde a lo que Alberto Mira define en *Para entendernos* como «mirada gay» [2002: 518], o Jack Babuscio como «sensibilidad homosexual»:

Defino la sensibilidad homosexual como aquella energía creadora que refleja la conciencia de ser diferente de la mayor parte de la gente; una conciencia acrecida de determinadas complicaciones humanas del sentir que surge como resultado de la opresión social; en una palabra, una percepción del mundo teñida, conformada, dirigida y definida por el hecho de ser homosexual [Babuscio 2006: 171].

Alberto Mira considera que la «mirada gay» afecta tanto al punto de vista del productor artístico como al de su receptor; esta percepción específicamente gay de la realidad es una «mirada oblicua» en cuanto que se proyecta desde los márgenes del sistema de poder [Mira 2002: 518]. Efectivamente, *oblicuo* y *descentralizado* son dos semas que latén en la etimología originaria de la palabra *queer*, vinculada, por ejemplo, con el *torcuere* latino (‘torcer’) [Rodríguez, 2008: 385]. Frente a la normatividad de lo recto —*straight*— se erige la contra-normatividad torcida —*queer*—, que el sistema siempre trata de rectificar (‘convertir en recta’). Desde esa dinámica fagocitadora de la heteronormatividad burguesa neoliberal, capaz de subsumir y normalizar cualquier disidencia, se originarán multitud de reacciones para controlar la múltiple capacidad deseante del cuerpo, entre ellas, según muchos investigadores, el propio matrimonio homosexual. Frente a todas esas dinámicas normalizadoras se erige siempre la energía *queer*, ya sea como constructora de diferencia (dinámica identitaria) o como destructora



de normatividad (dinámica contrasexual). En ese proceso de retorcimiento de la norma operan como elementos privilegiados determinadas estéticas expresionistas tales como el *camp*, el *kitsch*, lo *trans* o, más recientemente, la estética del llamado *posporno*. Todas ellas son alternativas discursivas continuamente empleadas en los montajes teatrales que nos ocupan, y solo por ello conviene que nos detengamos brevemente en esta cuestión.

Babuscio subvirtió la definición usual de lo *camp* al prescindir de esencialismos y presentarlo como el funtor de una relación entre una «situación, persona o actividad» y la sensibilidad homosexual, de modo que sitúa la definición de lo *camp* en «el ojo del observador». Ello presupone, en consecuencia, una «unidad subyacente de perspectiva entre los homosexuales», a modo de imaginario colectivo. Para Babuscio, los rasgos de este funtor, cuyos ejemplos entresaca del mundo del cine, son la ironía, el esteticismo, la teatralidad y el humor. [2006: 172]. Lo que reside tras el gesto arqueológico de Babuscio es alejar lo *camp* de los conceptos de trivialidad, superficialidad y «lo marica», para encontrar en el origen del término consecuencias capaces de definir la oblicuidad de la mirada *queer*. Ya la *Encyclopedia of Homosexuality* de Wayne R. Dynes advertía que lo *camp* «it may be tentatively circumscribed by saying that camp consists of taking serious things frivolously and frivolous things seriously» [1990: 189]. Lo interesante es, en este caso, evaluar si la presencia de estas estéticas en las manifestaciones escénicas de la diversidad sexual en Madrid cumple con el cometido de producir un discurso *queer*. En otras palabras, si estas estéticas son capaces de subvertir, cuestionar o al menos de confrontar las estructuras heterocentradas del *sentido común*.

Lo primero que llama la atención a quien se acerca al estudio del teatro oblicuo madrileño es el fuerte contraste observable entre el volumen de obras estrenadas y su representación en un circuito cerrado y eminentemente exiguo. Como caso particular puede traerse a colación la programación «Muestra T en las artes escénicas» del año 2015, rama de la oferta cultural de las celebraciones estivales del Orgullo Gay. En apenas un mes fueron



estrenadas, dentro de dicha programación, catorce obras, pero la mayoría de ellas no ha tenido visibilidad ni circulación posterior a la festividad. Todas las obras de temática oblicua de nueva creación tienen en común, además, haberse estrenado en un número limitado de salas, siempre las mismas y todas ellas del circuito Off. Así pues, podemos hablar de la configuración de unos espacios predeterminados para el teatro de la diversidad sexual fuera de los cuales parece implanteable el montaje de este tipo de obras. Es especialmente reseñable la labor de Nave 73 como espacio alternativo que ha dado cabida a numerosas obras de temática *queer* (*Cliff*, de Alberto Conejero, o *Dextrocardiaco*, de Juan Arcones, entre otras), del mismo modo que la sala AZarte, ubicada en el corazón de Chueca, ha servido de trampolín a muchos dramaturgos y directores noveles que han deseado acercarse a la temática homoerótica en sus primeras producciones. La Puerta Estrecha, sita en el mismo triángulo dramático próximo a Embajadores que Nave 73, ha acogido, por ejemplo, *La nuit juste avant les forêts*, de Bernard Marie Koltès, un impresionante texto escrito en la órbita de los suburbios homosexuales del París del Situacionismo. También Karpas Teatro, una pequeñísima sala del centro de Madrid ha acogido algunas obras oblicuas, como el caso de *De hombre a hombre*, del argentino Mariano Moro, un texto bien interesante en lo relativo a la construcción del personaje, próximo en su planteamiento a *El chico de la última fila* de Mayorga⁴. *Clímax*, de Paco Rodríguez, y su continuación, *Éxtasis*, se estrenaron en el Teatro Alfil, sala también independiente ubicada en el barrio de Malasaña. *S. Paradise*, obra de Paco Anaya, por poner un último ejemplo, se estrenó en el *Garaje Lumiere*, un pequeño teatro alternativo cerca de la madrileña estación de Delicias. Incluso cuando este tipo de obras salta a los circuitos comerciales, como en el caso de *La piedra oscura*, de Alberto Conejero, o el de *Las heridas del viento*, de

⁴ Capítulo aparte, de gran interés pero que excede los límites de este estudio, sería considerar las basculaciones supraterritoriales que se dan entre las obras de dramaturgos no españoles cuando son montadas en España. Un cotejo del montaje madrileño de *De hombre a hombre* con las puestas argentinas de otros textos *queer* de Mariano Moro, como *Eusebio Ramírez* (2012) sería un ejemplo de esta línea de trabajo.



Juan Carlos Rubio, lo hace a las salas pequeñas de los grandes teatros: la Sala de la Princesa del María Guerrero y la sala pequeña del Teatro Lara, respectivamente. Todo esto contribuye a que el público que accede a este tipo de espectáculos responda, en un nivel sociocrítico, a un tipo fijo muy delimitado: la pareja homosexual de mediana edad. Esto coincide con las estimaciones de Mira para el teatro angloamericano: el teatro de la diversidad sexual concita y concentra público de sexualidades no normativas. Pero esto también tiene consecuencias poco positivas vinculadas a la endogamia de dichos públicos y a la falta de visibilidad de estos espectáculos entre otros colectivos. A pesar de la efervescencia y de la riqueza de la oferta teatral oblicua de Madrid, esta sigue restringida a un circuito guetizado que se circunscribe en la propia esfera homosexual. Esto legitima y estandariza dicha esfera, e impide una *queerización* de otros segmentos sociales. Atendiendo a la geolocalización del circuito teatral *queer* en Madrid es imposible sostener que sus montajes puedan alcanzar objetivos contrasexuales, puesto que no llegan al público heteronormativo que debería ser interpelado para ese fin.

En segundo lugar, parece que el teatro oblicuo madrileño no ha logrado aún, salvo valiosas excepciones que nos encargaremos de tematizar más adelante, desasirse de las convenciones más tradicionales del género gay, tan estrictamente tipificadas por el cine norteamericano de los años 70 y por el propio contexto de la Movida madrileña. El Madrid actual sigue produciendo, en general, un teatro de la diversidad sexual fuertemente estereotipado en el que cuesta encontrar ejemplos de lo que Preciado llama «prácticas contrasexuales», entendidas estas como procedimientos discursivos que promuevan la abolición de las etiquetas sexuales y de género tradicionales al considerarlas únicamente un producto del neocapitalismo para castrar/controlar las infinitas posibilidades deseantes del cuerpo. Preciado toma esta idea directamente de Hocquenghem, quien afirma que «la sociedad capitalista fabrica la homosexualidad como produce lo proletario, suscitando a cada momento su propio límite. La homosexualidad es una fabricación del mundo normal» [2009: 23]. Teniendo en cuenta estas



nociones, creemos estar en condiciones de afirmar que la mayor parte del teatro gay producido en Madrid en estos últimos años ha entrado en el juego de estereotipos preasignados por la sociedad heterocentrada con el objetivo de *normalizar* o *rectificar* lo que de por sí debiera ser transversal e indefinido⁵. Procederemos ahora a presentar y a comentar brevemente algunos de los estereotipos más visitados por el teatro madrileño.

En primer lugar, puede apreciarse que la hipersexualización del homoerotismo es llevada al paroxismo de la pornotopía. Pornotopía es, siguiendo a Preciado, un modelo específico de heterotopía foucaultiana caracterizado por «su capacidad de establecer relaciones singulares entre espacio sexualidad, placer y tecnología» [2010:120]. Como cualquier heterotopía, las pornotopías son «“contra-espacios”, zonas de paso o reposo, lugares donde se suspenden las normas morales que rigen todo otro lugar» [2010: 119]. La ostensión y desrealización del cuerpo, junto con la imposición de un modelo único de belleza contribuyen a la suspensión de las nociones del *mundo exterior* y a convertir el montaje teatral de este sesgo en un modelo concreto de pornotopía descrito por Preciado, la *pornotopía localizada*. Un breve vistazo a la cartelería publicitaria de algunas de las obras homosexuales que ocupan nuestra atención bastará para comprobar que en todas aparecen desnudos insinuantes, composiciones provocativas o erotizadas y la presentación de un canon de belleza completamente pornotópico —todo cuerpo debe ser un cuerpo pornografiable, susceptible de entrar en el panóptico sexual de Play Boy—. Puede observarse cómo todos los carteles de *Una vida perfecta* (2013), escrita por Paco Rodríguez y dirigida por Alejandro Melero, contienen alguna alusión sexual y al menos un desnudo, y que lo mismo sucede con los de *El hombre del cuarto oscuro*, también de Rodríguez y estrenada en AZarte en octubre de 2014; lo mismo con los de S.

⁵ Es obligado advertir, no obstante, que esta conclusión provisional encierra el claro sesgo teórico de la contrasexualidad de Preciado. Desde la teoría *queer* tradicional no se entendería esta extenuante estereotipación como una claudicación ante el sistema *normal*, sino como un camino inevitable de afirmación y representación. Desde dicho enfoque, en resumen, se nos diría que aquello que no está estereotipado no es representable, luego no existe; por tanto, sin estereotipos *queer* volvería a imponerse la visión normativa.



Paradise, de Paco Anaya, estrenada en la sala AZarte en octubre de 2013; lo mismo con los cuatro de *Clímax* (2013), firmada por Melero, aún en cartel en el Teatro Alfil (Vid. Anexo I). Se sale de la tendencia la recientemente estrenada *Dextrocardiaco* (2015), en Nave 73, si bien el montaje de Juan Arcones, basado en su novela homónima, presenta una tríada de homosexuales muy bien definida y ciertamente pérvida en la que los amantes (Ventura Rodríguez y Álvaro Cea) constituyen un modelo de belleza pornotópico opuesto al de Brays Efe, quien, por el contrario, encarna el estereotipo de gay afeminado, cotilla e histriónico, aislado —incluso escenográficamente, por un sempiterno cenital que lo hace aparecer solo en escena comunicándose con su amigo *el guapo* exclusivamente a través del teléfono móvil— y que, por supuesto, no encuentra el amor ni el sexo en toda la obra.

En segundo lugar, el teatro *queer* suele acudir al expediente del conflicto de clase como principal *agón* de las relaciones eróticas. Así se presenta, entre otras, en *Una vida perfecta*, *Dextrocardiaco*, *El hombre del cuarto oscuro* o, en un sentido algo distinto, en *La piedra oscura* (2014). Creemos que en todos los casos se trata de una trasposición actualizadora de la pederastia griega, mediante la cual la asimetría entre el *erastés* y el *erómeno* —en Grecia derivada de la edad y de la sabiduría— se ve sustituida por una mera asimetría económica y acaso cultural entre el burgués y el *chico de barrio*, que debe ser, claro, mucho más masculino que el primero⁶. Tal como ha señalado Wyne R. Dynes, el modelo de hombre adulto con adolescente se ha exhibido como un modo de legitimar la conducta homoerótica, por lo que

⁶ Las razones por las que, tanto en el cine como en teatro homosexual, el amante de clase baja es más varonil parecen encerrar prejuicios de clase. Por un lado, la homofóbica y misógina asociación de lo varonil con el rol activo y el afeminamiento con el pasivo. Por otro, este afeminamiento se considera, tal como lo hacía la izquierda decimonónica, un defecto moral de las clases pudientes ociosas frente a la sana virilidad del obrero. El planteamiento, por tanto, no dista demasiado del que González Castillo esgrimía en *Los invertidos* en 1914. Esto prueba que bajo la representación *queer* pueden ocultarse presupuestos claramente homofóbicos que, por tanto, impiden cualquier clase de disidencia sexual.



parece natural que se haya actualizado mediante un trueque socioeconómico [1990: 420].

De forma correlativa a esta primera conflictividad —la asimetría social de los protagonistas—, suele aparecer un agotamiento del recurso trágico como vía catártica y, muchas veces, como *deus ex machina* de la trama. Esto volvería a contradecir una óptica contrasexual, pues, de acuerdo con Preciado, debería abandonarse ya la perspectiva victimista de «la homosexualidad edípica, culpable, avergonzada y miserable», para trascender a un plano más elevado en el que los *raritos* «cuestionan todas las formas de producción deseante» [Preciado 2009: 157-158]. Lejos de esta óptica, el teatro homosexual en Madrid ha venido introduciendo el elemento trágico incluso en obras de un marcado cariz cómico o naif. Dejando a un lado las obras indudablemente trágicas de contenido histórico —como *Cliff* (2015) o *La piedra oscura* (2013), ambas de Conejero—, o social —*Y se llamaban Mahmud y Ayaz*, dramaturgia sobre poemas de José Manuel Lucía estrenada en el Teatro Fernán Gómez (2014)—, las obras de ambientación juvenil se entregan sin reservas a una tragicidad del todo impropio. En *Dextrocardiaco* el espectador asiste atónito a una conversación poco menos que apocalíptica en torno a un juego infantil llamado «Tragabolas» que parece evocar toda suerte de frustraciones irremediables en los protagonistas. En *Una vida perfecta*, obra con una línea argumental cotidiana y más bien anodina, se introduce *in extremis* la paliza policial a uno de los protagonistas en una manifestación que rodea el Congreso de los Diputados. La situación, tan innecesaria dramáticamente como cuestionable en el plano literario es, en cambio, elevada desde lo anecdótico hasta el mismísimo cartel, en el que de forma nuevamente inexplicable aparecen una calavera y varias manchas de sangre. Huelga decir que este tipo de procedimientos de extenuación trágica desembocan en un histrionismo no previsto por los directores ni pretendido por los autores de las obras.

En último lugar, y una vez más de forma correlativa al anterior elemento, encontramos que, frente a la victimización del homosexual-



hombre, se evidencia un fuerte componente misógino y lesbianóforo en las escasísimas obras centradas en mujeres o transexuales⁷. Es una lacra ya tradicional de la cultura *queer* la exclusión de las mujeres del estudio, aun cuando muchos de los auspiciadores que las dieron de mano —Sedgwick a la cabeza— fueron mujeres. Normalmente se aduce una cierta especificidad del discurso lésbico que demandaría la redacción de estudios propios que, en cambio, nunca llegan a realizarse. Este es el argumento de Enrique Álvarez para excluir a las mujeres de su magnífico estudio sobre el espacio homosexual de la poesía española del xx. Muy pocos han enfatizado, como Preciado, la necesidad de que la *teoría queer* sea más bien *teoría bollo*, puesto que la mujer es quien de verdad aglutina todos los odios de la sociedad patriarcal y heterocentrada: «No sé por qué continuamos tragándonos la versión de la historia que nos dice que la revolución homosexual la hicieron los gays. Rectifiquemos: la revolución homosexual la empezaron las lesbianas, las maricas afeminadas y las travestis —las únicas que necesitaban la revolución para sobrevivir—» [2009: 142]. De este modo, todo lo que es serio y trágico en el caso de los hombres pierde solemnidad si se trata de personajes femeninos, entrando de inmediato en la dinámica de la parodia. Esto explica que el espectáculo trans *Lovesick*, o *Cinco mujeres que comen tortilla*, dirigida por Chos con traducción de la obra de Linder y Hobgood a cargo de Almudena León y de la propia directora, por ejemplo, sean todas ellas obras con un marcado tono paródico o farsesco. En el desconcertante final de *Una vida perfecta* se relata una brutal escena de violencia de género —una mujer maltratada asesina a su marido agresor y posteriormente se suicida en presencia de sus hijos—; este acontecimiento solo suscita en la pareja gay protagonista la genial ocurrencia de adoptar a los huérfanos de semejante tragedia y alcanzar, así, la anhelada *vie en rose* que nos promete el título del montaje. La sola enunciación de este truculento episodio final basta

⁷ Este hecho permite consignar, una vez más, la supremacía del teatro *queer* latinoamericano con respecto al español. De las cinco obras que compendia Ezquiél Obregón en su antología *Teatro queer* de dramaturgos hispanoamericanos, cuatro están centradas en mujeres o transexuales.



para consignar la falta de sensibilidad pro-femenina de muchas de las propuestas *queer*. Lo cierto es que la mujer con una sexualidad no normativa debe superar no uno, sino dos espacios de marginalidad: el del heterosexismo y el del patriarcado, del que también participan los hombres homosexuales. Una de las pocas excepciones en este panorama la constituye la genial *Kassandra*, del dramaturgo uruguayo Sergio Blanco, estrenada en el bar-teatro María Pandora en 2014, y fue restrenada en el Espacio Labruc en abril de 2015. La obra de Blanco, que vivifica el mito clásico y lo traslada al siglo XXI mediante un discurso límite y ubicado en un espacio de extrañamiento y de extranjería —lingüística, sexual, social, histórica—, constituye uno de los ejemplos más altos de literatura trans en lengua castellana.

Propuestas contrasexuales: teatro y posteatro

En lo que respecta a la actitud que adopta el teatro *queer* madrileño con respecto al devenir teórico *oblicuo*, ya hemos podido comprobar que la mayoría de las obras sostienen una postura anterior a la más reciente teoría de la sexualidad líquida de Preciado, por lo que se centran en la exploración de la estructura del armario tal como Sedgwick la definió en los años 90, o en la configuración de una identidad sexual que debe afirmarse como etiqueta social, siguiendo la estela tanto de la butleriana performatividad de género como la de la tradición activista homosexual que arranca en los 70 —*I'm queer and I'm here*, podríamos resumirla—. Muy pocas, en cambio, asumen el cuestionamiento de estas nociones teóricas ya clásicas y se concentran en otras que vayan más allá de lo performativo y promuevan con Preciado una refundación sexual que comprometa a todos los «cuerpos parlantes» que antes eran llamados seres humanos:

El género no es simplemente performativo (es decir, un efecto de las prácticas culturales lingüístico-discursivas), como habría querido Judith Butler. El género es ante todo prostético, es decir, no se da sino en la materialidad de los cuerpos. Es puramente construido y al mismo tiempo enteramente orgánico [Preciado, 2011: 21].



Esta nueva óptica no está exenta de peligros y, sobre todo, no está libre, al menos *a priori*, de sufrir el mismo proceso de absorción por parte de los mecanismos del sistema de poder. La estética post-gay abre un dilema si se canoniza como discurso, pues la afirmación de la diferencia y la ambigüedad corre el riesgo de convertirse en una nueva etiqueta, es decir, en una modalidad aislable en estrategias, procedimientos, temas e imágenes recurrentes, de tal modo que se pase de una estética voluntariamente rompedora a un *status quo* en el cual lo *queer* no sea más que otra de las expresiones estandarizadas y permisibles dentro del modelo de capitalismo cultural democrático posmoderno. Como señala Alberto Mira en su historia cultural de la homosexualidad española, *De Sodoma a Chueca*:

Los primeros años de la movida siguen punto por punto el modo de vida y la perspectiva ante una cotidianeidad y la sexualidad que se considera correlato de las formulaciones *queer*. Pasan los años y la movida, que había rechazado las etiquetas, se convierte a su vez en una etiqueta una suerte de marca de fábrica, que implica determinados comportamientos, determinadas ortodoxias [2007: 584-585].

Todas las obras de carácter juvenil que hemos comentado, escritas y dirigidas por dramaturgos jóvenes e interpretadas por actores cuyo proceso de maduración no puede considerarse concluido, son un ejemplo de esta visión *situada* u *orgullosa* de lo homosexual, mientras que el planteamiento contrasexual está soberbiamente trazado, por ejemplo, en la ya citada *Kassandra* o en *Las heridas del viento* (2013), uno de los textos de teatro *queer* más hermosos escritos después de *El público* de Lorca.

Las heridas del viento plantea una edípica o neorrulfiana búsqueda del padre por parte de un joven, Daniel, que ha encontrado en una caja rectangular, negra y cerrada con un candado —es decir, un *armario* metafórico— un conjunto de cartas de amor que un hombre escribió a su padre, ya muerto, durante largos años. El encuentro de dicho hombre, Juan, con el joven huérfano dará luz a todos los vericuetos de la tecnología tentacular del *closet*. La obra problematiza la asunción de que la realidad no



es sexualmente neutra, sino naturalmente, diríase gonádicamente, heterocentrada. El padre de Daniel, metódico hasta el delirio, es decir, *straight* en todo lo concerniente a su vida y a la de los suyos, solo dispuso de esa caja negra como elemento de distorsión, como renglón torcido —*queer*— en el que su hijo espera encontrar al menos unas gotas de autenticidad, de humanidad. Pero cuando Daniel descubre que las cartas que su padre envió a Juan solo son, en cambio, folios en blanco, queda patente que la estructura del armario es letal y que no deja resquicios a su escape: hasta el viento que agita las cartas silenciadas es capaz de torturar y herir, demostrando, en un sentido plenamente contrasexual, que los seres heteronormativos son, en realidad, *cuerpos heridos* y castrados, avergonzados e incapaces de explorar las infinitas posibilidades del placer. La propuesta escénica que pudo verse en el Teatro Lara reforzaba poderosamente el espacio de indeterminación del texto, puesto que el personaje de Juan estuvo encarnado por una espléndida Kiti Mánver. La obra comenzaba con Mánver vestida de mujer en una lenta y parsimoniosa escena de (des)travestismo en la que acaba convertida en Juan: la actriz (gonádicamente hembra) encarna un personaje masculino que va vestido de mujer, y ante el espectador la actriz-mujer (que es un hombre vestido de mujer) se desviste y aparece como un hombre. Como puede verse, la reflexión del director fue magistral en lo relativo a la construcción de un discurso autónomo y oblicuo con respecto a etiquetas previas.

Otra praxis escénica que, en nuestra opinión, ha asumido con éxito el marbete de la contrasexualidad es el montaje de Álex Rigola de *El público*, estrenado en otoño de 2015 en el Teatro de la Abadía, y que puso de manifiesto la extraordinaria modernidad del texto lorquiano, que se adelanta más de medio siglo a los teóricos. La teoría lorquiana del amor universal, planteada en la obra es bellamente explicitada por Rigola en su montaje. Los desnudos, el manejo del tempo dramático y de los vectores proxémicos, la extraordinaria expresividad con la que la danza y la música orlan la sublime loa del pastor bobo, sacándole todo su contenido *oscuro*, *oblicuo* a la luz prístina del *music hall*... Todo ello adquiere tintes de la revolución sexual que



Lorca deseaba y que, en fin, auspiciaría un nuevo concepto de humanidad y de humanismo, o poshumanismo, o antihumanismo.

Finalmente, desde lo que Lehmann llama manifestaciones postteatrales o posdramáticas, quisiéramos destacar la reflexión *queer* del artista interdisciplinar Abel Azcona, dejando para mejor ocasión la discusión acerca de la teatralidad de sus prácticas, que daría para largo comentario. Al menos tres *performances* de Azcona —*Intimacy*, *Voyeur* y *Zero Positivo*— han abordado el contenido homosexual desde una perspectiva no etiquetadora, en la que la reflexión de este arte conceptual se proyecta sobre el deseo, el placer y el cuerpo en toda su potencialidad erótica y afectiva, no restringida por la caracterización del signo identitario del encuentro sexual. *Voyeur* —proyecto en el que Azcona mantiene sexo con hombres que poseen algún tipo de vínculo con la industria sexual— se desarrolla exclusivamente desde un punto de vista masculino, pero el acto de contemplación del sexo se realiza bajo la condición previa del anonimato, incluso de los dos compañeros sexuales. En *Intimacy*, en cambio, los compañeros sexuales pueden conocerse e incluso estar emocionalmente vinculados, pero las barreras de género e identidad sexual, o rol sexual, o supremacía de la genitalidad y el orgasmo quedan estrictamente anuladas por la naturaleza convivial, poiética y expectatorial —léase *teatral*— del encuentro.

Otros montajes postteatrales que hemos podido ver recientemente en Madrid han trabajado desde lugares similares. *John*, montaje de danza contemporánea de la compañía británica DV8 que pudo verse en Madrid en 2015, por ejemplo, conduce a la dimensión corporal centenares de experiencias erótico-afectivas de hombres recuperadas por el coreógrafo en un arduo proceso investigador. Dentro de la estética posporno más rompedora podría traerse a colación la performance del grupo Quimera Rosa *La violinista*, que viene representándose esporádicamente desde 2014. *La violinista* toma como referencias hipotextuales la obra teatral homónima de Jelinek y el universo postapocalíptico de Blade Runner, y las somete al tamiz de la estética pospornográfica (cuero, electroquímica, máscaras y otros



elementos de despersonalización, prácticas BDSM, etc.). Lo más innovador de esta inquietante propuesta es la incorporación de lo que Preciado denomina «dildotecnología» mediante el empleo de dispositivos de *body noise* que permiten convertir la carne sometida al placer sexual en un instrumento artístico musical: el dispositivo escénico pretende desarrollar un *concierto* orquestado por la *dominatrix* (la «violinista») a través de un sujeto-macho despersonalizado cuyo cuerpo está íntegramente atravesado por dispositivos que convierten el contacto físico en sonido.

A modo de conclusión

En conclusión, podemos decir que el teatro *queer* en Madrid vive un momento de gran vitalidad en el que se están consolidando y debatiendo nuevas formas de quehacer escénico. Aún se mantiene una convivencia polémica entre las perspectivas que leen la diversidad sexualidad desde un enfoque cultural identitario y aquellas otra que proponen la *queerización* integral de todos los sujetos mediante la abolición de toda normatividad sexual. Seguir la pista a este teatro nos permitirá, sin duda, pulsar la posición real de la sociedad española con respecto a la diversidad sexual, en cuanto que, como bien sabían los avezados ilustrados madrileños del siglo XVIII, el público de las artes escénicas es el mejor sextante para calibrar el rumbo de un pueblo.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, Enrique: *Dentro/Fuera. El espacio homosexual masculino en la poesía española del siglo XX*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010.
- BABUSCIO, Jack: «Lo camp y la sensibilidad homosexual», en Archivos de la Filmoteca, 54, “La mirada homosexual”, 2006, pp. 143-169.
- BUTLER, Judith, *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*, Buenos Aires, Paidós.
- CONEJERO, Alberto, *La piedra oscura*, Madrid, Antígona, 2015.



- DUBATTI, Jorge, *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires, Atuel, 2007.
- _____, *Cartografía teatral: introducción al teatro comparado*, Buenos Aires, Atuel, 2008.
- DYNES, R. Wynes, *Encyclopedia of Homosexuality*, vols. I y II, Londres, St. James, 1990.
- GONZÁLEZ CASTILLO, José, *Los invertidos*, Mónica Villa (ed.), Buenos Aires, Corregidor, 2015.
- HUERTA CALVO, Javier, «L'omosessualità come fantasia: dal *Teatro fantástico* di Jacinto Benavente a *El público* di Federico García Lorca», en Nicola Pasqualicchio (ed.), *La meraviglia e la paura. Il fantastico nel teatro europeo (1750-1950)*, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 317-334.
- MELERO, Alejandro, *Placeres ocultos: gays y lesbianas en el cine español de la Transición*, Madrid, Notorious, 2010.
- MIRA NOUSELLES, Alberto, *¿Alguien se atreve a decir su nombre? Enunciación homosexual y la estructura del armario en el texto dramático*, Valencia, Servicio de Publicaciones de la Univesitat de València, 1994.
- _____, *Para entendernos. Diccionario de cultura homosexual, gay y lésbica*, Barcelona, La Tempestad, 2002.
- _____, *De Sodoma a Chueca*, Barcelona, Madrid, Egales, 2007.
- _____, *Miradas insumisas: gays y lesbianas en el cine*, Barcelona/Madrid, Egales, 2008.
- OBREGÓN, Ezequiel, «Prólogo» a VVAA, Ezequiel Obregón (ed.), Buenos Aires, Colihue, 2013, pp. 5-13.
- PERAL VEGA, Emilio, *Pierrot/Lorca: White Carnival of Black Desire*, Londres, Támesis, 2015.
- PRECIADO, Beatriz & HOCQUENGHEM, Guy, *El deseo homosexual (con Terror anal)*, Santa Cruz de Tenerife, Melusina, 2009.



_____, *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en «Playboy» durante la guerra fría*, Barcelona, Anagrama, 2010.

_____, *Manifiesto contrasexual*, Barcelona, Anagrama, 2011.

RODRÍGUEZ, Félix, *Diccionario gay-lésbico: vocabulario general y argot de la homosexualidad*, Madrid, Gredos, 2008.

RUBIO, Juan Carlos, *Las heridas del viento. Humo. Arizona*, Madrid, Fundamentos, 2009.

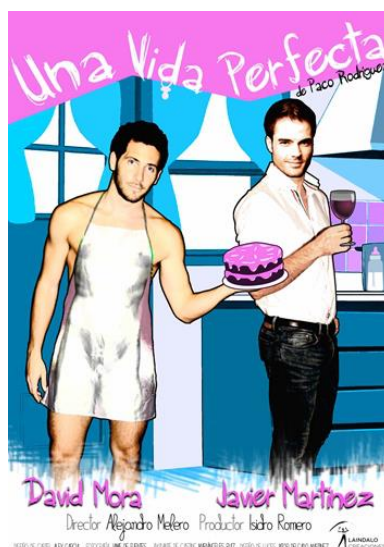
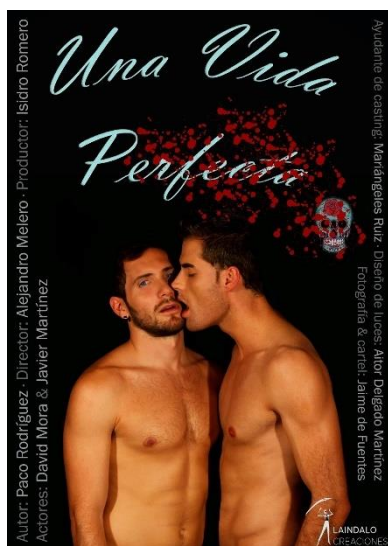
SEDWICK, Eve Kosofsky, *Epistemología del armario*, Teresa Bladé (tr.), Barcelona, La Tempestad, 1998.

VILLA, Mónica, «Algunos datos históricos para poder contextualizar la obra», en José González Castillo, *Los invertidos*, Mónica Villa (ed.), Buenos Aires, Corregidor, 2015, pp. 13-29.

V.V.A.A, *Teatro Queer*, Ezequiel Obregón (ed.), Buenos Aires, Colihue, 2013.



ANEXO FOTOGRÁFICO



1. Cartelería del montaje de *Una vida perfecta*



2. Cartelería de *El hombre del cuarto oscuro*

3. Cartelería de *S. Paraise*





4. Cartelería de Clímax



5. *La violinista* (Quimera Rosa, 2015)



6. *John* (DV8, 2015)



MDLSX, de Motus: performando la intersexualidad

Ana Prieto Nadal
SELITEN@T (UNED)
apriet22@gmail.com

Palabras clave:

Intersexualidad. Motus. Performance. Teatro italiano. Teoría *Queer*.

Resumen:

Nos proponemos analizar el espectáculo *MDLSX* (2015), de la formación italiana Motus. La obra, a medio camino entre el teatro y la performance, entre la ficción y la falsa autobiografía, busca llevar escena la intersexualidad y para ello utiliza algunos fragmentos de la novela *Middlesex* (2002) de Jeffrey Eugenides y citas emblemáticas de la teoría *queer* —de autoras como Judith Butler, Beatriz Preciado y Donna Haraway—, música y proyecciones, y sobre todo las acciones ejecutadas por una actriz, Silvia Calderoni, que potencia al máximo la apariencia andrógina de su cuerpo.

MDLSX, by Motus: performing intersexuality

Key Words:

Intersexuality. Motus. Performance. Italian Theatre. Queer Theory.

Abstract:

We set out to analyze the show *MDLSX* (2015), by the Italian company Motus. The work, halfway between theatre and performance, between fiction and false autobiography, aims to stage intersexuality. With this purpose they use some fragments of the novel *Middlesex* (2002), by Jeffrey Eugenides, and emblematic citations of queer theory —authors like Judith Butler, Donna Haraway and Beatriz Preciado—, music and projections, and especially the actions executed by an actress, Silvia Calderoni, that maximizes the androgynous appearance of her body.

El cuerpo intersexual como desestabilizador del binarismo de género

A través del cuerpo, el género y la sexualidad se exponen a otros, esto es, se implican en los procesos sociales y son inscritos por las normas culturales. Señala Judith Butler que «las normas que gobiernan la anatomía humana idealizada producen un sentido de la diferencia entre quién es humano y quién no lo es, qué vidas son habitables y cuáles no lo son» [Butler, 2006: 18]. Tal como apunta Michel Foucault [2003: 39], el hermafroditismo supuso durante mucho tiempo una abominación peculiar —contra natura—, por cuanto la ciencia médica consideraba que esta disposición anatómica «embrollaba y trastornaba la ley que distinguía los sexos y prescribía su conjunción».

En 1860 el fotógrafo francés Gaspard-Félix Tournachon, conocido como Nadar, recibió una carta del médico Armand Trousseau en que este le instaba a documentar fotográficamente los genitales ambiguos de una paciente; de este modo, hizo que «la ciencia y el arte convergieran en un mismo punto cuando fotografió a un hermafrodita» [Alvarado, 2013: 222]. En aquellos años era común documentar cuerpos que presentaban genitales ambiguos. Un siglo más tarde Alexina B. —su nombre oficial era Herculine Barbin—, que nació con una pequeña vagina, un cuerpo masculinizado, un pequeño pene y testículos en el interior de su cuerpo, puso por escrito sus tribulaciones en un diario íntimo que publicó Michel Foucault. En sus escritos se hacía patente hasta qué punto los médicos, influenciados por la hegemonía del orden de lo científico, buscaban establecer el «sexo verdadero» de los hermafroditas:

Las teorías biológicas sobre la sexualidad, las concepciones jurídicas sobre el individuo, las formas de control administrativo en los Estados modernos han conducido paulatinamente a rechazar la idea de una mezcla de los dos sexos en un solo cuerpo y a restringir, en consecuencia, la libre elección de los sujetos dudosos. En adelante, a cada uno un sexo y uno solo [Foucault, 1985: 12-13].



En 1968, Alexina B se suicidó por asfixia y dejó una carta donde expresaba el profundo dolor y ridiculización a los que constantemente estaba expuesta. Así, en el ejercicio de la medicina, «ante un hermafrodita, no se tratará ya de reconocer la presencia de dos sexos yuxtapuestos o entremezclados [...], sino de descifrar cuál es el sexo verdadero que se esconde bajo apariencias confusas» [Foucault, 1985: 13]. Desde el punto de vista del derecho, esto implica la desaparición de la libre voluntad de elegir. Es el experto quien determina el sexo que ha escogido la naturaleza. Herculine Barbin, apodada en su entorno Alexina, después de verse obligada a cambiar de sexo legal, fue incapaz de adaptarse a su nueva identidad y acabó por matarse.

En 2002 Jeffrey Eugenides publicó su novela *Middlesex* —ganadora del Premio Pulitzer—, en que trazaba la historia de tres generaciones de una familia americana con raíces griegas, a partir del motivo conductor de la intersexualidad de su narrador. El protagonista de *Middlesex* se llama Cal —diminutivo de Calíope, que era el nombre de la musa de la poesía épica y la elocuencia— y tiene una anatomía análoga a la de Alexina B —de hecho, alude a ella al principio de la novela—. Tras descubrir en un informe médico que están planeando feminizarle los genitales, Cal decidirá no someterse a esta decisión arbitraria y huirá de la clínica y del medio familiar a fin de buscar su propio camino. Con ello Eugenides se manifiesta a favor del hecho de que debe ser el individuo —y no el progenitor, el estado, el doctor o el documento fotográfico— quien tenga la última palabra y determine la identidad del propio sexo. Hay, por lo tanto, una negativa a dejarse reducir a la mera materialidad del cuerpo, y una incitación a dejar emerger el sujeto.

La formación artística Motus, fundada en Rimini en 1991 por Enrico Casagrande y Daniela Nicolò, e inscrita en la llamada la tercera ola del teatro experimental o de investigación italiano, se caracteriza por un arte escénico polimorfo y una mirada política sobre el mundo contemporáneo. En sus montajes, el cuerpo, sujeto y objeto al mismo tiempo, deviene lugar de experimentación y de surgimiento del sentido. *MDLSX* (2016), una de sus



creaciones más recientes, es un trabajo performático que se apoya en una dramaturgia textual con referencias a la novela *Middlesex* —título del que *MDLSX* es el acrónimo— y breves fragmentos espigados de los escritos teóricos de Judith Butler, Beatriz Preciado y Donna Haraway. En este espectáculo calificable de *solo* —en el sentido en que lo teorizó Valentina Valentini [1991: 68]—, y que muestra hibridación de lenguajes y códigos escénicos, la ambigüedad impregna hasta la textura autobiográfica del discurso. El cuerpo de la *performer* es una materialidad real, incontrastable, pero su cualidad de hermafrodita es falsa, mera ficción, puesto que la historia que hace suya parte de la novela de Eugenides. Atraviesan la pieza reflexiones sobre el dimorfismo corporal, los usos y abusos de la ciencia médica y el controvertido estatus de lo humano.

MDLSX, de Motus. La ambigüedad sexual a escena

Motus es un grupo independiente surgido en la década de los años 90 en el panorama teatral italiano, junto con otros grupos experimentales como Gruppo di Lavoro, Masque Teatro, Fanny & Alexander, Accademia degli Artefatti y Teatrino Clandestino. Hay en todos ellos un deseo de hacer tabula rasa del pasado; de no reproducir sino repensar lo real; de mezclar la materia prima del teatro con otros elementos artísticos y también virtuales. Estas compañías se acercan al espectáculo por vías tangenciales que parten de la filosofía —Jean Baudrillard, Gilles Deleuze, Michel Foucault— y de las especulaciones del mundo del arte, y se contaminan ávidamente de todo tipo de manifestaciones artísticas y también extra-artísticas [Chinzari y Ruffini, 2000: 122].

Motus, formación artística con más de medio centenar de proyectos teatrales realizados —entre ellos, los espectáculos *Cassandra. Interrogazioni sulla necessità dello sguardo* (1993), *L'occhio belva* (1994), *Catrame* (1996), *O.F. ovvero Orlando furioso impunemente esequito da Motus* (1998), *Orpheus Gance* (2000), *Visio Gloriosa* (2000), *Alexis, Una tragedia greca* (2010), *Caliban Cannibal* (2013), *King Arthur*



(2014), y los proyectos *Rooms* (2001-2002) y *Syrma Antigones* (2008-2010)—, se caracteriza, entre otras cosas, por su sonoridad *dub*, el uso de dispositivos electrónicos y digitales en escenografías concebidas como sets o instalaciones, y, sobre todo, por el enorme dispendio energético generado en el campo operativo del cuerpo [Chinzari y Ruffini, 2000: 146].

El tratamiento que hacen del tiempo los grupos de teatro experimental en los años noventa está influenciado por el uso y el concepto de la música techno y el sonido reiterado del *dub*. En los espectáculos de Motus, la música y el ritmo construyen la escena, con una cierta independencia respecto a los lenguajes del cuerpo y la palabra. Señalan los integrantes de la formación, entrevistados por Sara Rojo [2002: 183] que «El espacio y el sonido son dos elementos básicos [...] con relación al cuerpo, el cuerpo del actor [...]». Cuando no hay escena, no hay palabra, no hay acción, tenemos el sonido como primera señal, como ámbito emocional, puramente sugestivo». La música electrónica, con su proceso sumatorio, está en la base de su concepción del espectáculo: hay un ritmo básico, una idea axial, sobre la que se insertan otros ritmos e interferencias que progresivamente la complican: «la base permanece, pero, lentamente, es sumergida por otras sonoridades que se superponen y, en conjunto, producen algo que no es una simple suma de partes, sino que adquiere otros valores» [Rojo, 2002: 184].

En palabras de Motus, incluso la escenografía, «estructura ferrosa de líneas, organismo esencial, sintético, obra utópico-imaginativa, que refuerza el estar del actor, contiene sus palabras disueltas» nace de un «magmático estrépito» y «se transforma en caja de amplificación extrema de su quehacer alterado y olvidado que se entrega [...] en el tiempo del acto» [Rojo, 2002: 184]. Sus escenografías son portátiles y autónomas, con sistemas propios de luz y de sonido que sumergen a los actores en una dimensión espacio-temporal diferente. La escena teatral es concebida como un set donde los actores aparecen como bajo una lente de aumento, en el sentido de que todo movimiento-acción viene amplificado [Valentini, 2007: 87]. En este espacio el actor se entrega a un ejercicio atlético no solo en el plano físico sino sobre



todo mental, y que remite a «la dimensión elástica de estar siempre entre el devenir continuo, que no es alcanzar una forma, no es representación, imitación, sino [...] desvío, deserción continua de aquello que es fácilmente reconocible, catalogable, definitivamente nominable» [Rojo, 2002: 183].

Por otra parte, tal como señalan Chinzari y Ruffini [2000: 204], los grupos de teatro de investigación surgidos en los noventa usan e instrumentalizan la gramática del videoarte, para atravesar y superar la etapa de la videoinstalación y llegar a codificar un auténtico lenguaje del audiovisual electrónico. Son de notar las influencias de videoartistas como Bill Viola, Pipilotti Rist, Mariko Mori, Vito Acconci, Nam June Paik y Gina Pane, entre otros. En Motus, el dispositivo electrónico y digital, además de permitir la exploración de espacios mentales, descompone el unitarismo de la escena teatral y del organismo actoral [Valentini, 2007: 71-72].

Procederemos ahora al análisis del espectáculo *MDLSX*, estrenado el 11 de julio de 2016 en Santarcangelo di Romagna¹, y que fue presentado por Motus² como un explosivo dispositivo sonoro, y un lisérgico y solitario himno a la libertad del devenir. Se trata de un viaje teatral en que la actriz Silvia Calderoni, que lleva más de diez años con la compañía, explora el potencial andrógino de su cuerpo en el formato de un set de disc-jockey y video-jockey³.

En el set de *MDLSX* destacan la manta isotérmica que cubre el suelo y la mesa alargada donde reposan una serie de objetos a los que la intérprete recurrirá a lo largo de la función —entre ellos una tableta con una *playlist*—. En la enorme pantalla del fondo, donde se lee el título del espectáculo, destaca un círculo que será el espacio acotado para las proyecciones, como si se

¹ Nos basaremos, para nuestro análisis, en la representación del día 20 de julio de 2016 en el Mercat de les Flors de Barcelona.

² Véase la página web de la compañía Motus: <<http://www.motusonline.com/it/mdlsx/>> [consultado el 20-10-2016].

³ FICHA ARTÍSTICA: Dirección: Enrico Casagrande y Daniela Nicolò. Dramaturgia: Daniela Nicolò y Silvia Calderoni. Interpretación: Silvia Calderoni. Diseño de iluminación: Alessio Spirlì. Diseño de sonido y concepción sonora: Enrico Casagrande. Diseño de vídeo: Alessio Spirlì. Producción: Elisa Bartolucci y Valentina Zangari.



tratara de un ojo indiscreto que mira hacia el pasado del personaje o dentro de su inconsciente: en él se proyectarán imágenes superpuestas al devenir escénico de la actriz. Al principio de todo, lo que este círculo de proyección muestra son las imágenes de una niña —Silvia Calderoni de pequeña— que canta en un karaoke. El solo hecho de que la intérprete del espectáculo haya cedido un vídeo familiar en Super-8 en que ella aparece cantando demuestra el alto grado de implicación de la artista en un proyecto que simula su propia autobiografía, como si se tratara de un falso documental escénico.

La banda sonora, un total de veintiuna canciones, contiene muchos temas representativos del punk rock de los años setenta y ochenta, que se ajustan muy bien a la estética provocadora y subversiva que, con sus acciones escénicas, asume por momentos la *performer*; también contiene temas folk, que ilustran musicalmente algunos vídeos en Super-8. Hay otras canciones más recientes, escogidas sin duda por las referencias que contienen a distintos modos de afrontar la vida y vivir la sexualidad.



MDLSX. Fotografía de Nada Zgank



El primer tema de la *playlist*, *Despair* (2013), de la banda americana de rock indie Yeah Yeah Yeahs, inaugura el espectáculo con un mensaje de esperanza que introduce la terrible batalla identitaria y vital librada en el cerebro del personaje. Aparece la actriz, Silvia Calderoni, que se echa laca en el pelo y se contonea de un modo deliberadamente ambiguo e insinuante, sin dejarse llevar del todo por el movimiento. Se enfoca con una cámara de vídeo mientras baila, ofreciendo sobre todo primeros planos del rostro y del cuello, de nuez muy marcada, que se proyectan en el círculo de proyecciones. De este modo, la performance en vivo es parcialmente restituida —y seccionada— en imágenes, las de la filmación en directo.

Mientras suene el siguiente tema musical —*Step* (2013), de la banda de rock indie Vampire Weekend—, Calderoni, de espaldas al público y micrófono en mano, hablará del sentimiento de felicidad que a menudo antecede al desastre, y de que la belleza es siempre un poco monstruosa. Las palabras que pronuncia inciden en la idea de un sujeto quebrado, puesto en cuestión. Como señala Estrella de Diego [2011: 11], la esencia de las aportaciones de signo autobiográfico en la era moderna y posmoderna consiste en este sujeto escindido, que lucha por subvertir la subjetividad dominante. En esa clave debe leerse la insistencia de la *performer* en mirarse en el espejo y mostrar las sucesivas imágenes de un yo en proceso y crisis permanente que pugna por recuperar una imagen unitaria. Los distintos yoes —el sujeto se revela como una entidad móvil— se irán superponiendo y desfilando ante el espectador, desde la niña escuálida de las filmaciones hasta la asunción de una apariencia masculina, pasando por diversas plasmaciones de la androginia.

Para ilustrar las imágenes de una película en Super-8, en que aparece Calderoni de niña y que funcionan como flash-back, sonará *Every Day*, de Buddy Holly, uno de los pioneros y creadores del rock and roll a mediados de la década de 1950. Se acude a la narración de Eugenides, cuya Calíope dice: «El 8 de enero de 1967 cumplí siete años. En Detroit, 1967 marcó el fin de muchas cosas, pero entre ellas se contaban las películas domésticas de mi



padre. Séptimo cumple de Callie fue la última Súper 8 de Milton» [Eugenides, 2005: 292]. Aquí el pacto con el espectador consiste en dar por sobreentendida la licencia poética y escénica. Las filmaciones son trampas que promueven y facilitan el juego de la identidad, de la remisión al pasado, de la metamorfosis. La grabación en directo y el espejo de mano establecen un juego de complicidades: los autorretratos de Calderoni surgen de proyectar la imagen reflejada en el espejo —también el público verá su reflejo ampliado cuando ella, de espaldas, exhiba la máscara del autorretrato en movimiento a través del espejo—. El efecto de la imagen amplificada y reproducida procura una suerte de «autorreflexividad» [Valentini, 1991: 60] y fragmenta el *continuum* de la identidad.

Mientras suena el cuarto tema musical —*One Hit* (2006), de The Knife, un grupo de electropop especializado en cantar sobre mansiones encantadas—, la actriz, con el torso desnudo y unos pantalones ajustados, performa el tipo duro ante la cámara. Habla de lo apolíneo y lo dionisiaco, concepto expuesto por Nietzsche y parafraseado por Eugenides: «hay dos tipos de griegos: el apolíneo y el dionisiaco. Yo nací apolínea, una niña de rostro luminoso y enmarcado en bucles. Pero, al aproximarme a los trece años, un elemento dionisiaco empezó a invadir sigilosamente mis rasgos» [Eugenides, 2005: 378]. Expone aquí el terror de saberse distinta al resto de adolescentes —ella quedaba excluida de las metamorfosis de la pubertad, aunque un auténtico «jolgorio dionisiaco» [Eugenides, 2005: 379] se desarrollaba en su organismo—: la sangre menstrual jamás hizo su aparición, ni le salieron pechos. Explica que los sujetadores para ella eran algo denso y teórico como la física superior. Esta aseveración es puntuada con un primer plano del pecho, grabado en directo y amplificado en pantalla. El espectador tiene la sensación de estar asistiendo a un acto privado, a una exhibición o exposición de la intimidad. El tema *River* (2015), de la banda electrónica Ibeyi, con sus alusiones al misticismo y a la purificación del alma —«I will come to your river / Wash my soul»—, enlaza con la necesidad de lavar y hacer renacer los viejos significados.



Al ritmo de *In The Room Where You Sleep* (2009), de Dead Man's Bones, otra canción sobre fantasmas y monstruos —«There's something in the shadows / In the corner of your room / A dark heart is beating and waiting for you»—, Calderoni performa el monstruo que para la sociedad es su anatomía. Se pone un sujetador relleno de ropa, y adquiere un cuerpo andrógino con pechos sobredimensionados, como la caricatura del travesti. Las luces estroboscópicas invaden su cuerpo, con especial énfasis en su entrepierna. Habla de su aspecto cuando era pequeña, cuando llevaba el pelo muy largo con el fin de ocultar los contornos del rostro.

Suena el tema *Coin-Operated Boy* (2004) de The Dresden Dolls, con música de cabaret alemán de los años veinte y un uso exhaustivo del staccato, y la *performer* se coloca unas enormes pelucas en las axilas y en la entrepierna. Después coge una grabadora, como modo de indicar que lo que va a enunciar a continuación es una cita textual, y reproduce algunos fragmentos de *El manifiesto contrasexual* de Beatriz Preciado, quien entiende el cuerpo como una tecnología de inscripción al que se le añaden nociones binarias —hombre/mujer, heterosexual/homosexual, etc.— que no son sino ficciones políticas, establecidas por discursos médico-jurídicos que intentan determinar qué es normal y qué se debe censurar. A fin de rebelarse contra las performatividades normativas, inscritas en los cuerpos como verdades biológicas, Preciado propone un contrato contrasexual, por el que los cuerpos renunciarían a «una identidad sexual cerrada y determinada naturalmente» [Preciado, 2011: 12]. Tras la citación, la actriz agita las pelucas como si fueran pompones y las arroja al fondo del escenario.





MDLSX. Fotografía de Ilenia Caleo

La elección del octavo *track*, *This Is Not a Song: It's An Outburst: Or, The Establishment Blues* (2008), de Rodríguez, probablemente tenga su razón de ser en la referencia al estallido del cuerpo, a la violencia con que afloran en Cal los caracteres sexuales secundarios masculinos. La actriz trata de meterse en unos pantalones de cuero y se revuelca por el suelo para encajárselos.

Después la *performer* habla del día en que su hermano —el hermano de Cal, la protagonista de la novela de Eugenides— llevó a casa a su novia Meg, una estudiante de ciencias políticas que empezó a cuestionar la faceta de empresario explotador del padre de Cal, director de una cadena de puestos de comida en Detroit. La actriz interpreta, con leves inflexiones de la voz, a todos los personajes involucrados en el episodio. Cuenta cómo su hermano, tras un año fuera de casa, volvió hecho un hippie y atiborrado de ácidos que le provocaban alucinaciones; así, durante una cena familiar, «Estaba viendo como trinchaba papá el pollo cuando, de pronto, ¡el animal empezó a batir las alas y salió volando!» [Eugenides, 2005: 404]. En un momento de gran



comicidad, Calderoni simula ser el pollo de la alucinación, moviendo los brazos como alas cortas.

El novena tema musical es *Witches! Witches! Rest Now In The Fire* (2008) de Get Well Soon. Calderoni coge la tela ignífuga y se revuelca sobre ella, mientras el círculo proyectado en la pantalla se vuelve psicodélico, de conformidad con las luces estroboscópicas —verdes, rojas, azules— que tiñen la escena. Después sonará *Honey Bunny* (2001), de Vincent Gallo, y se acudirá a un fragmento de la novela en que aparece la metáfora del sexo como una flor que eclosiona: «Calíope también sentía que le brotaba algo. Un oscuro objeto enteramente suyo [...]. Un croco rosado surgiendo entre musgo oscuro y fresco. Una flor verdaderamente extraña, porque parecía transitar todas las estaciones en un solo día» [Eugenides, 2005: 423]. Las palabras se acompañan con un sinfín de imágenes de flores —vistosas, coloridas, sensuales— abriéndose, elocuente metáfora de un sexo que quiere emerger de la oscuridad.



MDLSX. Fotografía de Nada Zgank

El undécimo *track* de la *playlist* no corresponde a una canción sino a un fragmento de la entrevista que Alejandro Jodorowsky le hizo a Beatriz Preciado para el programa Carta Blanca de TV2 el 1 de junio de 2006⁴. En ella, la pensadora hablaba del insulto *queer* reapropiado como espacio de lucha política, al tiempo que señalaba que el hecho de ser transgénero equivale a estar más allá de la masculinidad y la feminidad. La pensadora sostiene que la sexualidad y el género son espacios plásticos, no naturales; construcciones sociales y políticas instituidas en el siglo XIX para patologizar la homosexualidad, y para regular el sistema que une sexo y reproducción en el capital.

Tras las palabras de Preciado, la actriz toma de nuevo la palabra: «Nací dos veces: fui niña primero, en un increíble día sin niebla tóxica de Detroit, en enero de 1960; y chico después, en una sala de urgencias cerca de Petoskey, Michigan, en agosto de 1974» [Eugenides, 2005: 11]. Ello corresponde a las palabras iniciales de la novela *Middlesex*, de la que se toma asimismo la referencia al mito de Tiresias. Suena el tema *Nancy Boy* (1996) de Placebo y un efecto de luz —un rayo verde— divide en dos el escenario. La actriz se sitúa tendida en el suelo; levanta la pelvis y el rayo chisporrotea sobre la zona genital, foco del conflicto. Entonces muestra su sexo desnudo, en una aproximación performática al hecho de ser inspeccionada y manoseada por los médicos.

La cámara registra varios primeros planos del rostro. Con un solo pendiente largo y una chaqueta masculina, Calderoni luce como una estrella del glam rock. Habla por el micrófono, y adopta la voz de otros, esto es, de su padre y del médico que llevó su caso —el caso de Cal, en la ficción de Eugenides—; reproduce fragmentos de la conversación en la que el doctor aduce una explicación simplista y falsa de la situación, y expone su voluntad de «corregir» el exceso de hormonas masculinas mediante tratamiento hormonal y cirugía plástica. Suena *Formidable* (2013) de Stromae, y después

⁴<<http://www.rtve.es/alacarta/videos/carta-blanca/carta-blanca-n6-jodorowsky/865895/>> [consultado el 20-10-2016].



Galapogos (1995) de The Smashing Pumpkins, tema que habla de la dificultad de enfrentar un cambio radical.

La *performer*, identificada con Cal, el personaje de Eugenides, narra cómo recibió la noticia de que era un pseudohermafrodita masculino, genéticamente hombre pero con apariencia de lo contrario, con un síndrome de deficiencia de 5-alfa reductasa y una hipospadia. Con todo, el médico concluyó que, puesto que Cal había sido educada en sentido femenino y tenía una identidad sexual femenina, debía someterse a una feminización. Lo que el médico le ocultó —y Cal acabó leyendo en su historial— es que la intervención quirúrgica implicaba una mutilación del órgano sexual y una pérdida total o parcial de sensación erotosexual. En este punto, nos parece oportuno volver a Preciado, quien afirma y denuncia que «una vez que la asignación de sexo se ha producido, cualquier cambio de denominación exige, literalmente, el recorte físico del cuerpo» [Preciado, 2011: 120].

Cal buscó la palabra «hipospadia» en el diccionario y halló sinónimos como «hombre sin genitales», «eunuco», «hermafrodita» y finalmente «monstruo». La *performer* grita y se rebela contra el dictamen: «Allí estaba escrita, *monstruo*, bien claro, en un baqueteado diccionario de la biblioteca de una gran ciudad [...]. El sinónimo era una palabra autorizada, oficial: el veredicto que la cultura daba a una persona como ella. *Monstruo*. Eso era ella» [Eugenides, 2005: 449]. Se proyectan de nuevo flores abriéndose, pero esta vez están deformadas, pixeladas, rotas, cruzadas.

La etimología del término «monstruo» está relacionada con los verbos latino *moneo*, «advertir», y *monstro*, «desvelar» [Stewart, 1984: 108]. El monstruo ha sido históricamente visto como algo capturado y enviado a la clínica de investigación médica, o al circo [Diego, 2011: 105]. Los monstruos definen los límites de la comunidad: «Gemelos no separados y hermafroditas eran el confuso material humano en la temprana Francia moderna, que basaba el discurso en lo natural y lo sobrenatural, en lo médico y lo legal, en portentos y enfermedades, todo ello de suma importancia para el establecimiento de la identidad moderna» [Haraway, 2016: 105-106]. Por ello Butler insiste en



preguntar «¿Y qué pasa cuando empiezo a convertirme en alguien para el que no hay espacio dentro de un régimen de verdad dado?» [Butler, 2006: 90]. La norma de feminidad o de masculinidad se impone externamente, y su acción se manifiesta no solo en el ideal que postula sino también en el sentido de aberración y anormalidad que transmite.

Tanto el intersexo, que se opone a la cirugía, como el transexo cuestionan el principio del dimorfismo natural que debe ser establecido o mantenido a toda costa. Por definición, la teoría *queer* se opone a toda reivindicación de identidad, incluyendo la asignación de un sexo estable; se opone a la legislación no voluntaria de la identidad. Y cuestiona por qué la sociedad mantiene el ideal del dimorfismo de género cuando un porcentaje significativo de niños tienen cromosomas diversos, y cuando existe un contínuum entre el varón y la hembra que sugiere la arbitrariedad y la falsedad del dimorfismo de género como prerequisite del desarrollo humano. Así lo expresaba Alexina B en sus diarios: «¿He sido culpable, criminal, porque un error grosero me asignara en el mundo un lugar que no era el mío?» [Foucault, 1985: 69].



MDLSX. Fotografía de Claudio Penna

Al ritmo de *Up Past The Nursery* (2010), de la banda canadiense Suuns, la intérprete ensaya ademanes masculinos, imposta seguridad y hombría. Quiere pasar con desenvoltura al otro lado. Aprende a caminar como un chico, para lo cual hay que mover los hombros y no las caderas. Explica cómo entra en una barbería y se hace un corte de pelo masculino. En el círculo de proyecciones la vemos con el pelo corto y rubio platino; son imágenes de una grabación anterior que no hacen sino tematizar la relación con la alteridad que anida en uno mismo: «Abrí los ojos. Y en el espejo ya no estaba yo [...]. Sin la cortina del pelo, los últimos cambios sobrevenidos en mi rostro eran aún más evidentes. Tenía la mandíbula más ancha y cuadrada, el cuello más grueso, con una nariz prominente en el centro» [Eugenides, 2005: 566]. Durante años se ha puesto la máscara femenina y ahora deberá revertir el proceso y aprender el rol masculino. Ello demuestra hasta qué punto el sentido de identidad se deriva de la citación performativa.

El tema *Road to nowhere* (1985) de Talking Heads ofrece un mensaje de esperanza: el futuro es incierto pero hay que buscar el camino. El personaje, a la conquista de su propia libertad, baila con una maleta, símbolo del viaje. Se pone un pulgar postizo de gran tamaño para explicitar el gesto del autoestopista y la amplitud de ese momento, que es una puerta abierta a conocer mundo y dejarse llevar. El viaje funciona como metáfora de la evolución personal, del cambio, y por ello la actriz transmite un sentido de liberación que se vuelve por momentos más poderoso que la incertidumbre y el miedo. Afirma que todos tenemos la posibilidad del escándalo dentro de nosotros; que todos podemos decidir cambiar.



MDLSX. Fotografía de Nada Zgank

Se escucha el tema *Open Your Eyes* (2008) de UNKLE, interpretado por Abel Ferrara, y en la pantalla se suceden imágenes de autopistas, estaciones de servicio e interiores de vehículos; también se proyectan vídeos en que Silvia Calderoni aparece con un traje y un corte de pelo masculino. Asistimos al relato del periplo de Cal en autostop, a la conquista de su libertad. Cuenta cómo le costó acostumbrarse a ir a los servicios de caballeros —«mientras los hombres encerrados, flatulentos, no mostraban ningún pudor, en los urinarios en cambio parecían nerviosos. Miraban de frente, como caballerías con orejeras» [Eugenides, 2005: 575]— y cómo, en los moteles de carretera en que se alojó, hacía flexiones para muscularse un poco. La visión de su nuevo cuerpo aún lo desconcertaba: «Sin más ropa que los calzoncillos, examinaba mi físico en el espejo [...]. A veces no parecía mío. Era duro, blanco, huesudo. Bonito a su modo, supongo, pero espartano. Nada receptivo ni acomodaticio. Contenido a presión, más bien» [Eugenides, 2005: 576]. Se recoge parcialmente el episodio de la novela de Eugenides en que un hombre llamado Bob Presto recoge en su coche a Cal y le acaba ofreciendo un trabajo: «Venga, hombre, estoy en el negocio. A lo mejor puedo ayudarte. ¿Eres



transexual? [...] Si alguna vez quieres ganarte un buen dinerito, llama a tu amigo Bob Presto» [Eugenides, 2005: 589].

Se suceden los temas musicales *Kelly Watch the Stars* (1998), del dúo francés de música electrónica Air; *Lola* (1977), del grupo italiano de punk rock Krisma, y *Human Fly* (1978), de la banda americana de punk rock The Cramps. La letra de esta última habla de un híbrido, un monstruo, una larva a combatir con pesticidas.

Se evoca después el Jardín de Neptuno, un lago artificial construido en el interior de un local de San Francisco, el Sixty-Niners, donde se exhibían cuerpos sexualmente ambiguos. Se crea un ambiente de *peep show*, con luces rojas, y se le superponen las imágenes de Cal buceando con bañador de chico bajo el agua. Durante cuatro meses —corría el año 1974— actuó exhibiendo sus genitales e interpretando al dios Hermafrodito: «Hermafrodito se debatió para liberarse del tenaz abrazo de la ninfa del agua, señoras y caballeros. Pero Salmacis era demasiado fuerte. Y tan desenfrenado era su deseo que los dos se hicieron uno. Sus cuerpos se amalgamaron, el masculino se fundió en el femenino, el femenino en el masculino. ¡He aquí al dios Hermafrodito!» [Eugenides, 2005: 624]. El mito de la fusión de Salmacis en Hermafrodito lo convierte en un emblema de lo híbrido, del mismo modo que en *Orpheus Glance* (2000) Orfeo devenía «figura della metamorfosi incessante» e «immagine di resistenza» [Motus, 2000: 21].

Cal era expuesto en un jardín subacuático por poseer un cuerpo fuera de la norma, por hallarse en un territorio intermedio. Ello remite el concepto de lo abyecto de Julia Kristeva: «lo que perturba una identidad, un sistema, un orden. Lo que no respeta los límites, los lugares, las reglas. Lo entremedias, lo ambiguo, lo mixto» [Kristeva, 1998: 110]. Este algo indefinible e inclasificable es lo que habitualmente se etiqueta de monstruoso y deviene susceptible de ser mostrado en el circo o en la feria: «Se trata de un límite, de una fractura, algo que anuncia la separación, un umbral: lo que queda fuera y lo que queda dentro, el antes y el después; lo que pertenece al sistema y aquello que lo desborda y lo desbarata» [Diego, 2011: 130]. Cal



encontró su particular parada de los monstruos en el Jardín de Neptuno, donde deseo y temor, fascinación y rechazo se confundían.



MDLSX. Fotografía de Alessandro Sala

Suena *A Real Hero* (2010), del dúo canadiense College & Electric Youth, y la actriz se pone una cola de sirena hecha de la misma tela ignífuga que recubre una parte del suelo. Explica cómo realizaba su performance en el Jardín de Neptuno, adonde la gente acudía a buscar su propia fantasía. El transexual —afirma— es la fantasía de todos. Pero ya en fecha tan temprana como 1974 —añade— Cal supo del término «intersexual» y empezó a utilizarlo. Cuenta que un día, mientras posaba en el Jardín de Neptuno, abrió los ojos y escrutó las caras del público. En ese momento, la luz invade la gradería, a los espectadores. Es el momento metateatral de la función.

Después explica cómo la policía hizo una redada y terminó en comisaría por ser menor de edad. Entonces decidió llamar a su hermano, a quien su radical metamorfosis de género le pareció más un juego de ciencia ficción que un motivo de conflicto: «Desde el comienzo del mundo había habido hermafroditas como yo. Pero en la época en que yo salía del talego,



era posible que no hubiera existido una generación tan dispuesta a aceptarme como la de mi hermano» [Eugenides, 2005: 654]. Cuenta después que, de vuelta a casa, su padre le abrió la puerta y, atónito ante su transformación, le preguntó si no habría sido más fácil seguir siendo como era; a lo que Cal respondió: «Yo siempre he sido así». Este final representa un cambio respecto de la novela, en la que el padre de Cal ya ha muerto y es la madre quien formula esta pregunta [Eugenides, 2005: 661]. El último *track* del espectáculo, *Imitation of Life* (2001) de R.E.M., suena cuando la actriz ha salido ya de escena. Se proyectan unas imágenes que muestran un momento de felicidad y plenitud familiar, en que Cal, ya como chico, y su padre bailan en el comedor de casa. Esta plasmación fílmica de la aceptación familiar ofrece, pues, un final feliz. Aunque, tal como irónicamente puntúa la canción de R.E.M., tan solo se trata de una imitación de la vida; como este espectáculo, una falsa autobiografía creada a partir de una ficción novelada. Con todo, no podemos olvidar que, de acuerdo con lo expuesto por Jean Baudrillard [1988: 70], la simulación vuelve las cosas más verdaderas que lo verdadero, puesto que todo escapa a sí mismo y todo se ríe de su propia verdad.

La actriz sale a saludar vestida con unos tejanos cortados por las rodillas y una camiseta blanca donde hay estampadas unas letras negras con el mensaje «My girlfriend is a marxist». Mientras, suena la que, ahora sí, es la última pista: *Please, Please, Please Let Me Get What I Want* (1984) de The Smiths. Con ello se reafirma el sentido y alcance de las intenciones de este espectáculo, que explora las fronteras de la identidad y las pone en relación con el libre albedrío.

Hemos visto, pues, cómo al entramado textual hecho de citas y fragmentos de obras de Butler, Haraway y Preciado, y por supuesto de la novela de Eugenides que prestó título e inspiración al espectáculo, se le suman grabaciones, filmaciones en directo, acciones con objetos, cambios de vestuario y una *playlist* de 21 temas que pasan por un amplio espectro de estilos, desde el folk hasta el rock psicodélico y el punk. Y, sobre todo, está



el cuerpo. Un cuerpo de apariencia andrógina, en continuo movimiento y autoexploración, y acompañado de espejos y cámaras que lo amplifican, y de citas textuales y documentos videográficos que lo glosan.

Performando la intersexualidad

El personaje interpretado por Silvia Calderoni en *MDLSX* viene a representar y reivindicar el movimiento intersexual, que en términos generales rechaza la cirugía de reconfiguración genital en la infancia; esto es, rechaza el proceso de normalización de la masculinidad y feminidad de los cuerpos. De este modo se reivindica el cuerpo como un campo de multiplicidad abierto a la transformación. Como dice Donna Haraway [2016: 106], «Los cuerpos son mapas de poder e identidad [...]. Uno es poco y dos es solo una posibilidad».

Foucault habló del ideal regulatorio del sexo, y del poder que este tiene para producir los cuerpos que controla. La sexualidad constituye el campo en el cual proliferan con mayor fuerza las prácticas discursivas y, por lo tanto, los efectos de verdad normativos; la sexualidad deviene, así, el lugar de la revelación y la verdad sobre uno mismo. Butler vinculó la materialidad del cuerpo con la performatividad del género, entendiendo performatividad como «ese poder que tiene el discurso para producir efectos a través de la reiteración» [Butler, 2011: 82], y que, por eso mismo, permite una elaboración discursiva capaz de reescribir los límites del sexo. Por su parte, Preciado [2011: 31] postula la contrasexualidad como una teoría del cuerpo que se sitúa fuera de oposiciones y dualismos; como una tecnología de producción de cuerpos no heterocentrados, que declara y exige la separación absoluta de las actividades sexuales y de las actividades de reproducción, y que denuncia las actuales políticas psiquiátricas, médicas y jurídicas, así como los procedimientos administrativos relativos al cambio de sexo. La contrasexualidad reivindica su filiación con los análisis de la heterosexualidad como régimen político de Monique Wittig —«La categoría de sexo es una categoría política que funda la sociedad en cuanto



heterosexual» [Wittig, 2006: 26]—, la investigación de los dispositivos sexuales modernos llevada a cabo por Foucault, los análisis de la identidad performativa de Butler y la política del ciborg de Haraway.

La teoría performativa de género busca poner de manifiesto que «lo que hemos tomado como un rasgo “interno” de nosotros mismos es algo que anticipamos y producimos a través de ciertos actos corporales, en un extremo, un efecto alucinatorio de gestos naturalizados» [Butler, 2007: 17]. Así pues, la identidad de género no sería más que una ficción reguladora constituida por actos performativos:

A través de la imitación de una idealización aprendemos a actuar como hombres o mujeres, y a modelar nuestra gestualidad, indumentaria, habla, etc., de acuerdo con los estereotipos y fantasías de masculinidad o feminidad. Los signos externos que nuestro cuerpo exhibe se interpretan como la expresión de nuestro yo interior cuando, de hecho, no hay un verdadero yo [Soley-Beltran, 2009: 39].

Según Donna Haraway, el ciborg sería una criatura perteneciente a un mundo no dualista y, por tanto, posterior al género. Por su parte, Rose Braidotti habla de la subjetividad nómade como una simultaneidad de identidades complejas y multiestratificadas: «El nomadismo es una forma intransitiva de devenir: marca una serie de transformaciones sin un producto final. Los sujetos nómades son cartografías vivientes del presente y crean mapas políticamente informados de su propia supervivencia» [Braidotti, 2004: 222].

El cuerpo vive en y con la posibilidad constitutiva de devenir otra forma, muchas otras formas que pueden exceder la norma y redibujarla. La identidad no es unívoca ni está escrita, sino que es compleja como lo son la vida y las relaciones. Afirma el personaje de Cal, en *Middlesex*, que su caso demuestra como el libre albedrío vuelve a escena: «La biología nos da un cerebro. La vida lo convierte en intelecto» [Eugenides, 2005: 610].

La identidad es móvil, y más en el arte: en la escritura, en la representación, en el juego escénico. Silvia Calderoni ejecuta una



performance —consecuencia lógica de la secuencialidad del yo y sus procesos— falsamente autobiográfica. El propio cuerpo es un lugar idóneo no solo para la representación sino también para la reflexión sobre el sujeto. La autobiografía de ficción —la deliberada confusión entre actriz y personaje— mantiene al sujeto dentro del discurso, implicado en todo lo que narra. Los límites entre ficción y documento, entre performance y autobiografía, devienen frágiles. En la medida en que se trata de su cuerpo el que expone y explora, Calderoni no está simplemente actuando o representando, sino que su rapsodia, completada con documentos de su propia vida, presupone su identificación con el personaje —la épica Calíope de la novela de Eugenides— y prueba su compromiso total con el proyecto y el tema. En ocasiones se diría que la *performer* es un ángel caído, o arrojado a la escena para mostrarse y ser en toda su desnudez y vulnerabilidad; en palabras de Motus, «un estar angelical, pero lanzado en el palco [...] tremendamente terreno» [Rojo, 2002: 185].

El texto es un collage de fuentes diversas, que se disponen en torno a un núcleo temático y constructivo; en el montaje se estratifican diversos planos de realidad: la ficción literaria interacciona con el documento autobiográfico y la citación ensayística. A través de un incesante flujo verbal-gestual, la *performer* trata de inscribir en el propio cuerpo-texto el otro, pasando del narcisismo a la representatividad. La necesidad de explicarse en público, de exhibir la propia biografía delata sintomáticamente, según Valentini [1991: 73], una deficiencia de existencia que, para devenir efectiva para el mismo sujeto, demanda una separación, un mirarse mirar. En el caso de *MDLSX* este «mirarse mirar» se amolda a una ficción previa, ajena a la biografía de la actriz.

El cuerpo de la intérprete se halla en un continuo y frenético movimiento, lo que no impide que sea expuesto como un objeto de arte y, en tanto que tematizado, como un foco de conflicto. El cuerpo, con su capacidad de ejercer sexualidad y padecer dolor, es un escenario privilegiado, el más inmediato y urgente, del acontecer político, que debe ser capaz de inventar



otras formas de placer y de convivencia. El cuestionamiento de los modelos de realidad es el primer paso para cambiarlos o para construir nuevos referentes.

BIBLIOGRAFÍA

- ALVARADO, Karina, «El documento, la alegoría y un hermafrodita» en Tania Alba y Enric Ciurans (eds.), *L'accionisme: en els límits de l'art contemporani*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2013, 219-227.
- BAUDRILLARD, Jean, *El otro por sí mismo*, Barcelona, Anagrama, 1988.
- BRAIDOTTI, Rose, *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómade*, Barcelona, Gedisa, 2004.
- BUTLER, Judith, *Deshacer el género*, Barcelona, Paidós, 2006.
- _____, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Madrid, Paidós, 2007.
- _____, «Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”» en Diana Taylor y Marcela A. Fuentes (eds.), *Estudios avanzados de performance*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 2011, 51-89.
- CHINZARI, Stefania y Paolo RUFFINI, *Nuova Scena Italiana. Il teatro dell'ultima generazione*, Roma, Castelvechi, 2000.
- DIEGO, Estrella de, *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*, Madrid, Ediciones Siruela, 2011.
- EUGENIDES, Jeffrey, *Middlesex*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- FOUCAULT, Michel, *Herculine Barbin, llamada Alexina B*, Madrid, Revolución, 1985.
- _____, *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI, 2009.



- HARAWAY, Donna, *Manifiesto para ciborgs. Ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX*, Barcelona, Puente Aéreo, 2016.
- KRISTEVA, Julia, «Aproximación a la abyección» en *Revista de Occidente*, 1998, núm. 201, 110-116.
- MOTUS, *Crash into me. Orpheus glance*, Milán-Verona, Infinito, 2000.
- PRECIADO, Beatriz, *Manifiesto contrasexual*, Barcelona, Anagrama, 2011.
- ROJO, Sara, *Tránsitos y desplazamientos teatrales: de América Latina a Italia*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2002.
- SOLEY-BELTRAN, Patrícia, *Transexualidad y la matriz heterosexual. Un estudio crítico de Judith Butler*, Barcelona, Edicions Bellaterra, 2009.
- VALENTINI, Valentina, *Després del teatre modern*, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1991.
- _____, *Mondi, corpi, materia. Teatri del secondo Novecento*, Milán, Bruno Mondadori, 2007.
- WITTIG, Monique, *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Madrid, Egales, 2006.



Miscelánea

Miscellanea

La revista *Ínsula* y el teatro de vanguardia: 1966-1982

Jesús Barrajón Muñoz
Universidad de Castilla-La Mancha
Jesus.barrajon@uclm.es

Palabras clave:

Teatro español de vanguardia. Transición española. Recepción teatral. Revista cultural.

Resumen:

Hasta que en los años ochenta se transformara en una publicación de crítica literaria, la revista *Ínsula*, desde su fundación en 1946, prestó atención a diversos aspectos de carácter cultural, entre los que destaca el ofrecido al hecho teatral. Este trabajo se ocupa del estudio de la recepción en las páginas de dicha revista del teatro de vanguardia español surgido a partir de la década de los sesenta. Esta renovación teatral coincide en intención con la que también se observa en la poesía y la novela, si bien en el caso del teatro se acentúa la voluntad crítica de su propuesta. Tras una breve panorámica por el teatro de los años sesenta, el artículo se centra en la labor de los críticos José María de Quinto, Ángel Fernández-Santos y Alberto Fernández Torres.

***Ínsula* journal and the Avant-Garde theater: 1966-1982**

Key Words:

Avant-garde Spanish Theatre. Spanish transition. Reception. Cultural journal.

Abstract:

Until it became a literary review in the 1980s, and since its foundation in 1946, *Ínsula* has focused on a broad array of cultural issues, including those related to theatrical forms. This paper studies the reception of the Spanish avant-garde theater, that emerged in the 60s, *Ínsula* reflected on its pages. A theatrical renewal coincides in intention with the one poetry and fiction underwent at the time, although, in the case of playwriting, an intentional critical perspective stands out. After a brief overview of the theater in the 60s, this article centers on the critical works of José María de Quinto, Ángel Fernández-Santos and Alberto Fernández Torres.

Hasta que en los años ochenta se transformara en una publicación de crítica literaria, la revista *Ínsula*, desde su fundación en 1946, prestó atención a diversos aspectos de carácter cultural. Es verdad que su subtítulo, «Revista bibliográfica de ciencias humanas»¹, perdió pronto su razón de ser puesto que desaparecieron sus secciones de carácter científico, pero, sin embargo, el concepto de ‘letras’ mantuvo su carácter abierto, a través del cual se atendía no solo a lo literario, sino también a la filosofía, al cine y al teatro en cuanto que espectáculo sobre un escenario. Estas dos últimas secciones son menos extensas que las dedicadas a la poesía o a la narrativa, pero su presencia es relevante y el modo en el que la revista supo acoger, por ejemplo, la literatura teatral y su puesta en escena merecen de algún estudio, sobre todo porque reflejan una amplitud de miras importante en sus colaboradores, así como en su director, Enrique Canito, y en su secretario, José Luis Cano, quien más tarde sería director de la revista entre 1983 y 1987.

Nos vamos a ocupar concretamente de la recepción del teatro de vanguardia español surgido a partir de la década de los sesenta, un teatro que, en su momento y en años posteriores, recibió múltiples denominaciones, entre las que cabe destacar la de ‘nuevos autores’ o ‘nuevo teatro español’ o ‘teatro de protesta y paradoja’, título dado a partir del libro de igual título de George E. Wellwarth [1966] en el que estudiaba el teatro de vanguardia occidental de esos años y que precedió al que más tarde publicara sobre el teatro español, *Spanish Underground Drama* [Wellwarth, 1978]. Una de estas etiquetas, ‘generación simbolista’, referida a los que más tempranamente iniciaron ese giro hacia formas neovanguardistas, surgió de la que es una de sus principales señas de identidad: su oposición a las formas del teatro socialrealista. En esta ‘generación simbolista’, César Oliva [2004: 232-241] incluye los nombres de José María Bellido (1922-1994), José Ruibal (1925-1999), Luis Riaza (n. 1925), Antonio Martínez Ballesteros (n. 1929) y Miguel Romero Esteo (n. 1930). A ellos hay que añadir los nombres de otros ‘simbolistas’ —Juan

¹ En los años 80 ese título sería sustituido por «Revista de letras y ciencias humanas», que es el que conserva hasta la actualidad.



Antonio Castro (1927-1980); Hermógenes Sainz (1928-1990); Manuel Pérez Casaux (n.1930), etc.— y los de los llamados ‘nuevos autores’ —Domingo Miras (n. 1934), Luis Matilla (n. 1938), Jesús Campos (n. 1938), Manuel Martínez Mediero (n. 1937), Ángel García Pintado (n. 1940), Eduardo Quiles (n. 1940), Alberto Miralles (1940-2004), Josep Maria Benet i Jornet (n. 1940), Jerónimo López Mozo (n. 1942), etc.—, que se inician algo después en la práctica teatral, aunque como el propio Oliva [1989: 338] reconoce, la de estos últimos y la de los dramaturgos de la ‘generación simbolista’ son «facciones más separadas en los libros que en la realidad». Ambos grupos, si así puede llamárseles, estrenan sus obras en el ámbito del teatro independiente [Monleón, 1984: 18; Oliva, 1989: 338] y ambos quedarían caracterizados por el empleo de técnicas experimentales muchas veces tomadas de modelos del teatro extranjero, así como, en palabras de Raquel García Pascual [2006: 87], por «la recurrencia a la máscara, la irrupción de objetos irreales, los personajes-símbolo, los espacios oníricos, las acciones parabólicas». A los nombres de los nuevos autores, deben sumarse, por el carácter de su teatro, los de Fernando Arrabal y Francisco Nieva, a pesar de que el primero comenzara su andadura en los años cincuenta y que el segundo, salvo la publicación en 1971 de *Es bueno no tener cabeza*, debiera esperar hasta 1973 para ver publicadas algunas de sus obras, y a 1976 para que una de ellas, *Sombra y quimera de Larra*, fuera estrenada.

Las mencionadas tendencias se observan tanto en los textos de estos dramaturgos como en los espectáculos creados por grupos como Ditirambo, Els Joglars, TEI, Els Comediants, Zaj, Tábano, Crótalo, Corral de Comedias, Teatro Estudio Lebrijano, La Cuadra, así como en las dramaturgias creadas por hombres de teatro como Adolfo Marsillach y Francisco Nieva (*Marat-Sade* de Peter Weiss, 1968), Víctor García (*Las criadas* de Jean Genet, 1971; *Divinas palabras* Ramón de Valle-Inclán, 1975), Pasqual y Fabià Puigserver (*La setmana tràgica*, 1975), etc. Óscar Cornago Bernal [2000] es autor de un trabajo sobre las representaciones de la vanguardia teatral en España, donde establece dos grandes polos, el del teatro ritual y el de un «nuevo tipo de teatro



popular que llevó más allá la ruptura con los sistemas teatrales tradicionales» [2000: 29]; entre uno y otro, sitúa el teatro ritual grotesco, el narrativo popular y el happening [2000: 29-30].

La renovación teatral coincide en intención con la que también se observa en la poesía y la novela, si bien en el caso del teatro se acentúa la voluntad crítica de su propuesta. No se trataría únicamente en el caso de los dramaturgos de incorporar modelos del teatro de vanguardia extranjero o de una reutilización del tono grotesco y farsesco de la tradición española, sino también de ponerla al servicio de una clara denuncia del sistema. Con mayor fuerza que en el caso de la poesía y el teatro, el alejamiento de las formas realistas debe ser entendido como un modo de afirmar el rechazo de la norma política y social de la España de entonces. En ese sentido, afirma con acierto Monleón [1984:1] que la propuesta de este nuevo teatro «[...] podía resultar más agresiva, menos aceptable, que un teatro ideológicamente adverso pero sujeto a concepciones estéticas más familiares y, por tanto, de significaciones políticas menos ambiguas».

La elección de las fechas de 1966 y 1982 como marco –siempre discutible– de inicio y cierre de este estudio obedece a varios hechos: en 1966 o 1967, según Oliva, es cuando aparecen

[...] una serie de autores con un objetivo similar al de toda generación incipiente [...] En los últimos años de la década de los sesenta, está el origen del movimiento teatral que tendrá relevante papel en la llamada transición política, pues justamente ocupa un periodo histórico caracterizado por el final del franquismo y el principio de un sistema democrático [1989: 337]

En 1966, por otro lado, se celebra en Valladolid el Congreso Nacional de Teatro Nuevo No Profesional, en el que participan varios de los autores arriba esta; por su parte, ese año la revista *Cuadernos para el diálogo* dedica a estos dramaturgos un número extraordinario, lo que evidencia su presencia en la vida cultural española. 1966 es también el año en el Manuel Fraga pone en marcha la Ley de Prensa [Oliva, 1989: 217-221] que elimina la censura previa en los medios de comunicación; en esa ley no se menciona



específicamente el teatro, pero sí permite una mayor libertad de expresión. La fecha de cierre es menos teatral y más política: 1982 es el año en el que el PSOE llega al poder, lo que puede ser considerado como un símbolo de la normalización de la vida española, tras el fallido intento de golpe de estado de 1981 y de la convulsa transición a la democracia. Es también el año en el que uno de los autores más representativos de ese nuevo teatro, Francisco Nieva, estrena una de sus obras, *Coronada y el toro*, en un teatro nacional como el María Guerrero de Madrid, y en el que es propuesto su ingreso en la Real Academia Española de la Lengua, lo que habla –aunque no lo consiguiera en esa ocasión y tuviera que esperar hasta 1986– de la importancia que la cultura oficial concedía a este nuevo teatro.

1966-68: José María de Quinto y otros colaboradores

La recepción de estos autores y de sus representaciones tuvo la lógica acogida en las publicaciones periódicas dedicadas al teatro como *Primer acto*, pero fue muy inferior en otras revistas culturales. No es el caso de la revista *Ínsula*, muy atenta a la escritura y a la práctica teatral y sorprendentemente abierta a las innovaciones que este nuevo teatro ofrecía, fundamentalmente por parte de quienes son los encargados fijos de las reseñas teatrales: José María de Quinto (entre 1965 y 1968), Ángel Fernández-Santos (entre 1969 y 1976) y Alberto Fernández Torres (desde 1977 hasta 1987)².

² José María de Quinto (1925-2005) fue narrador, ensayista, dramaturgo, director de escena y crítico de teatro, además de en *Ínsula*, en revistas como *Teatro y primer acto*. Mantuvo siempre una actitud combativa, tanto como hombre de teatro (vinculado a Alfonso Sastre en el Teatro de agitación social –TAS– y en el Grupo teatral realista –GTR–) como crítico. Eduardo Haro Tecglen [1997] tituló su necrológica del siguiente modo: «José María de Quinto, un revolucionario del teatro» y Manuel Aznar Soler [1997] prologó una antología de sus escritos con el título de «La crítica teatral marxista de José María de Quinto durante los años sesenta. De sus críticas en *Ínsula*, Aznar Soler [1997: 9] afirma que «[...] tienen un sabor inequívocamente de época: el sabor entonces dulcemente intenso y ahora agri dulce de aquella ‘década prodigiosa’, en la que, en el contexto de la llamada ‘guerra fría’, aún todo era posible, hasta el socialismo y la revolución, porque, en cualquier caso, todo iba a ser en un futuro próximo mucho mejor».

Ángel Fernández-Santos (1934-2004) fue un prestigioso ensayista, guionista –co-autor, junto a Víctor Erice, del guion de *El espíritu de la colmena*– y crítico de cine y teatro. Además de en *Ínsula* colaboró en las revistas teatrales *Primer acto* e *Índice*. Como crítico de



Comenzamos en marzo de 1966, cuando la revista publica unos relatos pánicos de Fernando Arrabal [1966:16] y los hace acompañar de un texto de Ricardo Doménech en el que, a la vez que reseña la publicación de tres de sus obras, revisa la que hasta ese momento ha sido su trayectoria teatral. La actitud de Doménech en defensa del teatro de Arrabal y la lectura del mismo como un teatro de denuncia es evidente en todo el artículo:

Consideradas estas circunstancias, el inconformismo del teatro de Arrabal deja de ser –como puede parecer que sea en una lectura superficial– un inconformismo domesticado, para ser, a su manera, un inconformismo de enorme fuerza revulsiva. El ‘exilio’ –no encuentro otra palabra– del teatro de Arrabal tiene, ciertamente, unas causas sociales y culturales muy notorias: las mismas que han generado otros exilios –‘interiores’, en abundantes casos– [1966a: 16].

Poco después, en octubre, Antonio Núñez [1966] entrevista a quien con el tiempo llegará a ser uno de los autores más valorados de la vanguardia teatral española, Francisco Nieva. El motivo de la entrevista no tiene que ver con su labor como escritor, puesto que en esas fechas aún no había publicado ninguna de sus obras, sino con la de escenógrafo. Al final de año, será Doménech [1966b] otra vez quien informe al lector de un teatro transgresor y de protesta; en este caso, informa sobre las traducciones de la obra de Ionesco y de Beckett, así como sobre la publicación en la editorial Lumen de *Teatro de protesta y paradoja* de George E. Wellwarth. Pero será el encargado durante estos años de esta sección teatral, José María Quinto, quien ofrezca de manera inequívoca una posición que retrata bien la de los colaboradores de la revista en materia teatral. Las siguientes palabras de Quinto fueron escritas al hilo de su crítica de la representación en el Teatro

cine son recordadas sus colaboraciones en periódicos como *Diario 16* y *El País*, a las que habían precedido las realizadas para *Nuestro cine*.

Alberto Fernández Torres (n.1955) es un especialista en comunicación empresarial, labor que compaginó desde muy joven con sus colaboraciones en medios como *Ínsula*, *El público*, *Pipirijaina*, *Reseña*, *El mundo*. Es autor de diversos estudios sobre teatro actual y está muy vinculado al Centro de Documentación Teatral (CDT) y a la Asociación de Directores de Escena (ADE)



Español de Madrid de *El cerco de Numancia* de Miguel de Cervantes, dirigida por Miguel Narros:

El reaccionarismo estético e ideológico de la crítica española en general corren parejos y ha llegado a unos extremos increíbles. Mientras el Teatro Español ha venido funcionando como un museo, como un vetusto panteón donde se exhumaban los restos de nuestros más ilustres clásicos, todo les ha parecido más o menos bien. Sin embargo, cuando en ese mismo teatro, como sucede con el montaje de Miguel Narros, se intenta la actualización de un drama, se han desgarrado las vestiduras [1966: 14-15].

José María de Quinto abandonará su sección habitual a partir de 1968. Ese año se interesa por dos obras [*Strip-tease* y *En alta mar*] del dramaturgo polaco Slawomir Mrozek [Quinto, 1968a] y por el nuevo teatro [Quinto, 1968b]. En este último trabajo, critica el giro que se le estaba imprimiendo al *Teatro Nacional de Cámara y Ensayo*, en el que, tras dos años de su apertura (abril 1965), habían comenzado a programarse actos folclóricos; Quinto [1968b: 15] lamenta, de este modo, «la falta de atención prestada a lo mejor y más vivo del nuevo teatro español».

Esta actitud, atenta a la actualidad y crítica respecto de la convencionalidad teatral, se verá corroborada hasta la muerte de Franco en cada uno de los colaboradores que se ocupen del nuevo teatro o de los autores de vanguardia. En 1967, por ejemplo, encontramos dos textos de Corrales Egea que así lo muestran. En el segundo [1967a] de ellos informa, en su cometido de reseñar anualmente la cartelera francesa, del estreno en París en 1966 de *Marat-Sade* de Peter Weis, cuyo estreno en España se produciría dos años después, de la mano de Adolfo Marsillach y Francisco Nieva. El otro artículo es una crónica del «Festival de teatro nuevo» celebrado en Valladolid del 26 al 31 de octubre de 1966, seguida de un resumen de la conversación mantenida por el autor con Fernando Arrabal. El crítico da cuenta de las obras allí representadas, tan dispares como *El barón*, de Leandro Fernández de Moratín, *Edipo en Hiroshima* de Luigi Candoni, *Cuento para la hora de acostarse* de Sean O'Casey, *El profesor Tarane* de Adamov o *El amante y El montacargas* de Harold Pinter, así como de cuatro piezas de Arrabal, entre



las que destaca *El triciclo* y *Fando y Lis*. Más allá del hecho –en sí mismo relevante– de la crónica y la entrevista con Arrabal, el artículo de Corrales Egea llama la atención por una serie de comentarios acerca del teatro español en esos años sesenta:

Creo que el desajuste que venimos arrastrando respecto a los acontecimientos históricos, las mutaciones sociales, etc., de Europa, hace que resulte sumamente arduo el arranque de un teatro contemporáneo de vanguardia, al estilo europeo, entre nosotros. Es muy significativo que un autor de esta clase, como Arrabal, haya publicado y realice su obra escénica en el extranjero [...] El ‘gran público’ estima –visto su comportamiento– que los autores españoles no pueden ni deben ser tan ‘vanguardistas’. ¿Es una reacción absurda? Me parece que no. Cuando una sociedad no ha vivido los mismos acontecimientos que otras, ni recorrido simultáneamente las mismas etapas, sus perspectivas tienen que ser diferentes, los reflejos distintos. Los problemas son también otros. Estar más allá o más acá de un acontecimiento da reacciones desiguales. Dicho de otro modo: la vanguardia española no debe pretender convertirse en una variante más de las vanguardias extranjeras –o europeas concretamente–, puesto que su público no va a reaccionar ni a sentir los mismos supuestos. El escritor español, en la novela como en el teatro, tiene que asumir esta verdad, por dura que le parezca [1967b: 15].

El interés de un análisis tan preciso de las dificultades políticas con las que se encuentra el teatro de vanguardia merecía la larga cita, cuyo pesimismo se modera finalmente cuando afirma de modo velado [1967b: 15], al final de párrafo, que las circunstancias variarían si el sistema político cambiase: «No creo que nuestro país esté menos capacitado que otros para dar grandes saltos hacia adelante y para quemar las etapas si los acontecimientos le son propicios» Este tipo de comentarios no son inusuales en la revista y pueden encontrarse en otros textos relativos a la novela o la lírica. Aun así, conviene resaltar el papel de una crítica teatral renovadora en una revista del prestigio de *Ínsula*. Una revista que, por cierto, demuestra en esos años una sorprendente devoción por Arrabal; a los textos ya señalados de 1966 y 1967, habría que añadir la publicación en «La flecha en el tiempo» de una carta de apoyo [VV. AA., 1967a] a Arrabal firmada por Vicente Aleixandre, Camilo José Cela, Luis de Pablo, José María Moreno Galván,



Antonio Buero Vallejo, Javier Aguirre, Jorge Cela Trulock, Sergio Vilar, Juan Goytisolo, María Casares, Antonio Molina, Elías Querejeta, Antonio Saura, Luis Buñuel y Jorge Semprún, publicada en el diario *ABC*, y a la que la revista *Ínsula* se adhiere. La carta surgió como un acto de apoyo a Arrabal frente los ataques que sufrió tras la publicación en 1966 de un artículo titulado «Una ópera pánica», en el que, según la revista [VV. AA., 1967a: 2], el autor decía «[...] verdades de a puño sobre la sociedad española de ayer y de hoy —esa sociedad que dejó pasar hambre a Valle-Inclán y sigue ignorando o desdeñando a sus escritores». En octubre de ese mismo año, la revista, en la misma sección de «La flecha en el tiempo» [VV.AA., 1967b], informa —con opiniones, entre otros, de Cela, Aleixandre y Samuel Beckett— de la absolución de Arrabal en el juicio por injurias y blasfemias que se le abrió en ese mismo 1967.

Otro texto importante publicado este año fue «El teatro en busca de nuevos poderes», de uno de los principales representantes del teatro ‘simbolista’, José Martín Elizondo [1967], en la que el dramaturgo español exiliado en Francia hace un repaso por las nuevas formas dramáticas, entre ellas las que él practica, esto es, las que inciden en

[...] el terreno político y social» con estructuras y modos heredados, en buena medida, del expresionismo en cuanto que ofrecen «una visión grotesca del mundo, unos héroes enfrentados con un sinnúmero de circunstancias que van sobrecargándolos de sentido simbólico, escenas cortas de máxima tensión y lenguaje de estilo elíptico con la intención de aclararnos los hechos significativos de la historia [1967: 31].

La presencia en las páginas de *Ínsula* de un autor como José Martín Elizondo y la atención de su texto a las nuevas formas del teatro occidental evidencian la voluntad de la revista de seguir fielmente la realidad del teatro y de situarse en la defensa de un teatro comprometido.



1969-1976: Los años de Ángel Fernández-Santos

La incorporación de Ángel Fernández-Santos a la revista es un modo de consolidar la línea iniciada por Quinto, Corrales Correa y Doménech, entre otros. Prestará atención desde sus primeras colaboraciones en *Ínsula* a las representaciones más arriesgadas del teatro español, tanto de textos y autores extranjeros (en 1969, escribe sobre la representación de *Las criadas* de Jean Genet [Fernández-Santos, 1969]; en 1975, lo hace, sobre Grotowski [Fernández-Santos, 1975a]) como nacionales. Muy interesante es, por ejemplo, el artículo que dedica al teatro independiente y que, de manera muy clarificadora, titula «Las dependencias del ‘teatro independiente’». Las afirmaciones iniciales reflejan un panorama desolador:

La historia del movimiento escénico vanguardista de los últimos decenios es, en España, la historia de una catacumba, surtida, por otra parte, y en abrumadora mayoría, con ‘géneros’ de importación. El teatro de cámara español es un teatro de camarilla. La cultura teatral española, al margen de la profesión teatral, ha depositado su semilla vanguardista en un terreno sobre el que estaba destinada inapelablemente a no crecer, a ser eterna semilla. Desde los tiempos de «Dido, pequeño teatro» hasta hoy, con escasos saltos provisionales, el impulso por transformar las formas teatrales ha venido ocurriendo como una cuestión ultramarginal y, en gran medida, mimética y colonizada por los verdaderos movimientos originales de las vanguardias europeas. No ha habido un movimiento real de vanguardia: en su inmensa mayoría, las larvas de movimiento que quisieron forjarlo, fracasaron y murieron mudas [Fernández-Santos, 1970a: 33].

Es un análisis demoledor en el que el autor no salva a nadie de manera directa e incluso, de modo velado, arremete, desde una posición no conservadora, contra las nuevas formas teatrales, en las que critica una marginalidad en la que

la investigación teatral se torna formalismo. A la tautología social –teatro para cómplices o amigos– se añade ahora una tautología estética –teatro por el teatro–. Y vemos, en definitiva, que las contradicciones tradicionales de la escena vanguardista española, lejos de superarse con la hipótesis de su ‘independencia’ –falsa–, se han acentuado y concentrado mucho más [Fernández-Santos, 1970a: 33].



Fernández-Santos observa de manera aguda uno de los principales escollos del teatro de ‘simbolistas’ y ‘nuevos autores’, así como los de los grupos que representaban sus obras: el de su meta/intrateatralidad. La posición de Fernández-Santos viene a ser la de un espoleador que quiere despertar las conciencias de esos autores y esos grupos:

Importa, por todo ello, tanto como crear un auténtico teatro independiente, y como paso previo para lograrlo, dismantelar por completo las falsas independencias, que son nada más que un sistema nuevo para hacer sobrevivir e, incluso, intensificar las peores y más antiguas servidumbres. Y el congreso de San Sebastián³, censurado por los censores y no aceptada esta prohibición por los congresistas, aunque solo sea por esto, es ya un paso adelante en la dirección que señala este camino [1970a: 33].

Podemos contrastar estas palabras con las que emplea para la crítica de uno de los espectáculos más emblemáticos de este teatro independiente, el de *Castañuela 70* [Fernández-Santos, 1970b: 15] —del que nos ofrece una opinión muy positiva por su carácter comprometido y por el modo en el que ese compromiso se lleva a cabo a través de lo que se insinúa, no por lo que directamente se dice— y, sobre todo, con un artículo publicado en el último mes de 1970 en el que habla del teatro de vanguardia. Los dos primeros tercios del mismo ofrecen un breve repaso por la vanguardia europea y continúan retratando el ambiente desolador del panorama del teatro vanguardista español en la inmensa mayoría de sus intentos: «La vanguardia es, en su raíz, una proclamación de libertad, y esta última sigue siendo, entre nosotros, una categoría subversiva. No ha habido vanguardia en España porque, en rigor, no ha habido teatro en el sentido pleno del término» [Fernández-Santos, 1970c: 14]. Añade que los escasos intentos no han pasado de ser «un chispazo aislado, imitativo, vacío como el vacío que quería ocupar, [que] no ha conducido, como es de esperar, a ninguna parte» [1970c: 14]. Sin embargo,

³ Alude al I Festival Internacional de Teatro de San Sebastián, celebrado del 3 al 10 de mayo de 1970, y que bien puede ser considerado un encuentro histórico del teatro independiente español.



en este caso, el final del artículo se reserva para una defensa de los nuevos escritores:

Y, mientras tanto, oscuramente, paso a paso y sin alarde, un conjunto de escritores responsables ha percibido, en un acto de finísima sensibilidad, la necesidad del empleo riguroso y racional de su imaginación poética en la orientación que señala este camino no cubierto por nadie. [...] La mejor garantía que estos escritores ofrecen es, precisamente, su enérgica conciencia de ese vacío, conciencia que les ha llevado al convencimiento de que deben empezar a edificar justamente por donde nadie lo había hecho hasta ahora; por abajo, por los cimientos, por la representación de la estructura de su propia mentalidad y del lenguaje que esa mentalidad lleva inéditamente consigo, como dimensión primera y última de su esfuerzo de existir como poesía [1970c: 14].

Fernández-Santos no nombra a ninguno de esos escritores; sin embargo, no parecen ser otros que aquellos que eran mirados con perspectiva más negativa en su artículo sobre el teatro independiente, aunque ahora sean considerados, al menos los menos miméticos respecto de la vanguardia europea, como una esperanza para la vanguardia española.

De esta actitud positiva participa un artículo publicado en dos partes en el que Fernández-Santos reflexiona sobre algunos acontecimientos teatrales de las últimas temporadas. En la primera de ellas informa de la versión de Alfredo Mañas de *Misericordia* de Benito Pérez Galdós, de la adaptación de *El Buscón* de Francisco de Quevedo llevada a cabo por Ricardo López Aranda y Alberto González Vergel, de la muerte de Antonio Vivo y de la representación de *Quejío*, el espectáculo de Salvador Távora y el grupo «La cuadra», que es recibido por Fernández-Santos [1972a: 27], a pesar de sus recelos iniciales, como un modo de acercarse a la Andalucía real en cuanto que «el protagonista de este sorprendente espectáculo sea el esfuerzo, el esfuerzo del oprimido, la fatiga». La segunda parte del artículo, publicada en un número posterior, se centra fundamentalmente en el papel del actor en la construcción de un nuevo teatro. Sus juicios [1972b: 15] sobre el teatro independiente siguen siendo muy negativos: «[...] sus coletazos finales se están produciendo ya, víctimas de un planteamiento contradictorio y falsario



de sus posibilidades y de su función en la escena española», pero le reconoce [1972b: 15] algunos frutos «inconscientes»: «la formación de un público educado en niveles de percepción del hecho teatral completamente distinto de los tradicionales» y la «modificación de la mentalidad del actor». Respecto de este segundo asunto, destaca [1972b: 15] su despertar «como gremio, como una voz colectiva, que es un hecho, a mi juicio, de mayor importancia que infinidad de puestas en escena ‘cultas’ a medias y que la subida del tono medio de la calidad de las representaciones». Líneas más adelante explicita las razones de su afirmación:

La transformación del actor español se viene produciendo desde abajo, desde los actores jóvenes, y es, en realidad, una parte más espectacular que otras, pero quizá de la misma categoría e importancia, de un conjunto de transformaciones en curso en nuestra sociedad. No se trata de una serie de exigencias del actor de tipo intelectual, sino de algo más veraz y más amplio en sus planteamientos, que, indirectamente, se convierte en un debate sobre qué parte de ‘autoría’ le corresponde al actor dentro de la elaboración de un espectáculo teatral [1972b: 15].

Las palabras de Fernández-Santos surgen tras las protestas de los actores en 1972, que el autor interpreta [1972b: 15] como un «movimiento de colectivización» que «está abocado tarde o temprano, a una consecuencia general de tipo político. Toda demanda de libertad sea del orden que sea, conduce inevitablemente, en el interior de una sociedad represiva, a planteamientos de este tipo».

La posición de Fernández-Santos es compleja, pero su posición comprometida y su defensa de una renovación teatral están fuera de toda duda. A diferencia de otros críticos de izquierda, no se deja deslumbrar por las novedades del teatro independiente y denuncia algunos de sus planteamientos, pero la encauza no como una crítica de su radicalidad, sino como una constatación de que sus experimentos no dan fruto. Su posición no le impide, sin embargo, señalar algunos aspectos positivos, como los que han sido mencionados y que, inmediatamente, pone en relación con la situación española y con su voluntad de que esos síntomas transformadores en el actor

y en el público se conviertan en otros que abarquen al conjunto de la sociedad española. Lo que Ángel Fernández-Santos pone en tela de juicio no es el teatro independiente, sino su carácter minoritario y elitista. Por eso, enfatiza lo que, en su opinión, supone una transformación de mayor calado: el cambio de la función del actor y del público.

Unos meses después, en 1973, vuelve a ofrecernos otro interesante artículo en el que ordena con precisión ideas ya expresadas en los anteriores. El título del mismo es bien elocuente: «Los síntomas de un atraso» [Fernández-Santos, 1973]. Se vuelve a partir de la idea de que «el teatro en España es fenómeno envilecido» para llegar a una serie de reflexiones en torno a la próxima celebración de unas «Conversaciones de teatro» que iban a desarrollarse en varios colegios mayores de la Universidad Complutense de Madrid. Fernández-Santos señala [1973: 15] que solo serán útiles si sirven para «diagnosticar los males del teatro español», que se unen estrechísimamente a los de una sociedad no libre como la española del momento: «A una sociedad domesticada corresponde un teatro domesticado». Y añade, con palabras aún más claras que las de sus artículos precedentes: «Difícilmente se conseguirá transformar el signo que preside la atrasada vida de la escena española si no se logra cambiar el que preside y encarrila la vida del país».

Tras estos artículos reflexivos sobre ese panorama ‘envilecido’, los que envía a la revista hasta 1976 se centran en asuntos más concretos. Así, en 1974, dedica un artículo al grupo «Tábano», lo que aprovecha para continuar su disertación sobre el papel de los teatros independientes. Unas palabras al respecto podrían hacer pensar que su posición ha variado en estos años:

Los teatros ‘independientes’ marcan la pauta de nuestro teatro y son su radiografía más exacta y optimista, pues la verdad semioculta, oculta y clandestina que se ven forzados a desarrollar contra corriente alcanza tanto más vigor cuanto más mediocre es la avalancha de verdades teatrales permitidas, domesticadas y explícitas. Un solo ‘recurso de magia’ del grupo *Tábano* tiene más significado político que toda la obra completa de más de un dramaturgo especializado en teatro ‘político’. [...] Los mejores de nuestros grupos ‘independientes’ solo cuentan para sobrevivir con su



penuria y su imaginación, y si sobreviven es porque estas se han traducido en hechos. Pero el talento es, precisamente, la imaginación realizada. Nada es, por tanto, casual, si ha ocurrido [Fernández-Santos, 1974: 15].

Este tono claramente positivo respecto a este grupo y a otros que, aunque no nombra, llevan a cabo lo que el crítico elogia en Tábano, contrasta con las palabras finales del artículo [Fernández-Santos, 1974: 15], en las que vuelve a advertir de los que son, en su opinión, el riesgo y la realidad de Tábano y otros grupos: el riesgo es el de convertirse en «cultura, concebida en forma estereotipada de consumo»; la realidad no es otra que la de que «su teatro, sensitivo y directo, lo consumen, casi en exclusiva, intelectuales y hombres con recovecos»

Esta actitud pesimista, crítica, radical, la vemos llegar hasta sus últimas colaboraciones en la revista, en los años 1975 y 1976. Tras una reseña elogiosa de *Tauromaquia* de J. A. Castro [Fernández-Santos, 1975b: 31], vuelve a mostrar su desconfianza ante el valor real de las nuevas formas teatrales en «El miedo al teatro», en el que critica cómo algunos de los dramaturgos más capaces de renovar auténticamente el teatro español no son programados en las carteleras, aunque sus libros se publiquen [Fernández-Santos, 1975c: 15]: «Hay una forma singular de dejar inédito el teatro y es editarlo en forma de libro. El nuevo dramaturgo español busca la escena y encuentra la imprenta como consuelo y como cebo». Los nombres que cita son los de José Ruibal y Francisco Nieva. A este dedica la última de sus colaboraciones en torno al teatro al que estamos prestando atención. En su repaso de la temporada que acababa de finalizar, la de 1975-76, se detiene en la representación de dos breves piezas de Nieva, *La carroza de plomo candente* y *El combate de Ópalos y Tasia*. No es posible decir que sean las primeras palabras elogiosas de Fernández-Santos, pero sí las que más claramente muestran su entusiasmo:

El teatro de Nieva es, al mismo tiempo, culto y cazurro. Ambas palabras que, por separado, pueden resultar incluso peyorativas, juntas y en crisol de su diferenciadísima calidad de escritor resultan casi gloriosas. [...] [estas dos



piezas] son efectivamente teatro: están ahí, sobre un tabladillo madrileño, admirando, indignando, regocijando y desconcertando a la parroquia, que asiste, tal vez por primera vez en su vida, a un espectáculo de erotismo y humor, negro y rojo. Con todas las consecuencias [1976: 30].

Además de los firmados por Fernández-Santos, otros artículos publicados durante estos años demuestran el interés de la revista por el nuevo teatro español. José Ruibal es uno de los dramaturgos que más atención recibe a inicios de la década de los setenta. Antonio Núñez [1970a] lo entrevista en 1970 y Carlos González Reigosa y Víctor Valembois [1971] al año siguiente, lo que pone de manifiesto el trato especial que le dedica *Ínsula*, a lo que hay que añadir el muy relevante hecho de que esta le ceda un espacio para definir su estética teatral en el año 1970. Es un muy interesante artículo en el que defiende el teatro como una totalidad poética y como un trabajo de conjunto:

Si este nuevo teatro fuera un simple cambio de lenguaje, el problema sería sencillo. Pero el trabajo abarca al conjunto del espectáculo dramático. Se acabó la simulación de realidad tanto en los actores como en la escenografía. El movimiento de los actores ha dejado de ser convencional y todos sus pasos, gestos y actitudes en la escena han de estar cargados de la intención y significación del texto. El actor ha de ser, también, una totalidad expresiva [Ruibal, 1970: 15].

En el mismo número en el que Ruibal nos ofrece su texto teórico, Georges E. Wellwarth responde a las preguntas de Antonio Núñez, y Juan Antonio Castro reflexiona sobre teatro y política. En el primer caso, Wellwarth realiza una defensa [Núñez, 1970b: 15] de la irrealidad característica del nuevo teatro que entiende como «una realidad superior, una realidad esencial –una realidad más real–, la realidad que se halla tras esa realidad necesariamente ilusoria [...]». Juan Antonio Castro, por su parte, repasa las variadas modalidades del compromiso teatral y considera especialmente valiosa la ejercida por el nuevo teatro, cuya nómina, más allá de las edades y tendencias de sus integrantes, ofrece

[...] imaginación concreta y simbólica en Ruibal; explosiva condensación en Bellido; rigor esquemático en Martínez Ballesteros; esperpéntica invasión



de acciones y palabras en [Miguel] Romero [Esteo]; acercamiento hacia el espectáculo total en Miralles; hacia el popular más incisivo en Texeidor; presencia del verbo y la construcción en Gil Novales; acerada visión farsesca en Matilla; denunciadora poesía en [Alfonso] Jiménez [Romero]; concreción simbolista en Nieva. Crueldad aparentemente ingenua de [Diego] Salvador. Alucinante realismo en López Mozo. Creación rehaciéndose en [Antonio Martínez] Mediero...líneas que se prolongan en García Pintado, observador de la realidad implacable, hacia, buscando la perfectibilidad por caminos internos, hacia Riaza, Pérez Dann –tan acusador–, Melendres..., etc. [1970: 15].

En el debate sobre el nuevo teatro español entra también, ya en 1973, Andrés Franco, quien lo hace con un artículo situado en portada y con una extensión de casi tres páginas. La fotografía que lo ilustra es la de una escena de *El hombre y la mosca* de José Ruibal en la representación que de ella se hizo en la Universidad del Estado de Nueva York en noviembre de 1971. El trabajo de Andrés Franco es el primer artículo académico que la revista dedica al nuevo teatro. Su autor trata de caracterizarlo a través de su historia y de lo que son sus propuestas frente al teatro español anterior, sin olvidar que «está integrado por dramaturgos que comparten ciertas afinidades estéticas e ideológicas, pero sin llegar a constituir un grupo fuertemente unido» [Franco, 1973: 14]. El carácter descriptivo de este ensayo no le impide a su autor [Franco, 1975: 14] mostrar su simpatía por esta dramaturgia y valorarla muy positivamente: «[...] algunas de estas obras pueden competir en condiciones favorables con el mejor teatro que se está escribiendo en el resto del mundo».

Sobre estos mismos asuntos reflexiona José Martín Elizondo en un artículo muy cercano ideológicamente al ya comentado de Fernández-Santos [1976]; su título es «Escena y tendencias actuales en el arte» y sus pilares fundamentales giran en torno a tres ideas que, como dramaturgo, ofrece a quienes intentan, como él, hacer un teatro nuevo: que se alce como denuncia contra cualquier injusticia; que la imaginación se convierta en su principal arma; que se busquen modos de comunicar que vayan más allá de los de la vanguardia histórica:



Desprendernos de los modos de expresión que vayan cayendo en la estereotopía y que a fuerza de reiterativa insistencia se erigen en retórica teatral [...] La misma ética con diferente collar, con otra estética que le [sic] de los ilusionismos. El arte que avanza lo consigue a fuerza de negarse, que es reinventarse y, por supuesto, situarse en la realidad concreta [...] [Martín Elizondo, 1976, 30].

Por último, habría que señalar que Arrabal vuelve a las páginas de la revista, tras una ausencia de algunos años, con el artículo que A. Carlos Isasi Angulo [1974] dedica al estreno en Alemania de *La guerra de los mil años*. De igual modo, Ruibal lo hace de la mano Jorge Rodríguez Padrón [1976] en su reseña de *Teatro sobre teatro*, la colección que la editorial Cátedra publicara con una selección de piezas breves del autor.

1977-1982: La incorporación de Alberto Fernández Torres

La crítica de teatro en *Ínsula* a partir de 1977 cambia de orientación. Fernández-Santos deja de colaborar en esta sección en 1976 y es sustituido por Alberto Fernández Torres, menos dado a la teorización y más cercano a la crítica de espectáculos concretos. Aun así, en 1977 encontramos un artículo que reflexiona sobre la significación de este nuevo teatro en un texto firmado por Ángel Berenguer para el que la revista reserva su primera página. El autor, al tratar sobre el último exilio en el teatro español contemporáneo, distingue entre un primer exilio, el republicano, y un segundo, el de quienes posteriormente rompen con la España oficial abandonando el país o distanciándose radicalmente del sistema. Lo que ahora nos interesa de sus consideraciones es la idea de que

el nuevo teatro español recoge la tradición de ruptura con el sistema que existe en los primeros autores exiliados. Esta recuperación produce frutos extraordinariamente importantes en contadas excepciones y marca las líneas generales (simbolismo, surrealismo, utilización de objetos degradados o trastocados, dinámica ceremonial, humor, etc., etc.) de su carácter novador [Berenguer, 1977: 10].



Los nombres que Berenguer cita, además de Arrabal y Nieva, son Agustín Gómez Arcos, José Ruibal y José Romero Esteo.

Como ya se dijo, en estos años de democracia recién inaugurada desembarca en la revista Alberto Fernández Torres, cuyos artículos irán mayoritariamente encaminados a la crítica de espectáculos concretos. Sobre el nuevo teatro se estrena en 1978 con un texto sobre un *Schweyk en la segunda guerra mundial* de Bertold Brecht montado por el grupo «Tábano» [Fernández Torres, 1978]. Le seguirán críticas de *Oye, patria, mi aflicción*, de Arrabal [Fernández Torres, 1978]; de *Tartufo* de Molière-Llovet-Marsillach [Fernández Torres, 1979]; de *Contradanza* de Francisco Ors [Fernández Torres, 1980a]; de *Ejercicios para equilibristas* de Luis Matilla [Fernández Torres, 1980b]; de *La señora Tártara* de Francisco Nieva [Fernández Torres, 1981]; de *El engaño* de José Martín Recuerda y de *Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?* de Adolfo Marsillach [Fernández Torres, 1981b]; de *El vodevil de la pálida, pálida, pálida, pálida rosa* de Miguel Romero Esteo [Fernández Torres, 1981c] y de *Las bicicletas son para el verano* de Fernando Fernán Gómez [Fernández Torres, 1982]. Son, en todos los casos, críticas muy personales en las que, tras situar la obra en la trayectoria del autor y de ofrecer sus principales características argumentales y escenográficas, Fernández Torres entra a fondo en la valoración de la obra. En algunos casos, sus apreciaciones pecan de un excesivo subjetivismo, pero, aun así, resultan valiosas para comprender el momento teatral.

Aunque la crítica ‘fija’ de la revista haya quedado durante esos años en manos de Fernández Torres, algunas obras y espectáculos son reseñados por otros colaboradores, entre los que cabe destacar a Andrés Franco [1977], que dialoga con Arrabal; a Félix Rebollo [1981], que reseña *De San Pascual a San Gil* de Domingo Miras; y a Antonio Castro [1981], que, en la sección de cine, comenta *Viva la muerte* de Arrabal.

Este repaso por los artículos que *Ínsula* publica durante estos años sobre el teatro de vanguardia nos confirma en la idea inicial de una revista que sigue atentamente, con interés y simpatía las innovaciones de esos



dramaturgos. También nos muestra la distinta actitud de los colaboradores, más combativa y crítica –como el propio teatro del que hablaban- antes del inicio de la transición política, más normalizada y centrada en aspectos puramente teatrales a partir de 1977, año en el que se celebran las primeras elecciones democráticas y en el que se incorpora como colaborador fijo de la revista Fernández Torres, menos dado que Quinto y Fernández-Santos a las reflexiones de carácter general sobre la función y la ética teatral. Los tiempos estaban cambiando y el teatro y su crítica dieron cuenta con rapidez, como el cine, de los efectos de esos cambios, que no eran otros que los del inicio, como ya se ha dicho, de una normalización de la vida política y cultural española.

BIBLIOGRAFÍA

- AZNAR SOLER, Manuel [1997], «La crítica teatral marxista de José María de Quinto durante los años sesenta», en José María de Quinto, *Crítica teatral de los sesenta*, Universidad de Murcia.
- ARRABAL, Fernando [1966], «7 relatos pánicos», en *Ínsula*, 232, marzo, p. 16.
- BERENGUER, Ángel [1977], «Veinticinco años de exilio en el teatro español contemporáneo», en *Ínsula*, octubre, pp. 1 y 10.
- CASTRO, Juan Antonio [1970], «Algunas reflexiones sobre teatro y política», en *Ínsula*, 289, diciembre, 15.
- ____ [1981], «Viva la muerte, de Fernando Arrabal», en *Ínsula*, 412, marzo, p. 11.
- CORNAGO BERNAL, Óscar [2000], *La vanguardia teatral en España [1965-1975]. Del ritual al juego*, Visor, Madrid.
- CORRALES EGEA, José [1967a], «A lo largo del año escénico II. La oleada británica con una noticia del caso Weiss», en *Ínsula*, 245, abril, p. 6.
- ____ [1967b], «Anotaciones a un festival de teatro y una conversación con Arrabal», en *Ínsula*, 244, marzo, p.15.



- DOMÉNECH, Fernando [1966a], «Teatro de Arrabal», en *Ínsula*, 232, 1966, marzo, p. 16.
- ___ [1966b], «Nuevos textos sobre el teatro de vanguardia», en *Ínsula*, 241, diciembre, p. 7.
- FERNÁNDEZ SANTOS, Ángel, [1969], «*Las criadas*, de Jean Genet, en el Teatro Fígaro de Madrid», en *Ínsula*, 275-276, octubre-noviembre, p. 31.
- ___ [1970a], «Las dependencias del ‘teatro independiente’», en *Ínsula*, 284-285, julio-agosto, p. 33.
- ___ [1970b], «Teatro: *Castañuela 70*», en *Ínsula*, 288, noviembre, p. 15.
- ___ [1970c], «*Dossier urgente sobre una vanguardia*», en *Ínsula*, 289, diciembre, p. 14.
- ___ [1972a], «Al paso del teatro», en *Ínsula*, 308-309, julio-agosto, p. 27.
- ___ [1972b], «Al paso del teatro [II]», en *Ínsula*, 311, octubre, p. 15.
- ___ [1973], «Los síntomas de un atraso», en *Ínsula*, 317, abril, p. 15.
- ___ [1974], «Tábano», en *Ínsula*, 334, septiembre, p. 15.
- ___ [1975a], «Teatro pobre», en *Ínsula*, 341, abril, p. 15.
- ___ [1975b], «*Tauromaquia*», en *Ínsula*, 344-345, julio-agosto, p. 31.
- ___ [1975c], «El miedo al teatro», en *Ínsula*, 347, octubre, p. 15.
- ___ [1976], «Al paso del tiempo», en *Ínsula*, 356-357, julio-agosto, p. 30.
- FERNÁNDEZ TORRES, Alberto [1978], «*Schweyk en la segunda guerra mundial*, de Bertold Brecht», en *Ínsula*, mayo, p. 15.
- ___ [1979], «*Tartufo* de Molière-Llovet-Marsillach», en *Ínsula*, octubre, p. 15.
- ___ [1980a], «*Contradanza*, de Francisco Ors», en *Ínsula*, junio, p. 14.
- ___ [1980b], «*Ejercicio para equilibristas*, de Luis Matilla [francotiradores]», en *Ínsula*, septiembre, p. 15.
- ___ [1981a], «*La dama tártara* de Francisco Nieva», en *Ínsula*, enero, p. 15.
- ___ [1981b], «*El engaño*, de José Martín Recuerda. *Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?*, de Adolfo Marsillach», en *Ínsula*, marzo, p. 15.



- ____ [1981c], «*El vodevil de la pálida, pálida, pálida, pálida rosa*, de Miguel Romero Esteo», en *Ínsula*, 414, mayo, p. 15.
- ____ [1982], «*Las bicicletas son para el verano*, de Fernando Fernán Gómez», en *Ínsula*, diciembre, p. 15.
- FRANCO, Andrés [1973], «Apuntes sobre el ‘Nuevo teatro español’», en *Ínsula*, 323, octubre, pp. 1 y 14-15.
- ____ [1977], «Diálogo con un exiliado: Fernando Arrabal», en *Ínsula*, 366, mayo.
- GARCÍA PASCUAL, Raquel, *Formas e imágenes grotescas en el teatro español contemporáneo*, Fundación Universitaria Española, 2006.
- GONZÁLEZ REIGOSA, Carlos, y Víctor Valembois [1971], «Entrevista a José Ruibal», en *Ínsula*, 298, septiembre, p. 4.
- HARO TECGLÉN, Eduardo [2005], «José María de Quinto, un revolucionario del teatro», en *El País*, 26 de septiembre, p. 42.
- ISASI ANGULO, Carlos A. [1974], «Carta de Alemania. *La guerra de los mil mundos*, de Fernando Arrabal», en *Ínsula*, 331, junio, p. 15.
- MARTÍN ELIZONDO, José [1967], «El teatro en busca de nuevos poderes», en *Ínsula*, 248-249, julio-agosto, p.31.
- ____ [1976], «Escena y tendencias actuales en el arte», 35-357, julio-agosto, pp. 30 y 32.
- MONLEÓN, José [1984], «Los ‘nuevos autores’ en el teatro español contemporáneo», en *Ínsula*, 456-57, noviembre-diciembre, pp. 1 y 18.
- NÚÑEZ, Antonio [1966], «Encuentro con Francisco Nieva», en *Ínsula*, 239, octubre, p. 4.
- ____ [1970a], «Encuentro con José Ruibal», en *Ínsula*, 281, abril, p.4.
- ____ [1970b], «Entrevista con George E. Wellwarth», en *Ínsula*, diciembre, pp. 14-15.
- OLIVA, César [1989], *El teatro desde 1936*, Alhambra, Madrid.
- ____ [2004], *Teatro español del siglo XX*, Síntesis, Madrid, 1ª reimpr.
- QUINTO, José María de [1966], «Crónica de teatro», en *Ínsula*, 240, noviembre, pp. 14-15.



- ____ [1968a], «Crónica de teatro», en *Ínsula*, 254, enero, pp. 15-16.
- ____ [1968b], «Crónica de teatro», en *Ínsula*, 255, febrero, p. 15.
- REBOLLO, Félix [1981], «Miras, Domingo: *De San Pascual a San Gil*», en *Ínsula*, 410, enero, p. 8.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge [1976], «José Ruibal: un heterodoxo», en *Ínsula*, 358, septiembre, p. 15.
- RUIBAL, José [1970], «Un teatro como totalidad poética», en *Ínsula*, 289, diciembre, p. 15.
- VV. AA. [1967a], «Defensa de Arrabal», en *Ínsula*, 242, enero, p. 2.
- ____ [1967b], «Arrabal, absuelto», en *Ínsula*, 251, octubre, p. 2.
- WELLWARTH, George E. [1966], *Teatro de protesta y paradoja*, Lumen, Barcelona. 1ª ed. en inglés de 1964.
- ____ [1978], *Spanish underground drama*, Villalar, Madrid. 1ª ed. en inglés de 1972



El Premio Enrique Llovet en el contexto de los certámenes de textos teatrales en España

Miguel Ángel Jiménez Aguilar
Investigador del SELITEN@T y AITS21
majimagu@gmail.com

Palabras clave:

Premio. Enrique Llovet. Málaga.

Resumen:

El Premio Enrique Llovet de textos teatrales, creado por la Diputación Provincial de Málaga hace ahora treinta años y desaparecido tan solo diez, fue uno de los más importantes y prestigiosos certámenes de teatro para los dramaturgos españoles durante tres décadas. Autores como Juan Mayorga, Miguel Romero Esteo o Jerónimo López Mozo fueron merecedores del Premio, que se encontraba entre los mejor dotados económicamente tanto para el dramaturgo como para la producción de la obra, y que sirvió para lanzar y/o consolidar a numerosos autores.

Enrique Llovet Prize in the context of the Spanish Prizes of theatrical texts

Key Words:

Prize. Enrique Llovet. Malaga.

Abstract:

Enrique Llovet Prize theatrical texts, created by the Provincial Deputation of Malaga thirty years ago and disappeared only ten, was one of the most important and prestigious competitions for Spanish playwrights theater for three decades. Authors such as Juan Mayorga, Miguel Romero Esteo or Jeronimo Lopez Mozo were deserving of the award, which was among the most gifted economically for both the author and for the production of the work, and served to launch and/or consolidate many authors.

El Premio Enrique Llovet, creado por la Diputación Provincial de Málaga en 1986, hace ahora treinta años, por el diputado Javier Becerra concretamente, con quien colaboraron otras personalidades del mundo de política y la cultura, como el dramaturgo Juan Manuel Hurtado, y desaparecido en 2010, en su decimonovena edición, fue concebido con la intención de convocar cada año un certamen que incentivara la creación de textos teatrales entre los dramaturgos españoles. La Diputación de Málaga se mostraba así pionera en este terreno, al menos en cuanto a las Diputaciones Provinciales como entidades convocantes, pues, además de ella, tan solo la Diputación de A Coruña convocaba un Premio de textos teatrales y la de Valladolid, otro certamen destinado no solo a los autores, sino también a los restantes profesionales de cualquier sector de las artes escénicas (Muñoz, 2012).

Sobre la figura de Enrique Llovet Sánchez (Málaga, 1917-Madrid, 2010), que daba nombre al Premio, mucho se ha escrito. Crítico y adaptador teatral, profesor universitario y consejero cultural en la Embajada de España en Buenos Aires, entre otros méritos, fue merecedor del Premio Nacional de la Crítica teatral en 1964, el Premio Nacional de Radio y Televisión un año más tarde, o el Premio Nacional de Literatura «Azorín» en 1967, entre otros reconocimientos. Para Marcos Ordóñez, uno de los críticos teatrales más importantes de los años 70, junto con José Monleón y Alfredo Marqueríe, según publicó en la edición de 26 de agosto de 2010 de *El País*; «Una figura fundamental de la cultura española», en opinión de Pablo Bujalance (2011: 205). En términos de María del Mar Peláez, Enrique Llovet «escribió obras teatrales y adaptaciones que estuvieron prohibidas y que supusieron una crítica feroz a las más altas esferas del régimen franquista [...]» (Peláez, 2011: 223). Novelista, dramaturgo, guionista cinematográfico, compositor, para Enrique Llovet la función creadora del teatro recaía primordialmente en el autor, quien debía compartirla con «la sociedad que mira y oye, en cada época», la cual, por otra parte, «es tan decisiva para el fenómeno teatral como el autor que escribe» (Llovet, 2001: 27).



La irrupción del Premio Enrique Llovet como certamen de textos teatrales en la vida literaria y escénica española quedó enmarcada dentro del conjunto de los certámenes de obras dramáticas que nacieron al calor de la nueva etapa de normalización democrática que se abrió en la década de los 80, un momento de nuestra historia más reciente en la que este tipo de certámenes comenzó a proliferar considerablemente. Si bien en la década de los 70, en la que apenas queda constancia de la convocatoria de una decena de concursos, la función primordial de los premios de textos teatrales era la conformación de un «nuevo teatro», de una nueva dramaturgia española o «dramaturgia emergente», en términos de Eduardo Pérez-Rasilla (2012), que llegó a ser entendida como una forma de disidencia con respecto a la escena oficial, e incluso un modo de resistencia frente al régimen, una década más tarde, en los 80, el número de certámenes se multiplicó tanto como se diversificaron -entre otros criterios de participación regulados en sus bases- los grupos sociales de los autores a los que iban dirigidos -jóvenes, noveles, mujeres, universitarios...-, sus géneros -de teatro breve, infantil, juvenil, de títeres...-, su temática -la violencia de género, el mundo LGTB, la infancia y la juventud...-, el ámbito de actuación -autonómico, nacional, de ámbito hispano...-, o las lenguas de redacción de los textos, fruto de la normalización lingüística que experimentó nuestro país -en castellano principalmente, pero también en gallego, catalán y vasco-. No obstante, en su mayoría los certámenes fueron convocados, como en el caso del Premio Enrique Llovet, para autores mayores de 18 años, en lengua castellana, de temática y extensión libres y sin más criterio de selección que la calidad de los textos y, si acaso, su adaptabilidad a la escena. Tanto es así en el caso del Premio Enrique Llovet que, cuando el jurado no encontraba ninguna obra «que reúna las condiciones apropiadas para la importancia y prestigio» del galardón, como leemos, por ejemplo, en la edición de 20 de mayo de 2008 del diario *Málaga Hoy*, no tenía ningún reparo en declararlo desierto. Incluso a pesar de que optaron al premio nada menos que 81 obras en esa edición de 2008, en cuyo jurado participaron, ni más ni menos



tampoco, que Miguel Romero Esteo, José Luis Alonso de Santos y Adelardo Méndez, entre otros.

Ahora bien, al mismo tiempo que el número de Premios de textos teatrales se multiplicaba, su relevancia social comenzó a disminuir paulatinamente, debido, entre otras razones, a que la mayor parte de las obras premiadas ni fueron estrenadas ni obtuvieron una gran repercusión en los medios de comunicación. En este sentido, el dramaturgo y presidente de la Asociación de Autores de Teatro Jesús Campos ha llegado a hablar de cierto «ninguneo» en el que, a su juicio, han caído hoy los certámenes. Además, en la actualidad se ha producido una considerable disminución del número de Premios de teatro, cuya razón principal tal vez habría que encontrarla en la coyuntura de crisis económica. No obstante, tampoco podemos ni debemos afirmar que sea la única causa, como en el caso del Premio Enrique Llovet, que dejó de ser convocado por diferentes motivos, como el fallecimiento del propio Enrique Llovet en 2010 o los cambios que se produjeron en el Área de Cultura de la Diputación de Málaga y la consiguiente modificación de los criterios a la hora de priorizar las necesidades a las que se enfrentaba la cultura en nuestra provincia.

Su desaparición supuso, entre otras cosas, un revulsivo más a la carrera profesional de los dramaturgos españoles, para quienes estaba, precisamente, destinado el Premio. Un Premio, el Enrique Llovet, que significó para muchos de ellos, en efecto, un verdadero impulso a su carrera como dramaturgos, y, para sus textos, un importante aval de calidad, dado que fueron evaluados por un jurado objetivo y experto, de la máxima autoridad y con el máximo oficio en la escena española, que lógicamente desconocía la identidad de los aspirantes y la autoría de las obras presentadas. Bien sabían todo esto los dramaturgos que presentaron sus obras al concurso, el cual llegó a recibir hasta 180 originales en una misma edición, la de 2007, en la que Gonzalo Zona se alzó con el premio por *Pájaro nauseabundo* (Walghovogel). En este sentido, Roberto Santiago, ganador del XI Premio Enrique Llovet, en su edición de 2000, con su obra



Share'38, por ejemplo, nos ha confesado recientemente, en entrevista personal, lo siguiente:

Para mí la concesión del Premio supuso un espaldarazo decisivo en mi carrera, que estaba empezando en aquellos momentos. Posteriormente he escrito y dirigido una docena de piezas teatrales y diez películas, pero siempre recordaré que mi primer premio importante fue el Enrique Llovet.

En este sentido, esto es, desde el punto de vista de la autoría teatral, a pesar incluso de que no siempre son elegidos los mejores textos, dado el carácter aleatorio de los Premios, el componente de azar y de suerte que la selección de las obras conlleva aparejados de manera inevitable, debido a lo cual algunas piezas de suma calidad pasan lamentablemente desapercibidas, a pesar de ello, como señala Jerónimo López Mozo (2014), los premios de textos teatrales siguen siendo cruciales para la visibilidad de los dramaturgos, sean noveles o consolidados, así como para la conformación de sus currículos. Y, como podemos advertir en el estudio de Berta Muñoz Cáliz (2012), anteriormente citado, en el que recoge numerosas declaraciones de dramaturgos españoles pertenecientes a varias generaciones, Alfonso Vallejo vendría a calificarlos como un aval de prestigio para el galardonado. Dicho de otro modo, los Premios sirven de reconocimiento social, como ha manifestado recientemente Paco Bezerra; de estímulo, término este empleado, entre otros, por Juan Carlos Rubio; y contribuyen a la autoestima y confianza del autor, sobre todo cuando se trata de jóvenes creadores. Para Gracia Morales, la concesión de un premio supone también una constatación de que su escritura es la adecuada y de que la obra presentada a concurso merece la pena. Y, en un sentido similar, Juan Mayorga confesó, no sin cierto candor, que los primeros Premios que recibió a lo largo de su trayectoria como autor dramático -entre los que queremos incluir el XV Premio Enrique Llovet de 2003 por *Himmelweg (Camino del cielo)*- le «animaron a pensar que lo que escribía quizá podía interesar a otros».



Según Itziar Pascual, en la línea de Ricardo Doménech, la convocatoria de un certamen implica incluso un compromiso personal por parte del autor con un proyecto determinado, al que inmediatamente tiene que ponerle fecha y forma, pues lo debe escribir, corregir, enviar y por último, pero no menos importante -afirma-, olvidar y dedicarse a otros proyectos artísticos o de investigación. María Velasco hasta ha llegado a afirmar que un premio, con su dotación económica, supone un modo de supervivencia para los escritores (Berta, 2012).

Otro de los grandes incentivos de los Premios de teatro es la publicación de las obras ganadoras, aunque la mayor parte de estas no tengan luego suficiente repercusión en los medios de comunicación, entre otras razones porque adolecen de una adecuada distribución. El mencionado Jerónimo López Mozo los considera, de hecho, una de las mejores vías para la publicación. En este terreno, el de la edición de los textos, hemos de admitir que el Premio Enrique Llovet cuidó de forma desigual la colección. Si bien las obras ganadoras de las dos primeras ediciones fueron impresas en un intervalo breve de tiempo desde la lectura del fallo, en Gráficas Nogués, con diseño de la cubierta de Pilar García Millán, los siguientes textos premiados fueron publicados con bastante posterioridad en un mismo año, concretamente ocho obras en 1997, de la tercera a la novena ediciones, en Imagraf Impresores, S.A., con diseño editorial de la propia Diputación Provincial de Málaga. Y a partir del año siguiente, 1998, hasta 2010, de nuevo la publicación se hizo regular e inmediata, aunque a partir de 2003 el Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA) asumió la publicación y la maquetación de los textos premiados, en una edición de nuevo más cuidada, seria y profesional, que recordaba en cierto modo el diseño y formato de la publicación de los dos primeros textos ganadores. Por su parte, en alguna ocasión la obra editada vino precedida por un prólogo del propio dramaturgo, como en el caso de *Bagaje*, de Jerónimo López Mozo (1991), y en otras por una introducción de otro autor, que servía como marco de la obra en su contexto cultural, como en el caso de la



obra de Miguel Romero Esteo *Liturgia de Gárgoris, rey de reyes* (1990), con introducción de Pedro Aullón de Haro; o *Variaciones Voltaire*, de Juan Manuel Hurtado (Juan Hurtado García) (1997), prologada por Francisco Fortuny con un interesantísimo estudio titulado «La vigencia de la herejía volteriana».

Un incentivo más de los Premios de textos teatrales, para muchos autores el mejor, era también y sobre todo el estreno de la obra premiada, la puesta en escena de los textos, rasgo este que era, por cierto, uno de los distintivos, tal vez el más interesante, del Premio Enrique Llovet, la ayuda para la producción que llegó a ofrecer de hasta 18.300 €, además del premio en metálico para el autor de la obra ganadora, por valor de 15.000 €. En este sentido, *El País* afirmaba, en su edición de 15 de mayo de 2003, que el Premio Enrique Llovet de textos teatrales se encontraba «entre los más prestigiosos y mejor dotados de España». Porque, sin duda, la publicación de las obras ganadoras comporta un importante gasto económico y material, que en este caso asumía lógicamente la propia Diputación de Málaga. En este sentido, *Himmelweg (Camino del cielo)*, fue estrenada en el Teatro Alameda, el día 17 de octubre de ese mismo año 2003, bajo la dirección de Jorge Rivera, quien conocía bien la dramaturgia del autor, ya que había colaborado con antelación en el montaje de otra obra de Mayorga, *El sueño de Ginebra*. Con «un reparto muy importante, de primera fila», según declaró el propio Juan Mayorga para *La Opinión de Málaga*, en su edición de 17 de octubre de 2003, formado por Juan Manuel Lara, Aníbal Soto, Eduardo Velasco, Esther Luna, Héctor Medina y Eva Guerrero, la obra fue representada ese fin de semana en el citado espacio escénico de Málaga. Mayorga, además, tuvo la deferencia de mantener un encuentro con los espectadores la mañana posterior al estreno, concretamente el día 18, de 11:00 a 14:00 horas, en el mismo Teatro Alameda. De este modo, no cabe duda de que el Premio Enrique Llovet contribuyó a consolidar una de las carreras más brillantes de nuestra dramaturgia actual.



Por otra parte, de cara a la creación dramática y a la escena, la existencia de los premios de teatro cumple varias funciones, entre otras la depuración de determinadas formas de escritura teatral, esto es, el enriquecimiento y renovación de los lenguajes dramáticos. Además, como recuerda María Jesús Orozco Vera (2014), en determinados momentos de nuestra Historia más reciente esta renovación de la que hablamos ha venido pareja a un cierto grado de interés por impulsar el género teatral, por parte de diferentes entidades de carácter público -entre otras, Ministerios, Consejerías, Diputaciones Provinciales, como en nuestro caso, Ayuntamientos y Universidades-, a las que se han sumado distintas revistas especializadas, como *Primer Acto*, *Acotaciones* o *Artezblai*, así como la prensa de ámbito tanto nacional, como autonómico y local.

Con respecto a las bases que establecía el Premio Enrique Llovet, algunas eran bastante valiosas e interesantes para los autores, incluso más ventajosas que las de otros certámenes. Si bien algunas de ellas estaban dentro de lo habitual, como eran la libertad en la extensión y la temática de los textos, que no podían haber sido publicados ni estrenados con anterioridad, o la presentación de la obra en cinco copias impresas en papel, lo cual, aunque suponía cierto gasto material y económico, garantizaba que todos y cada uno de los miembros del jurado leían todas y cada una de las obras presentadas a concurso, lo que certificaba, por su parte, la objetividad del fallo. Las copias debían presentarse debidamente encuadernas -las bases lo dejaban bastante claro-, bajo seudónimo, con plica aparte -como también suele ser lo habitual-, en la que los autores debían presentar una breve nota bio-bibliográfica, junto con sus datos personales, dirigido todo ello a un Apartado de Correos propio.

El premio en metálico, que era indisoluble, ascendía nada menos que a 15.000 € brutos, como vimos. Sin duda, era este uno de sus máximos reclamos, junto con la posibilidad de promover el estreno de la obra premiada, su puesta en escena, lo que lo convertía en un certamen único en este terreno. En concreto, ofrecía la ayuda para la producción del texto



ganador de hasta 18.300 €, que lógicamente asumía la propia Diputación Provincial de Málaga. Ahora bien, la Diputación, que se reservaba el derecho a publicar la obra ganadora, no se arrogaba ninguna exclusividad editorial, de tal manera que los ganadores no perdían sus derechos de autor sobre los textos. Ni entonces, ni mucho menos hoy en día, suele ser lo habitual. Lo más frecuente es que los autores, al ganar un certamen, pierdan de inmediato los derechos sobre sus obras, al menos durante uno o más años, según establezcan las bases. Además, por lo común también, la entidad convocante se otorga el derecho de estrenar la obra, con lo que el autor tampoco puede ofrecerla a ninguna compañía para que la represente, nuevo inconveniente que no siempre se tiene en cuenta. Sin embargo, una vez más, nada de esto llevaba aparejado el Premio Enrique Llovet.

El jurado lo presidía un diputado o diputada del Área de Cultura y Educación de la misma Diputación Provincial de Málaga, y lo formaban personalidades del mundo literario y teatral, quienes podían recomendar o bien la puesta en escena de la obra ganadora, tanto en Málaga como en la provincia, o bien una ayuda a la producción -de hasta 18.300 €, como hemos visto-, siempre que el estreno se produjera en alguna sala de la capital, como el Centro Cultural Provincial, o en cualquier otra de la provincia de Málaga que estableciera la propia Diputación.

El fallo del jurado era inapelable, aunque podía ser declarado desierto, como ocurrió en más de una edición. Y, si bien no había accésits ni se reveló nunca el nombre de los autores finalistas, en alguna edición sí hubo algunas menciones especiales. Por cierto, únicamente se abría la plica del texto ganador, hecho que garantizaba el anonimato de las obras presentadas y la objetividad del jurado y su resolución. Por último, el fallo se hacía público con la presencia del autor premiado, los medios de comunicación y destacadas personalidades del ámbito cultural, social y político.

Por su parte, el Premio Enrique Llovet se encuentra habitualmente entre los mayores méritos que los críticos e investigadores les atribuyen a



los dramaturgos, como en el caso significativo de Miguel Romero Esteo, junto con otros reconocimientos como el Premio Europa, el Premio Andalucía de Teatro o el Premio Nacional de Literatura Dramática, en artículos como el *Diario de Sevilla*, en su edición de 20 de octubre de 2008, con motivo de la obtención del Premio Nacional de Literatura Dramática por su obra *Pontifical*; o el diario *Granada Hoy*, en su edición de 29 de noviembre de 2013, tras recibir este el Premio Andalucía de la Crítica de Teatro 2013 por su obra *Tartessos*.

Y mucho antes, concretamente el día 30 de enero de 2001, leemos en *El País* las siguientes palabras:

El prestigio del Premio Enrique Llovet no solo viene dado por la importancia de la recompensa -dos millones y medio de pesetas, la publicación de la obra y hasta tres millones para ayudar a su puesta en escena-, sino por su elenco de premiados. Entre los ganadores de anteriores [ediciones] figuran Miguel Romero Esteo o José Antonio Garriga Vela.

Posteriormente, el mismo periódico da cuenta de la concesión del Premio a Alejandro V. García por *Ensoniñada y los cinco* (2003), en una edición que, por cierto, concedió dos menciones especiales a Unai Urrabastabaso, por *A oscuras*, y a Antonio Rodríguez Méndez, por *Don Juan cazando instantes*. Y dos años más tarde, el día 15 de mayo de 2003, como vimos con antelación, *El País* recogía la noticia del fallo de esa edición a Juan Mayorga por *Himmelweg (Camino del cielo)*.

Otro hecho que confirma la repercusión y el prestigio que alcanzó el Premio Enrique Llovet es que, dentro del escasísimo panorama existente de estudios de investigación en torno a la historia de los Premios de textos teatrales convocados en nuestro país, encontramos a algunos estudiosos e investigadores que lo mencionan en sus respectivas obras. Tal es el caso de Andrés Molinari en su *Pequeño diccionario de Teatro Andaluz*, publicado en Ediciones ALFAR en 1994, quien lo menciona en la entrada de «premios de teatro», junto con otros premios como el Hermanos Machado, el Álvarez Quintero, el Barahona de Soto, el de Teatro Breve Miguel Romero Esteo, de



la Universidad Popular de Marbella, dirigido a autores andaluces, o el Premio Andalucía de Teatro. Molinari dedica también una entrada de su *Pequeño diccionario* a Enrique Llovet Sánchez, en la que vuelve a mencionar el Premio que lleva su nombre.

En el *Diccionario AKAL de Teatro*, de Manuel Gómez García (1998), leemos que Ignacio Aguado está en posesión del Premio Enrique Llovet de 1992. Asimismo, en numerosas publicaciones de libros sobre dramaturgos y textos teatrales pertenecientes a autores que obtuvieron el galardón, es mencionado el Premio Enrique Llovet, tanto en ediciones en castellano como en otras lenguas. Mencionaremos solo algunos títulos de manuales para hacernos una ligera idea: *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, editado por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) en 2009, este, Luciano García Lorenzo, figura como miembro del jurado del Premio Enrique Llovet; *La amiga del rey*, de Eduardo Galán, pieza editada por la Universidad de Murcia en 1996, en la que podemos leer que el texto obtuvo el Premio Enrique Llovet en 1994; o *Veinticinco años de teatro español (1973-2000)*, de Miguel Medina Vicario, publicado por la Editorial Fundamentos en 2003, en cuya introducción biográfica figura que este obtuvo el Premio de parte de la Diputación de Málaga en 1989 por *Ácido lúdico* (1991). Insistimos en que son solo algunos ejemplos, muy pocos sin duda, de la cantidad de publicaciones que divulgan el nombre del Premio Enrique Llovet por todo el mundo. Basta con investigar mínimamente para hacerse una idea de su inclusión en las biografías y bibliografías de los autores y en los estudios panorámicos del teatro español más reciente, como en el caso de *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones*, que da título a las actas del VIII Seminario Internacional del Centro de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELINET@T), dirigido por José Romera Castillo, editado en Visor Libros en 1998; o *El teatro de autor en España (1901-2000)*, de Manuel Gómez García, editado en curiosamente 1996, cuatro años antes de que finalizara su objeto de estudio, por la Asociación de Autores de



Teatro. Y, por supuesto, nuestra tesis doctoral sobre *La vida escénica en Málaga durante la primera década del s. XXI*.¹

La mencionada investigadora Berta Muñoz Cáliz (2012), del Centro de Documentación Teatral, en cuyo catálogo figura también el Premio Enrique Llovet a través de artículos como el que publicara *El País* el 9 de septiembre de 2006 con la noticia de la concesión del Premio al joven escritor gallego Manuel Burque, lo menciona, como vimos en su momento, en el apartado de las entidades convocantes. Ahora bien, los citados López Mozo y Orozco Vera, con estudios realizados un par de años más tarde, ni siquiera lo mencionan ya. Esta triste realidad obedece, sin duda, a que la vida de un Premio de teatro parece ser tan efímera como la propia representación escénica, de tal manera que, una vez desaparecido, cae en el olvido de inmediato.

Sin embargo, el Premio Enrique Llovet, como cualquier otro, llevaba el nombre de la ciudad donde era convocado, en este caso Málaga, más allá de los límites de la provincia. Y junto con el nombre de Málaga, el de su Diputación Provincial. Porque si, como señaló José Monleón en el XV Congreso de Literatura Española Contemporánea, celebrado precisamente en la Universidad de Málaga en noviembre de 2001, bajo el título *Teatro y antiteatro, la vanguardia del drama experimental*, los Festivales de Teatro nacieron con «el propósito de hacer llegar la cultura y el arte al medio popular, en ocasiones excepcionales, como una Fiesta y una muestra de la atención del poder» (Monleón, 2002: 105), de forma análoga, los Premios de Teatro fueron creados no solo con el propósito de fomentar la creación dramática, entre otras razones, sino también con la pretensión de difundir y prestigiar la propia entidad convocante.

Y, más aún, junto con el nombre de Málaga y el de su Diputación Provincial, el Premio recordaba y propagaba en cada edición lógicamente el del propio Enrique Llovet.

¹La tesis puede consultarse en: http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/Miguel_Angel_Jimenez.pdf.



Grandes críticos, filólogos, profesores de universidad, escritores y artistas de la cultura nacional y local, no solo del ámbito de las artes escénicas, conformaron el jurado en cada convocatoria, presidido por algún representante de la propia Diputación, según dijimos. Por mencionar solo algunos nombres, Pablo García Baena, Juan Campos Reina, Antonio Sánchez Trigueros, Ángela Monleón Cuesta, Alfonso Zurro, Ignacio del Moral, Yolanda Pallín, Óscar Romero, Antonio Garrido Moraga, Rafael Pérez Estrada o Francisco Ruiz Noguera. Solo esta nómina incompleta da cuenta del grado de exigencia y del nivel de calidad que la Diputación Provincial de Málaga le imprimió al Premio Enrique Llovet en cada edición. Se trataba, sin duda alguna, de hombres y mujeres que se hallaban, entonces como hoy, en primera línea, en la vanguardia de las letras españolas, cuya objetividad, conocimiento y criterio de selección de los textos, partiendo de su excelencia, eran absolutamente incuestionables.

Con respecto a los dramaturgos galardonados, desde Miguel Romero Esteo, ganador de la I edición en 1987, con su mencionada obra *Liturgia de Gárgoris, Rey de Reyes*, hasta Pedro Montalbán Kroebel, merecedor del XXI Premio en 2010, con su obra *Larga noche de silencio*, han sido reconocidos autores de la talla de Jerónimo López Mozo, Luis Riaza Garnacho, Juan Mayorga o nuestro Juan Manuel Hurtado, de nuevo por citar únicamente algunos nombres. Y si, como vimos al comienzo, para algunos supuso todo un aliciente y un estímulo para la creación, como en el caso confeso de Juan Mayorga, para otros el Premio Enrique Llovet representó una de las cimas de su producción dramática, que les permitió ganar cierta visibilidad y renombre dentro del panorama del teatro español más reciente. Para conocer los galardonados por el Premio en cada edición, remitimos a nuestra bibliografía, así como al catálogo del Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga.²

² El catálogo que puede consultarse en la siguiente dirección: <http://www.cedma.es/catalogo/buscar.php>.



Por último, según *El País*, en su edición de 5 de abril de 2002, que recogía la noticia del fallo de la XIV edición del Premio Enrique Llovet, «este premio es uno de los más importantes de España, junto con el Tirso de Molina y el Lope de Vega, y el segundo en dotación económica». Y según el madrileño Santiago Martín Bermúdez, el ganador de esa misma edición, quien también se pronunció sobre el certamen en el mismo artículo de *El País*, «lo más interesante es ver que hay una institución que saca un galardón muy bien dotado y organizado. Además el jurado ha sido totalmente independiente. No pertenece a ningún grupo de presión y eso es fundamental».

Así pues, creemos no equivocarnos al afirmar que la repercusión y el prestigio del Premio Enrique Llovet dentro del panorama de la creación teatral española era incuestionable, después de haber sido convocado durante tres décadas, desde su creación en 1986, como vimos. Cuando al brasileño afincado en Valencia Pedro Montalbán-Kroebe, ganador de la XXI edición de 2010 con *Larga noche de silencio* le preguntaron por la concesión del Premio desde la redacción de *Málaga Hoy*, como podemos leer en su edición de 6 de noviembre de ese mismo año 2010, este se mostró muy satisfecho, entre otras razones, según sus palabras, por el «mucho prestigio en la profesión» que poseía el Premio Enrique Llovet, de la Diputación Provincial de Málaga.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUADO FERNÁNDEZ, Ignacio, *Manual de transgresores*, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA), 1997.
- ALARCÓN, Diego, *El cónclave*, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA), 2005.
- BELLVINE, Juan Carlos, *El expreso de las once y diez*, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA), 2001.



- BUJALANCE, Pablo, «Enrique Llovet: Un siglo para pensar el teatro», en *Contraluz. Revista de Investigación Teatral de la ESAD de Málaga*, 2011, vol. 5, [en línea en] <http://esadmalaga.com/contraluz/contraluz5.pdf> [consultado el 27-10-2016], 222-228.
- BURQUE, Manuel, *Esperando al ruso*, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA), 2007.
- FORTUNY, Francisco, *Fábula de Fanes y Plutón*, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA), 1997.
- GALÁN, Eduardo, *La amiga del rey*, Murcia, Universidad de Murcia, 1996.
- _____, *La amiga del rey*, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA), 1997.
- GARCÍA, Alejandro V., *Ensoniñada y los cinco*, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA), 2003.
- GARRIGA VELA, José Antonio, *Formas de la huida*, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA), 1997.
- GÓMEZ GARCÍA, Manuel, *El teatro de autor en España (1901-2000)*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 1996.
- _____, *Diccionario AKAL de teatro*, Madrid, AKAL, 1998.
- HURTADO GARCÍA, Juan Manuel, *Variaciones Voltaire*, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA), 1997.
- JIMÉNEZ AGUILAR, Miguel Ángel, *La vida escénica en Málaga durante la primera década del s. XXI*, Madrid, UNED, 2015, [en línea en] http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/Miguel_Angel_Jimenez.pdf [consultado el 27-10-2016].
- JORNET, Alejandro, *Retrato de un espacio en sombras*, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA), 1998.
- LÓPEZ MOZO, Jerónimo, *Bagaje*, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA), 1991.



- ____, «Los premios de teatro, semillero de jóvenes autores», en José Romera Castillo (ed.), *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)*, Madrid, UNED, 2014, 54-66.
- LLOVET, Enrique, *La magia del teatro*, Madrid, Dossoles, 2001.
- MARTÍN BERMÚDEZ, Santiago, *El vals de los condenados*, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA), 2004.
- MAYORGA, Juan, *Himmelweg (Camino del cielo)*, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA), 2005.
- MEDINA VICARIO, Miguel, *Ácido lúdico*, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA), 1997.
- ____, *Veinticinco años de teatro español (1973-2000)*, Madrid, Fundamentos, 2003.
- MIRANDA, José Luis, *La niña del almanaque*, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA), 1997.
- MOLINARI, Andrés, *Pequeño diccionario de Teatro Andaluz*, Sevilla, Ediciones Alfar, 1994.
- MONLEÓN, José, «La guerra no ha terminado», en Salvador Montesa (ed.), *Teatro y antiteatro. La vanguardia del drama contemporáneo*, Málaga, Universidad de Málaga, 2002, 79-111.
- MONTALBÁN-KROEBEL, Pedro, *Larga noche de silencio*, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA), 2011.
- MUÑOZ CÁLIZ, Berta, «Los premios de teatro en la España del siglo XXI», Madrid, en *Don Galán*, 2, 2012, [en línea en] http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=1_3&pag=1 [consultado el 27-10-2016], 1-8.
- OROZCO VERA, María Jesús, «Los certámenes literarios y la joven dramaturgia: el impulso renovador proyectado por INJUVE y TAETRO», en José Romera Castillo (ed.), *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)*, Madrid, UNED, 2014, 67-78.
- PELÁEZ, María del Mar, «XXI Premio de Teatro Enrique Llovet», en *Contraluz. Revista de Investigación Teatral de la ESAD de Málaga*,



2011, vol. 5, [en línea en]
<http://esadmalaga.com/contraluz/contraluz5.pdf> [consultado el 27-10-2016], 222-228.

PÉREZ-RASILLA, Eduardo, «Notas sobre la dramaturgia emergente en España», Madrid, en *Don Galán. Revista de Investigación Teatral*, 2, 2012, [en línea en]
http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=1_6. [consultado el 27-10-2016], 1-6.

RIAZA GARNACHO, Luis, *Las máscaras*, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA), 1997.

ROMERA CASTILLO, José (ed.), *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones*, Madrid, Visor Libros, 1998.

ROMERO ESTEO, Miguel, *Liturgia de Gárgoris, rey de reyes*, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA), 1990.

SANTIAGO, Roberto, *Share '38*, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA), 2000.

VV.AA., *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 2009.

ZARZOSO MARTÍNEZ, Francisco, *Umbral*, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA), 1998.

ZONA, Gonzalo, *Pájaro nauseabundo (Walghvogel)*, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA), 2008.



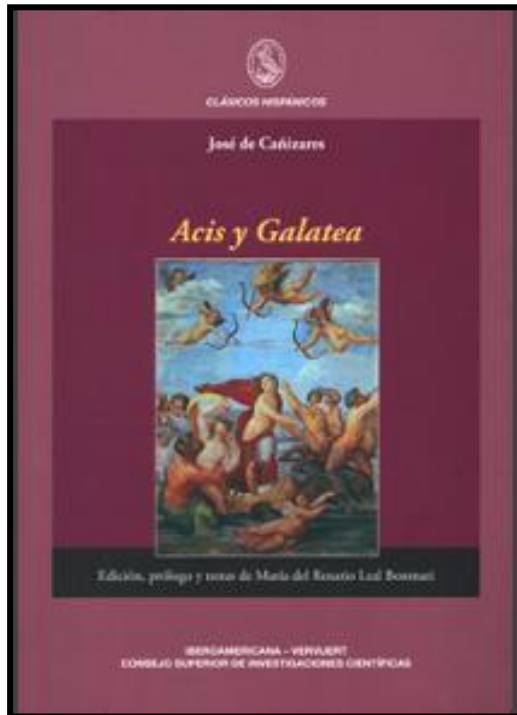
En primera fila

Front row

En première file

**José de Cañizares, *Acis y Galatea*
Edición, prólogo y notas de María del Rosario Leal Bonmati**

Cristina Roldán Fidalgo
Universidad Autónoma de Madrid
cristina.roldanf@uam.es



CAÑIZARES, José de: *Acis y Galatea*. Edición, prólogo y notas de María del Rosario Leal Bonmati. Madrid: Iberoamericana-Vervuert/Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2011. 251 pp. ISBN 978-84-00-09426-3

Una de las dificultades que se presentan al estudiar cualquier obra de teatro musical reside en conceder similar importancia a los elementos que la integran (literario, musical y escénico) que, como si de las caras de un poliedro se tratara, participan en igual medida en ella. Solo un acercamiento interdisciplinar permite la completa comprensión del hecho teatral, pues atendiendo de forma excluyente a uno solo de sus elementos se cae en una visión sesgada y errónea del mismo. Sin embargo, las fronteras existentes entre las disciplinas académicas suelen privar al investigador de las herramientas necesarias para alcanzar este conocimiento integral, que a menudo puede ser superado mediante la suma de las aportaciones de filólogos y musicólogos.

Dan fe de ello ediciones como la de la zarzuela *Los celos hacen estrellas* (1672) que realizaran los hispanistas John E. Varey y Norman D. Shergold en colaboración con el musicólogo Jack Sage¹. El trabajo conjunto de estos especialistas dio como resultado una publicación en la que se prestaba idéntica atención al manuscrito literario, y a su dramaturgo Juan Vélez de Guevara, al musical y a su artífice Juan Hidalgo, así como a lo relativo al lugar de la representación. Otro ejemplo reseñable es la colaboración del filólogo Jacinto Torres y el musicólogo Antonio Gallego en la edición de la comedia con música *Clementina* de Ramón de la Cruz y Luigi Boccherini (1786)². De forma similar, géneros como el melólogo han requerido una colaboración interdisciplinar, como evidencia la edición de *Doña Inés de Castro* de Comella y Laserna a cargo de los filólogos María Angulo y J. Daniel García en colaboración con el musicólogo Germán Labrador³.

No obstante, existen ediciones musicales que, aun habiendo sido abordadas únicamente desde el ámbito de la musicología, cubren todas las facetas del fenómeno teatral. Al respecto cabe señalar la realizada por el profesor Antonio Martín Moreno de la zarzuela *Salir el amor del mundo* (1696) de José de Cañizares y Sebastián Durón⁴. Además de atender al manuscrito literario y al musical, el musicólogo estudió la vida y obra de Sebastián Durón, la biografía de José de Cañizares y la importancia de la música en su producción dramática, y todo lo relativo a su puesta en escena. Asimismo, las ediciones que desde los años noventa viene publicando el Instituto Complutense de Ciencias Musicales acompañan a la transcripción de la partitura de la del libreto correspondiente, en aras a ofrecer una visión

¹ VÉLEZ DE GUEVARA, Juan, *Los celos hacen estrellas*, J. E. Varey, N. D. Shergold y Jack Sage (eds.), London, Tamesis Books Limited, 1970.

² CRUZ, Ramón de la y BOCCHERINI, Luigi, *Clementina*, Jacinto Torres Mulas y Antonio Gallego (eds.), Madrid, Consorcio para la organización de Madrid capital europea de la cultura, 1992.

³ COMELLA, Luciano Francisco y LASERNA, Blas de, *Doña Inés de Castro: escena trágico lírica*, María Angulo Egea, Germán Labrador López de Azcona y J. Daniel García Martínez (eds.), Salamanca, Grupo de Estudios del Siglo XVIII/Amnesia, 2005.

⁴ DURÓN, Sebastián y CAÑIZARES, José de, *Salir el amor del mundo*, A. Martín Moreno (ed.), Málaga, Sociedad Española de Musicología, 1979.



de conjunto de la obra, si bien es cierto que no siempre se presenta un estudio literario equiparable al musical.

En el caso de la zarzuela que nos ocupa, fue el musicólogo Luis Antonio González Marín el encargado de sacar a la luz la partitura de su compositor Antonio Literes y, secundariamente, el texto dramático⁵. Se culminaba así una trayectoria de exégesis del manuscrito musical que comenzó con las ediciones parciales de José Subirá y Felipe Pedrell, y continuó con la recuperación de la zarzuela por el grupo *Al Ayre Español* en 1999. Sin embargo, aún quedaban por revelar las «caras» restantes de *Acis y Galatea*, y con este fin la colección Clásicos Hispánicos del CSIC publicó la edición de María del Rosario Leal Bonmati en la que no solo se presenta un estudio pormenorizado del libreto y de la biografía de su artífice José de Cañizares, sino también la reconstrucción del aparato escenográfico. Nadie mejor que Leal para afrontar este ambicioso proyecto, pues cuenta con una estimable trayectoria como estudiosa del que fuera uno de los dramaturgos más importantes bajo el reinado de Felipe V: José de Cañizares (1676-1750)⁶.

Siguiendo la línea de sus investigaciones precedentes, en la presente edición la autora dedica un oportuno primer apartado («El autor y la época. José de Cañizares y el teatro entre dos siglos») al estudio del ambiente cultural de este periodo. Se trata de uno de los rasgos destacables de la introducción, ya que el periodo de entre-siglos ha sido uno de los menos atendidos por la historiografía, acaso ensombrecido por el ocaso del teatro del Siglo de Oro y la desaparición de sus grandes figuras, como Lope de Vega o Calderón de la Barca.

⁵ CAÑIZARES, José de y LITERES, Antonio de, *Acis y Galatea*, Luis Antonio González Marín (ed.), Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2002.

⁶ LEAL BONMATI, María del Rosario, «José de Cañizares (1676-1750): una revisión biográfica (1676-1724)» en *Dieciocho: Hispanic enlightenment*, 2008, vol. 31, núm. 2, pp. 241-265; y LEAL BONMATI, María del Rosario, «“El rey Enrique el Enfermo” (1709) de Cañizares: el retorno teatral a la Edad Media» en *Medievalismo en Extremadura: estudios sobre literatura y cultura hispánicas de la Edad Media*, J. Cañas Murillo, F. J. Grande Quejigo, y J. Roso Díaz (coords.), 2009, pp. 577-586.



Como explica la autora, Cañizares fue uno de los poetas dramáticos más programado en los corrales de comedias y, en Palacio, el único autor español que es representado ante los reyes y la corte. Entre su producción dramática ocupa un lugar destacado *Acis y Galatea*: por un lado, por ser la primera zarzuela española que presencié Felipe V en el Coliseo del Buen Retiro con motivo de su vigesimoquinto aniversario en 1708, y por otro, por el elevado número de fuentes literario-musicales que se han conservado de ella, debido a las numerosas reposiciones que experimentó tras pasar a los teatros públicos.

Ya desde el siglo XVI está presente en la tradición literaria de nuestro país la historia de los amores de Acis y Galatea y el cíclope Polifemo. Leal no pierde de vista esta realidad y en un apartado titulado «La materia dramática: el mito de Acis y Galatea» realiza una amplia revisión de la historia del mito desde la Antigüedad hasta la actualidad, tanto dentro como fuera de nuestras fronteras.

El aspecto filológico es sin duda el punto fuerte de esta edición en detrimento del musical, apenas presente. En la introducción se desmenuza el texto literario, estudiando en el apartado «Palabra y versificación» las estructuras métricas y los tipos de rima empleados en los diálogos del libreto, así como los aciertos y desaciertos en su uso. Este epígrafe se complementa con otro que atiende a las «Intervenciones musicales» y que pone en evidencia la necesidad de la colaboración entre filólogos y musicólogos a la que aludíamos al principio, ya que desde el primer momento la autora nos remite a la edición musical de González Marín. Lo que se analiza aquí son aspectos de la versificación adoptada en los recitativos y las arias, y la función que estos desempeñan junto con los coros en el desarrollo de la acción; los cuales son plasmados en unos útiles cuadros sinópticos.

La autora emplea otro recurso durante el análisis de *Acis y Galatea* que puede resultar de utilidad asimismo para futuras ediciones y que consiste en dividir las dos jornadas de la zarzuela en cuadros y escenas. Esto



facilita el manejo de la obra y permite examinar con detalle los recursos dramáticos que explota Cañizares, como puede comprobarse en el epígrafe titulado «Construcción teatral».

La atención al montaje escénico de *Acis y Galatea* es otra de las cuestiones destacables de la edición de Leal, aspecto ausente en la edición musical de González. A este fin, la autora recurre al especialista por antonomasia en los escenarios del Siglo de Oro, José María Ruano de la Haza⁷. A partir de las acotaciones del libreto, Leal analiza los movimientos de los actores, el vestuario, el *atrezzo* y los efectos sonoros en escena. Con el fin de entender cómo se integraron estos elementos en la práctica, se dedica el apartado «Proyecto de espectáculo», en el que se estudia el lugar de la representación a través de los planos conservados del Salón Dorado del Alcázar.

A lo largo de todo este recorrido, la autora no pierde de vista que buena parte de las decisiones tomadas por Cañizares en la confección del libreto estarían supeditadas al público al que se dirigía. No se ha de olvidar que se trataba de la primera zarzuela española a la que asistía Felipe V, y Cañizares tuvo que conciliar las convenciones del melodrama italiano, el teatro francés y la tradición española, para adecuarse al repertorio habitual de Palacio. Al mismo tiempo, fue una zarzuela que también se representó en los corrales de comedias, y con gran éxito a juzgar por sus numerosas reposiciones, por lo que tampoco estaría muy alejada del gusto popular. Este aspecto es desarrollado, a modo de compendio, en el capítulo titulado «Acis y Galatea (1708): un festejo para Felipe V y el pueblo de Madrid».

Cabe destacar también la bibliografía que antecede a la transcripción literaria, ordenada en fuentes documentales, bibliografía crítica, y monografías sobre José de Cañizares. En ella el investigador podrá encontrar obras de referencia que le proveerán de buena parte de las herramientas necesarias para enfrentarse a una edición de estas

⁷ RUANO DE LA HAZA, José María, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.



características. En este apartado se echa en falta que algunos de los títulos que figuran como parte de la bibliografía musical no hayan sido demasiado utilizados en el estudio introductorio. Así, en las puntuales referencias a la música de la zarzuela que se hacen a lo largo del texto tan solo se cita, además de la homónima edición musical de González Marín, la *Historia de la zarzuela* de Cotarelo⁸ y la *Historia de la música occidental* de Grout⁹. Se trata de estudios útiles, pero hoy en día superados tanto por estudios monográficos como por ediciones musicales de las que deja constancia la propia autora.

Llegados a la transcripción del texto dramático, nos encontramos ante una edición anotada con sumo detalle y acompañada de un aparato crítico más que considerable, dado que la filóloga coteja nada menos que cinco variantes textuales. La minuciosa edición del texto —que, no cabe duda, habrá sido resultado de innumerables revisiones y modificaciones— paradójicamente se hace notar en alguna errata, como la falta de correspondencia entre las notas al pie de página y las referencias insertas en los versos desde la página 173 a la 175. No obstante, ello no deslucen el ambicioso trabajo editorial, sino que es reflejo de la ingente labor que hay detrás y que no siempre se valora en su justa medida.

Con la publicación de María del Rosario Leal se abre el camino para que futuros estudiosos del teatro musical consideren en pie de igualdad el texto musical, el literario y su puesta en escena y, por consiguiente, tanto al compositor como al dramaturgo. Solo queda confiar en que futuras ediciones no descuiden ninguna faceta de ese complejo poliedro al que puede asimilarse el fenómeno teatral.

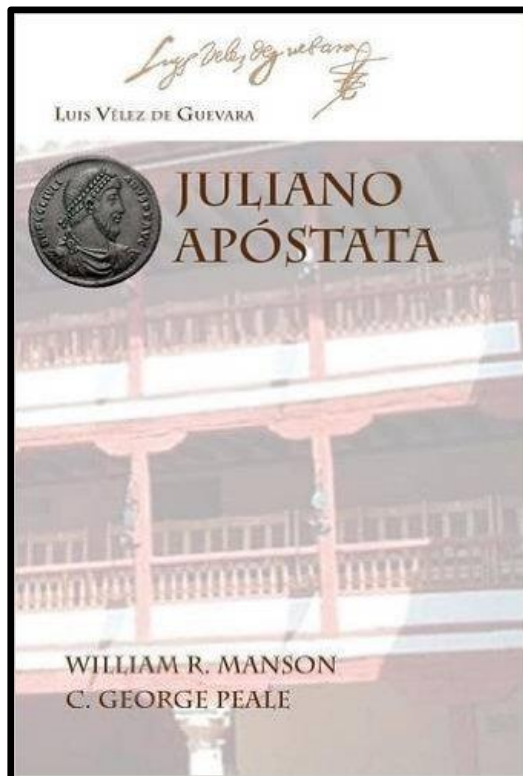
⁸ COTARELO Y MORI, Emilio, *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1934.

⁹ GROUT, Donald J., *Historia de la música occidental*, León Mames (trad.), Madrid, Alianza, 1986, 2 vols.



**Arturo Rodríguez López-Abadía (intr.), William R. Manson y C.
George Peale (eds.),
Luis Vélez de Guevara, *Juliano Apóstata***

M^a José Rodríguez Mosquera
Universitat de Barcelona
rodriguezmosquera@ub.edu



RODRÍGUEZ LÓPEZ-ABADÍA, Arturo (intr.), MANSON, William R. y PEALE, C. George (eds.), Luis Vélez de Guevara, *Juliano Apóstata*, Newark, Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, 2016, 136 pp. ISBN 978-1-58871-283-7

La colaboración entre los profesores William R. Manson y C. George Peale ha dado como resultado la edición crítica de la comedia *Juliano Apóstata* del dramaturgo sevillano Luis Vélez de Guevara. El presente volumen, editado por Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs con el número 86 dentro de la serie «Ediciones críticas», ofrece un estudio introductorio llevado a cabo por Arturo Rodríguez López-Abadía, un estudio bibliométrico, una amplia y cuidada bibliografía, y una rigurosa edición crítica bien detallada y fundamentada.

El profesor Arturo Rodríguez López-Abadía, comienza su estudio planteando la necesidad de recuperar las obras teatrales de carácter histórico y hagiográfico de Vélez de Guevara porque «es el dramaturgo clásico que más se ha ocupado de teatro histórico, basado sobre todo en la historia española medieval y contemporánea, pero también en la historia europea y la historia y hagiografía del cristianismo» [p. 13]. A partir de aquí, López-Abadía presta especial interés al «canon juliano», partiendo del florentino Lorenzo de Médici, en el siglo XV, y llegando hasta el escritor griego Nikos Kazantzakis en el siglo XX, pasando por el noruego Hanryk Ibsen, el ruso Dimitri Merezhkovsky, el francés Anatole France o el estadounidense Gore Vidal para demostrarnos cómo Vélez de Guevara formó parte del grupo de literatos que dedicaron alguno de sus escritos al emperador Juliano. Un ejemplo de ello es la obra que reseñamos en estas páginas, *Juliano Apóstata*, en la que el autor ecijano plasma la historia del emperador Juliano pero con ciertos matices que no corresponden al personaje tradicional, y hace partícipe a otros personajes históricos reales: San Mercurio y San Basilio. Este leve cambio manifiesta, por un lado, la tradición histórica y, por otro lado, los cambios legendarios de la cultura y la sociedad de la Europa del momento, lo que nos lleva, como bien expone Arturo Rodríguez, a los tres pilares fundamentales sobre los que se desarrolla *Juliano Apóstata*: «sobre una base histórica –la vida y la muerte del emperador Juliano–, sobre una base legendaria a partir de un personaje histórico –el soldado Philopátor–, y sobre una base cultural en la que se entrecruzan dos Santos Mercurio diferentes en la memoria histórica» [p. 13].

A continuación, el profesor López-Abadía, ofrece una descripción detallada de quién fue el personaje de Philopátor y de los elementos que tomará Vélez de Guevara para su comedia sobre el emperador Juliano. Nos descubre a este personaje histórico que nació en el siglo III en Exentos (Capadocia), en el seno de una familia pagana y cuyo padre, Yares, fue atacado por una bestia salvaje durante una campaña de caza y quedó desmayado, instante en el que tuvo una visión divina que le advertía de que



su hijo sería testigo de la grandeza de Cristo. A partir de este momento, Yares y su familia se bautizan y pasan a llamarse Noé (Yares), Safina (su madre) y San Mercurio (Philopátor). Más tarde, Mercurio, a petición del emperador Decio, reemplazó a su padre en su puesto de militar y formó parte del ejército romano, donde se ganó el respeto y la admiración de sus tropas. Cuando lo trasladaron a Roma, la ciudad fue atacada por los bereberes, y el emperador Decio, incapaz de hacer frente a la situación, tuvo miedo hasta que Mercurio le dijo: «No temas, Dios destruirá a tus enemigos y nos dará la victoria» [p. 14]. Tras días de intensa lucha, aparece, enviado por Dios, el arcángel San Miguel para ofrecerle una espada a Mercurio a fin de que acabe con los enemigos. Una vez vence a los bereberes, Decio lo nombra príncipe del ejército, pero cuando el emperador desata su persecución contra los cristianos, Mercurio «es torturado, encarcelado y finalmente decapitado» [p. 15], convirtiéndose así en un mártir cristiano.

De la historia de San Mercurio, Arturo Rodríguez nos expone los elementos que Vélez de Guevara adaptó para llevar a cabo *Juliano Apóstata*: La leyenda sucede en el siglo IV en Capadocia, cuando el emperador Juliano se halla con su ejército en Persia y cae exhausto por obra del propio San Mercurio, que le desvela los hechos a San Basilio el Magno cuando se encuentra en prisión por mandato del propio Juliano.

Asimismo, en el estudio introductorio, Arturo Rodríguez López-Abadía nos da a conocer, por una parte, a los tres investigadores que se han interesado por el estudio de *Juliano Apóstata*: Forrest Eugene Spencer y Rudolph Schevill y, recientemente, David Castillejo, quien la sitúa entre las obras «de gran interés teatral», señalando que es «tema histórico y sombrío» [p. 15]. Por otra parte, el argumento de la comedia, en la que Vélez de Guevara plasma elementos históricos reales como base de su pieza, pero los varía según sus intereses escénicos, como sucede por ejemplo con Basilio y Juliano, que en la realidad histórica habían sido compañeros de estudios, pero, en cambio, es ficticio que Juliano ordenara matar a Mercurio o que deseara a Sofonisba. Y, finalmente, las dos fuentes que tuvo en cuenta el



autor a la hora de escribir su obra teatral: *Historia imperial y Cesarea en la qual en summa se contienen las vidas y hechos de todos los Césares, Emperadores de Roma, desde Julio César hasta el Emperador Carlos Quinto*, de Pedro de Mexía (Sevilla, 1545), en la que se compila las dignidades y excesos de Juliano; y *Flos Sanctorum*, de donde toma gran parte del Acto III. Como consecuencia, según indica, con certeza, López-Abadía, «la aportación de Vélez de Guevara a la historia y leyenda del emperador Juliano el Apóstata resulta ser de importancia notable, porque su obra, teatralmente impactante y bien construida, con originalidad se ocupó de la historia de Juliano, conjugándola, con no menos ingenio, con la *Flos Sanctorum*. Por esto, *Juliano Apóstata* es una buena muestra de la importancia de rescatar textos olvidados del dramaturgo de Écija» [pp. 23-24].

En el siguiente apartado, «Estudio bibliométrico», se precisa la historia textual y se profundiza en la versificación de cada uno de los tres actos. Para la presente edición, se tienen en cuenta y se describen los tres testimonios que se han cotejado: dos sueltos (*S1* y *S2*) que, según los editores, no indican la procedencia, y un manuscrito (*MS*) cuya letra pertenece al siglo XVII. Estos tres testimonios, con toda probabilidad, deriven de una única fuente, posiblemente un autógrafo perdido.

En el presente volumen se parte de la lectura de *MS* y, a continuación, se coteja con *S1* y *S2* –copia, esta, que deriva de *S1*–. Ahora bien, si el *MS* guarda lecciones equivocadas, estas se subsanan con las sueltas, es decir, con *S1* y *S2*. Asimismo, para que al lector moderno le resulte más fácil la interpretación del texto, se han regularizado las diferentes grafías y se han tenido en cuenta las normas de acentuación de la Real Academia Española (RAE).

El aparato crítico que prosigue al texto, en lugar de estar compilado al final de la edición, lo encontramos, oportunamente, en nota, lo que facilita la consulta al lector porque puede ver con mayor claridad las distintas variantes que existen entre el texto principal y los cotejados.

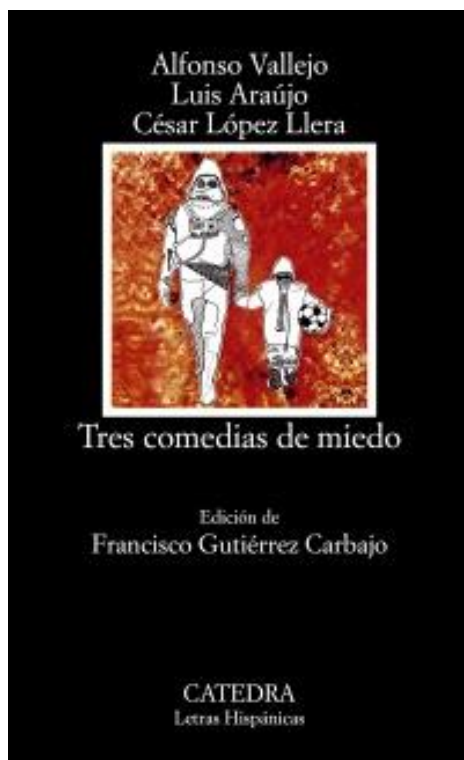


Al final de la obra se reúne un abundante cuerpo de notas aclaratorias que facilitan la comprensión al público lector, ya que se explican «vocablos, expresiones idiomáticas, refranes, alusiones históricas, bíblicas, folclóricas y mitológicas, y particularidades gramaticales, sintácticas, métricas e incluso ortopoéticas» [p. 30]. En último lugar, viene el «Índice de voces comentadas» que ayuda al lector a encontrar la información con mayor celeridad.

La edición realizada por William R. Manson y C. George Peale contribuye, de manera seria y rigurosa, a la recuperación de la comedia *Juliano Apóstata* del dramaturgo sevillano Luis Vélez de Guevara. La aportación de ambos editores, además de facilitar la comprensión del texto y de ofrecer una lectura minuciosa, es una excelente labor dentro del teatro clásico.

Tres comedias de miedo (Panic, No perdáis este tren y Bagdad, ciudad del miedo), de Alfonso Vallejo, Luis Araújo y César López Llera
Edición de Francisco Gutiérrez Carbajo

Ana Prieto Nadal
SELITEN@T (UNED)
apriet22@gmail.com



VALLEJO, Alfonso; ARAÚJO, Luis y LÓPEZ LLERA, César, *Tres comedias de miedo (Panic, No perdáis este tren y Bagdad, ciudad del miedo)*, Edición de Francisco Gutiérrez Carbajo, Madrid, Cátedra, 2016, 376 pp. ISBN: 978-84-376-3505-7.

Francisco Gutiérrez Carbajo, Catedrático de Literatura en la UNED, define el miedo desde ámbitos como la filosofía y la neurología, y aclara que las tres obras reunidas en este volumen —*Panic*, de Alfonso Vallejo; *No perdáis este tren*, de Luis Araújo, y *Bagdad, ciudad del miedo*, de César López Llera— enfocan este sentimiento universal y transversal desde un punto de vista esencialmente político y en tanto que mecanismo de control social. La exhaustiva y erudita introducción de Gutiérrez Carbajo, en pos de

una contextualización y una interpretación que ilumine las obras presentadas, no solo recorre la historia de la filosofía —Maquiavelo, Hobbes, Locke, Rousseau, Schopenhauer, etc.— sino también y sobre todo la historia del teatro, desde la catarsis aristotélica hasta el teatro del romanticismo y mostraciones más contemporáneas como el teatro pánico de Fernando Arrabal o las propuestas de Rodrigo García y José Manuel Corredoira, entre otros. Todo ello pasando por el barroco, el género gótico y el teatro policíaco, así como por la «tanatología teatral» de Antonin Artaud, Jean Genet, Tadeusz Kantor, Heiner Müller o Jan Fabre.

Neurólogo clínico, poeta, pintor, dramaturgo y científico, Alfonso Vallejo (Santander, 1943) es un autor renovador y rupturista, superador del realismo y considerado por parte de la crítica como un autor-isla. Vallejo, para quien el teatro es susceptible de adquirir una dimensión terapéutica, opta siempre por un espectáculo abierto, poliédrico y cambiante, capaz de sustentar una diversidad de voces y una multiplicidad de estados de conciencia que están en relación con sus investigaciones científico-filosóficas. *Panic*, que en palabras de Gutiérrez Carbajo consigue «una anarquía milimétrica, un caos de alta precisión» (p. 67), permite el acceso a distintas dimensiones y estados de conciencia de un hombre que resultó herido en el atentado contra las Torres Gemelas de Nueva York y ahora se halla en una unidad de cuidados intensivos. Se trata del director de la Cárcel del Estado, James o Rex, que, en el desdoblamiento que produce su alucinación, revive o recrea su miedo ante un personaje llamado Fati —apelativo procedente del adjetivo «fatídico»—, que trabaja como empleado de prisiones y se presenta como un fanático partidario de la astucia y la inteligencia radical y mortífera. Hay dos James, el moribundo en su cama de hospital, y su alter ego Rex, que protagoniza las situaciones elucubradas por un yo disgregado. Además de Fati, interactúan con él Greta, su terrorífica esposa, y Nina, enfermera a la vez que reclusa y amante. Como en otras piezas de Vallejo, los personajes, plurívocos y polifónicos, alternan en sus diálogos lo risible e incongruente con cierto aliento lírico. El lenguaje busca subvertir



la lógica a través de la liberación del subconsciente, y muestra así diversas formas, más ficcionales que reales, de vivir y de pensarse; estos distintos niveles de realidad e irrealidad incluyen morfina, alucinaciones y desdoblamientos, así como referencias metateatrales. La pieza entera adquiere una textura pesadillesca donde prolifera la violencia: fantasías de uxoricidio, mujeres que destripan perros, terroristas disfrazados de confesores, etc. Con todo, en este teatro convertido en laboratorio o campo de pruebas, se impone, más allá del pánico y el horror, una implacable lucha por la supervivencia.

Luis Araújo (Madrid, 1956), dramaturgo, actor, director y guionista, practica un teatro comprometido, con estrategias y tesis brechtianas y una cierta vocación de disidencia. La obra *No perdáis este tren* es una adaptación de la novela *La madre* (1907) de Máximo Gorki, y en ella la protagonista absoluta es Pelagia, una mujer que aprendió de su hijo la capacidad de lucha y de oposición, y que decidió pasar del fatalismo de su vida anterior, de la sumisión rutinaria y temerosa, a la revolución. El resto de personajes —el hijo, el marido, los compañeros de lucha— son meramente aludidos. El monólogo es una suerte de epílogo de su vida, a la vez que un prólogo a la punición inminente. La adaptación de Araújo plantea una única escena: en una estación de tren, Pelagia, acechada por dos policías, custodia una maleta llena de octavillas, periódicos y pasquines. La obra entera constituye una retrospección en que se plantean los asuntos fundamentales de la novela de Gorki y las adaptaciones de Bertolt Brecht y de Max Aub: «la verdad, el miedo, la vigilancia, la actividad revolucionaria, la educación» (p. 99). En su monólogo, Pelagia rememora las palizas de su marido y lo que era la vida antes, cuando nadie soñaba con cambiar nada. Su hijo Pavel y los amigos de este, jóvenes valientes que jamás expresaban dolor, incertidumbre o abatimiento, y que iban a la cárcel con una sonrisa en los labios, han sido sus referentes: «¡No hay que dejar solos a los jóvenes! Su audacia es más sensata que nuestra prudencia» (p. 220). Ellos soñaban con el triunfo de la justicia, y



Pelagia se entregó a su causa. Una vez depuesto el miedo, la madre se encamina sin titubeos hacia su destino.

César López Llera (Madrid, 1963), dramaturgo, profesor y periodista, se ha caracterizado siempre por su compromiso político y social. *Bagdad, ciudad del miedo (Tragedia preventiva)* —que obtuvo en 2009 el Premio Lope de Vega y fue reescrita especialmente para este volumen— se sitúa inicialmente en Estados Unidos, con banderas tricolores e imágenes de las Torres Gemelas en llamas: «Nuevo milenio en la aldea global y la sociedad de la información. Zona cero de la ciudad neocapitalista de Nueva York, abrasada por el integrista islámico» (p. 233). George W. Bush lee la Biblia y conversa con el fantasma de Abraham Lincoln, que no consigue disuadirlo del ataque a Irak. En el cuadro tercero, imágenes de Google Earth se suceden a ritmo vertiginoso y funcionan como mecanismo de transición que nos conducirá a otro escenario, Bagdad, y más concretamente a la casa de una familia de clase media. Después de que Bush declare la «guerra preventiva», se irán alternando dos puntos de vista: el de la familia de Samira y sus padres, y el de tres militares americanos en Bagdad. Al final, ambas tramas convergerán y se trenzarán en alianzas interesadas, delaciones y asesinatos. La familia iraquí ve recortada su libertad y amenazada su integridad física, y empieza a reproducir el conflicto en casa: el Padre reniega de sus antiguas costumbres liberales y denigra los valores occidentales que anteponen los intereses individuales a los de la comunidad; la Madre se lamenta de que «Tras vivir bajo la opresión de un tirano, nos toca sobrevivir bajo el terror de muchos» (p. 265), y Samira sueña con poder quitarse el hiyab y volver a hacer teatro. Por otra parte, en la base americana, una Cabo de origen dominicano que se alistó porque quería mejorar su calidad de vida —«Por creer en el sueño americano ahora sufro la pesadilla iraquí» (p. 313)—, un Soldado dispuesto a combatir contra el «fascismo islámico», y un Sargento machista y depredador que estuvo en Bosnia, Macedonia y Afganistán haciendo «turismo bélico de calidad» (p. 299), se sienten imbuidos de la misión de derrocar el mal en la que consideran una guerra justa. López Llera, que se ha

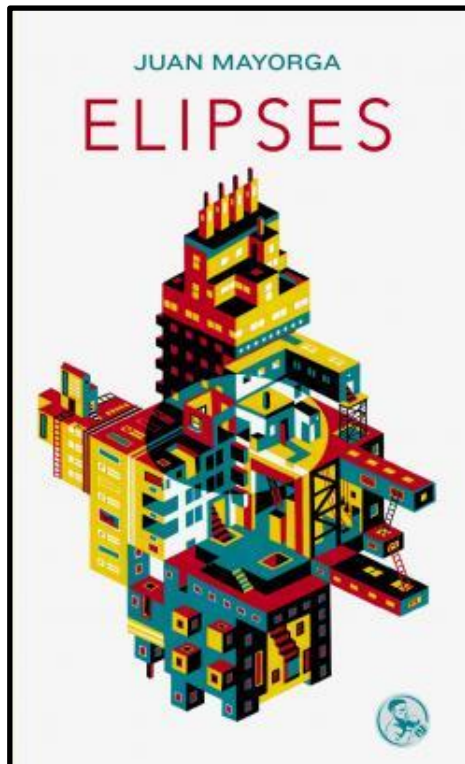


documentado profusamente, utiliza abundantes referencias históricas, políticas y religiosas, y construye unos diálogos expresivos y enormemente eficaces, aderezados con oportunas citas literarias, especialmente de poetas iraquíes, así como expresiones procedentes de discursos presidenciales y de la actualidad periodística, lemas pacifistas —«No blood for oil»— y consignas de Sadam Husein gritadas por un loro muy valleinclanesco, entre otros muchos recursos.

Las tres obras muestran un profundo compromiso social y humano —más que político en un sentido partidista o panfletario—, y apuestan por personajes vitalistas y revolucionarios. El común denominador es la dimensión política del miedo, con derivas existenciales y neurológicas. *Panic*, de Alfonso Vallejo, muestra el miedo a la soledad, la desmaterialización y la angustia, a través de un individuo que ha perdido la secuencia de los acontecimientos y distorsiona una realidad inefable e incognoscible. En *No perdáis este tren*, de Luis Araújo, una madre se implica, con su hijo, en la lucha revolucionaria porque quiere conocer la verdad, unida —como en Gorki— a la razón y al afán de instruir; para ello deberá superar el miedo. En *Bagdad, ciudad del miedo (Tragedia preventiva)*, César López Llera nos sitúa en el escenario de las contiendas y muestra la postura fuerte y valiente de unos personajes que ya no tienen nada que perder: «¿Miedo a que nos maten? ¿Para qué van a matarnos si ya estamos muertos?» (p. 292). Hay en estas piezas, rebosantes de talento y riesgo artístico, mucho de redención catártica, y una rica elaboración literaria que alcanza gran variedad de tonos y registros.

Juan Mayorga: *Elipses. Ensayos (1990-2016)*

José Manuel Corredoira Viñuela
Dramaturgo
escalaceli@gmail.com



MAYORGA, Juan, *Elipses. Ensayos (1990-2016)*, Segovia, Ediciones La uña RoTa, 2016, 443 páginas. ISBN: 978-84-95291-41-7.

Los ensayos completos de Juan Mayorga recogen escritos teóricos del dramaturgo madrileño comprendidos entre los años 1990 y 2016. El libro está dividido en cuatro secciones: *Focos*, *Ejes*, *Intersecciones*, *Tangentes*, más una conversación con el crítico Ignacio Echevarría (*Par*) y dos piezas breves (*Elipse de elipses*) publicadas con anterioridad (581 mapas, en la antología *Teatro breve actual. Modalidades discursivas*, ed. F. Gutiérrez Carbajo, Castalia, Barcelona, 2013, págs. 309-317; y *Tres anillos*, Teatro del Astillero, Madrid, 2004, págs. 20-24). En el prólogo del libro explica Mayorga la singularidad y el lugar que estos textos ocupan en su obra: se trata de escritos vinculados explícita o implícitamente a su tesis doctoral

(*Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*, Anthropos, Madrid, 2003). Los ensayos de Mayorga remueven multitud de cuestiones muy complejas (es una de las mayores virtudes del libro: vaya por delante), de modo que aquí sólo vamos a hacer un somero repaso por algunas de ellas (las que consideramos principales, señaladas por el propio autor como ejes vertebrales de su pensamiento: la filosofía, el teatro, el par cultura / barbarie, la idea de Humanidad, Walter Benjamin, el Holocausto, la memoria), con la vista puesta en ese «diálogo» o «confrontación» al que el autor alude en más de una ocasión, como la base de la inteligencia y entendimiento entre las personas.

En primer lugar, queremos hablar de la concepción que el propio Mayorga tiene de la filosofía (en relación con el teatro). Escribe el madrileño: «Entiendo la filosofía como un plan de vida al que todos estamos llamados» (pág. 13). Y en otro lugar: «Lo propio del filósofo es el asombro radical, la interrogación incesante acerca de todo, empezando por sí mismo». La filosofía, reino de lo abstracto, en apariencia se opone al teatro (reino de lo concreto, «de los cuerpos en situación»); pero esa oposición no es real, según Mayorga, porque «teatro y filosofía nacieron juntos y enseguida se miraron. Desde su origen, el teatro –su existencia misma– dio que pensar, al tiempo que se convirtió en un espacio de circulación y confrontación de ideas» (pág. 181). «La filosofía y el arte tienen como misión decir la verdad». El arte, como la filosofía, «desvela la realidad, la hace visible». Sin embargo, la verdad no es evidente de suyo, es una construcción (pág. 322). Si hay un arte que tiene por misión decir la verdad, ese es el teatro. Mayorga parece estar haciendo suyas ciertas afirmaciones que encontramos representadas en Heidegger. Escribe el filósofo alemán en *El origen de la obra de arte*: «Cuando en la obra se produce una apertura [desvelamiento, desocultamiento] del ente que permite atisbar lo que es y cómo es, es que está obrando en ella la verdad». Y también: «Esta apertura, es decir, este desencubrimiento, la verdad del ente, ocurren en la obra». La obra de arte, como en Mayorga, desvela la verdad, una verdad (del griego *alétheia*) que es



vista como des-ocultamiento (*a-létheia*) de una realidad que se escondería detrás del velo de las apariencias. «El compromiso [del teatro] –escribe Mayorga en la pág. 143 de su libro– es decir la verdad. De eso se trata: de decir la verdad. De hacer visible la realidad. De hacerla visible, porque la realidad no es evidente. De desvelarla, porque está enmascarada». Y en otro lugar: «El teatro hace la vida humana visible, nos da a ver de qué está hecha. Es un mirador a la existencia. Es, inmediatamente, filosofía» (pág. 89). Pero esa idea de verdad de estirpe heideggeriana es completamente metafísica. Mayorga, contradictoriamente, añade que esa verdad no es natural (no hay nada detrás del velo), sino que es construida (verdad procesual, apagógica); pero a la vez está presuponiendo una realidad inmanente que ha de ser puesta al descubierto por el artista (por el filósofo). La confusión es mayor cuando leemos que la filosofía es un plan de vida general, un llamado que todos debemos seguir. Es decir: todos los hombres somos filósofos. O para decirlo con Kant: los hombres «filosofan» (en un sentido psicológico, que es el que se apropia Mayorga: «piensan», «problematizan», «cavilan»), no hacen Filosofía. Cuando Mayorga dice que lo propio de la filosofía es el asombro radical, la interrogación incesante acerca de todo, incluso de uno mismo, parece ir en la misma línea subjetivista. Sin embargo, ese asombro radical no es una particularidad del filósofo, sino de todos los hombres; en este sentido, tan filósofo sería Mayorga como un winnébago o un botocudo: «Poca duda cabe de que todo grupo humano, desde tiempo inmemorial y por pequeño que fuera, incluía individuos obligados por su temperamento e intereses a ocuparse en los problemas fundamentales que acostumbramos llamar filosofía» [Radin, 1960: 23]. Por otro lado, la interrogación incesante acerca de todo (incluido uno mismo, duda metódica que puede conducir al escepticismo, según aquello que decía Herbart: «Todo principiante es un escéptico, pero todo escéptico también es un principiante») no sería privativa del filósofo o del pensador; el niño, en las primeras fases de su desarrollo (tal y como demostraron Piaget, Bowlby y otros psicólogos evolutivos), se interroga constantemente acerca de su presencia en el mundo, pero jamás



diremos de él que es un pensador o un filósofo. Afirmar que la filosofía y el teatro nacieron juntos revela un completo desconocimiento de lo que es la filosofía (cuyo cometido no es «prever el horror antes de Auschwitz»: págs. 58 y 70 del libro de Mayorga. La filosofía no es un arte adivinatorio. La filosofía carece, igualmente, de componentes «gestuales». El filósofo no trabaja con gestos, sino con ideas. Cuando la filosofía «enmudece», como quiere Mayorga, deja de ser filosofía. En ese caso, la actitud del filósofo se parece más a la del *homo religiosus*, a la del místico: «De lo que no se puede hablar, mejor es callarse», L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, 7). No sabemos si Mayorga quiere decir que el teatro y la filosofía nacieron a la vez, hermanados (en dependencia mutua), o que son dos instituciones contemporáneas. Si se refiere a lo segundo, es cierto que el teatro (cuyos orígenes nadie ha podido establecer con certeza, más allá de la existencia de un puñado de *fragmenta* de Tespis, Quérilo, Frínico, Epicarmo... y de la primera pieza conservada: *Los persas* de Esquilo, representada el año 472 a. C., tragedia que recoge diversos episodios de la derrota de los persas a manos de los griegos, «guerra que, por cierto, Esquilo eligió contar desde los vencidos», escribe Mayorga en la página 154 de su libro. Lo que no puntualiza es que esa obra es, en realidad, una tragedia patriótica, una exaltación de los griegos, que habían ganado la batalla de Salamina ocho años antes. Esquilo se muestra condescendiente con los vencidos, pero, como señala Bowra, «quedaría disminuida la magnitud de la victoria griega si Esquilo hubiese presentado a los persas bajo una luz despectiva, mientras que el mostrarlos en toda su grandeza da un mayor alcance a su tema y le permite enfatizar su enseñanza: Jerjes padece un orgullo presuntuoso, y por eso los dioses lo llevan a la guerra y lo castigan con su derrota» [1974: 128]); es cierto que el teatro convive con las especulaciones de los metafísicos presocráticos, pero nada sabemos de sus reflexiones sobre la escena (si las hubo). La filosofía como disciplina académica es un invento más tardío que el teatro. Sólo se puede hablar de ella a partir de Platón, quien sí reflexiona sobre el papel del teatro (y de las artes en general) en la ciudad (véase *República*, 394b-395b;



Leyes, 816 d-817 d; *Banquete*, 223 d), y luego más pormenorizadamente su discípulo Aristóteles en la *Poética*. Desde su origen, escribe Mayorga, el teatro dio que pensar sobre su existencia, al tiempo que se convirtió en un espacio de circulación y confrontación de ideas. Puede que así fuera, pero, como decimos, no han llegado hasta nosotros esas reflexiones metateatrales. En cuanto a que se convirtiera en «un espacio de circulación y confrontación de ideas», en el marco de la *pólis* griega, de eso no cabe ninguna duda, pero no de ideas filosóficas, sino míticas, religiosas, ético-morales, políticas (escribe J. A. López Férez: «Se ha insistido hace unos años en que el verdadero *aspecto político* de las tragedias esquileas no consiste en la mención de hechos contemporáneos –reforma del Areópago, alianza de Atenas y Argos, etc.– sino en plantear los límites de la condición humana, así como la relación entre el hombre y la divinidad, y, además, en ocuparse de todo lo referente al trabajo humano. [...] Así sucede especialmente en *Persas*, *Orestía* y *Prometeo*, donde, mediante una tensión continua y un razonamiento ético-religioso, se intenta comprender la realidad» [1990: 22]). El teatro es un producto de la *pólis*, como la filosofía, pero el tipo de reflexión que persiguen es muy diferente. La filosofía, como saber no sustantivo, de segundo grado, parte de la existencia de otros saberes previos (científicos, tecnológicos, religiosos, mitológicos...), incluido, por supuesto, el teatro [Bueno, 1970; Bueno, 1995]. El teatro ofrece una imagen de la ciudad, pero a una escala todavía muy elemental o primaria (por decirlo de alguna manera, apenas ha despegado del mundo mítico-sacral del que depende: «las tragedias mismas no eran un entretenimiento secular, sino un rito religioso» [Parke, 1977: 134]), escala que es completamente rebasada por las especulaciones filosóficas en cuanto trituración de los mitos, crítica de los dioses, de la política.... Son, pues, dos ámbitos diferentes, independientemente de sus mutuas intersecciones (la filosofía tiene en el teatro y en los mitos un vivero sobre el que especular; y el teatro –al menos a partir de Eurípides: el poeta del racionalismo socrático, según Nietzsche– también se contamina de la filosofía).



Veamos ahora qué entiende Mayorga por teatro (en relación con la filosofía). En su escrito más teórico («Razón del teatro», págs. 87 ss.) es definido como «el arte de la reunión y de la imaginación», el arte del encuentro (conflictivo) entre el actor y los espectadores: «... no hay conflicto mayor entre los que el teatro puede ofrecer que aquel que se da entre los actores y el resto de la asamblea teatral» (pág. 95). El teatro «es asamblea» (pág. 94), es un «medio constitutivamente asambleario» (pág. 153). Por eso mismo es, también, un arte político: «convoca a la polis y dialoga con ella» (pág. 131). Pero esa definición de teatro como asamblea resulta, cuando menos, problemática. El Diccionario de la Academia define «asamblea» en su primera acepción como la «reunión de los miembros de una colectividad para discutir determinadas cuestiones de interés común y, en su caso, adoptar decisiones». Por ejemplo: una asamblea de estudiantes (o de mujeres como la descrita por Aristófanes en *Ecclesiazusae*, que instaura «un comunismo llevado al extremo de hacer de la *pólis* un *oîkos* o casa común de todos los ciudadanos» [Gil, 2013: 406]). Como segunda acepción ofrece la siguiente definición: «Reunión de miembros de un cuerpo constituido, convocada reglamentariamente para deliberar sobre asuntos privados o públicos». La tercera acepción del DRAE parece alejarse de lo que estamos hablando: «Reunión numerosa de tropas para su instrucción o para entrar en campaña»; salvo que entendamos que la finalidad del teatro sea convocar al público (visto ahora como un retén de soldados) para instruirlo en una determinada ideología, verbigracia. No es el caso, como decimos. Tampoco puede considerarse el encuentro entre los actores (y el resto del tinglado teatral) y el público como una asamblea, porque la relación que se establece entre ellos es asimétrica, implica desigualdad. Diremos que el teatro es una asamblea en condiciones muy diferentes a las propuestas por Mayorga. Un colectivo de actores puede reunirse en asamblea para deliberar y discutir (de forma consensuada) los pormenores de la obra que van a representar, porque las relaciones que se establecen entre ellos son igualitarias, horizontales (aunque estén pautadas por un director de escena); mientras que la relación del actor



con el espectador siempre es vertical, asimétrica. El teatro (del griego *theátron*) es el «lugar adonde se va a contemplar», a escuchar a los actores, no a dialogar (a «conversar», pág. 95) con ellos ni a deliberar asuntos relativos a la *pólis* (todo ello sin menoscabo de que los espectadores, al abandonar el teatro, una vez concluida la obra, se reúnan, ahora sí, «en asamblea» para discutir aspectos relacionados con lo que acaban de ver. Lo principal aquí es que el carácter asambleario que Mayorga asigna al teatro no tiene lugar durante el «hecho teatral»). El edificio teatral también puede servir de receptáculo, eventualmente, para que otras personas diferentes de los actores se reúnan en asamblea. Es el caso del teatro romano de Itálica, que a finales del siglo III o principios del IV deja de ser utilizado como lugar de espectáculos para convertirse en un espacio que alberga reuniones ciudadanas [Sánchez Gutiérrez, 2003: 167]. Pero lo que quiere decir Mayorga es cosa distinta. La asistencia al teatro tiene, indudablemente, el carácter de una ceremonia civil, política (en un sentido lato): reunión de espectadores delante de un escenario en el marco de la ciudad (en Grecia las *Dionisias Urbanas* recibían el nombre de *πανηγύρεις*, asambleas, «término que refleja esa solidaridad del colectivo, de todo el pueblo que puede participar en ellas» [García López, 1992: 41]). Dicho de otro modo: el teatro se hace *ante* una asamblea de espectadores, pero no *en* asamblea con ellos. El dramaturgo, a través de la fábula (o por mejor decir: de los personajes encarnados en el actor), quiere hacer llegar al público un mensaje en forma de palabras («El teatro es el arte de la palabra pronunciada», dice Mayorga en la pág. 92 de su *Órganon* teatral) y provocar en él una reacción crítica, no gregaria («Hacer de cada espectador un crítico: ese imperativo es el legado político más importante de Brecht», pág. 94); por eso dice Mayorga (pág. 88) que el teatro «no sucede en el escenario, sino en el espectador, en su imaginación y su memoria». O más precisamente: «en el doble fingimiento del actor y el espectador, en ese contrato implícito conforme al que éste se hace cómplice de las mentiras de aquel» (pág. 87). Ahí reside la esencia del hecho teatral. Ahora bien: esa reacción crítica que cabe esperar del espectador a través de



la fábula teatral y los actores que la representan podrá ocurrir o no. Más bien me inclino a creer que en muy contadas ocasiones el espectador sale del teatro «transformado», como quiere Mayorga, convertido en un ciudadano más responsable y libre, más crítico hacia el poder. El alcance práctico que podamos otorgar al teatro, como institución pública, es muy limitado. De ahí su componente utópico (que Mayorga no desmiente). En este sentido, el teatro nunca será «imbatible como medio de representación del mundo» (pág. 338), por mucho que deseemos lo contrario. Lo que el teatro representa es una parte del mundo (pero no «el mundo» en general) en colisión permanente con otras partes del mundo...

Otro de los «tememas» que recorren el libro de Mayorga es la Idea de Humanidad. «El productor de cultura puede contribuir a que su sociedad se represente su experiencia como una experiencia completa o hacer que su sociedad reconozca su incompletitud respecto de esa suma de la experiencia que sólo posee toda la humanidad» (pág. 26). «... lo que está en peligro en Auschwitz no es el pueblo judío, sino la humanidad» (pág. 60). «Cada función de teatro debería ser una celebración de la humanidad» (pág. 94). «Más allá de la condición histórica, hay la condición humana, la Humanidad» (pág. 154 y 165). «El poeta no ha de ser fiel al documento, sino a la Humanidad» (pág. 155). «La historia del teatro histórico es una historia de la Humanidad» (pág. 157), etc., etc. Mayorga está utilizando aquí una idea de Humanidad genérica, abstracta (y, por lo tanto, de carácter utópico, metafísico: una doctrina monista de la Humanidad), asociada a los llamados Derechos Humanos (derechos éticos que también comportan obligaciones). El problema es que no existe la Historia del Género Humano, la Historia de la Humanidad. La idea de Humanidad solo puede entenderse en el sentido de que una parte de esa humanidad asume el papel de reorganizar al resto (según la dialéctica de los Estados imperialistas). La Humanidad no puede ser entendida como un todo, algo que está dado de antemano anterior a sus especificaciones en razas, sexos, religiones, culturas... diferentes y contrapuestas entre sí. La educación del hombre a través del productor de cultura, como quiere Mayorga (el



dramaturgo, en este caso), está dirigida al individuo en cuanto figura universal y común a toda la Humanidad, sujeto de los derechos humanos en abstracto (sin especificar las determinaciones de raza, cultura... como decimos). Lo que ocurre es que ese hombre abstracto no existe; el hombre es siempre un sujeto corpóreo que vive en un entorno definido: el marco de la ciudad. Un ciudadano que forma parte de una totalidad dotada de normas morales y políticas concretas (con su propio lenguaje opuesto a otros lenguajes, en el marco de una estructura social diferente a la de otros ciudadanos, con su religión contradistinta de la de otros pueblos con los que vive en permanente conflicto...). La supuesta unidad de los hombres (la Idea metafísica de Humanidad, postulada por Kant en *La paz perpetua*, y por Mayorga en su obra homónima) hay que verla en realidad como una fuente de disociación más que de cohesión. La unidad del Género Humano no es una unidad armónica, pues normalmente se asienta sobre la desigualdad de los hombres (dicho de otro modo: sobre la base de la explotación de una parte de la humanidad a manos de otra u otras). En Auschwitz no se puso en peligro, por lo tanto, a la humanidad, como dice Mayorga, sino a una parte de esa humanidad: los judíos. El productor de cultura nunca podrá dar cuenta de la «suma de la experiencia de la humanidad», sino de una parte de ella: la suya, en oposición a la de otros con los que entra en colisión (en 2002 Abu Bakar Bashir, líder de la Yemaa Islamiya, rama de Al Qaeda en el sureste asiático, declaró: «Los problemas [de la humanidad] se solucionarán el día en que la *sharia* [ley islámica] se aplique en todo el mundo»; el amor del Führer –decía Goebbels– pertenece a toda la humanidad, y si esta lo supiera, «se despediría en ese mismo instante de sus falsos dioses y lo honraría a él»). Si cada función de teatro fuese «una celebración de la humanidad» en general, como quiere Mayorga, habría que incluir prácticas y costumbres de algunas partes de esa humanidad que son claramente incompatibles con las que se desarrollan en Occidente. En ese sentido, el productor de cultura de una sociedad occidental nunca podrá defender en un escenario la ceremonia de la mutilación genital femenina (que, además, no es un ritual islámico) vulnerando de ese modo el



derecho de ciertas comunidades musulmanas a preservar su identidad. Porque los rasgos identitarios de las sociedades occidentales (una parte de la humanidad) son incompatibles con la idea de identidad que se forjan las sociedades árabes, africanas (Yemen, Yibuti, Somalia, Guinea...) o «nuestros contemporáneos primitivos»...

Resultan igualmente problemáticas otras muchas consideraciones que encontramos en el libro de Mayorga; por ejemplo, las ideas de cultura y barbarie que maneja. «La lucha contra la barbarie empieza por el gesto crítico desde la cultura y ante la cultura»; «Sin crítica, la cultura prepara la barbarie. Ella misma es barbarie»; «Un hombre al que se educa en la aceptación acrítica de la cultura, está siendo educado para la barbarie», escribe en la página 25 (repitiendo como un mantra el *dictum* benjaminiano: «Todo documento de cultura es al mismo tiempo un documento de barbarie»³² –véanse las págs. 35, 59, 61, 83, 98, 132, 148, 241 y 408 de su libro). La pregunta que nos hacemos es la siguiente: ¿a qué cultura se está refiriendo Mayorga? ¿A la anglosajona, la china, la española, la wahabita / salafista, la griega (los valores de la *paideía* clásica), la melanesia (estudiada por Leenhardt en *Do Kamo*), la *cultura animi* de Cicerón...? Mayorga vuelve a hablar en términos maximalistas, manejando una idea mí(s)tica de cultura (idea-fuerza –en el sentido de Fouillée– que ha venido a desempeñar en nuestro tiempo el mismo papel que en el siglo XX tuvo el mito de la raza). ¿No es acaso la guerra (y quien dice guerra –«ese maestro de violencia», según Tucídides, III, 82– dice también el *Gulag*, la bomba atómica y los *Konzentrationslager*s) el producto genuino de la civilización? ¿Por qué hablar, entonces, de barbarie?

Otro de los asuntos tratados en el libro de Mayorga es la *Shoah* (término hebreo para referirse al Holocausto). Llama la atención la insistencia de Mayorga (y la de muchos historiadores) a la hora de hablar de la muerte de seis millones de judíos a manos de los nazis (durante el período

³² Tesis VII *Sobre el concepto de historia*; en W. Benjamin, *Obras*, I, vol. 2, Abada, Madrid, p. 309; Íd., *Obras*, II, vol. 2, p. 80.



1941-1945), lo que estos llamaron la «solución final» (*Endlösung*), cuando durante el mismo período exterminaron y torturaron («septembrizaron») al doble de personas en toda Europa: entre doce y trece millones, no solo judíos, sino también eslavos (polacos, checos, serbios, bosnios, rusos...), comunistas, homosexuales, testigos de Jehová, gitanos (unos 800.000), discapacitados (el Parlamento alemán ya había aprobado en 1940 una ley de eutanasia causante de la muerte de 250.000 enfermos), prisioneros de guerra soviéticos, disidentes alemanes, republicanos españoles (7.000 solamente en la «fábrica de cadáveres» de Mauthausen), delincuentes comunes, presos políticos (entre ellos, muchos religiosos; véase *Lingua Tertii Imperii*, pág. 166), negros, francmasones... Como señala Norbert Bilbeny, el Holocausto estuvo precedido por la ofensiva del turco Talaat Bey contra los armenios, el *pogrom* de Simon Petlyura contra los judíos ucranianos durante la guerra civil rusa, la actuación de Lavrenti Pávlovich Beria al frente de la checa de Georgia, así como los primeros *gulags* soviéticos [1993: 17]. Pero tal vez resulte excesivo hablar de «la atmósfera antisemita que a lo largo de veinte siglos fue preparando la solución final» (pág. 249 del libro de Mayorga; véase a este respecto el capítulo II de la Primera Parte de *Mi lucha*, donde Hitler describe su conversión al antisemitismo radical durante la estancia vienesa). Dedicó el dramaturgo madrileño algunos artículos y ensayos a la obra de Primo Levi (menciones a *Los hundidos y los salvados*, pero no, por ejemplo, a *Si esto es un hombre*, su obra más autobiográfica), al libro de Jean-François Forges *Educar contra Auschwitz* (pero no a *El hombre en busca de sentido*, de Victor Frankl, psicólogo clínico y prisionero nº 119.104 del *lager* de Auschwitz II-Birkenau. Forges menciona en su libro al sacerdote católico, luego ascendido a Obispo de Múnich en 1964, Ernst Tewes, responsable indirecto de la muerte de docenas de niños judíos. Resulta obligado recordar aquí el drama de Rolf Hochhuth *El vicario*, sobre la responsabilidad del Papa Pío XII en el Holocausto. Según el historiador y jesuita francés Pierre Blet —contra John Cornwell, quien en *Hitler's Pope. The Secret History of Pius XII* afirmó que Monseñor Pacelli era un filonazi—, Pio



XII no condenó el Holocausto porque desconocía que existiese, y su silencio ante las persecuciones de los nazis habría sido en interés de los judíos, para no agravar su situación. En 1919, siendo nuncio apostólico en Múnich, escribió una carta en la que describía a los judíos con los peores colores; obra de un colaborador de la nunciatura. Puede que así fuera, pero llevaba la rúbrica del nuncio Pacelli. Guenter Levy recabó el testimonio de uno de sus secretarios, el padre Robert Leiber, para el que Pio XII «siempre contempló el bolchevismo ruso como más peligroso que la Alemania nacionalsocialista». No en vano, su predecesor en el cargo, Pio XI, ya había establecido en la encíclica *Quadragesimo anno* que el socialismo era incompatible con las enseñanzas de la Iglesia; véase Hannah Arendt, «El vicario: ¿culpable de callar?», *Claves de Razón Práctica*, nº 95, septiembre de 1999, págs. 6 y 7; el artículo de la filósofa alemana se publicó originalmente el 23 de febrero de 1964 en la *New York Herald Tribune Magazine*, con motivo del estreno norteamericano de la obra de Hochhuth); a los ensayos de Reyes Mate *Por los campos de exterminio* y *Memoria de Auschwitz*. El propio Mayorga ha dramatizado esas experiencias en su pieza *Himmelweg*, que gira en torno al delegado suizo de la Cruz Roja Maurice Rossel y su visita al gueto de Terezín. Mayorga no se explica el asesinato de seis millones de judíos europeos. Tampoco comprende la existencia del «mal absoluto», «lo impensable que ha tenido lugar» y que da que pensar: Auschwitz. Escribir un teatro contra los campos de concentración («la institución más trascendente de la norma totalitaria», según Arendt, *The Origins of Totalitarianism*, Harcourt, Brace, Jovanovich, New York, 1973, pág. 441) sería una derrota de Hitler (pág. 172). Victor Klemperer hablaba en un libro admirable (*La lengua del Tercer Reich*) de la «desnazificación» de Alemania: «algún día, [la palabra] “desnazificación” caerá en el olvido, pues habrá dejado de existir la situación a la que debía poner fin. Hasta entonces, sin embargo, transcurrirá un largo período, porque no sólo ha de desaparecer la acción nazi, los hábitos de pensamiento nazis y su caldo de cultivo: el lenguaje del nazismo» [2001: 12]. Yo no creo que el caldo de cultivo del nazismo fuese su lenguaje; en cualquier



caso, escribir contra Auschwitz no evitará que se repita. De hecho ya se ha repetido (Pol Pot, guerra de los Balcanes, Ruanda...; la España del 36 se arrojó a la contienda sin tener en cuenta la experiencia de siglo y medio de guerras civiles: «Lección jamás aprovechada» [Caro Baroja, 1972: 316]), y nadie nos asegura que no volverá a repetirse en el futuro por muchas funciones de teatro que veamos sobre el *lager*. Thomas Bernhard lo tenía claro cuando denunció en *Heldenplatz* (1988) la «nazificación» (o ausencia de «desnazificación» real) de la sociedad austriaca de su tiempo. Lo comprobamos cuando leemos en la prensa (*El País*, 1 de octubre de 2016) esta declaración de Bettina Kudla, parlamentaria de la Unión Cristianodemócrata (CDU), el partido de la canciller alemana Angela Merkel: «La inversión étnica ha comenzado. Es necesario actuar». «Inversión étnica» (*Umvolkung*) fue una expresión popularizada durante el nacionalsocialismo. Con ella los nazis se referían al proceso de germanización de los territorios conquistados en Europa oriental; pero en los ambientes de ultraderecha se emplea ahora para alertar sobre una supuesta colonización de la cultura islámica de Alemania. Las palabras no vuelven porque nunca se han ido. La vicepresidenta de Alternativa para Alemania (AfD) reivindicó hace poco en una entrevista el uso de otra palabra favorita de los nazis: *Völkisch* («término traducido por “racista” en la versión de *Mi lucha* autorizada por la Editora Central del Partido Nacional Socialista alemán, publicada en Ávila en 1935»; ápod *LTI*, pág. 57, n. 15). En las manifestaciones contra los refugiados que llegan a Alemania, las del movimiento islamófobo PEGIDA (Patriotas Europeos contra la Islamización de Occidente) o las de AfD, es habitual –art. cit.– escuchar expresiones como «Volksverräter» (‘traidor al pueblo’) o «Lügenpresse» (‘prensa mentirosa’), también utilizadas hasta la saciedad por el régimen de Hitler. Según el sociolingüista Horst Dieter Schlosser (autor del libro *El lenguaje bajo la cruz gamada*), «estas palabras ya se usaban antes del nazismo, pero fue entonces cuando se popularizaron. Desde entonces nunca desaparecieron. Tanto en el este como en el oeste de Alemania seguían presentes, pero en grupos minoritarios, en los márgenes de la sociedad. La



diferencia es que ahora algunos tratan de rehabilitarlas y volver a hacerlas presentables en discursos mayoritarios. Con la ventaja añadida de que muchos alemanes no tienen el referente de haber vivido ni la dictadura nazi ni la posguerra»...

Hablando del teatro de Tabori sobre el Holocausto (págs. 252 ss.) escribe Mayorga: «Narrar una acción en lugar de darla a ver [se refiere al asesinato de unos niños en la escena once de su pieza *Jubiläum*] es aquí, me parece, antes que una opción técnica, una opción moral tomada desde el convencimiento de que hay cosas que deben ser sabidas pero que no pueden ser mostradas». Lo que nos situaría, según Mayorga, cerca de la tragedia griega, cuando Eurípides nos escamotea la agonía de Hipólito, «que sólo conocemos por el relato de Terámenes» (en realidad el relato es contado por un mensajero –*nomen nescimus*– y no por Terámenes, el ayo de Hipólito en la *Fedra* de Racine). El trágico griego, apunta Mayorga, «podía estar animado de razones cercanas» a las de Tabori. No sabemos las razonadas razones de Tabori; lo que parece claro es que el papel del mensajero o *ángelos* en la tragedia griega no es el que le asigna Mayorga, cuya función es meramente «técnica» ante la imposibilidad de representar acciones más allá de la *orchestra*, ni de mostrar lo que sucedía en el interior de la *skéné*. El mensajero suple, por lo tanto, una debilidad material (¿cómo mostrar si no en escena la peripecia de Hipólito con su mar azotador, sus olas monstruosas, una cuadriga de cuatro yeguas, un toro mugidor surgido de las aguas, «al modo de prodigio brutal», que espanta a las cuatro bestias, «de horror enloquecidas», saltando por los aires los cubos de las ruedas y las clavijas del eje, etc.?). Del mismo modo, la función del mensajero no tendría que ver con ninguna regla que vetase la visión de sucesos sangrientos o patéticos delante del público. Al contrario: no parece haber prevención ante la idea de que se muestren a la vista las consecuencias de los actos violentos; por ejemplo, cuando Ágave entra en escena con los vestidos ensangrentados y blandiendo la cabeza de Penteo ensartada en el tirso (*Bacantes*, vv. 1169 ss.). Tampoco tendría que ver con una herencia de la pureza ritual, o con razones estéticas como las



invocadas por Horacio (*Ars Poetica*, 182 ss.: «Non tamen intus / digna geri promes in scenam; multaque tolles / ex oculis, quae mox narret facundia praesens»; «Mas tal vez no conduce / que algún hecho en las tablas se practique; / sino que al Pueblo explique / una fiel narración lo que no vea»; trad. de Tomás de Iriarte [Brioso Sánchez, 2006: 111-119]).

Dedica Mayorga otro ensayo del libro a analizar el drama calderoniano *El Tuzaní de la Alpujarra*. Ve Mayorga a nuestro mayor dramaturgo como un escritor conservador (lo cual es un anacronismo. ¿Acaso Shakespeare era más progresista por escribir para la corte de los Tudor?), a pesar de lo cual «ofrece una mirada crítica hacia una España homogeneizada por guerras y decretos de expulsión» (pág. 158). Yo no creo que Calderón ofrezca ninguna mirada crítica hacia España. Como ha señalado Ignacio Arellano, Calderón en realidad nunca toma partido (mucho menos catequiza), siendo evidente la contradicción entre la voz que otorga a las razones de los moriscos en su sublevación contra Felipe II, y lo que escribe en *La niña de Gómez Arias*, donde legitima las acciones de los Reyes Católicos ante los incumplimientos de aquellos. O con lo que expresa en *El príncipe constante*, donde defiende una guerra justa en la expansión cristiana de los portugueses durante la conquista de Ceuta [García Hernán, 2006: 184]. Según Mayorga, la guerra de los moriscos de Granada es presentada por Calderón como «una guerra civil entre españoles» (págs. 158 y 177). Calderón nunca dice ni deja entrever tal cosa. Ahora bien, ¿eran españoles los moriscos? El arabista Serafín Fanjul lo niega tajantemente, y Julio Caro Baroja también lo pone en duda. Llamamos guerra civil «a la que tienen entre sí los habitantes de un mismo pueblo o nación» (DRAE). Para Fanjul, dos son las notas de pertenencia a un pueblo: la comunidad cultural y la voluntad de formar parte de tal grupo humano. Ninguno de los requisitos se cumple en el caso de los moriscos, que nunca se sintieron españoles (según Caro, «los moriscos, como grupo, eran irreductibles» [1976: 14]). Y no podían sentirse españoles al ser excluidos de los intereses mayoritarios a la vez que persistían en su aislamiento del grupo mayoritario, resistiéndose a la integración («Al tiempo



de la sublevación de los granadinos –escribe Caro Baroja–, los alpujarreños hablaban única y exclusivamente el *algarabía*», op. cit., pág. 132). Eran anticatólicos y antiespañoles, y su actitud de odio visceral y desquite hacia el país en que vivían [Fanjul, 2004: 63, 76, 82, 85 y 86]. ¿Cómo hablar entonces de guerra civil entre españoles?...

Quedan otras muchas cuestiones en el tintero. La más importante tal vez tenga que ver con el espinoso asunto de las «memorias colectivas» (pág. 153), la «memoria histórica» o la memoria a secas. Como escribe Mayorga (pág. 172), «el teatro, arte de la memoria, puede hacer sensible el olvido». Es una cuestión muy compleja que desborda el marco de esta reseña. Si no entiendo mal, gracias al teatro se puede recuperar la memoria colectiva de los pueblos, que yace ocultada, olvidada por una parte de la Humanidad. El problema consiste en que esa memoria colectiva (en el sentido de Halbwachs) es un seudoconcepto. No existe tal cosa como la «memoria histórica» o la «memoria colectiva» (según Todorov, «la memoria colectiva no es una memoria sino un discurso que se mueve en el espacio público» [2002: 159]). Y por lo tanto, la institución teatral nunca podrá tener entre sus objetivos recuperar lo perdido que se encuentra oculto a la espera de ser desvelado (más que reconstruido). Habría que distinguir entre «memoria individual» (episódica) y «memoria personal». La memoria individual tiene su asiento en el cerebro de cada hombre, sólo conserva las vivencias y experiencias subjetivas (el «Teatro de la memoria» de Kantor habría que interpretarlo en este preciso sentido: págs. 243-247). La memoria personal, en cambio, implica a otras personas dadas a escala histórica y en relación con la vida pública (política, artística, etc.). Pero la memoria personal es siempre parcial, no se puede convertir en memoria histórica objetiva. El teatro histórico, al «levantar o derruir imágenes del pasado» (pág. 181), puede contribuir, en realidad, a la *damnatio memoriae* (o lo que es lo mismo: a la tergiversación de los hechos, como en el caso del *Don Carlos* de Schiller, «un absurdo – como obra histórica– desde el principio hasta el fin» [Juderías, 2003: 246-247]).



BIBLIOGRAFÍA

- ARENDT, H., *The Origins of Totalitarianism*, Harcourt, Brace, Jovanovich, New York, 1973.
- _____, «El vicario: ¿culpable de callar?», *Claves de Razón Práctica*, nº 95, septiembre de 1999.
- BILBENY, N., *El idiota moral. La banalidad del mal en el siglo XX*, Anagrama, Barcelona, 1993.
- BOWRA, C.M., *La Atenas de Pericles*, trad. de Alicia Yllera, Alianza Editorial, Madrid, 1974.
- BRIOSO SÁNCHEZ, M., «Algunas observaciones sobre el mensajero en el teatro ático clásico», en *Koinòs Lógos. Homenaje al profesor José García López*, Universidad de Murcia, 2006.
- BUENO, Gustavo, *El papel de la filosofía en el conjunto del saber*, Ciencia Nueva, Madrid, 1970.
- _____, *¿Qué es la filosofía?*, Pentalfa, Oviedo, 1995.
- CARO BAROJA, J., *Los Baroja*, Taurus, Madrid, 1972.
- _____, *Los moriscos del reino de Granada. Ensayo de Historia social*, Istmo, Madrid, 1976.
- FANJUL, S., *La quimera de al-Andalus*, Siglo XXI, Madrid, 2004.
- GARCÍA HERNÁN, D., *La cultura de la guerra y el teatro del Siglo de Oro*, Sílex Ediciones, Madrid, 2006.
- GARCÍA LÓPEZ, José, «Tragedia griega y religión», *Minerva. Revista de filología clásica*, nº 6, 1992.
- GIL FERNÁNDEZ, Luis, ed., *Aristófanes, Comedias*, tomo III, Biblioteca Clásica Gredos, Madrid, 2013.
- JUDERÍAS, J., *La leyenda negra. Estudios acerca del concepto de España en el extranjero*, Junta de Castilla y León, 2003.
- KLEMPERER, V., *LTI. Apuntes de un filólogo*, trad. de Adan Kovacsics, Editorial Minúscula, Barcelona, 2001.
- LÓPEZ FÉREZ, J. A., «Tragedia griega y pensamiento», *Epos*, nº 6, 1990.



PARKE, H. W., *Festivals of the Athenians*, Thames & Hudson, London, 1977.

RADIN, P., *El hombre primitivo como filósofo*, trad. de Abelardo Maljuri, Eudeba, Buenos Aires, 1960.

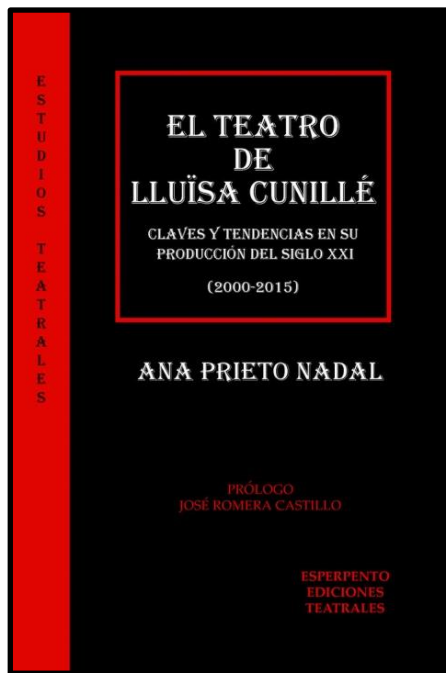
SÁNCHEZ GUTIÉRREZ, O., «La *proedria* del teatro romano de Itálica: mármol al servicio de las *elites*», *Zephyrus*, nº 56, 2003.

TODOROV, T., *Memoria del mal, tentación del bien. Indagación sobre el siglo XX*, Península, Barcelona, 2002.



Ana Prieto Nadal, *El teatro de Lluïsa Cunillé. Claves y tendencias en su producción del siglo XXI (2000-2015)*

Laeticia Rovecchio Antón
Laeticia.rovecchio@gmail.com



PRIETO NADAL, Ana, *El teatro de Lluïsa Cunillé. Claves y tendencias en su producción del siglo XXI (2000-2015)*, Madrid, Esperpento Ediciones Teatrales, 2016, 211pp.
ISBN 978-84-945155-2-1

En este estudio, fruto de la tesis doctoral «El teatro de Lluïsa Cunillé en el siglo XXI (2000-2014)», realizada bajo la dirección del profesor José Romera Castillo, autor del prólogo de este libro, Ana Prieto Nadal desmenuza las claves y tendencias de la última producción teatral de la dramaturga catalana. Para ello, centra su análisis en trece obras: *Passatge Gutenberg* (2000), *El gat negre* (2001), *El aniversario* (2002), *Aquel aire infinito* (2003), *Ilusionistas* (2004), *Barcelona, mapa de sombras* (2004), *Occisió* (2005), *Conozca usted al mundo* (2005), *La cantant calva al McDonald's* (2006), *Après moi, le déluge* (2007), *El bordell* (2008), *Geografia* (2014) y *El carrer Franklin* (2015). Mención aparte merecen los

dos anexos que cierran esta investigación en los que se recogen dos entrevistas conducidas por Prieto Nadal, la primera a Xavier Albertí y la segunda a Paco Zarzoso, dos colaboradores habituales en las creaciones de Lluïsa Cunillé. Ambos compañeros de proyectos –cabe recordar que la dramaturga, junto a Paco Zarzoso, coautor de numerosas piezas, y Lola López, crea, en 1995, la compañía Hongaresa de Teatre– reflexionan, desde un profundo conocimiento, brindado por sus repetidas colaboraciones a lo largo de más de veinte años, sobre muchas claves evolutivas e interpretativas de su teatro.

Discípula de la denominada «Escola de Sanchis», Lluïsa Cunillé (Barcelona, 1961) es una de las autoras teatrales con una trayectoria más sólida y prolífera. Desde su primer estreno con *Rodeo* en 1992 en la Sala Beckett de Barcelona ha cosechado numerosos reconocimientos y premios entre los que destaca el Premio Nacional de Literatura Dramática (2010). Su escritura se inicia, entonces, en la década de los 90, coincidiendo con el resurgir del teatro de texto (p.23) y se va desarrollando dentro de las coordenadas de un teatro cuyo «tema fundamental, único, recurrente [...] es el de las relaciones humanas en nuestra sociedad actual, en clave cotidiana e íntima.» (p.42). Además de esta vinculación con el teatro de texto, es importante subrayar que esta década de 1990 es especialmente fructífera para la dramaturgia femenina cuyos nombres empiezan a aflorar, aunque todavía demasiado tímidamente, como Angélica Liddell, Gracia Morales, Inmaculada Alvear, Itziar Pascual, Laila Ripoll, Yolanda Dorado, Yolanda Pallín, entre otras. Por ello, el trabajo de Prieto Nadal no solo es una referencia ineludible para los estudiosos de la obra de Cunillé, sino que también favorece la contextualización de su obra dentro del panorama teatral catalán y español contemporáneo.

Consciente de toda la larga trayectoria de Cunillé, la investigadora traza constantes puentes entre sus inicios dramatúrgicos y la producción de este primer cuarto de siglo, lo que ayuda notablemente a tomar conciencia de la evolución de los matices de su escritura. No en vano la estudiosa



despoja a los textos de todos los elementos que los componen (título, personajes, tiempo, espacio, temática...) para perfilar todas sus filigranas en una investigación filológica y escénica. Así, al referirse a los personajes, Prieto Nadal destaca el punto de partida, en las primeras piezas, de un personaje dibujado «como un residuo, como algo incompleto o apenas entrevisto» (p.45) que se convierte paulatinamente en un ente de gran peso cuyos atributos, como los del *flâneur* (o *personaje-caracol*, según Xavier Albertí), de lo grotesco o de la frustración, permiten ahondar en su constitución. En efecto, estos atributos revelan cierto predetermino a través del cual los personajes se encuentran en una especie de encrucijada que plantea un cambio sustancial en sus existencias, por lo que se impone la necesidad de la decisión. De manera que el personaje adquiere mayor relevancia en los textos más actuales en los que Cunillé se centrar en el debate surgido de sus propias palabras, de sus gestos, para extrapolar estas vivencias a cuestiones de índole más social y política porque, como subraya la investigadora en su análisis de *Passatge Gutenberg*: «El proceso de (re)construcción del otro, de su secreto, está íntimamente relacionado con el proceso de (re)pensarse uno mismo y asumir la propia identidad» (p.79). Lo mismo ocurre con el espacio y el tiempo que constituyen un nuevo punto de experimentación, que, a su vez, desemboca en una hibridación de los géneros y de los discursos. De modo que en las últimas producciones la dramaturga usa textos de tiempos pasados, referencias culturales e históricas que promueven no solo un diálogo entre su obra y la de otros autores, sino también favorece esta abertura sociopolítica de los conflictos tratados. Al fin y al cabo, sentencia Ana Prieto Nadal, el teatro de Lluïsa Cunillé es «concebido como un lugar de la transformación y de la revelación, del ilusionismo y también de la verdad» (p.155).



Representación de *El pleito que puso al diablo el cura de Madrilejos*, de Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla y Mira de Amescua

Juana Escabias

Dramaturga, directora de escena y miembro de AITENSO, Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro

www.juanaescabias.es

El sábado 2 de septiembre de 2016, el teatro de la casa de la cultura de la localidad de Madridejos (Toledo) fue escenario de un extraordinario evento, la representación de la pieza teatral *El pleito que puso al diablo el cura de Madrilejos*, escrita durante el siglo XVII por tres de los más excelentes dramaturgos de nuestro Siglo de Oro: Luis Vélez de Guevara, Francisco de Rojas Zorrilla y Antonio Mira de Amescua. Los afamados ingenios, colaboraron en la escritura de la pieza, encargándose cada uno de ellos de una de las tres jornadas en las que queda dividido el drama, estrenado en los corrales de comedias de la época. La obra estuvo en repertorio hasta principios del siglo XVIII, cuando fue censurada por la Inquisición. El montaje del pasado 2 de septiembre constituyó un hito, la recuperación de un material escénico de gran valor cultural y patrimonial.



El público abarrotó el teatro. En la foto, primero por la izquierda, el alcalde de Madridejos junto a la butaca vacía de George Peale (co-autor de la edición de la comedia) que se encontraba en el escenario.

Como tantas otras obras del repertorio áureo, *El pleito que puso al diablo el cura de Madrilejos* está basada en un hecho histórico acontecido en la mencionada villa, que en el título de la comedia muta su actual denominación de Madridejos por Madrilejos. En aquel lugar, en marzo de 1604, la vecina Catalina Díaz (apodada “La Rojela” por ser vástaga de Mateo García Rojel), acudió en compañía de su hermana a visitar al entonces cura de la localidad, Juan García. La mujer sufría extraños y perturbadores cambios en su estado de ánimo, pasando de la euforia a la depresión y acompañando esas mutaciones de ataques de ira o melancolía. La afectada y su familia se planteaban con frecuencia y temor la posibilidad de que estuviera endemoniada. Acudieron a la Iglesia desesperadas, solicitando ayuda.



Imagen de la representación.

Juan García, párroco de la localidad, tenía fama de exorcista. Tomó interés en el asunto, investigó qué podía suceder y descubrió que en la partida de bautismo de Catalina aparecía un error en la fórmula ceremonial empleada durante el acto del bautismo. Según se recogía en el libro de actas bautismales de la villa, la niña había sido bautizada «En el nombre del Padre y del Hijo», pero no se mencionaba a la tercera persona «el Espíritu Santo».

El bautizo, por lo tanto, era incompleto y debía repetirse, con objeto de liberar a Catalina de los demonios que habitaban en su cuerpo. Según la crónica histórica, tras confesarla, el cura la exorcizó, conjurándola en latín hasta el 21 de abril, cuando la rebautizó en presencia del Comendador y otras autoridades. Aparecieron entonces cuarenta y cinco legiones de demonios, compuestas cada una por 6.666 demonios cada legión, que volaron sobre las cabezas de los concurrentes para esfumarse después. El hecho alcanzó gran fama en la época, por eso fue encargada la escritura de la pieza, que contaba de antemano con el reclamo de la expectación popular. Vélez de Guevara volcó su capacidad épica en la primera jornada, Rojas Zorrilla su habilidad para la introspección en el alma humana en la segunda parte, encargándose de la tercera correspondiente a la ceremonia del exorcismo al doctor en teología Mira de Amescua. La obra teatral resulta de gran valor y singularidad en el acervo de nuestro teatro clásico porque es la única de escenificó un exorcismo.



Imagen de la representación.

El texto, con una formidable introducción documental, fue publicado durante 2012 por conocidos especialistas internacionales en teatro español del Siglo de Oro, Piedad Bolaños Donoso (de la Universidad de Sevilla),



Abraham Madroñal (del Consejo Superior de Investigaciones Científicas) y C. George Peale (profesor emérito de la Universidad Estatal de California en Fullerton. Peale, que ha publicado 56 ediciones críticas de comedias de Luis Vélez de Guevara, asistió a la función del 2 de septiembre, en la que previamente se presentó el libro en el propio escenario del teatro.

La representación, dirigida por Javier Sánchez Gallego (vecino de Madrilejos y con dilatada experiencia en dirección teatral de grupos aficionados) contó con un elenco de dieciséis actores principales y veinte secundarios realizando tareas de coro, acompañamiento y figuración. Todos eran vecinos de la localidad. El trabajo fue muy acertado, se utilizó un original recurso escénico de «narración teatral» de las dos primeras partes de la comedia, y se escenificó íntegramente la tercera jornada, correspondiente a la ceremonia del exorcismo. Vestuario, escenografía, música, iluminación y efectos escénicos: todos los elementos estuvieron diseñados y combinados cabalmente. El público, entre el que se encontraban numerosos profesionales del Teatro invitados para la ocasión, valoró con sinceridad el interesante trabajo orquestado con maestría por su director de escena.



Saludo final, entre aplausos, de toda la compañía.

Como colofón al acto, George Peale destacó la importancia de apreciar el patrimonio cultural y humano del pasado, en directa relación con el del presente. «La obra tiene una gran dosis de espectáculo de entretenimiento, y a la vez explora profundas cuestiones de la personalidad humana que no cambian a lo largo de los tiempos. En lo referente al público, Vélez, Rojas y Mira explotan el filón de la curiosidad que permanece en el hombre de nuestros días. La comedia aborda la misma temática que el *best seller* de William Peter Blatty, El exorcista, uno de los grandes éxitos mundiales de taquilla del siglo XX.»



Los medios de comunicación se hicieron eco del evento. George Peale entrevistado por la televisión entre los bastidores del escenario.

[Enlace directo a la grabación del espectáculo, alojada en YouTube](#)



Entre bastidores

In the Backstage

Dans les coulisses

Entrevista a los editores de La uÑaRoTa

Laeticia Rovecchio Antón y Alba Urban Baños
Codirectoras de *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*



La editorial La Uña Rota (<http://www.larota.es/>) cumple veinte años. Desde su nacimiento en Segovia en octubre de 1996, el sello ha ido labrando un catálogo particular que contempla diferentes formatos y géneros, aunque se ha hecho un hueco especial en el ámbito teatral con la publicación de dramaturgos como Rodrigo García, Angélica Liddell, Pablo Gisbert, entre otros.

Empezamos por una felicitación por estos 20 años y una curiosidad, ¿por qué se escribe así La uÑa RoTa? Hay cuatro letras en mayúsculas, ¿una para cada miembro del equipo que la configura?

[Responden Mario Pedrazuela y Carlos Rod]

Muchas gracias por la felicitación. Lo cierto es que es modo de escribir el nombre de la editorial lo adoptamos desde el principio, desde el mismo momento en que surgió el nombre y lo pusimos por escrito. La idea viene del primer título de la editorial: *el saludo del francotirador pArtieNdo La nOcHe* de Fito Merchante. Nos gustó de pronto esa manera visual. Le daba carácter al nombre, como si el nombre de la editorial, La uÑa RoTa fuera un verso suelto.

Sois cuatro miembros, ¿es difícil el consenso? ¿Todos hacéis de todo o cada uno tiene funciones delimitadas?

Una de las razones por las que la editorial se ha mantenido es por la amistad que nos une a los cuatro. Comenzamos hace veinte años como un divertimento, como una afición y una excusa para juntarnos y hablar y poner en común ideas, propuestas y llevarlas a cabo. Por entonces teníamos entre 22 y 26 años y cada cual, en la medida que podía, jugábamos a editar textos. Un juego que, por otro lado, se iba haciendo, conforme pasaba el tiempo, felizmente más serio, tanto que a veces iba en detrimento de otras obligaciones.

Por supuesto, algunas veces, a la hora de tomar una decisión, puede suceder que no estemos de acuerdo. Pero de eso se trata, de conjugar bien el verbo “disentir”, y de buscar el equilibrio en el disenso. Hemos aprendido a tolerar nuestras diferencias, a convivir con ellas. Eso sí, en la base, en el rumbo, en la ideología de la editorial, estamos de acuerdo. La cosa consiste en sumar, sumar y sumar.

Ya han pasado 20 años desde que arrancó este proyecto editorial, ¿cómo recordáis los inicios?



Muy vagamente, será que nos estamos haciendo mayores. El caso es todo empezó con unos fanzines. En 1990 se crea en Segovia la carrera de Publicidad, adscrita a la Complutense de Madrid. Así dicho parece una tontería, pero no. Aquello resultó ser una novedad en una ciudad con una universidad un tanto limitada en el número de carreras; en Segovia, a principios de los noventa se podía cursar Derecho, Empresariales y poco más. Así que Publicidad trajo otro tipo de estudiantes a la ciudad que trajeron consigo a su vez otros aires. Se generó, digamos, otra energía. Y coincidió con que en Segovia empezaron a surgir artistas plásticos, grupos de música, escritores, y lo más importante, que empezaron a colaborar entre sí. Y estaba también La Casa del Siglo XV, una galería de arte que dirigían, con una lucidez y constancia asombrosas los hermanos Serrano desde los años sesenta. La Casa del Siglo XV aunó y encauzó algunas de las manifestaciones artísticas que se dieron en Segovia. Por nuestra parte, con Miguel Díaz ideamos editar unos fanzines, un total de cinco, no más, con formato apaisado 10x15, y por supuesto, fotocopiados, grapados, intervenidos manualmente y gratis. Una virguería que nos ocupaba tanto tiempo que casi nos hace repetir de curso. Y no es broma. En lugar de numerarlos, decidimos nominarlos: así, el primero se llamó Fiasco, el segundo Gazapo, el tercero Pingajo, el cuarto Galleta... y el quinto, tal vez por cansancio, después de organizar el contenido, maquetarlo y todo, decidimos hacerlo invisible. Es decir, lo anunciamos, dijimos a la gente que estaba en la calle pero no lo fotocopiábamos, ni grapamos ni distribuimos. Lo bonito o lo extravagante fue que hubo quien nos dijo que lo había conseguido y que le estaba gustando mucho. Ahí aprendimos que editar es una forma de imaginar. Fue justo después del quinto fanzine fantasma cuando fundamos la editorial, y empezamos a publicar libritos de 15x10, impresos en la imprenta, de autores como Fito Merchante, Jesús Moncada, María Ángeles Jiménez y Pablo Prestifilipo, Juanjo El Rápido, Jorge de Ortúzar y Juan Carlos Gargiulo... Publicábamos narrativa, poesía, fotografías, ilustraciones, cómic. Se vendían y se agotaban –las tiradas



oscilaban entre 500 y 700 ejemplares- en bares y en algunas librerías de Segovia, Madrid, Valladolid, Salamanca... a tan sólo cien pesetas.

Parece que la lectura tiende a ser cada vez más selectiva, cada vez más orientada a géneros más cortos porque recibimos muchos *inputs* a lo largo del día a día, porque usamos dispositivos móviles con mayor frecuencia... Según vosotros, ¿existe un lector específico más afín a vuestras publicaciones? ¿Creéis que el tipo de lector se ha modificado a lo largo de estos 20 años?

Es cierto que cada vez la lectura requiere un mayor esfuerzo porque estamos rodeados de continuos reclamos y cuesta más concentrarse en leer un libro sin mirar el móvil, las redes sociales... Tal vez hoy el impedimento más evidente sea la falta de tiempo. Todas las industrias del entretenimiento se pelean por el tiempo. Pero un libro, un libro, bien mirado, es un objeto perfecto, ¿no os parece? Le debemos mucho a los libros, una forma diversa y plural de abordar el conocimiento. No conocemos bien el perfil del lector que lee los libros que publicamos. Creemos que es bastante heterogéneo. Y nos gusta pensar en lectores en general, no en consumidores de libros. Algunos lectores se decantarán por la línea de ensayos, otros por el teatro, habrá quien le guste leer a Rodrigo García y Antonio Valdecantos, por nombrar a dos autores del catálogo con una poética y un estilo muy distintos. El lema que ahora mismo estamos difundiendo es “Editorial dependiente de lectores independientes”. Tal vez ahí se resume la respuesta a vuestra pregunta: lectores con un criterio propio, es decir, críticos. Hay personas a las que les gusta leer y disfrutar y escoger la buena literatura, es decir, una literatura que de alguna forma incomoda y hace pensar. A estos lectores dirigimos nuestras propuestas de lecturas. A fin de cuentas, lo que buscamos en el fondo es reunir a lectores en torno a un libro.

Cada vez existe mayor floración de sellos editoriales independientes que no provienen de Madrid o Barcelona, como en vuestro caso, que estáis en Segovia, ¿es una ventaja o un inconveniente?

Claro, ahí están Delirio, de Salamanca, Pepitas de Calabaza, de Logroño (que, por cierto tienen una trayectoria muy similar a la nuestra), Menoscuarto de



Palencia, o Satori, Aventuras Literarias y Hoja de Lata, las tres nacidas en Gijón. Todas ellas editoriales de provincia. O como dicen en las grandes capitales, “provincianas”. Desde el principio hemos cuidado el detalle de que aparezca en la página de créditos “Segovia”. ¿Ventajas, inconvenientes...? Desde luego, Segovia no se parece nada a Madrid o Barcelona o Valencia, ni por asomo. Sea como fuera, uno de los objetos de la editorial es intervenir y participar en la cultura de la ciudad, forma parte de su tejido cultural y con un punto de vista crítico. Para ello, hemos abierto un espacio en el casco histórico de la ciudad, un lugar que queremos sea de encuentro, donde además de oficina, se organicen coloquios, talleres... Recientemente celebramos unos encuentros en torno al libro y la lectura que llamamos INÉDITAS. Los participantes, profesionales del libro y del fomento a la lectura, venían de diferentes partes del país. Un encuentro como este en Segovia era algo, valga la redundancia, inédito. Y de alguna manera aportaba un grano de arena al hecho de informar sobre cómo funciona hoy la industria editorial y sobre cómo actualmente se editan los libros.

No es igual editar en una ciudad de provincias que en una capital grande, pero volviendo a la pregunta, también cabría pensar que, según está de globalizado todo en este momento, acaso no haya muchas diferencias de encontrarse en un lugar o en otro. A nosotros nos complace que textos, todos ellos inéditos, de autores como Samuel Beckett, Juan Mayorga, Robert Walser, Angélica Liddell, Kenneth Goldsmith, Ángela Segovia, Anatolle Broyard, Pablo Gisbert, Melville o Rodrigo García, por citar algunos, entre clásicos y contemporáneos, hayan sido editados en Segovia.

Tenéis varias colecciones (“Libros inútiles”, “Libros del apuntador”, “Libros robados” y “Otras publicaciones”) que muestran cierta heterogeneidad en cuanto a géneros, autores... ¿Cómo se define la línea editorial? ¿Cómo se eligen a los autores del catálogo?

A los editores no les queda otra que pronunciarse a través del catálogo. Y claro, es a través del catálogo, y ahí no hay trampa ni cartón, la única forma que tiene el editor de argumentar y defender su idea de literatura. En nuestro



catálogo coexisten ahora mismo tres colecciones con unos nombres un tanto suigéneris. No son nombres que definan los títulos que contienen, y sin embargo, creednos, tienen su lógica. Como habréis observado, el teatro tiene una relevancia especial, pero también publicamos otros géneros como ensayo, poesía, memorias, cartas, diarios. Son líneas que se cruzan. Tratamos de publicar textos que nos llaman la atención por lo que proponen tanto en la forma como en el contenido. Nos gusta mucho la mezcla de géneros, el teatro mezclado con la poesía o la narrativa, la narrativa con el ensayo y las memorias. También nos interesa la correspondencia entre autores, cuando aportan un valor a la historia de la literatura, como la que hemos publicado entre Melville y Hawthorne. Cumplimos una máxima y es que los textos que publicamos sean inéditos en castellano, o al menos que tal como lo hemos publicado no existía anteriormente: es el caso de *Nota del autor*, que reúne por primera vez en castellano todos los prólogos que Conrad escribió a sus obras. Por otro lado, también nos interesa mucho combinar la literatura con otras artes, como la pintura o la fotografía. Cada una de nuestras portadas están firmadas por diferentes artistas: Javier Roz, Ramon Sanmiquel, Eduardo Jiwnani, Gonzalo Borondo, Javier Tortosa, Daniel Montero Galán... Sus dibujos o diseños responden a la lectura que han hecho del texto. Así, cada cubierta es distinta, y carecen de esa imagen corporativa –lo primero que enseñan en un máster– que te permite distinguir de lejos la editorial de un libro (si es gris o amarilla, Anagrama; si es roja y negro, Acanalado, etc.). No tener un diseño corporativo, que “genere marca”, tiene sus desventajas. Pero creemos que si las cubiertas se miran en conjunto, con atención, aparecen correspondencias, ecos entre unas y otras. Lo que el lector tiene al final en sus manos una obra de arte en forma de cubierta que de alguna forma dialoga con la obra escrita. Ahí se da, internamente, casi susurrando, algo así como una conversación interna entre artista y escritor. A esa conversación nos gustaría que se sumaran, con su punto de vista, los lectores.



La edición es un oficio, sin duda, lleno de satisfacciones, pero ¿se puede vivir exclusivamente de ello? ¿Cuál es la clave del éxito de La uña RoTa?

Es cierto que la edición da muchas satisfacciones, y de cuando en cuando también algún que otro disgusto. Pero qué sería de nosotros sin los disgustos... Editar te permite compartir con los lectores aquellas lecturas que deseas hacer públicas. Aquí tal vez resida la primera tarea del editor, en seleccionar. Una idea que nos planteamos es la de crear un discurso, un discurso crítico, porque editar a fin de cuentas también es una forma de combate y un medio de imaginar mundos posibles. Estos mundos se construyen con palabras. De ahí la importancia de seleccionar conforme a unos criterios y de conformar, así, libro a libro, un catálogo con sentido, un catálogo razonado. Quien se acerque a nuestro catálogo percibirá la presencia de una literatura determinada, que bordea los márgenes del sistema literario y cuestiona cierta lógica que impone el mercado, en la que conviven autores distintos pero con muchos puntos en común. Por eso cuando apostamos por un autor novel queremos que el lector lo encuadre dentro de esa línea, de ese discurso.

En cuanto a la otra pregunta, ahora mismo no sabemos bien si vivimos de la editorial o si, más bien, vivimos para la editorial.

En la colección Libros robados se aprecia una gran presencia de obras relacionadas con el teatro (Mayorga, García, Liddell entre otros...), ¿qué os llevó a interesaros por este género?

Los orígenes de la editorial han estado ligados al teatro. En un taller de teatro, en Segovia, nos conocimos dos de nosotros. Y desde entonces la editorial ha estado vinculada a las artes escénicas. Somos espectadores de teatro y como espectadores ponemos la antena en las salas de teatro a las que vamos. Así conocimos los textos de Rodrigo García, de Angélica Liddell, de Pablo Gisbert. Sí, de una forma u otra, las artes vivas, escénicas, siempre han estado ahí, acompañándonos. De hecho, muchas de las presentaciones de libros que hemos organizado, la han protagonizado los actores Raúl Marcos y Jesús



Barranco, que han ofrecido una visión escénica del libro, aunque no fuera literatura dramática. Y con el tiempo nos hemos dado cuenta de que el teatro tiene mucho en común con la forma que tenemos de entender la edición: creemos que ambos son un oficio colectivo, que ambos son políticos, y como afirma Juan Mayorga en su artículo “Razón del teatro”, incluido en *Elipses* (ensayos 1990-2016), que publicamos este mismo año, podríamos decir que la edición también “es el arte de la crítica y de la utopía”, “el arte de la reunión y la imaginación”, y que busca hacer de cada lector un cr

Sois lectores y editores de teatro, ¿también espectadores? Cómo valoráis el panorama teatral español actual? ¿Qué autores, además de los que ya habéis publicado, seguís especialmente?

A nuestro juicio, Rodrigo García, Angélica Liddell, Juan Mayorga, Pablo Gisbert o Pilar Campos Gallego están escribiendo ahora mismo una de las literaturas más críticas, audaces y arriesgadas en castellano.

Después de estos 20 años, ¿cómo veis el presente y el futuro de La uña RoTa? ¿Se pueden adelantar algunos nuevos nombres de autor y/o libros de vuestro catálogo?

Ahora mismo, está a punto de salir el nuevo libro de Angélica Liddell, *Trilogía del infinito*, que incluye las obras *Esta breve tragedia de la carne*, *¿Qué haré yo con esta espada?* y *Génesis VI: 6-7*, un libro bello, impresionante, escrito con mucha rabia, en los que planta cara al racionalismo y dinamita cualquier idea que tengamos de lo políticamente correcto. Después, en la línea de combinar la edición de la obra de autores contemporáneos con obras de autores clásicos, publicaremos *Vidas breves*, de John Aubrey, un autor inglés del siglo XVII, todo un personaje, que se dedicó a biografiar la vida de sus paisanos a partir de lo que iba oyendo en sus muchos viajes, y lo hacía sin otra pretensión que la de archivar y dejar constancia por escrito de una época, pues no parece que las escribiera para publicarlas. Un libro singular, escrito con humor, traducido por Fernando Toda y prologado por Juan Pimentel. Los siguientes, como *Cuerpos ajenos*,



un ensayo sobre la ética de la representación, José Antonio Sánchez, los iremos anunciando según se acerque su fecha de publicación.

En cuanto a cómo vemos presente y al futuro de la editorial... pues más o menos lo seguimos viendo, que no es poco.

