



©Anagnórisis
©Los autores
©The authors
©Les auteurs

En portada: «Pieza del trimestre» (julio-septiembre de 2015), por gentileza del [Museo Nacional del Teatro](#)

ALEJANDRO CABEZA

Antonio Buero Vallejo, retrato de juventud

Óleo/lienzo. 0,61 x 0,46 m.; marco: 0,80 x 0,67 m.

2015

Inscrip.: “A Buero Vallejo/ A. Cabeza (fdo.) 2015”

Donación del autor, el 30 de junio de 2015

Alejandro Taverner Cabeza (Barcelona, 1971)

Se licenció en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de la Universidad Politécnica de Valencia en 1993. Su carrera pictórica está apoyada principalmente en el empleo de una técnica artística impresionista y, quizás por ello, sus cuadros giran en torno al paisaje, la composición de figuras y el retrato, donde ha alcanzado el aprecio de crítica y público.

Ha participado en diversos certámenes locales, nacionales e internacionales de pintura, y ha sido ganador y accésit, así como finalista, en varios de ellos: Premio “Alex Alemany” del Ayuntamiento de Valencia, Primer Certamen Bienal de Pintura y Escultura “DIMENS ARTS” de Valencia, Premio Nacional Bienal “Ignacio Pinazo”, etc. Ha realizado una veintena de exposiciones colectivas e individuales desde 1988.

Sus obras forman parte de las colecciones de: Museo de la Ciudad de Valencia, Museo de Aeronáutica y Astronáutica de Madrid, Museo Vicente Blasco Ibáñez, Museo Nacional del Teatro, Real Academia Española de la Lengua, Museo del Ejército, Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba, etc.

Entre sus muchos retratos destacan la serie realizada sobre personajes del mundo de la cultura, muy especialmente iconos de la literatura, como Alejo Carpentier, Nicolás Guillén, Ana María Matute, Ángel Ganivet, Antonio Buero Vallejo, etc.

Antonio Buero Vallejo (Guadalajara, 1916 – Madrid, 2000)

Considerado el dramaturgo más importante de la segunda mitad del siglo XX. Creó una dramaturgia en la que la voluntad de búsqueda estética se fundamenta en la afirmación ética, luchó por expresarse en su patria contra todas las censuras dificultades.

En 1949 estrena en el Teatro Español de Madrid, *Historia de una escalera*, con la que obtuvo el premio Lope de Vega, a la que siguieron *En la ardiente oscuridad* (1950); *Las Meninas* (1956); *Hoy es fiesta* (1957); *El concierto de San Ovidio* (1962); *El tragaluz* (1967); *Música cercana* (1989), entre otras. En el teatro de Buero encontramos siempre una “búsqueda de la verdad”, que refleja los problemas humanos y sociales.

Ha recibido importantes galardones como el Premio Cervantes (1986); el Nacional del Teatro, en dos ocasiones (1957 y 1958); la Medalla al Mérito de las Bellas Artes (1993), y el Premio Nacional de las Letras (1996).



MUSEO NACIONAL DEL TEATRO



On cover: «Trimester Piece» (July-September 2015) [Museo Nacional del Teatro](#)

ALEJANDRO CABEZA

Antonio Buero Vallejo, portrait of youth

Oil/canvas. 0,61 x 0,46 m; frame: 0,80 x 0,67 m.

2015

Inscription: "A Buero Vallejo/ A. Cabeza (signed) 2015"

Donation by the autor, on June 30, 2015

Alejandro Taverner Cabeza (Barcelona, 1971)

He graduated from the Faculty of Fine Arts of San Carlos of the Polytechnic University of Valencia in 1993. His pictorial career is based mainly on the use of an impressionistic artistic technique and, perhaps for this reason, his paintings revolve around the landscape, the composition of figures and the portrait, where he has reached the appreciation of criticism and public.

He has participated in several local, national and international painting competitions, and has been a winner and second prize, as well as a finalist, in several of them: "Alex Alemany" Prize of the Valencia City Council, First Biennial Painting and Sculpture "DIMENS ARTS" Prize of Valencia, National Biennial "Ignacio Pinazo" Prize, etc. He has done more than twenty collective and individual exhibitions since 1988.

His works are part of the collections of: Museum of the City of Valencia, Museum of Aeronautics and Astronautics of Madrid, Vicente Blasco Ibáñez Museum, National Theater Museum, Royal Spanish Academy of Language, Army Museum, National Union of Writers and Artists from Cuba, etc.

Among his many portraits stand out the series made on characters from the world of culture, especially icons of literature, such as Alejo Carpentier, Nicolás Guillén, Ana María Matute, Ángel Ganivet, Antonio Buero Vallejo, etc.

Antonio Buero Vallejo (Guadalajara, 1916 – Madrid, 2000)

Considered the most important play writer of the second half of the 20th century. He created a dramaturgy in which the will of aesthetic search is based on ethical affirmation, he struggled to express himself in his homeland against all the censures and difficulties.

In 1949, he premiered at the Teatro Español of Madrid, *Historia de una escalera*, with which he won the Lope de Vega Prize, which they followed *En la ardiente oscuridad* (1950); *Las Meninas* (1956); *Hoy es fiesta* (1957); *El concierto de San Ovidio* (1962); *El tragaluz* (1967); *Música cercana* (1989), among others. In the theater of Buero we always find a "search for the truth", which reflects the human and social problems.

He has received important awards such as the Cervantes Prize (1986); the National Theater, twice (1957 and 1958); the Medal of Merit of the Fine Arts (1993), and the National Prize of Literature (1996).



En couverture: «Pièce du trimestre» (Juillet-Septembre 2015) del [Museo Nacional del Teatro](#)

ALEJANDRO CABEZA

Antonio Buero Vallejo, portrait de jeunesse

Huile / toile 0,61 x 0,46 m ; cadre: 0,80 x 0,67 m.

2015

Inscription: "À Buero Vallejo / A. Cabeza (signé) 2015"

Don de l'auteur, le 30 juin 2015

Alejandro Taverner Cabeza (Barcelona, 1971)

Il se diplôme à la Faculté des Beaux Arts de San Carlos de l'Université Polytechnique de Valencia en 1993. Sa carrière picturale est basée principalement sur l'utilisation d'une technique artistique impressionniste et, peut-être pour cette raison, ses peintures tournent autour du paysage, la composition de figures et le portrait, où il a atteint l'appréciation de la critique et du public.

Il a participé à plusieurs concours de peinture locaux, nationaux et internationaux, et il a été lauréat et deuxième finaliste, ainsi que finaliste, dans plusieurs d'entre eux : Prix "Alex Alemany" de la Mairie de Valencia, Premier concours biennal de peinture et de sculpture "DIMENS ARTS" de Valencia, Prix de la Biennale Nationale "Ignacio Pinazo", etc. Il a réalisé une vingtaine d'expositions collectives et individuelles depuis 1988.

Parmi ses nombreux portraits se distinguent les séries réalisées sur des personnages du monde de la culture, en particulier des icônes de la littérature, comme Alejo Carpentier, Nicolás Guillén, Ana María Matute, Ángel Ganivet, Antonio Buero Vallejo, etc.

Antonio Buero Vallejo (Guadalajara, 1916 – Madrid, 2000)

Considéré comme le dramaturge le plus important de la seconde moitié du XXe siècle. Il créa une dramaturgie dans laquelle la volonté de recherche esthétique est fondée sur l'affirmation éthique, il lutta pour s'exprimer dans sa patrie contre toutes les censures et difficultés.

En 1949, il présenta au Teatro Español de Madrid, *Historia de una escalera*, avec laquelle il remporta le Prix Lope de Vega, l'ont suivi *En la ardiente oscuridad* (1950); *Las Meninas* (1956) ; *Hoy es fiesta* (1957) ; *El concierto de San Ovidio* (1962) ; *El tragaluz* (1967) ; *Música cercana* (1989), entre autres. Dans le théâtre de Buero, nous trouvons toujours une « recherche de la vérité » qui reflète les problèmes humains et sociaux.

Il reçut des prix importants tels que le Prix Cervantes (1986) ; le Théâtre National, deux fois (1957 et 1958) ; la Médaille du Mérite des Beaux-Arts (1993) et le Prix National de Littérature (1996).



16

TEATRO Y POLÍTICA THEATER AND POLITICS THÉÂTRE ET POLITIQUE

CARLOS REVUELTA BRAVO

Teatro, escenario de poder durante el período clásico
Theater, stage of power during the classical period

7-30

ÁLVARO ROSA RIVERO

La figura del enemigo musulmán en las comedias de
restauración de Bances Candamo
The figure of the Muslim enemy in the Christian restoration comedies
of Bances Candamo

31-53

LAURA MARTÍNEZ-GARCÍA

Politics of Gender and National Identity in Susanna
Centlivre's Iberian Plays: A Defence of Whig Feminism
Políticas de género e identidad nacional en las obras 'Ibéricas' de Susanna
Centlivre: una defensa del feminismo Whig

54-79

BEGOÑA ALONSO MONEDERO

En torno a Casilda: tradición y vanguardia de un personaje
dramático de María Lejárraga
Around Casilda tradition and Avant-Garde of a dramatic character of María
Lejárraga

80-104

MARÍA FUKELMAN

Los inicios del teatro independiente en Buenos Aires y su
vínculo con la macropolítica
The beginnings of the independent theater in Buenos Aires and its link
with macropolitics

105-129

FABIÁN VIDELA ZAVALA

Deconstrucción y teatro: hacia una ética de la implicación
teatral. ¿Una alianza política?
Deconstruction and theater: towards an ethics of theatrical involvement.
A political alliance?

130-146

LORENA VERZERO

Clandestinidad, oficialidad y memoria: Planos y matices en
las artes escénicas durante la última dictadura argentina
Clandestinity, officiality and memory: Plans and nuances in the performing
arts during the last Argentine dictatorship

147-171

MARÍA LUISA DIZ

Teatro x la Identidad: un escenario para la causa de Abuelas
de Plaza de Mayo.
Teatro x la Identidad: a stage for the cause of Abuelas de Plaza de Mayo

172-194

JOSÉ CORRALES DÍAZ-PAVÓN	
Aristotelismo y antiaristotelismo en <i>Himmelweg</i> , de Juan Mayorga	
Aristotelianism and anti-Aristotelianism in <i>Himmelweg</i> , by Juan Mayorga	195-219
ALICIA FRANCISCO RODÓ	
El tiempo de los vencidos en <i>Himmelweg</i> de Juan Mayorga. El teatro histórico como teatro político	
The time of the vanquished in <i>Way to Heaven (Himmelweg)</i> by Juan Mayorga.	
Historical theatre as political theater	220-244
ANA PRIETO NADAL	
La Transición española en tres obras teatrales del siglo XXI:	
<i>El bordell</i> (2008) de Lluïsa Cunillé, <i>Transición</i> (2012) de	
Alfonso Plou y Julio Salvatierra, y <i>El Rey</i> (2015) de Alberto San Juan	
The Spanish Transition in three theatrical plays of the XXI century: <i>El bordell</i> (2008)	
by Lluïsa Cunillé, <i>Transición</i> (2012) by Alfonso Plou and Julio Salvatierra, and	
<i>El Rey</i> (2015) by Alberto San Juan	245-265
EZEQUIEL LOZANO	
Usos del testimonio para disentar con la sexopolítica hegemónica,	
en la escena teatral latinoamericana	
Uses of the testimony to dissent with the hegemonic sexopolitics in the Latin American	
theater scene	265-275
MAXIMILIANO DE LA PUENTE	
<i>170 explosiones por segundo</i> . La (pos)dramatización y	
ficcionalización de las memorias en las obras de los «hijos críticos»	
<i>170 explosiones por segundo</i> . The (pos)dramatization and fictionalization of	
memories in the plays of «critical children»	276-298
VERÓNICA PERERA	
Testimonios vivos, dramaturgia abierta: La guerra de Malvinas en	
<i>Campo Minado</i> de Lola Arias	
Live Testimonies, Open Dramaturgy: The Falklands War in <i>Minefield</i> by	
Lola Arias	299-323
 MISCELÁNEA / MISCELLANEA	
TANIA DE MIGUEL MAGRO	
El aspecto físico de Cosme Pérez	
The physical aspect of Cosme Pérez	325-356
DAVID MAÑERO LOZANO	
<i>Las travesuras del valiente Pantoja</i> de Moreto. Deslindes	
ecdóticos y atribuciones de autoría a la luz de un nuevo testimonio	
<i>Las travesuras del valiente Pantoja</i> by Moreto. Ecdotic demarcations and	
attribution of authorship in the light of a new testimony	357-383

CÉSAR A. SISO L.

Distribución espacial de la oferta teatral en el Área Metropolitana de Caracas

Spatial distribution of the theatrical offer in the Metropolitan Area of Caracas

384-415

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

LIBROS/ BOOKS/ LIVRES

Luis Vélez de Guevara en Écija: su entorno familiar, liberal y cultural

JAVIER J. GONZÁLEZ MARTÍNEZ

417-421

Leyla Selman y los espacios quebrados

ROBERTO GARCÍA DE MESA

422-425

Tres días sin Charlie, de QY Bazo

LAETICIA ROVECCHIO ANTÓN

426-428

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

MARTA BORIS

Entrevista a Marco Magoa

430-445

ANTONIO SERRANO AGULLÓ

Juan Mayorga. El inventor de mundos a través de palabras

446-455

Teatro, escenario de poder durante el período clásico¹

Carlos Revuelta Bravo
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. UPM
crevueltab@gmail.com

Palabras clave:

Espacio teatral. Poder. Antigüedad clásica. Público.

Resumen:

Considero que los teatros han sido –especialmente durante el período clásico– una de las realizaciones arquitectónicas capaces de reflejar mejor una sociedad y una cultura, de representar toda una serie de facetas que las acaban por retratar; entre ellas, las de acoger diferentes funciones de la ciudadanía, como lugar de asamblea política, administrativa o jurídica. Con el paso de los siglos, ese espacio teatral ha sido capaz de trascender su condición de lugar y convertirse en vehículo de expresión y exaltación personal del poder a la hora de conmemorar los actos más gloriosos de la Antigüedad clásica, pero también del pueblo y sus anhelos.

Theater, stage of power during the classical period

Key Words:

Scenic Space. Power. Classical Antiquity. The Public.

Abstract:

I perceive that Theaters—particularly during the classical period— have been one of the mayorarchitectural accomplishments able to reflect society and culture, to represent a wide range of facets that portray society and culture; among them, to stage different roles for the citizenship, such as place for gatherings regarding the political, administrative or the law statements. Over the centuries, that scenic space has been able to transcend his special condition to become a vehicle of expression and exaltation of personal power, to commemorate the most glorious events of the Classical Antiquity, but also, to accomplish the yearnings of the people.

¹ Este estudio se inscribe dentro de la tesis de investigación El público en el teatro: su influencia en la forma arquitectónica, desarrollándose en el programa DOCA de la UPM.

Introducción

El descubrimiento de una fortaleza de la Edad de Bronce en la Bastida de Totana, Murcia, ha supuesto una revolución en el campo de la arqueología. Los expertos se muestran perplejos, ante esa «maravilla de la poliorcética» – arte de defender y atacar plazas fuertes–, y curiosos: «qué diablos hacía en Murcia es algo que hay que dilucidar» [Antón, 2012].

Las técnicas de construcción de dicha fortaleza (es contemporánea de la segunda ciudad de Troya, con la que comparte soluciones en su diseño), hacen que se plantee la hipótesis de que fuera construida por gente proveniente de civilizaciones del Oriente Próximo, asentadas en Mesopotamia o Egipto, que llegaran huyendo de la crisis que azotó la región en dicho período (alrededor del 4300 a.C.). Su construcción «seguramente responde a un momento de cambio social y político –posiblemente la instauración de una primera estructura de tipo estatal– que requirió un aumento espectacular de la violencia»². Los estudiosos afirman que el hallazgo «replantea lo que se conoce sobre el origen de las desigualdades económicas y políticas de Europa, la formación del estamento militar y el papel de la violencia en la formación de tradiciones de identidad». ¡Ahí es nada!, una construcción como elemento generador o manifestación de un cambio de mentalidad y rumbo en un determinado momento de la historia del hombre.

1. El teatro como arquitectura generadora de cambios

La construcción en Atenas durante el siglo V a.C. de lo que se conoce como el Teatro de Dionisio será el origen de una tipología edilicia que también marcará una época y su evolución posterior; esta vez, en cambio, será una transformación pacífica, basada en la cultura, el arte y el amor a sus dioses. Situado a las faldas de la ciudadela de la Acrópolis –

² Las premisas básicas para la consecución de una estructura estatal son: un ámbito geográfico; un pueblo y un gobierno [Eiroa, 2009: 831].



corazón no solo de la ciudad sino de todo el Ática— esta arquitectura actúa como instrumento mediador entre los hombres y los dioses. En una primera época las ‘representaciones’ consistían básicamente en ritos religiosos relacionados con los ciclos de la naturaleza, formalizados mediante música y danzas ejecutados por un coro frente a una audiencia que les rodeaba.

Los orígenes del teatro occidental se pueden situar probablemente en Egipto, lugar que cumplió la función en diversas ocasiones de refugio para los dioses de la mitología griega. Allí formará parte de los ritos y procesiones en honor de sus dioses: Ra (dios del sol, 2.500 a.C.) y sobre todo Osiris (dios de la muerte, 1.500 a.C.). El rito de Osiris es reseñable por su parecido con las ceremonias griegas que posteriormente se celebrarán en honor de Dionisios: ambas ceremonias consistían en unas fiestas que se desarrollaban a lo largo de varias jornadas; en ellas participaba casi toda la población; ambas comienzan con una procesión con la imagen del dios montada sobre una barcaza sagrada acompañado de danzas y música, y las dos hacen referencia a la resurrección (indicio que demuestra su vinculación con ritos asociados a la agricultura, a la celebración de la renovación permanente del ciclo de la vida). El rito procesional del dios Osiris se podría relacionar con la idea de un viaje que se estructuraba mediante un esquema organizativo inicio-desarrollo-desenlace, que desde entonces pasó a ser común a todo tipo de representaciones³.

Lo que los griegos lograron, fue dotar a esas ceremonias de un espacio fijo, de una arquitectura, donde poder desarrollarse, lo que las diferencia de las procesiones egipcias: este hecho es determinante, ya que establece una división entre el ‘teatro oficial’ y el teatro callejero que, aunque con una línea de separación más difusa, aún hoy prevalece.

³ Véase Pierrotti, 2006: 2.



2. El teatro y la ciudad

2.1 Grecia

El modelo de arquitectura ‘preteatral’ surge en Creta hacia el 1800 a.C. Se trata de una serie de espacios (patios o zonas exteriores adyacentes) asociados a las grandes construcciones palaciales (Palacio de Festo⁴ y Palacio de Knossos), que funcionaban como centro político, económico y religioso de los núcleos de población. Posteriormente, ya en la Grecia continental, se formalizará el modelo de teatro clásico griego que hoy conocemos, auspiciado por el éxito del rito y de la institucionalización de la fiesta que acabarán por desplazar la temática teatral hacia planteamientos de carácter menos religioso y más relacionados con la naturaleza humana.

El edificio teatral actúa como un sistema, como un mecanismo, donde se materializan distintos conceptos propios de la sociedad griega: comunidad, religión, poder, cultura, percepción de la naturaleza, etc. Muchos de esos conceptos serán posteriormente adoptados por los romanos que los desarrollan y adaptan a su propia idiosincrasia. Como afirma Juan A. Roche Cárcel [1989: 293]: «El desarrollo del edificio teatral también será paralelo al de la sociedad humana en general, y en particular, al de la ciudad en la que se asienta». El concepto griego de la política tiene que ver con el de ciudad y sus ciudadanos, y es precisamente la mirada del mito⁵ desde la perspectiva del ciudadano lo que hace que nazca la tragedia. Esta, surge asumiendo el papel de la mitología, trayéndola al presente, porque el dramaturgo griego «recurría al pasado mítico para dar una lección sobre el presente» [García Gual, 1997: 9].

⁴ En el caso más antiguo que conocemos, el teatro de Festo (entre el 2.000 y el 1500 a.C.) sabemos que se encontraba situado en la acrópolis y al sur del palacio, en un cruce de caminos. Tenía una planta más o menos rectangular, con un solo graderío que acometía en ángulo recto contra un muro del palacio; en una segunda versión, la «cavea» alcanza un desarrollo mayor, complementándose con una estructura perpendicular a aquella.

⁵ «La palabra griega “mythos” significa tanto mito, es decir, el relato tradicional que habla de los tiempos antiguos, de los héroes y los dioses, como argumento en el terreno del drama [...]. El hecho de que una misma palabra sirva para referirse al mito tradicional y al argumento teatral es de por sí mismo harto significativo [García Gual, 1992: 11].



La localización de estos edificios en las ciudades que los acogen solía ser fronteriza, en un borde de las mismas, reflejando la dificultad de integrar una construcción de esas características (que había de construirse en una pendiente) y de ese tamaño dentro de un núcleo urbano; tal vez también debido a cuestiones de índole práctica. En la fase helenística (siglo IV a.C. hasta el siglo I a.C.) surgieron una serie de gobiernos locales en la zona de Jonia liderados por los antiguos generales de Alejandro, quienes ostentaron formas de gobierno semejantes a los de las realezas orientales. Esto influyó en la disposición de los teatros: como en el caso paradigmático de Pergamo⁶, donde se localiza en el centro de la población, convirtiéndose en un reflejo del sistema político ‘centralizador’ en el que todas las funciones se integran en un lugar, el «ágora», símbolo de la comunidad y espacio público por excelencia en el que se asienta el poder político –pero en este caso entendido como espacio cerrado a la ciudad, frente al modelo abierto romano–, y en una persona, el monarca [Martin, 1980: 33]; se dieron otros casos semejantes en las ciudades próximas de Halicarnaso o Sagalaso. En el período de mayor influencia romana, a partir del siglo I a.C., también fue habitual que se relacionara espacialmente el teatro con el «ágora»: por ejemplo en Argos, Cremna, Side, etc.

2.2 Roma y sus teatros

La mayor aportación romana en el campo teatral la llevaron a cabo sus ingenieros: conseguir poder desligar la construcción de dichos recintos

⁶ Población relacionada con Alejandro Magno, ya que fue uno de sus generales –Lisímaco– el que la convirtió en una gran ciudad y quien en el año 283 a.C. nombró a Filetero como gobernador de la misma, el cual, aunque nunca fue rey, fue el origen de una dinastía que terminó en el año 133 a.C. con el rey Atalo III, que legó a Pompeyo –como representante de Roma– su reino. Al papel de estos reyes debe la ciudad su gran esplendor como centro artístico y cultural (poseía la segunda biblioteca más importante de la época, después de la de Alejandría). Estos construyeron su palacio dentro de la «acrópolis» para resaltar su ascendencia divina y a ellos se debe también la construcción del teatro, que ocupa el centro geográfico y simbólico de la ciudad, sirviendo de intermediario entre la ciudad de los dioses –y del propio rey– y la del pueblo, actuando como escaparate político y social de su poder [Waltzing, 1968: 283-285].



de la presencia de un desnivel natural. Con ello lograron erigir los teatros donde mejor les convenía.

El primer teatro en la ciudad de Roma, según aparece citado en los textos, data del año 179 a.C. [Sear, 2006: 54] Era un edificio que se enmarcaba dentro de la operación de monumentalizar la zona del Circo Flaminio llevado a cabo por Emilio Lépido⁷, censor de la ciudad, con el dinero obtenido de los botines de las conquistas romanas en la zona oriental. Se trataba de una modesta construcción temporal, un graderío de madera al que se le asoció «un entarimado» que hacía las funciones de escenario⁸. Se construyeron, además del teatro, dos templos (Juno y Diana, cuyos juegos inaugurales se celebraron en el teatro) y una serie de edificios porticados; todo ello formaba parte de un proyecto para la regulación e institucionalización de las celebraciones triunfales que tenían en el templo cercano de Apolo la primera estación del recorrido de los festejos.

Ad aedem Apollinis, en nuestra opinión, debe clarificar que ambos componentes, teatro y escenario, tienen un referente visual claro en el templo de Apolo, hacia el que ambos deben literalmente orientarse (MONTERROSO, A.: «Via triumphalis per theatrum Marcelli. Símbolos de arquitectura en la Forma Urbis Marmórea», *RevArch*, 3-51). En virtud de ello, es posible que el graderío y el entarimado contruidos por M. Emilio Lépido se pudieran haber orientado hacia el templo de Apolo, es decir, hacia el hogar del dios dueño del santuario en el que theatrum y proscaenium se construyeron, máxime además si ambos ocupan el paso de la vía de los cortejos triunfales.

Desaprovechar las capacidades de aclamación de la cávea para las procesiones, no resulta del todo lógico, máxime cuando algo más adelante, la del Circo Máximo fue por siempre la más aprovechada para ello [Monterroso, 2010: 35-37].

Sería Pompeio quien erigiera el primer teatro permanente de la ciudad de Roma, en el Campo de Marte, inaugurado el 55 a.C. para

⁷ Marco Emilio Lépido fue una persona muy influyente en el urbanismo romano de la época (primera mitad del siglo II a.C.). En el 180 a.C. fue señalado Pontífice Máximo y el año siguiente censor de Roma. En esa época levantó el primer teatro en la ciudad y se encargó de la renovación del Capitolio y de la construcción de varios templos, entre ellos el templo de Juno y Diana. Construyó el gran almacén «Porticus Aemilia», la Basílica Aemilia y el puente y vía del mismo nombre. Por todo ello, Zevi, 1997: 81-115, le señala como la personalidad más influyente en el urbanismo romano del momento.

⁸ Titus Livio: *Ab. urb. cond.*, citado en Jiménez Sánchez, 1998: 51.



conmemorar sus victorias en las guerras de Pontos, Bithynia y Syria. Fue el teatro más grande que nunca se construiría en Roma y uno de sus edificios más magníficos, y, como otros teatros que se levantaron posteriormente en el Campo de Marte (por ejemplo el teatro Balbo), tenía un carácter triunfal: estaba construido como inmensa ofrenda a la ciudad.

El siguiente gran teatro construido en Roma sería el teatro Marcelo, comenzado por Julio César en el año 46 a.C. e interrumpido el año de su muerte (44 a.C.). César intentó competir con Pompeyo levantando un teatro en la zona más sagrada de Roma –la del Capitolio⁹. Al estar situado cerca del barrio judío y del río Tíber (a la altura de la Isla Tiberina), esto acarrearía dificultades a la hora de encajar el edificio; por ello nunca pudo competir en cuestión de tamaño con aquel. Este teatro fue finalmente completado por Augusto (alrededor de los años 17 al 13 a.C.).

3. El teatro como reflejo de una sociedad

El Teatro como idea nace con el hombre y es algo inherente a su condición, surge de la necesidad que tenemos de expresarnos. Como herramienta de comunicación ayuda a explicar lo que somos, nuestros anhelos y deseos, sentimientos y comportamientos. Se trata de una forma de lenguaje que ha evolucionado hasta convertirse en un concepto de gran complejidad; lo que le ha permitido ser reflejo del mundo que nos rodea.

Esta concepción del teatro como un espejo de la vida viene enriquecida por algunas de sus relaciones con la cultura, el arte, la educación, la religión, lo social y lo político, la economía o simplemente el ocio. A lo largo de su historia la proporción de estos componentes en el teatro va a ir variando con el fin de servir a los intereses de ciertas personas o grupos. Esta posibilidad hace que surja la polémica entre los que piensan

⁹ Existe la constatación arqueológica de la destrucción del templo de ‘Pietas’ y de Diana en el Foro Holitorio; y aun así, se encuentran algunos detractores de esta, por otra parte, comúnmente aceptada teoría, que sitúan el Teatro de César al norte del foro que levantó con su propio nombre [Coarelli, 1997: 383].



que el teatro debe tener una función cultural, artística, educativa y social; o bien debe ser simplemente un medio para que la gente se divierta.

3.1 Grecia

La sociedad griega estaba dividida en ciudadanos libres, no ciudadanos y esclavos. Solo los primeros –exceptuando a las mujeres y menores– tenían derecho a ostentar cargos públicos y a participar en política. Los que carecían de la ciudadanía se llamaban «metecos»: se trataba de emigrantes dedicados al comercio y a la artesanía que estaban obligados –al menos en Atenas– a ampararse bajo la protección de un ciudadano. Tras el pago de una pequeña suma anual, pasaban a adquirir la mayoría de los derechos de un ciudadano, como la protección del Estado en sus negocios y vida diaria; así como también sus obligaciones: pagar impuestos y cumplir el servicio militar (no tenían permiso para poseer tierras ni para casarse con un ciudadano). Los ciudadanos eran una minoría y se dedicaban principalmente al comercio o la agricultura por cuenta propia. Las mujeres griegas tenían muy restringidos sus movimientos fuera del clan familiar. Dentro de dichos clanes tenían asignado un espacio propio: el «gineceo».

Una de las pocas ocasiones en que las mujeres participaban de los eventos sociales era en los espectáculos teatrales. Estos congregaban a grandes masas: los teatros mayores acogían en torno a los 15.000 espectadores (Dódona, Megalópolis o Perge), existiendo aforos de alrededor de 17.000 personas en Atenas (200.000 habitantes libres y 200.000 esclavos) y Corinto, en Éfeso –el mayor– y Epidauro se rondarían las 24.00 localidades; los teatros medianos estaban entre los 10.000 (Pérgamo) y los 5.000 espectadores (Delphos, Delos, Mileto, Priene, etc.) y los más pequeños alrededor de los 3.000. «Estas cifras son sorprendentes, si se tiene en cuenta la población total de cada una de estas ciudades en el período clásico» [Roche Cárcel, 1989: 328], especialmente si las comparamos con



cualquier ciudad de provincias española de la actualidad; también hay que remarcar que los días de representación eran muy escasos a lo largo del año.

El teatro trágico desde su creación por Téspis alrededor del 530 a.C. (con el apoyo del ‘tirano’ Pisístrato, a quien también se le atribuyen las obras del primer teatro ateniense), pervivió durante algo más de un siglo hasta su paulatina decaída. Hemos de señalar que tanto la tragedia como la comedia representaban en cierta manera las dos facciones sociales atenienses: por un lado estaría la aristocracia y su amor por los héroes mitológicos; por otro, el pueblo y su culto a Dionisio y a la libertad.

La estructura de la sociedad helénica y la misma tradición mítica le confirieron una singular libertad, una libertad de expresión que se acompañó de un afán auténtico por utilizar el teatro como vehículo de una profunda visión del mundo y la condición humana. Esa visión trágica desarrolla los temas heredados de las leyendas heroicas y las confiere de un nuevo sentido, como ejemplo y lección cívica, como dramática evocación de un terrible y espectacular pasado que suscita y alivia la compasión y el terror, en cuanto que el espectador descubre bajo las máscaras heroicas la humanidad sufriente, y el dolor y la muerte como constituyente de la grandeza del hombre. La tragedia murió cuando el mito dejó de ser el vehículo adecuado a las preocupaciones e inquietudes del pueblo griego [García Gual, 1992: 15].

3.2 Roma

Los romanos comenzaron siendo una pequeña comunidad agrícola en una zona marcada por un terreno pobre, limitado al sur por una zona de marismas y sin salida directa al mar, aunque eso sí, estratégicamente colocada en la desembocadura del Tíber. Esta localización fue fundamental para garantizar su futuro desarrollo comercial. Rodeados de enemigos, su principal virtud fue imponerse a ellos y hacerse con sus riquezas.

Desde la fundación de la ciudad de Roma, la guerra formó parte de la vida de sus ciudadanos, obligados a prestar servicio militar durante gran parte de ella. El pueblo y el ejército eran uno: la palabra «populus» deriva de «populari» (talar) y «popa» (el que hiere a su víctima). Hay que resaltar el papel jugado por los militares en la política romana: si en las «polis» griegas los magistrados controlaban al estamento militar, en Roma el



ejército y sus mandos fueron adquiriendo un protagonismo cada vez más relevante en el gobierno, proceso que culminó con la militarización durante el siglo III d.C.

La sociedad estaba dividida en patricios y plebe. La plebe podía incorporarse a los clanes de los nobles mediante una relación de «cliente» o protegido, a cambio de la prestación de servicios. Aparte, estaban los esclavos que se consideraban como una posesión. Dentro de la organización social la familia era la estructura más sólida, y al frente de ella se situaba el patriarca. La mujer era respetada pero no tenía ninguna participación en la política.

Un porcentaje muy pequeño de la población poseía buena parte de la riqueza total. Gran parte de esta riqueza provenía de la expansión romana: en el 167 a.C., Roma llegó a sojuzgar casi todo el mundo conocido por aquel entonces. Con las victorias de los ejércitos romanos, sus generales saquearon las ciudades derrotadas y trajeron con ellos maestros, filósofos, literatos, poetas, artistas, etc. —a veces como cautivos, otras acompañando a las tropas vencedoras—. Todos ellos encontraron pronto ocupación, bien al servicio del propio estado ó bien trabajando para particulares de alto rango¹⁰. Los inmigrantes llegados a Roma tuvieron gran influencia sobre las sobrias tradiciones romanas introduciendo nuevas costumbres, entre ellas la del teatro. Poetas extranjeros como Livius Andronicus¹¹, junto a otros de origen romano como Titus Macius Plautus o Publius Terentius forman la base de lo que hoy se conoce como teatro romano.

Frente a los poetas, que cumplían un papel muy destacado en la exaltación personal de dirigentes y nobles, pero en un ámbito más íntimo y

¹⁰ «el astrólogo de Tiberio, el famoso matemático Trasilo, el médico de Claudio, Jenofonte de Cos, y su bibliotecario Ti. Claudio Balbilo de Alejandría, por no mencionar las cohortes de literarios y científicos encontrados en Roma bajo Augusto. En estas profesiones, como Virgilio observó en un pasaje famoso (Eneida, 6.847 y ss.), los griegos tenían concedida la supremacía» [Matthew, 1988: 858].

¹¹ Livio Andrónico fue hecho prisionero con la toma de Tarentum por los romanos (272 a.C.). Pese a que la historia lo considera el primer autor de tragedias en latín, posiblemente se tratara de un simple traductor, aunque nunca se le podrá negar su papel como creador del género en Roma. También es reconocido por ser el introductor de los distintos géneros griegos (poesía épica; tragedia; comedia y, quizás incluso, de la poesía lírica) en Roma.



cercano a estos ya que dependían económicamente de ellos, los dramaturgos se movían en un entorno más amplio y público y no necesitaban tanto de un protector privado. Vivían directamente de su trabajo, ya fuera a través de encargos para espectáculos oficiales o mediante iniciativas privadas. Los actores se organizaban en «troupes» lideradas por el «magister gregis». Este además de ser el director de la compañía, hacía las veces de primer actor y, en numerosas ocasiones, escribía las obras representadas (como sucedería posteriormente en el teatro Isabelino). Son los casos de Plauto y Terencio, aunque con distinta repercusión: el primero con éxitos arrolladores, el segundo con reiterados fracasos. Que una obra gustase o no permitía la subsistencia de los actores, si bien es cierto que el tipo de teatro abarcado en este estudio (es decir, dejando de lado las manifestaciones callejeras) estaba generalmente subvencionado por personas adineradas o el propio estado. Los actores buscaban riqueza y fama, y algunos de sus nombres han pasado a la historia del teatro: Esopo, Arbústula, Roscio, Paris, Ambibio Turpión, etc.

El espacio teatral se convierte en el marco ideal para celebrar la ciudadanía romana, como lugar de asamblea política, administrativa o judicial (especialmente en ciudades de tamaño medio o pequeñas). Acudir a los actos que se celebraban en los teatros era una fiesta, entendida esta como una de las citas obligadas en la vida social y cívica. Era la principal oportunidad que tenía el ciudadano para conocer su lugar dentro de la sociedad según la localidad que ocupara dentro de la «cavea», acorde con el estrato social al que pertenecía. En el teatro el pueblo podía observar la dignidad y grandeza de sus líderes, la riqueza y magnificencia de sus invitados y la propaganda política desplegada en el frente de escena; además de mantenerse ocioso y ‘distráido’.



4. El teatro como espacio y expresión de poder

Si dirigimos nuestra atención sobre la cuestión espacial del teatro, es interesante partir de su definición y ver las distintas acepciones que encontramos para la voz teatro en el diccionario de la Real Academia de la Lengua, [1970: 1247-48]:

Edificio o lugar destinado a la representación de obras dramáticas/ 2. Sitio o lugar en el que se ejecuta una cosa a vista de numeroso concurso/ 3). Escenario o escena/ 4. Práctica en el arte de representar/ 5. Conjunto de todas las producciones dramáticas de un pueblo, de una época o de un autor/ 6. Profesión de actor/ 7. Arte de componer obras dramáticas/ 8. Literatura dramática/ 9. fig. Lugar en el que ocurren acontecimientos notables y dignos de atención/ 10. Lugar donde una cosa está expuesta a la estimación o censura de las gentes.

Como podemos ver, la mitad de las acepciones hacen referencia al teatro como lugar; la otra mitad se dividen entre las que lo definen como literatura, profesión (escritor o actor) o forma de representación. Sirva esto como ‘manifiesto’ de la naturaleza dual del teatro: la de ser espacio y obra dramática; componentes que en ciertos momentos concurren dando lugar a la representación, aunque su estado habitual es la de estar separados.

Si en cambio nos centramos en el factor político (algo que por otra parte es difícil de separar del aspecto social) y su relación con la propia naturaleza de la pieza teatral –la acción, la manera en que se disponen en ella los diálogos y personajes, las distintas localizaciones y los tiempos en que se desarrolla, etc.–, vemos como la obra dramática ha funcionado en múltiples ocasiones como altavoz del sentir del pueblo, asumiendo las salas teatrales un papel de foro de ‘expresión popular’, rol frecuentemente cargado de crítica y que en no pocas ocasiones ha actuado como catalizador de muchos conflictos. Esta capacidad nunca ha pasado desapercibida para los que gobiernan, utilizándola frecuentemente a favor de sus propios intereses. Hoy en día seguimos asistiendo de vez en cuando a estas expresiones de rechazo (por ejemplo. la crítica a la guerra de Irak), aunque cada vez son menos frecuentes; como corresponde a una complaciente



sociedad donde –en la mayoría de los casos– prevalece la búsqueda de diversión, de pasar un buen rato, tratando de conseguir que nos olvidemos de las preocupaciones que pueblan nuestra vida diaria.

4.1 Grecia

Desde una perspectiva histórica habría que destacar «el papel ejercido por los estadistas atenienses del siglo VI –Solón, Pisístrato y Clístenes– pues no hay que olvidar que fueron los impulsores de los certámenes dramáticos y de su institucionalización social» [Roche 1989: 79] y que utilizaran el poder de convocatoria de estas representaciones para influir sobre el ciudadano. Tras la caída de dichos dirigentes, Atenas pasará a estar gobernada por una ‘democracia’: el poder ejecutivo recaía en las manos de 400 senadores, que pertenecían fundamentalmente a la aristocracia, un sistema que, con variaciones, duró más de quinientos años. El Estado ateniense impondrá a sus ciudadanos más pudientes la obligación de hacerse cargo de distintos servicios públicos, entre los cuales se pueden destacar la gestión y financiación de la construcción de los barcos de guerra, de los grupos de atletas que participaban en distintas ceremonias y de los coros teatrales.

La tragedia evolucionó en el panorama de la Grecia clásica hasta convertirse en una herramienta de poder: «no es sólo una forma de arte: es una institución social que la ciudad, por la fundación de los concursos trágicos, sitúa al lado de sus órganos políticos y judiciales» [Roche Cárcel, 1989: 262]. Ese carácter comunitario es muy importante, porque muchos ciudadanos acudían al teatro –como posteriormente ocurrirá durante el Imperio romano– para poder reafirmar su rol dentro de la sociedad¹². En Grecia los teatros eran utilizados como locales para acoger las asambleas

¹² «Las representaciones trágicas formaban el núcleo de los actos festivos de las Grandes Dionísias y de las Leneas, fiestas y espectáculos para todos los ciudadanos, sin distinción de rango ni clase social [...]. Hasta los ciudadanos más pobres podían acudir a los espectáculos gracias al fondo creado para ese fin por la democracia de Pericles» [García Gual, 1992: 6].



populares, algo, que en ocasiones, los convertía «en peligrosos focos de agitación democrática» [Jiménez Sánchez, 1998: 52].

4.2 Roma

El «evergetismo» o práctica del altruismo por parte de los más ricos y poderosos está directamente relacionado con el nacimiento de una oligarquía que se consideraba así misma una clase superior, algo que acabaría sucediendo: «los magistrados que posteriormente irán a engrosar las filas del Senado» saldrán casi exclusivamente de ella, en un sistema parecido a la Cámara de los Lores en Inglaterra.

Los magistrados estaban obligados a ciertas tareas: supervisión del culto público, vigilancia de los mercados y mantenimiento del orden y las obras públicas; también de organizar los juegos. Para esto último recibían una cantidad fija, lo que solo alcanzaba para organizar unos juegos menores. Únicamente si el edil se mostraba generoso podría optar, gracias al fervor del pueblo, a las magistraturas superiores [Jiménez Sánchez, 1998: 65-66]. Los grandes prohombres (Pompeyo, César y, sobretudo, Augusto) adoptaron con éxito las modas extranjeras del mecenazgo¹³ y se apropiaron de los «ludi» o juegos como manera de aumentar su poder y autoridad¹⁴. Estos eran la principal forma de entretenimiento para el pueblo romano, y su organización y financiación (cediendo asientos gratis) fue la mejor y más rápida manera de conseguir los votos necesarios para abrirse las puertas del gobierno de las provincias: posición que les permitía recuperar con creces el dinero invertido.

Cuando Augusto convierte la República en Imperio (27 a.C.), será cuando el teatro alcance un punto álgido asociado al culto del emperador como deidad, fenómeno que comienza en las provincias –donde había

¹³ «Los reyes helenísticos establecieron la tradición del mecenazgo que los romanos después adoptarían» [Sear, 2006: 12].

¹⁴ Sobre el tema de los «ludi» ver Jiménez Sánchez, 1998. Un trabajo muy extenso y completo sobre el tema, que incide con gran acierto en la vertiente política de los mismos, que constituye la parte central de su trabajo de tesis.



construido numerosos teatros asumiendo el papel del Estado¹⁵— para luego trasladarlo a la ciudad de Roma. Detrás de esta práctica encontramos una incomparable oportunidad a la hora de conmemorar los actos más gloriosos desde una perspectiva de exaltación personal y la necesidad de justificar ante su pueblo sus ansias imperiales, a las cuales se enfrentaron fuertes grupos de oposición. Pero gracias a la inmensa fortuna heredada, Augusto se convirtió en una especie de mecenas de la patria: bajo su mandato «el soberano tenderá a identificarse con el Estado» [Jiménez Sánchez, 1998: 72].

Es muy interesante comprobar que los emperadores controlaban todos los medios de producción relacionados con el espectáculo —desde los edificios, pasando por las personas que trabajaban en ese sector e incluso los animales y su alimentación—. En el caso concreto de la edificación, encontramos que la construcción de cualquier obra nueva se podía acometer por un particular sin tener que solicitar un permiso imperial; sin embargo, la legislación (siglos IV y V d.C.) establece que existan algunas excepciones a esto: la construcción de un circo, un teatro o un anfiteatro. La edificación de cualquiera de esas tres tipologías era una prerrogativa imperial.

Augusto, en el aspecto de la edificación de teatros y la restauración del patrimonio existente, desarrolló una labor pionera y de gran envergadura: acabó el Teatro Marcelo en honor de su nieto, Marco Claudio Marcelo; acometió las obras para la mejora del circo Máximo; incitó a Estatilio Tauro a levantar el primer anfiteatro de piedra en Roma (29 a.C.) y al rico cónsul gaditano C. Cornelio Balbus a construir su propio teatro¹⁶ [Monterroso, 2010: 30]. Pero la labor de Augusto no se quedó en la construcción, sino que fue más allá potenciando la transformación del

¹⁵ Augusto construyó por propia iniciativa numerosos teatros (Vienne, Arles, Nîmes, Orange, Lattakia, etc.) y fomentó entre sus más allegados este tipo de iniciativas: Agrippa, su general y amigo, construyó el de Mérida, el Odeón de Atenas, el teatro de Ostia; Juba II el teatro de Caesaria; el hijo de Herodes el teatro de Beirut; etc. [Sear, 2006: 12-23].

¹⁶ El Teatro de Balbus se construyó con parte del botín obtenido para conmemorar la victoria de este sobre los Garamantes en el año 19 a.C. Tenía un diámetro de 95 m. y un aforo de 8460 localidades; en la ceremonia de su inauguración Balbus accedió al teatro en un bote debido a que este se inundó por una crecida del Tíber [Sear, 2006: 11-23].



modelo de teatro romano, especialmente en lo referente a la escena. Sabía que, dada la imposibilidad de estar personalmente presente en todos los territorios dominados, era necesario crear una serie de mecanismos capaces de transmitir el control del poder central a través del propio frente de la escena teatral: es en su época cuando crece en altura y esplendor, reflejando sus inmejorables posibilidades de ostentación y divulgación, presentando ante el pueblo un guión exquisitamente cuidado mediante las estatuas erigidas, las inscripciones conmemorativas y las obras escenificadas.

La tutela imperial se extendió a todo lo que tuviera que ver con el espectáculo: los juegos ‘especiales’ (gladiadores y cacerías) pasaron a ser exclusividad del emperador y el número de días de juegos aumentó hasta alcanzar la cifra de 78, de los cuales 55 eran de espectáculos teatrales¹⁷ [Jiménez Sánchez, 1998: 76-91]. Los juegos sirvieron como medio para distraer al pueblo, pero también para controlarlo; especialmente durante los períodos de crisis. Una de las ocasiones más destacadas fue cuando Roma estuvo afectada por una gran hambruna en el año 383 d.C., lo que motivó la expulsión de todos los extranjeros de la ciudad; siendo los actores el vehículo que utilizará el emperador para distraer a la población y evitar problemas de orden público. De ahí que ambos gremios, el de los actores (en especial el de las actrices) y los panaderos, tuvieran unas características propias que los diferenciaban del resto de los ciudadanos (con la excepción de los aurigas y alguna otra profesión como la de los armadores). Esto les convertía prácticamente en esclavos del propio Estado: no podían abandonar sus profesiones –tampoco sus herederos– ni casarse entre ellos (panaderos, profesionales del circo o del teatro); de hecho, si un conductor de auriga se casaba con un miembro de los panaderos aquel pasaba a dicha corporación – signo claramente indicador de qué era más importante para el Estado –, eso sí habiendo perdido previamente su patrimonio (según una de las leyes del

¹⁷ En el tiempo de los Antoninos (96-192 d.C.), período que marcó el siglo de oro del Imperio romano (Trajano, Adriano, Antonio y Marco Aurelio), Trajano tras la segunda Guerra Dácida llegó a celebrar 123 días seguidos de juegos por lo que Marco Aurelio llegó a limitar el número máximo de días festivos al año en 135.



Codex Theodosianus, 371 d.C.). Ante el incumplimiento de estas leyes se imponían castigos severos, todo en favor de que pudieran ejercer sus profesiones sin trabas, llegándose incluso a que los aurigas fuesen inviolables –a no ser por penas de brujería y envenenamiento ejercido sobre sus rivales–, de tal manera que si cometían un delito no se les podía condenar, pues su propia profesión se entendía ya de por sí como una condena a muerte [Jiménez Sánchez, 1998: 110-116].

El teatro desde la época de Augusto (63 a.C.-14 d.C.) se había convertido en un foro fundamental de expresión que compensaba la pérdida de representabilidad ciudadana en la política¹⁸: existía el derecho de «acclamatio» y de «exibitatio» o abucheo. Mientras en el anfiteatro, y más aún en el circo, se concentraban grandes cantidades de público, esto no sucedía en el teatro. En este último destacaba la relación directa establecida entre el observador y el observado, donde el interés del público se encontraba más concentrado y focalizado; aunque, según podemos dilucidar por la gran cantidad de comentarios hechos por los escritores romanos de la época, lo que generalmente faltaba en los teatros era atención; de ahí la necesidad de mantener el orden, lo que obligó a crear el papel de los «praeco», o pregoneros, que intentaban hacer callar a las masas ruidosas. En los casos de disturbios más graves era la milicia la que se encargaba de restablecer el orden: los soldados acuartelados en Roma, frente a lo que pueda parecer, desempeñan un papel más enfocado a la defensa interior del sistema que a una protección frente a enemigos exteriores.

5. El público en el teatro

La experiencia de ir a una representación no se acaba en ella misma, sino que trasciende posteriormente. El público experimenta unas vivencias que van más allá de la realidad; estas se extienden desde antes de que

¹⁸ «La ciudad de Éfeso ofrece casos de plateros organizando manifestaciones en el teatro contra las enseñanzas de San Pablo para no perder su negocio en la manufactura y venta de imágenes de Artemis de Éfeso, [...]». Matthews, 1988: 873.



empiece hasta después de que termine la obra. Acudir al teatro –en muchas fases de la historia de la humanidad– ha tenido un componente de acto social muy importante en la vida de una persona: ya sea porque el propio espectador formara parte del espectáculo; por haber sido una herramienta capaz de mostrarle la posición que ocupaba dentro de la sociedad o porque en determinados momentos el edificio teatral pasó a cobijar toda una serie de actividades paralelas que le permitían desarrollar su vida social. Para que todo esto pudiera ocurrir era fundamental la presencia del edificio teatral, elemento que posibilita que dichas experiencias tengan lugar.

El teatro junto a la arquitectura doméstica y la sagrada forma un trinomio que ha acompañado al hombre desde el origen de su actividad constructora. Tiene la propiedad –como pasa con la arquitectura en general– de servir de testigo de la sociedad que lo utiliza, no solamente a partir del estudio de las características del propio edificio, sino de las personas que acuden a él como usuarios. La representación o espectáculo nace en las ocasiones en que se presentan el espacio y el hecho teatral unidos, haciendo referencia a algo que atrae nuestra atención en un lugar concreto y, que por tanto, necesita de la presencia de un público para poder existir.

5.1 Grecia

Desde que los espectáculos formaban parte de la vida normal de las distintas ciudades griegas, el público se organizaba en función de las distintas categorías y estamentos sociales.

La ciudad griega estaba desarrollada en una red de asociaciones: como dijo Aristóteles, eran esas asociaciones las que crearon el sentimiento comunitario, el de la asociación voluntaria, que era el rasgo esencial de la polis: los lazos de parentesco de sangre iban unidos a múltiples formas de agrupaciones política, religiosa y social, y al compañerismo por un fin determinado, ya fuera viajar, beber o enterrar muertos. [Murray, 1988: 239].



Dentro del auditorio, había «kerkides» o diferentes zonas parciales que se reservaban para los miembros del gobierno, para los efebos, para las mujeres, los extranjeros, las distintas fraternidades, etc. Hay que destacar que los griegos eran un pueblo en el que su «demo» o lugar de origen era muy importante, convirtiéndose este en una unidad administrativa, fundamental a la hora de gestionar la inscripción en la lista de ciudadanos. Aún más relevante era la pertenencia de un ateniense a una fraternidad que dominaba su vida social, incluido el aspecto religioso: «Cada fratía veneraba a un dios varón y a una diosa hembra» [Murray, 1988: 237].

Ese carácter comunitario y religioso va a ir con el paso del tiempo transformándose. Uno de los símbolos de esa evolución va a ser el coro: si en un comienzo del teatro era el protagonista absoluto, posteriormente, con la aparición del actor, del individuo, ese papel principal le va a ser arrebatado por el segundo, especialmente cuando los actores sean varios y sus acciones y diálogos pasen a ser el foco de atención del espectador. Estos cambios afectarán a la forma del propio edificio, ya que la aparición de los actores traerá consigo la necesidad de que se les viese y oyese; de ahí surgen la escena y el frente escénico.

El teatro como contenedor, como edificio, comienza a adaptarse a la nueva importancia que va tomando el teatro como concepto, obligándose a evolucionar ante las nuevas exigencias: tanto las propias del hecho teatral en sí, como las del acomodo del público que acude cada vez en mayor número a las representaciones. Existe un momento en el que el teatro dejó de ser un acto participativo para la mayoría, es decir cuando el número de espectadores superó al de actores, siendo ese instante cuando los asientos empezaron a introducirse en los teatros. En su pico de mayor esplendor, el Teatro de Atenas logró un aforo que rondaba los 14.000-17.000 asientos, dispuestos en 78 filas que, a su vez, se dividían en trece sectores en forma de cuña o «kerkides», mediante unas escaleras que conducían a los espectadores a sus localidades. El anillo perimetral de la orquesta permitía a las autoridades el desplazamiento en torno a la misma, dado que tanto



dichas autoridades como sus invitados de prestigio se sentaban en 67 sillones. Estos asientos se distinguían del resto por su majestuosidad: eran de mármol, con respaldo curvo y ocupaban la primera fila. El sillón ubicado en el eje de simetría del teatro se reservaba al sumo sacerdote de Dionisio, colocado a su vez sobre una especie de plataforma elevada respecto a los asientos circundantes. Las últimas hileras de piedra del graderío eran prolongadas con gradas de madera para un público menos favorecido. Los asientos localizados en los extremos laterales de dicho graderío tenían una visión deficiente y se reservaban a las mujeres, a los extranjeros y a los que acudían con retraso.

5.2 Roma.

La sociedad romana se organiza en los «ordines», grupos con diferentes funciones en la comunidad que a su vez, poseían diferentes grados dignatarios entendidos como cada uno de los puestos a ocupar por los colectivos con status diferenciado [Rodríguez Gutiérrez, 2001: 81].

Los romanos se sitúan muy cerca de la escena, tratando de aprovechar al máximo la mejor zona del teatro dentro de la propia orquesta. Las primeras filas de asientos se colocan sobre la misma en una zona denominada «locus senatorius»: lugar ocupado por los senadores, magistrados y militares de alto rango. Limitando esta zona de asientos honoríficos, se levanta una barrera, el «balteus», que crea una separación psicológica entre el mundo real y el representado, reforzando física y visualmente la disgregación entre el público vip y los demás espectadores que tomaban asiento en el resto de la «cavea». Solo había una excepción, los sitios de honor o «tribunalia», una especie de palcos localizados sobre los pasillos laterales, que sirven de acceso a los personajes más importantes: en unos se sentaban los altos magistrados que tenían la jurisdicción y solían pagar por los espectáculos; y en los de enfrente, las vestales o sacerdotisas (a partir del 24 d.C., también era el lugar ocupado por la emperatriz: moda instaurada por Livia). La posición de estos palcos estaba elevada sobre la



escena, de tal manera que quedaban a la vista del resto de los espectadores. Es importante señalar la atención que suscitaban estas personalidades sobre el resto del público, anticipando algo que luego fue habitual en el teatro Barroco y en la Ilustración, con los palcos colocados en el proescenio de los teatros.

El graderío se dividía en tres zonas principales: en la «ima cavea» o parte baja se sentaban los ayudantes de los magistrados, alguaciles y guardias de los tribunales, los escribas, los funcionarios del Estado —señalados con una vestimenta especial—, los familiares del emperador, los representantes de los distintos gremios y los tribunos militares; la «media cavea» acogía a los plebeyos, exceptuando a los célibes a los que se les prohibía el acceso, y a otros ciertos grupos (los militares, los joyeros, los batidores de cobre o los curtidores de odres para el vino) a los que se reservaban asientos; la «summa cavea» ocupaba la parte más alejada y tenía accesos independientes, allí se localizaban los pobres, las mujeres y los esclavos. Estos últimos se situaban de pie al fondo; aunque existieron periodos, por ejemplo en los años finales del siglo III a.C. y principios del siguiente, en los que tenían el acceso prohibido. Las mujeres, dependiendo de la época, se sentaban allí junto a los hombres o en zonas exclusivas (existiendo siempre una separación entre las matronas y las prostitutas). Los extranjeros (colonos, residentes extranjeros, y visitantes) ocupaban unas zonas especiales reservadas para ellos, bien en la parte de atrás o bien en los laterales; eran las localidades con peor visibilidad. Si se trataba de dignatarios extranjeros se les revestía con los ornamentos propios de los senadores o pretores y podían sentarse con el resto de autoridades, algo que solo sucedía en el teatro; en el resto de los recintos (anfiteatro y circo) no existía esta posibilidad, quedando así reflejada una vez más la mayor jerarquización del público en el teatro.



6. Conclusiones

En este artículo se pretende mostrar la estrecha relación que, desde su nacimiento, se estableció entre el teatro y el poder. Con el estudio del teatro en la Antigüedad clásica, visto desde una perspectiva eminentemente social, asistimos a un proceso evolutivo que parte de un concepto inicial del teatro como medio de relación entre hombres y dioses, para pasar a una fase en la que se convertirá en vehículo de una profunda visión del mundo y de la condición humana, y acabar siendo un espectáculo pensado para el entretenimiento. Podemos ver como el ocio sirve como sustituto para un pueblo que poco a poco es obligado a ejercer un papel cada vez de menor relevancia en la toma de decisiones y que es dirigido con mano férrea por sus dirigentes, quienes desde un momento temprano descubren las posibilidades políticas y de ‘utilidad pública’ del teatro.

Uno de los principales testimonios de esta evolución la encontramos en los propios edificios teatrales y en su arquitectura, aunque este estudio esté más centrado en cómo se diseñan para poder alojar en condiciones a una público que va aumentando, que en mostrar su evolución como tipología arquitectónica –algo que por otra parte ha sido, y aún hoy es, foco de abundante investigación–. En los teatros griegos el público rodea a los protagonistas creando un espacio de protección, íntimo, que posibilita que el espectador se convierta en un participante más de la acción dramática. Con el éxito del drama, esta concepción espacial se ve alterada para adecuarla a acoger mayores audiencias y adaptarse a las nuevas exigencias de la dramaturgia. Ya en Roma, el drama deviene espectáculo y entretenimiento, el espectador busca estar lo más cerca posible de la escena. Para establecer la diferencia decisiva que se crea entre el teatro griego y el romano a la hora de distribuir a los espectadores, podríamos concluir que mientras los teatros griegos buscaban unir al público y a los actores, los teatros romanos enfrentaban a unos con otros. La acción se desarrollaba frente al público y no entre él.



Concluimos que lo que ambos tipos de espacio teatral comparten, es la preocupación institucional por que las salas establecieran una disposición jerarquizada de sus localidades, distribución que en muchos casos fue regulada e impuesta por el propio Estado.

BIBLIOGRAFÍA

- ANTÓN, Jacinto, « La Troya de Murcia», *ELPaís*, 28 de septiembre de 2012.
- COARELLI, F., *Il Campo Marzio. Dalle origini alla fine della Repubblica*, Roma 1997.
- EIROA, Jorge J., *Prehistoria del mundo*, Ed. Sello Editorial, 2009.
- GARCÍA GUAL, Carlos, *Teatro y Sociedad en la Gracia clásica*, Ed. Departamento de Publicaciones de la Resad de Madrid, 1992.
- JIMÉNEZ SÁNCHEZ, Juan Antonio, *Poder Imperial y espectáculos en Occidente durante la Antigüedad Tardía*, tesis por la Universidad de Barcelona, Facultad de Geografía e Historia, 1998.
- MARTIN, Roland, L'espace civique, religieux et profane dans les cités Grecques de l'Archaïsme à l'époque Hellénistique, en *Architecture et Societé. De l'Archaïsme grec à la fin de la République Romaine*, Rome, Actes du Colloque International, CNRS-École Française, 1980, en ROCHE CÁRCEL, Juan A., *La Escena de la Vida. Una interpretación sociológica y cultural de la arquitectura teatral griega*, Publicaciones Universidad de Alicante, 1989, 301.
- MATTHEWS, John, «Vida y Sociedad romanas», BOARDMAN, John; GRIFFIN, Jasper y OSWYN Murria (coords.), *Historia Oxford del Mundo Clásico 2, Roma*, Ed. Alianza 1988.
- MONTERROSO, Antonio, «La Scanae Frons en los teatros de Roma. Entre liturgia, formas y modelos», RAMALLO ASENSIO, Sebastián F. y RÖRING, Nicole (coords.) *La scaenae frons en la arquitectura teatral romana*, Editores científicos, Universidad de Murcia, Fundación Teatro Romano de Cartagena 2010.



MURRAY, Oswyn, «Vida y sociedad en la Gracia clásica», BOARDMAN, John, GRIFFIN, Jasper y OSWYN Murria (coords.), *Historia Oxford del Mundo Clásico 1. Grecia*, Ed. Alianza, 1988.

ROCHE CÁRCEL, Juan A., *La Escena de la Vida. Una interpretación sociológica y cultural de la arquitectura teatral griega*, Publicaciones Universidad de Alicante, 1989.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Olivia, «El espacio teatral y su regulación jurídica en la época romana, estructura y legislación», escrito basado en su Tesis, *El teatro romano de Itálica*. Estudio arqueo-arquitectónico dentro del Departamento de Historia y Arqueología de la Universidad Complutense de Madrid, 2001.

PIERROTTI, Nelson, El teatro dramático en el Antiguo Egipto, [en línea] en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, diciembre 2006. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-teatro-dramtico-en-el-antiguo-egipto-0/>, [consultado 29-11-2013], 1-8.

SEAR, Frank, *Roman Theatres. An architectural Study*, Oxford University Press Inc., New York, 2006.

WALTZING, J.P., *Étude historique sur les corporations professionnelles chez les Romains depuis les origines jusqu'à la chute de l'Empire d'Occident*, II, Roma 1968.



La figura del enemigo musulmán en las comedias de restauración de Bances Candamo

Álvaro Rosa Rivero
Universidad Internacional de La Rioja
alvaro.rosa@unir.net

Palabras clave:

Bances Candamo. Comedia historial. Restauración cristiana. Enemigo musulmán.

Resumen:

El presente artículo trata de estudiar el teatro bancesiano desde una perspectiva nueva: la del enemigo musulmán. En efecto, en algunas comedias de Bances aparece la figura del turco, el mahometano y el egipcio como personajes política y religiosamente destabilizantes para la Europa cristiana. Este estudio pretende analizar cómo se presenta la figura del «enemigo cristiano» en las tres comedias historiales de Bances donde están presentes: *La Virgen de Guadalupe*, *El Austria en Jerusalén* y *La restauración de Buda*. Se tratará, pues, de constatar cómo Bances describe al enemigo a partir de las distintas intervenciones de los personajes de las comedias mencionadas

The figure of the Muslim enemy in the Christian restoration comedies of Bances Candamo

Key Words:

Bances Candamo. Historical comedy. Christian Restoration. Muslim enemy.

Abstract:

This article aims to study the plays of Bances Candamo from a new perspective: the Muslim enemy. In fact, some of Bances' comedies include the figure of the Turk, the Muslim and the Egyptian as characters who destabilise Christian Europe both politically and religiously. This study aims to analyse how the figure of the «Christian enemy» is depicted in the three historical comedies by Bances in which they appear: *La Virgen de Guadalupe*, *El Austria en Jerusalén* and *La restauración de Buda*. It will therefore focus on determining how Bances describes the enemy through the different actions of these characters in the aforementioned comedies.

Introducción

Este artículo pretende analizar tres comedias de Bances Candamo en donde se dramatiza la restauración cristiana de territorios que han sido conquistados por los musulmanes: España —en *La Virgen de Guadalupe*—, Hungría —en *La restauración de Buda*— y Tierra Santa— en *El Austria en Jerusalén*—. Durante el siglo XVII, época en la que vive Bances Candamo (1662-1704), las guerras de religión son frecuentes en Europa. La amenaza del turco, que llega a asediar Viena y poner en jaque a la Europa cristiana, se convierte en un problema político de primera magnitud. Ante este clima de enorme tensión, Bances escribe tres comedias historiales donde el cristianismo consigue derrotar al islam.

El presente estudio trata de analizar la figura del «enemigo del cristiano» —turco, mahometano y egipcio— desde una perspectiva aún no estudiada de manera sistemática por la crítica. En efecto, gran parte de los estudios sobre Bances han puesto el acento en la importancia de este autor como dramaturgo áulico¹. Ahora se pretende cambiar de perspectiva, y no tanto resaltar el papel que otorga Bances al rey o a la corte, sino analizar la figura del «enemigo musulmán» de la monarquía hispánica y, por extensión, de toda la cristiandad. Este cambio de polaridad puede ser útil para entender cómo Bances construye dramáticamente los personajes del «turco», el «mahometano» o el «egipcio». Las comedias que van a analizarse son tres: *La restauración de Buda*, *El Austria en Jerusalén* y *La Virgen de Guadalupe*. Tanto *El Austria en Jerusalén* como *La Virgen de Guadalupe* carecen de una edición crítica moderna. Las tres comedias bancesianas que van a ser objeto de estudio poseen un corpus bibliográfico reducido, por lo que el presente artículo pretende favorecer la investigación de estas comedias y, como consecuencia, servir de estímulo para la publicación de las mismas. Cabe señalar el esfuerzo considerable que está realizando el grupo de investigación GRISO de la Universidad de Navarra para dar a conocer la figura de Bances Candamo, uno de los últimos autores que cierran el Siglo de Oro español.

¹ Véase Arellano, 1988a y 1988b.



Dentro la bibliografía existente, son relevantes los estudios de Arellano, Duarte y Oteiza que serán muy útiles para el desarrollo de este trabajo².

La metodología de este artículo se articula, en primer lugar, en una definición breve del concepto de «comedia historial» —ya que las tres comedias que van a estudiarse se sitúan dentro de este subgénero dramático definido por Bances en su preceptiva *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*—. Acto seguido, se realizará una breve introducción a cada una de las comedias mencionadas y se analizará, de una manera más extensa, los «enemigos musulmanes» más importantes —tal es el caso del bajá Abdí, en *La restauración de Buda*; Mahomad, en *La Virgen de Guadalupe* y, finalmente, el soldán Saladino en *El Austria en Jerusalén*—. Una vez descritos cada uno de ellos, se establecerán unas conclusiones que sirvan para constatar cómo Bances dramatiza la figura del «enemigo musulmán».

La comedia historial dentro de la dramaturgia de Bances Candamo

No nos extenderemos mucho en la clasificación genérica de las obras dramáticas de Bances, puesto que este aspecto ha sido abordado por la crítica en numerosas ocasiones³. Nuestro objetivo consistirá en definir brevemente el concepto de «comedia historial», pues las tres obras que van a analizarse se clasifican dentro de esta categoría dramática⁴.

Como es sabido, Bances explica teóricamente su dramaturgia en su obra *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*. En este importante estudio, el autor realiza una clasificación de sus obras dramáticas en «comedias amatorias» o «historiales»⁵. Estas últimas las define de la siguiente manera:

² Véase Arellano, 1988a, 1988b y 2011; Duarte, 2013 y Oteiza, 2007.

³ Véase Arellano, 1988a, 1988b y 2011.

⁴ Véase Arellano, 1988b: 43 y Arellano, 2011: 255.

⁵ Véase Bances, ed. 1970: 30. Modernizo la ortografía y la puntuación en las obras de Bances que no tienen aún una edición crítica moderna.



Suelen ser ejemplares que enseñen un suceso efecacísimo [y su argumento versa sobre] un suceso verdadero de una batalla, un sitio, un casamiento, un torneo, un bandido que muere ajusticiado, una competencia, etcétera. Son de esta línea las comedias de santo, que en cuanto al argumento no necesitan de entrar en disputa, y en cuanto a sus circunstancias, se irán exponiendo en su lugar [Bances, ed. 1970: 35-36].

Arellano relaciona las comedias historiales con la idea aristotélica de «fábula» en la tragedia, a la vez que resalta que son el género teatral preferido por Bances:

Hay que recordar que para los aristotélicos la fábula de la tragedia se basaba en la historia: esta historicidad apunta en Bances a dos categorías básicas en su concepción teatral: lo «elevado» y «noble» (territorio propio de un poeta de corte) y lo «verdadero» (especialmente apta para el *docere*). De ahí que su comedia predilecta sea la histórica, y que resalte la poca estimación en la que ha caído la de capa y espada [1988b: 43].

Y es que, tal como señala Arellano, el empleo de la historia como sustancia de sus comedias ofrece a Bances muchas posibilidades dramáticas:

La utilización de la Historia (en la concepción de Bances y en la tradición didáctico-política áurea) obedece a dos justificaciones: a) ofrece respetuosamente, asépticamente, una serie de ejemplos heroicos para la imitación; y b) permite aprender numerosos aspectos del arte de gobernar estudiando el pasado, ya que la brevedad de la vida, incluida la del rey, hace imposible el aprendizaje con experiencias directas en todos los casos [1988a: 177].

La historia aporta numerosos ejemplos que son útiles para el entretenimiento y la instrucción del monarca y de la corte, y que Bances no duda en resaltar [Arellano, 2011: 262]. Sin embargo, es necesario precisar que la historia se presenta cuidadosamente depurada por la poesía en las comedias historiales. Es decir, Bances, sin perder nunca de vista la importancia de la verosimilitud y el detallismo en que narra los acontecimientos históricos, puede alterar o modificar la realidad histórica en



función del decoro poético. A este respecto, sostiene Bances en su *Teatro de los teatros* [1970: 50]: «La poesía llega después de la historia y imitándola la enmienda, porque aquella pone los sucesos como son, y esta los exorna como debían ser, añadiéndoles perfección, para aprender en ellos».

Duarte desarrolla este principio banciaño de la siguiente forma:

El poema, cuya base es la historia, ha de estar compuesto por elementos inventados de modo verosímil. Y esta manera de escritura es la que sigue Bances Candamo [...]. Por lo tanto, la poesía puede modificar de manera sustancial los datos de la historia, sin que por eso tengamos que achacar una falta de objetividad a los escritores. Estos datos históricos serán reemplazados por otros elementos que cumplirán con el decoro poético de los personajes, elemento fundamental en la dramaturgia banciaña [Bances, ed. 2014: 464].

La restauración de Buda

La restauración de Buda es una comedia historial de Bances Candamo que se representó el 15 de noviembre de 1686 en el saloncento del Buen Retiro. Días más tarde, del 2 al 9 de diciembre, se llevó de nuevo esta obra a las tablas en el Coliseo madrileño. *La restauración de Buda* describe la toma de la capital de Hungría, Buda, sucedida el 2 de septiembre de 1686 por los ejércitos de la Sacra Liga y del emperador Leopoldo I⁶. La comedia se sitúa dentro de la compleja situación política que atravesaba Hungría y el oriente Europeo en la segunda mitad del siglo XVII. Los otomanos habían ocupado numerosos territorios húngaros y habían lanzado un ataque contra Viena el 14 de julio de 1683. La acción militar del gran Visir Kara Mustafa Pasha ponía en jaque a todos los ejércitos cristianos y amenazaba en convertir a la media luna gran parte de Europa.

La recuperación de Buda en 1686 supuso una gran noticia para todo el cristianismo y fue un punto de inflexión en el expansionismo otomano en Europa. Al caer Buda, caían las fronteras vivas del imperio otomano en occidente. En efecto, tras esta victoria, se sucederán muchas otras que

⁶ Véase Duarte en Bances, ed. 2014: 459-460.



culminarán con la firma de la paz de Karlowitz, el 26 de enero de 1689, donde se confirma la liberación de la ocupación turca de Hungría. En este contexto épico y festivo, Bances compuso *La restauración de Buda*.

Esta comedia se desarrolla en tres jornadas donde pueden resaltarse los siguientes acontecimientos. En la primera jornada, Bances nos sitúa en el harén del bajá Abdí. Desde allí, Abdí recibe las noticias del avance de las tropas cristianas y de su organización en distintas posiciones en torno al río Danubio. La fortaleza de Pest, situada en frente de la ciudad de Buda, es ocupada rápidamente por los cristianos sin apenas resistencia turca. La ciudad de Buda quedará cercada por tres frentes dirigidos por Maximiliano, elector de Baviera, el duque de Lorena y Ernesto de Staremborg. En la segunda jornada, Bances pone el acento en el heroísmo de algunos extranjeros que se unieron a la Sacra Liga y que lucharon contra los turcos durante el asedio a la ciudadela de Buda. Cabe destacar la valentía del duque de Béjar, Manuel López de Zúñiga, y su muerte, sucedida el 13 de julio de 1686, tras el asedio a la ciudad. En la última jornada, se representan los siguientes acontecimientos: la captura de un barco turco con mujeres, niños y ancianos que huían por el Danubio hacia Belgrado, la explosión de un torreón donde los turcos almacenaban pólvora y las negociaciones para la rendición de Buda, capitaneadas por el barón de Creus. La comedia termina con el asalto final y conquista cristiana de Buda y la valerosa muerte de Abdí, cuando los turcos ya eran incapaces de resistir el asedio⁷.

La figura del bajá Abdí

En la *restauración de Buda* la figura más interesante, si analizamos al «enemigo del cristiano», es la del bajá Abdí —personaje que vertebró la mayor parte de la acción defensiva de los turcos ante el asedio de las tropas

⁷ Véase Duarte, en Bances, ed. 2014: 467-474.



A continuación, se va a analizar cómo es descrito este personaje en *La restauración de Buda*. La primera jornada se abre con un canto encomiástico y festivo dirigido a Abdí donde se pone de manifiesto su fama, heroicidad y grandeza, consecuencia de sus victorias frente al ejército cristiano. En este contexto solemne, la Música enaltece al bajá en estos términos:

(vv. 1-4)

ZARA Generoso esposo mío,
 en cuyo aplauso la fama
 inflama a alientos sus bronce,
 ventila a soplos sus alas;
 heroico bajá de Buda,
 por quien, con razón, se ensalzan
 a iluminar nuestras lunas
 el firmamento de la Austria,
 en hora felice vuelvas
 victorioso [...].

(vv. 9-18)

⁹ Véase *El vengador de los cielos y rapto de Elías*, donde Jezabel entona un canto laudatorio a su marido, el rey Acab, en medio de voces y música: «generoso rey Acab, / cuyas victorias numeren / en cuadernos de zafir / celestiales caracteres, / si a tan heroicas hazañas / como tu valor emprende», Bances, 1722, I: 488. En *La Virgen de Guadalupe*, el rey Alfonso XI se dirige al ejército cristiano de la siguiente forma: «Generosos españoles, / cuyas hazañas divulgue / la fama, cuyas proezas / el tiempo veloz esculpe / con purpúreos caracteres / en las láminas azules» [Bances, 1722, I: 320].



diligencia. El bajá exhorta a sus soldados a que resistan el duro asedio que les espera. Y es que, si las tropas cristianas llegasen a conquistar Buda, los turcos perderían «honra, libertad y vida, / religión, príncipe y patria» (vv. 381-382).

Dice Abdí:

Si toma el cristiano a Buda,
cuanto la puerta otomana
hoy en Europa domina,
al torrente de su saña
queda expuesto, que si al dique
que le refrena contrasta,
en impetuosa avenida
puede inundar toda el Asia.
(vv. 271-278)

Otro aspecto que conviene señalar de la descripción del bajá Abdí es su firmeza ante ciertos movimientos levantiscos surgidos dentro de su ejército. En efecto, en *La restauración de Buda* unos turcos, alborotados por los acontecimientos negativos derivados del asedio cristiano, suplican al bajá que se «dé a partido» (v. 1762), es decir, que se rinda y realice con los cristianos pactos favorables. De lo contrario, le suplican que se dé por «muerto o preso» (v. 1762). Este planteamiento cobarde, nacido más del miedo que del valor, será respondido severamente por Abdí que ordena que se ejecuten a los amotinados. De esta forma, el bajá aplica un castigo que es ejemplo para todo su ejército. Abdí no va a torcer su veredicto a pesar de que su esposa Zara vaya a insistirle que tenga piedad con los rebeldes¹². Estas son las palabras que dirige el bajá al funcionario que va a encargarse de ejecutar la severa ordenanza:

[...] Este anillo
(A un turco.)
toma, Mustafá, y con él
harás que a los que atrevidos,
tumultaron, den la muerte,
¡No quede ninguno vivo!
(vv. 1829-1833)

¹² Véase, Bances, ed. 2014: 592.



Bances describe el heroísmo y la constancia del bajá en los momentos más dramáticos del asedio, justo cuando ya es inexorable la toma de Buda por el ejército cristiano. Abdí reusa la posibilidad de firmar un acuerdo con el varón de Creus que haría más liviana su derrota¹³ y pierde su vida peleando en el mismo campo de batalla. En *La restauración de Buda* se establece un paralelismo entre el duque de Béjar y el bajá Abdí. En efecto, ambos mueren heroicamente durante el asedio de Buda y constituyen un ejemplo de valentía, sacrificio, amor a la patria y a Dios¹⁴.

Como conclusión, Bances describe a Abdí con calificativos positivos y heroicos, en ocasiones mitificados y exaltados por la música. El bajá es admirado no solo por sus milicias, sino por los mismos cristianos que llegan a ver en él un ejemplo de coraje y valentía¹⁵. Bances dota a Abdí de una personalidad rica en dotes de gobierno que no se doblega ante las sediciones internas. Por último, el amor a la patria y la nobleza de ánimo del bajá se translucen en las arengas que dirige a sus tropas, instándolas a que resistan al asedio enemigo.

La Virgen de Guadalupe

Durante el Siglo de Oro español se constata la existencia de cuatro comedias que se centran en la figura de la Virgen de Guadalupe¹⁶. De estas

¹³ Véase Bances, ed. 2014: 643-647.

¹⁴ Véase el discurso del duque de Béjar antes de morir: «feliz soy en que derrame / mi sangre sacrificada / con ánimo tan constante / por Dios, por la fe y el celo / heredado de mis padres, / por la casa de mi rey / y la opinión siempre grande / de la nación española» (vv. 2125-2132); y el del bajá Abdí ante de expirar: «Sí, pero gustoso muero / a manos de tus soldados, / viendo que hasta tal extremo / cumpliendo con mi monarca / y mi obligación cumpliendo» (vv. 3113-3117).

¹⁵ Véase Bances, ed. 2014: 652.

¹⁶ Crémoux documenta las siguientes obras literarias que dramatizan las apariciones de la Virgen de Guadalupe durante los siglos XVI y XVII: la obra anónima *Comedia de la Soberana Virgen de Guadalupe y sus milagros y grandezas de España*, escrita a finales del siglo XVI; la comedia titulada *Nuestra Señora de Guadalupe y de sus milagros*, atribuida al jerónimo padre Fray Diego de Ocaña y representada en Potosí en 1601; la comedia mariana titulada *Auto sacramental de la Virgen de Guadalupe* de Felipe Godínez, publicada en Madrid en 1655 y, finalmente, la comedia de Bances Candamo *La Virgen de Guadalupe*, editada en el tomo I de *Poesías cómicas*, ed. 1722 (Véase Crémoux, 2000: 476-477). No



obras dramáticas conservadas, la comedia de Bances parece estar directamente influenciada por la comedia mariana *La Virgen de Guadalupe* de Felipe Godínez, publicada en Madrid en 1655, debido a la similitud de la comedia de Bances con los personajes y contenidos argumentales presentes en la obra de Godínez, anterior a la del escritor asturiano¹⁷.

La Virgen de Guadalupe es una comedia historial que puede clasificarse como religiosa junto con *San Bernardo abad* y *El vengador de los cielos y rapto de Elías*¹⁸. De los pocos estudios que se disponen de *La Virgen de Guadalupe*, destaca el análisis que realiza Oteiza de lo maravilloso en esta obra junto con otras comedias historiales bancias¹⁹. Sin embargo, a día de hoy, no existe una edición crítica de *La Virgen de Guadalupe*. Se desconoce su fecha exacta de redacción y su lugar de representación²⁰. El presente estudio pretende contribuir, aunque sea modestamente, a rellenar este vacío existente dentro de la crítica literaria bancia, intentando dar a conocer esta comedia mariana de la que disponemos escasos estudios bibliográficos.

Bances explota en *La Virgen de Guadalupe* la leyenda del hallazgo milagroso de la imagen de la Virgen por Gil Cordero, a la vez de introduce personajes y acontecimientos históricos relacionados con la Reconquista de España, dramatizándose las victorias de los cristianos frente a los moros²¹. Tal como señala Oteiza:

obstante, siguiendo a Bolaños, observamos que Crémoux se equivoca al titular la obra de Godínez como *Auto sacramental de la Virgen de Guadalupe*. No sería un auto, sino una comedia mariana titulada *La Virgen de Guadalupe*. Asimismo, Crémoux se confunde a la hora de fechar la obra de Godínez, pues data su composición a 1675 en vez de 1655 (Véase Bolaños, 1983: 380-382).

¹⁷ Véase Bolaños, 1983: 381.

¹⁸ Oteiza clasifica estas comedias de la siguiente manera: *La Virgen de Guadalupe* sería una comedia mariana; *San Bernardo abad*, una comedia de santos; y, finalmente, *El vengador de los cielos y rapto de Elías*, una comedia bíblica. Véase Oteiza, 2007: 131-146.

¹⁹ Entre las que se encuentran *La Restauración de Buda*, *San Bernardo, abad* y *El Austria en Jerusalén*. Véase Oteiza, 2007: 131-132.

²⁰ *La Virgen de Guadalupe* de Bances tuvo que representarse en los últimos años del siglo XVII. Véase Crémoux, 2000: 482.

²¹ Para conocer más pormenorizadamente la leyenda de la imagen mariana de Guadalupe, véase Bolaños, 1983: 385-388.



Bances une cronológicamente el origen del monasterio de Guadalupe (hacia 1325) con dos victorias de Alfonso XI de Castilla contra los moros: la de la incursión que hicieron por el estrecho en 1333, y la de la batalla del río Salado (Cádiz) en 1340. En la comedia se habla de la batalla de Tarifa [2007: 132].

Crémoux sostiene que en esta comedia se mezclan distintos acontecimientos:

La historia de la Virgen con otras dos: por una parte, la de la confrontación entre moros y cristianos en tiempos de Alfonso el Onceno, personificada en la rivalidad entre Mahomad, capitán de los moros, y don Sancho de Solís, capitán del rey Alfonso; y por otra parte, la de los amores contrariados del noble don Sancho con la hermosa villana Teresa, hija del pastor don Gil [2000: 482].

Las piezas teatrales de Bances y de Godínez poseen una estructura dramática similar²². En efecto, en estas piezas teatrales no solo se lleva a las tablas la leyenda de la invención de la imagen de la Virgen, sino que se dramatiza las batallas entre moros y cristianos; la aparición del apóstol Santiago, que ayudará a las tropas cristianas a vencer al enemigo; el conflicto amoroso entre Sancho y Teresa²³ y, finalmente, las maquinaciones de Satanás y del nigromante Mahomad, que se relacionan directamente con «lo maravilloso diabólico»²⁴.

Se puede sintetizar la acción de *La Virgen de Guadalupe* de Bances de la siguiente manera: en la primera jornada, Mahomad, capitán de los moros, arriba a España para iniciar sus incursiones militares; se preludia el hallazgo de la imagen de la Virgen en las sierras de Guadalupe y comienzan las intrigas amorosas entre Mahomad y don Sancho por Teresa. En la jornada segunda, Sancho asesina accidentalmente al hijo de Gil. Este homicidio está instigado por un engaño del demonio que ha despertado los celos en don Sancho. La intervención milagrosa de la Virgen resucitará al fallecido. Por último, al finalizar esta jornada segunda, se produce la invención de la imagen mariana.

²² Véase Crémoux, 2000: 483.

²³ En la comedia de Godínez, la doncella se llama Isabel.

²⁴ Véase Oteiza, 2007: 132.



La última jornada se desarrolla después de la victoria militar del Salado; se destaca el cautiverio de don Sancho y su posterior liberación milagrosa a manos de la Virgen. La comedia finaliza con la conversión al cristianismo de Mahomad y el concierto de las bodas entre don Sancho y Teresa.

Mahomad, el moro galán de *La Virgen de Guadalupe*

La figura más relevante del «enemigo musulmán» en *La Virgen de Guadalupe* se corresponde con el moro galán Mahomad. Mahomad, tal como señala Oteiza, se trata de una deformación del nombre de «Mahoma» y se relaciona directamente con la magia negra y lo demoníaco²⁵. De esta forma, Bances caracteriza al personaje musulmán, no solo como capitán militar de las tropas africanas, sino como nigromante que sirve para introducir al demonio dentro de la comedia [Oteiza, 2007: 141-142].

Bances se sirve de la magia, el conjuro y el pacto demoníaco de Mahomad para cohesionar muchos elementos de esta comedia —como la unión de los distintos espacios: sierra de Guadalupe-África-Tarifa²⁶, el reforzamiento de los conflictos amorosos entre Sancho-Mahomad, la observación del transcurso de la guerra entre los cristianos y los musulmanes, etc. —.

En la jornada primera, el demonio envía a Mahomad a Guadalupe, disfrazándolo «en traje de cristiano»²⁷, para que encuentre el tesoro que se esconde en las concavidades de estas sierras. El demonio solo puede conocer el futuro «entre sombras» y es incapaz de adivinar el lugar exacto en donde se halla escondido; también ignora que tal tesoro no es otro que la imagen de la Virgen que lleva oculta cientos de años en el interior de estas montañas

²⁵ En *La restauración de Buda* se encuentra otro personaje, Mehemet, cuyo nombre es también fruto de una deformación de «Mahoma». Mehemet practica la magia negra y sabe conjurar al diablo. Véase Bances, ed. 2014: 548.

²⁶ Véase Oteiza, 2007: 143.

²⁷ Bances, ed. 1722, I: 284.



(ver p. 294). Mahomad dirige estas palabras al demonio una vez de que ha sido trasladado mágicamente de África a Guadalupe:

¡Detente, espera, aguarda!,
pero a mí ¿qué me asusta o acobarda?
si trayendo las señas
de un tesoro que ocultan estas peñas
—puesto que en esta sierra,
cóncava contextura de la tierra,
en su centro dilata,
por su cuerpo feroz, venas de plata—.
El espíritu impuro
obediente a la fuerza del conjuro
—que en estos pactos vanos
expertos somos hoy los africanos—;
haciéndome a este fin, desconocido
de cristiano el idioma y el vestido,
me dejó aquí; ocultándome en España
el verde corazón de esta montaña.

[Bances, ed. 1722: 285-286]

El empleo del conjuro vuelve a ser recurrente al final de la jornada primera. En efecto, Mahomad intenta entrar en la gruta donde se encuentra la imagen de la Virgen, sin embargo, un ángel con «espada desnuda»²⁸ le impide el paso. Este hecho provocará que el capitán musulmán conjure al demonio para que lo vuelva a trasladar al norte de África —al ver que sus propósitos en Guadalupe han sido frustrados—. De esta forma, Mahomad podrá dirigir a sus tropas ante el próximo desembarco cristiano en la costa de Tarifa. Dice Mahomad:

Ea, espíritu oprimido,
al conjuro de la magia
vuelve a llevarme a Marruecos,
porque en Tarifa mi rabia
con sangre española inunde
del África las campañas.
(*Baja el demonio en vuelo rápido y llévaselo.*)

[Bances, ed. 1722: 296]

²⁸ Bances, ed. 1722: 296.



En la jornada segunda, el demonio observa simultáneamente todos los espacios dramáticos de la comedia. Esta visualización se efectúa en tres fases:

En la primera, [el demonio] actúa de observador-narrador. Desde su observatorio privilegiado va describiendo con ticoscopia lo que sucede simultáneamente en tres lugares: el de los aldeanos, que no pueden encontrar la cueva; el de los cristianos, que se acercan al campo de batalla; y el de los moros, que salen a su encuentro [Oteiza, 2007: 143].

Por último, Mahomad invoca al demonio para preguntar si Teresa sigue con vida²⁹. El demonio le revela que la dama no ha fallecido a pesar del intento de Sancho Solís por asesinarla. En efecto, el diablo se disfrazó de hombre, haciéndose pasar por un amante de Teresa, para engañar a Sancho y despertar en él irresistibles celos. Sancho, preso por la pasión, decide entrar en la habitación de la dama y matarla. Sin embargo, tal como aparece en la comedia, Sancho asesina por equivocación al hermano de su amante, que estaba durmiendo casualmente en la cama de Teresa. La intervención milagrosa de la Virgen logrará resucitar al joven Juanico³⁰.

En conclusión, Mahomad es descrito por Bances bajo una doble perspectiva. En primer lugar, como jefe militar de las tropas musulmanas del norte de África que luchan contra los cristianos capitaneados por el rey Alfonso XI y Álvar Núñez; y, en segundo lugar, como un nigromante que invoca al demonio para conseguir de él traslaciones milagrosas, visualizaciones del campo de batalla enemigo y engaños que favorezcan sus pretensiones amorosas. El empleo de la magia y la invocación al demonio no rompen con la verosimilitud en *La Virgen de Guadalupe*—ya que Bances relaciona a los musulmanes con estas prácticas ocultistas—:

No serán difíciles de creer las supersticiones en los gentiles que las observaban en todas las cosas sacras y profanas, y es la cosa de que más se ha pagado el demonio en las gentes que ha dominado [...]. Y en lo presente los moros y turcos entre quienes hubo y hay tanta especie de supersticiones y hechicerías [1970: 121-122].

²⁹ Véase Bances, ed. 1722: 316-317

³⁰ Véase Bances, ed. 1722: 306.



Sin embargo, esto vacía a Mahomad de protagonismo militar, acercándolo más al mundo de «lo maravilloso diabólico» que al político e histórico, como hemos podido observar en la figura del bajá Abdí en *La restauración de Buda*.

El Austria en Jerusalén

Esta comedia fue representada por vez primera en Valladolid en 1695, tal como señala Moir³¹. *El Austria en Jerusalén* se clasifica dentro de las comedias historiales de Bances y desarrolla, junto con *La restauración de Buda*, un tratamiento especial de los acontecimientos históricos. Es significativa la adición, en esta comedia, de «elementos inventados de modo verosímil» [Duarte, 2013: 124]³². De esta forma, tal como sostiene Bances en su preceptiva teatral titulada *Teatro de los teatros*, la poesía enmienda la historia y la reconstruye en función del decoro poético³³.

Bances lleva a las tablas en esta comedia la sexta cruzada o la toma de Jerusalén por Federico II de Hohenstaufen en el año 1229. No deja de ser curioso que el dramaturgo se sirva de este personaje, cuya biografía no fue nada edificante, para realizar una comedia historial cuyos principales espectadores iban a ser personajes áulicos. Y es que Federico II se presenta en *El Austria en Jerusalén* como un ejemplo de heroísmo, piedad y defensa de la religión cristiana, nada más lejos de la realidad histórica:

El perfil que nos ha quedado de él [Federico II] lo describe como cruel, egoísta, astuto, implacable como enemigo y nada de fiar como amigo. Su desenfreno en los placeres eróticos de toda índole sorprendía en todas partes. [...] El Papa Gregorio IX no le creyó [al volverse a excusar Federico II para no acudir a las cruzadas], pensando que era otra de sus mentiras y lo excomulgó inmediatamente, ratificando la excomunión en noviembre de 1227. Federico protestó airadamente y siguió con sus preparativos para la

³¹ Véase Bances, ed. 1970: XXXII.

³² Arellano documenta los datos históricos presentes en la comedia. También observa que en *El Austria en Jerusalén* son frecuentes los anacronismos y los episodios inventados que se ofrecen bajo una apariencia de verosimilitud. Véase Arellano, 1998: 186-190.

³³ Véase Bances, ed. 1970: 35 y 82.



cruzada, a pesar de que el Papa le advirtió que no siguiese con sus planes de Guerra Santa porque no pertenecía ya a la Iglesia [Duarte, 2013: 125-126].

Bances pretende subrayar, mediante esta modificación de la realidad histórica, la índole historial de la comedia y, por tanto, su finalidad didáctica y ejemplar, ya que el dramaturgo «tiene la grave responsabilidad de divertir educando los ocios del rey»³⁴. Los episodios de restauración cristiana contra los musulmanes eran especialmente señalados para lograr estos propósitos, y Bances los explota en *El Austria en Jerusalén*³⁵.

La comedia comienza con el ardiente deseo de Federico II de Suabia por comenzar la sexta cruzada y recuperar la ciudad de Jerusalén tomada por los musulmanes. Para tal propósito, le acompañará don Leopoldo de Austria, general de los cruzados. El Papa Honorio III le suplica que comience la cruzada, y Federico emprende gustoso esta tarea³⁶.

Juan de Breña, rey de Jerusalén, viaja a Europa y suplica a Federico II que recupere los Santos Lugares. Entretanto, el Papa Honorio III ha concertado el matrimonio entre la hija de don Juan de Breña, Isabella, con Federico II. Sin embargo, este no acepta tal proposición hasta que consiga tomar la ciudad de Jerusalén. En la comedia, cobran especial protagonismo los siguientes acontecimientos: el rapto de la reina Violante, esposa del rey Juan de Breña; la lucha entre las tropas cristianas y el ejército del soldán Saladino; la victoria de Federico II y recuperación de los Santos Lugares — con la solemne entrada de las tropas cristianas en Jerusalén— y el milagro de la Santa Casa que se traslada milagrosamente por los aires tras un espectacular terremoto.

³⁴ Arellano, 1988a: 45.

³⁵ Véase Arellano, 1988a: 48-49 y 51.

³⁶ Tal como documenta Arellano, estos acontecimientos fueron históricamente falsos. En efecto, debido a la indolencia que mostraba Federico II por acometer las cruzadas, casi es excomulgado por Honorio III, labor que materializará Gregorio IX que lo califica como «pérfido hijo de la iglesia». Véase Arellano, 1998a: 186-187. En la comedia presente, el Papa Honorio le exhorta a Federico que «emplee en su restauración [de Jerusalén] todo el católico ardor de los césares de su augusta Casa de Suabia» y lo denomina como «amado Hijo en Cristo» y «primogénito monarca de la fe». Bances, ed. 1722: 102.



El principal «enemigo del cristiano» presente en esta comedia es el soldán Saladino. Este personaje va a dirigir la resistencia musulmana a la cruzada de Federico II y va a aprisionar a la reina Violante, esposa del rey de Jerusalén Juan de Breña. Saladino se va a servir de la magia negra, gracias a la ayuda del nigromante Ismén, para conocer las posiciones del enemigo y poder derrotarlo. Sin embargo, tal como se dramatiza en la tercera jornada, estos esfuerzos serán vanos y perderá los Santos Lugares que les serán arrebatados por los cruzados cristianos. A continuación, va a explicarse sucintamente cómo describe Bances al soldán en la comedia.

El sultán Saladino en *El Austria en Jerusalén*

La comedia se inicia con la ocupación de Jerusalén por el soldán de Egipto Saladino³⁷. Históricamente este personaje falleció antes que Federico II recuperase Tierra Santa. Sin embargo, Bances lleva a las tablas este anacronismo histórico y sitúa a Saladino en lugar del sultán al-Kamil.

En la primera jornada, el rey de Jerusalén, Juan de Breña, se dirige a Europa y relata a Federico II cómo Saladino, que había sido prácticamente reducido por las tropas cristianas, ha vuelto a rearmarse y constituye una seria amenaza en Oriente Próximo. Esta situación ha sido favorecida por las hostilidades de Francia hacia Inglaterra que han obligado al rey Ricardo a abandonar la cruzada y replegarse en la defensa de su país. Este acontecimiento ha sido aprovechado por Saladino para reunificar sus tropas y lanzar una poderosa ofensiva contra los territorios reconquistados por los cristianos. En la comedia, el rey de Jerusalén informa a Federico II de estos acontecimientos:

¡Oh cuánto daño a mi imperio
hizo la ambición de Francia!

³⁷ Según el *Diccionario de Autoridades*, con el término de ‘soldán’ se define al «título, que se daba a algunos príncipes mahometanos, especialmente en Persia y Egipto. Es voz persiana, que significa señor, príncipe o rey, según Covarrubias».



Pues como dejó Ricardo
la empresa desamparada,
no solo dio a Saladino
este accidente arrogancia.
[...].
Conquistó cuanto adquirimos.

[Bances, ed. 1722: 108-109]

El soldán Saladino conoce, por medio de dos cartas, que las fuerzas cristianas empiezan a reunirse con el fin de iniciar otra cruzada y recuperar la ciudad de Ptolemaida. Ante esta situación, el soldán solicita a Ismén que practique la magia negra para averiguar qué es lo que pretenden los cristianos y cómo se están organizando para el ataque³⁸.

Gracias a este recurso, el soldán puede ver «muchas veces cosas / que sucedan muchas veces»³⁹. Ismén le muestra el rapto de la reina Violante a manos de Erminia y los soldados turcos, así como la salida de las tropas cristianas de la bahía de Nápoles para reconquistar Jerusalén⁴⁰. El efectismo mágico de la nigromancia de Ismén produce en Saladino una serie de reacciones que detalla Oteiza:

La primera visión es comentada por Saladino en un aparte con la distancia del observador, apuntando misteriosamente el secreto del origen de Erminia (en realidad cristiana); pero la reacción de los cristianos de ir a rescatar a la reina provoca en Saladino el deseo de actuar contra ellos («Esperad, viles rebeldes», p. 114), aunque evidentemente queda impedido, por estar en el tiempo y espacio mágicos; en la segunda visión, retomada la conciencia de esta distancia, solo exclama su perplejidad por lo que está viendo, sin derivar en acción [2007: 139-140].

Para concluir con la presencia de la magia en *El Austria en Jerusalén* y la reacción que suscita en el soldán Saladino, es significativo mencionar el traslado milagroso de la Santa Casa de Nazaret que, surcando milagrosamente el aire, se dirige hacia Dalmacia⁴¹. Se puede señalar cómo este acontecimiento

³⁸ Este recurso dramático, por el que se emplea la magia negra para saber qué está ocurriendo en los bandos enemigos, es frecuente en las dos obras anteriormente analizadas. En efecto, Mehemet lo aplica en *La restauración de Buda* y el demonio en *La Virgen de Guadalupe*.

³⁹ Bances, ed. 1722: 113.

⁴⁰ Véase Oteiza, 2007: 139.

⁴¹ Véase Bances, ed. 1722: 139.



prodigioso supone el inicio de la victoria cristiana frente a los musulmanes, provocando una gran consternación en Saladino:

(*Vanse y suena terremoto y voces, y sale el soldán.*)

DENTRO VOCES ¡Qué horror, qué asombro!

SOLDÁN ¡Qué extraña

admiración!, ¡qué portento
es este, cielos! Parece
que caduca el universo.

[...]

ISMÉN La casa que los cristianos
aquí adoraban diciendo,
según su ley, que fue en ella
la encarnación de su Verbo;
y que su Dios y su madre
en su habitación vivieron,
en medio de un terremoto,
arrancada de cimientos,
entera a región extraña
volando va por el viento.

[Bances, ed. 1722: 133-134]

Conviene señalar otro detalle que contribuye a la caracterización de Saladino, y es la atracción amorosa que siente hacia la reina cristiana Violante —aspecto que se pudo comprobar también en *La Virgen de Guadalupe* cuando Mahomad se enamora de Teresa—. Llama la atención la delicadeza y respeto con que Saladino trata a Violante, aunque se encuentra cautiva por su culpa. Fruto de tal cortesía, la reina le dirige al soldán estas encomiásticas palabras:

¡Oh sangre real y cuanto
con tus influjos benignos
aun a los bárbaros pechos
dictas heroicos latidos!
Creed que de esta fineza
cuanto yo puedo, me obligo.

[Bances, ed. 1722: 121]

Por último, para finalizar la caracterización de la figura de Saladino en la comedia de *El Austria en Jerusalén* cabe señalar el momento en el que el soldán decide capitular ante el ejército cristiano. De especial importancia para



tal rendimiento es la profecía de Ismén en la que vaticina la victoria de Leopoldo II y la grandeza de la Casa de Austria, heredera de la de Suabia. El nigromante la expresa en estos términos:

Porque presagio será,
que mi ciencia me interpreta,
pues azote de tu secta
otro Leopoldo vendrá
del Austria, cuyo blasón
no más que al llegarlo a ver
yo mismo me he de morder
de rabia el corazón.

[Bances, ed. 1722: 147]

De esta forma, *El Austria en Jerusalén* concluye con la entrega al ejército cristiano de las llaves de la ciudad y con el rendimiento del soldán Saladino que, atónito, contempla cómo Ismén y Erminia piden el bautismo a la fe cristiana.

Conclusiones

Se ha analizado en este estudio cómo describe Bances al «enemigo musulmán» en tres comedias historiales donde los conflictos políticos y religiosos están muy presentes, y donde subyace la necesidad de una restauración cristiana de territorios invadidos por los musulmanes. Bances caracteriza a los enemigos cristianos siguiendo los principios dramáticos que expone en su obra *Teatro de los teatros* —alteración de los acontecimientos históricos en virtud del decoro poético y empleo de la magia negra y la superstición para lograr verosimilitud, tal como atribuye Bances a los pueblos musulmanes—.

No obstante, podemos observar que la figura del bajá Abdí, en *La restauración de Buda*, posee una función dramática distinta a Mahomad, en *La Virgen de Guadalupe*, o a Saladino, en *El Austria en Jerusalén*. En el bajá Abdí la presencia de la magia negra y lo demoníaco es menos acusada que en los otros personajes estudiados. Puede decirse que Abdí es caracterizado



desde un tono más épico e histórico, mientras que en Mahomad y Saladino el elemento histórico pierde fuerza con respecto a lo «espectacular maravilloso», siguiendo la terminología de Oteiza. Mahomad, más que un militar en sentido estricto, es un nigromante cuya acción dramática queda eclipsada en ocasiones por la actuación del demonio. Abdí, en cambio, exhibe sus dotes militares, su prudencia, su sentido del honor y su condición nobiliaria. En definitiva, al analizar las figuras de los enemigos cristianos en estas tres comedias historiales de Bances, se ha pretendido arrojar un poco de luz en el estudio de estas obras que, salvo a las aportaciones de Arellano, Duarte y Oteiza, quedan aún necesitadas de una mayor investigación literaria. Esperemos que nuestra investigación contribuya, en la medida de lo posible, a resaltar la figura de Bances Candamo, el último dramaturgo del Siglo de Oro español.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio, «Teoría dramática y práctica teatral: sobre el teatro áulico y político de Bances Candamo», *Criticón*, 42, 1988a, 169-192.
- _____, «Bances Candamo, poeta áulico. Teoría y práctica en el teatro cortesano del poster Siglo de Oro», *Iberomania*, 27-28, 1988b, 42-60.
- _____, *El arte de hacer comedias. Estudio sobre el teatro del siglo de Oro*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2011.
- BANCES CANDAMO, Francisco Antonio, *Poesías cómicas de D. Francisco de Bances Candamo*, vols. I y II, Joseph Antonio Pimentel, Madrid, 1722.
- _____, *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, Duncan Moir (ed.), London, Tamesis Books, 1970.
- _____, *Poesías cómicas, I, 1*, Blanca Oteiza (ed.), Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2014.



BOLAÑOS DONOSO, Piedad, *La obra dramática de Felipe Godínez. Trayectoria de un dramaturgo marginado*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1983.

CRÉMOUX, Françoise, «Escenificación de un culto popular: la fortuna literaria de la Virgen de Guadalupe», en Florencio Sevilla y Carlos Alvar (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Madrid, 6-11 de julio)*, Madrid, Castalia, 2000, 476-484.

DUARTE LUEIRO, José Enrique, «En torno a una edición crítica de *El Austria en Jerusalén* de Francisco Antonio Bances Candamo», en *Culturas y escrituras entre siglos (del XVI al XXI)*, A. Bègue, M. L. Lobato y J. P. Tardieu (eds.), Pamplona, Eunsa, 2013, 121-134.

OTEIZA PÉREZ, Blanca, «Lo maravilloso en el teatro de Bances Candamo» en Amaia Arizaleta (coord.), en *Pratiques hagiographiques dans l'Espagne du Moyen Âge et du Siècle d'Or*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 2007, 131-146.

Politics of Gender and National Identity in Susanna Centlivre's Iberian Plays: A Defence of Whig Feminism

Laura Martínez-García
Universidad de Oviedo
martinezlaura@uniovi.es

Key Words:

Centlivre. Whig. Feminism. Gender politics.

Abstract:

This paper argues that Susanna Centlivre's choice of setting in her Portuguese plays (*Marplot in Lisbon or the Second Part of The BusyBody* (1710), *The Wonder! A Woman Keeps a Secret* (1714) and *A Wife Well Mananag'd* (1715)) not only works as the only logical meeting point where the clash of three cultures (British, Spanish and Portuguese) can take place, but as a liminal space where the author can freely express her views on politics, gender relations and the situation of women in Britain, a liminoid stage where, through *déplacement*, gender ideologies, identities, discourses of truth and national stereotypes can be contested, reformulated and interrogated.

Políticas de género e identidad nacional en las obras 'Ibéricas' de Susanna Centlivre: una defensa del feminismo Whig

Palabras clave:

Centlivre. Feminismo. Whig. Políticas de género.

Resumen:

Este ensayo sostiene que la elección de Lisboa como escenario de las obras 'Portuguesas' (*Marplot in Lisbon or the Second Part of The BusyBody* (1710), *The Wonder! A Woman Keeps a Secret* (1714) y *A Wife Well Mananag'd* (1715)) de Susanna Centlivre, no solo atiende a una necesidad lógica (Portugal sería el terreno neutral en el que Gran Bretaña, España y Portugal dialogarían de forma pacífica), sino que atiende a una razón más profunda: Lisboa (y Portugal) se transforman así en un espacio liminal donde la autora puede expresar sus ideas políticas, sus conceptos de género y denunciar la difícil situación de la mujer en Gran Bretaña, un escenario en el que, a través del *déplacement*, se cuestionan, reformulan e interrogan

las ideologías de género, la identidad, los discursos de verdad que sustentan el sistema y los estereotipos nacionales.

Towards the early 18th century, relations between Spain and Britain had been deteriorating for the last two centuries: the rivalry between the two colonial powers had only worsened since the 1500s due to the history of naval victories and military defeats that both countries accumulated along the centuries. Moreover, all throughout the 1700s the Black Legend, which had originated in the early days of the Spanish colonial expansion in America, continued to be invoked in anti-Hispanic British circles as the true Spanish character. The Portuguese connection however, had enjoyed a more favourable history ever since it was first established in the Early Medieval period. In fact, the Portuguese were considered far less suspicious than their Spanish neighbours were, although many British people still imagined both Iberian nations shared certain common traits, with some authors going as far as using the terms 'Spanish', 'Spaniard' and 'Portuguese' as synonyms.

Although politics and international relations between the three countries had been strained for centuries, British authors, poets and playwrights had been fascinated by the two Iberian nations for decades, seeing them as strange and exotic lands which caught their interest and allowed for some flights of fancy and poetic licenses that would have been seen as ridiculous if they had not had a Spanish or Portuguese flavour and inspiration. As Kagan explains, although the negative views of the Peninsula, founded on the Black Legend, crossed the Atlantic and were incorporated to the school curriculum, there were several authors that still painted Spain as «'picturesque' because it was both exotic and backwards –a quintessential Other, still medieval» [1996: 426]. Thus, and in spite of the complicated diplomatic and political relationship the countries had struck, literary and artistic relations were far more fluid and amicable: from the sixteenth century onwards and specially during the seventeenth century, British authors felt the appeal of these two exotic nations and their drama, so much so, that



Portuguese and Spanish plots and characters soon became part of the British literary canon [Braga Riera, 2010: 108].

Most British texts or artistic artefacts tended to portray the Iberian Peninsula as a captivating yet incomprehensible land, a territory and a people that were nothing like Britain. This ‘Otherness’ of the Peninsula was not just used as a literary device intended to transport audiences to a foreign and enticing territory, but it also worked as a political tool, especially on stage: the characterization of Spanish and Portuguese characters as irrational, impulsive, passionate and sometimes violent, not only explains the cases of mistaken identity and «cloak-and-dagger intrigue» [Loftis, 1987: 70–75] which form the basis of canonical English Spanish plays, but the change of setting also works as a way to build a strong national English/British identity, based on a measured Protestantism diametrically opposed to the excesses of feeling typical of the Peninsular Catholic nations. For, as Lezra explains, «the imaginary processes of national, social, religious, or ethnic consolidation [...] are never autonomous, never acts of sovereign self-fashioning, but always depend upon an imitation of, and distancing from, and hence upon a form of dialectical subjection to, perceived others» [2009: 120]. Thus, the creation of a uniquely English/British identity is entirely dependent on the creation of a (realistic or unrealistic) clashing national character, an Other that can reinforce, by opposition, one’s own national identity outlining not just what one’s nation is, but what it certainly is not.

Such is the case of the Iberian characters and plays written by Susanna Centlivre, an ardent Whig, a passionate feminist and one of the most prolific and successful female playwrights of her time, a woman whose work has been overlooked for centuries but which modern scholarship is striving to recover. Centlivre was one of the best-known playwrights of the late 1690s and the early 1700 although she had to contend with the prejudice of many of her contemporaries due to her gender: she was accused of plagiarism by Colley Cibber who had actually plagiarised her work [Lynch, 2016: 232; Rosenthal, 1996: 206], actors would refuse to put her plays on stage arguing they were



silly pieces written by a silly woman [Caldwell, 2011: 16] and, more famously, a certain man of the town, having expressed a great admiration for one of Centlivre's plays, threw a fit of anger¹ once he learned the author was a woman [Peters, 2003: 215].

Despite a defamation campaign launched against her and against female playwrights at large, «in which the culture gave its angriest and most hostile members permission to speak their minds» [Donkin, 1995: 20] some of her works survived the passage of time to become stock pieces of 19th-century theatrical companies both in Britain and the USA. In fact, her play, *The Wonder!* was chosen to be played in front of a Native American delegation in 1769, some fifty years after its first staging, as «a representative performance of Anglo-American society» [Centlivre and O'Brien, 2003: 9; Willis, 1968: 446–447]. Furthermore, «in terms of stage success, before the 20th century, Centlivre is second only to Shakespeare» [Bratton, 2000: 7] as far as number of performances of plays is concerned, with Collins pointing out that in a span of 100 years (1700-1800) her plays were «performed 1,227 times in London theatres» [1999: 179], while Frusheel declares that there were 232 performances of *The Wonder!* in London alone between 1714 and 1800 [1982: xlvii].

Centlivre specialised in theatre and poetry although she is best remembered as a superb writer of comedies: her best-known play is *The Busy Body* (1709) performed over 450 times before 1800 [Case, 2014: 36] and featuring one of the most beloved comic characters of the British stage: Marplot, a clumsy gossip who excels at involuntary marring all the plots and plans of the rest of the characters. He was a recurrent role for such well-known actors as David Garrick or Henry Woodward, who, according to the critics of the age, surpassed the former in his portrayal of the comical meddler [Gorton, 1828: 1215].

¹ A spark had seen [*The*] *Gamester* three or four times, and liked it extremely. Having bought one of the books [he] asked who the author was, and being told a woman, threw down the book and put up his money, saying he had spent too much after it already, and was sure, if the town had known that, it would never have run ten days. [Morgan, 1981: 53]



Although most of her plays are set in fashionable London, Spanish and Portuguese motifs, plots and characters feature in a fair amount of her works; in three of them she not only makes use of them as theatrical devices, but she actually moves the action to Portugal itself, an intertextuality that not only pertains plots and characters, but also setting [Puga, 2011a: 113, 2011b: 311]: Lisbon, the capital of the kingdom, is the chosen backdrop for two of her comedies (*Mar-plot in Lisbon or the Second Part of The BusyBody* (1710) and *The Wonder! A Woman Keeps a Secret* (1714)) and one of her short farcical episodes (*A Wife Well Mananag'd* (1715)), a relocation of the action which obeys a plot need for, as Lock points out,

Lisbon is first a more plausible locale for the comedy of intrigue. Tempers are hotter, honour more sacred, jealousy more rife than in London. Fathers and brothers exercise despotical control over their wives, daughters, and sisters. Disguise and secret assignation are accepted as everyday occurrences [1979: 96].

Furthermore, the change of setting also responds to the rule of plausibility since Lisbon and Portugal are the logical neutral ground where century-old enemies like Spain and Britain would meet; more importantly, this displacement of the setting results in the reformulation of the city (and by extension the stage) as a liminal space, where the author can openly express her radical political opinions and where national stereotypes and gender identities can be contested and reformulated in an attempt at proposing new ways forward.

Mar-plot in Lisbon was one of Centlivre's least successful plays: intended to be a second part to her major blockbuster, *The BusyBody*, this comedy «was a disappointment from its premiere and has scarcely been revived» [Martínez-García, 2015: 85]. Critics have argued that Centlivre composed the work in response to the public's desire to see more of Marplot, one of the great comic characters created by the author, but they were



disappointed with the result, since it lacked the brilliancy of its prequel². *Marplot in Lisbon* picks up where *The BusyBody* left off: once Isabinda and Charles are married, he is sent to Spain to negotiate some of the properties that Isabinda's father (Sir Jealous Traffick, «a great admirer of the Spanish customs» [Finberg, 2014: 77]) had in the Peninsula. There, the former libertine gets distracted by the possibilities that Lisbon offers and «soon finds himself out of his depth in Lisbon, embroiled in an intrigue which is far more dangerous and complicated than he could have anticipated» [Martínez-García, 2015: 100] when he initiates an affair with Dona Perriera, married to the pusillanimous Don Perriera and sister to the violent and irrational Don Lopez. Meanwhile, Marplot, who has traveled to the continent following his friend, will threaten the safety of Charles's plot. It is not until Charles's own wife Isabinda arrives in Lisbon and disguises herself as a priest that the intrigue will be happily resolved.

Whereas this 'Spanish' play was a total disaster, Centlivre's next attempt at transposing the action to Portugal proved to be her biggest success story: *The Wonder! A Woman Keeps A Secret* was premiered in Drury Lane in 1714. Although it was a difficult time to stage a new play, the piece counted on the support of two of the most beloved actors of the time (Robert Wilks and Anne Oldfield) who took on the roles of the two protagonists, Felix and Violante. The play follows the adventures of the nobleman Felix, who returns to his native Lisbon in secret after seriously injuring a man in a duel. There he resumes his courtship of the rich heiress Violante who is hiding Felix's own sister (Isabella) from their father (Don Lopez) so as to prevent her unwanted marriage to a wealthy Spanish merchant. Since Isabella has literally fallen into the arms of a charming British soldier (Colonel Britton) he visits her in Violante's house, arising Felix's suspicions of Violante's duplicity. Because Violante has sworn to keep Isabella's whereabouts secret and because she refuses to disclose the plot for Felix, he continuously explodes in

² «This play, like most second parts, falls greatly out of the merit of the first» [Baker, 1812: 12]



bursts of jealousy which Frederick, Felix's merchant friend, not only finds irrational, but dangerous. After five acts of intrigue, masks, misunderstandings and arguments, both couples find a happy resolution to their situations.

A Wife Well Manag'd is a short one-act farce which was deemed inadequate for the stage lest it would cause offense to the British Catholics and was thus, refused a license on first application [Lock, 1979: 99]; it was not until ten years later that it was staged. It narrates the story of Lady Pisalto, a wealthy Portuguese woman in love with her Catholic confessor, Father Bernardo, who is, in turn, infatuated with her. When Don Pisalto intercepts his wife's letter to Bernardo confessing her love for him, he dresses up as the priest, meets her, brutally hits her and then leaves her crying. Thus, she starts to hate Bernardo thinking he is a violent beast and returns to her husband, who congratulates himself in having taught his wife a lesson.

Anglo-Iberian Relations and The Black Legend

By the time Centlivre's three Iberian-inspired works were premiered, relations between the three countries present in the plays were far from easy. In the early 18th century, Britain had just taken part in the War of Spanish succession siding with Austria, some Protestant European powers (the Dutch Republic, Prussia, Savoy and Hannover) and sundry Catholic allies (part of the Spanish territories, the Crown of Aragon and Portugal) against Catholic France, the Crown of Castile, the Kingdoms of Naples and Sicily, as well as Bavaria and Mantua [Falkner, 2015]. Although Britain counted with a part of Spain amongst its allies, both «England and the Netherlands, Spain's imperial rivals of the sixteenth and seventeenth centuries, imagined Spain as cruel and degenerate barbarians of La Leyenda Negra (the Black Legend), in league with the powers of "blackest darkness" and driven by "dark motives"» [DeGuzman, 2005: 1]. These anti-Spanish feeling of mistrust was well-



known to all inhabitants of the British Isles since its origin could be traced back to the 15th century and the beginning of Spain's colonial expansion; this Leyenda Negra «predicated on a simplistic and faulty analysis of historical information [...] spread the falsehood that historically Hispanics were *uniquely* cruel, bigoted, tyrannical, lazy, violent, treacherous and depraved» [Sanchez, 1990: 7]. Almost 200 years later, during Centlivre's own time, the prejudice against Spain was very much revived, for, as Sanchez points out, «in the next four centuries, the Black Legend was kept alive especially whenever conflict arose between the English- and Spanish-speaking territories arose» [1990: 8] and the War of Spanish succession had certainly renewed the Hispanophobia of yore.

Thus, while in the 1700s «the days of the Armada were long gone, [...] Spain remained a traditional old enemy and great imperial and commercial rival of Britain, whilst Portugal was an important trading partner and old ally» [Daly, 2013: 12]; furthermore, authors and audiences like Centlivre, saw countries like Spain and Portugal as their cultural inferiors, «consigned to the very margins of what was considered "civilized Europe"» [Daly, 2013: 12] in their inability (or unwillingness) to accept the Enlightened ideas that were sweeping over Europe. Still, and as Daly explains, visions of the Spanish Peninsula and its inhabitants, were not as straightforward as the Black Legend may suggest, for alongside this seemingly negative view of the Peninsula, there was a general interest on the chivalric and picturesque history and quality of both countries and their peoples, a precedent of the Romantic period's vision of the Mediterranean countries [Daly, 2016].

Thus, British portrayals of Spain and Portugal were multi-faceted rather than either positive or negative: there was, among certain circles, a tendency towards portraying the Peninsula as less culturally evolved than Britain, although there was still an attempt at making these two countries appealing territories, sensuous kingdoms where certain passions and feelings were heightened. This comparison had, more often than not, less than flattering results for the Mediterranean nations, which usually came up losers



in the comparison between them and Britain, whom many authors portrayed as the most advanced nation in Europe.

Centlivre's political convictions are present in all her plays and her open Whig sympathies meant that her vision of Spain and Portugal was certainly coloured by her ideas on rank, female agency and notions of honour and class. While Centlivre and the Whigs advocated for a social order based on merit rather than bloodlines (a notion that many Protestant nations shared), lineage was still the ruling principle of social politics both in Spain and in Portugal. Furthermore, Centlivre clearly advocated for a social system that allowed women more agency and independence, two rights she felt females did not have in the Iberian countries and in a British nation governed by the Conservative party, as evidenced by her farcical piece *A Gotham Election* and a multitude of her poems, dedications epilogues and prologues [Smith, 2014: 150–155]. Religion was also one of the major concerns of Whigs like Centlivre, who felt that the Catholic Church was corrupt and had extended its vice to all layers of society and could certainly affect politics.

The present paper will study these three concerns (class, gender and religion) as portrayed by Centlivre, studying the juxtaposition of Iberian characters and traits and of British individuals and their virtues and the resulting creation of complementary national identities, namely the 'Catholic Other' and of the 'British ideal', to show how the author transports the action to a foreign land so as to represent the struggle between the two main political factions in Britain from a safe distance.

Constructing the Catholic Other: Class and Gender in *Marplot in Lisbon* and *The Wonder!*

In the second part of *The BusyBody*, Lisbon is portrayed as a «stereotypical hyper-masculine environment of sexual intrigue and macho honour» [Copeland, 2004: 109] where husbands and brothers try to exert absolute



control over wives and sisters. This suffocating backdrop allows Centlivre the opportunity to comment on the politics of gender and social class from a safe distance: the situation and characters portrayed take on a different meaning when transported to the Peninsula and the change in setting helps buttress British national identity in opposition to the 'Catholic Other' that is ridiculed and satirised in the plays.

The most obvious contrast between British and Iberian characters is their politics of place, that is, their ideas about rank and social class; the author presents us with an array of Iberian male characters whose sole purpose in life is to zealously guard their family honour and titles, a trait she paints as typical of countries where the reigning social system would be a quasi-medieval «deployment of alliance» [Foucault, 1990: 106] in which social order depends on lineage and bloodlines. According to the author, in countries such as Spain and Portugal, unlike Britain, it was still «believed that the good name of the family could be preserved through advantageous marriages, thus establishing connections with other “honourable” houses, an insurance that the good name of the family would be carried onto future generations» [Martinez-Garcia, 2014: 106] and the heads of households (whether it be fathers, brothers, uncles or husbands) would go to any lengths to ensure that the good name of the family is not tainted.

Such is the case of two homonymous characters in *Marplot in Lisbon* and *The Wonder!*; while in the first play Don Lopez, a Grandee of Spain and Portugal described as a «bloody-minded Spaniard» [Centlivre, 2014: 74, 98] intent on preventing his sister from tainting the family name, in *The Wonder!* Don Lopez is a zealous father who not only intends to marry his daughter off to a rich noble, but a snobbish man who disregards all those characters who, unlike him, have no title to speak of.

Marplot's Don Lopez is Centlivre's attempt at a comic portrayal of the Spaniard of the Black Legend: he is «irascível, vingativo destemido ao querer assassinar Marplot e ao ofender a irmã» [Puga, 2011a: 119], has a quick temper and is more than eager to draw his sword. In his case, he is



worried about his sister's behaviour and his brother-in-law's passivity³ in the face of what he feels is a serious threat to his family name: «this I know, if you won't punish her as a Wife, I will as a Sister; she shall not stain the Honour of my House this Way [...] I shall pursue my own Method» [Centlivre, 2014: 9]. His brutality, his violent outbursts and his heightened sense of worth, make him threaten not only his brother-in-law, whom he despises due to his base origins, but his own sister, whom he feels has committed a double offence: first she has «injur'd it [the Honour of his House] too much in marrying you [a merchant]» [Centlivre, 2014: 9], a social inferior and now she is about to damage the honour of her house not just with her illicit affair, but with a liaison with a Protestant «the Strumpet of a damn'd Heretick» [Centlivre, 2014: 8].

Still, the rigid social structure of Centlivre's Portugal and Spain means that Don Lopez must give Don Perriera precedence in the avenging of Donna Perriera's sins, a fact that deeply irritates the Grandee. In fact, since he feels his brother-in-law is too unmanly, he sets about provoking the man into action, displaying a hot-headedness and impulsiveness Centlivre sees as typical of the Mediterranean nations,

Don Lop. Certain Demonstration! Must you have ocular Proof? Must your Coward Heart be animated with the Sight? A Curse of your Equivocations.

Don Per. No, any other Sense will serve; let me hear 'em, feel 'em, nay smell 'em, and sure Cuckoldom is so rank a Scent, that tho' I lived in England, where they scarce breathe any other Air, I cou'd distinguish it.

on Lop. Now you talk like a Portuguese; keep up this Passion, and secure the Honour of your House and mine, and deserve the Alliance of my Blood; it shall be my Care to fix them. [Centlivre, 2014: 10]

Centlivre takes great pains to portray Don Lopez as a repulsive character, the embodiment of all the negative values that make the 'Catholic Other' so frightening: a man obsessed, like Foucault's Medieval Monarch

³ «Your Spado! Employ it against the Man that robs you of your Honour, and not against him that wou'd preserve it» [Centlivre, 2014: 8-9]



with blood, with its purity and the danger of it becoming corrupt through unworthy marriages, with its spilling as punishment for betrayal, disobedience or as a warning [Foucault, 1990: 147]. This portrayal of Don Lopez as Centlivre's chosen representative of a society «in which the systems of alliance, the political form of the sovereign, the differentiation into orders and castes, and the value of descent lines were predominant» and «where power spoke through blood» [Foucault, 1990: 147] not only confirms the author's view of Don Lopez and the Peninsula as a place of irrationality and violence, but helps buttress and reaffirm the positive qualities of her heroes and heroines, who are not just the epitome of what she perceives to be ideal Britishness, but who also are the personification of her feminist and Whig politics.

As is customary in these comedies, the villain of the piece will see his intentions thwarted and his pride chastened; in the case of *Marplot in Lisbon*, Centlivre makes sure that Don Lopez's public shaming will be delivered by Isabinda, the heroine of *The BusyBody* in what «proves to be the ultimate coup against Don Lopez's antiquated Roman Catholic system of values, as it is delivered not just by a woman, but by the daughter of a British merchant» [Martínez-García, 2015: 99]. The young woman, who has travelled to Lisbon in pursuit of her husband Charles, intervenes to stop Don Lopez from murdering his own sister, after he has tried (and failed) to push Don Perriera into action; the merchant's daughter exposes Centlivre's view on the ridiculousness of Don Lopez's attachment to what she perceives to be outdated notions of honour that encourage violence against one's siblings rather than friendship,

[Enter Don Lopez with his Sword drawn]

Don Lop. What! Hangman like, are you asking Pardon ere you dispatch her? I'll lend you a helping Hand, since you are not Master of your Resolution.

Don Per. [rises hastily, and catches down a Blunderbuss, and cocks it at Lopez Zounds, put up your Sword, or by St. Anthony, I'll shoot you thro' the Head [...]]

Isab. A Brother shou'd rather reconcile, than blow the Coals of Strife; 'tis barbarous in Strangers, but much more so, in those ally'd to us by Blood:



Revenge, tho' just, excludes Religion, and he that pursues it, poisons all his Morals, and impudently affronts that Power which gave him Breath to threaten.

Don Lop. Hey Day! What Philosophy have we here?

Don Per. Out of my Lodgings, I say, without one Question more, and never set Foot into them again, as you hope to keep your Guts in. I'll be plagu'd with no more of your Jealousies, I warrant you.

Don Lop. Fine! your Lodgings! —but hear me, Don, dare not, for your Soul, say you match'd into my Family, or you Mistress, —boast of any Blood of mine, as you value those Eyes—for from this Day I hold you as a Bastard, and may Perdition seize you both.

Exit. [Centlivre, 2014: 92–93]

With her «appropriation of the most powerful symbol of the deployment of alliance, blood, Centlivre not only exposes this system as cruel and sustained by mistaken principles» [Martínez-García, 2015: 99], but tries to convince audiences that her Whig feminism is a far more desirable and fair social system, arguing that «the same Whig ideology that could bridge ethnic and political differences offers hope for bridging the difference between men and women as well, and thus might lead to women's full citizenship in their society» [Centlivre and O'Brien, 2003: 17].

Isabinda is, without a doubt, the embodiment of Centlivre's Whig and feminist agenda: she is economically independent from her husband thanks to the fortune that her merchant father has left her; such wealth allows her to abandon the British Isles to come in pursuit of her unfaithful husband in a demonstration of freedom that is a stark contrast to the confinement that women in Lisbon suffer. Such a portrayal is not necessarily realistic, since scholarship has proved that Spanish women did enjoy a certain amount of economic independence in the Peninsula for they would inherit the same amount as their brothers and marriage seems to have been more co-operative than Centlivre herself believed [Casey, 1999: 28]. Still, Isabinda's character can be said to be the embodiment of «the concept of liberty, fundamental to Whig ideology [which] connects Centlivre's political views to her feminism» [Copeland, 2001: 903]. Isabinda's passage from Britain to Portugal not only works to communicate Centlivre's support of female agency, but her freedom of movement also «permite a Centlivre criticar indirectamente e elogiar de



forma directa os seus conterrâneos, bem como satirizar a opressão e a repressão patriarcal da liberdade individual na Península Ibérica católica» [Puga, 2011a: 121]. Furthermore, Isabinda is the moral authority of the play, a woman who leads by example rather than word: her kindness towards Donna Perriera⁴ and her forgiving attitude towards Charles's infidelity⁵ not only mean that «she emerges from this intrigue as a moral instructor» [Copeland, 2004: 112], but buttresses Centlivre's positive portrayal of Whig politics of class and gender.

The Wonder! is another instance of Centlivre's ideas about female agency and social class; in this play we also have a head of household called Don Lopez, also a Grandee of Spain and Portugal portrayed as a vindictive and violent man. Don Lopez intends to force his daughter Isabella to marry a wealthy Spanish nobleman, regardless of his daughter's opinion on the matter, a storyline that does not differ from the norm. Still, Centlivre intertwines this narrative with the story of Frederick, a Portuguese merchant whose close friendship with Don Lopez's son (Felix) and heightened sense of honour push him to take part in the story.

Don Lopez, as his homonym in *Marplot in Lisbon*, emerges as the defender of the deployment of alliance in *The Wonder!* and the representative

⁴ Donna Per. Oh, Madam, you have set Vice and Virtue in their proper Light, from whence I see the Deformity of one, and the Beauty of the other; your generous Forgiveness is all I want, to raise my Soul above a second Fall. I have injur'd you, but——

Isab. No more of that; the good Inclination which you shew wipes out all Faults with me, and your Perseverance will give you as large a Share in my Breast, as if you never had offended. Rise, Madam, I hear the Door unlock, prepare your Husband according to my Direction, and leave the rest to me.

[Centlivre, 2014: 91]

⁵ Isab. A weak Defence, alas, shou'd I desert him——Put up your Sword, in pity to your Ignorance, and in Hopes of converting you to the true Faith, I'll deliver you from this Hazard. Cha. But can you save her too?

Isab. How, Son! is this a Time to dream of future Pleasures?

Cha. I'll give you mine Honour, Father, never to see her more; but as I am Partner of the Guilt, I wou'd not have the Punishment be only her's.

Isab. Well, I'll endeavour to preserve her too; observe my Orders well, turn your Face, here put on this Garment, my Brother there will conduct you to a Place of Safety, where I desire you'll wait till I come; look not behind you, nor speak as you pass to the Husband of that Lady.

[Centlivre, 2014: 89].



of what Centlivre perceives is the Iberian social order. When we first encounter him, he informs Frederick of his intention to marry his daughter to a man who «has two things which render him very agreeable to me for a Son-in-Law, he is Rich and well Born» [Centlivre and O'Brien, 2003: 48], qualities that make the union highly desirable for the noble as they will not just help him recover the fortune lost in the Wars of the Spanish Succession [Centlivre and O'Brien, 2003: 48], but that will not diminish the name and honour of his family. Thus, his daughter's marriage is «a major mechanism for the circulation of wealth among the propertied and moneyed classes» [Velissariou, 1995: 117].

Frederick, as the only male advocate for female liberty complains to the Grandee and expresses Centlivre's own Whig views on the issue of arranged marriages: «You will not surely sacrifice the lovely Isabella to age, avarice, and a fool. Pardon the expression, my lord, but my concern for your beauteous daughter transports me beyond that good manners which I ought to pay your Lordship's presence» [Centlivre and O'Brien, 2003: 47] a statement that will be ignored by Don Lopez, whose ideas on marriage and rank remind audiences of his homonym character in *Marplot in Lisbon*.

Like Donna Perriera's brother, this Don Lopez seems intent on this course of action and exclaims he will not tolerate any disobedience on his daughter's part⁶ since he has not managed to force his son into marrying an heiress. Still, the freedom of action that Don Lopez has allowed his son, will not be granted to his daughter or to any Portuguese woman in *The Wonder*, all of whom have been locked up or see their movements constantly monitored by jealous lovers and zealous guardians.

Don Lopez not only adheres to the principles of the deployment of alliance as far as marriage is concerned, but he is a firm believer in its ideology of class: from the outset of his encounter with Frederick, he laments

⁶ «Don Lop. Look ye Sir, I resolve she shall Marry Don Guzman the Moment he arrives; tho' I could not govern my Son, I will my Daughter, I assure you» [Centlivre and O'Brien, 2003: 49].



the merchant's lack of rank⁷ and, consequently, of honour, as he «believes honour is the privilege of a small number of families that have managed to maintain their status generation after generation» [Martinez-Garcia, 2014: 359], an inherited possession equal in importance to the title Grandee. Both Don Lopez in *The Wonder* and his homonym in *Marplot in Lisbon*, believe that Frederick and Don Perriera are not just their social inferiors, but that as such they lack a sense of honour, an idea which Centlivre portrays as so deeply ingrained in the public imaginary of Iberian societies, that even Frederick⁸ and Don Perriera⁹ seem to believe it. It seems that Centlivre, like the *arbitristas*, views «Spanish society as one sunk in the depths of decline: a nation that had wasted the silver it had mines in the Indies on monasteries and religious wars without bothering to invest it productively in commerce» [Kagan, 1996: 425], an enterprise that aristocrats like Don Lopez would consider demeaning.

The displacement of the action to Lisbon then, justifies the characters' following the precepts of the deployment of alliance (as embodied by Don Lopez), while opposing such ideas to the Whig ideology that Centlivre wishes would continue to rule in Britain (represented by Frederick). This early exchange between Don Lopez and Frederick serves to characterise the former as the hateful 'Catholic Other' (unfair to his daughter, to his son, to Frederick and a stubborn violent man), and the latter and his Whig ideals as the hero of the play: from act I «audiences feel sympathy for a man who is more worthy of admiration and honour than any grandee» [Centlivre and O'Brien, 2003: 361].

Frederick, as Centlivre's Whig hero, confronts all of the men in the play who try to abuse their power: not only does he defend Isabella from her

⁷ «Don Lop. I am not ignorant of the friendship between my son and you. I have heard him commend your morals, and lament your want of noble birth» [Centlivre and O'Brien, 2003: 47]

⁸ «Fred. That's nature's fault, my Lord. It is some comfort not to owe one's misfortunes to one's self, yet it is impossible not to want noble birth» [Centlivre and O'Brien, 2003: 47].

⁹ «Don Per. So, there's the Blessing of matching into an honourable Family: now must I bear all Affronts patiently, because I am but a Merchant, forsooth» [Centlivre, 2014: 9]



father's and brother's abuse (very much like Isabinda does in *Marplot*), but he defends Violante's honour¹⁰ and confronts his friend Felix when he is being irrational and unfair to his lover Violante¹¹. His ultimate show of strength and Centlivre's strongest criticism of the 'Catholic Other' is his confrontation with a corrupt Alguazil who tries to force his way into Frederick's house to look for his Isabella. Afraid they might find his friend Felix, who has been banished from Lisbon, Frederick tries to block the door. The ensuing sword battle is «an occasion for Frederick to demonstrate a merchant can have honour by drawing to bar the door to the room where Felix is» [Copeland, 2004: 13], an action that makes him, by Centlivre's Whig standards, worthy of the highest respect and honour, two qualities which, in her ideal vision of Britain, are completely independent from rank. The fight bears no resemblance to the violent attempts of *Marplot*'s Don Lopez at taking revenge on his sister, for, as Copeland argues, «in this case, swordplay is the honourable defence of a gentleman, including a gentleman-merchant» [Copeland, 2004: 136].

Frederick's worthiness is further emphasised by his exchange with the Alguazil, the supposed representative of the Government in this play, and as Puga points out, portrayed as a «autoridade corrupta [...] cuja moral se pauta sobretudo pelo lucro imediato» [2011b: 322]. When the Alguazil finds out that Frederick is hiding the escaped Felix, he offers to remain silent if Frederick parts with the sum of £500; such moral corruption coming from the lips of a man who calls himself «the representative of Majesty [...] I am his Majesty's Alguazile, and the very Quintessence of Authority» [Centlivre and O'Brien, 2003: 77] not only communicates Centlivre's suspicions about the corruption that is rife in the Iberian Peninsula even among the authorities, but

¹⁰ «Fred. Violante. 'Tis false, I would not have you credit him, Colonel [...] This must be a mistake, Colonel, for I know Violante perfectly well, and I'm certain she would not meet you upon the Terriero de Passa» [Centlivre and O'Brien, 2003: 102].

¹¹ «Fred. [...] this from a person of mean education were excusable. Such low suspicions have their source from vulgar conversation. Men of your polite taste never rashly censure. Come, this is some groundless jealousy. Love raises many fears» [Centlivre and O'Brien, 2003: 75].



also works to showcase Frederick's honesty, when he is disgusted at the attempted bribery,

Fred. Did I not tell you, you wou'd repent my Lord, What ho! Within there
[Enter Servants] arm your selves, and let not a Man in, or out, but Felix—
Look ye Alguazile when you wou'd betray my Friend for filthy Lucre, I shall
no more regard you as an Officer of Justice, but as a Thief and Robber thus
resist you.

Felix. Gen'rous Frederick! Come on Sir, we'll how you Play for the five
hundred Pounds.

Iguazil. Fall on, seize the Money right or wrong ye Rogues. [*They
fight.*][Centlivre and O'Brien, 2003: 77]

Frederick is «a raisonneur in the play» [DeRitter, 2010: 385], the embodiment of all the good qualities that, according to the author, Whig Protestant British men possess, as opposed to the nefarious 'Catholic Other'; Frederick himself, voicing Centlivre's political leanings, praises Britain and its Whig ideals of freedom and independence, twin pillars of their political manifesto,

My Lord, the English are by Nature, what the ancient Romans were by
Discipline, courageous, bold, hardy, and in love with Liberty. Liberty is the
Idol of the English, under whose Banner all the Nation Lists, give but the
Word for Liberty, and straight more armed Legions wou'd appear, than
France, and Philip keep in constant Pay» [Centlivre and O'Brien, 2003: 48].

This comparison between Britain and the great Roman Empire not only inflames the national pride of British audiences, but serves to buttress Centlivre's own belief that a Protestant, Whig Britain is «a nation of such openness, inclusiveness and freedom that Catholic Lisbon comes off as practically medieval in its readiness [...] to enforce discipline within the family» [Centlivre and O'Brien, 2003, 2003].



***A Wife Well Manag'd* and the Corruption of the Catholic Church**

Centlivre's characterisation of both the 'Catholic Other' and the good British citizen would not be complete without a mention of religion, the issue which clearly separated the two nations and which provoked some of the most heated debates in history. While religion is present in both *Marplot in Lisbon* and *The Wonder!* it is not central to the action. In fact, it is not until 1715 that Centlivre would tackle the religious issue in a short farcical piece which was considered too subversive and offensive towards the Catholics in Britain and abroad. This statement enraged the Whig-Protestant author, who would publish a complaint in her dedication of one of her most openly political plays, *A Gotham Election* (1715),

It was said there would be offence taken at the exposing a Popish Priest, Good God! To What Sort of People are we chang'd! Are those worth Gentlemen (the Emissaries of our most irreconcilable Enemy) to be treated with so much tenderness? Is not their Profession Treason in any Subject of Great Britain? [Centlivre, 1715: 3].

In her brief piece Centlivre tackles the issue of violence within the marriage and the disastrous consequences of mercenary or unwanted unions. The action is again displaced to Lisbon, so as to create a safe distance to criticise the Catholic religion which was still being practised the British Isles; there we find Donna Pisalto in love with her confessor, the priest Father Bernardo, who is also in love with her. When her husband, Centlivre's typically violent and cruel Iberian husband, intercepts the letter in which she confesses her love for the priest, he decides to tame his wife back into obedience by dressing up as her beloved and hitting her savagely. After the incident, the lady turns from love and passion to hate and the blame of the affair is put on the priest, who has tempted the lady when he was supposed to be chaste and keep her so too.

The play presents a cast of sinful and wicked characters and leaves no room for any positive quality at all: Don Pisalto is cruel in his treatment of his wife and boastful in his use of violence against her, for he closes the play



warning his wife that should he ever suspect her of infidelity again, he will not be as forgiving as he has been and boasting to the audience about his violent behaviour towards her: «When Wives, like mine, gives Inclination Scope, No Cure for Cuckoldom like Oyl Rope» [Centlivre, 2017: 202]. With this statement, Centlivre reinforces her characterisation of Iberian characters as violent and unnecessarily cruel.

Furthermore, the author's representation of the priest, Bernardo, is a harsh criticism on the corruption that, according to passionately Protestant Whigs like Centlivre, riddled the Catholic Church and against the corruption and unnecessary wealth of the Spanish Catholic Church that Scottish thinkers had commented on¹². When Bernardo first appears on stage he is talking to Don Piscalto about his wife, supposedly praising her as a virtuous lady but really praising her as a beauty (a quality which, according to the author and any anti-Catholic thinker, would be lost in a really chaste priest) and wishing that her respect for him were love, in an aside that would be more fitting to a dissembling rake from a Restoration comedy. The second time we encounter the priest, he is entering Donna Piscalto's bedchamber to exorcise the demons her husband claims are possessing her. But the priest soon expresses his passion for her, describing her as a lover would: first as a delicious food he would like to devour and then claiming he feels sick, when the symptoms he describes are closer to an erection «Bern. I feel a strange Disorder on the sudden, - my pulse beats quick, and every sense seems ravish'd at this Object. - Ha! We are alone, - What hinders me to make use of this opportunity?» [Centlivre, 2017: 199]. A part of the audience would be outraged at the audacity of the priest, and would probably think that his own conscience should prevent him from attempting rape. Still, the priest claims that his habit allows him more privacy with the ladies and that should Donna Piscalto shout and resist, her husband will think it is her possession and will not suspect him.

¹² «The enormous and expensive fabric of their ecclesiastical establishment [...] greatly retarded the progress of population and industry» [Robertson in Kagan, 1996: 426].



If blood was Don Lopez's symbol and that of the Spanish deployment of alliance, violence and force become the cornerstones of the discourse of this priest in what can be read as Centlivre's attempt at portraying the debauchery and sinfulness that Whig Protestants saw inherent to the Catholic Church. His soliloquy is full of terms related to food and eating ('morsel', 'feast') which objectify the body of the woman and turn her into an object to be consumed, an implication related to Bernardo's use of terms related to violence and forced sexual intercourse like 'ravish', 'resist', 'possession' or 'rapture'. Interestingly enough, all of these terms are also related to the Catholic religion and the visions that certain saints claimed to have. Thus, Centlivre paints Bernardo, and all the Catholic priests by extension, as perverting religious principles and precepts.

With this short piece the playwright completes her Lisbon cycle and her portrayal of the hateful 'Catholic Other', a distorted portrait based on the Black Legend, forged by Spain's political enemies during the country's conquest of the Americas and Britain's break with Rome. This legend «portrayed the Spanish especially as tyrannical, bigoted, superstitious, violent and cruel», [Daly, 2013: 42] like both Don Lopez in *Marplot in Lisbon* and his homonym in *The Wonder* and Don Pisalto in *A Wife Well Manag'd* and with a twisted and distorted moral compass like the Catholic priest Bernardo in *A Wife Well Manag'd*. To her obnoxious representation of the Iberian character, she opposes the Whig Protestant ethics of the merchants Frederick and Isabinda, defenders of individual freedom, of female agency, of honour as an innate set of principles independent from social rank and titles.

Conclusion: Displacement, Politics, Feminism and National Identity (the Catholic Other)

In the three pieces studied, the playwright uses the Iberian Peninsula as a theatrical device that gives the play more plausibility, with Portugal emerging as neutral in the battle between Britain and Spain, while still adding



an element of the exotic and the unknown that would justify the rash actions and passionate diatribes of the Iberian characters. This unfamiliar (or rather 'un-British') behavior not only offers comic relief and sets the action in motion, but serves a higher political interest: to bolster the image of Spain as the 'Catholic Other', while Britain emerges as the exemplary nation. In the three works studied, Centlivre's attempts at creating and supporting a strong national identity, need to be buttressed by the creation of an Other against which the uniquely English/British character can be outlined. Thus, «the internal characteristics of (say) early modern England would be built in relation to the construction of [...] Spain, the great rival for Atlantic hegemony. Imagining Spain in one or another way [...] became a way of sketching England's own contours, which were similar, but differentiated» [Lezra, 2009: 120].

Furthermore, the Iberian settings, characters and plots not only serve to affirm British national identity, but also work as a vehicle to create a safe and liminal space where Centlivre can express her extreme political views on the British reality and everyday life: through the technique of *déplacement* [Puga, 2011a: 113, 2011b: 325], Centlivre creates a safe distance from the Isles, a distance that allows her to question the unfairness of Tory policies and of the class system that still ruled Britain.

Lisbon then, emerges as a liminal space, «a realm of pure possibility whence novel configurations of ideas and relations may arise» [Turner, 1987: 97], where Centlivre can openly express her Whig proto-feminist political ideas; it no longer is a mere tool to create comedy or to justify the cases of mistaken identity and female imprisonment, but it becomes a political arena where the playwright can freely use her voice, a privilege that, at the time, was denied to women. Thus, in these very political plays, Centlivre presents her defence of female agency and of a national identity which features the Protestant merchant classes as example of good British citizenship.



REFERENCES

- BAKER, David Erskine, *Names of dramas: M-Z. Latin plays by English authors. Oratorios. Appendix to v. 2 and 3. Additions and correction to v. 2 and 3*, Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown, 1812.
- BRAGA RIERA, Jorge, «The Adaptation of Seventeenth-Century panish Drama to the English Stage During the Restoration Period: The Case of Calderón», in GILL, CATIE (ED.), *Theatre and Culture in Early Modern England, 1650-1737: From Leviathan to Licensing Act*, Farnham, Ashgate, pp. 107–119, 2010.
- BRATTON, Jackie, «Reading the intertheatrical, or, the mysterious disappearance of Susanna Centlivre», in *Women, Theatre and Performance: New Histories, New Historiographies*, Manchester: Manchester University Press, pp. 7–24, 2000.
- CALDWELL, Tanya, *Popular plays by women in the Restoration and eighteenth century / edited by Tanya Caldwell.*, Peterborough, Ont; London, Broadview, 2011.
- CASE, Sue-Ellen, *Feminism and Theatre*, Routledge, 2014.
- CASEY, James, *Early Modern Spain: A Social History*, 1 edition. ed, London, Routledge, 1999.
- CENTLIVRE, Susanna, *Mar-plot in Lisbon; or the second part of the BusyBody*, Toronto, Distributed Proofreaders Canada, 2014.
- _____, *The Gotham Election: A Farce*, S. Keimer, 1715.
- _____, *The dramatic Works of the celebrated Mrs. Centlivre: Vol. III*, hansebooks, 2017.
- _____, FRUSHELL, Richard C., *The plays of Susanna Centlivre*, Garland Pub., 1982.
- _____, O'BRIEN, John, *The Wonder: A Woman Keeps a Secret*, 1st ed, Peterborough, Broadview Press, 2003.
- COLLINS, Margo, «Centlivre v. Hardwicke: Susannah Centlivre's Plays and the Marriage Act of 1753», *Comparative Drama*, vol. 33, no. 2, pp. 179–198, 1999.



- COPELAND, Nancy, *Staging Gender in Behn and Centlivre: Women's Comedy and the Theatre*, Burlington, Ashgate Publishing, 2004.
- _____, «Susannah Cenlivre», in CANFIELD, J. DOUGLAS, SNEIDERN, MAJALISA VON (EDS.), *The Broadview Anthology of Restoration and Early Eighteenth-Century Drama*, Ontario, Broadview Press, pp. 902–945, 2001.
- DALY, Gavin, «“Barbarity more suited to Savages”: British soldiers' views of Spanish and Portuguese violence during the Peninsular War, 1808–1814», *War & Society*, vol. 35, no. 4, pp. 242–258, 2016.
- _____, *The British Soldier in the Peninsular War: Encounters with Spain and Portugal, 1808-1814*, London, Springer - Palgrave, 2013.
- DE GUZMAN, Maria, *Spain's Long Shadow: The Black Legend, Off-Whiteness, and Anglo-American Empire*, Edición: 1. ed, Univ Of Minnesota Press, 2005.
- DE RITTER, Jones, «On Using Thelma and Louise to Teach Centlivre's The Wonder!», in NELSON, BONNIE, BURROUGHS, CATHERINE (EDS.), *Teaching British Women Playwrights of the Restoration and Eighteenth Century*, New York, Modern Language Association, pp. 382–390, 2010.
- DONKIN, Ellen, *Getting Into the Act: Women Playwrights in London 1776-1829*, London, Routledge, 1995.
- FALKNER, James, *The War of the Spanish Succession 1701-1714*, Pen and Sword, 2015.
- FINBERG, Melinda C., *Eighteenth-century Women Dramatists*, Oxford, Oxford University Press, 2014.
- FOUCAULT, Michel, *The History of Sexuality, Volume I: An Introduction*, London, Random House, 1990.
- GORTON, John, *A general biographical dictionary: containing a summary account of the lives of eminent persons of all nations, previous to the present generation*, Hunt and Clarke, 1828.



- KAGAN, Richard L., «Prescott's Paradigm: American Historical Scholarship and the Decline of Spain», *The American Historical Review*, vol. 101, no. 2, pp. 423–446, 1996.
- LEZRA, Jacques, «“A Spaniard Is No Englishman”: The Ghost of Spain and the British Imaginary», *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, vol. 39, no. 1, pp. 119–141, 2009.
- LOCK, F.P., *Susanna Centlivre*, Boston, Twayne Publishers, 1979.
- LOFTIS, John Clyde, *The Spanish Plays of Neoclassical England.*, Revised edition. ed, Westport, Conn, Praeger, 1987.
- LYNCH, Jack, *The Oxford Handbook of British Poetry, 1660-1800*, Oxford University Press, 2016.
- MARTÍNEZ-GARCÍA, Laura, «A Defence of Whig feminism in Centlivre's Portuguese plays *The Wonder! A Woman Keeps A Secret* (1714) and *Mar-plot; or the second part of The BusyBody* (1710).», *Revista de Estudos Anglo-Portugueses*, vol. 24, no. 1, pp. 85–106, 2015.
- _____, *Seventeenth and Eighteenth Century English Comedies as a New Kind of Drama: A Foucauldian Interpretation of Family Relations, Sexuality, and Resistance as Psychological Power*, Lewiston, Edwin Mellen Press Ltd, 2014.
- MORGAN, Fidelis, *The Female Wits - Women Playwrights Of The Restoration*, Virago Press, 1981.
- PETERS, Julie Stone, *Theatre of the Book, 1480-1880: Print, Text, and Performance in Europe*, Oxford University Press, 2003.
- PUGA, Rogério Miguel, «A Lisboa Católica, a Mulher Lusa e a Dimensão Anglo-Portuguesa de *Marplot* in Lisbon (1710) e *A Wife Well Managed* (1715), de Susanna Centlivre», *Revista de Estudos Anglo-Portugueses*, vol. 20, no. pp. 113–126, 2011^a.
- _____, «Entre O Terreiro Do Paço E Londres: O Jogo De Espelhos Anglo-Português Em *The Wonder: A Woman Keeps A Secret* (1714), De Susanna Centlivre», *Revista Anglo Saxonica*, vol. 3, no. 2, pp. 311–334, 2011^b.



- ROSENTHAL, Laura J., *Playwrights and Plagiarists in Early Modern England: Gender, Authorship, Literary Property*, Ithaca, Cornell University Press, 1996.
- SANCHEZ, Joseph, *Spanish Black Legend: Origins of Anti-Hispanic Stereotypes*, 1990.
- SMITH, Hannah, «Susannah Centlivre: “Our Church”’s Safety’ and “Whig Feminism”», in APETREI, SARAH, SMITH, HANNAH (EDS.), *Religion and Women in Britain, C. 1660–1760*, Burlington, Ashgate Publishing, Ltd., pp. 145–162, 2014.
- TURNER, Victor W., «Betwixt & Between: The Liminal Period in Rites of Passage», in MAHDI, LOUISE CARUS, FOSTER, STEVEN, LITTLE, MEREDITH (EDS.), *Betwixt & Between: Patterns of Masculine and Feminine Initiation*, La Salle, Open Court, pp. 3–19, 1987.
- VELISSARIOU, Aspasia, «Patriarchal Tactics of Control and Female Desire in Wycherley’s *The Gentleman Dancing-Master* and *The Country Wife*», *Texas Studies in Literature and Language*, vol. 37, no. 2, pp. 115–126, 1995.
- WILLIS, Eola, *The Charleston Stage in the XVIII Century*, Benjamin Blom, 1968.



En torno a Casilda: tradición y vanguardia de un personaje dramático de María Lejárraga

Begoña Alonso Monedero
Universidad de Burgos
mbamonedero@ubu.es

Palabras clave:

Casilda. Tirso de Molina. Maternidad. Patriarcado. Feminismo. Don Juan.

Resumen:

El motivo de santa Casilda posee una larga tradición como leyenda piadosa que parte de la Edad Media; como personaje literario, se encuentra en el teatro del Siglo de oro de Lope de Vega y de Tirso de Molina. Su tradición se extiende a lo largo de los siglos en textos de distinto tipo, piadosos o religiosos, romanceriles, así como en obras de carácter artístico, como la de los pintores barrocos, o en la iconografía popular. La tradición literaria se reaviva de la mano de la revalorización del teatro áureo en la escena española previa a los años veinte, y que testimonian obras teatrales tempranas como la *Santa Casilda* de Rafael Alberti, ejemplo de entronización barroca de la Generación del 27. En esta trayectoria del personaje literario de Casilda, la reinterpretación de María Lejárraga encarna una redefinición de lo femenino en diálogo con otros personajes literarios y claves sociales de las primeras décadas del siglo, al introducirla como figura de autoridad moral en el corazón de su *Don Juan de España* (1921) reprobando al seductor pero caduco personaje mítico. La figura dramática de Casilda renace en el teatro de Martínez Sierra entre la tradición de su leyenda y la reivindicación vanguardista de la nueva mujer moderna.

Around Casilda: tradition and Avant-Garde of a dramatic character of María Lejárraga

Key Words:

Casilda. Tirso de Molina. Motherhood. Patriarchy. Feminism. Don Juan.

Abstract:

Saint Casilda's motif has a long tradition as a pious legend that dates from the Middle Ages; it is found as a character in Golden Age plays by Lope de Vega and Tirso de Molina. Its tradition extends throughout the centuries in texts of different kinds, pious or religious, ballads, as well as works of an artistic nature, such as that of baroque painters, or popular iconography. Literary tradition is revaluated by the

revisiting of Golden Age theater in Spanish plays around the twenties, Rafael Alberti's *Santa Casilda* is a good example of this baroque recovering by Generación del 27. María Lejárraga's reinterpretation of the character of Casilda embodies a redefinition of the feminine in dialogue with other literary characters and social cues of the first decades of the century, when she presents her as a moral authority character in the heart of her play *Don Juan de España* (1921), where she condemns the seductive but old-fashioned character of Don Juan. The dramatic figure of Casilda is reborn in the theater of Martínez Sierra between the tradition of her legend and the avant-garde demand of the new modern woman.

*En la villa de Briviesca
goza de dos libertades:
la del cuerpo la primera
a su patria reducida,
y la del alma, que exenta
de las pensiones de amor,
ya es señora de sí misma.*

*(Tirso de Molina,
Los lagos de san Vicente)*

El motivo de santa Casilda posee una larga tradición como leyenda piadosa que parte de la Edad Media; como personaje literario, se encuentra en el teatro del Siglo de oro en obras de Lope de Vega y de Tirso de Molina. Su tradición se extiende a lo largo de los siglos en textos de distinto tipo, piadosos o religiosos, romanceriles, así como en obras de carácter artístico, como la de los pintores barrocos, o en la iconografía popular. La tradición literaria se reaviva de la mano de la revalorización del teatro áureo en la escena española previa a los años veinte, y que testimonian obras teatrales tempranas como la *Santa Casilda* de Rafael Alberti, ejemplo de entronización barroca de la Generación del 27. En esta trayectoria del personaje literario de Casilda, la reinterpretación de María Lejárraga encarna una redefinición de lo femenino en diálogo con otros personajes literarios y claves sociales de las primeras décadas del siglo, al introducirla como figura de autoridad moral en el corazón de su *Don Juan de España* (1921) reprobando al seductor pero caduco personaje mítico. La figura dramática de Casilda renace en el teatro de Martínez Sierra entre la tradición de su leyenda y la reivindicación vanguardista de la nueva mujer moderna.



En el escenario de renovación de figuras de mujer en las tablas en los años finales del XIX y principios del XX, no deja de tener relevancia la manera en que se hace presente la tradición, a través de la recuperación de dramaturgos áureos. Entre ellos es el fraile mercedario, Tirso de Molina, uno de los grandes referentes en el contexto tanto filológico como sociológico. Blanca de los Ríos, continuadora de los modernos estudios tirsianos que emprendiera Emilio Cotarelo y Mori, al publicar sus *Comedias* en dos tomos en 1906-1907, se lamentaba del indebido olvido de este dramaturgo frente a Lope o Calderón: «¡De Tirso ni rastro!» [De los Ríos, 1946]. Y eso a pesar de que nadie había sabido mejor que él en sus comedias llevar al escenario la exaltación de figuras femeninas histórico-legendarias, como hizo en *Santa Juana* y también con *María de Molina*¹. Es en este contexto en el que la figura tradicional de la santa Casilda es rescatada por la dramaturga María Lejárraga en virtud de las cualidades poéticas y morales del personaje, así como por su cercanía afectiva al mundo femenino.

La «frondosidad» de la leyenda de Casilda en los textos dramáticos del siglo XVII es algo que sorprende, como ha señalado Germán Vega [2006] al estudiar una de sus versiones del tema, *La Virgen de Sopetrán*, que atribuye a Calderón de la Barca, cuando la santa era apenas conocida antes del siglo XVI en el teatro. Cécile Vincent-Cassy [2000, 2006, 2011], por su parte, ha estudiado a fondo el caso de esta santa y a sus varios estudios sobre este asunto me remito en las siguientes observaciones sobre las obras barrocas que tratan el tema de Casilda. Fue, en realidad, una santa no santificada, no

¹ Por razones semejantes es vindicado Galdós por la Pardo Bazán y también con frecuencia por María Lejárraga a lo largo de su vida, como vemos en estas palabras: «Apenas existen “mujeres verdaderas” en toda nuestra literatura clásica. Fuera de la inmortal *Celestina* de Fernando de Rojas y de algunas figuras de reinas, damas y villanas en el teatro de Tirso de Molina, los personajes femeninos que en libros y comedias aparecen no son sino contrafiguras de los hombres, y su único fin es servir de incentivo a la sensualidad masculina: deseo, celos, conquista, olvido. [...] Pero la gloria de haber puesto a la mujer como valor humano, en igualdad total con el varón, pertenece a Galdós incontestablemente. Su galería de retratos es interminable [...] Es Galdós el primero que se atrevió a emocionarnos con heroínas feas o viejas. Al paso de sus protagonistas, no van naciendo inevitablemente rosas y madrigales, sino, muy a menudo, abrojos punzantes y quemantes ortigas...» [Martínez Sierra, 2009: 100-101].



reconocida por la Iglesia romana [2011: 60]. Su historia no se incluye en los repertorios de las *Flores sanctorum*, aunque sí en la *Flos sanctorum de santos extravagantes* editado por primera vez en 1609 de Pedro Ribadeneira. Quizá ello justifica que hasta cinco obras de principios del siglo XVII sitúen en el centro de su intriga la historia de esta princesa mora, totalmente ausente de la producción teatral hasta esa fecha. Las razones deben buscarse, según Vincent-Cassy, en el papel jugado por el teatro como medio difusor de la reivindicación de la primacía de una u otra ciudad, que culmina con la proyección nacional de una santa que no tenía el reconocimiento oficial como tal.

De esas cinco comedias independientes sobre el mismo asunto, dejando aparte las dos que centran sus dramatizaciones en la figura del hermano de Casilda (*Los valles de Sopenetrán* y *La Virgen de Sopenetrán*), tres de ellas se decantan por la protagonista femenina, su origen toledano y su fundación burgalesa. Ellas formaron parte, según Vincent-Cassy, de una estrategia exitosa de difusión del culto más allá de la zona geográfica original de devoción, a través de las cuales se encuentra Casilda con el público de los corrales de comedias. Estas obras son: a) la *Santa Casilda*, atribuida por Emilio Cotarelo y Mori y Nicolás Gonzáles Ruiz a Lope de Vega, pero más probablemente de un autor más tardío toledano, Juan de Porres, resultado de un encargo para celebrar a Casilda en conmemoración del traslado a Toledo de la reliquia, en 1642²; b) *La Princesa de Toledo y Estrella de la Bureba*, escrita por un clérigo burgalés en el curso del siglo XVII, José González Venero (comedia y autor desconocidos por Cotarelo y otros bibliógrafos del teatro áureo, pero sí incluidos por Héctor Urzáiz en su *Catálogo* [2002: I, 352]), compuesta probablemente, difundir desde el santuario de Briviesca la imagen de la santa cuando Burgos recibe su reliquia en 1602; c) *Los Lagos de San Vicente* de Tirso de Molina, cuya redacción posiblemente en Toledo

² Héctor Urzáiz señala en su *Catálogo* a un autor de nombre Felipe de Medina Porres a quien se atribuye inicialmente una *Santa Casilda* en el manuscrito 17324 de la BNE en el que después se tacha el nombre para atribuirlo a Lope de Vega [Urzáiz 2002: II, 435].



se retrasaría hasta fechas próximas a 1620. Por tanto, el protagonismo de la historia de Casilda en las comedias de santos áureas emanaría, a juicio de Cécile Vincent-Cassy, de la pugna entre Burgos y Toledo por su patronazgo. Mientras que Burgos, en *La Princesa de Toledo y estrella de la Bureba* exalta su lazo privilegiado con la santa Casilda, Toledo festeja la santa toledana mediante *Santa Casilda* [2011: 203].

Sin embargo, en la comedia de Tirso, no se identifica a Casilda como santa desde el primer acto, como ocurre en *La princesa de Toledo*, donde es aclamada como santa y reina antes de partir a Castilla, reforzándose así el culto de Toledo, sino que obedece a un proceso de transformación del personaje que coincide con el de su peregrinación a tierras cristianas. Tirso también subraya la identidad musulmana de la princesa, vestida con atuendo morisco cuando se dirige a los pozos de san Vicente, subrayando ese itinerario de conversión, de forma muy diferente al de *Santa Casilda* atribuida a Lope de Vega, que culmina al final con su aclamación como patrona de España. La Casilda de Tirso es más verosímil y tiene un alcance menos local, más universal.

El caso de Casilda es parejo al de otras figuras de santidad exaltadas en el teatro áureo, como la *Santa Isabel de Portugal*, infanta de Aragón, de Francisco Rojas Zorrilla, aunque en este caso con tratamiento de comedia palatina más que de comedia de santos [Pedraza, 2006: 967-983]. Es reseñable que a menudo se sincretiza la tradición iconográfica de Casilda con la de esta reina portuguesa. Ambas comparten el mismo episodio que conservan todas las versiones dramáticas de la leyenda, *el milagro de las rosas*, convertido en motivo iconográfico recurrente de esta figura, a modo de atributo que sustituye al objeto representativo de un martirio que nunca existió. Recordemos las célebres pinturas de Francisco de Zurbarán: *Santa Casilda* (hacia 1630-1635), óleo expuesto en el Museo Thyssen, y *Santa Isabel de Portugal* (1635) en el Museo del Prado, actualmente así identificada, aunque también asimilada en la iconografía a santa Isabel de Hungría, la tía abuela de quien heredaría el nombre. Fue la canonización de



Santa Isabel de Portugal en 1625, solo tres años después de la de la mística Santa Teresa, la que revitalizaría en la Europa católica la devoción de las santas vírgenes y mártires en el siglo XVII. Supuso un modelo de santidad laica de extracción real que se ofreció como vía de imitación para las reinas; de paso que éstas pasaban a ser soberanas santas, las santas adquirían el atributo de la realeza y así pasaron a ser representadas con corona en la corte celestial en lugar de llevar en la cabeza las flores del martirio, como lleva la bella imagen de santa Casilda, debida a Diego de Siloé en el santuario de Briviesca.



Imagen de santa Casilda, realizada por Diego de Siloé
(Santuario de Santa Casilda en Briviesca, Burgos)

Si es cierto que un momento de florecimiento de la devoción por Casilda corresponde con los años de escritura de la obra de Tirso, no lo es menos que esta devoción ha permanecido en la tradición popular a lo largo de

siglos, como ha estudiado M.^a Antonia Herradón Figueroa [2001], mediante cintas y medidas, piedras ochavadas, tierra del sepulcro de la santa, etc. y en relación con la tradición de los lagos de san Vicente. Tradiciones que alcanzan un periodo de máximo esplendor coincidiendo con el de mayor popularidad de Casilda en el siglo XVIII. Es, sobre todo, el milagro de las rosas el «episodio que figura en numerosas estampas devocionales vinculadas a diversas instituciones religiosas madrileñas durante los siglos XVIII y XIX», como la Iglesia del Espíritu Santo de Madrid. Y también la presencia del tocado musulmán, el turbante, una de las principales señas de identidad con que se venera a la santa en esta diócesis. Está comprobada su tradición como abogada de los problemas ginecológicos, como recoge el médico Castillo de Lucas en *Hagiografías paramédicas* [Herradón, 2004: 27-28]. También en Madrid, por su especial dedicación a los cautivos cristianos, pasa a relacionarse su figura con establecimientos de caridad, como el del Real Colegio de Niños desamparados de Atocha.

Será en 1901, y con ello nos llegamos a fechas más próximas a la Casilda de *Don Juan de España*, cuando la Sección de Ciencias Morales y Políticas del Ateneo de Madrid promueve la realización de una encuesta sobre las costumbres de nacimiento, matrimonio, y muerte en España³. La iniciativa viene alentada por el espíritu de la Institución Libre de Enseñanza, y por el propio Joaquín Costa, quien promovió varias de estas encuestas con el fin de indagar en las prácticas populares. Fueron institucionistas de distintas regiones de España los encargados de encontrar colaboradores para realizar las encuestas. Muchas de ellas salieron de la cátedra que Rafael Altamira tenía en Oviedo, que dirigía los estudios de sociología y antropología que interesaban a la Institución: «En general, [los informantes]

³ Sobre la historia de la Encuesta del Ateneo de Madrid y sus vicisitudes véase C. Lisón Tolosana, «Una gran encuesta de 1902-1902: Notas para la Historia de la Antropología Social en España», en *Antropología social en España*, Madrid, Akal Editor, 1977, 105-179; *El ciclo vital en España (Encuesta del Ateneo de Madrid, 1901-1902)*, A. Limón Delgado y E. Castellote Herrero (eds.), Madrid, Museo del Pueblo Español-Asociación de Amigos del Museo, 1990, tomo I, vol. 1, III-XLII.



eran personas progresistas, liberales y republicanas, con ideas afines a las imperantes por aquellos años en el grupo dirigente del Ateneo madrileño» [López-Lombardía, 1998: 8-11]. Los resultados muestran, a nuestro propósito, que la mención a Casilda sigue viva en el imaginario colectivo del pueblo a la hora de invocar su protección en relación con la concepción, la gestación y los partos, con un papel dentro del ciclo vital real de la mujer. Mientras que su figura, sin embargo, y esta es una idea central de lo que pretendo exponer, está ausente –hasta donde he podido comprobar– entre los modelos femeninos que se ofrecen públicamente a la mujer moderna de finales del XIX y primeras décadas del XX. En este «solar de santas y reinas que es España» –como enuncia Blanca de los Ríos– no es Casilda, precisamente la que ocupa un lugar hegemónico.

Desde las revistas femeninas, incluso con intención de modernidad, otras figuras son reivindicadas para exaltar los valores tradicionales de la religión, la monarquía, el patriotismo. Muy destacables (por el contexto próximo en fechas) me parecen los modelos que se proponen desde la revista *Voluntad* [1919-1920], fundada por Emilia Pardo Bazán. Como si el tiempo no hubiera transcurrido desde la época imperial, santa Teresa de Jesús e Isabel la Católica –«las dos mujeres más sublimes y prácticas, más españolas y cabales de los siglos de oro»– se presentan como modelos en lo divino y en lo humano «para la mujer cristiana y española»: «La Santa de Ávila en las empresas espirituales y la Reina Católica en los negocios del siglo». La revista, que cifraba en estos dos nombres sus señas de identidad y su propósito, y cuyo primer número ve la luz el día del Pilar, proclama, en un artículo de expresivo título «Tanto monta...» [12-X-1919, 9-12], la necesidad de reinterpretar el lema católico como «la divisa heráldica en que se cifran los derechos y los deberes de la Mujer en el mundo». Su mensaje se dirige a «las mujeres de estirpe y lenguas españolas», a «la casta de las Teresas e Isabeles» para llevar «la voz del feminismo cristiano» que «tienen la obligación de profesar y de servir en las banderas tradicionales y católicas». Lengua, raza, religión, aristocracia son las banderas y los valores



esenciales de la mujer, su piedad y su sensibilidad: «Pues la mujer es el perdón, la sensibilidad y la ternura» (*Voluntad*, núm. 16, p. 59, 1-7-1920), aunque se le reclama su paso a la acción.

En perfecta sintonía con la condesa de Pardo Bazán, el mismo impulso y lema adopta su discípula y amiga, Blanca de los Ríos, como respuesta a la encuesta de 1917 sobre la tan debatida cuestión por entonces sobre feminidad y feminismo, y publicada por Gregorio Martínez Sierra como volumen en *La mujer moderna* [1920a: 161-169]: «Acción, no palabra» llevaba por título. Invoca «el pasado de la realeza», argumenta que «el número de las grandes reinas es muy superior al de los grandes reyes» y que «si las reinas llegaron a ser grandes mujeres... no lo fueron ni por predestinación milagrosa, ni por derecho divino, ni seleccionándolas entre las de su generación, ni llegaron a su grandeza por larga y sabia preparación cultural». Las circunstancias –sostiene Blanca de los Ríos– *revelaron* en las reinas sus valores, de la misma forma que lo hace en el resto de las mujeres:

Y lo que ocurrió a lo largo de la Historia con las grandes reinas ocurre oscura y concluyentemente a diario con mil mujeres anónimas que todos conocemos: viven oscuras, caseras, hacendosas o frívolas y ociosas, olvidadas, ignorantes de sí mismas, en el retiro de su hogar aristocrático, pobre o burgués o bullendo en sociedad, y un cambio de fortuna, la ruina o la viudez, las *revela*.

Como *reveló*, si se permite la ironía, el «infortunio» de la muerte de Gregorio a la escritora María Lejárraga. Para Blanca de los Ríos, esa revelación de lo femenino está sujeto a las circunstancias. Lo que de verdad persigue es combatir prejuicios y el reconocimiento de «una jerarquía espiritual, en nada inferior a la de la otra media humanidad». Sin embargo, en el caso de la Lejárraga, el objetivo es justa y muy directamente, la transformación de esas circunstancias, de esas condiciones reales que rodean la vida femenina y aprisionan su libertad en todos los ámbitos, el espiritual, el cultural, pero también el social, el económico, el político y el ético moral. En una cosa coinciden: en ser conscientes ambas de la influencia de los



patrones culturales en la formación de un nuevo ideal para la mujer moderna. En la misma encuesta, afirma Blanca de los Ríos el valor de estas figuras icónicas para la construcción de una identidad nacional: «toda ingente nacionalidad, en su período de florecimiento, se personifica en una mujer, desde Semíramis hasta nuestros días».

No figura el nombre de Martínez Sierra, aunque sí entre los colaboradores de la revista *Voluntad* en la última de sus páginas, en ninguno de sus artículos. Los modelos de mujer propuestos por María Martínez Sierra hemos de extraerlos de sus ensayos y de las numerosas páginas que nos ofrecen las cartas y conferencias dirigidas a las mujeres de España, las mismas que hacen de ella, a juicio de Alda Blanco, una de las más importantes teóricas del feminismo español [Blanco, 2009]⁴. Fue el suyo un esfuerzo prolongado en el tiempo, fruto de un combate igualmente sostenido a lo largo de los años, que tuvo su momento de eclosión en el periodo de redacción de *Don Juan de España*, entre el estallido de la primera guerra mundial europea y el año de su estreno en el Eslava en 1921. A través de sus ensayos y cartas se constata cómo la lucha por la libertad de la mujer va radicalmente unida a la de sus libertades cívicas y su contribución a una mejora de la sociedad.

En sus *Cartas a las mujeres de España* (1916), encontramos mujeres “reales” (ahora en el sentido de la realidad no de la realeza) y próximas en el tiempo, aunque no nacionales, como Elizabeth Blackwell, primera mujer doctorada en Medicina en los Estados Unidos (1821- 1910). También encontramos modelos de mujer propuestos por otros hombres, como los cuatro modelos de Walt Whitman, en su carta núm. XXI. En otro de sus

⁴ Acerca del rol de la mujer y del feminismo de María Lejárraga, véase Alda Blanco, 2009: 65-83. Como ha estudiado Alda Blanco, en *Cartas a las mujeres de España* (1916), *Feminismo, feminidad, españolismo* (1917), *La mujer moderna* (1920), *Nuevas cartas a las mujeres de España* (1932) y *La mujer española ante la República* (1932), encontramos una de las más importantes características de su pensamiento feminista: la redefinición de la función de la mujer y de sus atributos que habían sido elaborados por medio de la ideología y el discurso de la domesticidad. Rechaza categóricamente casi todos los conceptos pilares de este discurso y, a través de sus inteligentes y persuasivos argumentos, va llevando al absurdo la glorificación del silencio de la mujer, de su resignación y del sacrificio femenino» [2009: 75].



ensayos a propósito del sufragio femenino, ficcionaliza un diálogo con Alejandro Dumas (hijo), autor de *Las mujeres que matan y las mujeres que votan*, en el que se resiste a considerar como excepciones del género a Madame de Sévigné, Madame de Staël o Madame Sand..., y extiende la lista de las consideradas «excepciones» por Dumas a los modelos españoles imperantes en la época como Blanca de Castilla e Isabel de Hungría o Catalina la Grande. «Esas eran reinas» –le objeta su interlocutor–, «pero es que no todas las mujeres son como esas; hay la masa de las mujeres que no tienen ninguna idea ni ningún sentido de la política y del gobierno». Y ahí la respuesta de María Martínez Sierra es clara y contundente:

Efectivamente, existe la masa de mujeres; es decir, todas esas de quienes todos los hombres distinguidos dicen: «Mi madre era la más inteligente y la más honrada de las mujeres; sin ella no sería yo lo que soy». Y no sé por qué tantas mujeres obscuras, pero honradas e inteligentes, no han de votar tan justamente como todos los granujas y los imbéciles del otro sexo. [1920b: 158]

A menudo sus modelos eran mujeres vivas, en activo y en militancia en favor del sufragio femenino, como Madame Séverine [1920b: 159-160]; pero, además, también cuestionaba la función social de los modelos que se proponían. De nuevo en una de las cartas a las mujeres de España, la núm. xv, «Algunas consideraciones generales sobre el ejercicio de la caridad», se muestra abiertamente crítica a esa visión tradicional de la caridad que simboliza la imagen de estas santas reinas, que no resuelve las necesidades del momento actual:

¿De qué serviría hoy la abnegación de una Isabel de Hungría, dispuesta a lavar con sus reales manos llagas de leprosos, o el abrasado amor de un Raimundo Lulio, pronto a dar libertad y vida propias a cambio de las de un cautivo en Argel? Los tiempos cambian; la vida se transforma exteriormente; las necesidades mudan de aspecto; es preciso que la caridad no se petrifique en las formas tradicionales, es absolutamente necesario que el amor al prójimo, despierto y activo como nunca, busque nuevos canales, caminos que lleguen realmente al corazón de la necesidad actual.” [1920b: 150-151]



Sus argumentos no son ganarse el mérito del cielo sino la paz social y la justicia. Por ello, es contraria a la limosna tradicional para los pobres, a la que contrapone su campaña por el «Desayuno escolar» reclamando esta acción como «obra de justicia» además de «obra de misericordia» frente a otras más frías como las de una suscripción. «¿Hay obra más simpática, más justa, más verdadera y socialmente caritativa? –se pregunta retóricamente–. Todo lo que hagamos por los niños lo hacemos por la Patria» [Martínez Sierra, 1920b, 153].

Y, sin embargo, persisten a lo largo de décadas reforzando el rol femenino de una caridad sumisa a la realidad sin un verdadero poder transformador. La obra literaria, los artículos en prensa y las conferencias de Félix Llanos y Torriglia [1952, 32-58] refuerzan estos modelos históricos, exaltando la figura y casta de las *isabeles*, fueran Isabel la Católica o Isabel Clara Eugenia, o las reinas de la casa de Austria. Así, en la primera de una serie de conferencias organizadas para la Junta de Damas de Barcelona, leída el día 15 de enero de 1920, titulada “Santa Isabel de Aragón. Reina de Portugal”, presentaba a la santa reina como modelo específico para las mujeres catalanas y recurría a la capacidad persuasiva de una leyenda y se acogía a su poética vaguedad en lugar de acudir a la frialdad del dato histórico para construir su relato sobre la reina que sirviera de modelo. Con una misma finalidad didáctica y piadosa, desprovista de todo alcance subversivo, este uso de las figuras históricas y tradicionales continúa hasta los años 40 y 50. Y pasan también al cine español de aquella época adoptando un modelo absolutamente tradicional y de sumisión al varón [Hueso, 2009].

Hay un impulso, una necesidad de renovación imperiosa, que no son ajenos al espíritu de regeneración en que María Lejárraga se educó y que necesita rescatar a otro tipo de mujeres oscuras, pero honradas, humildes e ignoradas también por la historia. Este es el caso de la Casilda, el personaje dramático central de la tragicomedia *Don Juan de España*. Casilda no es aquí una santa, aunque así la llama el estudiante, facilitando su reconocimiento, sino que se ha convertido en una moza de mesón. Esta muchacha, como en el



poema «Mesón de Castilla» que Lorca escribió en 1917 después de su viaje a Burgos, «aquella mujeruca era la figura más interesante del mesón». Un mesón que es una venta situada en los Montes de Aragón. Ni los nombres ni los lugares son inocentes, sino que están sabiamente meditados y cada palabra que allí se pronuncia está calculada, porque la palabra también tiene una fuerza icónica que empuja a una lectura semiótica más profunda que la que aparece. Como pedía Alda Blanco [2009: 73], estamos obligados a recurrir a «nuevas estrategias de interpretación» para los personajes dramáticos de Martínez Sierra que, aparentemente, parecen representar una escenificación tradicional de la mujer tradicional, como se ejemplifica en el caso de sor Marcela de *Canción de cuna* (1911), por medio de la maternidad, y que, sin embargo, articulan una identidad femenina ambivalente y contradictoria en su intersección con el lenguaje:

Habría, entonces, que plantear una lectura feminista que sea capaz de matizar el proyecto feminista de buscar momentos textuales de completa subversión, una que abra la posibilidad de hacer una lectura que atienda a la contradicción, la paradoja o la inquietud textual.

Y en el caso de la Casilda que se enfrenta –y desenmascara, hemos de decir, al don Juan español– es, de forma paradigmática, uno de esos momentos textuales de subversión, un momento axial en el texto y, nos atrevemos a decir, en la vida de María Martínez Sierra, en su lucha por la situación de la mujer, en su defensa de la educación y de la paz, en su compromiso por los derechos cívicos de la mujer y del hijo natural. La figura de Casilda se abre a todas estas cuestiones, y se ve atravesada por todas ellas. Por un lado, se corresponde con sus preocupaciones sociales y también patrióticas; por otro, coincide con el desarrollo la actividad dramática de los Martínez Sierra, el éxito de su nuevo Teatro del Arte, sus proyectos editoriales ligados a la difusión de las nuevas ideas y de la nueva política regeneradora, formando un magma indisociable en la escritura de la dramaturgia, que comprueba cómo en lo personal va perdiendo la batalla en la misma medida



en que triunfa la nueva actriz de moda de la Compañía Martínez Sierra, Catalina Bárcena.

La aparición del personaje de Casilda en el *Don Juan de España* corresponde al acto IV. El espectador ha asistido a la seducción y burla de otras tres mujeres en los tres actos anteriores: Quimera, Mina, Laurencia. Un recorrido detallado nos llevaría a comprobar lo estudiado de la estructura de la obra. Si se observa, en cierta manera, en cada tipo de mujer se intuye, en orden cronológico, un momento de la vida de una mujer o incluso una clase de amor o una forma de amar. Cada acto transcurre en distintos lugares en los que no solo se muestra un perfil de mujer, sino que plantea un problema en el escenario en torno a la mujer, en tanto Don Juan extiende sus conquistas por Europa: Italia, Flandes, París... y, al volver España tropieza con la joven Casilda. Jóvenes soñadoras, prometidas al borde del matrimonio, mujeres casadas o de vida frívola..., la historia de Casilda del acto IV, en el centro de la pieza, plantea el problema de la maternidad, la educación, la desprotección del hijo abandonado, la violencia del hombre sobre la mujer⁵.

En el acto IV, diez años después de lo sucedido en el acto anterior, Don Juan está de vuelta en España y de camino a Sevilla, ya han pasado diez años desde que huyó. «A mitad de camino», como titula este acto, la escena se abre en un nuevo cuadro, un paisaje rural del patio de «una venta en los montes de Aragón», reza la acotación, final del verano y de noche sin luna. Los personajes allí reunidos son un arriero y un soldado, sentados a una mesa debajo de la parra; el ventero y la ventera, que está hilando en una rueca; un estudiante, que está sentado en otro poyo, punteando una guitarra y cantando bajito. Casilda, no muy lejos de él, sentada en una sillita baja, labra encaje en una almohadilla, aprovechando las últimas luces de la tarde. Esta es una escena familiar para María Lejárraga, como recuerda en una de sus cartas en que apoya la rica labor del “bordado español” para una causa benéfica. Las

⁵ Alonso Monedero, Begoña, «*Don Juan de España* de Martínez Sierra: un mito en la encrucijada de los años veinte», en P. Cifre Wibrow y M. González de Ávila (eds.), *Culturas de la seducción*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2014, pp. 259-266.



dos mujeres laboran mientras el estudiante toca la guitarra y el arriero pide vino. El estudiante entabla conversación con Casilda, con curiosidad por las labores de la moza. Las respuestas de Casilda no pueden ser más ilustrativas:

ESTUDIANTE. Serán los encajes del ajuar de novia.
 CASILDA. ¿Por qué han de ser para el ajuar de novia? ¿Pensáis que si no me caso, no puedo gastarlos?
 ESTUDIANTE. ¿Por qué no os habéis de casar?
 CASILDA. Porque no quiera.
 ESTUDIANTE. ¡A otro perro con ese hueso! Toda mujer está rabiando por encontrar marido.

La caracterización que obtenemos del personaje de Casilda procede de los diálogos que va manteniendo sucesivamente con los personajes en escena: el estudiante, el soldado, el arriero y Don Juan. De la conversación con el estudiante, en tono cordial y bienhumorado, y con interés hacia ella, podemos conocer que: a) es una mujer que trabaja para ella misma, que no está ociosa; b) es una mujer que no piensa en casarse; c) es amable, «bella Samaritana» le dice el estudiante, pero «sin corazón», está a la defensiva: el corazón «le guardo con llave y cerrojo. Hay un cuchillo detrás de la puerta». No es en absoluto «romántica», pero sí compasiva; d) tiene 15 años y se llama Casilda; e) es culta y ha leído en los libros el caso de Lucrecia, para sorpresa del estudiante; nos obstante, como lectora rechaza la imagen de víctima que desprende la historia, no comparte la autoinmolación de Lucrecia; tiene sentido crítico para lo que lee. Último, y muy importante, fue su madre quien la enseñó a leer: «Mi madre quiso que aprendiera para que pudiera estudiar en las historias los engaños que nos hacen los hombres» [1921: 104].

El contraste con las protagonistas de los actos anteriores es bien marcado. Es además caritativa con el estudiante que va de Sevilla a Salamanca (de nuevo un itinerario casi simbólico: la patria de Don Juan, la «ciudad de los saberes») y le esconde en su hatillo un buen trozo de la hogaza al despedirse de él. Pero no es la suya una caridad de leyenda, sumisa y resignada. Sin embargo, esta «moza de mesón», cuando el arriero le reprocha su generosidad con el estudiante, le responde: «Tengo caridad [...] pero no



hace favores a costa de su cuerpo», y le propina finalmente un puñetazo al arriero, que ha intentado abrazarla. «Es la virtud más fiera de todo Aragón», le advierte el arriero a Don Juan; pero vuelve al intento y a ofrecerle dinero: «para que os dejéis forzar de buen grado». Casilda no puede evitar sentir indignación ante la ofensa.

En ese momento entra Don Juan, capa, espada y sombrero, a pasar la noche en la venta. Frente al abuso del arriero y la maledicencia del soldado, el caballero español despliega todas sus artes. Del diálogo que sostiene con Casilda nos da la siguiente información: a) rechaza el nombre de “niña” con el que Don Juan se dirige a ella; b) ofendida por ser el mal de deseo de los hombres siente la condición de mujer como un agravio. c) rechaza el halago de la hermosura; d) desconfía y trata de resistirse al “hechizo de las palabras” de don Juan —como dice la acotación—, llenas de la retórica más crepuscular y a dejarse vencer por su invitación a cortar la rosa del rosal [alusión tanto a las rosas casildeas como al tópico clásico del *carpe diem*]; e) los atributos de Casilda son ahora rebajados a simple ornato elocutivo para el engaño, en boca de Don Juan: «dedos finos y largos, uñas de rosa, hoyuelos de niña o de reina, mano hidalga [...] no esperaba encontrarla en un mesón» reconoce [1921: 113]. La ironía dramática permite que las palabras vertidas por Don Juan como dulce ponzoña en los oídos de Casilda posean un sentido revelador para quien, desde otro código, perciba la doble intención en el discurso: «Vas por el mundo llevando en ti un tesoro, y burlas de él (sic), ignorando su precio y la palabra mágica que a ti misma te ha de revelar... ¡Dichoso el que te enseñe la lección que no sabes!». La ironía dramática (*in verbis*) permite tomar como amenaza hacia Casilda el discurso de Don Juan, esa lección que Casilda niega querer aprender, y, sin embargo, desde el punto de vista del espectador, la escena y el diálogo entre Don Juan y Casilda se torna verdadera lección y advertencia para otras mujeres.

Le rechaza Casilda una primera vez: «¡Soltad o grito!». El primer intento de Don Juan se resuelve con un mordisco: «¡Que una villana, moza de mesón, sepa saltar, sin quemarse las alas, la hoguera en que tan altas damas



se prendieron...!». Pero no cesa Don Juan en su deseo e impulso. Cuando en la noche entre en su alcoba, Casilda no dudará en defenderse: «¿De dónde te viene esa fiera castidad?». Entonces conocemos por ella misma y por su propio relato que esta Casilda no es una santa, ni una reina, es la hija de una noble mujer agraviada por un hombre noble que fue el burlador de su honor; que la engañó con un falso papel de promesa de matrimonio, que ella no supo y no pudo leer; que la aconsejó y la educó para defenderse de este falso amor; que, por tanto, es hija bastarda y abandonada por su padre, cuyo nombre era Don Juan, como este mismo comprueba al leer el documento que esta le entrega. Y, cuando por fin el estudiante desvela su identidad, Casilda lo maldice: «en nombre de todas las mujeres que han llorado por engaños de amor, yo te maldigo». El descubrimiento provoca la huida de Don Juan; nunca más vuelve a ser el burlador en los actos V y VI que presentan el amor ciego y trágico en su encuentro con Constancia y la expiación del personaje en el último acto.

La maldición del seductor en boca de Casilda, la hija de Don Juan, sitúa al personaje en una órbita muy superior al de la acción dramática de la obra. El rechazo a una figura que encarna un mito también legendario y poético, a su retórica hueca, a su viejo sentimentalismo, a la crueldad y violencia que simboliza como viejo caballero español..., su rebeldía de mujer y de hija dirigida contra el padre, su reivindicación de la figura de la madre, educadora, desengañada, proyectan hacia los espectadores una nueva imagen, sorprendentemente vanguardista para la tradicional leyenda de santa Casilda: desenmascarar y denunciar a don Juan y todo el capital simbólico que representa.

La Casilda de María Martínez Sierra pone sobre la escena teatral los problemas de los que habla en sus ensayos y los nuevos retos para la mujer de verdad moderna: el feminismo ligado a la ciudadanía, el concepto de «maternidad republicana» (no de carácter biológico), el papel de la mujer y de la madre como un quehacer cívico en beneficio de la nación («La patria que para los hombres es la madre, para nosotras es el hijo»). Su figura aglutina



en buena medida las premisas que expondría años después, llegada la República, en su ciclo de Conferencias en el Ateneo de Madrid, que debían guiar a las mujeres en su camino a la libertad. Estas eran sus consignas: «Desconfiad de las palabras». «Sed responsables. Preparaos para el estudio. Trabajad». «Luchad por recuperar la dignidad y la autoridad matriarcal». «Salid en busca de la verdad, que, *a mitad del camino*, saldrá ella a vuestro encuentro» (énfasis mío), como sucede en la venta aragonesa: «A mitad de camino» es el título de este acto IV de *Don Juan de España*.

Así, en la figura de Casilda, aglutina María Martínez Sierra una serie de vectores, que señalo a continuación a modo de conclusiones, que enriquecen el personaje de la leyenda y fortalecen además su envergadura dramática.

En primer lugar, la antigüedad de la leyenda de la santa en su origen popular. Pero una santa no oficial, una santa no santificada, una santa con virtudes laicas, la caridad, la compasión, la tolerancia y la no violencia. Una santa que no es mártir, ni resignada, ni sumisa, sino que se enfrenta al padre con la fuerza de los hechos como argumento. Es un personaje valioso porque cuenta también, en conexión con el origen legendario, con una tradición dramática en la obra de Tirso de Molina, quien concede un relevante protagonismo a los personajes femeninos de sus comedias. Como figura literaria, la Casilda de Martínez Sierra se diría de la estirpe de la Rosaura calderoniana; aunque su personalidad no sigue el modelo hagiográfico, ni aristocrático, sino el de las gentes humildes de la España a la que se dirige el drama, en contraste con otros modelos femeninos europeos que aparecen en la tragicomedia.

Nunca es despreciable la fuerza de una leyenda ni el atractivo que ejerce sobre el escritor, como recordaba Federico García Lorca a este propósito: «Las leyendas que guarda el poblacho son todas vulgares, pero de una vulgaridad infantil y honrada» [García Montero, 2016: 47]. Estas siempre han constituido un lugar de la memoria popular, una sede de la *inventio*, de gran eficacia pragmática en su proyección sobre todo tipo de



público, donde la poesía y el pueblo se encontraban irremediablemente. María Lejárraga y Federico García Lorca eran ambos conscientes del efecto que esta admiración representada sobre las tablas despertaba en el pueblo, como recuerda María en *Una mujer por caminos de España*, precisamente evocando su estancia en la Vega de Granada y el propio García Lorca había experimentado con La Barraca⁶. Sin pretender medir el talento de uno y otro autor, se constata en ambos un mismo impulso poético de transgresión en la selección y creación de algunos personajes dramáticos femeninos, que es temprano en el caso de Lejárraga y que alcanza una brillante cristalización en Lorca. Les une su respeto y admiración por los clásicos y una continua dedicación a la puesta en escena de Lope de Vega, Calderón de la Barca o Tirso de Molina. Para María Lejárraga, esta tradición literaria y cultural se convierte en un idioma propio que es una lengua común, en una patria cultural compartida, pero revisada desde la realidad de su momento.

La leyenda se rescata desde una perspectiva regeneracionista como uno de sus componentes esenciales de la identidad nacional. La figura de Casilda, aclamada en la obra de Tirso como patrona de España, ella que es de origen morisco, que no ha sido reina, como Isabel la Católica, se proyecta, sin embargo, hacia un ideal patriótico. Frente al modelo cristiano español, la suya es una figura híbrida: aunque, sin dejar de ser genuinamente española, o ibérica, debería decir, se caracteriza también por un sincretismo más universal, que se extiende en la geografía. No solo de Burgos, ni solo de

⁶ Otras concomitancias podrían señalarse en la sensibilidad literaria y social entre el poeta y nuestra dramaturga, que habían recibido la herencia de la Institución Libre de Enseñanza y con ella el convencimiento de que en la educación y la cultura estaba la clave de la modernización del país; quizá sobre todo una misma atmósfera compartida, que va mucho más allá de algunos momentos que entretienen las biografías de García Lorca y los Martínez Sierra: cierta mirada sobre Granada, recuerdos de música y poesía en la Huerta de San Vicente [Martínez Sierra, 1989: 167-172], la vinculación con Falla —aun en momentos distintos— y sus procesos creativos, su solidaridad con los humildes y marginados, su romanticismo y su necesidad de superarlo en una nueva estética como el simbolismo, no ajena a la lectura de Ibsen y de Maeterlinck [García Montero, 2016: 112-113], autores, como ya sabemos, visitados, traducidos, representados en el contexto de las actividades teatrales de los Martínez Sierra. Un ambiente compartido que procura la subida a la escena de la primera obra del joven Federico García Lorca, *El maleficio de la mariposa*, el 22 de marzo de 1920 en el Teatro del Arte de los Martínez Sierra.



Toledo, sino que, desde los Montes de Aragón —la cuna de Joaquín Costa—, esta Casilda (o Isabel de Portugal, o incluso Isabel de Hungría con la que a veces también se confunde) es de toda España como lo es el Don Juan a quien maldice. En el contexto de la España de los años veinte, y de la Europa que acaba de salir de una guerra, la Casilda del *Don Juan de España* de Martínez Sierra alcanza sobre todo una dimensión política y social, al presentar a una simple mujer de aldea, no a una reina, ni a una doña Inés, sino a una moza de mesón capaz de enfrentarse con una historia atávica en la figura de don Juan y a todo el pasado imperial que representa. Es casi una alegoría de la patria, en la medida en que simboliza el abandono por parte de un estado tiránico de sus hijos (aquí, la hija), que hace dejación de sus responsabilidades⁷.

La Casilda de la leyenda es también la elegida por la devoción popular por ser la protectora de las mujeres, de sus males de flujo, de sus problemas de concepción y de esterilidad, como muestra la encuesta del Ateneo de Madrid. Y, al tiempo, la abogada de los niños desamparados. Su figura apunta directamente al problema de la emancipación de la mujer, de la necesidad de la educación, de la maternidad responsable, no solo biológica, y la igualdad de derechos del hijo llamado ilegítimo. Pero su actitud no repite las consignas de las mujeres de generaciones pasadas. Sus gestos mueven a una acción positiva en defensa de la nueva mujer de las primeras décadas del siglo xx, una mujer con problemas reales que la nueva política debe resolver.

Ello no impide que su figura posea, además, una proyección artística y estética en la obra de pintores, escultores..., que Lejárraga no ignora. El personaje de Casilda y su nombre, que significa ‘poesía, canción’, constituyen un modelo de mujer poco frecuente en nuestra historia literaria. Una figura dramática femenina que es en sí mismo un canto al quehacer literario en que se revela la personalidad de la dramaturga y con el que se reivindica a ella misma: la niña que tuvo en su madre una maestra, la alumna y después

⁷ Este aspecto se desarrolla más por extenso en Alonso Monedero, Begoña, «El mito y su circunstancia en la España de Ortega: una propuesta de regeneración de María Martínez Sierra», en *Los géneros de la memoria*, XX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada (SELGYC), Santiago de Compostela, 2014 (en prensa).



maestra de la Asociación para la Enseñanza de la Mujer, inspiradora de la Asociación femenina para la educación cívica, la propagandista que recorre La Mancha y Andalucía para dirigirse a las mujeres de España, la dramaturga



F 6644 Museo Nacional del Teatro
(Almagro, Ciudad Real)

de fe insobornable en la seducción que ejerce el teatro sobre el alma del público, «esa palabra mágica que a ti misma te ha de revelar», como decía Don Juan. Como afirman Lizarraga Vizcarra y Aguilera Sastre, «María Martínez Sierra nunca creó una Nora como la protagonista de *Casa de muñecas*, de Ibsen», tal vez porque debía atender a criterios comerciales, pero añaden: «Con todo, en muchas de sus novelas y comedias late esa mujer moderna que en la España del momento suponía casi una revolución y que, por muy suavemente que reivindicara sus derechos y sus aspiraciones, dejaba entrever una rebeldía innegable» [Martínez Sierra, 2009: 24].

El deseo de ponerle un rostro o una imagen a la voz rebelde de Casilda me llevó hasta un figurín de diseño de vestuario, depositado en el

Museo Nacional del Teatro de Almagro, realizado –con técnica de lápiz y aguada a color– por Manuel de Fontanals para la tragicomedia de *Don Juan de España*. Aparece en este figurín la imagen de una moza de tonos sonrosados, en atuendo morisco, que porta sobre la cabeza un cesto de frutas o de flores. Quizá no sea demasiada conjetura creer que la figura de esta moza con aire de princesa mora pudiera corresponderse, en algún momento de su proceso de dramatización y escenificación, con la del personaje de Casilda.

Ecce femina, podríamos decir, como dice la autora de *Una mujer por caminos de España*, desvelándose a sí misma cuando, en sus memorias, rompe el silencio sobre su propia vida, de la que nunca quiso hablar [1989: 256]. Su silencio y su estar en la sombra siempre la caracterizaron. No obstante, no oculta su origen cuando afirma, con dignidad casildea, en una entrevista del año 31: «Soy pueblerina, de San Millán de la Cogolla, una aldehuela de la Rioja, y fui bautizada en la misma pila que Gonzalo de Berceo. Entonces me contagié, sin duda, de poesía» [Martínez, 1931]. Por eso son su obra y sus personajes los que mejor hablan por ella. Como afirma Philippe Meunier para el teatro de Tirso [2015:15], debemos atender a la poética del nombre, pues «leer el nombre propio permite profundizar en la construcción de un universo mental y poético». Bajo el poético nombre de Casilda, no solo la tradición y la vanguardia se revelan, sino también en gran medida una voz y una identidad propias, las de María de la O Lejárraga.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILERA SASTRE, Juan, «Feminismo y teatro los Martínez Sierra ante *Casa de muñecas*», en *Anales de la literatura española contemporánea*, ALEC, 2014, vol. 39, núm. 2, 307-340.
- AGUILERA SASTRE, Juan (coord.), *María Martínez Sierra y la República: Ilusión y compromiso* (II Jornadas sobre María Lejárraga, Logroño



- 23-25 de octubre y 6-8 de diciembre 2001), Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2002.
- BLANCO, Alda, «Maternidad, libertad y feminismo en el pensamiento de María Martínez Sierra», en Nieva-de la Paz, Pilar (coord. y ed.), *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo xx*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2009.
- DE LOS RÍOS, Blanca (ed.), *Tirso de Molina. Obras dramáticas completas*, Madrid, Aguilar, 1946.
- FELICI CASTELL, Andrés, «Ángeles portadores de coronas en las imágenes de los mártires. Origen del tipo iconográfico», en *Anales de Historia del Arte*, 2013, vol. 23, núm. Especial, 139-153.
- GARCÍA MONTERO, Luis, *Un lector llamado Federico García Lorca*, Madrid, Taurus, 2016.
- GARCÍA, Celsa Carmen, «*Los lagos de San Vicente*: algunas notas sobre una comedia de Tirso de Molina», en Ignacio Arellano, Blanca Oteiza, María del Carmen Pinillo y M. Zugasti (ed.), *Tirso de Molina: del Siglo de Oro al siglo xx. Actas del Coloquio Internacional*, Pamplona, 15-17 de diciembre de 1994, Madrid, Revista *Estudios*, 1995, 161-181.
- GARCÍA SALDÍVAR, Argelia, «Leyenda de Santa Catalina de Alejandría en *Dulce dueño*: construcción de la nueva mujer», *Revista internacional de culturas y literaturas*, 2014, núm. 1, 237-250.
- HERRADÓN FIGUEROA, María Antonia, «Algunas notas sobre Santa Casilda, pasmo de la caridad y prodigio de Toledo», en *Anales Toledanos*, 2004, núm. 40, 9-38.
- HUESO MONTÓN, Ángel Luis, «Imágenes femeninas históricas en el cine del franquismo. Las adaptaciones cinematográficas y sus antecedentes literarios y teatrales», en Pilar Nieva-de la Paz (coord.), *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda*, 2009, núm. 34, (Ejemplar dedicado a: *Roles de género y cambio social en la Literatura española del siglo XX*), 153-167.



- LÓPEZ ÁLVAREZ, Juaco y LOMBARDÍA FERNÁNDEZ, Carmen (eds.), *Costumbres de nacimiento, matrimonio y muerte en Asturias*. Encuesta del Ateneo de Madrid 1901-1902. Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad popular, Ayuntamiento de Gijón, 1998.
- MARTÍNEZ OLMEDILLA, Augusto, “El día de... María Martínez Sierra”, *ABC*, Madrid, 13-IX-1931, 4-5.
- MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio, *La mujer moderna*, Madrid, Estrella, 1920a.
- , *Feminismo, feminidad, españolismo*, Madrid, Estrella, 1920b.
- , *Granada (guía emocional)*, Madrid, Estrella, 1920c.
- , *Don Juan de España*. Madrid, Estrella, 1921.
- MARTÍNEZ SIERRA, María, *Cartas a las mujeres de España*, Madrid, Estrella, 1921.
- , *Una mujer por caminos de España* (1952), Madrid, Castalia, Instituto de la Mujer, 1989.
- , *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración*, Valencia, Pre-textos, 2000.
- , *Cómo sueñan los hombres a las mujeres*, (Edición de Isabel Lizárraga Vizcarra y Juan Aguilera Sastre), Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2009.
- MEUNIER, Philippe, «Tirso de Molina y la poética del nombre», en Blanca Oteiza (ed.) *Prosas y versos de Tirso de Molina*, Universidad de Navarra, Publicaciones del Instituto de Estudios Tirsianos, 2015, 105-116.
- MONTANER FRUTOS, Alberto, «La historia del capitán cautivo y la tradición épica de frontera», *Letras*, 2005-2006, núms. 52-53.
- NIEVA-DE LA PAZ, Pilar (coord. y ed.), «Modelos femeninos de ruptura en la literatura de las escritoras españolas del siglo XX: Concha Méndez (1898-1986), Carmen Martín Gaité (1925-2000) y Rosa Montero (1951-)», en *Roles de género y cambio social en la literatura*



- española del siglo xx*, Rodopi, Amsterdam-New York, 2009, 107-131.
- OTEIZA, Blanca, «Modos de autoridad y poder femeninos en Tirso de Molina y Bances Candamo», en *Bulletin Hispanique*, 119, núm. 1, juin 2017, 231-244.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B.: «Rojas Zorrilla ante la comedia de santos: *Santa Isabel, reina de Portugal*», en Marc Vitse (coord.), 2006, 967-983. *Homenaje a Henri Guerreiro: la hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Biblioteca Áurea Hispánica. Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuet, 2006, 967-983.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002.
- VÁZQUEZ RECIO, Nieves, *Las hijas de Don Juan (1907) de Blanca de los Ríos: fin de siglo y mirada femenina*, en Ana Sofía Pérez-Bustamante (ed.) *Don Juan Tenorio en la España del siglo xx (Literatura y cine)*, Cátedra, Madrid, 1998.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «La leyenda de Sopetrán en una comedia que compromete a Calderón», en Marc Vitse (coord.), *Homenaje a Henri Guerreiro: la hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Biblioteca Áurea Hispánica. Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuet, 2006, 1113-1134.
- VINCENT-CASSY, Cécile, «Le théâtre sanctificateur : sainte Casilde, patronne de Burgos dans trois “Comedias de Santos” au XVII^e siècle » en *Mélanges offerts à Josette Hervé. Défense des Langues, Les Langues Néo-Latines*, Paris, 312, 2000, 113-131.
- _____, «Casilda, Orosia, Margarita, Juana y la Ninfa: sobre las comedias de “santas” de Tirso de Molina», *Criticón*, 2006, núms. 97-98, 45-60.
- _____, *Les saintes vierges et martyres dans l'Espagne du XVI^e siècle : culte et image*, Madrid, Casa de Velázquez, 2011.



Los inicios del teatro independiente en Buenos Aires y su vínculo con la macropolítica

María Fukelman
UBA-CONICET-IAE
mariafukelman@gmail.com

Palabras clave:

Teatro independiente. Buenos Aires. Macropolítica

Resumen:

El teatro independiente es reconocido por la historiografía como uno de los acontecimientos más relevantes del teatro latinoamericano, con origen en Buenos Aires, en 1930, y luego irradiado a las provincias argentinas y a Latinoamérica. Se opuso al *statu quo* del teatro de aquellos años e impulsó una organización anticapitalista, constituyéndose como una práctica colectiva contestataria a la que podemos considerar política *per se*.

Asimismo, en el presente trabajo, nos ocuparemos de analizar los vínculos con la macropolítica —el Estado y los partidos políticos— que entablaron tres de los primeros grupos de teatro independiente.

The beginnings of the independent theater in Buenos Aires and its link with macropolitics

Key Words:

Independent theatre. Buenos Aires. Macropolitics.

Abstract:

Independent theater is recognized by historiography as one of the most relevant events of Latin American theater, it is originating in Buenos Aires in 1930, and then it was irradiated to the Argentine provinces and Latin America. It opposed to the *statu quo* of the theater of those years and promoted an anticapitalist organization, it constituting itself as a collective contestation practice to which we can consider politics *per se*.

Also, in the present work, we will analyze the links with the macropolitics —the State and the political parties— that three of the first independent theater groups established.

Introducción

El movimiento de teatros independientes es reconocido por la historiografía como uno de los acontecimientos más relevantes del teatro latinoamericano, con origen en Buenos Aires y muy pronto irradiado a las provincias argentinas y a Latinoamérica. Aunque durante la década del 20 ya habían habido algunos intentos de conformación de un teatro independiente (a los que tomamos como antecedentes del mismo), hay consenso entre los investigadores a la hora de señalar que el esta práctica surgió en por iniciativa del escritor y teatrista Leónidas Barletta, a partir de la fundación de su Teatro del Pueblo, realizada a finales de 1930.

En nuestra reciente tesis de doctorado [Fukelman, 2017b], hemos definido al teatro independiente entre 1930 y 1944 como un modo de producir y de concebir el teatro que pretendió renovar la escena nacional de tres maneras: se diferenció del teatro que ponía los objetivos económicos por delante de los artísticos; se propuso realizar un teatro de alta calidad estética; careció de fines lucrativos. En este sentido, se constituyó como una práctica colectiva contestataria, dado que se opuso al *statu quo* del teatro de aquellos años e impulsó una organización anticapitalista. De modo que, de estas palabras, se desprende que el teatro independiente ha sido —y es, pero nos enfocamos en el período señalado— una práctica política *per se*.

Asimismo, entendemos que a este núcleo central de definición se le pueden sumar algunos aspectos lindantes e interrelacionados que le aportan cierto matiz ‘romántico’ al movimiento: 1) la ideología política afín a los partidos de izquierda —y, si las acciones de los teatros no estaban ‘al servicio’ de estos, sí funcionaban de forma ‘complementaria’—; 2) la consideración del teatro como un instrumento de cambio; 3) la intención pedagógica. No incluimos estos elementos como constitutivos de la categoría de teatro independiente entre 1930 y 1944 porque no fueron observados en todos grupos. Empero, para el presente trabajo, nos centraremos en ciertos conjuntos que sí entablaron vínculos evidentes con la macropolítica, es decir, no solo con los partidos políticos, sino también con



el Estado. Estos son tres de los primeros grupos de teatro independiente: el Teatro del Pueblo, el Teatro Proletario y el Teatro Juan B. Justo.

Teatro del Pueblo

Si bien, como ya mencionamos, desde mediados de la década del 20 se habían llevado a cabo algunos intentos por conformar un teatro independiente, fue el Teatro del Pueblo el primero que alcanzó continuidad en el tiempo. Se empezó a gestar en el estudio del pintor Guillermo Facio Hebequer (quien luego dibujaría su logotipo), pero su creación ‘de palabra’ se concretó en los lujosos salones de la Wagneriana (sitá en Florida 936), el 30 de noviembre de 1930. Cuatro meses más tarde, el 31 de marzo de 1931, Leónidas Barletta, Pascual Naccarati, Hugo D’Evieri, Joaquín Pérez Fernández, José Veneziani y Amelia Díaz de Korn firmaron el acta fundacional oficial del grupo, denominándolo ‘Teatro del Pueblo. Agrupación al servicio del arte’. Es destacable que, con esta aclaración, el conjunto se estaba intentando separar, al menos discursivamente, de aquello que muchos de sus integrantes habían abogado en el grupo de Boedo —que se opuso al de Florida en una polémica literaria que atravesó la Buenos Aires de la década del 20¹—, es decir, de la idea de que el arte debía estar al servicio de la revolución. Este sería, un tiempo más adelante, uno de los focos de conflicto con ciertos integrantes del Teatro del Pueblo, que los impulsaría a irse y a fundar el Teatro Proletario.

José Marial ubica en el 14 de febrero de 1931 la primera presentación del Teatro del Pueblo ante el público (en un cine del barrio de Villa Devoto), pero en *Metrópolis. De los que escriben para decir algo* — revista que se constituyó como «órgano oficial del Teatro del Pueblo»

¹ Este tema lo hemos trabajado en Fukelman, 2017a.



[Marial, 1955: 62] desde sus estatutos fundacionales—, el anuncio del debut se realizó en el número 4, de agosto de 1931².

En relación al eje que nos compete en estas páginas, el cuarto artículo de los estatutos del Teatro del Pueblo es muy importante, dado que allí se expresa el concepto ‘independiente’ para referirse al teatro —que ya se venía utilizando en la revista *Claridad* (donde Barletta había sido secretario de redacción) desde 1927— y se deja en claro que la independencia del grupo es en relación al Estado y a los empresarios: «El Teatro del Pueblo es independiente y no podrá aceptar subvenciones en dinero efectivo ni ninguna clase de vínculo o negocio con el Estado, empresas comerciales o personas que traben su libre desarrollo o acción» [Larra, 1978: 81].

A pesar de estas palabras, que representaron el alma máter del concepto de ‘teatro independiente’, la afirmación no se llevó, tan estrictamente, de la teoría a la práctica. Estamos ante una gran complejidad del grupo, ya que si bien ha trascendido, a través de los años, cierta imagen ‘pura’ del Teatro del Pueblo como ejemplo de independencia dentro del movimiento de teatros independientes, este conjunto pionero aceptó las cuatro salas que el Estado le cedió. Se podría argumentar que la cesión de inmuebles no significó dinero en efectivo, pero esa mirada no sería representativa de la realidad. El Teatro del Pueblo, para funcionar como tal, tenía que disponer de un espacio y, de no haberlo recibido a través de la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires, debería haber pagado por él. Por lo tanto, queda claro que la asistencia que el Estado le brindó al Teatro del Pueblo también puede ser leída en términos económicos.

Las cuatro salas referidas fueron la de Av. Corrientes 465 (1931), la de Carlos Pellegrini 340 (1935), la de Av. Corrientes 1741 (1937) y la de Av. Corrientes 1530 (1937). Esta última fue la más importante.

² Raúl Larra [1978] también sostiene que la temporada oficial del Teatro del Pueblo comenzó en febrero, pero la ubica en la Wagneriana, con *Comedieta burguesa* y *Títeres de pies ligeros*, de Martínez Estrada. Sin embargo, el estreno de esta última obra recién se refleja en *Metrópolis* en octubre de 1931.



El edificio de Av. Corrientes 1530 fue otorgado, en 1937, en concesión al Teatro del Pueblo, por veinticinco años, para fines artísticos y culturales, mediante la Ordenanza 8612, durante la intendencia de Mariano de Vedia y Mitre³. Según Alberto Adellach, «el intendente pudo hacerlo porque ese movimiento teatral *no molestaba*⁴» [1971: 15], depreciando el carácter contestatario del teatro independiente en general, y del conjunto de Barletta en particular (sobre todo, teniendo en cuenta, el perfil reaccionario del gobierno de la época⁵). No obstante, la concesión fue derogada mucho tiempo antes de que se cumpliera el plazo determinado.

La Sociedad General de Autores (Argentores) se manifestó en contra de esta ordenanza. En el acta de la Asamblea General Extraordinaria del 28 de octubre de 1937, se transcribió la carta que los autores redactaron para el Intendente de la ciudad de Buenos Aires. Allí, los 56 firmantes (entre los que se encontraban los famosos dramaturgos José Antonio Saldías, Samuel Eichelbaum, Vicente Martínez Cuitiño y Enrique García Velloso) le

³ El Intendente porteño declararía luego: «Lo mejor de mi administración fue el Teatro del Pueblo» [Larra, 1978: 101].

⁴ En bastardilla en el original.

⁵ El 6 de septiembre de 1930, los generales José Félix Uriburu y Agustín P. Justo encabezaron un golpe militar que dio inicio a la denominada Década Infame. El golpe de Estado —apoyado por grupos políticos conservadores, élites oligarcas y medios de comunicación— derrocó al gobierno a Yrigoyen, inaugurando un período en el que volvió el fraude electoral y la exclusión política de las mayorías. La Década Infame tuvo cuatro gobiernos, del mismo color político. Al de Uriburu — Enrique Santamarina le siguieron, a través de elecciones nacionales (pero fraudulentas), los mandatos de Agustín Pedro Justo — Julio Argentino Pascual Roca (1932-1938), Roberto Marcelino Ortiz — Ramón Castillo (1938-1942), y Ramón Castillo (1942-1943). En los primeros comicios, celebrados el 8 de noviembre de 1931, el radicalismo estaba cuasi proscripto. Lisandro de la Torre y Nicolás Repetto (por la Alianza Demócrata Socialista) se oponían a la fórmula de Justo — Roca. El programa de la Alianza contemplaba las aspiraciones de las clases media y obrera en una época de crisis mundial y de creciente desocupación. Durante los más de diez años que duró este período, los enfrentamientos, las divisiones y las tensiones pasaron a ser corrientes en el manejo de la política argentina. La intervención del Estado en la economía fue limitada, lo que acrecentaba la profunda crisis. Se usaron fondos públicos para intereses privados y se dejaron de lado a las clases populares. La Década Infame terminó el 4 de junio de 1943, cuando un gobierno militar heterogéneo, llamado también Revolución del 43, derrocó a Castillo. Se sucedieron en el mando, ocupando el título de Presidente, los generales Arturo Rawson (que estuvo al frente del país durante 3 días), Pedro Pablo Ramírez y Edelmiro Farrell. Entre los militares que actuaban en el seno del gobierno se encontraba el coronel Juan Domingo Perón (luego Presidente de la Argentina en tres períodos), quien inicialmente no ocupaba ningún cargo de gobierno pero, desde noviembre de 1943, comenzó a incidir en la política laboral como jefe del Departamento de Trabajo.



solicitaron revisión y reforma de la reciente promulgación, considerando que el Teatro del Pueblo, compuesto por «aficionados», era «una institución, muy respetable si se quiere pero facultada muy prematuramente para ejercer el dominio exclusivo de los espectáculos que allí se organicen» [AA.VV., 1937: 17]. El de Argentores no fue el único cuestionamiento. El periodista —y luego presidente de la Federación Argentina de Teatros Independientes— Bernard Marcel Porto se refirió al conjunto como el poseedor de «una posición de privilegio con apoyo oficial» [1947: 17]. Su colega Edmundo Guibourg fue incluso más incisivo:

Ya que ha de investigarse, convendría que se tratase de indagar el hondo secreto que hizo que la comuna gastara cerca o más de un millón de pesos en la adquisición de una sala teatral destinada de antemano a ese establecimiento. La incredulidad pública es hoy por hoy enorme en cuanto a la inocente buena fe de muchos actos administrativos transcurridos y el venticello que nadie puede atajar arrastra rumores y más rumores. Un millón de pesos es mucho dinero para dotar a un núcleo que se contentaba modestamente con un galpón céntrico en el que no pagase alquiler. No faltan suspicaces que pretenden ver un negociado entre muchos, en el cual la sociedad de aficionados teatrales favorecida no habría sido más que un pretexto [s/f: s/p].

Pero el 20 de diciembre de 1943, el documento «Derogación de la Ordenanza 8612, que concedió el usufructo de la propiedad Corrientes 1530, para el Teatro del Pueblo. Creación del Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires» puso fin a la estadía del Teatro del Pueblo en el edificio que hoy ocupa el Teatro General San Martín del Complejo Teatral de Buenos Aires. Allí, el informe que exhibe el síndico Enrique Pearson pretende brindar un análisis exhaustivo sobre el trayecto recorrido por el Teatro del Pueblo desde la disposición de la Ordenanza 8612 de 1937. Su propósito es aportar los elementos necesarios para justificar el postrero dictamen del Secretario de Cultura, Moralidad y Policía Municipal que dispondrá su derogación y la creación del Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires. Teniendo en cuenta que el gobierno de facto que presidía Pedro Pablo Ramírez había derrocado al presidente Ramón Castillo y tomado el poder a



través de un golpe de Estado —por otra parte, «única experiencia de una intervención militar contra un gobierno conservador» [Fos, 2014: 58]—, es sorpresiva la cantidad de explicaciones que se brindaron para argumentar la decisión, pretendiendo hacerse de un marco de legalidad del que podría carecer.

Si bien Pearson manifestó que no existían irregularidades en lo referido al régimen administrativo, criticó cuestiones vinculadas al proceder artístico. Entre otras cosas, señaló el anonimato de los actores, la ‘inmoralidad’ de algunas de las obras representadas (como *La Mandrágora*, por la cual el Teatro del Pueblo ya había sido intervenido por la Municipalidad), la falta de formación de los intérpretes, y el incumplimiento con el compromiso de realizar obras de teatro gratuitas para escolares y estudiantes. En este punto cabe destacar que el Teatro del Pueblo cumplió con creces esta disposición. La actriz Rosa Eresky, que también oficiaba de secretaria de la institución, conservó en una carpeta —que hoy se puede encontrar en el archivo del Instituto Nacional de Estudios de Teatro— los comprobantes gráficos de las «Funciones culturales gratuitas para estudiantes» que respaldan esta afirmación.

Aunque la pretensión de objetividad en el documento que derogaba la ordenanza fue evidente, no puede dejarse de lado que el gran problema, como afirma el investigador Carlos Fos, era la postura ‘extremista’ —es decir, comunista— de Leónidas Barletta: «Pearson guarda para el final de su trabajo las reales cuestiones que motivan su decisión: razones de tinte ideológico» [2010: s/p].

Así, el notario municipal culminó advirtiendo que la estadía del Teatro del Pueblo en el edificio de Av. Corrientes 1530 no había aportado lo suficiente al arte como para que este grupo siguiera teniendo el beneficio especial de la concesión. A continuación, y a raíz de las conclusiones brindadas por Pearson, el intendente Basilio Pertiné y el Secretario de Cultura, Moralidad y Policía Municipal Héctor A. Llambías resolvieron derogar la Ordenanza 8612, y decretaron la creación del Teatro Municipal



de la Ciudad de Buenos Aires, presentando a su futuro director (Fausto de Tezanos Pinto, de tendencia filofascista) y disponiendo las características de este espacio cultural. En relación a esto, se comunicó que allí iba a haber espacio para los teatros independientes. Esta novedad —sumada al hecho de que se mencionara que el Teatro del Pueblo no tenía ninguna particularidad, en relación con los demás teatros, como para que hubiera obtenido semejante deferencia por parte de la Municipalidad— estaba brindando un mensaje al resto de los elencos, con cierta pretensión de dividir las fuerzas internas del movimiento. Los representantes del Estado no quisieron plantear una ruptura con el movimiento de teatros independientes⁶, sino que se encargaron de puntualizar en el caso del Teatro del Pueblo y su director Leónidas Barletta. Al ver la cantidad de elencos que participaron del Ciclo de Teatros Experimentales en el Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, pareciera que la fisura propuesta por Pearson tuvo sus efectos. Sin embargo, el Teatro del Pueblo no fue la única víctima de las decisiones de la Municipalidad. Ese mismo año también se desalojó, de salas que les habían sido cedidas, a los elencos del Teatro Juan B. Justo y La Máscara. Sobre esta decisión, el investigador Luis Ordaz dijo, algunos años después:

El golpe atestado por las autoridades a los tres conjuntos, al retirarles repentinamente los locales de que disponían para realizar sus espectáculos, fue tremendo y, estamos seguros, perfectamente calculado. La actitud correspondía a un plan de vastos alcances políticos que procuraba el estrangulamiento de las actividades artístico-culturales más importantes del país, al mismo tiempo que regimentaba y planificaba desde los textos escolares hasta las libertades ciudadanas. ¿Cómo iba a escapar de ese plan — que destruía lo que no podía controlar— el movimiento de los teatros libres, originado en una inquietud demasiado peligrosa?⁷ [1957: 288].

⁶ De hecho, habían promulgado el decreto 2162 del 16 de noviembre de 1943, que estaba destinado a los teatros independientes, y que «tiende a facilitar la actuación y desenvolvimiento económico de esas entidades y significa a la vez un estímulo para una actividad que alcanza ya verdadera importancia por el número de conjuntos existentes y por la eficiente acción cultural que vienen desarrollando» [Seibel, 2010: 230].

⁷ Aquí el autor parece estar integrando, bajo el mismo signo político, al golpe de Estado de 1943 y al gobierno de Juan Domingo Perón, comenzado en 1946 y elegido democráticamente.



El día pautado por la Municipalidad para tomar posesión del teatro, Barletta mantuvo las puertas cerradas y no permitió el ingreso. Los funcionarios, entonces, forzaron las entradas y tiraron a la calle los distintos objetos y materiales del Teatro del Pueblo. Larra contabilizó los daños en un millón de pesos de la época. Por este hecho, Barletta recibió, en julio de 1956, una indemnización en concepto de daños y perjuicios por ciento noventa mil pesos.

Si bien la relación con el Estado no terminó en esta etapa de la mejor manera, el hecho de que esta hubiese existido marca una diferencia con otros grupos de teatro independiente [confróntese Villa, 2015: 166].

Hay, por otra parte, otro fragmento de los estatutos del Teatro del Pueblo, que refirió sobre las conexiones con la política. Jorge Dubatti sostiene que el grupo dejará en claro una y otra vez que los acuerdos relativos a la sesión de las salas «nunca determinaron ningún tipo de obligación política, moral o estética con los gobiernos de turno» [2012: 80]. El investigador advierte al artículo noveno como la supuesta redención al respecto: «Siendo su misión, puramente artística como excitante espiritual. El Teatro del Pueblo es ajeno a toda tendencia política, religiosa o filosófica» [Larra, 1978: 81].

No obstante, hay aquí otro significativo punto de tensión: el Teatro del Pueblo no fue ajeno a toda tendencia política. En un principio pudo haber parecido que sí, ya que Barletta sostuvo que el motivo de su renuncia a la revista *Claridad* fue que esta se había transformando en una publicación al servicio del Partido Socialista [confróntese Barletta, 1967: 52]⁸. Además, al poco tiempo de conformar su teatro, este fue considerado falto de ideología por algunos compañeros, produciéndose una escisión y la posterior conformación del Teatro Proletario. Sin embargo, otra vez, en la práctica los postulados no se cumplieron rigurosamente. En la revista *Metrópolis*, en contra de lo establecido en el artículo noveno, se hizo

⁸ Otra versión indica que Barletta se fue porque los integrantes de *Claridad* negaron ante otro medio que él fuera su jefe de redacción, confróntese García Cedro, 2013: 314-315.



campaña explícita por la fórmula presidencial de Lisandro de la Torre y Nicolás Repetto (por la Alianza Demócrata Socialista). De esta manera, en la contratapa del número sexto, de octubre de 1931, se expresó:

Si después de trabajar diez años por la cultura del país, nuestra palabra tiene algún valor, decimos al pueblo: no puede oponerse a la reacción otra fuerza política que la de la alianza demócrata-socialista. Votad por De la Torre – Repetto. Contribución de *Metrópolis*, a la solución del problema político [Anónimo, 1931b: s/p].

Desde *Metrópolis*, además, se criticó a los artistas no comprometidos socialmente. De hecho, en la tapa del primer número, como carta de presentación de la revista, se había afirmado: «Mientras el país sufre una de sus grandes crisis políticas, sociales y morales, “los artistas” realizan la “fiesta de las artes”. Después quieren estos “artistas” que el pueblo no los desprecie» [Anónimo, 1931a: s/p]⁹. Más tarde, desde *Conducta* —la revista que editó el grupo de Barletta entre 1938 y 1943—, se hicieron declaraciones similares.

El Teatro del Pueblo, a su vez, participó de actos propulsados por el Partido Socialista, como el Festival en Favor de las Víctimas del Hitlerismo, que se realizó el 18 de septiembre de 1933 en el Teatro Marconi. Allí se presentó con *300 millones*, de Roberto Arlt; y con *Guerra*, de Dantas. En este evento, que estaba organizado por la Confederación Juvenil Socialista, hizo uso de la palabra el diputado socialista Rómulo Bogliolo.

Asimismo, Leónidas Barletta, que efectivamente simpatizaba con el PC, fue ‘acusado’ de ser comunista en reiteradas oportunidades¹⁰.

Por otro lado, luego de haber iniciado el juicio por su expulsión del edificio de Av. Corrientes 1530, Barletta elaboró y difundió una lista negra con los artistas —entre los que se encontraba su viejo compañero del Teatro

⁹ No solo al gobierno dictatorial de Uriburu se opuso el director del Teatro del Pueblo. El radical conservador Alvear fue uno de sus blancos preferidos. En *Metrópolis*, se le dedicaron críticas y burlas. Yrigoyen, los intelectuales que lo apoyaban, y los ex compañeros de *Claridad*, vinculados al Partido Socialista, también fueron atacados.

¹⁰ Para un mayor detalle de este tema, ver Fukelman, 2017c.



del Pueblo, Pascual Naccarati— que habían actuado en el Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires con el ‘nazi’ Fausto de Tezanos Pinto. Con esta acción, Barletta, lejos de mantenerse separado de la política, estaba «reproduciendo los procedimientos contra los que reiteradamente se había levantado» [Díaz y Heredia en Pellettieri, 2006: 223]. Advertimos entonces que, aunque Barletta haya pretendido mostrar, a través de sus estatutos, al Teatro del Pueblo como opositor a todo el sistema político, no pudo dejar de vincularse ni vincularlo con la macropolítica, sentando su propia posición partidaria o haciendo campañas explícitas, ya sea a favor de una fórmula presidencial, o en contra de colegas.

Teatro Proletario

El Teatro Proletario es un caso polémico, debido a que algunos críticos manifestaron que no podía considerarse un teatro independiente. Esta fue la opinión de José Marial, quien la sostuvo porque «su actividad estaba regida por un lineamiento político antes que por una principiología artística» [1955: 122]. Sus palabras fueron retomadas por Jorge Dubatti [2012]. Empero, otros teóricos, como Luis Ordaz [1946], Tito Livio Foppa [1961], Beatriz Trastoy [2002], Ricardo Risetti [2004], Grisby Ogás Puga [2014] y Cora Roca [2016], sí lo incluyeron dentro del movimiento de teatros independientes. Coincidimos con este último grupo de autores, en principio, porque el Teatro Proletario no fue el único conjunto que privilegió los lineamientos políticos, por lo que no consideramos que ese pueda ser un motivo de exclusión del amplio movimiento de teatros independientes.

El Teatro Proletario surgió, en mayo de 1932, como un desprendimiento del Teatro del Pueblo. Por lo tanto, muchos de sus integrantes también habían formado parte de las experiencias que consideramos antecedentes del grupo de Leónidas Barletta, como el Teatro Libre o el Teatro Experimental de Arte.



Uno de los desacuerdos clave que Guillermo Facio Hebequer, Abraham Vigo y el uruguayo Elías Castelnuovo tuvieron para con Barletta se vinculó con las diferentes posiciones tomadas ante la categoría de ‘arte proletario’. Si bien todos los escritores y artistas mencionados habían integrado el grupo Boedo, que abogaba por un arte revolucionario que incidiera en la praxis de los trabajadores, el fundador del Teatro del Pueblo —como ya hemos destacado— se había comenzado a distanciar, al menos discursivamente, de esta determinación.

La investigadora Magalí Devés contextualiza el surgimiento del Teatro Proletario en el intercambio epistolar que había habido entre Barletta y Carlos Moog —militante orgánico del Partido Comunista—, unos meses antes del nacimiento del grupo. La polémica había comenzado con declaraciones de Barletta en *Metrópolis* que condenaban el término ‘arte proletario’ y a quienes se arrogaban su ejecución. Estas palabras fueron respondidas por Moog en la revista *Actualidad*, publicación que se había comenzado a editar recientemente y que estaba dirigida por Elías Castelnuovo. Devés sintetiza los ejes de su contestación:

En primer lugar, sostuvo que era imposible permanecer en una posición neutral frente a la coyuntura actual: o se estaba con la burguesía o se estaba con el proletariado, pues dentro de la lucha de clases debía contemplarse el enfrentamiento entre dos sistemas diferentes de conceptos sociales y morales [...]. En este sentido, la batalla entre la burguesía y el proletariado no sólo era ideológica, sino también estética.

En segundo lugar, partiendo de la teoría marxista, Moog cuestionaba algunos pasajes del escrito de Barletta con el objetivo de interpelar a los «artistas comprometidos» a que se sumaran a la causa revolucionaria. Ello se traducía en un imperativo: los escritores y los artistas debían tomar la pluma y el pincel como herramientas de propaganda, hacer un arte claro y directo, es decir, un «arte proletario» que «refleje» la lucha de clases, en concomitancia con la estrategia de «clase contra clase» impulsada por la I.C. y en oposición al arte académico, individualista y en decadencia representativo de la burguesía [2016: 208-209].

Breve tiempo después de estas reflexiones, se conformó el Teatro Proletario. El grupo disidente había abandonado al Teatro del Pueblo por «carecer de “ideología”» [Larra, 1978: 86], dado que consideraba que su



«posicionamiento político respecto de la situación impuesta por el golpe no aparecía contundente» [Mateu, 2015: 12].

El nuevo conjunto tenía entre sus figuras más destacadas a Ricardo Passano, Guillermo Facio Hebequer, Elías Castelnuovo y Abraham Vigo. La revista *Actualidad* —que hacía una abierta defensa de la Unión Soviética y de la lucha contra el fascismo, a la vez que criticaba la cultura burguesa— auspició la propuesta del Teatro Proletario, cuyo propósito era incentivar, desde el teatro, la lucha de clases para contribuir a la revolución socialista. Asimismo, la creación del Teatro Proletario se hizo a colación del surgimiento de la Unión de Escritores Proletarios (UEP), también sucedida en 1932, bajo la dirección de Elías Castelnuovo.

Las definiciones políticas del conjunto no fueron gratuitas. Su accionar despertó numerosas críticas y «provoca la reacción del oficialismo» [Foppa, 1971: 917]. En este sentido, el Teatro Proletario fue el teatro independiente que más problemas tuvo en el menor tiempo de existencia. Incluso, su carácter político se advertía desde el nombre seleccionado. El periódico *La Vanguardia* lo destacó: «En noviembre de 1932 se constituyó una agrupación cuyo título es todo un programa» [Anónimo, 1933a: 4].

Si bien este conjunto, dirigido por Ricardo Passano, estaba identificado ideológicamente con el Partido Comunista y estaba «más a la izquierda que Barletta» [Seibel, 2010: 69], el Teatro del Pueblo también tenía afinidad con el PCA. De hecho, como sostiene Cristina Mateu: «El Teatro Proletario tuvo una corta existencia mientras que el Teatro del Pueblo, se convirtió en un emblema de la influencia comunista en la cultura, más aún cuando frente al ascenso del peronismo, el posicionamiento de Barletta fue claramente opositor» [2015: 16]. Ambos espacios eran comunistas, pero tenían desacuerdos. Estos se correspondían con ciertas disputas que había en el seno del campo cultural del PCA, reflejo de las diferencias políticas internas que existían en el partido.



A su vez, es interesante destacar la reflexión de Magalí Devés sobre el posicionamiento partidario del conjunto proletario:

...más allá de la indudable cercanía a la órbita comunista, la experiencia del Teatro del Proletario no puede interpretarse como un mero reflejo de la política partidaria del PCA ni mucho menos un emprendimiento oficial de dicho partido, sino como una experiencia de compañeros de ruta del PCA y algunos militantes, como Moog, que tienen por objetivo atraer al proletariado e incentivar la lucha de clases a través de una expresión cultural en post de la revolución socialista [2016: 211].

En este sentido, entendemos que el Teatro Proletario tomaba sus propias decisiones estéticas a la hora de montar un espectáculo, y no que respondía a órdenes estrictas del partido.

Sin embargo, también hay que remarcar que sus objetivos eran políticos y que a estos los quería cumplir a través de sus obras y actividades. En esta línea, tomamos las palabras de Ordaz, quien sostuvo:

Más que por la calidad artística de sus espectáculos, el Teatro Proletario era notable por el fervor con que los utilizaba para la obra político-social en que se hallaba empeñado. Se trataba de una especie de fuerza de choque, de resuelta militancia proletaria, que tenía el escenario por preciosa arma de combate [1946: 181-182].

Precisamente, fue por su pretendida impronta revolucionaria y su vínculo con el Partido Comunista que la policía solía obstaculizar sus funciones, amedrentando a todos sus integrantes. Un caso concreto se dio en una de las funciones de *Hinkemann*, del alemán Ernest Toller, en el Marconi, cuando «en la puerta del teatro se hallaba el camión celular amenazando llevarse a todo el elenco» [Ordaz, 1957: 222] y se tuvo que suspender la representación. Posteriormente, al término de una función en el Coliseo Podestá de La Plata, el cuadro completo fue llevado a una comisaría de esa ciudad. Lo mismo ocurrió varias veces con el Coro Polifónico (que formaba parte del Teatro Proletario, dirigido por Rodolfo Kubik), por haber cantado *La Internacional*. El grupo devino en «una bandera rebelde de innegable atracción y resonancia» [Ordaz, 1957: 223], por lo que la



persecución policial se volvió constante, dificultando su labor cada día más, hasta que, en 1935, esta terminó por completo. Además del hostigamiento policial, la falta de salas y las dificultades para funcionar en esas condiciones represivas influyeron en su final.

Por su parte, Larra consideró que lo que llevó al Teatro Proletario a dejar de funcionar fue más un error estratégico propio (para posicionarse) que los cruces con la policía: «Un arte proletario no se correspondía con la época ni con el país. En momentos en que en el mundo avanzaba el fascismo, afirmar lo proletario como sinónimo de Revolución era aislarse de otros preciosos aliados para detener aquella amenaza» [1978: 87]. De acuerdo con esto, la teórica Sylvia Saítta contextualizó:

La consolidación del stalinismo en la Unión Soviética, el estallido de la guerra civil española y el cambio de estrategia de la Tercera Internacional, que desde 1935 pasa a impulsar la formación de Frentes Populares, marcan un corte decisivo en la franja izquierdista del campo cultural argentino [2002: 16].

Teatro Juan B. Justo

El Teatro Juan B. Justo ha sido considerado por la crítica como uno de los grupos fundamentales del teatro independiente. Como ejemplo de esto, tomamos las palabras de Luis Ordaz, quien sostuvo que los teatros que integraron adecuadamente el movimiento de teatros independientes «se redujeron a tres» [1946: 166]: el Teatro del Pueblo, el Juan B. Justo y La Máscara.

El Teatro Juan B. Justo tuvo sus orígenes en el seno del Partido Socialista. José Marial dice que se constituye como Agrupación Artística Juan B. Justo el 10 de junio de 1927, «siendo en sus días iniciales una organización coral vinculada —como su nombre lo indica— al Partido Socialista» [1955: 106]. A su vez, sostiene sobre el conjunto:



Tiene al principio una orientación doctrinaria política que poco a poco va cediendo para transformarse en una entidad con verdadera autonomía y constituir un teatro independiente que ha de funcionar de acuerdo a un programa estrictamente artístico y cultural sin dependencias partidarias o de cualquier otra índole. Sus comienzos teatrales y su nombre definitivo de Teatro Juan B. Justo se conocen a partir del año 1935 [Marial 1955: 106].

Luis Ordaz, por su parte, retoma esto y advierte que el Teatro Juan B. Justo «durante cierto tiempo se denominó Agrupación Artística Juan B. Justo y ofreció algunos espectáculos en forma aislada» [1957: 216].

Sin embargo, consultando *La Vanguardia*, el órgano oficial del Partido Socialista en la Argentina, observamos que se presentan algunas diferencias con lo trascendido históricamente. En primer lugar, la fecha de surgimiento podría ser el 10 de junio de 1927 pero también el 11 o el 12 de junio, ya que la noticia se publicó el día 13.

En segundo lugar, el nombre original del grupo coral no fue Agrupación Artística Juan B. Justo, sino Agrupación Artística Popular. Es algo llamativo que esta versión no se hubiera cuestionado, dado que el médico, periodista y político argentino Juan Bautista Justo falleció recién el 8 de enero de 1928, y no son usuales homenajes así en vida. De hecho, fue, precisamente, el 9 de enero de 1928 que la entidad cambió de denominación:

En la reunión extraordinaria celebrada ayer por la C.A. de la Agrupación Artística Popular se acordó por unanimidad, en homenaje a su socio fundador doctor Juan B. Justo, recientemente fallecido, cambiar el nombre de la institución por el del maestro del socialismo [Anónimo, 1928: s/p].

En tercer lugar, los comienzos teatrales de esta agrupación se remontaron a 1928, varios años antes que 1935.

Además, el nombre ‘Agrupación Artística Juan B. Justo’ nunca se dejó de usar. Tampoco encontramos un momento concreto —mediante declaración de principios o algo similar— en el que el elenco pasara a llamarse Teatro Juan B. Justo. Por lo tanto, lo que entendemos que sucedió fue que la denominación ‘Teatro Juan B. Justo’ se comenzó a utilizar para



referirse exclusivamente al conjunto teatral, aunque este haya estado siempre contenido dentro de la Agrupación Artística Juan B. Justo, que era mucho más grande que el grupo de teatro. En este sentido, usaremos ambas denominaciones en el presente trabajo, ya que creemos que son coexistentes. Sí nos parece importante resaltar que —de acuerdo con el análisis que hemos expuesto en nuestra tesis [Fukelman, 2017b]—, el grupo se constituyó como un elenco independiente en el año 1933.

La relación con los partidos políticos y con el Estado es uno de los ejes centrales para analizar el Teatro Juan B. Justo. Si bien la mayoría de los grupos de teatro independiente fueron de tendencia izquierdista, hay una gran diferencia entre expresar en los estatutos la ajenidad respecto de las posturas políticas, como lo hizo el Teatro del Pueblo —más allá de que la práctica haya sido distinta— y, tal como sucedió en la Agrupación Artística Popular, nacer en el seno de un partido político. Además, cuando se le modificó el nombre a este grupo, se eligió llamarlo como un referente de la política.

Ya esto denota un vínculo con la macropolítica que no sería justo pasar por alto. Es decir, las relaciones entre los teatros independientes, el Estado y/o los partidos políticos existieron, y es necesario dar cuenta de ellas.

La ligazón de la Agrupación Artística Juan B. Justo con el Partido Socialista fue notoria desde el inicio y durante muchos años. Evidenciamos a continuación algunos ejemplos. En 1928, se suspendieron ensayos durante la campaña electoral para no restarle elementos a los centros socialistas. En septiembre de 1933, se hizo un festival artístico en la sede de Venezuela 1051, organizado por el Centro Socialista de la sección 19ª (a beneficio de aumentar el fondo pro casa propia), donde el elenco presentó *El huésped queda*, de Jean Jacques Bernard, dirigido por Samuel Eichelbaum. Para fines de ese año se realizó un festival gratuito, que estaba destinado «a sus socios, alumnos y afiliados al Partido» [Anónimo, 1933b: s/p], y se llevó a



escena *Diplomacia conyugal*, de César Iglesias Paz. En febrero de 1934, *La Vanguardia*, dio cuenta del vínculo estrecho entre teatro y partido político:

La Agrupación Artística «Juan B. Justo» no necesita presentación. Está demasiado ligada a la vida de nuestro partido en los últimos años y nuestros lectores conocen suficientemente su desarrollo y su actividad. Mas no nos parecería completa esta página sobre los escenarios independientes sin recordar, siquiera sea brevemente, por las razones apuntadas, a nuestra agrupación [Anónimo, 1934a: 3].

Lo mismo se expresó en marzo, mes en el que se habían celebrado elecciones y el Partido Socialista había salido segundo con el 17% de los votos, sumando veinte diputados nacionales y alcanzando un total de cuarenta y tres:

Finalizadas las actividades de orden electoral en que debieran intervenir los componentes de la institución mencionada, participando individual y colectivamente en las tareas propias de la agitación que ha dado como consecuencia el gran triunfo del Partido en las últimas elecciones nacionales y municipales; transcurrida la pausa forzosa que impone a las actividades artísticas la temporada de verano, la Agrupación Artística «Juan B. Justo» se apresta a retomar sus actividades propias en pro de la cultura artística de las masas [Anónimo, 1934b: s/p].

En octubre de 1934, se realizó un homenaje al maestro Felipe Boero, uno de los directores que había tenido el coro de la agrupación. De este evento, participó el diputado socialista Juan Antonio Solari (quien también fue director de *La Vanguardia*) y cuando se lo invitó a hablar, «empezó diciendo que exhibía para ello el único título que lo acreditaba: el de socio de la Agrupación» [Anónimo, 1934c: s/p].

Esta no fue la única vez que un funcionario del Partido Socialista tuvo familiaridad con la Agrupación Artística Juan B. Justo. Del concurso para autores nóveles organizado en 1934 —y del que fue fruto la obra *El clamor*, de Enrique Agilda— fue jurado el diputado en ejercicio Alejandro Castiñeiras (junto a Arturo Cerretani, Luis Emilio Soto, César Tiempo y Álvaro Yunque). Este es el caso que podemos considerar más límite, ya que,



de alguna forma, es un actor concreto de la política quien está incidiendo en la elección del repertorio del elenco teatral (más allá de que la decisión no había sido exclusivamente suya y de que los participantes ya se habían sometido a ciertas reglas).

A su vez, si bien, Ordaz expresó que la Agrupación Artística Juan B. Justo empezó en 1935 su «labor teatral orgánica» [1957: 217], y que Marial [1955] advirtió —como enunciamos más arriba— que ese mismo año el conjunto adquirió su nombre definitivo de Teatro Juan B. Justo, dejando atrás su pasado de doctrina política [esto es retomado por Foppa, 1971, y Seibel, 2010], es interesante destacar que esto no fue así. No solo el coro de la agrupación participó, en el mes de marzo de 1935, del mitin de cierre de campaña del partido realizado en el Teatro Coliseo sino que, durante agosto y septiembre, toda la institución formó parte de la Comisión Electoral Nacional, siguiendo las proyecciones de la película *Cuando los hombres vean rojo* con presentaciones teatrales y musicales. La obra *El clamor*, acompañando este estreno exclusivo del Partido Socialista, se llevó a escena en numerosos sitios de la ciudad de Buenos Aires, como el Cine Select San Juan, el Cine-Teatro Argentino, el Cine-Teatro Mitre, y el Cine San Martín, entre otros.

Entendemos, entonces, que la actividad político-partidaria no se terminó en 1935. De hecho, ya en 1936, la Agrupación Artística Juan B. Justo se ocupó de organizar los coros seccionales en todos los centros socialistas, también como parte de la Comisión Nacional Electoral. Además, en el mismo contexto de propaganda electoral, continuó presentando *El clamor* en diversos centros socialistas o en espacios al aire libre, desplazándose en un camión-escenario. En *La Vanguardia* se les hizo una entrevista a los ‘directores’ (no figuran los nombres pero, por la fecha, suponemos que uno de los entrevistados debería haber sido Edmundo Barthelemy). Ellos no ignoraron la relación con el Partido Socialista:



Hemos hecho arte, limpio y honesto, lo hemos vinculado conscientemente a la política, sana y generosa del Partido Socialista y el pueblo, congregado alrededor de nuestro camión-escenario, nos ha respetado en todo momento, acogiendo con caluroso y espontáneo aplauso nuestro modesto trabajo [Anónimo, 1936: s/p].

Años más tarde, en abril de 1943, bajo la intendencia de Carlos Alberto Pueyrredón, el Teatro Juan B. Justo fue desalojado de su local. Se adujeron razones de índoles edilicias, ya que la sede estaba comprendida dentro del nuevo plan demoledor que exigía la proyectada Avenida 9 de Julio. Sin embargo, teniendo en cuenta el informe que expone el síndico Enrique M. Pearson en relación a las actividades del Teatro del Pueblo (ya presentado en las páginas anteriores), es factible pensar que el desalojo también fue por cuestiones ideológicas.

Consideraciones finales

La creencia de que el teatro independiente se construyó de manera separada del Estado y de la política viene dada a partir de los estatutos del Teatro del Pueblo, donde se enunciaron ambas cuestiones. No obstante, hemos corroborado [confróntese Fukelman, 2017b] que (casi) todos los grupos tuvieron algún tipo de vínculo con la macropolítica, ya sea con los distintos gobiernos de turno o con determinados partidos políticos. Estas relaciones no fueron simétricas, sino que, en cada conjunto, se establecieron de maneras particulares.

Entre los teatros independientes seleccionados para el presente trabajo, también hubo disparidad. Recapitulemos.

En principio, hubo grupos que se beneficiaron con salas que el Estado —contextualizado en la Década Infame— les cedió, y esto, de por sí, les aminoró notoriamente sus gastos. El Teatro del Pueblo recibió cuatro salas, la más importante fue la adoptada en 1937, en el edificio de Av. Corrientes 1530, pero, antes, había obtenido tres más. La Agrupación Artística Juan B. Justo, por su parte, usufructuó durante diez años la sede



que la Municipalidad le concedió. Si bien es cierto que, en 1943, estos teatros (y La Máscara) fueron desalojados de maneras violentas —especialmente, el Teatro del Pueblo—, el hecho de que alguna vez hubieran adquirido las salas, marca una diferencia con otros grupos (por ejemplo, el Teatro Popular José González Castillo intentó hacerse de una sede durante mucho tiempo, sin ningún tipo de éxito y, además, tuvo que dejar dos veces los locales que estaba alquilando porque la Municipalidad quería hacer obras in situ o porque no le permitía hacer las reformas que necesitaba).

Empero, fue el Teatro Proletario el que más sufrió la persecución estatal, de manera que la policía se llevó detenidos a varios de sus integrantes en reiteradas oportunidades. La cercanía con el Partido Comunista fue uno de los motivos del acecho. Este conjunto fue contemporáneo al Teatro del Pueblo y al Teatro Juan B. Justo pero el trato no fue el mismo para todos, a pesar de que estos últimos dos también simpatizaban con partidos de izquierda.

La dedicación deferencial que recibió el Teatro del Pueblo terminó en 1943, cuando fue expulsado del edificio que le había sido concedido por unos supuestos veinticinco años. En esta ocasión, sí fue considerada su ideología política, que era afín al comunismo, como uno de los motivos para la expulsión, aunque esto se hubiera querido solapar con otras razones. En el mismo sentido, a pesar de haber recibido justificaciones referidas a obras públicas, también se puede pensar que el Teatro Juan B. Justo y La Máscara fueron echados por cuestiones ideológicas (no en vano, a ninguno de los tres grupos se le otorgó otro espacio para suplantar el perdido). Esto se dio en el contexto del golpe de Estado de 1943, el único que se llevó a cabo ante un gobierno conservador. Para el Teatro del Pueblo (y otros grupos, como La Máscara), con este cambio iba a comenzar un período histórico mucho más repudiable que el que acababa de terminar.

Una vez liberado el edificio que ocupaba el Teatro del Pueblo, e instituido en su lugar el Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, teatros independientes como La Cortina o Espondeo participaron de un ciclo



estatal organizado allí. Solo habían pasado unos pocos meses del impetuoso desalojo al Teatro del Pueblo, y quien dirigía la nueva institución tenía cierta tendencia política inclinada hacia la derecha. Estos grupos, empero, aunque hubieran podido tener distancias ideológicas con la entidad anfitriona, se mostraron dispuestos a colaborar con el Estado al tomar parte en estas acciones.

Respecto a las conexiones con los partidos políticos, advertimos que tanto los integrantes del Teatro Proletario (que, luego, serían muchos de los de la primera etapa de La Máscara) como los del Teatro del Pueblo (y otros teatros, como el IFT) simpatizaban con el Partido Comunista. En ese sentido, el que más ligazón tenía era el Teatro Proletario, pero tampoco se puede afirmar que esta experiencia teatral haya sido un emprendimiento oficial del partido. El Teatro del Pueblo, aunque era cercano al Partido Comunista, participó de actos organizados por el Partido Socialista e hizo campaña explícita por la fórmula presidencial que representaba este partido, durante 1931.

Es, precisamente, en el seno del Partido Socialista donde nació el núcleo que luego sería el Teatro Juan B. Justo, nombre que, por otra parte, se lo debe a un político de este partido. A nuestro modo de ver, esta fue la agrupación que más lazos partidarios entabló, ya que, entre otras cuestiones, participó activamente de la Comisión Electoral Nacional y convocó a un diputado socialista para que integrara el jurado de un concurso de textos dramáticos.

Como hemos advertido a lo largo del trabajo —y resumido en estos últimos párrafos—, el vínculo entre los teatros independientes y la macropolítica estuvo presente desde el inicio. Esto no implica una pérdida del carácter de ‘independencia’, pero sí la caída de una ‘verdad de bronce’ y una reconsideración sobre el concepto de ‘teatro independiente’.



BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV, «Asamblea General Extraordinaria del Jueves 28 de octubre de 1937» en *Boletín Oficial de la Sociedad General de Autores*, 1937, núm. 16, 13-18.
- ADELLACH, Alberto, «¿Qué pasó con el teatro?» en AA.VV., *Ensayos argentinos. Seleccionados en el Concurso Historia Popular*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971, 9-29.
- ANÓNIMO, «Agrupación Artística ‘Juan B. Justo’» en *La Vanguardia*, 9 de enero de 1928, s/p.
- _____, «Metrópolis» en *Metrópolis*, primera quincena de mayo de 1931a, núm. 1, s/p.
- _____, «Votad por De la Torre – Repetto» en *Metrópolis*, octubre 1931b, núm. 6, s/p.
- _____, «Proletariado» en *La Vanguardia*, 15 de enero de 1933a, 4.
- _____, «Una serie de festivales gratuitos realizará la Agrupación Artística ‘Juan B. Justo’» en *La Vanguardia*, 15 de diciembre de 1933b, s/p
- _____, «Teatro de Arte Proletario» en *La Vanguardia*, 13 de febrero de 1934a, 3.
- _____, «Agrupación Artística ‘Juan B. Justo’ ha programado una serie de espectáculos» en *La Vanguardia*, 18 de marzo de 1934b, s/p.
- _____, «La fiesta de ayer de la Agrupación Artística ‘Juan B. Justo’» en *La Vanguardia*, 15 de octubre de 1934c, s/p.
- _____, «Teatro socialista al servicio del pueblo. Simpática iniciativa» en *La Vanguardia*, 2 de febrero de 1936, s/p.
- BARLETTA, Leónidas, *Boedo y Florida. Una versión distinta*, Buenos Aires, Metrópolis, 1967.
- DEVÉS, Magalí Andrea, «Teatro Proletario: un sueño inconcluso» en *Guillermo Facio Hebequer: Entre el campo artístico y la cultura de izquierda*, tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, inédita, 2016.



- DÍAZ, Silvina y HEREDIA María Florencia, «La nacionalización del teatro independiente. Teatro del Pueblo (1949-1960)» en Osvaldo Pellettieri (dir.), *Teatro del Pueblo: una utopía concretada*, Buenos Aires, Galerna, 2006, 213-275.
- DUBATTI, Jorge, *Cien años de teatro argentino: del Centenario a nuestros días*, Buenos Aires, Biblos, 2012.
- FOPPA, Tito Livio, *Diccionario teatral del Río de la Plata*, Buenos Aires, Argentores – Ediciones del Carro de Tespis, 1961.
- FOS, Carlos, «La llegada del Estado al viejo Teatro Nuevo» en *Memoria*, 2010, núm. 10, s/p.
- _____, *El viejo Municipal. El sistema de producción público y su relación con el teatro independiente*, Buenos Aires, Nueva Generación, 2014.
- FUKELMAN, María, «Los antecedentes del teatro independiente en Buenos Aires: la importancia de Boedo y Florida» en *Culturales*, enero – junio 2017a, vol. 1, núm. 1, 151-187.
- _____, *El concepto de «teatro independiente» en Buenos Aires, del Teatro del Pueblo al presente teatral: estudio del período 1930-1944*, tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, inédita, 2017b.
- _____, «La persecución a Leónidas Barletta por comunista: el cierre del Teatro del Pueblo», inédito, 2017c.
- GARCÍA CEDRO, Gabriela, *Ajuste de cuentas. Boedo y Florida entre la vanguardia y el mercado*, Buenos Aires, Santiago Arcos editor, 2013.
- GUIBOURG, Edmundo, «Síntoma de descomposición» en *Crítica*, sin fecha, s/p.
- LARRA, Raúl, *Leónidas Barletta. El hombre de la campana*, Buenos Aires, Conducta, 1978.
- MARIAL, José, *El teatro independiente*, Buenos Aires, Ediciones Alpe, 1955.
- MATEU Cristina, «1930: El teatro popular frente a la crisis y el golpe de estado», inédito, 2015.



- OGÁS PUGA, Grisby, «La primera modernización teatral argentina y el surgimiento del teatro independiente» en *Latin American Theatre Review*, fall 2014, vol. 48, núm. 1, 75-91.
- ORDAZ, Luis, *El teatro en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Futuro, 1946.
- _____, *El teatro en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Leviatán, 1957.
- PORTO, Bernard Marcel, *Función y existencia del teatro independiente*, Avellaneda, Nueva Vida, 1947.
- RISSETTI, Ricardo, *Memorias del Teatro Independiente Argentino 1930-1970* Buenos Aires, Buenos Aires, Corregidor, 2004.
- ROCA, Cora, *Las leyes del teatro independiente 2004-2015. Reconocimiento, voluntad y gestión*, Buenos Aires, Eudeba, 2016.
- SAÍTTA, Sylvia, «Teatro Proletario: arte y revolución a comienzos de los años treinta» en *Teatro XXI*, 2002, año VIII, núm. 14, 12-16.
- SEIBEL, Beatriz, *Historia del teatro argentino II 1930-1956: Crisis y cambios*, Buenos Aires, Corregidor, 2010.
- TRASTOY, Beatriz, «El movimiento teatral independiente y la modernización de la escena argentina» en Noé Jitrik, (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina, tomo VI – El imperio realista*, Buenos Aires, Emecé, 2002.
- VILLA, Mónica, *José González Castillo. Militante de lo popular*, Buenos Aires, Corregidor, 2015.



Deconstrucción y teatro: hacia una ética de la implicación teatral. ¿Una alianza política?¹

Fabián Videla Zavala
Universidad de Chile | Universidad de Valparaíso
fabianvidela.z@gmail.com

Palabras clave:

Jacques Derrida. Filosofía. Deconstrucción. Política.

Resumen:

Se propone desarrollar el vínculo entre la estrategia deconstructiva y el teatro al interior del pensamiento de Jacques Derrida. Para ello, primero, se esbozará de un modo general la forma en que el teatro ha intervenido al interior del discurso filosófico. Segundo, se intentará demostrar que el pensamiento derrideano se enuncia desde una ruptura con aquella tradición filosófica marcada por una primera lectura representacional de teatro. Finalmente, dicha ruptura se inscribirá en el interés de Derrida por una *ética de la implicación teatral*, lugar en que convergerían la filosofía, el teatro y la política.

Deconstruction and theater: towards an ethics of theatrical involvement. A political alliance?

Key Words:

Jacques Derrida. Philosophy. Deconstruction. Politics.

Abstract:

It is proposed to develop the link between deconstructive strategy and theatre within Jacques Derrida's thought. For this, first, it will be sketched in a general way how the theatre has taken part inside the philosophical discourse. Second, an attempt will be made to show that Derrida's thought is outlined from a rupture with that philosophical tradition marked by a first representational reading of theatre. Finally, this rupture will be inscribed in Derrida's interest for an ethics of theatrical involvement, a place where philosophy, theatre and politics would converge.

¹ La presente investigación ha contado con el financiamiento de la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnología (CONICYT) del gobierno de Chile.

1. Introducción

«Lo que interrumpe en el orden del tiempo, el curso ordinario de la historia, lo que llamamos revolución, esa censura que viene de golpe, a veces de manera discreta, a veces espectacular, a perturbar el orden del tiempo, es ese el teatro del que hablo. El teatro que perturba, *out of joint*, desarticulado»

Jacques Derrida, *Marx es alguien*

Sin duda alguna, la pintura, el cine, la fotografía, la literatura y la poesía han cautivado desde sus inicios el interés filosófico, no obstante, la dedicación en torno a la representación teatral ha escaseado en las empresas filosóficas; pese a la insistente afinidad que los vincula desde sus orígenes en Grecia; la organización teatral y dramática en el estilo de la filosofía platónica; la importancia del teatro antiguo en la configuración del primer tratado estético (aristotélico); y, más aún, la impronta nietzscheana de que la filosofía comenzó con el fin de un tipo particular de tragedia². En cierta medida, el malestar y la confusión de la filosofía respecto al teatro, en palabras de Alain Badiou, han generado una desunión esencial entre ambas disciplinas marcando un vínculo tenso, turbulento y muchas veces oscuro³.

La presente investigación toma por conjetura considerar la relación entre la filosofía y el teatro como un dominio específico de reflexión y experimentación al interior del discurso filosófico. Lo cual significa

² Respecto a esta lectura de la tensión entre la filosofía y la tragedia antigua, Alain Badiou, en el seminario *Filosofía y Literatura*, nos señala lo siguiente: «[...] cuando Nietzsche estudia la tragedia en *El nacimiento de la tragedia*, se preocupa por demostrar que la tragedia viene antes que la filosofía y que aquello que llamaremos *filosofía* es una suerte de ruptura en la historia de la tragedia. Brevemente: para Nietzsche tenemos una tragedia auténtica, original, que de hecho viene de la música, que es a tragedia de Esquilo, y en el otro extremo de esta historia se situaría la tragedia socrática o filosófica, que para Nietzsche es la tragedia corrompida, a saber, la tragedia de Eurípides. Se concluye entonces que en esta historia la tragedia es lo que está primero. La tragedia es más auténtica, más fundamental que la filosofía» [Badiou, 2007: 42]. Dicha tensión entre la filosofía y la tragedia, para Badiou, responde a una tensión *genealógica* entre ambas disciplinas en la cual la filosofía tomaría su origen de un respectivo diferir de la tragedia. Ahora bien, para comprender esta condición de emergencia de la filosofía platónica como ruptura en la historia de la tragedia resulta útil el modo en que Laercio se refiere a los diálogos platónicos como inscritos en la tradición de la tragedia: «Trasilo dice que Platón compuso sus diálogos a imitación del cuadriloquio trágico. Los poetas trágicos tenían sus certámenes dionisiacos, leneos, panateos y quitros. El cuarto de estos dramas debía ser satírico, y los cuatro se llamaban *cuadriloquio*. Los diálogos, pues, que son de Platón ascienden a cincuenta y seis» [Laercio, *Libro III*: 31].

³ Véase Badiou, 2005:115-135.



reflexionar que los momentos de intervención del teatro al interior de la filosofía comprenden problemáticas, conceptos y dinámicas que configuran una suerte de estatuto relacional con autonomía disciplinaria, en contraste, a lo que aquella abrumadora imagen de desencuentros nos podría evocar.

Como se mencionó inicialmente la disposición de la historia de la filosofía en términos teatrales se ha caracterizado por una apabullante serie de desencuentros. Prueba de ello es la precariedad con que este dominio específico de reflexión se ha establecido al interior del discurso filosófico institucional a la actualidad. La preocupación por dilucidar la importancia del teatro en el pensamiento de Jacques Derrida no es una excepción, pese a su radical importancia e influencia en la estrategia deconstructiva. Lo cierto es que los alcances de la deconstrucción derrideana en el teatro aún no han sido demarcados con exactitud, dicha exigencia, no puede continuar sin ser asumida.

La reflexión derrideana sobre el teatro, siguiendo a Alison Ross, es gravitante en su pensamiento y presenta una doble connotación que va desde el teatro como institución hasta un uso extensivo del término ‘teatral’ a otros aspectos de su pensamiento, en la particularidad de una escritura que ‘escenifica’:

In contrast to this focus, in nearly all of the essays in *Writing and Difference*, Derrida refers to the theatre and does so as a means of characterising the privilege given to presence more generally in Western metaphysics. Such references generally take one of two forms. First, there are references to the theatre as an institution, whether this is treated from the perspective of philosophical discourses on the fine arts or as a topic in avant-gardist treatises, such as Artaud’s *Theatre of Cruelty*, which is a constant reference point for the essays in the collection; second, there are the references to theatre as a modality of discursive practice. In this category we could cite the extensive use of theatrical vocabulary to describe the ‘scene’ of writing as well as the references to the staging of the social contract in early modern political philosophy and especially the scenography of the festival that Rousseau uses to stage his vision of the general will [Ross, 2009:77-78].



La deconstrucción nos invita a una incisiva reflexión del teatro contemporáneo, un llamado a pensar de forma inventiva los alcances del fenómeno teatral en la política, fuera de la necesidad del vínculo representación e ideología en las artes –este aporte decisivo de la filosofía contemporánea, también, reflejado en las figuras de Gilles Deleuze, Jean-François Lyotard, Jean-Luc Nancy y Jacques Rancière– y sin perder, por ello, su dimensión e intensidad política. Aquí, el acontecimiento teatral, en su acepción política, no buscaría representar utopías sino construir espacios concretos de acción justificados en una significación política de la sensibilidad. Ésta es la capacidad es definida por Derrida como un ‘afectar el presente’, mediante una lógica de repetición-temporal que perturba el presente lineal:

Pero, por otra parte, esta nueva provocación teatral que nosotros esperamos y que nos viene en particular de aquí no debe plegarse al orden de la representación tradicional, es decir, a aquello que antes llamábamos teatro político y que venía a entregar un mensaje, un contenido a veces revolucionario, sin cambiar la forma, el tiempo y el espacio del acontecimiento teatral. Hay que cambiar la escena, cambiar el tiempo, el orden del tiempo [...] donde la violencia de la construcción afecta justamente al tiempo, la desarticulación del tiempo, al hecho de que no todo puede aglutinarse en un presente homogéneo [Derrida, 2013:376].

2. Teatro y filosofía. La escena inaugural del desencuentro

La turbulenta relación entre la filosofía y el teatro, siguiendo a Diógenes Laercio, inició mediante un pequeño gesto siempre confuso y oscuro, que inquietantemente, cargado del malestar de una autoridad filosófica, reclamó la soberanía de lo discursivo por sobre lo no-discursivo. Nos comenta Laercio que cuando Platón se transformó en discípulo de Sócrates se consagró al camino filosófico, entre la debilidad y el deseo de la soberanía filosófica, quemando una tragedia que recién había terminado de escribir para un certamen teatral. Extraño momento extático de la filosofía que en aquella soberanía enigmática escenificó lo que será el controvertido



porvenir de esta relación en cuestión, pues, ante todo, cabría que nos preguntásemos por la inescrutable necesidad de aquel nunca ingenuo gesto, descrito anecdóticamente por Laercio de la siguiente manera:

Empezó a filosofar en la Academia, y después en unos jardines junto a Colono. Así lo dice Alejandro en las Sucesiones, citando a Heráclito. Habiendo después de entrar en un certamen trágico, oída primero la composición de Sócrates, quemó las suyas, diciendo: Oh, ven aquí, Vulcano; Platón te necesita en el momento. Desde entonces se hizo discípulo de Sócrates, estando a los veinte años de edad [Libro III, 124].

Sería, entonces, para Platón su adscripción al camino filosófico –y con ello su dedicación a la Verdad– un camino absolutamente incompatible con el teatro y las artes, planteándose, con justicia o no, la cuestión del *valor* del arte. Más allá de la precisión filológica que Laercio nos pueda proporcionar, lo cierto es que en la visión de la filosofía platónica, el teatro –en conjunto con cierto registro de las artes imitativas–, fue enmarcado en el horizonte filosófico como un falso pensamiento, un pretendiente por sobre todo errático de la Verdad. ¿A qué se debe dicha escisión respecto a las artes? ¿Cómo comprender este desconcierto platónico por el simulacro teatral?

Para dilucidar dicha madeja de desencuentros, quizás, resulte necesario comenzar por constatar algo evidente, en *La República*, la valoración platónica de las artes oscila entre legitimidad y la clandestinidad; el deseo y el rechazo; la supervisión y el descontrol; un carácter positivo y otro negativo. En efecto, en aquel espacio imaginario político, la autojustificación del quehacer artístico al interior de la *polis* es desplegada desde el interior de su escisión. Platón, pues, diferencia entre dos sentidos de la imitación uno positivo y otro negativo. El primero, comprendido desde la particularidad de un ritmo musical propio de un vivir ordenado y valeroso que educaría el alma en la dirección correcta [República, Libro III, 399e]. El segundo, al contrario, corresponde al resto de las artes que son fulminadas por su *carácter imitativo* alejado de la verdad: los simulacros (*phantásmata*)



[República, *Libro X*, 595a-602a]. Ahora bien, el carácter positivo de la imitación se reviste en la necesidad del acuerdo con el Estado, desde el cual la actividad artística sería regulada y confiscada por aquel espacio político ficticio. Por tanto es en lo más recóndito de la filosofía platónica que se proyecta su principal problema: lo humano vinculado a lo sensible. Y, dentro de aquel espacio ficticio de la política, emergería la problemática en torno a la producción del arte, una teoría política del arte.

La pregunta, entonces, por el inquietante rechazo por el valor del arte teatral que lo obliga a justificarse a sí mismo podría formularse de la siguiente manera: ¿qué estrategias productivas despliega aquella forma tan peligrosa de arte escénica? En otras palabras, ¿qué produce exactamente el arte del simulacro teatral? ¿Por qué su peligro? Confiérase, aquí, el adjetivo “peligroso” según esta tradición platónica y su ineluctable miedo por el simulacro teatral. En los bordes de las palabras platónicas que reclaman tanto su falsedad como su prevalente carácter confuso: «En tal caso el arte mimético está sin duda lejos de la verdad, según parece; y por eso produce todas las cosas pero toca a penas un poco de cada una [...]» [República, *Libro X*, 598b].

El teatro es el lugar en que la fantasmagoría adquiere su corporalidad, distando con toda propiedad de la estabilidad de la idea. El lugar por excelencia de los embaucadores, farsantes y actores (*hipocritès*), pues, el juego escénico se constituye por la voluntad de un espectador a dejarse farsear, una suerte de *anarquía de la mirada*⁴ en la que este último

⁴ El origen etimológico del teatro proveniente del griego *Theo-*, *theorein* que significa contemplar y *thea-* que designa el acto de mirar, simultáneo, al espectáculo dispuesto a la mirada. En dicho orden, el *Theatron*, según el *Diccionario de teatro* de Pavis, consistía en el término utilizado por los griegos para referir: «[al] lugar donde el público observa una acción que se presenta en otro lugar» [Pavis, 1998: 468-9]. Por lo que el teatro, en su orden etimológico, se resuelve como punto de vista sobre un acontecimiento, una mirada y un punto de visión. En este sentido, si adscribimos una suerte de teatralidad al teatro, concepto que emerge en sintonía con la oposición literatura/literaridad, radicaría, justamente, en el lugar de la representación teatral propuesta por «una relación de desplazamiento entre el objeto observado y la mirada» (Pavis, 1998:469). Ahora bien, en aquella mediación teatral gobierna el embaucamiento y no forma ingenua, el espectador, asiste voluntariamente a una ficción y el actor, por su parte, engaña al público. La mirada carecería entonces de un *arkhê* respecto



renuncia a declararse soberano de aquello que contempla. Considerando aquello no resulta difícil comprender el miedo platónico por las artes escénicas, el teatro se encuentra atestado de máscaras, fantasmas, dobles e inscrito en una temporalidad, por sobre todo, algo extraña. Siguiendo a Derrida, comentando la experiencia temporal del teatro descrita por Daniel Mesguich⁵, el teatro es aquello que no se ajusta al presente, una llamada a una suerte de instante que no pertenece a la temporalidad [Derrida, 2013:359]. La representación sin presencia, la fugacidad repetible y aquel componente extemporáneo disuelto en todas sus extensiones: ingreso y salida de personajes, presencia y ausencia, gestos, ademanes, actitudes y silencios, en aquel cúmulo de formas provocativas que ponen en juego el movimiento escénico.

El espacio teatral estaría marcado entonces por una dualidad que enhiesta un juego corporal que da lugar al equívoco. Alain Badiou atribuye aquel miedo platónico justamente en relación a la lucidez de asumir dicho riesgo, a saber, la capacidad de teatro de desestabilizar al espectador:

Desde el origen, Platón le objeta al teatro su práctica de rol, de máscara, de la imitación. Hay en el teatro una suerte de polimorfia sospechosa, de vacilación de la apariencia. El teatro aleja de la estabilidad solar de la Idea, muestra la partición y la inversión, en lugar y en el lugar de la tenacidad con la cual el filósofo intenta remontar hacia el principio de lo que es. A fin de cuentas «lo que es» es sólo apenas una categoría del teatro, que hace más bien centellear el pasaje, el equívoco sexual o la paradoja mentirosa del destino. Y lo peor es que esa constante imitación capta al sujeto espectador con una violencia que pareciera reservada a la potente revelación de la verdad [2005: 115].

Y, justamente, el arte opera en base a un criterio de descontrol de lo sensible, como señala Jacques Rancière, el simulacro escénico vino a irrumpir en la compartición (*partage*) de las identidades de las *polis* desatando la confusión de espacios, actividades e identidades:

a la veracidad de los hechos que le son dispuestos, bajo la impronta de que todo quien asista al espectáculo teatral está dispuesto a ser engañado.

⁵ Daniel Mesguich (1952) actor, director de teatral, dramaturgo y teórico teatral argelino.



Desde el punto de vista platónico, la escena del teatro, que es a la vez el espacio de una actividad pública y el lugar de exhibición de «fantasmas», confunde el reparto de identidades, de actividades y de espacios [...] Ahora bien, éstas [la escena del teatro y la escritura] se revelan de entradas comprometidas con un cierto régimen de la política, un régimen de indeterminación de identidades, de deslegitimación de posiciones de palabra, de desregulación de repartos del espacio y del tiempo [Rancière, 2009:11].

Configurándose de dicho modo una relación que se esquiva de forma continua, sin embargo, en la que dista mucho de hallarse completamente resuelta la caída del telón. En el seno de la pregunta por la competencia discursiva, Platón conservó su estilo dramático, ya no era el poema sino el arte dramático el nuevo vehículo de las ideas filosóficas. Tal como reflexiona Derrida en *La farmacia de Platón* (1968), su filosofía, es propiamente una escena orquestada desde la organización teatral y dramática propia del estilo platónico que ventrílocua personajes, siempre a su favor, en sus diálogos:

Henos introducidos a otra profundidad de la reserva platónica. Esta farmacia es también, lo hemos sentido, un teatro. El teatro no se deja resumir en ella en un habla: existen fuerzas, existe un espacio, existe la ley, existe el parentesco, lo humano y lo divino, el juego, la muerte la fiesta. Así, la profundidad que se nos descubre será necesariamente otra escena, o más bien otro cuadro de pieza de la escritura [Derrida, 1995:216].

Aquel 'teatro' platónico no se dejaría resumir simplemente en el habla, sino se encontraría atestado de fuerzas y tensiones de aquello que no cabe en el espesor de la palabra. Parece asomarse, de este modo, la paradoja de un elemento ausente en Platón, pero que simultáneamente se encuentra presente. Elemento que podría adjudicarse en el pequeño gesto de exclusión del simulacro (*phantásmata*) teatral: la quema de la tragedia platónica. El cual, sin embargo, no pudo borrar de forma perpetua aquello de que pretensiosamente se pretendía desmarcar, diferir y distinguir. En la oscura escisión platónica comenzó a gestarse el porvenir de la relación entre el



teatro y la filosofía, marcada por aquella difusa forma de relacionarse y en los pesares de una rivalidad⁶. La filosofía, en su radical decisión inaugural, expulsó sin transacción un cierto registro de las artes y con ello un tipo particular de teatro.

¿Acaso puede la filosofía continuar desentendiéndose del teatro? ¿No resulta ser la filosofía algo propiamente teatral? ¿Por qué esta forma de relacionarse que ha comprendido una lectura representativa del teatro y un continuo malestar por su carácter confuso? Pero, ¿qué nos dice Derrida exactamente sobre esta relación en cuestión? La pregunta: «¿Cuáles son los lugares de resonancia que nos permiten entender y pensar las relaciones entre el teatro y la filosofía?» es formulada en el inicio de la conferencia *Le Sacrifice*, impartida por Derrida el 20 de Octubre de 1991. Dicha conferencia aborda la turbulenta e insistente afinidad entre teatro y filosofía, comprendiendo diversos grados de proximidades y tensiones. Ambas experiencias, para Derrida, se constituyen sobre el privilegio de una cierta autoridad de la presencia y la visibilidad: *la autoridad de la mirada (Autorité du regard)*:

La filosofía y el teatro están vinculados por una afinidad turbulenta e insistente: ¿no privilegian estas dos experiencias cierta autoridad de la presencia y de la visibilidad? Autoridad de la mirada, autoridad de la óptica, autoridad de lo eidético, del *theorein*, de lo teórico. Este privilegio de la teoría al que se asocia regularmente, con razón o sin ella, la filosofía, es el ver, el contemplar, el mirar [Derrida, 2013:353].

¿Cómo se resuelve, entonces, dicha turbulenta afinidad? Siguiendo a Derrida, la filosofía, por su parte, puede ser comprendida en tanto historia de la visibilidad y la interpretación que emerge de lo visible, la autoridad de

⁶ Teatro y filosofía, de este modo, marcaron una difusa forma de relacionarse compleja y marcada por la turbulencia de una rivalidad. Esta rivalidad queda manifiesta en el Ión entre las figuras del actor y el poeta [Ión, 532d]. Por lo demás, dicha rivalidad no resulta ajena a un aire de manipulación, el establecimiento de una jerarquía y una concepción del quehacer filosófico que se distancia infinitamente de una particular forma de producción que desestabiliza todas las formas de producción, así, la figura del artista y su particular modo de producción comenzaron a perfilarse como su enemigo, su límite y su doble.



la óptica, del *Theorein* y lo teórico. En este sentido, Derrida, formula la tentativa de inscribir la historia de la filosofía como un cúmulo de representaciones teatrales, puestas en escenas y valores no-textuales. El teatro, en constante afinidad con la autoridad de la óptica, se constituye desde sus orígenes como el arte con una mayor influencia de lo visible. La estrategia deconstructiva del fenómeno teatral, entonces, se despliega en torno a una problematización del concepto de ‘visibilidad’ como privilegio de la presencia y fundamento de la metafísica occidental:

Desde el *eidos* platónico hasta el objeto o la objetividad moderna, la filosofía puede leerse –no solo pero fácilmente– como una historia de la visibilidad, de la interpretación de lo visible. He aquí un destino que la filosofía comparte desde su origen, a veces de manera muy conflictiva, con las artes de lo visible y con cierto teatro. Pero si, desde siempre, lo invisible trabaja o visible, si por ejemplo la visibilidad de lo visible –aquello que convierte en visible la cosa visible– no es visible, entonces cierta noche viene a abismar la representación misma de lo visible. Viene a dejar lugar, en la representación de sí, en la repetición de sí, a esta palabra por esencia visible, venida de debajo de lo visible [Derrida, 2013:353].

Por cierto, no lejana a esta historia de la visibilidad propuesta por Derrida resuena la escena que Foucault en *Theatrum Philosophicum* (1970) dedicó a la filosofía deleuziana:

La filosofía no como pensamiento, sino como teatro: teatro de mimos con escenas múltiples, fugitivas e instantáneas donde los gestos, sin verse, se hacen señales: teatro donde, bajo la máscara de Sócrates, estalla de súbito el reír del sofista; donde los modos de Spinoza dirigen un anillo descentrado mientras que la substancia gira a su alrededor como un planeta loco; donde Fichte cojo anuncia «yo fisurado/yo disuelto»; donde Leibniz, llegado a la cima de la pirámide, distingue en la oscuridad que la música celeste es el Pierrot lunar. En la garita de Luxembourg, Duns Scoto pasa la cabeza por el antejo circular; lleva unos considerables bigotes; son los de Nietzsche disfrazado de Klossovski [Foucault, 1995:47].

Sin duda, Foucault, Deleuze y Derrida no son los únicos exponentes de esta omnipresencia de la cuestión teatral dentro del orden contemporáneo. Las afinidades y tensiones entre el teatro y la filosofía han ocupado un lugar marcado por importantes figuras dentro del pensamiento



contemporáneo de las últimas décadas, no obstante, tal como se indicó inicialmente, su tratamiento en los círculos académicos-filosóficos ha sido realmente escaso. Algunos de los exponentes que se han dedicado a analizar esta tensión en cuestión son: Althusser, Badiou, Deleuze, Guattari, Jean-Luc Nancy, Lacoue-Labarthe, Lyotard, Merleau-Ponty, Negri y Rancière⁷. ¿Cómo comprender la impronta advenida en los últimos recorridos del pensamiento contemporáneo que vincula en una turbulenta e insistente afinidad la relación entre filosofía y teatro? Impronta que ha desatado las tentativas de reformular una filosofía alejada de las formas convencionales del pensamiento; lo que en el prefacio de *Diferencia y repetición* (1968) Deleuze señala como la puesta en obra del ejercicio efectivo del pensar: «La búsqueda de nuevos medios de expresión filosófica fue inaugurada por Nietzsche, y debe ser proseguida hoy relacionándola con la renovación de algunas otras artes, como el teatro o el cine» [Deleuze, 2012: 18]. ¿La utilización de elementos teatrales por parte de la filosofía puede ser inscrita en el marco de una *teatralidad*? ¿Cuál es el lugar y naturaleza de esta teatralidad filosófica?

En uno de los primeros textos derrideanos destinados propiamente a la cuestión teatral como institución, *El teatro de la crueldad y la clausura de la representación*⁸, Derrida, dilucida que dicha estructura representacional – impuesta al fenómeno teatral y las artes- corresponde a una escena teológica que impregna no sólo a las artes en general sino a toda la historia de occidente y la cultura occidental: «Esta representación, cuya estructura se imprime no sólo en el arte sino en toda la cultura occidental (sus religiones, sus filosofías, su política), designa, pues, algo más que un tipo particular de representación teatral» [Derrida, 1989: 321].

⁷ Para ejemplificar algunos ejemplos mencionados: Rancière analiza la distribución estética del espacio, de la visibilidad y los papeles, en la puesta en escena de las posiciones parlantes involucradas en la política. Deleuze y Guattari en *¿Qué es la filosofía?* recurren a los *personajes conceptuales* como figuras que articulan los significados. Jean-Luc Nancy utiliza terminología estética, con énfasis en lo teatral, para describir aspectos de la ontología, la filosofía política y el sentido.

⁸ Conferencia pronunciada en Parma, abril de 1966, en el coloquio Antonin Artaud.



El primer tratado sistemático del teatro antiguo es la *Poética* de Aristóteles, pese de tratarse de un texto mutilado, la influencia de los veintiséis capítulos que la componen ha influido como ningún otro texto en la comprensión de las artes en general y la estética. Siguiendo a Aristóteles el arte no puede ser otra cosa que mimesis (imitación)⁹, distinguiéndose, las diversas artes por los objetos, medios y formas de su imitación. Por lo demás, no sólo el teatro sino todas las artes quedaron confiscados por la estética aristotélica a dicho esquema propiamente representativo (mimético), quizás, este punto se deba al carácter normativo y descriptivo latente en la *Poética*. Para Derrida es la estética aristotélica por la cual se reconoce la metafísica occidental del arte, por lo que la asunción de anunciar los límites de la representación se transforma en una cuestión histórica. Los intentos por romper con tal pertenencia al canon aristotélico no son pocos, y ya se remontan con la lectura nietzscheana de la tragedia en *El origen de la tragedia* (1872):

La psicología del orgiasmo entendido como un desbordante sentimiento de vida y de fuerza, dentro del cual el mismo dolor actúa como estimulante, me dio la clave para entender el concepto de sentimiento *trágico*, que ha sido malentendido por Aristóteles como especialmente nuestros pesimistas. [Nietzsche, 1994:135].

Dentro reconocimiento entre la metafísica occidental y el arte, Artaud, se inscribiría en dicha tradición nietzscheana que busca anunciar el límite de la representación y el arte como imitación de la naturaleza. La particularidad del arte teatral, en palabras de Derrida, debe ser el lugar primordial y privilegiado para la destrucción de la imitación, pues, más que ningún otro arte ha quedado marcado por la estructura representacional:

⁹ El carácter propiamente representacional de las diversas artes, *ars imitatur naturam*, se condeciría con la ya célebre frase que da inicio a la *Poética*: «La epopeya y la poesía trágica, la comedia, la poesía ditirámica y la mayor parte del arte de tocar la flauta y del de tañer la cítara, todas son, en conjunto, imitaciones. Pero se diferencian entre sí en tres aspectos: ya por imitar con medios distintos, ya por imitar cosas distintas, ya por imitar de forma distinta y no de la misma manera» [Aristóteles, *Poética*: 1447a1].



¿No es la *mimesis* la forma más ingenua de la representación? Como Nietzsche –y las afinidades no se detendrán aquí– Artaud quiere, pues, acabar con el concepto *imitativo* del arte. Con la estética aristotélica, en la que se ha llegado a reconocer la metafísica occidental del arte [...] El arte teatral debe ser el lugar primordial y privilegiado de esta destrucción de la imitación: más que ningún otro, ha quedado marcado por ese trabajo de la representación total en el que la afirmación de la vida se deja desdoblar y surcar por la negación [Derrida, 1989: 320-321].

3. Deconstrucción: una alianza entre lo teatral y lo político

En las reflexiones presentes en *Espectros de Marx* (1993) el teatro es utilizado con frecuencia para describir la teatralización de los medios de comunicación, su incidencia en la construcción de nuestro actual orden mundial, nuestro ahora desquiciado, disyunto o desajustado, en cierta medida, el *out of join* de lo que en términos de Guy Debord definiríamos como nuestra *sociedad del espectáculo*¹⁰. De un modo similar, en la teatralización del duelo, las retóricas escatológicas del fin de la historia y nuestro desgaste del tiempo, en compañía, de la conjuración del marxismo. Por lo que la lectura de Marx presente en *Espectros de Marx* se construye a partir de elementos teatrales, en la medida que la escritura derrideana describe los problemas y temas filosóficos en forma de escenas, escenificaciones y presentaciones. *Espectros de Marx* es propiamente una puesta en escena, quizás, el texto derrideano en que con mayor fuerza se establece la alianza entre la deconstrucción, el teatro y la política.

Por estos motivos cabría preguntarse: ¿qué significa hacer un teatro político junto a Marx? ¿Cuáles son los alcances de una posible alianza entre el teatro y lo político fuera del registro ideológico-representativo? En la entrevista *Alguien se adelanta y dice* (1997) de Nadine Eghels a Derrida son

¹⁰ Siguiendo a Guy Debord, el espectáculo es un discurso ininterrumpido, monólogo elogioso del presente sobre sí mismo, que se resuelve en la gestión totalitaria de las condiciones de la existencia. El gobierno absoluto de todas las condiciones del ver, el sentir y el habitar, en relación, a una imagen automatizada en que, para Debord, la mentira se ha mentido a sí misma. Sin duda alguna, al espectáculo en tanto instrumento de unificación y sostén de la sociedad existente, también, le corresponde una temporalidad propia, una escena, en cierta medida, un teatro.



esbozados algunos de los alcances del teatro en el interior de la estrategia deconstructiva y el pensamiento político, abocados, principalmente, en su obra *Espectros de Marx* y, en el contexto, de la representación teatral *Karl Marx Théâtre inédit* de Jean-Pierre Vincent. En dicha entrevista, Derrida, deja en evidencia esta alianza inédita entre lo teatral y lo político:

[...][*Karl Marx Théâtre inédit*] traduce muy bien lo que sin duda me guiaba también en *Espectros de Marx*: no la reposición en escena de Marx para una nueva representación, no un nuevo «teatro marxista» sino otra alianza entre lo teatral y lo político. Es una vieja historia, como usted sabe, pero no carece de porvenir si el teatro transforma su relación con la otra escena política, si se convierte él mismo, más allá de la representación, en un nuevo espacio político [Derrida, 2003:192].

No se trata la propuesta de un programa ideológico teatral, sino en el carácter *provocativo* de la lógica teatral, al igual que la lógica espectral¹¹ descrita en *Espectros de Marx*, una interpelación a alguien:

Incluso cuando no son conferencias, mis textos privilegian el tono de dirigirse a alguien, de la interpelación, de la palabra viva que procura tener en cuenta la situación y al presunto destinatario, *aquí ahora*. Es cierto que, esta vez, la puesta en escena del propio teatro, por así decirlo, el teatro dentro del teatro (filosófico o político), es aquello mismo que está en juego al dirigirse a alguien, el movimiento y la motivación del apóstrofe: la interpelación, la provocación [Derrida, 2003: 190].

¹¹ *Espectros de Marx* se caracteriza por utilizar la experiencia temporal del teatro, en tanto acontecimiento y repetición, en el análisis del estatuto histórico de la historia de occidente: «Cada vez es el acontecimiento mismo una primera vez y una última vez. Completamente distinta. Puesta en escena para un fin de la historia» [Derrida, 2012:24]. Derrida nos habla de una ‘puesta en escena para el fin de la historia’ cuando se refiere al modo en que llegan los espectros. Señalando, específicamente, el momento en que se vuelven a hacer presentes los espectros: el retorno, la repetición, primera y última vez; sin embargo, particularmente distinta cada una de la veces. Esta forma de hacerse presentes (retorno) es lo que se denominará ‘lógica del asedio’ y es conceptualizada mediante la *hantologie*. El espectro de Marx, en una suerte de gran puesta escénica teatral, siempre comienza por retornar, pero siendo un primicia, pues su retorno es su primera vez en cada obra: «[...] el (re)aparecido va a venir. No puede tardar. ¡Cómo tarda! Para ser más preciso todavía: todo comienza en la inminencia de una aparición por primera vez en la obra» [Derrida, 2012:18]. No obstante, esta llegada se manifiesta en un tiempo de inyección, al igual que el fenómeno teatral, diferente al nuestro (espectadores) y el retorno del espectro es algo espontáneo: «no se pueden controlar sus ideas y venidas porque empieza por regresar» [Derrida, 2012: 25].



Dicha interpelación del carácter teatral es especificada por Derrida en su presentación *Marx es alguien*, una intervención realizada el 15 de Marzo de 1997 en el *Théâtre des Amandiers*, paralela, a la presentación teatral de *Karl Marx Théâtre inédit*. La interpelación teatral propuesta por Derrida posee un carácter anacrónico, no respondería al registro del presente, la presencia y la representación. Entonces, ¿cuál es el papel que desempeña la discusión teatral en los campos éticos-políticos?

¿Qué quiere decir hacer llegar algo en presente? Es decir, hacer llegar a través de teatro, no re-presentando, ni imitando, ni poniendo sobre la escena una realidad política que tiene lugar en otro lugar, siguiendo la necesidad de revelar un mensaje o una doctrina, sino haciendo venir la política o lo político dentro de la estructura del teatro, es decir, también dislocando el presente [...] [Derrida, 2013:376].

Alison Ross describe esta característica de la alegoría teatral como una estrategia de implicación ética que se adapta de forma específica al vocabulario del teatro [Ross, 2008:93]. Esta *ética de la implicación teatral* no consiste en una participación de la política representacional, más bien Derrida da énfasis sobre la manera en que uno ya se encuentra involucrado por el simple hecho de ser interpelado por un acontecimiento teatral.

Para finalizar, en los bordes de esta *ética de la implicación teatral*, es pertinente dejar abierta la siguiente pregunta como un acto de interpelación: ¿qué lectura nos puede proporcionar este vínculo ético político presente entre Derrida y teatro para comprender el funcionamiento de aquel elemento indecible del compromiso ético? ¿Es posible vincular esta ética de la interpelación con el perdón de los procesos políticos, aquella exigencia incondicional de perdonar lo imperdonable? En suma, ¿cómo se han presentado los espectros? *Espectros de Marx* es un texto que de muchas formas aún se nos manifiesta (interpela) como irresuelto, lleno de fantasmas, disparidades y temporalidades distintas a la nuestra. Quizás, su presencia nunca se nos presente de forma acabada dada su performatividad



propiamente anacrónica. Derrida, ya en *Alguien se adelanta y dice* dejó abierta esta posibilidad de enlace entre la cuestión teatral y todo el proyecto ético-deconstructivo:

The time is out of joint, esta frase tan a menudo traducida de mil formas, esta sentencia casi intraducible, es una expresión singular en boca de Hamlet en un momento único, pero también, a la vez, un enjambre de cuestiones que no deja tranquilo al pensamiento: sobre el tiempo y el contra-tiempo, la presencia del presente, la historia y el destino, la culpa y la herencia, la justicia, el orden... [Derrida, 2003:194].

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES, *La poética*, Gredos, 2011.
- BADIOU, Alain, *Imágenes y Palabras: escritos sobre cine y teatro*, Buenos Aires, Manantial, 2005.
- _____, *Justicia, Literatura y Filosofía*, Rosario, Homo Sapiens, 2007.
- DELEUZE, Gilles, *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu, 2002.
- DERRIDA, Jacques, *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989.
- _____, *La diseminación*, Madrid, Fundamentos, 1995.
- _____, «Alguien se adelanta y dice entrevista con Nadine Eghels» en *Espectrografías de Marx a Derrida*, Cristina Perretti (comp.), Madrid, Trotta, 2003.
- _____, *Espectros de Marx*, Madrid, Trotta, 2012.
- _____, *Artes de lo visible (1979-2004)*, Ginette Michaud, Joana Masó y Javier Bassas (ed.) Pontevedra, Ellago Ediciones, 2013.
- DIÓGENES, Laercio, *Vida, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres*, Barcelona, Folio, 2002.
- FOUCAULT, Michel, *Theatrum Philosophicum*, Barcelona, Anagrama, 1995.



NIETZSCHE, Friedrich, Madrid, Alianza, 1994.

_____, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, Madrid, Alianza, 2015.

PAVIS, Patrice, *Diccionario de teatro: dramaturgia, estética y semiología*, Barcelona, Paidós, 1989.

PLATÓN, *La república*, Madrid, Gredos.

_____, *El Ión*, Madrid, Gredos.

RANCIÈRE, Jacques, *El reparto de lo sensible*, Santiago, LOM, 2009.

ROSS, Alison, «Derrida's Writing-Theatre: From the Theatrical Allegory to Political Commitment» en *Derrida Today*, 2008, vol.1, núm.1, 76-94.



**Clandestinidad, oficialidad y memoria:
Planos y matices en las artes escénicas durante
la última dictadura argentina**

Lorena Verzero
*Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y
Técnicas - Universidad de Buenos Aires
(CONICET-UBA)*
lorenaverzero@gmail.com

Palabras clave:

Dictadura. Clandestinidad. Oficialidad. Memoria. Argentina.

Resumen:

En el marco de una investigación de amplio alcance centrada en la indagación en las memorias respecto de las prácticas artísticas de la escena durante la última dictadura argentina, el presente artículo se propone problematizar las ideas de clandestinidad y oficialidad.

En términos generales, la sociedad ha pensado las agencias artísticas a partir de esquemas regidos por nociones como las de «apagón cultural», «isla», «complicidad» y «colaboracionismo». Al poner en tensión esas ideas, surge la necesidad de volver a pensar la clandestinidad y la oficialidad, sus funciones y sus finalidades. Es decir, es a partir de pensar las agencias artísticas en zonas grises, de encontrar matices y aceptar las contradicciones, que se vuelve sobre interrogantes tales como: qué entendemos por prácticas escénicas clandestinas, de resistencia o del régimen; cuál fue su alcance y cuáles los sistemas de pertenencia y circulación puestos en juego.

El artículo se organiza en dos secciones, la primera vinculada al eje de la clandestinidad, la invisibilidad o el camuflaje como formas de resistencia teatral, a partir del estudio de algunas experiencias desarrollados en espacios privados y otras en el espacio público; y la segunda, se centra en el caso del Teatro Municipal General San Martín, único teatro oficial dependiente de la ciudad de Buenos Aires.

**Clandestinity, officiality and memory:
Plans and nuances in the performing arts during the last
Argentine dictatorship**

Key Words:

Dictatorship. Clandestinity. Officiality. Memory. Argentina.

Abstract:

Within the framework of a wide-ranging investigation focused on the investigation of the artistic practices of the scene during the last Argentine dictatorship, this article proposes to problematize the ideas of clandestinity and officiality.

In general terms, society has thought of artistic agencies based on schemes governed by notions such as «cultural blackout», «island», «complicity» and «collaborationism». By putting these ideas in tension, the need arises to rethink the clandestinity and officiality, its functions and its purposes. That is to say, it is from thinking the artistic agencies in gray areas, to find nuances and accept the contradictions that it turns on questions such as: what we mean by clandestine stage practices, of resistance or of the regime; what was its scope and what the systems of belonging and circulation put into play.

The article is organized in two sections, the first linked to the axis of clandestinity, invisibility or camouflage as forms of theatrical resistance, based on the study of some experiences developed in private spaces and others in the public space; and the second, focuses on the case of the General San Martín Municipal Theater, the only official theater dependent on the city of Buenos Aires.

En los últimos años los estudios sobre las dictaduras militares en el Cono Sur y sus influencias en diferentes aspectos sociales –urbanos, industriales, artísticos, culturales, económicos, de política local, etc.– han cobrado vigor. Esta presentación forma parte de una investigación de amplio alcance en la que persigo el objetivo de volver a mirar el campo teatral bajo dictadura, a la luz de nuestro presente, y construir una cartografía de ese campo que intente responder a las preguntas que –como diría Hans R. Jauss (1976)– se formula nuestra época.

En ese marco, me encuentro indagando en las memorias construidas respecto de las prácticas artísticas de la escena durante la última dictadura cívico-militar argentina (1976-1983). Esta tarea impone la definición de herramientas metodológicas específicas, así como también, de nuevas categorías de análisis. Resulta, entonces, indispensable plantear y problematizar ciertas nociones que emergen tanto de testimonios o de archivos, como de la reflexión conceptual.

Las memorias sobre «lo clandestino» y «lo oficial» en el teatro desarrollado durante la última dictadura han sufrido algunas transformaciones a lo largo de estas décadas. Sin embargo, en términos generales, a lo largo de



los años la sociedad ha pensado las agencias artísticas a partir de nociones como las de «apagón cultural», «isla», «complicidad» y «colaboracionismo», y es a partir de esa configuración del mundo que delineamos lo clandestino, lo oficial, con sus espacios de pertenencia y sus públicos. Al poner en tensión esas ideas, emerge la necesidad de repensar la clandestinidad y la oficialidad, a partir del análisis de las prácticas artísticas «activistas» y de «resistencia» de la época, generadas en los espacios culturales o de otro tipo, clandestinos o públicos, así como también, de las producciones culturales impulsadas desde los espacios oficiales. Es decir, es a partir de pensar las agencias artísticas en zonas grises, de encontrar matices y aceptar las contradicciones, que podremos volver a pensar los alcances de lo clandestino y lo oficial del teatro bajo dictadura, y de las memorias al respecto.

Estas nociones forman parte del imaginario y han sido configuradas a partir de una trama de narrativas sobre la última dictadura que involucran testimonios y archivos de la época, como voces y trabajos desde el exilio, crónicas periodísticas en sus «dichos» y en sus «no dichos», archivos oficiales, etc.; y las memorias posteriores de quienes vivieron el exilio o el insilio, documentos recientemente desclasificados, etc. Todos estos elementos forman parte de los archivos y testimonios, que son fuente de este trabajo. Esta presentación forma parte de una investigación en proceso, por lo que plantearé una aproximación a estas cuestiones sin pretener arribar a conclusiones definitivas.

I. Experiencias teatrales de resistencia al régimen: Clandestinidad, invisibilidad y camuflaje

Partimos de la idea de que durante el último régimen dictatorial en Argentina fue preciso ocultar algunas experiencias artísticas debido a motivos políticos pero también estéticos. Aquellas formas que tuvieran que ver con experimentaciones estéticas vinculadas, por ejemplo, a exploraciones o exhibición del cuerpo eran censuradas. Ahora bien, el interrogante que me planteo tiene que ver con dilucidar la situación de «clandestinidad» de una



cantidad de prácticas escénicas que no encontraban lugar entre los preceptos de la dictadura y que mayoritariamente tampoco respondían los cánones estéticos del momento. Se trata de prácticas colectivas de intervención estético-política que hasta el momento han permanecido invisibilizadas y que están siendo reconstruidas.

La relación entre visibilidad y clandestinidad aparece *a priori* como contradictoria. La *doxa* nos ha transmitido que se desarrollará clandestinamente aquello que contraría la norma. Existen, sin embargo, muchas formas de invisibilizar una práctica artística: esconderla, camuflarla, travestirla, disfrazarla, etc., pero también, es posible invisibilizar un hecho artístico haciendo ostentación del mismo -al modo de la carta robada de Edgar Allan Poe. Para poner en tensión los sentidos de esta relación entre clandestinidad e invisibilidad formulo algunos interrogantes: ¿Es posible pensar en una equivalencia entre las ideas de clandestinidad e invisibilidad? ¿Lo clandestino es necesariamente invisible en dictadura? ¿Invisible para quiénes? ¿Cuáles son las formas de clandestinidad en el teatro durante la última dictadura en Argentina? ¿Cómo son las relaciones visible/invisible-secreto/difusión del hecho teatral?

En un artículo anterior (Verzero, 2016a), he presentado la reconstrucción de algunas experiencias teatrales de intervención desarrolladas durante la última dictadura a partir de una perspectiva analítica que ponía en primer plano el estudio de los usos y funciones asignados a los espacios, profundizando en dos de las tácticas que se han puesto en marcha desde el campo teatral para evitar la censura y evadir la persecución: ocultarse en lugares públicos y realizar hechos escénicos en espacios privados (Verzero, 2016b). En ese sentido, la variable espacial es, probablemente, uno de los ejes que permitan observar algunas formas en las que se manejaron las relaciones entre visibilidad, invisibilidad y clandestinidad. A continuación, me permito transcribir las descripciones de algunos de los hechos escénicos allí reconstruidos con la finalidad de pensar no tanto ya sus relaciones con el



espacio, sino las mencionadas figuras del camuflaje, el secreto y otros modos de invisibilización.

I.1. Clandestinidad y secreto: El espacio privado

Compañía Argentina de Mimo (CAM)

***Periberta* (1979)**

Ángel Elizondo dirigió la Escuela Argentina de Mimo y la Compañía Argentina de Mimo, con quienes realizó algunos trabajos solo para invitados. En los últimos años de la década del '70, La Compañía Argentina de Mimo estaba integrada por Gabriel Chemé Buendía, Omar Viola, Verónica Ginás, Oki Pinti, Georgina Martignoni, entre otros. En esa época, la Escuela llegó a tener 260 alumnos.

En 1978 el grupo había sufrido la censura de su obra *La leyenda del Kakuy* debido al uso del desnudo. Con ese antecedente, al año siguiente estrenaron el espectáculo *Periberta* en el espacio que funcionaba como Escuela. Adoptando una serie de tácticas para evadir la censura, hicieron funciones durante 1979 y 1980. Con esa motivación, pero también como experiencia estética, esta obra pone de manifiesto algunos juegos entre visibilización e invisibilización.

El título con el que se empezó a trabajar esta obra, según propuesta de Elizondo, fue *Experiencias en libertad*. Tras sugerencias del grupo, redujeron el título a *Exper-liber*, pero el riesgo de ser censurados por la transparencia de los términos continuaba. Entonces, combinando esos dos lexemas, crearon una palabra, que es un nombre de mujer, y que contiene los significados y significantes anteriores: *Periberta*.

Periberta se hacía en la casa donde funcionaba la Escuela, ubicada en el barrio de once, sobre la calle Paso. Era una casa «chorizo», con tres pisos y dos escaleras. Se habían tirado abajo algunas paredes para hacer los estudios y las salas de ensayo de la Compañía. El público llegaba por invitación y, por



seguridad, no se hacía ningún anuncio sobre cuándo iba a haber función. En cada función ingresaban quince o veinte espectadores. Los invitados tenían que estar a cierta hora en la puerta de la Escuela y se los hacía entrar al pasillo. La obra consistía en hacer un recorrido por toda la casa, que terminaba con todos comiendo «choripán» (sándwich de chorizo a la parrilla) en la terraza.

Chamé y Oki Pinti hacían el número «Los fanáticos del tablón», con el que se recorría toda la casa. Se trataba de dos hombres que llevaban un tablón de construcción, se trepaban, bajaban, pasaban de un lado a otro, subían por una terraza, etc., y así guiaban al público a través de los distintos espacios de la casa.

Entre las escenas con las que se encontraba el público, se encuentran la siguientes: En la parte alta de una piecita se proyectaba un video en el que Jorge Luis Borges hablaba sobre la pornografía y se pasaban imágenes pornográficas. Luego de esa pequeña habitación se llegaba al baño. Una chica entraba al baño y hacía sus necesidades, sin que el público pudiera verla.

Otra de las escenas se desarrollaba en uno de los estudios de la Escuela. Consistía en que un hombre gordo perseguía a una chica muy guapa, comenzaban a tener relaciones sexuales, se abría la ventana que daba a la calle y, en el edificio de enfrente, aparecía Superman. En la terraza del edificio de enfrente, entonces, se encontraba uno de los integrantes del grupo vestido de Superman, iluminado con seguidores. Recordemos que en 1979 el superhéroe estaba en pleno auge.

En otro de los estudios, entraba Clark Kent y defecaba en un inodoro. Luego, se abría la ventana, salía Clark Kent y, en simultáneo, aparecía Superman volando por arriba de las casas. El grupo había construido una estructura de iluminación sobre las terrazas de enfrente para crear la ilusión de que Superman volaba. Esta ilusión se generaba solo a partir de elementos mímicos y de iluminación.

El espacio cerrado y la complicidad de los conocidos otorga seguridad a la experiencia, pero esa misma sensación es quebrada al abrir las cortinas y entrar en relación con el afuera. La protección se diluye con la apertura de la



ventana y, más aún, con la construcción de un espacio escénico que cruza la calle y se continúa en la manzana de enfrente.

Con esta experiencia, el espacio privado de la casa se transforma. En la casa tiene lugar un secreto compartido, pero al ingresar elementos del orden de lo público en el espacio privado, todo se carga de un plus de complicidad. Como hemos apuntado anteriormente (Verzero, 2016a), cuando la experiencia estética acaba, ese espacio privado es ya otro, es «+ privado». Los límites entre los espacios público y privado, a su vez, se difuminan. Con escenas como la de Superman, la calle pasa a formar parte del mundo de lo privado. Desde adentro, desde la seguridad de la casa, se mira y se proyecta hacia afuera, donde aparece un superhéroe protector. La aparición del superhéroe en este contexto se carga, así, de significados adicionales: es ironía sobre la protección, pero también es provocación al orden exterior. La mirada desde la casa habita ese «afuera» y las miradas del «afuera» pueden penetrar en la intimidad del secreto que está transcurriendo en el interior. El espacio de la casa se ha transformado, se ha expuesto, se ha vuelto poroso, potenciando el secreto. La seguridad de la casa a la que se apeló con la propuesta se pone en riesgo y esto es una decisión política y estética. Es, tal vez, lo inverosímil de la situación, la reminiscencia a lo lúdico, lo que vuelve seguro ese espacio exterior apéndice de la casa.

Taller de Investigaciones Teatrales (TIT) – Escuela de Mimo Contemporáneo (EMC). *La fiesta* (1977)

El TIT, por su parte, ofreció varios de sus montajes en casonas que alquilaba específicamente para los ensayos y sus experiencias con público, y en muchas ocasiones la difusión fue «boca a boca». El TIT realizaba un trabajo no mimético, físico, experimental y, tal como ocurría con la Compañía Argentina de Mimo, indudablemente, resultaba necesario camuflarse para poder llevarlo a cabo. Al riesgo que implicaba realizar experimentación formal con centralidad en las relaciones entre los cuerpos, el TIT sumaba el riesgo que implicaba la participación política de sus miembros en el PST



(Partido Socialista de los Trabajadores), que estaba clandestino desde 1975. A pesar de la corta experiencia política de los miembros del colectivo debido a su juventud, ciertos modos del hacer militante se trasladaban al quehacer artístico. Entre ellos, tácticas de ocultamiento, camuflaje o disfraz.

El TIT tenía una política de apertura a partir de la cual podían incorporarse nuevos integrantes constantemente y estos no necesariamente tenían que tener formación teatral previa ni ser miembros del partido. De hecho, el espacio colectivo funcionaba como modo de atraer gente a ambas filas, a la partidaria y a la artística. Tal es así, que este grupo llegó a tener entre setenta y cien integrantes de manera permanente y otro tanto cuya participación era esporádica. Para lograr reunir a toda esa gente bajo una situación de estado de sitio, el trabajo en espacios privados a puerta cerrada resultaba una táctica eficaz.

Los hechos teatrales del TIT, además, se desarrollaban solo una vez (en el mejor de los casos), lo que reforzaba la necesidad de que los canales de la información fueran precisos y al mismo tiempo evitaba la censura. La información circulaba entre un grupo de conocedores, que volvían o no para el montaje siguiente, pero que pertenecían a un sector social restringido: eran jóvenes, con voluntad de vivir nuevas experiencias, de arriesgarse a crear espacios ocultos de libertad.

A lo largo de su existencia, el grupo transitó por diferentes espacios, que eran alquilados por hora como salas de ensayo. Entre 1978 y 1981 alquilaron tres casonas, ubicadas respectivamente en Avenida de los Incas y Forest, Córdoba 2018 y San Juan 2851.

La fiesta fue la obra paradigmática que realizaron el TIT y la Escuela de Mimo Contemporáneo (EMC)-Teatro Participativo que coordinaba Alberto Sava desde 1971. Hicieron una primera experiencia como entrenamiento a mediados de 1977 en una casa ubicada en la calle Bulnes casi esquina Santa Fe, a la que los asistentes llegaban por invitación. Luego se dieron tres ediciones durante el mismo año de 1977: en octubre, en el V Festival y Congreso Latinoamericano de Mimo, en Rosario; en el I Festival



Internacional de Mimo, en Brunoy, Francia; y en la ciudad de Buenos Aires en el marco de un festival de teatro experimental que el grupo de Sava organizó junto con el TIT en la casona que este grupo alquilaba en la Avenida Córdoba 2081.

Como objetivo final de las búsquedas estético-políticas de Mimo-Teatro Participativo que coordinaba Sava, se encuentra la abolición de las formas representativas y en *La fiesta* eso se consigue. En las propuestas que logran llegar a ese lugar no-representacional, no hay una diégesis sino que la acción transcurre de acuerdo con una serie de pautas predeterminadas, con un cierto grado de incertidumbre, que está dado por la libre participación de todos los presentes. Todos los espectadores, entonces, se convierten en actores en todo momento. En tanto están viviendo la experiencia, están actuando.

Por otra parte, no existe la idea de personaje, sino la de rol: «En función de los actores, componés un juego dramático. No hay personajes, cada uno se comporta de acuerdo a dónde se siente mejor: reprimiendo, haciendo jugar. Hacemos roles, cada uno de nosotros cumple determinados roles»¹. Cada integrante del grupo tiene pautas que cumplir, que funcionan como un guión, como una partitura sobre la que se improvisa de acuerdo al devenir de las intervenciones de cualquiera de los presentes.

En el caso del entrenamiento, los participantes fueron invitados a una clase abierta de Mimo-Teatro Participativo. Tanto en Rosario como en Brunoy, *La Fiesta* se planeó como última actividad de cada uno de los festivales y como un agasajo a los participantes y al público, aunque ambos desarrollos fueron muy distintos.

Como consigna en todos los casos, los invitados a la fiesta tenían que llevar algo para comer y para beber. Los organizadores guardaban la comida y la distribuían durante la fiesta, pero lo hacían de manera diferenciada. En cada una de las ediciones el desarrollo del acontecimiento fue distinto, pero

¹ Alberto Sava, en entrevista realizada por Ana Longoni y Lorena Verzero, Buenos Aires, 18 de junio de 2013.



en términos conceptuales, la experiencia tenía que ver con generar una división entre los invitados que remedara la división de clases sociales y, así, provocar reacciones. La remisión a las diferencias de clases sociales es frecuentemente puesta en práctica en los trabajos coordinados por Sava y se concreta de distintas maneras. Aquí, el objetivo final consistía en «que la gente, por la mala distribución de la comida (de la riqueza), tomara la fiesta (el Poder)» (Sava, 2006: 104). Entre las acciones desarrolladas por los grupos para generar reacciones entre los presentes, se encontraban: demoras en servir la comida, distinciones entre lo que se servía a unos grupos y a otros, ofrecer comida salada y no dar de beber. Esto provocó agresiones, como que les tiraran con comida, o que hicieran carteles con leyendas como «Comida o muerte», entre otras reacciones.

Como he apuntado anteriormente, en esta experiencia convergen dos de las tácticas que he detectado mediante las cuales se evadía la censura y la persecución: el trabajo en espacios cerrados y la abolición de la representación. Podemos pensar que si la primera se vincula con la clandestinidad a través del ocultamiento; la segunda lo hace a través de del camuflaje (además de que es en una herramienta estético-política mediante la cual se proponían crear consciencia entre el público).

¿Es posible afirmar, entonces, que el ocultamiento y el camuflaje insertan a estas experiencias en el terreno de la clandestinidad? Y, aún más, ¿es posible pensar todas esas tácticas como formas de secreto? En el caso de *Periberta* es factible prever la posibilidad de que sufriera censura debido a las relaciones con el cuerpo en base en la mencionada censura que la obra *La leyenda del Kakuy* (1978) del mismo grupo había sufrido el año anterior, por lo que el juego con «secretear» y provocar se vuelve atractivo. En el caso de *La fiesta*, la abolición de la representación es ya un modo de secreto. De hecho, se cuenta que en una de las experiencias en las casas tocaron el timbre y era la policía, que había sido advertida por ruidos molestos, y estaban dándole explicaciones cuando descubrieron que era una «falsa policía». Se trataba de un doblez más en el juego. En este sentido, lo lúdico aparece en



primer plano en todas estas acciones. Y el juego con el secreto es un motivo fuerte en la búsqueda de libertades, en la reminiscencia a la infancia, al tiempo en el que la libertad es un bien preciado.

Por otro lado, ¿qué tipo de «clandestinidad» opera en los Festivales? Estos parecen ser espacios en los que cierto tipo de censura opera en un nivel de programación, pero una vez programado el espectáculo, no hay operaciones de censura explícita. Estos festivales parecen desarrollarse en márgenes de permisibilidad que no ponen en riesgo al poder, sino que, por el contrario operan como vidriera de lo permitido desde las políticas culturales oficiales, que también juega con lo visible y lo invisible a la hora de ejercer el poder.

I.2. Clandestinidad y camuflaje: El espacio público

EMC

El grupo de la EMC realizó decenas de trabajos en espacios públicos durante la última dictadura, pero en general lo hacían como entrenamiento o investigación; solo en contadas ocasiones hicieron realizaciones programadas. Estas intervenciones no fueron registradas, entonces, no solo por seguridad sino porque no se trató de montajes con público (y mucho menos de espectáculos), sino de momentos de exploración. Trabajaron en medios de transporte (subtes, ómnibus y trenes), en estaciones de tren (sobre todo, Once y Retiro) y realizaron un trabajo en el Aeroparque Jorge Newbery. También intervinieron plazas (de la República, 1º de mayo, Plaza Miserere, Congreso, entre otras barriales, como plaza Flores); calles (Corrientes, Florida y Avenida de Mayo, entre otras); y facultades (Medicina, Ciencias Económicas y Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires). Hicieron algunos trabajos en hospitales públicos (Hospital de Clínicas y Ramos Mejía) y retomaron *El estadio*, un trabajo de intervención realizado en 1975 en la cancha del club Argentinos Juniors que 1977 fue presentado en el I Festival Internacional de Mimo de Brunoy, Francia.



Sava (2006) describe intervenciones en espacios públicos realizadas por la EMC durante la última dictadura en librerías de la calle Corrientes (47-48), en el ex mercado de abasto –la hoy shopping Abasto– (52-55), en bares de la Ciudad de Buenos Aires (143-146) y también describe una intervención realizada como festejo del 17 octubre en tres bares frecuentados por sujetos de tres clases sociales distintas, uno de los cuales tuvo prolongación en la calle (145-146).

Todos estos trabajos se realizaron en diferentes épocas y con un grupo integrado por distintos miembros.

EMC. *Subte*

Entre las intervenciones en medios de transporte, se encuentra una que realizaban en subterráneos (Sava, 2006: 147-151). Luego de un análisis de los distintos espacios de transporte público, concluyeron que en el subterráneo era en el que se daba una mayor incomunicación. Realizaron, entonces, estas experiencias con el objetivo de transformar ese tipo de vínculo en comunicación y participación de los pasajeros.

En la línea A de subterráneos, la intervención se desarrollaba de la siguiente manera: en la estación Florida subía un grupo y, entre ellos, una mujer vestida de novia que repartía flores de su ramo a los pasajeros. A lo largo del trayecto hacia la siguiente estación (Uruguay), se generaba la expectativa por la aparición del novio. En Uruguay, en medio de un bullicio proveniente del andén, el novio subía por la puerta delantera del vagón acompañado por un grupo de personas. La novia se encontraba en el otro extremo del vagón, por lo que ambos corrían para besarse en el centro. Se producía un festejo, les tiraban arroz y papelitos, un fotógrafo les sacaba fotos. Al grito de «¡Que bailen los novios!», unos miembros del grupo comenzaban a tocar la guitarra, un acordeón a piano y panderetas. Los novios bailaban y sacaban a bailar a los pasajeros. Se repartían bombones, flores y caramelos. La mayoría de los pasajeros se integraba a la fiesta. El grupo bajaba del subterráneo en la última estación, festejando hasta salir a la calle.



El encuentro, la alegría y la fiesta lograban quebrar el miedo y la desconfianza generados por la dictadura.

EMC. *Mundial '78* (1978)

Durante el mundial de futbol de 1978, la EMC realizó una experiencia en la calle.

Se dividieron en dos grupos de trabajo. Uno de ellos, integrado por ocho personas, se dedicó a la preparación del trabajo durante el día anterior a la experiencia, mientras que el otro, integrado por seis personas de primer año de la EMC y tres de segundo año, se encargó de llevar adelante la experiencia propiamente dicha. Cinco personas integraban ambos grupos. Alberto Sava e Ida Galer, coordinadora de talleres en la Escuela, acompañaron al grupo durante el recorrido. La experiencia se desarrolló desde la esquina de Charcas y Agüero, y avanzaron a lo largo de la Avenida Santa Fe hasta llegar a la 9 de Julio.

El día anterior armaron una serie de objetos que se utilizarían: muñecos-estandartes de Clemente y de José María Muñoz de un metro de longitud confeccionados con poliéster; papelitos cortados como los que se tiran en la cancha; y una pelota de futbol rellena de papel y telgopor, fabricada con el cuero de una pelota verdadera. Y el mismo día de la intervención establecieron el desarrollo del trabajo, que constaría de tres momentos: Movilización, Comunicación con la gente y Realización.

Este último momento se basaba en la improvisación sobre ciertas pautas. Se intentó crear dos «bandos» rivales, identificados cada uno con los personajes de Clemente y de Muñoz, que representaban dos imaginarios sociales respecto del Mundial: Clemente es un dibujo que salía en medios gráficos y agitaba a tirar papelitos en la cancha como festejo, representando lo popular; mientras que Muñoz fue un famoso relator de fútbol asociado a la construcción de una imagen de Argentina ligada al orden establecido por el poder de facto y se lo retrató a través de la idea de que los papelitos ensuciaban la cancha dando una imagen negativa ante mundo. El grupo planeó que se



repartirían papeles identificativos de cada bando y se corearían estribillos intentando lograr la participación activa de la gente.

La experiencia comenzó saliendo de la Escuela de Teatro y Danza situada en la calle Charcas casi esquina Agüero, donde la EMC funcionó entre 1978-1979. Se dirigieron hacia la avenida Santa Fe, moviendo los estandartes de Clemente y de Muñoz, jugando con los ocupantes de los autos, estimulándolos a que aclamaran a los personajes. Se logró que algunos autos llevaran sobre sus capots a los integrantes del grupo que cargaban los estandartes. Luego entraron en un bar donde también concentraron la atención y consiguieron hacer un simulacro de enfrentamiento con policías. A continuación, con los papelitos, la gente participó aún más, tanto que la cantidad de papelitos que llevaron resultó escasa. La gente escuchaba los cánticos, pero no se sumaba a ellos, sino que promovía el grito de «¡Argentina! ¡Argentina!». Este grito tapó todos los cánticos, se volvió potente y fue proclamado al unívoco, por lo que se evaluó que la experiencia no logró crear la consciencia necesaria para salir de la proclama oficial.

El grupo sintió que la experiencia tuvo un saldo negativo. Asumieron que un problema central fue que se dejaron llevar por las motivaciones de la gente sin lograr fundir con ellas sus propuestas, y afirmaron que se sintieron inhibido por la vigilancia. Luego de la experiencia, evaluaron que el resultado tuvo que ver con que no pudieron establecer previamente acuerdos firmes que generaran la cohesión necesaria para afrontar una experiencia de este tipo.

TIT

A lo largo de su trayectoria (1977-1982), el TIT indagó en la intervención del espacio público en diversas ocasiones. En el artículo antes mencionado (Verzero, 2016a) analizo el documento «Tres Intervenciones y un mismo mensaje revolucionario» (diciembre de 1981), en el que se plantean nuevos objetivos, entre los cuales se encuentra la realización de trabajos en la calle. Esta problemática es retomada en la investigación que desarrolló para su tesis doctoral Marta Cocco (2011), integrante del grupo.



TIT. *Bar Los Pinos* (1978)

La primera de las intervenciones callejeras que realizó el grupo fue en 1978 el bar Los Pinos, «reducto de los intelectuales de izquierda, políticos y otros», que era objeto de frecuentes allanamientos y en el que ya había habido arrestos. El grupo se había quedado sin sala de ensayo y, por eso, decidió hacer en la calle la obra sobre la que estaban trabajando. Se trataba de una obra de Roberto Arlt en la que se proponía reflexionar en torno a la idea de que el desierto entra en la ciudad. Los actores estaban afuera del bar y adentro solo se encontraban el director, «Beto» y Cocco, quien «iba llamando a los actores de a uno para darles instrucciones, que ellos seguían disciplinadamente». El juego se extendió a lo largo de cinco manzanas aproximadamente. «Fue –continúa Cocco– un ensayo-montaje que duró horas en el medio de la noche. Una especie de juego como del poli-ladrón, donde le jugábamos al gato y al ratón a la policía».

TIT. *República de los niños* (1980)

La segunda experiencia consistió en intervenir la República de los Niños de La Plata, se llevó a cabo en septiembre de 1978 y siguió una dinámica similar a la anterior. El objetivo era «tomar el poder de la ciudad», de las instituciones y «cambiar la historia del país». El hecho teatral consistió, entonces, en hacer una toma de la ciudad con la participación del público, que estaba integrado mayoritariamente por padres con sus hijos. La intervención fue coordinada por Beto y los integrantes del grupo se dividieron en cinco sub-grupos encabezados por Pablo, Mauricio, Pablito, Ricardito y Ruth que se distribuyeron –según relata Cocco, a partir de los «Cuadernos de Carlos» (Chulu), 1978– en lugares clave con la intención de provocar a los chicos que estaban jugando, para que estos a su vez, rompieran con el espacio. «En un momento –describe Cocco– se logró que la gente llevara algo invisible y se desplazara por el espacio como si cargara con una cadena pesada».



Estas intervenciones eran concretadas a partir de códigos y reglas de improvisación previamente establecidas, así como también, de algunos textos.

A partir de estas experiencias, es posible pensar en la ostentación del hecho teatral como modo de invisibilización. La mayoría de estas intervenciones en espacios públicos ponen en juego estrategias de encubrimiento de los verdaderos sentidos que porta la obra y que se espera sean interpretados por el público. Algunos recursos de estilo funcionan también como camuflaje: la metáfora o la metonimia permiten aludir por traslación omitiendo expresar de manera directa aquello a lo que se desea hacer referencia.

II. El Teatro Municipal General San Martín: Los problemas de la «isla»

Las narrativas sobre la dictadura nos han hecho llegar la idea de que el teatro oficial, especialmente el Teatro Municipal San Martín, cumplió el papel de «isla», es decir, lugar de resguardo, refugio. La idea de que ciertos espacios culturales han funcionado como «islas» durante la dictadura se ha propagado en el imaginario, construyendo la imagen de que las instituciones culturales han sido opuestas al régimen, mientras que las prácticas culturales «cómplices» se darían en circuitos comerciales o comercial-populares (como las comedias o el teatro de revistas de la Calle Corrientes, o el cine «pasatista»). Así, no solo el Teatro Municipal General San Martín, sino el Teatro Colón, el Museo Nacional de Bellas Artes o el Centro Cultural Recoleta han sido definidos a través de la metáfora de la «isla» en numerosos testimonios. De acuerdo con esta metáfora, estos espacios protegieron a los artistas, y eso operaba en un doble sentido: les daba trabajo y es a través de esa labor que se visibilizaba su actividad protegiéndolos de la persecución.

La figura de Kive Staiff, director del teatro San Martín durante la dictadura, aparece en primer plano. Staiff ya había dirigido este teatro en la



dictadura anterior, entre el 29 de noviembre de 1971 y el 12 de junio de 1973, y retomaría la gestión en abril de 1976, continuando al frente del TMGSM hasta 1989. ¿Es posible decir que su trabajo fue colaboracionista con el gobierno de facto? Y, en el sentido contrario, ¿es posible decir que fue gracias a su labor que se protegió a una cantidad de artistas?

La idea de «isla» se vincula con la de «autonomía del arte». Sin embargo, esta idea de arte como evasión no solo es problemática sino contradictoria, y se esgrime a través de un razonamiento como el siguiente: las instituciones habrían desarrollado un arte «autónomo» de la serie social-política como manera de protegerse de la violencia del Estado.

En un seminario que Esteban Buch dictó en Buenos Aires en 2013, se refirió a esta relación entre la idea de «isla» y de autonomía del arte, y explicó con mucha claridad cómo este último es un concepto escurridizo: ¿la autonomía es una propiedad de las prácticas estéticas? ¿Es algo ideológico que se lleva con uno al realizar o experimentar esas prácticas? Es decir, es posible pensar que la experiencia estética es «autónoma»?

Si las «instituciones-islas» despliegan una programación que tiene por finalidad proteger de la vigilancia, de la persecución, de la censura y de las listas negras, entre las demás formas de violencia aún más cruentas, la idea de autonomía cae y pasa a ser una condición para pensar las relaciones, las tensiones entre el arte y el poder, es decir –siguiendo a Adorno–, la imposibilidad de la autonomía del arte.

Por otra parte, en esas mismas clases, Buch ha compartido sus reflexiones sobre la «isla» como metáfora: establecer esa imagen supone que todo lo que no cabe en esa isla es océano de horror. Sin embargo, las vidas continuaban en ese océano desarrollando diferentes posibilidades de crear fisuras. En ese sentido, la imagen del «apagón cultural», que ha resultado funcional no solo a los militares y a la derecha, sino también a sectores de izquierda, ha comenzado a fracturarse al pensar en experiencias como las de Teatro Abierto, y se ha roto por completo a partir de la reconstrucción de



prácticas disidentes, de resistencia o activistas que permanecían invisibilizadas y que demuestran las fisuras del régimen.

Por otra parte, si existieron todas las mencionadas «islas-instituciones», sería posible hablar de «archipiélago», puesto que cada una contaba con sus propias normas de funcionamiento, su diversa dependencia de las Fuerzas y su diferente capacidad de maniobra. La idea de «isla» como unidad, entonces, se rompe no solo en su carácter metafórico, sino también material.

Si estas instituciones no fueron una «isla», ¿qué lugar ocuparon en la producción cultural?

En su *Historia del Teatro en Buenos Aires*, Osvaldo Pellettieri estudia «El perfil del Teatro Municipal General San Martín» (2001: 199-202) y define que es posible hablar de un «sistema teatral de Kive Staiff», por cuanto «concretó textos espectaculares-modelo, que durante quince años produjeron otros textos en el teatro que se realizaba en Buenos Aires» (2001). A partir de esta y otras aclaraciones, es posible comprender algunos vínculos entre el teatro oficial y el teatro «de arte» o «independiente» (en el sentido del Teatro Independiente clásico).

En 1976, Staiff concretó un elenco estable que incluía a la mayoría de los actores que habían trabajado en el TMGSM durante su gestión anterior, entre 1971-1973, cuya formación aseguraría una profesional estilización del realismo (con la capacidad de apelar al «decoro interpretativo» y una tendencia al tono medio, necesarios para poner en escena teatro de repertorio). Durante los años de la última dictadura, el elenco estuvo integrado, entre otros, por: Alfonso de Grazia, Alicia Berdaxagar, Graciela Araujo, Elena Tasisto, Juana Hidalgo, Roberto Mosca, Walter Santa Ana, Alberto Segado, Osvaldo Bonet, Oscar Martínez, Alicia Zanca.

Es consecuente en su labro la concreción de una programación que considera el hecho teatral como un acto serio, didáctico, que cultiva el cosmopolitismo y la modernización.

En 1979, en una nota publicada en *Convicción* (16-09), Staiff expone los objetivos del teatro de repertorio puesto en marcha en el San Martín:



[...] por un lado, la preservación, y por el otro, la posibilidad de investigar, de mejorar, de rehacer, de volver sobre un trabajo hecho. Esto se debe a que un teatro de repertorio no lo puede mover simplemente el éxito. [...] Tener un teatro de repertorio es bastante difícil en una sociedad como la argentina, que no tiene una tradición en esa materia (...) Yo atribuyo ese fenómeno a la falta de hábito y a que nuestro público se mueve por esos estímulos exitistas del espectáculo argentino en general (...) No creo que un espectáculo tenga que perderse cuando el presunto interés del público disminuye. Y además, porque al Teatro San Martín le está reservada una misión mucho más vasta que trabajar para el espectador de Buenos Aires. El Teatro San Martín tiene que salir al interior (...) tiene que salir al exterior (en Martín Rodríguez-Ana Laura Lusnich, «La recepción del teatro de Arte», Pellettieri, 2001: 212).

El elenco estable no dependía del teatro, es decir, sus integrantes no formaban parte de una planta del teatro como empleados efectivos –tal como ha ocurrido en algunos momentos con la Comedia Nacional o con el elenco del Teatro Nacional Cervantes–, sino que cada integrante tenía un contrato que se renovaba anualmente, y cuando el director lo decidía, podía prescindir de la contratación –tal como pasó con Estella Moly, que integró varias puestas en escena, pero en 1981 dejó de formar parte del elenco.

Según el rastreo realizado hasta este momento de la investigación, los integrantes de este elenco no tenían militancia artística ni política previa. Algunos de ellos podían haber integrado elencos independientes que llevaron adelante puestas sartreanas como modo de compromiso.² Es decir, la idea de que el San Martín ha funcionado como protección para artistas parece adecuarse más a una construcción mítica que a la realidad. Una mirada sobre la programación nos lleva a una conclusión de ese tipo: durante la última dictadura se ofrecen clásicos del teatro universal (básicamente, griego o europeo) y obras ya consagradas del pasado nacional. Durante la última dictadura, como actividad «disidente» podría contarse con el anuncio del estreno de *Anacrusa* para 1981, el grupo musical de Castiñeira de Dios (hijo), que «después no le dejaron poner a Kive» (Carlos Fos, Subdirector del Centro

² En Verzero (2013) he profundizado respecto de la transformación del rol del intelectual y del artista desde un compromiso sartreano a uno revolucionario entre mediados de los años '60 y los '70.



de Documentación de Teatro y Danza del Complejo San Martín, entrevista personal, 18 de julio de 2017).

Staiff convocaba figuras para actuar o dirigir obras, independientemente de que integraran el elenco estable, tales como: Ernesto Bianco, que actuó en *Cyrano de Bergerac*, con dirección de Osvaldo Bonet, 1977; Osvaldo Terranova, *El enfermo imaginario*; Alfredo Alcón, *Helmet*, 1980.

Alejandara Boero ha sido una de las artistas con un posicionamiento ideológico explícito que ha trabajado en el San Martín durante este período. Boero, quien ha sido una notable figura en el Teatro Independiente de los años anteriores y se relacionó con el Partido Comunista, participó asiduamente durante la gestión anterior de Staiff y fue convocada en varias oportunidades durante la última dictadura. En 1980 dirigió *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca, que según Carlos Fos, es «prácticamente lo más jugado que hace Staiff en esa etapa, porque lo que hace Lorca es metaforizar poéticamente, pero es una dictadura»³. En 1980, Boero actúa en *El pibe de oro*. Al mismo tiempo, se pone *Casa de puertas*, una versión de danza moderna de Ana Itelman, quien ha desplegado un posicionamiento ideológico progresista, pero no tenía militancia política.

Clifford Odets era un autor comunista del que se puso una obra en 1979, pero parece más certero pensar que esta acción no perseguía objetivos destituyentes del *statu quo*, sino que con ello se pretendía apelar a un público bien pensante, culto, a una izquierda liberal, que a lo largo de la historia del siglo XX se ha encontrado en encrucijadas entre su antiperonismo y su «anti-derechismo», y que por lo mismo, no sería un problema para la estabilidad del régimen. En Argentina, el «antiperonismo» nuclea posiciones de extrema derecha y de extrema izquierda que son capaces de asociarse solamente con motivo de esa oposición.

³ Entrevista personal con Carlos Fos, subdirector del Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo San Martín, Buenos Aires, 18 de julio de 2017.



Durante la dictadura funcionó en el teatro San Martín una Subsecretaría de Cultura. Ricardo Freixá, un hombre vinculado a la iglesia y a la Fuerza Aérea, fue Subsecretario de Cultura durante la primera gestión de Staiff, en años de la dictadura de Lanusse, y regresó con la misma función en esta etapa. Según Fos «era la persona que sostenía a Staiff. Funcionó como un paraguas para él, más allá de otros contactos que Kive tenía en otros lugares importantes de poder» (entrevista citada). Staiff tenía contactos con la comunidad judía, «con sectores de la DAIA, aunque no tenemos archivos documentales que lo prueben fehacientemente» (entrevista citada). Los programas posteriores del TMGSM tienen el apoyo del Banco Mayo como *sponsor*, y Staiff aparece como director de la Fundación Banco Patricios, que era de la AMIA. Si bien pertenecía al otro sector del judaísmo, con los años las posiciones entre ambos sectores se fueron acercando y –según Fos– Staiff tenía contactos con ambos sectores. Además, su experiencia previa como crítico le había dado contactos en el ámbito periodístico, por lo que no le costó tener amplia repercusión en la prensa, apenas comenzada su gestión. Con el correr de los años, el diario *Clarín*, periódico de mayor tirada en el país, con un controvertido accionar durante los años de la dictadura, será difusor del teatro municipal.

Aparentemente, Freixá tenía reuniones con padres de familia y representantes de la iglesia católica en su oficina, ubicada en el TMGSM, que «evaluaban qué era bueno para la moral y las buenas costumbres de la sociedad» (Omar Viola, en Lucena y Laboureau, 2016: 107). Aparentemente, así operaba la censura previa y la autocensura en el medio teatral oficial.

Sin dudas, Staiff ha sido quien logró una estética a partir de la cual es posible definir al teatro municipal y esto se ha llevado a cabo a través de obras de calidad. Él fue quien organizó el TMGSM, dio vigor a su revista, a su fotogalería, a la creación de la sala Cunill Cabanellas, a la del hall Carlos Morel, y los elencos de danza, títeres y actores, tal como se ha historizado. Ahora bien, esta tendencia modernizante culturizante y universalizante (ya



tradicional del teatro oficial) establece un diálogo que por momentos parece de sordos con la realidad circundante, tal como ocurría en los años previos.⁴

El mismo Staiff fue quien en su anuncio de la programación del TMGSM para 1981, expresó la falta de autores nacionales, lo que fue uno de los dos motivos que los hacedores de Teatro Abierto mencionan como disparadores del ciclo.

El capítulo de la historia del TMGSM durante la última dictadura está aún por escribirse. No pretendemos saldar aquí las contradicciones y confluencias inherentes a un sistema teatral, pero sí dejar planteada la existencia de zonas grises, de múltiples planos moviéndose al mismo tiempo y tejiendo redes de significaciones en varios sentidos.

III. Conclusiones

¿Hubo un teatro clandestino? ¿Hubo un teatro de la resistencia? ¿Hubo un teatro del régimen?

Hasta el momento, encontramos respuestas negativas para todos estos interrogantes. Sí existieron experiencias subterráneas, colectivos que desarrollaron experiencias aisladas, muchas veces de una única realización, con diferente grado de disidencia o resistencia ante el poder dictatorial, y con una capacidad de organización micropolítica. Es decir, no es posible pensar en la existencia de un tejido articulado de prácticas teatrales disidentes o activistas, que desarrollaran sistemáticamente trabajos de contrainformación, agitación o conscientización social, sino que estos grupos funcionaban a un nivel epidérmico de supervivencia, con objetivos de alcance microscópicos: forjar espacios de libertad, crear consciencia en un público reducido a partir de una experiencia artística concreta que no se repetiría, mantener los lazos entre la comunidad de allegados.

⁴ He estudiado el desarrollo del teatro oficial (en su versión municipal, con el TMGSM, y su versión nacional, con el Teatro Nacional Cervantes) entre 1966 y 1976 en Verzero, 2013: 185-218.



La noción de «resistencia» que domina nuestro imaginario proviene de la resistencia francesa a la ocupación nazy y al gobierno colaboracionista de Vichy durante la Segunda Guerra Mundial, con su atribución de valores morales y de condiciones para la construcción de figuras heroicas. En Argentina, la «resistencia peronista» remite historiográficamente a los diecisiete años de proscripción del peronismo que se extendieron entre 1955 y 1973, cuando Juan Domingo Perón regresó de su exilio en España. Sin embargo, y en consonancia con otra serie de operaciones discursivas desarrolladas por el peronismo (Sigal-Verón, 2008), se opera una traslación por metonimia de esa experiencia histórica y la «resistencia peronista» es la experiencia de lucha por antonomasia.

Por otra parte, representación de la figura del militante ocupó el lugar de la resistencia durante largos años el imaginario social. Sin embargo, también es posible pensar otras formas de resistencia en la época, como por ejemplo, usos del cuerpo como modo de resistencia a normativas sexo-genéricas o posciones de otras minorías también emergentes entre las décadas del '60 y del '80, e incluso, es posible pensar en la resistencia al modelo de la militancia armada en los mismos años '70.

En suma, la idea de «resistencia» como una unidad iguala órdenes muy diversos y extrapola experiencias de un contexto a otro limitando las posibilidades analíticas. Para evitar dicha limitación, prefiero pensar que esas experiencias operan como fisuras, como espacios de riesgo, como formas alternativas de vivir el cuerpo y de habitar lo político. Y que esas resistencias encuentran canales que permiten desarrollar las experiencias culturales-políticas, entre los cuales, detecto algunos modos de «clandestinización», como el ocultamiento, el camuflaje y el secreto.

De la misma manera, es difícil pensar en la existencia de una política teatral unívoca ya sea a lo largo de los años que duró la dictadura, ya sea en todo el territorio. A nivel municipal en la ciudad de Buenos Aires, las políticas culturales no demuestran una planificación orgánica, sino que parecen responder a un modelo de agencia cultural que cumple con las expectativas



para la conformación de una ciudadanía ilustrada, no comprometida políticamente, pero con consciencia de ciertos órdenes sociales, para lo cual la figura de Kive Staiff al frente del TMGSM resultaba ideal. La capacidad de maniobra entre sectores de la derecha católica, militar, el judaísmo y el PC, además de la prensa, acercan la gestión al polo del poder. Al mismo tiempo, el TMGSM debía vincularse con sectores activos del medio teatral, los gremios de actores (Asociación Argentina de Actores) y de escritores (Argentores), que también se movían en zonas grises, y que también despliegan acciones en esta historia que está por construirse.

BIBLIOGRAFÍA

- JAUSS, Hans-Robert. *La literatura como provocación* (1967), Barcelona, Península, 1976.
- LUCENA, Daniela y Gisela Laboureau (comps.). *Modo mata moda. Arte, cuerpo y (micro)política en los 80*. La Plata: Edulp, 2016.
- PELLETTIERI, Osvaldo (dir). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Vol. V: El teatro actual (1976-1998)*, Buenos Aires: Galerna, 2001.
- _____. *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna, 1997.
- SAVA, Alberto. *Desde el mimo contemporáneo al teatro participativo. La evolución de una idea*. Buenos Aires: Ediciones Madres de Plaza de Mayo, 2006.
- SIGAL, Silvia y Eliseo VERÓN. *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista* (2003), Buenos Aires, Eudeba, 2008.
- VERZERO, Lorena. «Prácticas teatrales bajo dictadura: Transformaciones, límites y porosidades de los espacios», en *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, Colombia, vol. 11, n° 2, diciembre 2016a: 87-109. Versión digital disponible en:



<http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/13526>.

Fecha de consulta: 28 de marzo de 2017.

- _____. «Entre la clandestinidad y la ostentación: Estrategias del activismo teatral bajo dictadura en Argentina», en Remedi, Gustavo (ed.), 2016b. *El teatro fuera de los teatros. Reflexiones críticas desde el archipiélago teatral*, Universidad de la República, Montevideo: 87-104.
- _____. *Teatro militante: Radicalización artística y política en los años 70*. Buenos Aires: Biblos, 2013.



Teatro x la Identidad: un escenario para la causa de Abuelas de Plaza de Mayo*

María Luisa Diz
UBA/ CIS-CONICET/ IDES/ UNDAV
mariludiz@hotmail.com

Palabras clave:

Teatro x la Identidad. Abuelas de Plaza de Mayo. Apropiación de menores. Restitución de la identidad. Proceso de institucionalización.

Resumen:

Teatro x la Identidad (TxI) es un movimiento conformado por colectivos de teatristas que se originó en el año 2001 en la Ciudad de Buenos Aires, con el objetivo de colaborar con la causa de *Abuelas de Plaza de Mayo* por la localización y por la restitución a las familias legítimas de los/as hijos/as de desaparecidos/as que fueron apropiados/as durante la última dictadura cívico-militar argentina (1976-1983). El presente artículo se propone analizar por qué el teatro se convierte en la herramienta emblemática de la producción cultural de *Abuelas*; en qué sentidos la vinculación fundacional de TxI con *Abuelas* influye en sus modos de representación; y de qué maneras lidia con la tensión entre autoconcebirse como un colectivo autogestivo e independiente y establecer apoyos económicos, políticos e institucionales por parte de diferentes niveles estatales.

Teatro x la Identidad: a stage for the cause of Abuelas de Plaza de Mayo

Key Words:

Teatro x la Identidad. Abuelas de Plaza de Mayo. Appropriation of minors. Restitution of identity. Institutionalization process.

Abstract:

Teatro x la Identidad (TxI) is a movement made up of groups of theater players that originated in 2001 in the City of Buenos Aires, with the aim of collaborating with the cause of *Abuelas de Plaza de Mayo* for the location and for the restitution to the legitimate families of the children of the disappeared who were appropriate during the last Argentine civic-military dictatorship (1976-1983). The present article intends to analyze why the theater becomes the emblematic tool of the cultural

* Este artículo forma parte de los resultados de mi Tesis Doctoral *Teatro x la Identidad: Un escenario para las luchas por la configuración de sentidos sobre la apropiación de menores y la restitución de la identidad*, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2017, inédita.

production of Abuelas; In what ways the foundational connection of TxI with Abuelas influences their modes of representation; and in what ways TxI deals with the tension between self-conceiving as a self-managing and independent collective and establishing economic, political and institutional support from different state levels.

Introducción

Teatro x la Identidad (TxI) surgió en el año 2001 como una de las nuevas estrategias de búsqueda y de difusión que *Abuelas de Plaza de Mayo*¹ comenzó a elaborar a partir de su vigésimo aniversario como Asociación en el año 1997. El teatro se convirtió en la herramienta emblemática de la producción cultural de *Abuelas* que no solo permaneció de manera ininterrumpida en el tiempo, sino que además se expandió geográficamente a nivel nacional e internacional. Con la intención de analizar este fenómeno, cómo esta vinculación fundacional entre teatristas y *Abuelas* influyó en la producción y en la selección de los modos de representación de la apropiación de menores y de la restitución de la identidad por parte de TxI, y cómo este debe lidiar con la tensión entre autoconcebirse como un colectivo autogestivo e independiente y establecer apoyos económicos, políticos e institucionales por parte de diferentes niveles estatales, el presente artículo se basa en el examen de literatura institucional y de materiales de difusión de *Abuelas*; de una selección de producciones teatrales antecedentes de TxI y de sus ciclos en el período 2001-2011; de documentos del archivo de prensa de TxI; de material hemerográfico y electrónico; de entrevistas a algunos/as de los/as integrantes y ex integrantes de la Comisión Directiva de TxI, y a

¹ En 1977, un subgrupo de madres de jóvenes detenidos/as-desaparecidos/as, pertenecientes a la *Asociación Madres de Plaza de Mayo* –constituida el 30 de abril de ese mismo año–, comenzó a reunirse para buscar a sus nietos/as. Estos/as habían sido secuestrados/as en operativos militares junto a sus padres o habían nacido durante el cautiverio de sus madres embarazadas en centros clandestinos de detención durante la última dictadura cívico-militar argentina (1976-1983).



participantes de algunos de sus ciclos teatrales (actores, actrices, dramaturgos/as, directores/as); y de un estudio de sus trayectorias artísticas.

La irrupción del teatro como una estrategia de búsqueda y de difusión institucional entre los años 1997 y 2001 se produjo a partir de la confluencia de *momentos de sedimentación de prácticas* [Perera, 2016]² dramáticas de las Abuelas que implicaron la construcción, por parte de ellas mismas, de personajes, de situaciones, de códigos y de acciones para poder reunirse y buscar a sus nietos/as en medio del accionar represivo del terrorismo de Estado. Según el relato institucional, las Abuelas

trataban de parecer señoras mayores convencionales que tomaban el té y, a veces, fingían celebrar el cumpleaños de alguna; elaboraron un código para hablar por teléfono: «el hombre blanco» era el Papa; «cachorros», «cuadernos» y «flores» eran los niños; las «chicas» o las «jóvenes» eran las Madres, y las «viejas» o las «tías viejas» eran ellas mismas; hablaban casi susurrando; si era un edificio, se juntaban a la hora de la siesta para no cruzarse con el encargado, evitaban el uso del ascensor y bajaban las persianas; y muchas dejaron de fumar para que el olor a cigarrillo no las delatara [Abuelas, 2007: 23].

Los mencionados momentos de sedimentación de prácticas dramáticas de *Abuelas* también involucraron una puesta en relato testimonial, familista y humanitaria –con la publicación del libro *Botín de guerra* de Julio E. Nosiglia en 1985– para legitimar y visibilizar públicamente la búsqueda de los/as nietos/as apropiados/as, la denuncia de la existencia de un plan sistemático de apropiación ejecutado por la última dictadura cívico-militar, y la historia y la lucha de las Abuelas como colectivo. En aquellos momentos, además, influyeron las prácticas performáticas y artísticas (escraches, blogs, historietas, charlas y testimonios visuales) en el escenario público por parte de la generación de los/as hijos/as

² Este concepto es utilizado para «entender a Teatro Abierto como momento de sedimentación de prácticas que no solamente fueron anticipadas por otros tipos de teatro político como el teatro independiente sino que también continuaron y se expandieron hacia otros movimientos socioculturales, *dentro y fuera del campo teatral*» [Perera, 2016: 100]. Teatro Abierto fue un movimiento teatral que surgió en el año 1981 como respuesta a la supresión por decreto de la cátedra de teatro argentino en el Conservatorio Nacional por parte de la dictadura militar bajo el argumento de que el teatro argentino no existía.



de desaparecidos/as, nietos/as recuperados/as y hermanos/as de nietos/as apropiados/as y recuperados/as –agrupados/as en H.I.J.O.S. y en *Abuelas*– que revitalizaron las prácticas y los discursos del movimiento de derechos humanos, a mediados y fines de los años ‘90.

La aparición del teatro como una herramienta artística al servicio de la causa de *Abuelas* se produjo en el marco de un cambio de rumbo efectuado por la Asociación hacia fines de los años ‘90, que marcó un antes y un después en su historia. Por un lado, la decisión de tener una política institucional en relación a los medios masivos de comunicación en torno a la temática de la apropiación de menores y su búsqueda a partir de la producción de materiales de difusión de archivo propio. Esta decisión se tomó ante la constatación del escaso tratamiento de aquella temática por parte de los medios que, además y por lo general, iba a contramano de lo que *Abuelas* pretendía visibilizar públicamente. Tal fue el caso de los mellizos Reggiardo Tolosa quienes, por entonces, promediaban los veinte años de edad y

fueron expuestos en programas de televisión conducidos por simpatizantes de la dictadura, en los que se invitaba al matrimonio apropiador o se lo conectaba vía telefónica, cuando el juez había prohibido claramente el contacto con los chicos y más aún su exposición en los medios [*Abuelas*, 2007: 103].

Por el otro, la iniciativa de esta política institucional también implicó la elaboración de nuevas estrategias de búsqueda y de difusión destinadas al público de la generación de los/as nietos/as apropiados/as para despertar la duda en torno a sus identidades. Ante la comprobación de que los/as nietos/as que buscaban, por entonces, ya eran jóvenes con autonomía de decisión, para tener llegada y producir identificación en ese público, las nuevas estrategias apelaron a sus medios de socialización, a sus consumos culturales y a sus pares generacionales. Para las Abuelas, por ejemplo, el deporte y el rock son medios de socialización a través de los cuales se



transmiten y se ejercitan valores y lenguajes entre la juventud [Abuelas, 2007: 180; <<https://www.abuelas.org.ar/categoria-difusion/mensuario-1>>].

Estas estrategias incluyeron la realización de campañas de difusión masiva y de convocatorias a personalidades de la cultura, del arte y de los medios. Esas campañas implicaron, a su vez, la elaboración de una serie de producciones audiovisuales, entre las que se destacan los spots para televisión y la serie de unitarios de *Televisión x la Identidad*. Estas producciones combinaron los usos de los géneros ficcional y testimonial para construir las figuras y las historias de nietos/as recuperados/as, articulando modos de representación entre lo singular y lo universal. Apelaron a las actuaciones de jóvenes actores no profesionales, y a las participaciones de nietos/as recuperados/as y de sus hermanos/as para producir el máximo efecto de realidad y de identificación en el público joven de la generación de los/as nietos/as apropiados/as. Pero también recurrieron a las interpretaciones de actores y de actrices reconocidos/as públicamente para potenciar la llegada masiva de estas producciones a la audiencia. Utilizaron procedimientos mayormente pertenecientes al realismo, como el encuentro personal, el sistema de personajes maniqueo y las actuaciones que buscan representar fielmente las psicologías de los personajes y generar una empatía emocional en la audiencia. Reprodujeron ejes temáticos presentes en el discurso institucional de *Abuelas*, como la figura del nombre, la retórica de la sangre y el recurso del testimonio. Configuraron y transmitieron de manera reiterada ciertos modos de representación de la apropiación de menores y de la restitución de la identidad que replicaban informaciones elaboradas y puestas en circulación por la labor y la literatura institucionales de *Abuelas*. Estas producciones, y en particular los proyectos y materiales educativos elaborados por *Abuelas* en conjunto con el Ministerio de Educación de la Nación a partir del año 2003 (CD's que incluyen cuadernillos, textos, videos, actividades pedagógicas, ponencias de especialistas, colecciones de libros, módulos de capacitación y programas), buscaron promover la «restitución *del derecho a*



la identidad»³ de los/as niños/as y jóvenes, tematizando y problematizando el acto de restitución de la identidad de los/as hijos/as de desaparecidos/as que fueron apropiados/as.

Los modos de representación oscilaron entre la reproducción de narrativas recurrentes y simplificadas, y la introducción de narrativas excepcionales y disruptivas en torno a la identidad de los/as desaparecidos/as, a la apropiación de sus hijos/as, a la figura de los apropiadores, a la búsqueda de las Abuelas, al proceso de restitución de la identidad, al análisis de ADN, al reencuentro de los/as nietos/as apropiados/as con sus familias biológicas, a los vínculos afectivos de los/as nietos/as con las familias apropiadora y adoptiva, y a las fotos y pertenencias de los padres desaparecidos como disparadores del reconocimiento y del recuerdo de sus hijos/as.

Las primeras aproximaciones del teatro a la causa de Abuelas y los antecedentes teatrales inmediatos de TxI

El teatro irrumpió en la historia de *Abuelas* ocupando un lugar de relevancia como homenaje y como cierre en su primera campaña de difusión titulada *¿Vos sabés quién sos?*, realizada en el marco de la celebración de su vigésimo aniversario en el año 1997. «El Homenaje del Teatro a las Abuelas de Plaza de Mayo», con texto de Roberto «Tito» Cossa y dirección de Leonor Manso y Villanueva Cosse en el Teatro Nacional Cervantes, dejó el camino abierto en el tiempo para el surgimiento de una nueva aproximación del teatro a la causa de la Asociación y de un nuevo antecedente de lo que sería la consolidación de TxI como el emblema de la producción cultural de *Abuelas*: el espectáculo semimontado *A propósito de la duda*, de Patricia

³ Este es definido como «el derecho de cada uno a saber quién es» [*Abuelas*, 2006: 28]. Esto implica conocer o saber quiénes fueron o son nuestros padres, pertenecer a un grupo familiar, a una cultura y a una historia [en línea] en <https://www.abuelas.org.ar/archivos/archivoGaleria/cuadernillo_promotores.pdf> [consultado el 25-04-2016]



Zangaro con dirección de Daniel Fanego, estrenado en el Centro Cultural Rojas de la Ciudad de Buenos Aires en el año 2000. Tanto el homenaje como el semimontado se produjeron a partir de una confluencia de intereses entre *Abuelas* y algunos/as teatristas. *Abuelas* buscaba otorgarle legitimidad y visibilidad públicas a su causa a través de la cultura, del arte y de los medios. Mientras que los/as teatristas pertenecientes a la tendencia realista se propusieron darle continuidad a un proyecto de teatro comprometido con la realidad social y política, y como forma de construcción de conocimiento en el contexto de crisis del modelo neoliberal.

El homenaje y el semimontado tomaron documentos, discursos y estrategias institucionales de *Abuelas* para abordarlos dramáticamente y, así, aportarle a dicha Asociación un modo de representación directo y realista, y un modo de transmisión masivo y espectacular de las problemáticas de la apropiación de menores y de la restitución de la identidad. Estos modos de representación y de transmisión fueron continuados por TxI.

Tanto el homenaje como el semimontado documentaron y denunciaron la vigencia en democracia de un delito cometido en dictadura, como forma de acción política concreta. Mientras que la convocatoria a una gran cantidad y diversidad de actores y de actrices que, en su mayoría, tenían la característica en común de tener visibilidad pública contribuyó a la transmisión masiva y espectacular de esa documentación y de esa denuncia en un medio no masivo como es el teatro, además de colaborar en el incremento de consultas en la sede de *Abuelas*. A modo de ejemplo, una carta de *Abuelas* firmada por su presidenta Estela de Carlotto y, por entonces, su secretaria Alba Lanzillotto, dirigida a los «amigos del *Teatro por la Identidad*», afirmaba que *A propósito de la duda* había contribuido eficazmente a generar en muchos jóvenes la duda en torno a sus identidades; ya que, en ese año 2000, habían conseguido que seis de los chicos que buscaban habían recuperado sus identidades. Ambos espectáculos trabajaron a partir de lenguajes y procedimientos estéticos como el formato coral, para construir un relato polifónico en el que cada una de las voces de



los/as intérpretes intervenía de manera coordinada; el monólogo para interpelar al público a partir de la puesta en escena de relatos singulares-personales; y la articulación entre los géneros ficcional y testimonial para vincular modos de representación entre lo singular y lo universal, de manera similar a la estética de las producciones audiovisuales de *Abuelas*.

El homenaje también buscó promover la «restitución *del derecho* a la identidad» venerando de manera solemne y jerarquizando en escena la memoria institucional de *Abuelas* en torno al pasado reciente, al delito de apropiación de menores y a la labor de la Asociación. El semimontado puso en relación/tensión esa memoria dentro de la escenificación de una disputa memorial entre fragmentos de testimonios de afectados directos, y de responsables y cómplices por la represión y el delito de apropiación de menores. Sin embargo, esa disputa no fue puesta a consideración de los espectadores, en tanto la figura y el discurso de los represores y de los apropiadores fueron representados a través de la reproducción de narrativas heroicas y autovictimizantes, justificaciones, autoexculpaciones y posiciones defensivas. Por ende, el semimontado construyó un tipo de espectador pasivo que «*debe ver* [...] lo que el director teatral le *hace ver*» [Rancière, 2010: 20].

Por otro lado, el semimontado replicó y extremó de manera tragicómica uno de los tópicos recurrentes en el discurso institucional de *Abuelas*: la incompatibilidad de rasgos físicos entre apropiados y apropiadores como un indicio para poner en duda la identidad. No obstante, ese tópico fue puesto en discusión a partir del foco en el trastocamiento narrativo de la identidad que causa la apropiación: la incompatibilidad de ese rasgo físico era ‘leída’ por el personaje del apropiado no como un indicio de duda identitaria, sino como un malestar que intentaba ser evadido mediante el supuesto bienestar económico y material otorgado por la experiencia de la apropiación.

En contraposición al abordaje referencialmente directo de *A propósito de la duda*, la obra *Playback*, de Pablo Zukerfeld, por Espacio



Vacío Compañía teatral, estrenada en la sala Antonin Artaud en ese mismo año 2000, propuso un tratamiento metafórico de ese trastocamiento narrativo mediante el recurso del playback: el apropiado aparecía representado como un ser despojado de su voz y de su discurso propios que, por tanto, no tenía otra alternativa que repetir de manera automatizada el discurso de sus apropiadores.

De esta manera, ambos espectáculos, tematizaron y dramatizaron –de manera directa e indirecta– una noción compleja de identidad incluyendo vínculos y afectos de la experiencia de la apropiación.

A propósito del origen de TxI

El homenaje y, sobre todo, el semimontado funcionaron como condiciones de posibilidad para el surgimiento de TxI. Su origen apareció representado en el relato de algunos/as de sus protagonistas como un inicio y como un espacio románticos, horizontales, abiertos y plurales. Esta visión compartida sobre el origen se vio alimentada por el contexto de crisis económica, política, social y cultural de los años 2000/2001, de «eclosión o *boom* de la memoria» [Lvovich y Bisquert, 2008], y del «nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001)» [Dubatti, 2002]. Tanto teatristas como *Abuelas* se atribuyeron el haber formado parte de la idea inicial de ser un lugar de construcción de relatos sobre las problemáticas de la apropiación de menores y de la restitución de la identidad para, además, intentar incidir recursivamente sobre aquellas. Una idea que resultó ser exitosa tanto para *Abuelas*, por la legitimidad y visibilidad públicas que obtuvo su causa, como para algunos/as teatristas que lograron articular sus profesiones con una militancia. En este sentido, TxI podría ser considerado como una experiencia que intenta ser continuadora de las experiencias de *teatro militante* [Verzero, 2013] de fines de los ‘60 y mediados de los ‘70, fundamentalmente, en dos aspectos: el servicio y el compromiso. La puesta del teatro al servicio de una causa y el compromiso de intentar incidir recursivamente sobre aquella.



Pero también TxI se erigió como un lugar de construcción de relatos acerca de otras temáticas y problemáticas en las que no solo el derecho a la identidad de los/as nietos/as apropiados/as, tan pregonado por *Abuelas*, sino también el derecho a otras identidades –sociales, culturales, de género, sexuales, de etnia, etc.– se vio afectado. Esta construcción de relatos se hizo más evidente a partir del segundo ciclo del año 2002 en adelante. De este modo, TxI intentó instalar la causa político-institucional de *Abuelas* como una causa de interés público por el derecho a la identidad.

La visión romántica compartida acerca del origen y del espacio de TxI comenzó a desdibujarse a partir de la conformación de una primera Comisión Directiva⁴. Los/as fundadores/as e integrantes de esa primera comisión tenían en común las características de ser teatristas, cuyas trayectorias combinaban participaciones en movimientos y en producciones que buscaron articular arte y política⁵, con trabajos en producciones mediáticas. De esta manera, estos/as teatristas buscaban tener un reconocimiento material y simbólico que les permitiera generar y gestionar un proyecto propio que, a imagen y semejanza de ellos/as, vinculara arte y política, y tuviera visibilidad pública.

Las producciones teatrales del primer ciclo de TxI en el año 2001 replicaron, en su mayoría, los ejes temáticos alrededor de las que se construyeron las producciones audiovisuales de *Abuelas*⁶: la figura del nombre, la retórica de la sangre y el recurso del testimonio. Las producciones que se caracterizaban por apelar a procedimientos realistas como el encuentro personal, el sistema de personajes maniqueo y las formaciones actorales en métodos realistas abordaban, de manera directa,

⁴ Integrada por Marta Betoldi, Luis Rivera López, Claudio Gallardou, Norberto Díaz, Eduardo Blanco, Susana Cart, Marcela Ferradás, Joaquín Bonnet, Andrea Tenutta, Coni Marino, Daniel Di Biase, Cristina Fridman, Eugenia Levin, Valentina Bassi, Daniel Fanego, Camila Fanego, Diana Lamas y Martín Orecchio.

⁵ Teatro Abierto, La Banda de la Risa y Libertablas.

⁶ *Las letras de mi nombre*, de Vita Escardó y Victoria Egea; *Sin nombre*, de Sol Levinton; *Margarita*, de Adriana Tursi; *El nombre*, de Griselda Gambaro; *El que borra los nombres*, de Ariel Barchilón; *Hijos naturales, nombres civiles*, de Horacio Banega; *Hija*, de Mariana Anghileri; *Contracciones*, de Marta Betoldi; *Vagamente familiar*, de Carlos Balmaceda; *Sangre Huesos Piel Alma*, de Pedro Sedlinsky; y *Madresperanza*, de Mario Cura.



las problemáticas de la apropiación de menores y de la restitución de la identidad. Mientras que aquellas producciones que recurrían a procedimientos metafóricos, fragmentarios, yuxtapuestos, absurdos y humorísticos, así como también a actuaciones formadas en estéticas diversas, trataban problemáticas referidas a la «restitución *del derecho* a la identidad».

Las repercusiones del primer ciclo de TxI posibilitaron y legitimaron, de alguna manera, la aparición contemporánea, aunque efímera, de otro ciclo de teatro al servicio de la causa de otro organismo de derechos humanos: el ciclo «Jueves de la Memoria» en homenaje a la lucha de las Madres de Plaza de Mayo – Línea Fundadora, organizado también por teatristas pertenecientes a la tendencia realista, en el Teatro del Pueblo. Este ciclo tematizó y dramatizó las mismas problemáticas que abordó TxI, como la desaparición y el delito de apropiación de menores, y apeló a los mismos procedimientos realistas mencionados. No obstante, una de sus obras trabajó dramáticamente el deseo de venganza de los afectados directos hacia los responsables de las desapariciones⁷. Un tema tabú que solo reaparecerá, también de manera excepcional y por fuera de los ciclos de TxI, en el circuito teatral independiente de Buenos Aires en los años 2008 y 2009⁸.

TxI se concibió como un momento de sedimentación de prácticas dramáticas, performáticas y artísticas de *Abuelas*, hijos/as, nietos/as y hermanos/as agrupados/as colectiva y políticamente. Pero, además, desde el primer ciclo, TxI supo poner en escena los *performances* [Taylor, 1997; 2011]⁹ testimoniales de Abuelas, hijos/as, hermanos/as y nietos/as como

⁷ *Tres buenas Mujeres (o cómo asar un pavo a la pimienta)*, un cuento de Laura Bonaparte, madre de tres desaparecidos, en versión teatral de Graciela Holfeltz, con dirección de Georgina Parpagnoli.

⁸ La puesta en acto del ejercicio de la venganza en obras que tematizan el pasado reciente argentino es detectada por Verzero (2010) en algunas obras de ficción realizadas unos años después como *Chiquito* (2008), de Luis Cano y *Ausencia* (2009), de Adrián Canale. La hipótesis de Verzero sostiene que el ejercicio de justicia por mano propia se da en el terreno de la ficción y en un momento en que las garantías institucionales estaban firmemente sostenidas desde el Estado.

⁹ Taylor concibe los *performances* como estrategias que se ponen en acto en un escenario y bajo un guión determinados (1997) y que «funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas» [2011: 20].



corolario de la ficción teatral, de manera similar a las producciones audiovisuales de *Abuelas*. Incluso, TxI configuró un modo de representación institucional de las problemáticas de la apropiación de menores y de la restitución de la identidad a partir de la dramatización de estos denominados *performances* testimoniales en una serie de «monólogos testimoniales» y de «testimonios pertenecientes al Archivo Biográfico Familiar de Abuelas¹⁰» que fueron puestos en escena en los ciclos de los años 2002 y 2005.

Desde la etapa de origen, se evidenció la articulación de dos relaciones/tensiones en TxI: entre la autogestión y el ingreso a las lógicas de la industria cultural, y entre la independencia político-partidaria y el establecimiento de apoyos económicos, institucionales y políticos. Por un lado, el ingreso a ciertas lógicas de la industria cultural, como la venta de *merchandising* y la convocatoria a figuras del espectáculo, fue entendido como una contrapartida necesaria para afrontar costos y no como una dinámica antagónica para la autogestión del teatro, considerado como un sector de la economía que se desarrolla en torno a los bienes culturales. Pero también para atraer una mayor cantidad y diversidad de espectadores que no eran público de teatro, y obtener legitimidad y visibilidad públicas para un medio no masivo como es el teatro. De esta manera, TxI intentó que este fenómeno específico del teatro político-social tuviera una llegada masiva.

Por otro lado, TxI se pretendió desde sus inicios como una experiencia teatral independiente de la política partidaria y de los gobiernos de turno que, por ese entonces, se encontraban inmersos en la crisis. No obstante, la recepción de algunos apoyos iniciales por parte de algunos organismos dependientes del gobierno porteño puso en cuestión esa originaria y pretendida independencia¹¹. De este modo, TxI se iniciaba como

¹⁰ El Archivo Biográfico Familiar de Abuelas reconstruye la historia de vida de los desaparecidos para transmitírsela a sus hijos/as –los/as nietos/as de las Abuelas– que así acceden a un registro oral, escrito y fotográfico de sus padres.

¹¹ El primer ciclo de TxI recibió el Premio Trinidad Guevara a la labor teatral 2001, otorgado por la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y fue declarado de Interés Cultural por la Comisión de Lectura de la Legislatura de la Ciudad



una empresa teatral a escala local. A partir de la apertura de un nuevo contexto histórico, político, social y memorial en el año 2003, se expandirá a escala nacional, con el establecimiento explícito de nuevos apoyos políticos.

El proceso de institucionalización de TxI

A partir del segundo ciclo de TxI, en el año 2002, se comprobó el inicio del atravesamiento de un proceso de institucionalización por parte del colectivo porteño fundador, representado por su Comisión Directiva. De acuerdo con Copferman y Dupré, el concepto de *teatro-institución* se refiere a «la empresa teatral más o menos integrada social y estructuralmente a la que el Estado reconoce, total o parcialmente, una misión, cuya realización debe corroborar los valores que dicho Estado preconiza» [1969: 7]. A partir de esto, puede postularse una noción amplia de institucionalización en la que salas, grupos y proyectos teatrales se integren social y estructuralmente, no solo a través de su articulación con las políticas estatales, sino también con las acciones de otros actores sociales y con la producción planificada de acciones propias que se reproduzcan, de manera sistemática, a lo largo del tiempo. En este sentido, el proceso de institucionalización del colectivo porteño fundador de TxI implicó la integración social y estructural de dicho colectivo a través de la articulación con políticas estatales en materia de memoria y con estrategias de búsqueda y de difusión de *Abuelas* a partir del año 2003. «TxI Itinerante» se articuló como una herramienta de difusión de las actividades y de la presencia en algunas ciudades del interior del país de la Red Nacional por el Derecho a la Identidad, puesta en marcha por la Comisión Nacional por el Derecho a la Identidad –dependiente del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación– y por *Abuelas*. Por su parte, «TxI Itinerante» realizaba una cierta cantidad de funciones en escuelas y en organizaciones sociales en todo el país a cambio de subsidios provenientes de la Secretaría de Cultura (hoy Ministerio de Cultura) y el

Autónoma de Buenos Aires. También recibió adhesiones por parte de Proteatro (Instituto para la Protección y Fomento de la Actividad Teatral No Oficial de la Ciudad).



Ministerio de Desarrollo Social. Además, «TxI Itinerante» llevó a cabo funciones en instituciones de las Fuerzas Armadas y de Seguridad, por disposición de la entonces Ministra de Defensa Nilda Garré. Por último, los libros de TxI que contienen los textos dramáticos de las obras que formaron parte de los ciclos del período 2002-2014 fueron publicados por el Ministerio de Educación para ser puestos en circulación en las escuelas de todo el país.

Aquel proceso de institucionalización se produjo también a partir de la vinculación del colectivo con las acciones de otros grupos y proyectos. En este sentido, «TxI Itinerante» posibilitó la expansión geográfica del colectivo porteño fundador, a través del incentivo y de la creación de otros colectivos de TxI por parte de teatristas nacionales e internacionales¹².

Pero, además, el proceso de institucionalización del colectivo implicó la producción planificada de acciones propias –o adoptadas como tales– que se reprodujeron, de manera sistemática, a lo largo del tiempo. El «Espacio Abierto» –cuyo nombre ha sido tomado de Teatro Abierto– estableció, amplió y consolidó la estrategia de convocar no solo a actores y actrices, sino también a personalidades de la cultura, del arte y de los medios en un espacio y tiempo determinados de las funciones, con el objetivo de potenciar la llegada masiva de los ciclos.

Otra de esas acciones propias fue el establecimiento y la consolidación de un modo de representación institucional de las problemáticas de la apropiación de menores y de la restitución de la identidad, denominado por la Comisión Directiva como «temática directa». Este modo de representación se caracterizó por la apelación al trabajo dramático con testimonios reales, a las actuaciones de carácter realista por parte de actores y de actrices reconocidos públicamente, y otras figuras del

¹² Hasta el momento, se crearon sedes de TxI en el interior del país: en Córdoba (2002), Mar del Plata (2002), San Miguel (2002), Tucumán (2002), Chaco (2004), Morón (2005), Quilmes (2006), Bariloche (2006), Zona Sur (2006), Rosario (2006), Paraná (2007) y La Plata (2015); y, en el exterior: en Madrid (2007), Catalunya (2006), Venezuela (2009) y Londres (2011). Sin embargo, no todas estas sedes y sus ciclos se mantuvieron y se realizaron de manera continua a lo largo del tiempo, como sucedió con el colectivo porteño.



espectáculo y de los medios, y las búsquedas efectistas para alcanzar un público masivo y generar una empatía emocional en ese público. La consolidación de este modo de representación institucional evidenció y logró resolver otra de las relaciones/tensiones existente desde los inicios de TxI, entre los objetivos de alcanzar una masividad de público y de profundizar la exploración estética de sus producciones teatrales, en favor del primer objetivo.

Este modo de representación institucional fue puesto en marcha mediante la elaboración de monólogos y del trabajo con testimonios¹³, tanto ficcionales –escritos por dramaturgos/as convocados por –o pertenecientes a– la Comisión Directiva, como reales –de familiares de desaparecidos/as y menores apropiados/as, de nietos/as recuperados/as, de apropiadores y de represores, publicados en libros editados por *Abuelas* y alojados en su «Archivo Biográfico Familiar»–, que fueron puestos en escena en los ciclos de los años 2002 y 2005. La selección y el uso de estos testimonios buscaban interpelar a los espectadores a partir de la dramatización de historias singulares-personales y reafirmar el vínculo fundacional de TxI con la causa de *Abuelas*.

Estos monólogos y «testimonios» tematizaron y dramatizaron una serie de narrativas más reduccionistas, y otras más heterogéneas y matizadas con respecto a la sustitución/restitución de la identidad, la lucha de los familiares por la recuperación de los/as menores apropiados/as y la figura de las mujeres embarazadas detenidas-desaparecidas. Esto se llevó a cabo a través de la configuración de una noción compleja de identidad que incluyó

¹³ «Monólogos testimoniales» (2002): *Mi pelo es rojo* y *Dulce de alcayota*, de Gilda Bona; *Manos grandes* y *Mi hijo tiene ojos celestes*, de Mariana Eva Pérez; *Cuando ves pasar el tren*, de Malena Tytelman; y *Dame el tenedor*, *Quisiera saber si le gustaban las sardinas* y *Una estirpe de petisas*, de Patricia Zangaro. «Monólogos testimoniales» (2005): *El arbolito de Tati*, de Araceli Arreche; *Rosita*, de Luis Rivera López; *Récord Guinness*, de Erika Halvorsen; *La búsqueda*, de Anabella Valencia y *Calio*, de Julieta Ambrosioni. «Testimonios pertenecientes al Archivo Biográfico Familiar de Abuelas» (2005): Silvia Amanda González y Silvia Mabel Isabella Valenzi.



vivencias y afectos de diversas experiencias de apropiación, de manera similar a *A propósito de la duda* y *Playback*; la reproducción del relato épico de las Abuelas en torno a la búsqueda de los menores apropiados por parte de sus familias biológicas; la complejidad de la experiencia de la apropiación al introducir las figuras de la adopción y de los padres adoptivos; la réplica del uso estratégico de la narrativa humanitaria para representar la figura de las mujeres embarazadas detenidas-desaparecidas a partir de identidades de género que cooptan o anulan sus identidades como militantes políticas.

Por otro lado, una serie de obras que se seleccionaron y se pusieron en escena en los ciclos de TxI entre los años 2002 y 2011¹⁴ introdujeron algunas narrativas ambiguas, que presentan aperturas o interrupciones de sentido, que pusieron en cuestión o tomaron distancia del discurso institucional de *Abuelas* (el reencuentro conflictivo entre el/la apropiado/a y su familia biológica; el trastocamiento narrativo de la identidad; el represor como víctima y la búsqueda de la identidad a partir de acciones no heroicas; la parodia de la división maniquea entre «héroes» y «villanos», y de la figura y la muerte heroica del militante; el proceso conflictivo de restitución de la identidad; y la crítica a la construcción de la identidad de los hijos efectuada a partir de la asunción de los legados de la familia biológica). Estas producciones apostaron a la inclusión de lenguajes y procedimientos estéticos disruptivos para abordar la apropiación de menores y la restitución de la identidad (metáforas, omisiones, desdoblamientos de identidades, y lenguajes y procedimientos poéticos).

Quizás en estas poéticas radica la capacidad política de TxI, más allá de su objetivo político-institucional fundacional. No obstante, la mayoría de estas obras no se volvieron a poner en escena en los ciclos ni en las

¹⁴ *Instrucciones para un coleccionista de mariposas* (2002), de Mariana Eva Pérez; *Mi nombre es...* (2004), de Anabella Valencia; *Filigranas sobre la piel* (2005), de Ariel Barchilón; *Vic y Vic* (2007), de Erika Halvorsen; *Bajo las nubes de polvo de la mañana es imposible visualizar un ciervo dorado* (2010), de Virginia Jáuregui y Damiana Poggi; y *ADN (hijos sin nombre)* (2011), de Andrea Juliá.



funciones itinerantes, y/o no se convirtieron en las producciones más representativas del colectivo. Esto indicaría que el colectivo no alcanzó completamente el objetivo de introducir nuevos sentidos, lenguajes y procedimientos estéticos. Por el contrario, de manera contemporánea a la puesta de estas obras, por fuera de los ciclos de TxI, en el circuito independiente del campo teatral de Buenos Aires se presentaron una cantidad de piezas sobre la última dictadura y la generación de los/as hijos/as de desaparecidos/as que profundizaron aún más esa puesta en cuestión y esa toma de distancia, tanto en términos estético-políticos, del teatro realista, del discurso de *Abuelas* y del discurso del movimiento de derechos humanos en general, y que emergen como casos paradigmáticos¹⁵. Estas obras se atreven a cuestionar la militancia política de los padres desaparecidos y la construcción de la identidad de los hijos a partir de una asunción acrítica de los legados paternos; a poner en escena la perspectiva y los miedos infantiles sobre el pasado dictatorial; a denunciar la relación perversa entre los perpetradores y cómplices de la dictadura y los familiares de desaparecidos; y a exponer la experiencia traumática de los hijos ante la desaparición de sus padres. Pero, además, estas piezas apuestan a la reflexión estética, al abordaje poético, a los relatos y las acciones fragmentadas, a las asociaciones indirectas, a los reenvíos elípticos, y a la ambigüedad y al complejo desdoblamiento de las identidades.

Durante este proceso de institucionalización, el colectivo atravesó una nueva relación/tensión entre la autogestión y la independencia en términos político-partidarios. Por un lado, el colectivo continuó generando el efecto de sentido de ser un grupo que autofinanciaba económicamente su proyecto. Sin embargo, tras su conformación como Asociación Civil sin fines de lucro en el año 2004, comenzó a percibir una serie de apoyos –económicos y

¹⁵ *Los Murmullos* (Luis Cano, 2002); *La Chira (el lugar donde conocí el miedo)* (Ana Longoni, 2004); *Formas de hablar de las madres de los mineros, mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie* (Daniel Veronese, 1994; 2005); *árBOLES. Sonata para viola y mujer* (Ana Longoni y María Morales Miy, 2006-2007); y *Mi vida después* (Lola Arias, 2009).



simbólicos, fijos y eventuales— provenientes de organismos dependientes de los Gobiernos de la Ciudad y de la Nación. El colectivo porteño de TxI recibía, por parte del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires dos subsidios, uno fijo proveniente del Ministerio de Cultura y otro de Proteatro, y por parte del Gobierno Nacional, uno fijo del Instituto Nacional del Teatro y otro de la Fundación YPF, por la Ley de Mecenazgo del Gobierno de la Ciudad, además de subsidios eventuales y apoyos simbólicos, como la edición de libros y del DVD por parte del Ministerio de Educación.

El hecho de que el colectivo colaborara con la causa de un organismo de derechos humanos que había sido convertida en asunto de Estado redundó en una serie de apoyos estatales hacia aquel, como subsidios y publicaciones de libros que contienen los textos de las obras que formaron parte de sus ciclos, mencionadas anteriormente. Incluso, en los ciclos de los años 2014 y 2015, este último en el marco de la celebración de sus quince años de existencia, el colectivo hizo uso de instituciones y de espacios pertenecientes al Estado Nacional como Tecnópolis, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Centro Cultural Kirchner y la TV Pública, para poner en escena y transmitir de manera masiva sus ciclos y funciones itinerantes.

El establecimiento de estos apoyos implicó a cambio la articulación de algunas estrategias y materiales del colectivo con las políticas de memoria del Estado Nacional, tal como se dio cuenta anteriormente. También transformó la reconfiguración de su discurso institucional explícitamente a favor de esas políticas, poniendo en jaque su originaria y pretendida independencia económica y político-partidaria, lo que provocó el alejamiento de algunos/as teatristas¹⁶. Pero, por otro lado, este tipo de

¹⁶ Uno de los casos más notorios por haber tomado estado público en julio de 2013 fue el rechazo, por parte del director y productor teatral Carlos Rivas, de que un/a integrante del elenco de su obra *Love, love, love* que se presentaba en el Multiteatro, un teatro comercial ubicado en la Avenida Corrientes de la Ciudad de Buenos Aires, leyera la carta de adhesión a TxI al finalizar la función. Rivas publicó una carta en el diario *La Nación*, titulada «El profundo dolor de un artista (casi) libre» y dirigida a Estela de Carlotto, presidenta de Abuelas de Plaza de Mayo. En la carta, Rivas le explicaba que, por primera vez y luego de muchos años de aceptar leer la carta, se había decidido que su elenco no la leyera porque el *Mensuario* de *Abuelas*, que un grupo de colaboradores/as de TxI estaban repartiendo a los espectadores



proyectos vinculados a la cultura y a los derechos humanos estaban siendo desfinanciados por parte del gobierno porteño. En el marco de esa desfinanciación, se encontraba el intento de veto del aumento del único subsidio anual fijo al que, según la Comisión Directiva, accedían para sostener el funcionamiento institucional por parte del entonces Jefe de Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Mauricio Macri. Es decir que, si bien el colectivo y su proyecto estaban estrechamente emparentados con las políticas de memoria del Estado Nacional, sus mayores apoyos de índole económica provenían de las políticas culturales del gobierno porteño. Ahora bien, el veto no solo no se efectivizó, sino que su repudio por parte de su Comisión Directiva, de algunos políticos, de teatristas y de medios derivó en un proceso de relegitimación pública del colectivo. Pero esta relegitimación obtenida descansaba no tanto en el hecho teatral en sí mismo que el colectivo representaba, sino en su originaria y estrecha relación con la causa de *Abuelas* que gozaba de una doble legitimidad y visibilidad públicas. Estas fueron construidas por la misma Asociación a lo largo de los años, y oficializadas, entonces, por el Estado Nacional.

Nuevas preguntas para un nuevo contexto

Los resultados del ballottage electoral, efectuado el 22 de noviembre del año 2015, que llevaron a la Presidencia de la Nación a Mauricio Macri, ex Jefe de Gobierno porteño y representante de Cambiemos –una alianza política entre la Coalición Cívica ARI, Progreso Republicano (PRO) y parte de la Unión Cívica Radical–, marcaron el inicio de un nuevo contexto político y memorial.

a la salida del teatro, apoyaba explícitamente el proyecto de ley para la reforma del sistema judicial impulsado por la entonces Presidenta Cristina Fernández de Kirchner.



Antes de ser electo como Presidente construyó el relato del «curro de los derechos humanos»¹⁷ para deslegitimar y, así, poder desfinanciar desde el Estado a las causas de los organismos de derechos humanos. Mientras que el ex Ministro de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Darío Lopérfido, contribuyó a la construcción de aquel relato deslegitimador al declarar públicamente que en Argentina no hubo treinta mil desaparecidos, generando una ola de repudios por parte de organismos de derechos humanos y de personalidades de la cultura.

Esta actitud negacionista no fue solo discursiva, sino también traducida en acciones de desfinanciamiento de programas, agencias y unidades dedicados a la memoria del terrorismo de Estado y a la defensa de los derechos humanos. Sin ir más lejos, aunque la Legislatura porteña había aprobado la partida correspondiente para el colectivo porteño fundador de TxI en el presupuesto del año 2012, el entonces Jefe de Gobierno Mauricio Macri vetó el aumento del subsidio, bajo el argumento de que:

Si bien esta gestión considera de vital interés cultural la labor llevada a cabo por TxI, también entiende que existe una universalidad de actores culturales que [...] contribuyen a la cultura de nuestra ciudad, no resultando conveniente generar situaciones que puedan afectar el principio de equidad¹⁸.

Esta decisión de Macri fue consecuente con la del veto, en 2010, de un fondo destinado a *Abuelas* que se había aprobado en gestiones anteriores. No obstante, los vetos de Macri a *Abuelas* y al colectivo porteño de TxI formaban parte de más de un centenar de vetos que recortaban o suspendían el financiamiento para la mejora y modificación de los sistemas de servicio público (salud y educación) e iniciativas referidas a la cultura.

¹⁷ En Argentina, el término «curro» significa estafa.

¹⁸ Sitio web de la Dirección General Centro Documental de Información y Archivo Legislativo [en línea] en <http://www.cedom.gov.ar/es/legislacion/normas/leyes/anexos/dvl4098.html> [consultado el 17-11-2013].



En suma, en este nuevo escenario político se observa la conformación de un contexto desfavorable a los grupos y proyectos vinculados a los derechos humanos, al tiempo que ese contexto recibe la «pesada herencia»¹⁹ de la instalación social de las causas del movimiento de derechos humanos. En este marco, cabe preguntarse acerca de la continuidad de un proyecto como TxI que había quedado tan vinculado política e institucionalmente a la línea de gestión estatal anterior, cómo influirá este contexto conflictivo en las producciones, las estrategias y los discursos institucionales de TxI y cómo este podrá incidir sobre aquel contexto: ¿qué sentidos configurarán sus producciones teatrales para continuar disputando la memoria en torno al pasado reciente y al delito de apropiación de menores, pero también para seguir promoviendo el derecho a la identidad de todos/as los/as hombres y mujeres? ¿Qué estrategias desplegará para llegar a nuevos públicos ajenos no solo a la causa de *Abuelas*, sino también a las causas del movimiento de derechos humanos en general? ¿Qué apoyos institucionales, políticos y económicos podrá establecer sin que los intereses que representan esos apoyos impliquen una anulación de las funcionalidades estético-políticas de sus producciones y de sus estrategias? ¿Cómo reconfigurará su discurso institucional sin involucrar su originaria y pretendida independencia como movimiento de teatro político partidario?

Estos interrogantes quedan abiertos para ser respondidos en una futura investigación que tome como objeto de estudio a TxI. Dicha investigación debe tener en cuenta que se trata de un objeto dinámico y heterogéneo y, por tanto, que el análisis debe dar cuenta de su complejidad.

¹⁹ Esta frase fue acuñada por la Alianza Cambiemos para referirse a la supuesta corrupción, ineficacia y utilización de los fondos públicos con fines políticos de los gobiernos de Néstor Kirchner y Cristina Fernández de Kirchner para justificar la implementación de políticas de ajuste y de reducción del gasto público por parte del gobierno de Macri. Entre aquellos fines políticos, se señala a las causas de los organismos de derechos humanos que fueron relegitimadas oficialmente por las políticas de memoria implementadas por parte del Estado Nacional en el período 2003-2015.



BIBLIOGRAFÍA

- ABUELAS DE PLAZA DE MAYO, *Historias de Abuelas. 30 años de búsqueda – 1977-2007*, Buenos Aires Abuelas de Plaza de Mayo, 2007.
- _____, «Difusión. Mensuario» [en línea] en *Abuelas de Plaza de Mayo*, <<https://www.abuelas.org.ar/categoria-difusion/mensuario-1>> [consultado el 31-10-2011].
- _____, «Cuadernillo para promotores» [en línea] en *Abuelas de Plaza de Mayo*, <https://www.abuelas.org.ar/archivos/archivoGaleria/cuadernillo_promotores.pdf> [consultado el 25/4/2016].
- DUBATTI, Jorge, *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001) Micropoéticas I*, Buenos Aires, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Centro Cultural de la Cooperación, 2002.
- COPFERMAN, Emile, Georges DUPRÉ y otros, *Teatros y política*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1969.
- LVOVICH, Daniel y BISQUERT, Jorgelina, *La cambiante memoria de la dictadura. Discursos públicos, movimientos sociales y legitimidad democrática*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2008.
- PERERA, Verónica, «Los límites de un homenaje: imagen y memorias en Teatro Abierto 2013» [en línea] en *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, <<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/clepsidra/article/view/Perera/pdf>> [consultado el 20-03-2016], 84-105.
- RANCIÈRE, Jacques, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010.
- VERZERO, Lorena, «La escena como espacio para la reparación del daño» [en línea] en *Boca de sapo. Revista de arte, literatura y pensamiento*, <<http://www.bocadesapo.com.ar/biblioteca/bds/BdS05.pdf>> [consultado el 18-02-2016], 34-39.



VERZERO, Lorena, *Teatro militante. Radicalización artística y política en los años 70*, Buenos Aires, Biblos, 2013.

TAYLOR, Diana, *Disappearing Acts. Spectacles of gender and Nationalism in Argentina's «Dirty War»*, Duke University Press, 1997.

_____, FUENTES, Marcela, *Estudios avanzados de performance*, FCE, México, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University, 2011.



Aristotelismo y antiaristotelismo en *Himmelweg*, de Juan Mayorga

José Corrales Díaz-Pavón
Universidad de Castilla-La Mancha
Jose.Corrales@alu.uclm.es

Palabras clave:

Aristotelismo. Antiaristotelismo. Juan Mayorga. Shoah.

Resumen:

Una de las obras más conocidas de Juan Mayorga, *Himmelweg*, trata del poder de las representaciones para manipular y esconder la verdad, así como de la responsabilidad individual ante la Shoah. Esta temática está imbricada en una estructura deudora al mismo tiempo de las ideas aristotélicas sobre el teatro y la estética rupturista del teatro épico brechtiano, lo que provoca una total correspondencia entre forma y fondo que lleva al espectador a una crítica del ilusionismo.

Aristotelianism and anti-Aristotelianism in *Himmelweg*, by Juan Mayorga

Key Words:

Aristotelianism. Anti-Aristotelianism. Juan Mayorga. Shoah

Abstract:

One of the best-known works of Juan Mayorga, *Himmelweg*, deals with the power of representations to manipulate and hide the truth, as well as individual responsibility regarding the Shoah. This theme is imbricated in a structure that owes, at the same time, to the Aristotelian ideas about the theater and the rupturistic aesthetics of the Brechtian epic theater. The total correspondence between form and background leads the viewer to a critique of illusionism.

Introducción

Las reflexiones de grandes teóricos del teatro del siglo XX, como Bertolt Brecht o Augusto Boal, han consolidado una concepción del teatro basado en los preceptos de Aristóteles como uno que consolida el orden social imperante. Frente a este, se idearon diversas propuestas de teatro abiertamente político, de las cuales el antiaristotelismo brechtiano ha sido y es la más practicada. Nuestro propósito es, pues, analizar *Himmelweg*, la obra señera del más reputado dramaturgo español actual, Juan Mayorga, como una obra en la que conviven estas dos grandes tendencias del teatro occidental, el aristotelismo y el antiaristotelismo.

Se trata de un terreno fundamentalmente inexplorado. Germán Brignone ha trazado un esbozo de la deuda de Juan Mayorga con Aristóteles a partir de textos teóricos redactados por el dramaturgo en diversos momentos de su carrera, así como la presencia del aristotelismo en *Himmelweg*. Sin embargo, creemos que su análisis puede ser profundizado, en tanto se circunscribe a señalar las similitudes entre la estructura de *Himmelweg* y las partes cuantitativas de la tragedia que señaló Aristóteles, y a proponer un paralelismo entre la estructura social que regía la institución teatral en Atenas (arconte - corego - maestro del coro) y la que se presenta en la obra del autor madrileño ('Berlín' / Hitler – Comandante - Gottfried) [Brignone, 2011: 73-80]. No existen hasta la fecha estudios significativos de la influencia de Brecht en la dramaturgia mayorguiana.

Aristotelismo en *Himmelweg*

El propio Brignone enumera las ocasiones en la que la *Poética* o la teoría aristotélica del teatro en *Himmelweg* es aludida. Este crítico resalta que en ningún momento el texto del Estagirita es citado en su literalidad, sino que es sustituido por las interpretaciones que el Comandante hace de él, en algunas ocasiones acompañado del nombre del filósofo y el título de la obra [Brignone, 2011: 79-80]. La primera referencia explícita a la *Poética* de Aristóteles la encontramos en el segmento 2 del 'acto' IV:



Comandante: Composición. Es lo más importante, la composición. ¿Cómo explicárselo?

Busca un libro en la biblioteca y unas páginas en él.

«Poética», de Aristóteles, capítulo séptimo.

[...]

Lo que Aristóteles viene a decir es que una obra de arte es tanto más bella cuanto más compleja, siempre y cuando esa complejidad esté bajo control. (*Coge la cuerda de la peonza.*) Un nudo es más interesante que una simple cuerda, pero si el nudo es demasiado complejo... (*Hace el nudo más y más complicado.*) Si el nudo es muy complicado, el ojo lo percibe como caótico y se desinteresa de él [Mayorga, ed. 2011: 155]

Una referencia similar a la teoría de Aristóteles sobre la complejidad de la trama la encontramos en el segmento 7 de este mismo acto, traída a colación ante los problemas del Comandante y Gottfried para configurar el «libreto» [Mayorga, ed. 2011: 164]. Este, además, se organiza de acuerdo a un esquema de composición ‘clásico’: «Comandante: [...] Consideremos en principio una composición clásica. Primer acto: la ciudad; segundo acto: el bosque; tercer acto: la estación» [Mayorga, ed. 2011: 154].

Todas las referencias a Aristóteles, pues, tanto las implícitas como las explícitas, se concentran en el acto IV, aquel que muestra el trabajo conjunto del Comandante y Gottfried para organizar a los prisioneros judíos de cara a la representación ante el Delegado, y proceden del Comandante, el único que tiene conocimientos de teatro y culturales. Todas estas alusiones versan, sin embargo, sobre un único aspecto de los analizados por el Estagirita: la organización formal de la fábula. En la teoría aristotélica de la tragedia, la fábula (junto al resto de partes cualitativas) estaba al servicio de un propósito: la catarsis del espectador a través de los sentimientos de temor y compasión. ¿Se construye este ‘libreto’ en base a ese propósito? ¿O, por el contrario, el Comandante solo recoge de Aristóteles ideas parciales? El hecho de que en ningún momento de *Himmelweg* se dramatice la propia puesta en escena final (sería, pues, si seguimos la terminología que García Barrientos utiliza para espacio, tiempo y personajes, una representación latente, de la que únicamente conocemos fragmentos de los ensayos de los diversos estadios por los que pasa) impide una respuesta categórica. No obstante, el texto mayorguiano nos da algunas pistas al respecto.



A lo largo del acto I el Delegado de la Cruz Roja describe los sucesivos momentos de la representación, desde su recibimiento por el Comandante hasta su despedida del mismo y de Gottfried. En ningún momento de esta narración se infiere que esa visita tuviera un hilo conductor más allá de la presentación para el Delegado de escenas que demostraran que la ciudad en la que viven los judíos no es el ambiente hostil que los rumores han hecho creer¹. ¿Pudo esta representación crear en el Delegado (único ‘espectador’) la catarsis mediante los efectos de terror y compasión? ¿Catarsis de qué afectos? Desde el punto de vista del Comandante, escritor y escenógrafo de una representación que sirve a los propósitos del nacionalsocialismo, lo que debía ser purgado es el ansia de conocimiento, de conocer la verdad de lo que está ocurriendo. Y para ello utiliza dos recursos para con el Delegado: por un lado, le introduce el temor o miedo a la equivocación, con la ridiculización de sus temores («fantasías») desde una situación de poder, de superioridad cultural que mina la seguridad del Delegado, su capacidad crítica, ya desde el encuentro privado entre ambos antes de la representación de los judíos²:

Él me explica que, antes que alemán, se siente europeo. Desea que la guerra se acabe cuanto antes, porque él la vive como una guerra civil. Señala su biblioteca [...] Me siento incómodo. ¿Quiere hacerme sentir que es un hombre de cultura? Es un hombre de más cultura que yo, eso resulta obvio. Un hombre cuya condición social le ha permitido ir a los mejores colegios, viajar, conocer gente interesante [Mayorga, ed. 2011: 133]

No solo es la situación de inferioridad cultural del Delegado el que favorece su ‘temor’, su phobos. Es también el miedo que siente hacia los alemanes, que le lleva a obviar fallos en la verosimilitud (otro término

¹ « “¿Qué esperaba?” me pregunta el comandante. “¿Hombres flacos con pijamas de rayas? También yo he oído esas fantasías. También usted las ha oído, ¿verdad, Gottfried?” [...] Gottfried contesta que sí, que también él las ha oído [...]» [Mayorga, ed. 2011: 134].

² La comparación entre el relato del encuentro del Delegado y el Comandante en I con el monólogo del Comandante en III y el segmento 10 de IV (en el que el Comandante ensaya ante Gottfried su conversación con el Delegado) no deja lugar a dudas: este encuentro fue también parte de una representación, por lo que la composición del Comandante tendría cuatro partes, y no tres.



clave de la teoría del teatro aristotélica) de la farsa que le presentan: «Hoy yo hubiera preguntado: “Si ellos se gobiernan solos, ¿cuál es su misión, comandante?”. Pero no hice aquella pregunta, no se podía hablar así a los alemanes» [Mayorga, ed. 2011: 137].

La compasión (entendida como identificación, igualdad, entre personaje y espectador) se cifra en la ‘normalidad’ de la supuesta vida de los judíos en su ‘ciudad’, en la falta de algún gesto lo suficientemente explícito de que la situación era excepcional para ellos:

Mis padres me educaron en la compasión. Nunca cierro mis ojos al dolor ajeno [...], Pero necesito que alguno de ellos, el viejo, la pareja, los niños, que alguno me haga una señal, necesito una señal. En ningún momento nadie me ha hecho un gesto. En ningún momento nadie me ha dicho: «Necesito ayuda». [...] Yo hubiera escrito la verdad si ellos me hubieran ayudado. Una palabra, un gesto [...] [Mayorga, ed. 2011: 135-139]

Aristóteles postuló dos tipos de fábulas, la simple y la compleja: ambas requerían del cambio de fortuna o *metabolé* y del *pathos*, o sufrimiento psíquico y moral producto de la inminencia del mal [Bobes Naves, 1995: 112-117]. Sería el modelo de fábula simple el que seguiría el Comandante para elaborar su libreto: partiendo de las sospechas del Delegado acerca del trato degradante de los nazis a los judíos (cuya magnitud el Delegado no alcanza a sospechar), el Comandante organiza un espectáculo tal que influye en los resortes psicológicos del Delegado, de modo que, a través del temor que le inspiran los alemanes y de su propio complejo de inferioridad (en parte inducido) con respecto al Comandante, y de la normalidad (completamente artificial) que cree observar en la ‘ciudad’ judía, descarta sus sospechas y escribe un informe favorable.

Si el modelo de ‘fábula simple’ aristotélico es válido para el libreto que se compone en *Himmelweg*, creemos que la noción de ‘fábula compleja’ es la que preside la propia composición de *Himmelweg* desde el punto de vista del aristotelismo. La diferencia entre ambos tipos de fábula radica en que, para la compleja, Aristóteles exige que la fábula se componga de tal



forma que el cambio de fortuna sea paradójico, y que lleve a la agnición o conocimiento. Además, esta peripecia debía producirse debido a una serie de factores:

Según Aristóteles, la mejor peripecia es la que lleva al héroe de la felicidad a la desgracia [...] por haber incurrido en algún grave error de carácter nocivo (*hamartía*), compatible con un carácter noble que haga posible el sentimiento de compasión por parte del espectador [...]. La *hamartía*, que Aristóteles considera el fundamento de la peripecia, no debe ser entendida en sentido moral sino en relación con la *hybris* o desmesura, con el trágico desconocimiento y desafío de los límites humanos y con el posterior reconocimiento de los mismos. La *hamartía* [...] es un error de conocimiento, no un delito moral [...] [Bobes Naves, 1995: 112-117]

¿Se puede aplicar este esquema a los personajes protagonistas de *Himmelweg*? Pensemos en el Delegado: su carácter noble, sus buenas intenciones con la visita al campo, queda patente, pero también su error: su cobardía a la hora de llevar la búsqueda del conocimiento que ha emprendido hasta el final, el autoengaño del que quiere convencerse en su monólogo de I, una vez se ha desvelado la magnitud del crimen que se desarrolló ante sus ojos. No deja de resultar paradójico que la justificación que se da para no abrir la puerta de la ‘enfermería’ sea precisamente la de querer huir del exceso de arrogancia, tan relacionado con la *hybris* trágica griega:

¿Cree que voy a abrir esa puerta? También yo creo que voy a abrirla. Pero, ¿y si estoy equivocado, después de todo? ¿No me estaré dejando llevar por mis prejuicios? O por la arrogancia. Por la vanidad de quien cree ver más allá de lo que la vista ve. Me separo de la puerta y bajo a reunirme con los otros dos [Mayorga, ed. 2011: 138]

Podemos entender, de hecho, el personaje del Delegado³ como la inversión especular del protagonista de la tragedia canonizada por Aristóteles como la más perfecta: el *Edipo rey* sofocleo. Si el rey tebano porfiaba por conocer la verdad a toda costa, desoyendo las advertencias de

³ O su inspiración biográfica, el personaje histórico de Maurice Rossell.



Tiresias y los miembros de su corte, el Delegado abandonará esta búsqueda una vez emprendida; si Edipo aceptará el castigo que él mismo impuso al asesino de Layo, y se exiliará de su ciudad, aceptando la culpa por sus crímenes, el Delegado defenderá su error e intentará convencer a los espectadores de su inocencia.

En el personaje del Delegado, además, encontraremos los otros elementos necesarios para la articulación de una trama compleja: la peripecia y la anagnórisis coinciden, aun cuando tienen lugar fuera de escena: transcurre en ese momento entre la escritura del informe y su ‘defensa’ en el acto I, cuando los crímenes del régimen nacionalsocialista son desvelados tras el fin de la II Guerra Mundial. De la misma organización de la fábula (en realidad, del mismo paso de la Historia y el juego con los tiempos de *Himmelweg*) se desprende la agnición del Delegado y, con ella, su paso de la ‘felicidad’ (o, al menos, de la satisfacción del deber cumplido) a la catástrofe.

La *hamartía* de Gottfried también es meridiana, y radica también en el autoengaño al que se somete: la creencia de que, si colabora con sus los nazis, podrá salvar a su hija a pesar de que es consciente, mediante veladas amenazas, del destino que les hubiera deparado de no haber mediado el encargo al Comandante para preparar esta representación. Es su descarte de toda posibilidad de rebeldía (frente a la rebelión llevada a cabo por la actriz profesional y por la Niña, presumiblemente su propia hija) la que la condena a la condición de colaboracionista al ser él quien decida cuál de sus compañeros participará en la representación final:

Gottfried: ¿Y si nos negamos a salir de los barracones? Él llega, pero no hay nadie, las calles están vacías. O él llega y la gente no se comporta como usted quiere. Damos la espalda a ese hombre, o le tiramos piedras. O le decimos la verdad. ¿Y si no hacemos lo que usted desea? ¿Y si no cumplimos sus deseos? Comandante: [...] Desde luego, cabe la posibilidad de que no salgáis de los barracones. Supongamos que llega el visitante y no salís. O salís y hacéis cualquier extravagancia, os ponéis a llorar o le contáis no sé qué, supongamos que le contáis no sé qué cosa. Quizá algo así tendría cierto valor simbólico. Si es que ese hombre, el visitante, puede entender ese símbolo, si es que él puede



comprenderlo. Sería un gesto, sí. En medio de tantos gestos, uno más. Pero, ¿sería comprendido? ¿Y si ese hombre no comprendiese vuestro gesto?

Silencio. Gottfried empieza a apartar expedientes del grupo [Mayorga, ed. 2011: 165-166]

En el caso de Gottfried no encontramos ninguna peripecia, ningún cambio paradójico que lleve aparejado la agnición de su terrible error. Puede que, como en el caso del Delegado, se produzca de forma extraescénica: el momento en el que se da cuenta del engaño al que se ha dejado someter y sus consecuencias es aquel en el que es llevado a la supuesta ‘enfermería’, a través del Himmelweg, y asesinado con el resto de los 100 judíos, incluida su hija. Sin embargo, también es posible sostener que parte del carácter trágico de Gottfried es, precisamente, esta ausencia de reconocimiento del error, que le mantiene para siempre en la condición de víctima.

En ambos personajes, Gottfried y el Delegado, subyace el esquema de héroe aristotélico: personaje noble en lo esencial, con una falla o error que le lleva a la desgracia. No ocurre así con el Comandante. En él, según Emilio Peral Vega

[...] la culpa trágica, principio regulador según el cual el caso horroroso se deriva de acciones buenas que comportan el mal sin buscarlo, se revierte por completo, toda vez que la exterminación de los judíos es absolutamente consciente y la humillación que supone obligarlos a representar, en la espera de su exterminación, una vida idílica está igualmente reglada por el Comandante [Peral Vega, 2015: 57]

Sin embargo, se trata de un personaje multifacético: las ideas que presiden su actuación son, según el propio Juan Mayorga, la de la supremacía del arte sobre el mundo y la de «todo es posible» como política que no reconoce al ser humano como límite [Aznar Soler, 2011b: 272-273]. Este núcleo de su pensamiento entrará en crisis al final del acto IV, una vez se haya producido la representación ante el Delegado de la Cruz Roja:



Comandante: [...] Por un momento pensé que intentaría algo. Que os pondría a gritar o algo así. ¿Me creerás si te digo que, por un momento, deseé que lo hicierais? Yo mismo tuve ganas de gritar. En el «Himmelweg». De pronto, me sentí abrumado. Me resultaba agobiante reconocer cada palabra y cada gesto. Escuchar cada palabra antes de que saliese de la boca. Y cada gesto, podía anticipar el más pequeño de vuestros gestos. Quise gritar. Y, cuanto empezaste con lo de los barcos, pensé: «Por fin. Por fin Gershom va a hacerlo». Fue sólo un momento, Gerhard, pero durante ese momento deseé que lo hicieras.
[...]

Lo llaman la melancolía del actor. Cae el telón y la vida tiene que continuar. La vida tiene que continuar, pero, ¿cómo? Cae el telón y tienes un martillo en las manos. Tienes las manos. Los pies, el cuerpo. Pero, ¿qué haces con eso después de que caiga el telón? Los actores saben todo lo que hay que saber sobre la vida, Gerhard. Detrás de las palabras y de los gestos, no hay nada, esa es la única verdad. Cuando un hombre está clavando un clavo, está clavando un clavo y, al mismo tiempo, no está haciendo nada [Mayorga, ed. 2011: 167-169]

¿Qué le ha ocurrido al Comandante? Ha sufrido una crisis de ‘fe’: se ha dado cuenta (agnición) de que el arte no tiene la respuesta al sentido de la existencia. Su peripecia le lleva desde el convencimiento en la primacía del arte hasta un nihilismo producto del obscuro uso que han hecho de él para engañar al Delegado. A pesar de esto, el Comandante estará preso aún del mismo error de carácter que el Delegado o que Gottfried: el autoengaño. El Comandante prefiere seguir creyendo en la superioridad del arte sobre la vida a pesar de haber experimentado sus límites en el momento álgido del Himmelweg. Evita así toda catarsis producto de una reflexión sobre su responsabilidad en la muerte de los judíos, imposibilitando un cambio de estado que le llevara a la superación de su condición de victimario, al igual que Gottfried tampoco podrá trascender nunca la de víctima. En estricta adecuación aristotélica, el único personaje que se adecúa a los parámetros del héroe trágico es el Delegado, pero porque en su caso su error se vio desvelado debido al mismo paso de la Historia. No ocurre así con Gottfried y el Comandante, en los que el juego aristotélico de agnición-peripecia-catarsis es reconocible, pero se encuentra detenido por la muerte o por un deliberado autoengaño.



El rastreo de los elementos aristotélicos en *Himmelweg* no acaba aquí. Idea fundamental del sistema estético de Aristóteles es la unidad fundamental de todas las partes que componen la pieza (es, de hecho, la idea recurrente del Comandante para componer la ‘fábula simple’ del libreto). Cada una de las partes de *Himmelweg*, sin embargo, es aparentemente independiente de la anterior. El mismo dramaturgo reconoce que su obra está formada por «cinco partes estilísticamente heterogéneas» [Aznar Soler, 2011b: 273], en una estructura que, según él, responde más a la necesidad moral de respeto de las víctimas de la Shoah que a una estrategia estético-dramática. Sin embargo, esta explicación no obsta para proponer que la pieza mayorguiana posee una sólida armazón estructural, articulada en tres niveles, que generan lo que García Barrientos ha definido como «una belleza genuinamente matemática» [Aznar Soler, 2011a: 42].

En un primer nivel observamos una relación especular entre el primer acto y los otros cuatro. En el primero, el Delegado cuenta su visita a un campo de concentración para judíos; los cuatro actos siguientes dramatizan momentos previos y posteriores a esta visita. Así, las escenas desarrolladas en los actos II-V encajan y son reconocidos en lo ya narrado en el acto I: los ensayos del acto II son escenas que el delegado presencié en su visita; el monólogo del comandante del acto III, una actualización de las mismas palabras que el Comandante dirigió al Delegado según la narración de este; en IV se escenifica la relación Gottfried-Comandante y su trabajo conjunto para organizar la visita del Delegado narrada en I y que cristalizará en los ensayos de II; y, por último, el personaje de Gottfried en el último acto da indicaciones a los actores que están ensayando las mismas escenas que aparecieron en II. Así, hay elementos que se repiten entre los distintos actos y que unen y cohesionan el texto. En el acto I el Delegado afirma que fotografió a la niña en el río, a un joven cortejando a una muchacha en un banco y a dos niños jugando a la peonza (momento destacado en la visita dado que la peonza provocó un falló en el guion que el Comandante tuvo que suplir indicando a los niños que él les enseñaría cómo



se tira la peonza en Alemania), entre otros instantes [Mayorga, ed. 2011: 134-135]. Son estos los mismos fragmentos que son ensayados en II, dirigidos por Gottfried en V y de los que Gottfried y el Comandante tratan en IV, cuando están construyendo la representación: de hecho, gran parte de los cambios que se observan entre las diferentes variantes de las mismas escenas que tienen lugar en II se explican en IV. A su vez, III presenta importantes ligazones con I, al coincidir el monólogo del Comandante con palabras y expresiones narradas por el Delegado. Encontraremos además un recuerdo de la escena de los niños y la peonza (que aparece o es aludida en I, II, IV y V) en III cuando el Comandante asegura que «yo me limitaré a acompañarles y, si ustedes me lo permiten, les enseñaré cómo se tira la peonza en Alemania. Así. Se tira así: “Himmelweg”» [Mayorga, ed. 2011: 152].

Paralelamente a esta línea estructural, una segunda recorre el texto: aquella en la que se produce una acentuación del patetismo y la compasión hacia los judíos hasta llegar al clímax en el acto V. En los actos I y III los hebreos no aparecen directamente, sino que serán meramente aludidos al describirse la visita del Delegado al campo de concentración o cuando el Comandante intenta convencer al interlocutor de su monólogo de que son ellos los causantes de la guerra. Sí que tendrán presencia escénica en el acto II, pero en él los judíos se limitan (salvo la mujer pelirroja) a ser los figurines de la pantomima nazi, sin una profundización en su psicología. Sin embargo, en los actos IV y, sobre todo, en el V, iremos conociendo progresivamente su contexto vital, sus motivaciones para acceder a ser parte de la representación. En el acto IV, a través de las palabras de Gottfried, conoceremos su miedo y desconcierto ante una situación desconocida. El clímax de esta compasión hacia los judíos y la situación límite en la que se encuentran se alcanza en el acto V, en el monólogo de Gottfried. En él el líder judío se dirige a varios de los actores de los fragmentos cuyos ensayos veremos en II, explicándoles los cambios que el Comandante ha introducido en sus escenas e intentando motivarles a pesar de sus circunstancias vitales:



por ejemplo, a Klaus se explica que tiene que ser más natural cuando, al actuar, hable de su supuesta hermana, a pesar de que tiene algún trauma relacionado con un suceso acontecido a su verdadera hermana. El punto álgido de este horror llegará cuando Gottfried desvele que Rebeca, la niña que, en un gesto involuntario, se salió del guion ante el Delegado (a ella se alude en I y IV, y su escena aparece en los ensayos de II), es su hija, y le pide que continúe para que así pueda hacerlo él, y para que los alemanes lleven a su madre al campo en alguno de los trenes que llegan allí. Se explica así por qué esa niña sonreía al sonido de los trenes en II. No será, pues, hasta este final cuando comprendamos las verdaderas motivaciones de Gottfried, su principal impulso a la hora de plegarse al mandado de los nazis: salvar a su hija y reunir de nuevo a su familia. Y, aunque desde el inicio de la obra sabemos cuál fue el destino de los judíos tras la visita del Delegado, no será hasta este acto final cuando los espectadores sientan toda la crueldad del juego al que fueron sometidos.

Estas dos líneas que estructuran la acción se encuentran complementadas por una tercera relativa al espacio y el tiempo en el que transcurre. Ambos ámbitos, relacionados estrechamente con la teoría dramática aristotélica [Bobes Naves, 1995: 119-120], han sido analizados en profundidad por Manuel Aznar Soler y José Luis García Barrientos. Ambos coinciden en señalar el carácter fragmentario y ambiguo de *Himmelweg*, especialmente en lo relativo al tiempo. Aznar Soler recoge unas declaraciones de Juan Mayorga relativas a la estructuración espacio-temporal de su obra. En ellas, asegura que entiende el tiempo y el espacio de los actos I y III como un ejemplo de «hiperteatralidad: su tiempo y su espacio son los del propio hecho teatral», es decir, el «aquí y ahora, en el tiempo y el espacio del espectador» [Aznar Soler, 2011b: 272]. García Barrientos [2016: 249] propone como orden lógico-temporal el siguiente:

IV (1-10) → V → II → IV (11) → I-III



Aznar Soler propone exactamente la misma reordenación lógica [Aznar Soler, 2011a: 32], pero esta requiere algunas matizaciones. El hecho de que las distintas versiones de los ensayos que presenciamos en II respondan a cambios de los que tratan Gottfried y el Comandante en los distintos cuadros de IV indica que ambos actos transcurren, en cierta medida, de forma simultánea, y que II se dilata en el tiempo durante las tres secuencias distintas de las tres escenas de las que está formado. Además, II y V se pueden entender como complementarios en la medida en que el primero presenta a los actores judíos ensayando distintas versiones de tres escenas, sin la presencia de ningún director de escena que guíe los ensayos, mientras que en V observamos a Gottfried hablando a los actores (que en ningún momento le dan la réplica, convirtiendo este acto en un monólogo) e indicándoles cambios en el libreto, así como consejos a la hora de actuar. Es decir, representando el papel del director de escena ausente en II. Ambos actos, pues, se pueden interpretar como un único momento, pero formalmente desgajado en dos segmentos⁴. Si consideramos necesario acotar dentro del acto IV, podríamos aventurarnos a sugerir que la primera secuencia de ensayos de II transcurre entre los cuadros 4 y 5 de IV (la referencia a la actriz pelirroja así lo sugiere), y que las dos últimas secuencias de ensayos tienen lugar antes del cuadro 7 de IV (en el que el Comandante se da por satisfecho con los nuevos actores y su interpretación). V podría transcurrir de forma paralela a estas dos últimas secuencias de II y, por tanto, a los cuadros 5-6 de IV. Incluso se podría restringir más esta ubicación temporal y hablar de las elipsis temporales entre los cuadros 5 y 6 o entre el 6 y el 7 como mejores candidatas a albergar a V: así, los esfuerzos de Gottfried en V por lograr que sus correligionarios realicen una ‘buena’ interpretación se pueden deber al ‘sentido’ de su presencia en el campo que le proporciona el Comandante:

⁴ García Barrientos [2016: 261], de hecho, afirma que el acto II exige la presencia de un director de escena, pero explica su ausencia por la indeterminación que detecta a lo largo de toda la obra. Nuestra teoría es, pues, que este necesario director de escena aparecerá posteriormente.



Comandante: Concéntrese en este pensamiento, Gottfried: «Yo no viajo en ese tren. Mientras esté aquí, yo no viajo en ese tren». Concéntrese en ello, vuelva al barracón, y diga a su gente lo que necesita oír. Usted es el traductor. Usted tiene que elegir las palabras [...] Pero, al elegir sus palabras, recuerde: «Mientras estemos aquí, no estamos en ese tren» [Mayorga, ed. 2011: 162]

Otro detalle que nos permite ubicar cronológicamente V en las elipsis entre 5 y 6 o 6 y 7 es la referencia al lenguaje del libreto, a las palabras que los judíos deben interpretar ante el Delegado. En el cuadro 5 del acto IV Gottfried, ante los ataques del Comandante a la forma de interpretar de los judíos, aduce que «Un chaval no habla así. La gente no habla así. [...] En la vida no se habla así» [Mayorga, ed. 2011: 159]. La respuesta del Comandante será que el error de radica en que «[...] busca la vida en las palabras. Pero la vida no está en las palabras, sino en los gestos con que las decimos» [Mayorga, ed. 2011: 159]. Este argumento será el que Gottfried utilice en V: «Ya, ya sé que no habláis así normalmente, en la vida. Olvidáos de cómo habláis en la vida [...] Concentráos en las palabras y los gestos y no oiréis los trenes» [Mayorga, ed. 2011: 171].

¿Cómo explicar esta distribución temporal tan compleja? ¿Por qué alterar el orden de los acontecimientos tan radicalmente? El propio dramaturgo es consciente de la importancia del orden temporal para una obra y, de hecho, lo filia con la *Poética* de Aristóteles cuando afirma que

[...] la elección de la estructura temporal acaso sea la más difícil de cuantas hace el dramaturgo. Esa decisión, en que pone en juego la obra entera, es demasiado importante para dejarla al capricho de la moda. La estructura temporal debe ser impuesta por la acción de la obra. Por la acción, que no por el tema. [...] es ingenuo pensar que el tratamiento del tiempo puede ser esencialmente distinto del que Aristóteles describe en la *Poética*. En esta [...] se describen las condiciones de posibilidad del hecho teatral. El de borrar el sistema aristotélico no pasa de ser un gesto negativo. También el antiaristotélico combate en el campo de Aristóteles: cree que la *Poética* marca el terreno rival; en realidad, señala todo el campo de batalla [Mayorga, 2016c: 307]

Sin embargo, él mismo ha explicado por extenso la relación entre la estructura temporal de *Himmelweg* y los temas fundamentales que trata: el respeto a la estricta disposición cronológica de los hechos llevaría a que el



principal interés de la obra radique en descubrir si el Delegado es o no engañado, y no en ilustrar sus temas principales, la invisibilidad del horror y la manipulación de las víctimas [Spooner, 2013: 472-473]. Lo relevante, pues, es analizar y explicar el orden alternativo que propone y su relación con el resto de líneas estructurales.

Juan Mayorga ha dividido la fábula de *Himmelweg* en distintos planos, cada uno de los cuales está protagonizado por uno de los intervinientes en el conflicto que dramatiza: comienza por el observador externo, el Delegado, una vez la guerra ha pasado y se ha revelado el terrible crimen que se cometió ante sus ojos (I); continúa con los judíos, reducidos a actores que representan un libreto ya escrito y que repiten una y otra vez la misma escena, es decir, completamente despersonalizados (II); a continuación observamos al Comandante, en un tiempo ambiguo pero, en cualquier caso, posterior a la visita del Delegado, y oímos su monólogo (III). Este acto III nos sirve como presentación directa de uno de los dos protagonistas de IV: el Comandante. En IV asistiremos a la relación entre este y Gottfried, líder del grupo de judíos. IV es, así, una presentación directa de Gottfried y de los conflictos internos que la posición en la que el Comandante le ha situado le provoca y que se expondrán en V. Así, que el acto I esté en primer lugar es necesario para desactivar la incógnita acerca del resultado de la visita del Delegado y para introducir, mediante la narración de este, las escenas que luego se desarrollarán en el resto de actos. La disposición de II, IV y V en ese orden es la que genera la segunda de las líneas estructurales que antes tratamos, la de la acentuación de la compasión para con los judíos, mediante su progresiva humanización, que culmina con la psicomauia de Gottfried expuesta en su monólogo de V. Como antes sugerimos, III funciona como introducción a uno de los personajes de IV, el Comandante, pero su ubicación genera otro efecto. Si I y III se ubican espacio-temporalmente en el presente del espectador, y II y IV en el pasado de 1944, la inercia lectora nos lleva a esperar que V también se ubique en el presente, de modo que se mantenga la alternancia hasta ahora respetada.



No sería posible de acuerdo al esquema antes expuesto: V se puede situar cronológicamente en el pasado de 1944. Sin embargo, algunos detalles textuales permiten postular una situación mixta: V sería la repetición en el presente (al que nos lleva la analogía con I y III) de un momento del pasado. Diversas palabras del Delegado y el Comandante en I y III legitiman esta lectura. Las más claras de ellas las pronuncia este último:

[...] todo eso ha desaparecido, pero ellos siguen aquí. Todos, no falta ninguno. Los columpios, la sinagoga, todo se lo tragó el bosque, pero ellos siguen aquí. Ellos y el reloj de la estación, marcando las seis en punto. Si no fuera por ellos y por ese viejo reloj, nada diferenciaría este bosque de cualquier otro [Mayorga, ed. 2011: 150]

Al margen de estas marcas textuales y la disposición estructural de los actos, la lectura de V como un acto atemporalmente ubicado se ve confirmada por las siguientes declaraciones de Juan Mayorga.

Himmelweg no nos presenta la vida de las víctimas – yo no tengo derecho a ponerme en lugar de las víctimas, ni a convertirme en su portavoz-, sino la falsa vida que para las víctimas ha escrito el Comandante. Quien, como el Delegado de la Cruz Roja, se dirige al público en presente, que es el tiempo de los vencedores. Los vencidos, en cambio, están *congelados en el tiempo*, representando una y otra vez la mentira que enmascara su catástrofe [las itálicas son nuestras] [Aznar Soler, 2011a: 45]

Así pues, una visión de conjunto de la estructura de *Himmelweg* nos lleva a postular un diseño pensado en el que cada acto es necesario, y su ubicación es la adecuada, para ir acrecentando la tensión dramática hasta el clímax del acto V, donde las líneas metateatral, de acercamiento a los judíos y de desorden temporal coinciden.

Antiaristotelismo en *Himmelweg*

Del análisis anterior se podría inferir que la profunda imbricación del aristotelismo en la estructura y el contenido de *Himmelweg* impide o, cuanto



menos, dificulta, la aparición de elementos antiaristotélicos. Sin embargo, consideramos que se pueden rastrear elementos inscritos en la tradición teatral que hunde sus raíces en Piscator y Brecht. Al igual que con el aristotelismo, el antiaristotelismo de *Himmelweg* se puede detectar en dos ámbitos: en el plano metrateatral de configuración de un libreto y una representación para el Delegado de la Cruz Roja, y en la propia estructura de *Himmelweg*.

Este último aspecto ha sido tratado en profundidad por José Luis García Barrientos. De hecho, en un artículo titulado «Teatro épico hoy» [García Barrientos, 2013], propone *Himmelweg*, junto con dos obras de dramaturgos latinoamericanos, como ejemplo de la validez de los presupuestos estéticos del teatro épico en la dramaturgia en lengua española. El núcleo de su ya citado análisis de la dramaturgia de *Himmelweg* consiste en explicar una tensión fundamental en la obra:

Himmelweg se vuelca hacia lo narrativo (y otras intermediaciones) y hacia lo verbal de forma abrumadora, como estrategia para escamotear la imposible mirada frontal e inmediata sobre su objeto, que no es otro que el Lager, el campo de exterminio. Lo enigmático es cómo se las arregla para que el resultado sea, no una narración ni un ensayo, sino una genuina obra de teatro, plenamente dramática a mi juicio. Ese secreto es el que intentaré develar a continuación [García Barrientos, 2016: 260]

La conclusión de García Barrientos es que elementos como ciertas peculiaridades en las acotaciones, la preminencia del monólogo sobre el diálogo, la existencia de múltiples espacios latentes y el desorden cronológico imponen una mediación narrativa sobre la obra, pero esta, en lo fundamental, continúa siendo dramática. Así, *Himmelweg*

se presenta con mediaciones y oblicuidades, característicamente narrativas, que imponen un estatuto subjetivo a todo lo representado. Nunca asistimos a los hechos, sino a las distintas versiones de los implicados en ellos [García Barrientos, 2016: 260]



¿Qué rasgos del antiaristotelismo se detectan en *Himmelweg* a nivel interno? Para responder a esta pregunta resulta pertinente repasar las ideas de Bertolt Brecht sobre el teatro y su crítica a la idea aristotélica del mismo. Para Brecht, el principal problema de aquellas formas teatrales que siguen el esquema delineado por el Estagirita es que el mecanismo de catarsis mediante la mimesis lleva a la identificación del espectador con el personaje, pero esta identificación

[...] no es posible [...] con seres humanos mutables, acciones evitables, dolor innecesario, etc. Mientras el pecho del rey Lear encierre las estrellas de su destino, mientras le aceptemos como inmutable, y sus actos se presenten como condicionados por la naturaleza, totalmente inevitables, es decir, fatales, podemos identificarnos [Brecht, 2015a: 81]

Aristotelismo y antiaristotelismo no se opondrían, así, por centrarse en las emociones y la crítica, respectivamente, sino porque el segundo exige un alejamiento de la verosimilitud que el primero prescribe, siempre y cuando sea para efectuar una crítica del hombre en tanto que ser social. De hecho, la teoría brechtiana no prohíbe el uso de la emoción en el teatro -ni siquiera de la identificación como estadio intermedio de la preparación de la representación [Brecht, 2015a: 133-134]-, pero la subordina a la creación de una crítica del mundo mediante la presentación de las opciones de los personajes [Brecht, 2015b: 133-134].

Uno de los caminos posibles para evitar la identificación que provoca la verosimilitud es la ‘distanciación’, que, para Brecht, consiste en

quitarle a la acción o al personaje los aspectos obvios, conocidos, familiares y provocar en torno suyo el asombro y la curiosidad. [...] Distanciar significa colocar en un contexto histórico, significa representar acciones y personas como históricas, es decir, efímeras [Brecht, 2015a: 83-84]

Una de estas formas de distanciación –conocidos como *Verfermdungseffek* o efectos-V [Brooker, 1998: 234-238]– es la ‘fijación del no-sino’, relativa al arte interpretativo de los actores: la teoría dramática brechtiana pide a sus actores que no se metamorfoseen en el personaje, sino



que lo muestren, tanto en las acciones que lleva a cabo como en las que no, es decir, en sus decisiones [Brecht, 2015b: 133-134]. El texto pasa, así, a enunciarse no como una improvisación sino como una cita [Brecht, 2015b: 134], y el actor expresa como personaje los gestos que constituyen el *gestus* social, es decir, «la expresión gestual y mímica de las relaciones sociales, que rigen en determinada época la convivencia entre los hombres» [Brecht, 2015b: 137]. Añade Brecht:

Al menos tres momentos destruyen la ilusión perseguida cuando la transformación total no se logra o no se pretende: resulta evidente que la escena no sucede ahora por primera vez (únicamente se repite); el que aquí actúa no es el mismo al que le sucede lo que aquí sucede (sólo es el que lo relata); las consecuencias no surgen de manera natural (son producidas artificialmente) [Brecht, 2015b: 182]

Toda esta teoría brechtiana de la interpretación subyace en la práctica interpretativa que los actores judíos se ven obligados a realizar, así como en los ensayos de la representación ante el Delegado y en los distintos momentos en los que Gottfried y el Comandante la construyen. La única descripción de la interpretación final de los judíos la proporciona su único e inconsciente espectador, el Delegado, en I. A lo largo de todo este primer acto la impresión que transmite es la de una representación alejada de una interpretación naturalista, en la que los actores y sus personajes no terminan de coincidir. Declaraciones de Mayorga relativas a la calidad de la representación confirman lo que se infiere del texto:

[...] yo creo que lo que engaña finalmente al delegado de la Cruz Roja no es la eficacia de la representación que se pone ante sus ojos, *que realmente es mala, porque está hecha por malos actores*, sino su propia debilidad, su propia cobardía (las itálicas son nuestras) [Spooner, 2013: 472]

Es llamativo el hecho de que, para preparar esta interpretación, el Comandante escribiera un libreto en el que las palabras estaban alejadas del registro coloquial, y en el que se insiste en la necesidad constante del «gesto» (uno de los términos brechtianos por excelencia). Es obvio que no



podemos achacarlo a una voluntad expresa de su parte por crear una interpretación brechtiana, que provocara en el espectador la crítica. La explicación es, a nuestro parecer, otra: su convencimiento de la superioridad del arte sobre la vida le aleja de una concepción naturalista de la interpretación, e, involuntariamente, a técnicas brechtianas⁵, a pesar de que él se autoengaño acerca de la calidad de la representación. Lo que no es involuntario, sino producto de la disposición y el contenido de la obra, es el carácter brechtiano de los actos II y IV: la triple repetición de las mismas tres escenas por actores distintos en que consiste el acto II casa a la perfección con técnicas de distanciaci3n: resulta evidente que lo que sucede allí no es la primera vez que ocurre y que los actores son distintos a su personaje. IV, por su parte, est3 plagado de ‘gestus’ que transmiten la violencia de los nazis hacia los judíos, y tambi3n podemos considerar como ‘gestus’ la reacci3n de rebeldía de la actriz profesional (no parece inocente que esta sea precisamente su profesi3n⁶) o la expresi3n del miedo de Rebeca ante los alemanes, narrada por el propio Comandante en IV.

Si los temas de *Himmelweg* son, en palabras del propio dramaturgo, la manipulaci3n de las v3ctimas y la invisibilidad del horror [Spooner, 2013: 472], el empleo de t3cnicas brechtianas resulta natural. De hecho, Juan Mayorga reconocer3 como una de las m3ltiples influencias de esta obra «La mujer judía», una de las escenas de *Terror y miseria del Tercer Reich* [Aznar Soler, 2011a: 21]. Sobre Brecht y su influencia en otra obra mayorguiana, *Hamelin*, afirma el dramaturgo madrileño que

anche Brecht si 3 fatto constatemente questa domanda, forse come nessun altro autore del suo tempo: a cosa devo consacrare il mio lavoro? Hamelin senza dubbio si riconoscere erede del suo teatro, che ha voluto fare di ogni spettatore un critico, e ha cercato che il pubblico sperimentasse sorpresa o sconcerto di fronte al quotidiano [Carnevali, 2006: 14]

⁵ Como el hablar mediante citas y no de forma que pudiera parecer improvisada.

⁶ Recordemos que, para Mayorga, la calidad de la representaci3n de los judíos fue mala porque ellos no eran actores profesionales.



El mismo propósito crítico, de concienciación de los espectadores-ciudadanos, se detecta en *Himmelweg*, de la que se puede afirmar que, si no es directa heredera de los presupuestos éticos-estéticos de Brecht, si tiene concomitancias con estos:

[...] ni *Himmelweg* ni *Cartas de amor a Stalin* pretenden reconstruir un momento del pasado, sino construir una experiencia presente que quizá pueda ayudar a algún espectador a revisar un aspecto de su vida o el modo en que se organiza su sociedad. De lo que se trata en ambas piezas es de representar formas de humillación del hombre para el hombre, lo que acaso pueda fortalecernos en la vigilancia y en la resistencia ante formas de dominación actuales [Aznar Soler, 2011a: 28-29]

No conviene, sin embargo, obviar la distancia que separa las ideas estético-políticas de Mayorga con las de Brecht. Para el dramaturgo alemán

las emociones siempre tienen un fundamento de clase muy determinado; la forma en la que aparecen es, en cada caso, histórica, específica, limitada y condicionada. Las emociones nunca son humanas en general y atemporales [Brecht, 2015a: 22]

Mientras que para Mayorga

más allá de la condición histórica, hay la condición humana, la Humanidad. El teatro histórico – incluso el de vocación historicista- es una victoria sobre la visión historicista del ser humano según la cual éste se halla clausurado en su momento histórico, del que es producto. Porque la condición de posibilidad del teatro histórico no es aquello que diferencia unos tiempos de otros, sino aquello que anuda dos tiempos y permite sentir como coetáneo nuestro al hombre de otra época. Incluso piezas como *Madre Coraje y sus hijos* o *Galileo Galilei*, con las que Brecht buscó que sus espectadores reflexionasen sobre las condiciones históricas en que tuvo lugar la vida humana en una época y que se hiciesen conscientes de su propia historicidad, sólo son leídas o puestas en escena porque unos hombres de hoy se reconocen en esos personajes que representan a personas históricas [Mayorga, 2016b: 154]

No podemos, pues, sino estar de acuerdo con la conclusión de García Barrientos sobre la validez de los postulados políticos del teatro épico-narrativo:



El famoso «Efecto V», de distancia o extrañamiento, lo mismo que otras muchas aportaciones de Brecht a la dramaturgia y otras tantas o más de Piscator al arte de la puesta en escena, siguen hoy tan vigentes como en su tiempo, incluso con mayor vitalidad. Lo que no parece tan vivo es precisamente lo que ellos no dudaban en considerar el fundamento ideológico de esas «formas». La estética sobrevive a la política, que creyeron su causa. Algo no cuadra, pues, en sus cálculos. Se puede decir que fracasaron como políticos o ideólogos; no, desde luego, como hombres de teatro [García Barrientos, 2013: 64]

Conclusiones

El análisis anterior nos muestra que *Himmelweg* no puede ser reducido a los esquemas del aristotelismo o el antiaristotelismo. Del primero toma una delicada y exacta estructura en la que ninguna de sus partes es prescindible o intercambiable; así como los modelos de fábula simple (el libreto o la ausencia de peripecia para el Comandante y el Delegado) y fábula compleja (en el caso del Delegado) y la construcción de personajes marcados por un defecto (la capacidad de autoengaño) que, en la desmesura de los tiempos que viven (el genocidio de la población europea judía), les llevará a la condición de victimario, víctima o colaborador.

Del antiaristotelismo Mayorga adopta técnicas del teatro épico que introducen una mediación narrativa (que, en parte, le permite sortear la presentación directa de las víctimas, que él considera que no tiene derecho a suplantarse), así como una crítica implícita al aristotelismo al presentar el texto del Estagirita como guía para la creación de una ficción utilizada para enmascarar las actuaciones de los nazis. La inversión especular de esta crítica la encontramos en la utilización de técnicas brechtianas de interpretación por parte de los judíos convertidos en actores: esta actuación tampoco logró que el Delegado escapara del complejo de inferioridad que el Comandante le crea (miedo al error) para romper su identificación con los judíos y darse cuenta de lo que en verdad estaba ocurriendo en ese gran decorado que ocultaba el campo de concentración. Aristotelismo y antiaristotelismo no sirven sin un espectador crítico, es lo que nos dice el dramaturgo. La superioridad del arte sobre la vida (idea central del Comandante) es una quimera. En este sentido,



Mayorga es plenamente brechtiano al proponer en sus ficciones una crítica al mundo que requiere de la participación activa del espectador, que no muera cuando este se levante de la butaca o cierre el libro.

Juan Mayorga no es un dramaturgo griego de la Antigüedad ni un escritor alemán del período de entreguerras. No puede, por tanto, seguir al pie de la letra los modelos teóricos que Aristóteles para los primeros y Brecht para su propia producción dramática postularon. Pero, como creemos haber mostrado en estas páginas, ha aprovechado las lecciones y modelos que le proporciona la historia del teatro para crear una síntesis original adecuada a sus ideas estético-éticas y a la sociedad que recibe y disfruta su producción dramática.

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES, *Física. Acerca del alma. Poética*, Traducción y notas de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 2014.
- AZNAR SOLER, Manuel, «Memoria, metateatro y mentira en *Himmelweg*, de Juan Mayorga», en Juan Mayorga, *Himmelweg*, Manuel Aznar Soler (ed.), Ciudad Real, Ñaque, 2011a, págs. 15-112.
- _____, «Entrevista de Manuel Aznar Soler a Juan Mayorga sobre *Himmelweg*», en Juan Mayorga: *Himmelweg*, Manuel Aznar Soler (ed.), Ciudad Real, Ñaque, 2011b, págs. 269-276.
- BOBES NAVES, María del Carmen, Gloria Baamonde, Magdalena Cueto, Emilio Frechilla e Inés Marful, *Historia de la teoría literaria. I. La Antigüedad grecolatina*, Madrid, Gredos, 1995.
- BRECHT, Bertolt, «Sobre una dramática no aristotélica», en Bertolt Brecht, *Escritos sobre teatro*, Genoveva Dietrich (trad.), Barcelona, Alba Editorial, 2015a, págs. 17-125.



- _____, «Nueva técnica del arte interpretativo», en Bertolt Brecht: *Escritos sobre teatro*, Genoveva Dietrich (trad), Barcelona, Alba Editorial, 2015b, págs. 127-183.
- BRIGNONE, Germán, «Huellas de la *Poética* de Aristóteles», en Mabel Brizuela (ed.): *Un espejo que despliega. El teatro de Juan Mayorga*, Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades (Universidad Nacional de Córdoba), 2011, págs. 73-80.
- BROOKER, Peter, «Conceptos clave en la teoría y práctica teatral de Brecht», Pedro Tena (trad.), en Peter Thomson y Gledyr Sacks (eds.): *Introducción a Brecht*, Madrid, Akal, 1998, págs. 227-244.
- CARNEVALI, Davide, «Per una drammaturgia piu umana. Intervista a Juan Mayorga», en *Hystrio: rivista trimestrale di teatro e spettacolo*, 2006, núm. 4, ottobre/dicembre, págs. 11-14.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, «¿Teatro épico hoy? Paradojas radicales y tres dramas en español », en *Taller de Letras*, 2013, núm. 53, págs.: 51-65.
- _____, «Puesta en escena de lo irrepresentable (dramaturgia de *Himmelweg*)», en García Barrientos (ed.), *Análisis de la dramaturgia española actual*, Madrid, Ediciones Antígona, 2016, págs. 225-264.
- MAYORGA, Juan, *Himmelweg*, Ciudad Real, Ñaque, 2011.
- _____, *Himmelweg*, en Juan Mayorga, *Teatro (1989-2014)*, Ciudad Real, Ñaque, 2014.
- _____, «La representación teatral del Holocausto», en Juan Mayorga, *Himmelweg*, Ciudad Real, Ñaque, 2011b, págs. 191-197.
- _____, «Cultura global y barbarie global», en Juan Mayorga: *Elipses*, Segovia, La uÑa RoTa, 2016a, págs. 23-28.
- _____, «El dramaturgo como historiador», en Juan Mayorga, *Elipses*, Segovia, La uÑa RoTa, 2016b, págs. 153-164.
- _____, «Estatuas de ceniza», en Juan Mayorga, *Elipses*, Segovia, La uÑa RoTa, 2016c, págs. 303-315.



PERAL VEGA, Emilio, «Introducción», en Juan Mayorga, *Hamelin. La tortuga de Darwin*, Madrid, Cátedra, 2015.

SPOONER, Claire, *Le théâtre de Juan Mayorga: de la scène au monde à travers le prisme du langage*, 2013, [en línea] en *Tesis Doctorales en Red*, <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/120196/cs1de1.pdf?sequence=1> [12-07-2017]



El tiempo de los vencidos en *Himmelweg* de Juan Mayorga. El teatro histórico como teatro político

Alicia Francisco Rodó
Universitat de Barcelona / Universitat Pompeu Fabra
aliciafranciscorodo@gmail.com

Palabras clave:

Juan Mayorga. Metateatro. Lo irrepresentable. Shoah. Walter Benjamin.

Resumen:

El presente trabajo analiza cómo en *Himmelweg* Juan Mayorga hilvana a través del recurso metateatral un discurso ético y estético en torno al horror de los campos de concentración respetando la prohibición de representar la Shoah. Al ubicar a las víctimas en el plano de la metateatralidad, el dramaturgo construye un artificio, un velo, como posibilidad para pensar lo invisible, lo indecible, lo irrepresentable y, en última instancia, las víctimas. Entendido el teatro histórico como arte político, trae el pasado al presente para volver presente lo ausente: los vencidos de la historia.

The time of the vanquished in *Way to Heaven (Himmelweg)* by Juan Mayorga. Historical theatre as political theatre

Key Words:

Juan Mayorga. Metatheatre. The unrepresentable. Shoah. Walter Benjamin.

Abstract:

The aim of this paper is to analyse how Juan Mayorga in *Way to Heaven (Himmelweg)* employs metatheatrical means in building an ethical and aesthetical discourse around the horror of the concentration camps obeying the interdiction on representing the Shoah at the same time. By placing the victims at the level of metatheatricality, the playwright builds an artifice, a veil, as a way of perceiving what cannot be seen, cannot be spoken, and cannot be represented and, ultimately, the victims. By viewing historical theatre as political art, the author brings the past into the present in order to introduce what is absent: the vanquished in history.



1. *Theatrum mundi*

Ante el horror de los campos de exterminio, ¿estamos condenados al silencio, siguiendo el *dictum* adorniano acerca de la imposibilidad de escribir poesía después de Auschwitz, o es posible mediante un lenguaje estético aproximarse al horror? ¿Cómo dar presencia, diremos parafraseando a Jean-Luc Nancy, a lo que no es del orden de la presencia? [32-33]. *Himmelweg* (*Camino del Cielo*), pieza teatral de Juan Mayorga escrita en 2002 y perteneciente a su teatro histórico, se construye a partir de la crisis última de la representación que supusieron los campos de exterminio y, así, se inscribe en el debate entre iconoclastas e iconófilos en torno a lo irrepresentable, especialmente en esa dicotomía estética y ética entre reproducción y representación de lo inhumano. Mayorga, asumiendo la premisa de que la Shoah es lo irrepresentable por antonomasia, parte de la imposibilidad de la representación para desarrollar un teatro que, sin apenas didascalias, interroga y se interroga sobre Auschwitz y, por tanto, sobre la condición humana. Auschwitz, tal como el mismo autor afirma en uno de sus artículos teóricos¹, constituye un punto axial en su dramaturgia y en su pensamiento puesto que su teatro histórico se enlaza con el presente en una estrategia política: «No es posible hacer teatro y no hacer política» [Mayorga, 2016: 131].

En el debate teórico en torno a la representación y la reproducción —la crisis última de la representación, la herida que el campo de exterminio como acontecimiento supuso para la representación— en el que participan Agamben, Wajcman, Didi-Huberman, Rancière o Nancy, y en el contexto sobre «el uso inflacionista de la irrepresentabilidad» [Rancière: 119], Mayorga opta por una representación que parte de la imposibilidad misma de la representación [2016: 171-72] al ubicar a los judíos del *lager* en el

¹ Como Mayorga escribe en el prólogo de *Elipses*: «algunas preocupaciones recurrentes y vinculadas: la filosofía misma, la crítica, el par cultura/barbarie, Europa, Auschwitz, la memoria y, desde luego, el teatro» [2016: 13]. *Himmelweg*, pieza teatral que, aunque breve, es extremadamente compleja y prolífica en intertextualidad, por lo que para desentrañar su poso metarreflexivo y paratextual es necesario, a modo de complemento del texto, recurrir a los ensayos y artículos del propio autor.



plano de la metateatralidad, como contrapunto por tanto a la suprarrepresentación perpetrada por el nazismo, esa «obra de arte total» que fue el nazismo [Pál: 284], pues «la representación ocupa un lugar determinante en el seno del nazismo, de su dispositivo ideológico y práctico» [Nancy: 41]. En esa elección subyace una postura ética que, sin embargo, no significa una sacralización de la memoria de Auschwitz pues, como pregunta Agamben: «¿Por qué indecible? ¿Por qué conferir al exterminio el prestigio de la mística?» [31]. El teatro de Mayorga, como arte político, contiene una función cívica, paidéica, que trasciende lo estético.

Himmelweg se inspira en un hecho real: la visita de un Delegado de la Cruz Roja al campo de concentración de Terenzin o Theresienstadt en 1944². En ocasión de esta visita, y con fines propagandísticos, los judíos son obligados —esa forma de humillación del hombre por el hombre— a poner en escena una mascarada, una obra de teatro dentro de la obra de teatro (la obra engastada en la obra-marco a modo de caja china), resultando en una obra de teatro total en la que todos los personajes menos uno (el Delegado) saben que están presenciando una representación. El comandante del campo, como maestro de ceremonias de esa farsa, es el conductor de la representación de aquello que es irrepresentable. Esa revisitación perversa del tópico del *theatrum mundi* permite paradójicamente al autor un acercamiento a la representación de la Shoah en la medida en que la acción dramática queda constreñida a una metarreflexión filosófica y política sobre los límites de lo representable. Así, la metateatralidad, como reduplicación especular, se constituye como recurso que propicia forjar un discurso ético en torno a los campos de exterminio y, en definitiva, en torno a lo humano. Mediante ese juego especular, se evidencia la farsa para, así, en última instancia, desenmascararla.

² Tal como indica Aznar Soler: «el suizo Maurice Rossel, delegado en Berlín del Comité de la Cruz Roja, realizó el 23 de junio de 1944 una visita al gueto modelo de Theresienstadt» [25].



2. *Figuren*

A lo largo de esa mascarada, el Comandante reduce a los judíos a meros personajes, los ficcionaliza, los cosifica en un acto de despersonalización. Como parte de un acontecimiento sin testigos [Agamben: 35], los judíos se mueven como autómatas: autómatas a los que se les ha privado de una voz propia y tan solo pueden recitar un guion y, en este sentido, están obligados a representar una versión de la historia que los silencia. Representan a los vencidos de la historia y hablan (o, más bien, recitan) desde el tiempo de los vencidos. Así, Mayorga escribe sobre el alcalde Gershom Gottfried que habla como un autómatas o en un tono extraño [*Himmelweg*: 301 y 303]. Hay un mecanicismo presente, palpable, en la acción dramática: «En la plaza, todo vuelve a moverse como un juguete al que se ha dado cuerda» [304]. Los judíos, accionados por el Comandante desde su rol de marionetista, encarnan la *übermarionette* o supermarioneta de Edward Gordon Craig³. Como marionetas en un guion compuesto por el verdugo, no pueden hablar por sí mismos y, por tanto, no pueden testimoniar. Se han convertido en *Figuren*, como los nazis llamaban a los cadáveres [Agamben: 52], esa perversión extrema del lenguaje, esa deshumanización operada por el nazismo. Pasan a ser no-hombres, entes ficcionalizados en esa obra total⁴ que escribe y dirige el Comandante y hablan con palabras prestadas, declamando un discurso ficcional que se les ha impuesto en razón de un fin totalitario que les niega, ese «plan nazi de desimaginación de la masacre» [Didi-Huberman: 78] que tenía como objeto

³ El Comandante parece poner en práctica la propuesta estética esbozada por Craig en *El Arte del teatro*, quien, influido por el ensayo “Sobre el teatro de marionetas” de Heinrich Von Kleist, plantea reemplazar el actor, cuyo cuerpo es esclavo de las emociones, por la marioneta, cuyo movimiento resulta perfecto al no tener conciencia de sí misma y estar liberada del peso y expresividad del cuerpo vivo. Con la figura de la *übermarionette* Craig propone un teatro de la muerte, que retomará Tadeusz Kantor, pues su ideal es «el cuerpo en catalepsia», poseedor de una belleza semejante a la muerte [140]. Anulando cualquier rasgo de humanización del actor, aboga por la «artificiosidad noble» de la *übermarionette* [90], esa artificiosidad que en *Himmelweg* nota el Delegado de la Cruz Roja en su visita al campo.

⁴ La obra de arte total o *Gesamtkunstwerk* es un término con el cual Richard Wagner designó a la obra de arte que integraba música, pintura, poesía, danza, escultura y arquitectura.



el exterminio industrial⁵, la aniquilación total, la destrucción incluso del recuerdo; es decir, la nada. Cabe traer a colación las palabras que pronunció Goebbels en uno de sus discursos: «No se pronunciará el *kaddish* —es decir: os asesinaremos sin restos y sin memoria» [Didi-Huberman: 42].

En el *lager* no hay diferencia y, por tanto, no hay alteridad. No hay posibilidad de identificarse con el otro. El nazismo anula la diferencia, cualquier singularidad y, así, la vida individual deviene superflua en la medida en que «el individuo queda ya determinado solo como cosa, como elemento estadístico, como éxito o fracaso» [Adorno y Horkheimer: 82]. Los actores que componen el coro en *Himmelpweg* son intercambiables entre sí: cuando los figurantes —por ejemplo, la mujer pelirroja o el profesor de historia— no se adecuan a las exigencias de ese libreto compuesto por el Comandante, son automáticamente sustituidos, lo que responde a la funcionalización en ese proceso de aniquilación burocrática del otro que llevó a cabo el nazismo:

El totalitarismo busca no la dominación despótica sobre los hombres, sino un sistema en el que los hombres sean superfluos. El poder total sólo puede ser logrado y salvaguardado en un mundo de reflejos condicionados, de marionetas sin el más ligero rasgo de espontaneidad [Arendt: 554].

En el seno de ese cosmos totalitario, la espontaneidad es vista como amenaza⁶. De ahí la importancia que adquiere el gesto individualizador de la Niña, Rebeca; con ese gesto de ruptura de la ficción dentro de la ficción,

⁵ Steiner subraya la vinculación entre la industrialización y las técnicas de producción en serie y la deshumanización: «hay relaciones —tanto Engels como Ruskin no tenían la menor duda sobre esta cuestión— entre la manufactura masiva, tal como se desarrolla a finales del siglo XVIII y durante el siglo XIX, y el movimiento que tiende a la deshumanización. [...] Indudablemente en cierto sentido el campo de concentración reproduce las formas de vida de la fábrica, en la cual la “solución final” es aplicar a los seres humanos las técnicas de la producción en serie. [...] La nueva barbarie ha adoptado los instrumentos de la revolución industrial» [72].

⁶ La espontaneidad es aquello que se quiere evitar en el teatro propugnado por Craig, ya que busca una perfección mecánica donde cualquier emoción quede controlada. En esta propuesta teatral, el director es el creador absoluto, quien asume el control del escenario y la escena y, así, el actor es concebido como un elemento más al servicio de este.



Rebeca es la única del coro de judíos-actores que adquiere individualidad. El Comandante le dice a Gottfried:

Tantos niños y tuviste que elegir a la más tonta. De pronto, en lugar de decir «Sé amable, Walter, saluda a este señor», tiró el muñeco al agua y dijo: «Escapa, Rebeca, que viene el alemán». (*Silencio*). Una pena. En un momento tan hermoso, cuando estábamos saliendo del bosque. Sólo eso ha faltado para que todo fuese perfecto [*Himmelweg*: 330].

La obra de arte perfecta que ansía el Comandante y que responde, en definitiva, al arte por el arte, queda rota en el gesto de Rebeca; en ese gesto, que quiebra la ficción, está comprendida la posibilidad de una cultura crítica puesto que, siguiendo a Mayorga, «la lucha contra la barbarie empieza por el gesto crítico desde la cultura y ante la cultura» [2016: 25]. La Niña es quien, siendo capaz de articular un gesto espontáneo, individual —en esa frase: «Escapa, Rebeca, que viene el alemán»—, convoca la esperanza de la humanidad que en Mayorga simboliza, en última instancia, el canto que cierra la obra.

En este sentido, más allá de la tríada conformada por los personajes principales que son la base de la acción dramática (el Comandante, el Delegado y Gottfried), planteamos si no serán los personajes secundarios, esas comparsas en la mascarada que pone en escena el Comandante, esos personajes sin nombre, sin una identidad definida pues nunca llegan a perfilarse y carentes de individualidad en tanto que son víctimas de la maquinaria desintegradora del nazismo, los verdaderos protagonistas de *Himmelweg* —o, si no protagonistas en un sentido narrativo, si el centro de fuga a partir del cual se hila el eje discursivo—, puesto que en ellos recae la posibilidad de un nuevo lenguaje que redima a las víctimas de la historia. Así, la mujer pelirroja («¿Y si corremos hacia el bosque?» [311]) y la Niña son las únicas que eligen no cooperar con el libreto del Comandante-director; simbólicamente, por tanto, es la mujer la que rompe el pacto de ficcionalidad. Como nota el mismo dramaturgo:



También en otras piezas mías es una mujer el único personaje que desafía al poderoso con un gesto rebelde. [...] Supongo que ello responde a una mayor confianza en la capacidad de disidencia de la mujer. Y que esa confianza se debe a que he conocido más mujeres valientes que hombres valientes [2011: 274].

3. Dicotomía cultura/barbarie

Pese a que la acción dramática transcurre entre tres personajes principales: el Delegado, el Comandante y Gottfried⁷, no podemos afirmar que ninguno de ellos sea el protagonista de *Himmelweg*: ninguno de ellos se erige en héroe o villano puesto que el rasgo trágico de la obra contemporánea es la imposibilidad de establecer en los personajes la figura del héroe. En su multidimensionalidad y ambigüedad, presentan una polifonía de perspectivas que abren el espectro psicológico con el fin de encauzar preguntas que ha de responder el lector/espectador en el ahora de cada lectura/representación. De ahí la habilidad de Mayorga en la construcción del personaje del Comandante a partir del principio de la ambigüedad en tanto que evita caer en un esquema maniqueo, no solamente porque, como afirma Aznar Soler [81], quiebra nuestro horizonte de expectativas, sino porque encarna esa razón ilustrada, basada en la razón teleológica, en cuanto que la Ilustración es totalitaria [Adorno: 62], apelando así a la idea que desarrolla Steiner quien, reparando en la proximidad de los campos de exterminio y los centros culturales, plantea que una cultura humanística no es óbice para el progreso:

¿Por qué las tradiciones humanistas y los modelos de conducta resultaron una barrera tan frágil contra la bestialidad política? En realidad, ¿eran una barrera? ¿O es más realista percibir en la cultura humanística expresas solicitudes de gobiernos autoritarios y crueldad? [48].

A partir del acontecimiento de los campos de exterminio ya no es posible pensar en términos de la dicotomía cultura/barbarie sino que se

⁷ Los personajes están inspirados en Maurice Rossel, Karl Rahm y Paul Epstein, respectivamente, sin ser ellos, pues *Himmelweg* no es una reconstrucción o reproducción de la visita de Rossel a Terezin.



evidencia, más bien, un correlato entre ambas, puesto que, tal como señala Steiner, la barbarie procedió del *corazón mismo de Europa* [88], precisamente el título de la parte cuarta de la obra de Mayorga. La imposibilidad de trazar una línea divisoria clara entre cultura y barbarie se halla perfilada en la figura del Comandante, símbolo de la máxima benjaminiana de que todo documento de cultura es un documento de barbarie [Benjamin, 2015: 71], al personificar el triunfo del totalitarismo en el seno mismo de la civilización moderna y tecnificada. El concepto de progreso queda anulado, así, en dicho personaje quien encarna la razón instrumental al servicio del poder y, por ende, una cesura en el pretendido proceso civilizador. Es decir, encarna esa imposibilidad de la pretendida dicotomía entre cultura y barbarie en tanto que, a imagen y semejanza de Hans Franz⁸, es una persona culta, educada, amante del teatro, miembro de esa elite intelectual que se arroga el papel de representante de la cultura europea y europeísta bajo ese «supuesto, a menudo no examinado, de que su propio legado era en efecto “lo mejor que se haya dicho y pensado”» [Steiner: 85-86]. El Comandante, según dice, «antes que alemán, se siente europeo» y vive la Segunda Guerra Mundial como una guerra civil [*Himmelweg*: 301]. Así, afirma:

Cuando me asfixio, tomo mi coche y conduzco hasta Berlín. De paisano. Estudio la cartelera y elijo un teatro. El teatro me da aire. Luego puedo volver aquí, a firmar expedientes. Mientras acabo con esto, echen un vistazo. La gente piensa que somos animales, pero miren mi biblioteca [313].

La biblioteca del Comandante es un elemento central en la obra: los cien libros que contiene están integrados a su discurso y participan de la construcción de su personaje en cuanto que se erigen en metonimia del

⁸ «Hombres tales como Hans Frank, que administraban la “solución final” en la Europa Oriental, eran profundos conocedores de las bellas artes y en algunos casos ejecutantes de Bach y Mozart. Conocemos a gente de la burocracia de los torturadores y de las cámaras de gas que cultivaban el conocimiento de Goethe, que sentían amor por Rilke; y aquí no tiene peso la fácil excusa de decir: “Esos hombres no entendían los poemas que leían o la música que conocían y parecían tocar tan bien”» [Steiner: 105].



sueño de la Ilustración que pretendía «liberar a los hombres del miedo y constituirlos en señores» [Adorno: 59]. Así, Mayorga afirma: «Una sociedad de lectores, una sociedad que llene los museos, una sociedad que abarrote los teatros, puede aplaudir el genocidio» [2016: 25].

El personaje del Comandante es fruto de la maquinaria burocrática nazi que distorsiona y neutraliza el lenguaje, poniéndolo al servicio de ese proceso de desimaginación; un lenguaje que, como afirma Peral Vega, «ha perdido, definitivamente, su relación íntima y original con la realidad misma y se ha convertido en un medio de adornarla, evitarla y, en definitiva, falsearla» [30]. Aunque el Comandante considere que no es su lenguaje («Perdonen que les hable así, también a mí me asfixia el lenguaje de los burócratas, no es mi lenguaje, vean mi biblioteca» [*Himmelweg*: 315]), lo utiliza e instrumentaliza en cuanto que el lenguaje del nazismo, como heredero del lenguaje de la Ilustración, abstrae y reduce: así, llama eufemísticamente «enfermería» a la cámara de gas, «camino al cielo» (*himmelweg*) a la rampa que conduce a esta o «excedentes» a aquellos que al no participar en la puesta en escena son enviados al horno crematorio. Banaliza el antisemitismo como mero problema de transporte: «Nosotros hemos sido los primeros en darnos cuenta de que se trataba, fundamentalmente, de un problema de transporte. Nuestro mayor mérito reside en haber solucionado ese problema técnico» [*Himmelweg*: 315].

En *Himmelweg*, como teatro político que nos revela la contradicción, a decir de Mayorga [2016: 241], no hay personajes arquetípicos. El eje discursivo soslaya el maniqueísmo, evitando el teatro de tesis. Así, el rol del Comandante en la farsa produce un efecto en él, dotándole de una empatía⁹ que, sin bien momentánea, se erige contra ese principio de frialdad que expone Adorno en *Dialéctica Negativa*: ese «principio fundamental de la

⁹ Esa identificación puede examinarse a través de la fusión física que se produce entre marionetista y marioneta en el teatro de títeres en tanto que «el marionetista ha de trasladar su alma al centro de gravedad de la marioneta para que se produzca su danza» [Grande Rosales: 241].



subjetividad burguesa sin la que Auschwitz no habría sido posible» [332-333]. En conversación con Gottfried, el Comandante confiesa:

Por un momento, pensé que intentaríais algo. Que os pondríais a gritar o algo así. ¿Me creerás si te digo que, por un momento, deseé que lo hicieseis? Yo mismo tuve ganas de gritar. En el «Himmelweg». De pronto, me sentí abrumado. Me resultaba agobiante reconocer cada palabra y cada gesto. Escuchar cada palabra antes de que saliese de la boca. Y cada gesto, podía anticipar el más pequeño de vuestros gestos. Quise gritar. Y, cuando empezaste con lo de los barcos, pensé: «Por fin. Por fin Gershom va a hacerlo». Fue un solo momento, Gerhard, pero durante ese momento deseé que lo hicieras [*Himmelweg*: 330].

Asimismo, Gottfried, a quien el Comandante a veces llama Gerhard y a veces Gershom negándole la individuación, es el contrapunto del Comandante y entre ellos se establece una relación amo/esclavo que es, en definitiva, una relación de violencia [Aznar Soler: 99]. Gottfried es escogido como director de escena de la obra de teatro, ubicándose en la «zona gris», como designó Primo Levi en *Los hundidos y los salvados* a esa zona de ambigüedad donde se trastocan las categorías de bien y mal, donde las víctimas se convierten en verdugos [Agamben: 20] y que constituye el esqueleto del *lager* [Mayorga, 2016: 40], pues no sabe si está cooperando con el verdugo o si está ayudando a los judíos ya que, como le recuerda el Comandante, «mientras estemos aquí, no estamos en ese tren» [*Himmelweg*: 324].

4. La obra de arte total

Siguiendo la tesis de que el nazismo escenificó una suprarrepresentación que alienó cualquier discurso otro, afirmamos que esa obra de arte total que tiene lugar en *Himmelweg* es metonímicamente un correlato de la obra de arte total que puso en escena el nazismo [Pál: 284] en tanto que en ambas se absolutiza lo relativo y, asimismo, en cuanto que «los campos de exterminio son una empresa de suprarrepresentación, en la cual



una voluntad de presencia integral se da el espectáculo del aniquilamiento de la posibilidad representativa misma» [Nancy: 20-21].

Así, en *Himmelweg*, en tanto que teatralización o en ocasiones hiperteatralidad [Mayorga, en Aznar Soler: 272], se trastocan los planos de lo real y lo ficticio en un proceso donde la ficción adquiere una realidad más tangible que la misma realidad. Hay explícita una voluntad de falsificar la historia, ficcionalizarla: «”¿Qué esperaba?”, me pregunta el comandante. “¿Hombres flacos con pijamas de rayas? También yo he oído esas fantasías. También usted las ha oído, ¿verdad, Gottfried?”» [*Himmelweg*: 302]. El Comandante cuestiona lo real, ficcionalizándolo por mor de la obra total: «¿Un tren? No tengo noticia de que haya llegado ningún tren. ¿No sería en sueños?» [319]. Tiene lugar una operación de camuflaje que transmuta la verdad en mentira y en mentira la verdad. El Comandante declara: «Alguien me dijo: “Podríamos pintar de colores los barracones”. Yo contesté: «No. Parecería mentira. Bastará con plantar un jardín delante de cada barracón» [316]. En un ejercicio de estetización, esa obra de teatro total que persigue el Comandante, como espectáculo, responde a la idea de *l'art pour l'art* que, como arte autónomo y alienado que ha roto sus vínculos con la sociedad, culmina en el esteticismo donde el arte se convierte en contenido en sí mismo y, por tanto, en autojustificación, quedando sometido únicamente al ideal estético.

De ahí, y a pesar de la prohibición absoluta del Estado nazi de fotografiar los campos, la insistencia del Comandante a que el Delegado (y el espectador) fotografíe lo que ve en cuanto que suprarrepresentación: «Lanzmann le confirma a Roussel que “Himmler quería, precisamente, camuflar la operación general de exterminio, y Theresienstadt era algo que podían y que querían enseñar”» [citado en Aznar Soler: 53]. En *Himmelweg* encontramos una obstinación en fotografiar, que es, en definitiva, una obstinación en reproducir que se inscribe en esa dicotomía representación/reproducción:



Pueden tocar las flores. Son de verdad. Fotografíen las flores, si quieren. Hagan fotografías. Nosotros queremos que hagan fotografías. Y, sobre todo, abran bien los ojos y cuenten al mundo lo que han visto. El mundo necesita saber. Ustedes son los ojos del mundo [*Himmelweg*: 316].

5. No se pronunciará el *Kaddish*: el lenguaje de los silenciados

El infierno es el lugar donde no hay palabra para nombrar al otro porque el otro ha sido anulado. Si en la mirada hay un decir, un llamar al otro, en el nazismo la mirada queda elidida, destruyendo la representación del otro y, por tanto, también el lenguaje o la posibilidad de un lenguaje propio pues el *lager* es

Un infierno fabricado también por hombres para hacer *desaparecer la lengua* de sus víctimas: «Allí donde se ejerce la violencia sobre el hombre —escribe Primo Levi—, también se ejerce sobre la lengua» [Didi-Huberman: 39-40].

La palabra es lo humano y en esa deshumanización extrema perpetrada por el nazismo, en esa cosificación (*figuren*) del ser, la palabra desaparece. La sobre-cosificación del hombre por el hombre, una animalización incluso, abre una distancia —un abismo— entre la palabra y el ser. Es por lo que Robert Antelme en *La especie humana* escribe: «No esperábamos que emitieran una palabra. Esperábamos otra cosa, quizás un bramido o un chillido» [citado en Didi-Huberman: 233]. Al privar al otro del lenguaje, al restringirle la capacidad lingüística, se impugna la misma posibilidad de ser sujeto, cosificándole. Se le niega una identidad, una existencia incluso: «Cuando se realiza ontológicamente, la conciencia del yo pleno implica el sometimiento y quizá la destrucción de otro. Todo reconocimiento de otro es agonístico» [Steiner: 74]. De ahí la significación de la morcilla de Gottfried, esa improvisación que el Delegado, incapaz de un gesto crítico, solo puede interpretar como mero «arranque lírico»



[*Himmelweg*: 305], sin percibir la connotación subversiva que contiene en tanto que lenguaje propio¹⁰.

Himmelweg plantea el dilema sobre el lenguaje de los vencidos. Los vencidos son los que no tienen voz, los que tan solo tienen silencio para expresarse libremente y Mayorga deja que hablen con su silencio. No pretende erigirse en la voz de los perdedores, sino subrayar su silenciamiento. Si ante lo inimaginable se abre un abismo de silencio, es necesario dejar resonar el silencio de los vencidos puesto que el silencio resuena, cuestiona. En este sentido, el autor priva a Gottfried de un monólogo. La misión del teatro para Mayorga no es la de «competir con el testigo», es decir, no es la de reproducir, sino «construir una experiencia de la pérdida» [2016: 171-72]. A partir del silencio, el autor interpela al espectador:

Hay un teatro histórico crítico que hace visibles heridas del pasado que la actualidad no ha sabido cerrar. Hace resonar el silencio de los vencidos, que han quedado al margen de toda tradición. En lugar de traer a escena un pasado que conforte al presente, que lo confirme en sus tópicos, invoca un pasado que le haga incómodas preguntas [2016: 163].

El lenguaje de los vencidos o los silenciados, ese lenguaje contra el que se construye la representación del Comandante o la suprarrepresentación nazi, sería uno de los puntos medulares de la obra: el silencio como condición de posibilidad de la palabra en tanto que se constituye en la única manera de hablar tras los campos de exterminio —ese grado cero del lenguaje que significó Auschwitz—, como forma para volver a decir lo que no se dijo, lo que se calló. A partir de Auschwitz es necesario hablar, escribir, leer de otra forma. Construir un lenguaje estético que parta del silencio para fundar un nuevo lenguaje ético que no sea heredero de ese lenguaje logocéntrico, burocrático, instrumentalizado, ese lenguaje que buscó silenciar el lenguaje del otro, borrar la existencia y el recuerdo del

¹⁰ Para la reflexión en torno a la función creadora del lenguaje en la dramaturgia mayorguiana, véase Peral Vega [29-33].



otro, ese lenguaje que posibilitó la barbarie puesto que *Himmelweg*, como hemos señalado, pone de manifiesto el correlato entre barbarie y cultura a través de la figura del Comandante. Auschwitz equivale a la laceración del lenguaje: las palabras ya no significan en el *lager*: «Parece que el lenguaje no quiere (o no puede) hablar del Holocausto. Pero, ¿cómo es posible hablar de [o contra] la barbarie, en el mismo lenguaje que expresó la Muerte?» [Mèlich: 174]. El silencio de los vencidos será el lenguaje que, oponiéndose al logocentrismo, construya un lenguaje que, vaciándose de pasados estigmas, resignifique las palabras, pues ¿cómo hablar después de la Shoah a través de un lenguaje que ha servido para expresar y construir la barbarie? ¿Cómo recuperar el lenguaje si este ha sido instrumentalizado, falseado y neutralizado? Es por eso que el propósito del dramaturgo no consiste en ponerse en el lugar de las víctimas, sino hacer resonar su silencio. Así, aboga por el canto catártico: el canto de Rebeca al muñeco, a Walter, que cierra la obra: «Una canción para acabar» [*Himmelweg*: 332].

6. La no-mirada

Si el rostro es el punto de partida de la relación dialógica con el otro y del discurso, esos personajes que apenas poseen una identidad no resultan visibles más que en el marco de la representación de la obra de teatro, en la obra engastada. La víctima carece de espacio de representación ya que «la puesta en escena del verdugo compromete la destrucción de la representación del otro» [Nancy: 59]. Si el infierno es la ingestión del otro [Mèlich: 180], el infierno inmanente que fue Auschwitz, un genocidio que se ideó y articuló como forma de olvido, canceló la posibilidad de la imagen [Didi-Huberman: 72], anulando de este modo la representación de las víctimas y resultando, por tanto, en la constatación de la negación del otro en el discurso totalitario del nazismo en cuanto que la imagen del otro se destruye incluso como mera posibilidad. En el proceso de desimaginación nazi, ¿cómo ver aquello a lo que se le ha quitado la imagen? ¿Cómo ver al otro si su imagen ha sido cancelada? La ausencia de mirada en los campos



de exterminio significa la negación del otro. No se vio porque el otro había sido borrado; la alteridad había sido anulada pues en la barbarie no hay otro. En cuanto que se elimina la otredad, se descompone por tanto la capacidad representativa del otro.

La Shoah fue un acontecimiento invisible en la medida en que los nazis se encargaron de borrar toda huella, convirtiendo el *lager* en lugar borrado, y, como tal, no se podía ver, tautología que permite analizar esa no-imagen o des-imagen, es decir, lo que no tiene imagen y que por ende no se puede imaginar: «La Shoah fue y continúa siendo sin imagen. Se sabía, pero no se vio. Porque no había nada que ver» [Wajcman: 226]. Así el Comandante afirma:

Lo que les aguarda en el bosque: aquello que se puede ver, pero que no se puede imaginar. Por eso, sea lo que sea lo que vayan a ver aquí, no lo cuenten. No serían creídos y si insistiesen, serían tomados por locos [*Himmelweg*: 315-16].

También en *Himmelweg* el horror queda oculto: humo, ceniza y tren son palabras recurrentes que, sin embargo, no aparecen en la acción más que a modo de telón de fondo, provocando una tensión dramática constante, una violencia palpable pero no explícita en tanto que quedan fuera del lugar de la representación: «Me parece escuchar los trenes atravesando el silencio del bosque» [304]. «De vez en cuando se escucha el ruido de un tren» [307]. «¿Han venido siguiendo la sombra del humo?» [314]. Como afirma Mayorga:

No hay ningún momento de *Himmelweg* en que aparezca violencia física explícita. Tal cosa sería ingenua y engañosa: nada que pongamos en escena podría representar el horror de la cámara de gas. Sin embargo, *Himmelweg* es una obra atravesada por la violencia [2011: 270].

El Delegado —quien se nos presenta como un hombre compasivo: «siempre me ha importado la gente» [*Himmelweg*: 299], «mis padres me educaron en la compasión. Nunca cierro mis ojos al dolor ajeno» [303]—



encarna esa ausencia de mirada, esa imposibilidad de ver. Está condenado a no-ver. A la no-mirada. La no-mirada responde a la aseveración de Wajcman de que se sabía pero no se vio [226]. El Delegado se excusa porque sabe que en su silencio, en su imposibilidad de ver, fue cómplice. Ha ido a mirar y no ha sido capaz de ver: «Yo he venido a mirar. Yo soy los ojos del mundo» [*Himmelweg*: 303]. El Delegado (nos) dice:

Al llegar a Berlín, escribí mi informe. Mi memoria vuelve a escribirlo todas las noches. La gente me pregunta: «¿No viste los hornos? ¿No viste los trenes?». No, yo no vi nada de eso. «¿El humo?» «¿La ceniza?» No. Todo aquello que dicen que había aquí, yo no pude verlo [305].

En ese sentido, supone el triunfo del nazismo en cuanto que «la esencia del plan nazi es volverse él mismo (y por lo tanto volver a los judíos) totalmente invisible» [Wajcman: 225]. El Delegado encarna ese primer mundo que permaneció sin mirada: «Lo que no se puede ver y lo que no se quiso ver, sobre lo que el mundo entero mantuvo los ojos cerrados. Lo que tuvo lugar en todo sentido sin mirada» [Wajcman: 233]. Ese primer mundo, en definitiva, que calló ante la barbarie: «Fue el primer mundo el que permaneció silencioso. Culpable frente a las víctimas, este silencio era más que culpable» [Wajcman: 222]. ¿Por qué ese silencio, que es el silencio del Delegado? Porque en Auschwitz la pregunta no tenía cabida:

En Auschwitz no está permitido preguntar, no se puede preguntar ¿por qué? Auschwitz es todo el mundo, la totalidad, y la pregunta, la acción de preguntar, es la primera forma de cuestionar el «orden» establecido y presentar la diferencia, la exterioridad [Mèlich: 173].

A través del monólogo del Delegado, el dramaturgo implica al lector/espectador en esa incapacidad de ver el horror¹¹. El tema de la mirada, por tanto, cobra un peso significativo en *Himmelweg*. Ese mirar y no ver se

¹¹ Tal como expone Peral Vega, Mayorga «traslada al espectador un doble imperativo moral: tomar conciencia de su ceguera y, a la vez, de la responsabilidad de *revisitar* la historia, reciente o lejana –lo mismo da– para franquear otras puertas tras las cuales yazcan escondidas otras víctimas» [58].



relaciona con la incapacidad crítica que impone una sociedad alienada, reificada: «Conviene recordar que la crisis de la crítica es la antesala de la barbarie» [Mayorga, 2016: 25]. El Delegado compara el reloj construido por un fabricante de juguetes automáticos con la forma autómatas de hablar de Gottfried; nota la artificialidad, el artificio escénico. Nos dice: «La estación huele a pintura reciente. La orquesta, los columpios, todo me parece, de pronto, igual de extraño que la voz del alcalde» [*Himmelweg*: 303]. O, más adelante:

Los niños se miran sin saber qué hacer, como si ese momento no estuviese previsto. Gottfried deja de hablar, como si tampoco él supiese qué toca hacer. El comandante se agacha a recoger la peonza. Me pregunto si no será también él, el comandante, una pieza de mecano. Demasiado amable, demasiado culto [303].

Pese a esa percepción del artificio, la suya es una mirada que no ve porque en el nazismo la alteridad ha sido anulada, se ha anulado la pulsión escópica en cuanto reconocimiento del otro. No es capaz de mirar a la cabeza de la Gorgona, ese monstruo que le devoraría en su abyección:

como si hubiera allí algo similar a la cabeza de la Gorgona, que no se puede, ni se quiere, ver a ningún precio; algo tan inaudito que se trata de hacerlo comprensible poniéndolo en relación con categorías que son, a la vez, más extremas y más familiares: la vida y la muerte, la dignidad y la indignidad [Agamben: 84].

El Delegado espera una señal, un gesto de aquellos que han sido convertidos en autómatas y que, por tanto, ya no son capaces de un gesto propio; han perdido (más bien, les ha sido arrebatada) cualquier forma de voluntad o de conciencia. Espera un gesto, es decir, una ruptura de la ficción, pero no es capaz de percibir los gestos —ni la morcilla de Gottfried ni las palabras que pronuncia Rebeca—, esos gestos que amenazan, tensionando, la perfección buscada de la obra total. El Delegado asume la invisibilidad del horror, encarnando ese no-mirar y validando, a la par, la



ficción perpetrada por el Comandante. Al no ver más allá de esa *mise-en-scène* que tiene lugar ante sus ojos, sanciona el pacto de ficcionalidad.

7. Mirar a la Gorgona

La humillación del hombre por el hombre que llevó a cabo el nazismo puede vincularse a la figura de la Gorgona, ese monstruo mitológico al que nadie se atreve a mirar a los ojos a riesgo de transformarse en piedra. El mito de Perseo y la Medusa nos habla de esa incapacidad de ver el horror si no es a través de la mediación de una imagen pues, siguiendo las indicaciones de Atenea, Perseo solo puede cortarle la cabeza a la Gorgona mirándola a través de la imagen que se refleja en el azogue bruñado de su escudo. Gorgona, metáfora del horror, simboliza los mitos que la Ilustración, como mito disfrazado de progreso, quería disolver [Adorno y Horkheimer: 59], ese mito que condujo a la barbarie totalitaria en tanto que la barbarie se explica por el predominio del pensamiento mítico.

En Auschwitz se consuma una aporía: quien ve a la Gorgona se transmuta, por el hecho mismo de verla, en un no-hombre, en un «musulmán». ¿Quién es capaz de mirar de frente al rostro del horror si no el no-hombre, el que habita en ese estadio intermedio entre la vida y la muerte? El verdadero testigo, el testigo integral, es quien ha visto a la Gorgona pero no puede sobrevivir para testimoniar precisamente por haberla visto pues ver la Gorgona significa convertirse en un no-hombre: «La Gorgona y el que la ha visto, el musulmán y el que da testimonio en su lugar, son una mirada única, la misma imposibilidad de ver» [Agamben: 55]. Siendo un estado de no retorno, acarrea la paradoja de la imposibilidad de dar testimonio. El acto de mirar a la Gorgona se relaciona, así, con la des-imagen y la destrucción del otro en el *lager*, con la invisibilidad del horror en cuanto que suprarrepresentación. La inviabilidad de ver el horror propia de la imagen nazi. De esta tesis, de la Gorgona como imagen absoluta [Didi-Huberman: 259] que no puede aprehenderse, se deriva la imposibilidad de ver del Delegado. El miedo a mirar de frente a la Medusa



se extendió por Europa: «Y afuera, desde donde se podía ver, los vecinos no vieron nada, los visitantes del campo no vieron nada, y las naciones no vieron nada. Un desastre tuvo lugar a la vista de todo el mundo y nadie vio nada» [Wajcman: 234].

8. El tiempo de los vencidos

Himmelweg presenta una estructura narrativa no lineal en consonancia con las «Tesis sobre la filosofía de la historia» de Walter Benjamin¹². Así como Benjamin en su concepción del tiempo como cesura en la creencia en una teleología histórica positiva, hace saltar el *continuum* de la historia, Mayorga quiebra el continuo temporal, lo interrumpe (pues la interrupción encauza la reflexión) por mor de una simultaneidad temporal que, a modo de constelaciones, se erige en símbolo de ese tiempo-río, ese tiempo-retorno puesto que, siguiendo la cita de Karl Kraus que encabeza el parágrafo 14 de las «Tesis» [2015: 77], la meta es el origen. Es el tiempo de la rememoración. Es el tiempo de los vencidos. Es el tiempo mesiánico de Benjamin que redime a los sometidos y humillados, simbolizados en este caso por los judíos condenados a representar un discurso que los silencia y aniquila. Como discípulo de Benjamin, Mayorga se posiciona en la tradición de los oprimidos¹³, las víctimas de la historia, en favor de la verdad, una verdad emancipadora, redentora, porque «Gottfried todavía está en peligro» [Mayorga, 2011: 271].

Al leer *Himmelweg* a la luz de la concepción del tiempo de Benjamin se pone de relieve la relación dialéctica que se establece entre lo que ha sido y el ahora, es decir, no meramente la relación con el pasado. Para Benjamin esa relación dialéctica lo es en cuanto que no se trata de «un discurrir, sino de una imagen en discontinuidad» [2005: 464], por lo que la interrupción y

¹² La impronta benjaminiana está presente en el texto, así como en gran parte de la dramaturgia mayorguiana. Cabe notar que la tesis doctoral de Mayorga se titula *La filosofía de la historia de Walter Benjamin*.

¹³ Uno de los referentes teatrales de Mayorga es *Los persas* de Esquilo, «guerra que por cierto Esquilo eligió contar desde los vencidos» [Mayorga, 2016: 154].



la repetición devienen conceptos axiales. Así, estableciendo una analogía, también en Mayorga lo discontinuo, lo fragmentario, ocupa una posición fundamental: la influencia de Benjamin en la concepción teatral de Mayorga se hace patente en la estructura dramática de *Himmelweg* en la que no rige el tiempo lineal cronológico pues la obra se divide en cinco escenas que se establecen como constelaciones. La estructura narrativa del texto teatral no es gratuita, sino que se extiende contra el sentido teleológico de la historia que se basa en la idea de progreso, esa concepción histórica occidental de un tiempo vacío y homogéneo contra la que opone lo simultáneo como ley temporal, enlazando así el presente con el pasado en un posicionamiento político que transmuta el teatro histórico en político contra un pasado museístico. Es la noción de *Jetztzeit* (el tiempo-ahora) benjaminiano, como dialéctica en suspenso: el encuentro entre pasado y presente (el pasado irrumpe y se actualiza en el presente) se contrapone a la visión historicista que clausura el pasado, contra esa imagen eterna del pasado de la que hace gala el historicismo, que es la historia de los vencedores, y que queda simbolizado por el reloj congelado en las seis de la mañana: «No pueden irse sin ver el reloj de la estación» [*Himmelweg*: 314]. Así, Mayorga afirma que

frente a un teatro histórico museístico que muestra el pasado en vitrinas, enjaulado, incapaz de saltar sobre nosotros, definitivamente conquistado y clausurado, hay otro en que el pasado, indómito, amenaza la seguridad del presente. Un teatro que, en lugar de traer a escena un pasado que confirme al presente en sus tópicos, le haga incómodas preguntas. El mejor teatro histórico abre el pasado. Y, abriendo el pasado, abre el presente [2016: 171].

En consonancia con la concepción mesiánica del tiempo que desarrolla Benjamin, *Himmelweg* permite la reflexión sobre las víctimas de la historia, los vencidos, pues la ruptura de la linealidad persigue un modo de representación que se haga cargo de la imposibilidad última de la representación de la Shoah. Se despliegan, en este sentido, diversos tiempos: por un lado el tiempo de la historia, 1944, y por otro el tiempo del discurso,



el aquí y el ahora de cada lectura o representación. Pero también el tiempo de los vencedores y los supervivientes (que es el tiempo desde el que el Delegado y el Comandante pronuncian sus monólogos) y el tiempo de los vencidos que se hallan inmovilizados temporalmente: el reloj que siempre marca las seis en punto de la mañana, la hora en que llega el tren cargado de prisioneros, marca también el tiempo que no pasa para las víctimas que están congeladas en el tiempo. Así, en ese tiempo detenido, el Delegado cada noche vuelve a escribir su informe [*Himmelweg*: 305], cada noche rehace sus pasos por la rampa, cada noche su mano se cierra sobre el pomo de la puerta:

Hago este camino cada noche. Cada noche sueño que camino por esta rampa y llego ante la puerta del hangar. La abro y aquí están, sonriéndome, esperándome Gottfried y todos los demás [306].

En las palabras del Delegado resuena el eco mesiánico del tiempo de Benjamin. El Delegado está atrapado en ese instante que revive cada noche pero en su sueño recurrente es capaz de abrir la puerta del hangar: el sueño redentor. Ese gesto se convierte en una imagen dialéctica en tanto que en ella está escondido el tiempo, en tanto que suspende la imagen del pasado en fuga. Es el clímax de la acción dramática que, sin embargo, no se resuelve, o se resuelve negativamente en el tiempo de los vencedores: «Mientras ellos bajan por la rampa, cuando apoyo mi mano sobre la puerta del hangar [...] ¿Cree que voy a abrir esa puerta? También yo creo que voy a abrirla» [*Himmelweg*: 305]. En ese gesto abortado el autor convoca a la conciencia del lector/espectador, haciéndole incómodas preguntas pues, bajo el prisma de Mayorga, «el teatro no sucede en el escenario, sino en el espectador, en su imaginación y en su memoria» [2016: 88]. Entendido el teatro como arte político, el autor traslada la responsabilidad al lector/espectador que, en el ahora, lee/asiste a la lectura/representación. En tanto que la obra engastada en la obra-marco conlleva la creación de un personaje-público, involucra a este en la acción, obligándole a tomar partido



continuamente: el lector/espectador es los ojos del mundo y, tal como afirma Wajcman, mirar compromete [229]. Así, hay implícito un discurso ético en Mayorga pues (nos) compromete en la invisibilidad:

A mi juicio, el más importante teatro del Holocausto es aquel que ha sido capaz de incitar al duelo por las víctimas y, al tiempo, hacer que el espectador mire a su alrededor y dentro de sí, preguntándose por lo que queda del veneno de Auschwitz y por lo que en sí mismo hay de verdugo o de cómplice del verdugo [Mayorga, 2016: 167].

En un ejercicio de parábasis, se derrumba la cuarta pared con la pretensión de acentuar la continuidad entre escena y público y, en última instancia, que el lector/espectador genere una experiencia. «Los personajes miran de vez en cuando a un espectador como si se hiciesen conscientes de que están siendo observados por él» [*Himmelweg*: 307]. En su puesta en escena, *Himmelweg* cuestiona y pone en crisis las convicciones del espectador, situándolo en el presente, en el tiempo del ahora de Benjamin (el *Jetztzeit*), haciéndole partícipe de sus reflexiones y, en última instancia, responsable del sentido [Mayorga, 2016: 242]. Es decir, exige la integración del lector/espectador (del otro) en tanto que está dialogando con él en el tiempo del ahora, ubicando así la acción dramática en el presente. Tanto el monólogo del Comandante «Así será el silencio de la paz» como el monólogo del Delegado «El relojero de Núremberg» se dirigen al lector/espectador. El teatro, que Mayorga entiende como medio asambleario que «convoca a la polis y dialoga con ella» [2016: 131], se erige en arte político que interpela al lector/espectador en esa acción conjunta de abrir el pasado para abrir el presente.

9. Metateatralidad como recurso ético

A la prohibición de la representación, Mayorga, pese a aceptar ese interdicto, opone la metateatralidad como estrategia dramatúrgica y política: opta por una representación que parte paradójicamente de la imposibilidad de la representación al ubicar a las víctimas en el plano de la



metateatralidad. La función vertebradora del recurso metateatral en *Himmelweg* se ubica en los monólogos del Delegado y del Comandante, que entrañan una forma simple de metateatralidad como es la ficcionalización del público, y en la escena cuarta sobre el proceso de creación y composición de la obra de teatro a través de un diálogo autorreferencial entre el Comandante y Gottfried. *Himmelweg* se constituye en reflexión metateatral sobre lo irrepresentable, erigiéndose, por tanto, en tentativa de responder a esa pregunta sobre el límite entre la ética y la estética, a la par que sobre la tensión que se produce entre ambas a través de lo metateatral pues, como afirma Mayorga, «el Holocausto es la prueba de fuego del teatro histórico, el acontecimiento que replantea los límites —estéticos y morales— de una representación escénica del pasado» [2016: 170]. Desde postulados que privilegian la ética por encima de la estética, *Himmelweg* responde a la pregunta formulada por el mismo Mayorga en uno de sus textos teóricos: «¿cómo representar aquello que parece tener una opacidad insuperable?; ¿cómo comunicar aquello que parece incomprensible?; ¿cómo recuperar aquello que debería ser irrepetible?» [2016: 170]. A través de la metateatralidad.

El recurso metateatral se constituiría como una imagen-espejo [Didi-Huberman: 259] a través de la cual mirar el horror pues solo es posible ver la cabeza de la Gorgona indirectamente, a través de una imagen a modo de escudo de Perseo alzado contra la mirada del monstruo. La mediación de la imagen se hace necesaria en tanto que opción ética que prevalece frente a la mera reproducción. No se trata de levantar el velo del horror¹⁴, sino de abrir resquicios al lector/espectador. En el texto enmarcado dentro del texto, la metateatralidad como dispositivo genera una distancia estética que posibilita al lector/espectador tomar distancia respecto de la ficción y descubrir la condición artificial de la obra en la medida en que el metateatro, como género autorreflexivo, busca un cuestionamiento de los elementos ficticios y

¹⁴ «Toda imagen del horror es un velo del horror» [Didi-Huberman: 238].



reales de la obra. Así, el juego teatral suscita la interrupción de ese universo ficticio que se pone en escena para impugnar las convenciones establecidas (esa historia conquistada, clausurada, museística) y generar un espacio de reflexión. Ese juego de distancias posibilita paradójicamente acortar la distancia, es decir, traer el pasado al presente para volver presente lo ausente: re-presentar, pues etimológicamente re-presentar significa volver a presentar. Volver a presentar al otro. Hacer presentes a las víctimas en el tiempo del ahora de Benjamin. En definitiva, la alegoría de la imagen-espejo o imagen-escudo como vehículo para pensar lo invisible, lo indecible, lo irrepresentable.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid, Trotta, ed. 2009.
- ADORNO, Theodor W., «Dialéctica negativa», en *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad*. Madrid, Akal, ed. 2005.
- AGAMBEN, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia, Pre-textos, ed. 2014.
- ARENDT, Hannah. *Los orígenes del totalitarismo*. Taurus, Madrid, ed. 1974.
- AZNAR SOLER, Manuel, «Memoria, metateatro y mentira en Himmelweg», estudio introductorio, en MAYORGA, JUAN; *Himmelweg*, Ciudad Real, Ñaque Editora, 2011, pp. 15-112.
- BENJAMIN, Walter, *Libro de los Pasajes*. Madrid, Akal, ed. 2005, pp. 459-490.
- _____, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros textos*. Buenos Aires, Ediciones Godot, ed. 2015.
- CRAIG, Edward Gordon, «El actor y la supermarioneta», en *El Arte del teatro*. México D.F., UNAM-Gaceta, 1987, pp. 113-148.



- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona, Paidós, ed. 2016.
- GRANDE ROSALES, M^a Ángeles, *La noche esteticista de Edward Gordon Craig. Poética y práctica teatral*. Alcalá, Universidad de Alcalá de Henares. Servicio de Publicaciones, 1997.
- MAYORGA, Juan, «Entrevista de Manuel Aznar Soler a Juan Mayorga sobre *Himmelweg*», en *Himmelweg*, Ciudad Real, Ñaque Editora, 2011, pp. 269-276.
- _____, «Himmelweg», en *Teatro 1989-2014*. Segovia, Ediciones La Uña Rota, ed. 2015.
- _____, *Elipses*. Segovia, Ediciones La Uña Rota, 2016.
- MÈLICH, Joan-Carles, «El silencio y la memoria. “¿Cómo se puede tocar a Schubert por la noche, leer a Rilke por la mañana y torturar al mediodía?”». *Ars Brevis*, 1997, núm. 3, pp. 171-188.
- NANCY, Jean-Luc, *La representación prohibida*. Buenos Aires, Amorrortu editores, ed. 2006.
- PÁL PELBART, Peter, «La vergüenza y lo intolerable. Cine y holocausto». *Filosofía de la deserción. Nihilismo, locura y comunidad*. Buenos Aires, Tinta Limón, 2009, pp. 269-289.
- PERAL VEGA, Emilio, «Introducción», en MAYORGA, JUAN; Hamelin. *La tortuga de Darwin*. Madrid, Cátedra, 2015, pp. 11-91.
- RANCIÈRE, Jacques, «Si existe lo irrepresentable», en *El destino de las imágenes*. Buenos Aires, Prometeo Libros, ed. 2011, pp. 119-143.
- STEINER, George, *En el castillo de Barba Azul. Aproximación a un nuevo concepto de cultura*. Barcelona, Gedisa, ed. 2006.
- WAJCMAN, Gérard, «Ética de lo visible», en *El objeto del siglo*. Buenos Aires, Amorrortu Editores, ed. 2001, pp. 209-239.



La Transición española en tres obras teatrales del siglo XXI: *El bordell* (2008) de Lluïsa Cunillé, *Transición* (2012) de Alfonso Plou y Julio Salvatierra, y *El Rey* (2015) de Alberto San Juan

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

Palabras clave:

Transición española. Teatro contemporáneo. *El bordell*. *Transición*. *El Rey*.

Resumen:

En el siglo XXI varios autores han tratado de revisar y plasmar escénicamente la etapa de la Transición española. Nos proponemos analizar tres obras de dramaturgos nacidos en los años 60 que ofrecen visiones críticas sobre este período. En *El bordell*, de Lluïsa Cunillé, varios personajes se citan en un prostíbulo cerca de la frontera con Francia, veinticinco años después de la noche del 23-F. *Transición*, escrita por Alfonso Plou y Julio Salvatierra, evoca, bajo el prisma de la teatralidad y el juego actoral, episodios cruciales antes y durante el gobierno de Adolfo Suárez, personaje que deviene símbolo de la desmemoria colectiva. *El Rey*, de Alberto San Juan, pieza inscrita en la corriente de teatro periodístico, focaliza en la etapa de la Transición a partir de la figura del monarca emérito Juan Carlos I.

The Spanish Transition in three theatrical plays of the XXI century: *El bordell* (2008) by Lluïsa Cunillé, *Transición* (2012) by Alfonso Plou and Julio Salvatierra, and *El Rey* (2015) by Alberto San Juan

Key Words:

Spanish Transition. Contemporary Theater. *El bordell*. *Transición*. *El Rey*.

Abstract:

In the 21st century, several authors have tried to revise and stage the Spanish Transition. We propose to analyze three works by playwrights born in the 60s that offer critical visions about this period. In *El bordell*, by Lluïsa Cunillé, several



characters meet in a road brothel on the border with France, twenty-five years after the night of 23-F. *Transición*, written by Alfonso Plou and Julio Salvatierra, evokes, under the prism of theatricality and the acting game, crucial episodes before and during the government of Adolfo Suárez, a character that becomes a symbol of collective dementia. *El Rey*, by Alberto San Juan, is a play inscribed in the current of journalistic theater and it focuses on the period of the Transition from the figure of the emeritus monarch Juan Carlos I.

A partir del año 2000, en pleno desarrollo de una política neoconservadora en España, comienza a darse un nuevo proceso de análisis de la transición que cuestiona el modelo oficial y hegemónico [Ruiz-Huerta, 2009: 111]. Esta tendencia se intensifica a raíz de la crisis económica de 2008. Y es que, tal como apunta Monedero [2011: 25], «Siempre que a España le chirrían los goznes de la democracia, sale la *Transición* a escena». Pero en este caso no como un ídolo resistente a cualquier inclemencia sino como un período a revisar para poder explicarnos de dónde venimos y cuáles son las bases y los orígenes de nuestra actual democracia. Es bien sabido que el olvido, la desmemoria —«un proceso de desmemorización colectiva» [Morán, 1991: 75]—, se impuso como señuelo de supervivencia y de reconciliación nacional. Señala Rodríguez López que, en plena crisis del régimen político de la Transición, en el marco del llamado movimiento del 15-M —el movimiento de los indignados del 2011—, «la urgencia por pensar el cambio político se ha combinado con la necesidad de revisar el origen de la Transición, en tanto momento fundacional y marca genética de la actual democracia» [2015: 25].

En el ámbito teatral, varios autores han tratado de revisar y plasmar escénicamente algunos aspectos de la Transición española y sus consecuencias. Nos proponemos analizar tres obras de dramaturgos nacidos en los años 60 y que empezaron a escribir en época de la democracia; esto es, pertenecientes a una generación no constituyente sino ya constituida [Viver i Pi-Sunyer, 1998: 27], esto es, que vivió su niñez entre los últimos años del franquismo y los comienzos de la Transición.



***El bordell* (2008) de Lluïsa Cunillé**

En *El bordell* —estrenada, bajo la dirección de Xavier Albertí, en el Teatre Lliure de Barcelona el 5 de noviembre de 2008—, varios personajes se encuentran en un puticlub de carretera en la frontera con Francia cuando se cumplen veinticinco años del golpe de Estado del 23-F. En este contexto, y con la Transición como fondo político, la obra constituye una metáfora —al tiempo que un sórdido retrato— de la España que hemos heredado, y acude, para su formulación ética y estética, al legado de los dramaturgos del lado más salvaje de la expresión: desde el Shakespeare feroz de *El rey Lear* y *Timón de Atenas* al esperpento alucinado de Valle-Inclán.

La acotación inicial nos sitúa espaciotemporalmente en una noche de tormenta en un burdel de carretera. En la escenografía ideada por Lluç Castells, el local está decorado con unos criterios estéticos propios de los años ochenta, la barra centra el espacio, y unas escaleras comunican con la extraescena contigua superior. En el extremo izquierdo del escenario hay una cabina rectangular de paredes translúcidas —el baño—, y en el extremo derecho está la puerta que comunica con el exterior.

La primera intervención, a cargo de la Madame —«Si l'home tingué el sexe als peus no hi hauria el perill que li hi sortissin penellons» [Cunillé, 2008b: s. p.]—, constituye una ingeniosa paráfrasis de una réplica del bufón de *El rey Lear* (*King Lear*, 1606) de Shakespeare. El Viejo Travesti está dormitando en un sofá raído, cuando entra la Viajera, que es su hija. Poco después, el Viejo Caballero, un banquero arruinado y con modales trasnochados, entra en el local y galantea con ella; incluso la saca a bailar al ritmo de *Amante a la antigua* (1980) de Roberto Carlos.

Cuando la Viajera entre en el baño, la Madame pasará el pestillo por fuera y la encerrará con su padre en la cabina. Unos monitores dispuestos a ambos lados de la barra reproducen a tiempo real lo que ocurre en el interior. El Viejo Travesti, un ex político de izquierdas, le reprocha a su hija haberse conformado con trabajar en la enseñanza secundaria, para él síntesis de todas las mediocridades. Él, por lo menos, no ha claudicado —dice—,



sino que murió para resucitar luego travestido: «Sí, la meva resurrecció va succeir aquí, en aquest bordell, fa vint-i-cinc anys, en una nit com aquesta. Jo pretenia canviar el món, i el món finalment em va posar al meu lloc» [Cunillé, 2008b: s. p.]. Por su parte, la Viajera le confiesa algo que la avergüenza mucho: que se dirige a la frontera francesa con un alumno de quince años con el que se ha fugado. Suena la canción de Burning *Mujer fatal* (1978), cuya letra —«¿Qué hace una chica como tú en un sitio como este? / ¿Qué clase de aventura has venido a buscar?»— resulta irónicamente apropiada para la situación de la Viajera, que se halla en un burdel tras haber seducido a un menor de edad. El Viejo Caballero y la Madame bailan, y la Viajera sale del local.

Aún en el baño, el Viejo Travesti silba *La Internacional* y después recita ante la cámara como una vieja actriz relegada al olvido. En su parlamento, mezcla alusiones al poder político detentado en el pasado y a su catastrófica vida personal; afirma, como una *vedette* sobreactuada, que la vida no le ha enseñado nada, solo trucos para sobrevivir. Con una navaja en la mano, ensaya un corte en la garganta.

Tras un retumbar de truenos y un relampagueo azulado, entra el Viejo Militar, sentado en una silla de ruedas y con una pistola en la mano. Dispara al aire y grita la célebre frase que pronunció el teniente coronel golpista Antonio Tejero al irrumpir en el Congreso de Diputados el 23 de febrero de 1981: «¡Todo al mundo al suelo!». La Madame no se inmuta; el Viejo Caballero ni siquiera se despierta, y el Viejo Travesti cierra la navaja. El Viejo Militar besa a la Madame en la boca, pide dos botellas de vino y se pone a jugar a los dardos. Entonces entra de nuevo la Viajera, muy mojada por la lluvia, y se sienta a una mesa.

El Viejo Travesti, enajenado, decrepito y medio desnudo —como el rey Lear—, brinda desde el baño:

VELL TRANSVESTIT.- Perquè ens vam conèixer aquí fa vint-i-cinc anys, la nit del vint-i-tres de febrer [...]. Aquella nit tots tres anàvem cap a la frontera, encara que per raons ben diferents com et pots imaginar. I de



matinada, de sobte, davant del televisor, ens vam adonar de la gran farsa de tot plegat, de com ens havien enredat [...]. La rata de banca, que anava carregat de milions, el va comprar a l'endemà i ens va proposar ser els seus socis. Vaig llençar tots els papers que portava a sobre, i que jo creia tan importants per a la memòria i el futur polític d'aquest país, en aquest mateix vàter, i vaig acceptar l'oferta [Cunillé, 2008b: s. p.].

Por su parte, el Viejo Militar brinda «Per un bordell dins d'un altre gran bordell que s'anomena Espanya!» [Cunillé, 2008b: s. p.]. La tormenta llega a su punto culminante y una racha de viento abre puertas y ventanas. Aparece el Chico, que, aturcido y paralizado en mitad de la escena, dice haber estrellado el coche: está amnésico y no recuerda ni su nombre. El Viejo Travesti, a la manera de Lear, se exclama por las noches que no se apiadan ni de cuerdos ni de locos. El joven es tan amnésico como el país en los últimos treinta años, y al militar se le ocurre que tal vez le convendría otro golpe — ¿de Estado?— para que recuperara la memoria.

La Viajera apoya la cabeza del joven en su regazo y recita un fragmento de la ópera *La favola d'Orfeo* (1607) de Claudio Monteverdi. Aparece por la escalera el Viejo Cliente, al que llaman Majestad y que está poseído por el espíritu del rey Juan de Shakespeare (*King John*, 1597). En seguida se muestra dispuesto a ofrecerle al joven amnésico el alto cargo de Jefe de la Casa Real española.

La Madame baja las escaleras con el abrigo puesto y una maleta en la mano; huye de allí porque todas las prostitutas están muertas: al parecer, al Viejo Cliente se le ha ido la mano con los somníferos. El Viejo Militar propone hacer las pruebas que su madre, de ciento tres años, le ha aconsejado siempre para comprobar si una persona está muerta de verdad: ponerle un espejo debajo de la nariz, para ver si se empaña. Sin ninguna duda se evoca aquí la escena decimotercera de *Luces de bohemia* (1924) de Valle-Inclán, la del velorio de Max Estrella, en que el anarquista Basilio Soulinake afirmaba que el poeta no estaba muerto sino que padecía catalepsia, y la portera, personaje pragmático donde los haya, pedía un espejo para ponérselo al cadáver ante la boca y ver si se empañaba.



La Madame se va, dispuesta a hacer autoestop y cruzar la frontera; la Viajera se suma a la huida mientras sigue recitando a Monteverdi. El Viejo Travesti, consciente de que jamás volverá a ver a su hija, gimotea como Lear tras la muerte de Cordelia. El Viejo Cliente está tranquilo porque al rey de España nadie puede juzgarlo, peor el Viejo Militar, fuera de sí, grita que no permitirá que nadie lo vuelva a dejar en la estacada; saca su pistola y le dispara al Viejo Cliente. Este, antes de morir, le pide un favor al Chico, que toma el bastón del difunto, da tres golpes sobre la barra del bar y dice con voz firme: «Donat que el rei no respon, el rei és mort» [Cunillé, 2008b: s. p.].

Estamos ante una pieza política inscribible en el género de la tragicomedia; en ella destacan la habilidad constructiva y el calado de los personajes, así como la potencia metafórica del lenguaje y su proyección o alcance hipertextual. Todo es decrepito y trasnochado: discos rayados, sofás raídos, banqueros descapitalizados, políticos travestidos, militares con balas de fogueo... La estética y la banda sonora, de finales de los años setenta, ofrecen un aspecto de tiempo detenido.

Los personajes, atrapados en un espacio fronterizo y en un error del pasado, encarnan estereotipos y se mueven en una atmósfera alucinada propia de los sueños. Es posible establecer un paralelismo con *El balcón* (*Le Balcon*, 1957) de Jean Genet, en que una madama regentaba un burdel donde hombres insignificantes asumían a través del disfraz roles de poder —obispo, juez y militar— en una ciudad sin nombre que sufría los estragos de una revolución. En el caso de *El bordell*, no sabemos si son individuos anodinos que sueñan haber sido grandes hombres, o más bien desechos de la política y del ejército que se crecen poseídos por los personajes de Shakespeare, de los que devienen parodia. A diferencia de la obra de Genet, aquí los hombres son los dueños del burdel y acuden allí, más que para realizar sus fantasías, para enterrar sus ilusiones. En la obra de Cunillé las esferas de influencia representadas por los cuatro viejos —expulsados del poder— son la monarquía, la alta política, el estamento militar y el sistema



financiero. El Viejo Travesti constituye el personaje más trágico —no en vano su modelo shakespeareano es Lear—, por cuanto es autocrítico y consciente de lo que ha perdido en el camino. La Madame, observadora cínica y perspicaz, es, a pesar de todo, la única que tiene alma, según el Viejo Travesti. La Hija, representante del fallido sistema educativo español, los observa sin acertar a comprender del todo la situación —precisamente porque el fracaso de la educación es el fracaso de la memoria y su transmisión—, mientras que el Chico, emisario de una juventud amnésica y sin cultura, es sobornado sin dificultades por el poder.

La dramaturgia acude a distintos referentes shakespeareanos para profundizar en la dimensión moral de los personajes [Molner, 2008: 49]: la Hija, como Ofelia y Cordelia, hace depender su felicidad de un tercero, pero acaba huyendo sola; el Viejo Travesti, trasunto del rey Lear, ha fracasado como padre y como político —ha travestido su ideología—; la Madame asume el rol de lúcido bufón de Lear, que dice a cada uno su verdad; el Viejo Militar toma como modelo a *Coriolano* (*Coriolanus*, 1609); el Viejo Caballero hace suyas algunas réplicas de *Timón de Atenas* (*Timon of Athens*, 1607), y el Viejo Cliente es poseído, por momentos, por el Juan Sin Tierra shakespeareano. El uso de citas y guiños literarios no es un mero divertimento metateatral sino un procedimiento que, sin dejar de ser paródico, dota de mayor envergadura a los personajes, los adensa y sobredimensiona, haciéndolos vibrar en el trasiego de la tradición.

Con todo, en *El bordell* prevalece lo grotesco por encima de lo trágico. La máscara, la fantochada, la distorsión del personaje procede de la tradición del esperpento. Si con su esperpento Valle-Inclán mostraba las miserias y horrores de la España borbónica, Cunillé retrata de manera fantasmagórica, pero también incisiva, grotesca y ácida, las circunstancias y consecuencias de este período de la historia reciente de España llamado Transición.

Estos personajes anónimos, trabajados con moldes farsescos, evocan, a través de determinadas referencias, a personajes políticos concretos. Así,



el grito del militar remite a Tejero y a la amenaza del búnker franquista. Por su parte, el travestido representa a un alto cargo de la izquierda política que se vendió a la monarquía —y la referencia es multívoca pues no se refiere a un político en concreto sino a todos cuantos se sumaron al llamado consenso, en lo que fue un pacto entre élites y una solución oligárquica que benefició al franquismo sociológico—. El banquero representa el poder fáctico de las finanzas, que tanto contribuyó a afianzar a una determinada clase política, a fin de no perder sus privilegios. Por último, el rey, figura inviolable, goza sin rendir cuentas a nadie. La lectura que subyace a este entramado de relaciones es que el monarca, con su pactismo, los encubrió a todos durante esos veinticinco años, y a cambio obtuvo la omisión de sus faltas y devaneos. Al fin y al cabo, a él es a quien más benefició el régimen democrático, por cuanto permitió la supervivencia de la monarquía.

En palabras del director, Xavier Albertí, «La virtud de la obra es lograr el equilibrio entre la fábula, para hacer creíbles y reconocibles esos personajes, y las máscaras grotescas que llevan puestas» [Fondevila, 2008: 35]. Para Gallardo [2017: 9-10], el teatro de Cunillé parte, como el de Valle-Inclán, de la constatación de una realidad española degradada hasta el punto de que solo puede traducirse teatralmente por lo contrario de la tragedia; esto es, la farsa, la parodia y un grotesco sistemático. Así pues, la máscara, la fantochada y la distorsión del personaje, procedentes de la tradición del esperpento, devienen eficaces instrumentos de intervención en lo real y al servicio de un teatro comprometido.

***Transición* (2012) de Alfonso Plou y Julio Salvatierra**

Transición, de Alfonso Plou y Julio Salvatierra, evoca, bajo el prisma de la teatralidad y el juego actoral, episodios cruciales antes y durante el gobierno de Adolfo Suárez, personaje real y ficticio a la vez que deviene símbolo de la desmemoria colectiva. La obra, un juego de espejos entre realidad y ficción, yuxtapone distintos planos espaciotemporales y se adentra por los vericuetos de lo metateatral. El período de la Transición



española es evocado a través de múltiples aspectos —agentes políticos de primer orden, consignas, fragmentos de discursos, anuncios, canciones— y desde una mirada no exenta de nostalgia, pero tampoco de ironía. El montaje, dirigido por Carlos Martín y Santiago Sánchez, se estrenó el 9 de noviembre de 2012 en el Palacio de Festivales de Cantabria.

Se distinguen en la pieza tres líneas de acción: los principales hechos históricos recordados por la memoria alterada de un paciente; el reflejo de la música, la televisión y la sociedad de la época, y finalmente un debate actual sobre el sentido de la Transición y cómo condicionó la realidad posterior. En las paredes del cubículo en que sucede la acción reverberarán de vez en cuando imágenes de otro tiempo.

En la primera escena, situada en un plató, en el curso de la grabación de un programa especial dedicado a la Transición, un personaje llamado Adolfo responde a las preguntas del Presentador y es rebatido por Inés, una joven titulada en sociología y estudios políticos que recoge los argumentos de la crítica a la transición y califica este período de «enjuague para librar de responsabilidades, olvidar las conductas injustas y asegurar el futuro inmediato de la clase política» [Plou y Salvatierra, 2013: 29-30].

En una pausa de grabación, el Presentador, el Sonidista y el Regidor se dejan llevar por sus recuerdos de infancia. Cantan sintonías de programas de los años setenta y encadenan referencias a emisiones del principio de la Transición. En los paneles del dispositivo escénico, se proyectan imágenes de la concentración en la Plaza de Oriente, el 1 de octubre de 1975, tras la ejecución de Salvador Puig Antich, y se oye un fragmento del discurso de Franco de ese día. A continuación, se muestra el momento de la Jura de los Principios del Movimiento por parte de Juan Carlos de Borbón, en las Cortes Franquistas de 1969. Suena *Mi Querida España* (1975) de Cecilia, y los actores realizan una coreografía sobre unas imágenes de fondo: la muerte y el velatorio de Franco, los funerales de los cinco abogados laboristas asesinados en Atocha, las primeras elecciones democráticas, el



23-F, el triunfo de la selección española, las colas en las oficinas de empleo, etc.

La canción se transforma en el hilo musical de una clínica privada. Las siguientes escenas alternarán los espacios de la clínica y el plató televisivo, además de otros puramente mentales. Acaban de ingresar a un paciente llamado Adolfo y los cuidadores no se ponen de acuerdo en si se trata del expresidente Suárez o no. El paciente confunde a la fisioterapeuta con la reina Sofía, y al enfermero con el Rey. Después reconocerá en otra enfermera a su mujer Amparo. Un enfermo llamado Tomás asumirá —en la confusa mente de Adolfo— la identidad de Torcuato Fernández-Miranda, presidente de las Cortes Franquistas y del Consejo del Reino. El doctor Gutiérrez entra dando un taconazo militar, y su identidad se funde con la del general Gutiérrez Mellado, quien anuncia que el presidente del Gobierno, Carrero Blanco, ha muerto víctima de un atentado. Así pues, el espectador se traslada al 20 de diciembre de 1973; después será informado del rápido y fulgurante ascenso político de Suárez: «me han nombrado, director de Radiotelevisión [...]. En cuanto vuelva de mear, seré ministro» [Plou y Salvatierra, 2013: 53].

Adolfo, el paciente, se sitúa en el día de la elección del nuevo presidente del Gobierno. Tomás/Torcuato imita por dos veces el sonido de un teléfono. La segunda llamada es aquella en la que el Rey convoca a Suárez La Zarzuela para ofrecerle la presidencia del país. La demencia de Adolfo hace que el juego teatral fluya, y se cambia de tiempo y espacio con solo decirlo. La sala de la clínica tan pronto es el palacio real como la casa familiar de Suárez.

De vuelta al plató, el Presentador saca el tema de la legalización del PCE. Adolfo se apunta un tanto: lo de atraer a Carrillo fue cosa suya, «una cuestión de arrojo personal», la demostración de que «podía volar solo» [Plou y Salvatierra, 2013: 72]. Inés cuestiona el relato oficial de la Transición y relativiza —si no destruye— el mito de la monarquía. El Presentador aborda el papel de los poderes fácticos en asuntos como el



Estado de las Autonomías y algunos puntos clave de la Constitución. La República, el Federalismo, la Independencia son temas mal cerrados, e Inés se pregunta por qué a los partidos les asusta tanto hablar de ellos. También hace crítica de actualidad: achaca la crisis y el estallido de la burbuja inmobiliaria a las políticas y mentiras del PP, y más adelante sacará la cuestión de los muertos en las cunetas y los niños robados.

El doctor Felipe da el diagnóstico de Alzheimer, pero el doctor Gutiérrez no lo tiene tan claro, pues el paciente mantiene rasgos activos de una personalidad desbordante. Ajeno a los dictámenes médicos, Adolfo enumera los pasos a seguir en la Ley para la Reforma Política, cuya paternidad se debe a Fernández-Miranda. Suárez debía liquidar el búnker desde dentro y establecer acuerdos con la oposición. La primera entrevista directa entre Suárez y Carrillo —encarnado por otro enfermo de la clínica, Santiago— fue el 27 de febrero de 1977, y es recreada aquí con elementos ficcionales y otros históricos, incluido un fragmento del discurso que Suárez pronunció en TVE el 29 de enero de 1977: «Quiero que quede bien clara una cosa: de entreguismo a la subversión nada. Sin embargo, de abrir el juego político para normalizar la vida ciudadana todo». Es sabido que Suárez le pidió a Carrillo la aceptación de los estatutos de la democracia y la renuncia expresa de la sociedad comunista como objetivo; asimismo debería renunciar a la bandera republicana y aceptar el rey. A cambio, podría formar parte del juego político. De este modo, la ruptura pactada, consigna inicial de Carrillo, se convirtió en reforma pactada. En el montaje teatral, Adolfo y Santiago cantan *Libre* (1972) de Nino Bravo.

Después los dos espacios, clínica y plató, intersectan. Se escucha el pasodoble *Suspiros de España* y el paciente baila con la que cree que es Amparo, su mujer. Tras este momento de intimidad, todos los personajes cantan *Mediterráneo* (1971) de Joan Manuel Serrat y *L'estaca* (1968) de Lluís Llach, hito de la canción protesta en tiempos del tardofranquismo. En este caso, Adolfo representa el poder —la estaca— a derribar, y es tironeado por unos y otros, mientras se proyectan retratos del político y pintadas con



el lema «Suárez, dimisión». El Productor parafrasea en español un fragmento de la canción *Rasputin* (1978), de Boney M.: «Pero cuando su encanto, su gracia y su uso del poder se hicieron excesivos, infinitas voces se alzaron para pedir la cabeza de este increíble mago» [Plou y Salvatierra, 2013: 92]. Adolfo se da por aludido —Suárez tenía fama de prestidigitador de la política—, y pregunta por qué todo el mundo lo abandona.

En una escena posterior en la clínica, Adolfo, enfundado en un pijama a rayas y una americana, entra recitando el discurso del 13 de junio de 1977, marcado por el célebre «Puedo prometer y prometo». Se jacta de haber ganado el referéndum y las elecciones, y cree que su reforma superará incluso las expectativas de quienes reclamaban la ruptura. Está exultante porque se sitúa en el momento triunfal en que la UCD lidera el congreso. Mientras baraja y reparte naipes —como si se jugara a las cartas las decisiones políticas—, anuncia que creará una comisión que redacte la Carta Magna.

Los personajes del plató encarnan las más variadas fantasías. La acción se sitúa repentinamente en tierras valencianas y Adolfo canta *Al vent* (1964) de Raimon, que un Traductor traduce a un Guardia Civil, situación que nos transporta a la época franquista y a la cuestión de las nacionalidades históricas —después sonará *Zure Tristura* (1987) de Imanol Larzabal—. Aparecen Carmen Polo de Franco, el Presidente del Poder Judicial, y hasta el Cid Campeador, que, vestido con la camiseta de la selección española de fútbol, habla en castellano antiguo y recita unos versos sobre lo efímero de la realeza. El Alcalde de Valencia anuncia que edificará hoteles de cinco estrellas, spas y campos de golf. Hay aquí una clara denuncia de la corrupción de los partidos políticos. De aquellas lluvias, estos lodos.

Adolfo pronuncia parte de su discurso de dimisión, primero mirando al infinito y luego adoptando movimientos de boxeador en un entrenamiento. El discurso se vuelve ininteligible y los doctores confirman que el paciente «vive transportado permanentemente a sus falsos recuerdos con una nostalgia incontinente» [Plou y Salvatierra, 2013: 122]. En su ficha



consta que se llama Adolfo Martínez y que fue ujier en el Congreso; de hecho, estaba allí el día del golpe de Estado. Admiraba a Suárez: «Me pidió un cigarrillo [...]. También oí cómo se enfrentaba a Tejero. Un valiente, un caballero, ¿saben?, aquel hombre sabía cómo morir» [Plou y Salvatierra, 2013: 126]. Recordemos que el día del 23-F, un ujier llamado Antonio Chaves fue testigo de una dura conversación entre Suárez y el teniente coronel Tejero.

En la última escena, Adolfo, Tomás y Santiago hacen de jardineros en el patio del centro médico. Se mezclan anuncios y melodías, y el paciente Santiago llama «mi general» al médico Gutiérrez. Un poco como si fuera contagioso eso de tener recuerdos falsos. Adolfo y el enfermero, identificado con el Rey, caminan abrazados hacia el fondo de la escena. Este fin de función corresponde a la salida de escena de los artífices de la Transición, y está inspirado en la célebre foto tomada el 8 de junio de 2007 por Adolfo Suárez Illana, hijo del expresidente, cuando el Rey fue a casa de los Suárez en La Florida para hacerle entrega del Toisón de Oro: Suárez tenía un Alzheimer muy avanzado y no reconocía a nadie, pero aun así se dejó conducir por el Rey hacia el fondo del jardín.

Transición es «Un texto arrancado a jirones, de nuestro recuerdo y de nuestro presente colectivo, para transformarse en espejo público donde mirarse» [Plou, 2013: 11]. Aun sin escatimar críticas al discurso oficial o al modelo hegemónico de la Transición, lo que interesa es recontar la historia desde una aproximación emocional más que racional, apelando al espíritu de lo mítico o ficcional, que nos permite contarnos y explicar quiénes somos y de dónde venimos.

En palabras de Salvatierra, el propósito fue «recuperar un cierto teatro político, mezcla de esperpento, ironía, comedia, denuncia, reflexión» [2013: 18]. Para ello se utilizan todo tipo de recursos, desde el puro divertimento hasta la faceta metateatral. Al punto de que, en un momento dado, el personaje de Adolfo sentencia que «Vivir la política es ser el que los demás quieren que seas. Trepidante, pero un poco mentira. Eres un



personaje» [Plou y Salvatierra, 2013: 140]. La memoria colectiva es pulsada emocionalmente y celebrada de modo festivo y lúdico —así en el popurrí y en el revival de noticias, canciones, anuncios y sintonías— pero también crítico y de denuncia.

***El Rey* (2015) de Alberto San Juan**

El Rey, que se estrenó el 3 de noviembre de 2015 en el Teatro del Barrio, focaliza en la etapa de la Transición a partir de la figura del monarca emérito Juan Carlos I. Traza un recorrido biográfico del Borbón desde su llegada a España hasta la muerte de Franco; después la narración se vuelve más fragmentaria y profusa en interlocutores. Inscrita en la corriente de teatro periodístico o informativo, esta obra busca arrojar luz y aportar información contrastada sobre los dos grandes hitos que propagó el relato oficial acerca de la figura del Rey: su papel de artífice de la democracia, al renunciar a los poderes absolutos que le confirió Franco; y su papel de salvador de la democracia, al detener el golpe de Estado del 23-F.

La acotación inicial nos habla de un anciano con grandes ojos de espanto sentado en un sillón: es Juan Carlos I, y dos sombras lo acompañan. Suena un fragmento del himno de España y se oye cómo Felipe VI presta juramento como Rey en el Congreso de los Diputados el 19 de junio de 2014. La ranchera *El Rey*, de José Alfredo Jiménez, se mezcla con fragmentos del discurso de coronación de Felipe VI. Una sombra le habla y el Rey, desconcertado, piensa que acaso lo hayan secuestrado los de la ETA. Otra sombra se remonta al día de la proclamación del Rey Juan Carlos I, el 22 de noviembre de 1975. Él mismo reproduce parte del discurso y jura ante Dios y sobre los Santos Evangelios que hará cumplir las leyes fundamentales del reino y guardará lealtad a los principios que informan el Movimiento Nacional. Después recibe su corona: «¡Es mía! Me pertenece desde hace cinco siglos, a través de nueve generaciones. La historia de este país es la historia de mi familia» [San Juan, 2015: 45].



Hay un retrotraerse a la infancia, al 25 de agosto de 1948. Una sombra asume la identidad del padre de Juan Carlos, Don Juan —«hijo de rey y padre de rey, pero nunca rey yo mismo» [San Juan, 2015: 46]—, y relata su encuentro con el Caudillo, mar adentro y de barco a barco —del Saltillo de los Borbones al Azor de Franco—. El Generalísimo lo saluda con una expresividad exagerada y aclara que lo llama Alteza y no Majestad porque no está coronado —detalle tomado de los diarios de Gil-Robles [1976: 271]—. Don Juan le reprocha veladamente a Franco que se otorgue dignidades de monarca: «Y ha hecho una ley para elegir como rey a quien le dé la gana, saltándose la sucesión hereditaria. Eso es destruir la monarquía» [San Juan, 2015: 49].

Juan Carlos retoma el relato en primera persona y se remonta al 24 de noviembre de 1948, día en llegó a El Pardo y vio al Caudillo por primera vez. Explica que solo intercambiaron monosílabos interrogativos, en un diálogo absurdo, en que Juan Carlos le recitó los ríos de España y los reyes godos —en la entrevista que le hizo José Luis de Vilallonga [1993: 50], el Rey cuenta que Franco se interesó por sus estudios—. Después cuenta que empezó a estudiar en un colegio creado para él en Las Jarillas, una finca del banquero Alfonso Urquijo, y que preparó en Madrid el ingreso en la Academia Militar con el comandante de artillería Alfonso Armada. Suena el Himno de la Muerte de la Legión y las sombras hacen el saludo fascista. Juan Carlos besa una bandera española con devoción y empieza a tragársela. Entonces Franco lo releva como narrador para explicar que Juan Carlos, en una de sus visitas a Estoril, mató a su hermano Alfonso cuando estaban jugando con una pistola. El cadáver de Alfonso se levanta y suena una música bailable. Juan Carlos, a su pesar, baila. Ello confirma la percepción de que estamos en una danza de muertos, pues los interlocutores de Juan Carlos son encarnados por dos sombras, en un particular descenso a los infiernos de la conciencia del monarca.

Después Juan Carlos explica que en 1962 se casó con Sofía y se suceden una serie de referencias históricas: el nacimiento del heredero en



1968; el nombramiento de Juan Carlos como sucesor de Franco en 1969; la presidencia de Luis Carrero Blanco. En la obra teatral, el personaje de Juan Carlos le advierte a Carrero Blanco que lo van a matar; después se lo dice también Henry Kissinger, el secretario de Estado de Richard Nixon, el presidente de los Estados Unidos —varios estudios afirman que los servicios de inteligencia americanos sabían de la Operación Ogro de ETA, y no solo no impidieron el atentado sino que incluso lo facilitaron—.

Suena *Hay una lumbre en Asturias*, canción emblemática de las históricas huelgas de 1962. Su autor, Chicho Sánchez Ferlosio, recuerda que las luchas ciudadanas comenzaron la Transición, y que «El miedo ayudó a olvidar los sueños de la calle» [San Juan, 2015: 72]. A cambio— apostilla el Rey— del más grande de todos los sueños: la democracia. Juan Carlos insiste en que lo más importante era hacer la Transición sin derramamiento de sangre y sin espíritu de revancha, y es entonces cuando irrumpe Franco y le ordena a Salvador Puig Antich, militante anarquista ejecutado por garrote vil en febrero de 1974, que se siente; después hace el gesto de romperle el cuello. Y añade: «¿Sabes una cosa? Me estoy muriendo, pero aún tengo más que matar. Y lo voy a hacer. Antes de entrar en coma, voy a matar a cinco personas más: José Humberto, José Luis, Ramón, Ángel y Juan» [San Juan, 2015: 75]. Son los últimos ejecutados del franquismo, tres militantes del FRAP y dos de ETA político-militar que fueron fusilados el 27 de septiembre de 1975. Este episodio aparece referenciado también en la obra de Plou y Salvatierra.

El periodista Jesús Hermida le hace una entrevista al Rey para «una televisión que nunca ha existido» y le pregunta lo que nadie se ha atrevido nunca a preguntarle: si intercedió para lograr que los bombarderos norteamericanos que llevaron a cabo la Tormenta del Desierto contra Irak en 1991 pudieran repostar en España; y si cobró una comisión millonaria en un fondo de inversiones kuwaití llamado KIO por promover la participación española en la primera guerra del Golfo: «¿Es usted el mayor comisionista español? [...] ¿Es usted la clave de bóveda de un sistema de saqueo de los



presupuestos públicos en beneficio de las principales empresas del país?» [San Juan, 2015: 79]. El Rey responde que no se acuerda. Luego confiesa que todo su posible sentido de vida se concentra en ir recuperando los privilegios que le habían sido robados, pues nació en el exilio como un aristócrata despojado de sus privilegios.

El teniente coronel Tejero pide que alguien le explique lo que sucedió el 23-F. Juan Carlos dice haber visto en «una serie muy bonita de televisión» —sin duda, *Cuéntame cómo pasó*, producida por RTVE— que él impidió que el golpe de Estado secuestrara la democracia: «Salí en el televisor y ordené a las autoridades civiles y militares tomar todas las medidas necesarias para mantener el orden constitucional dentro de la legalidad vigente. Porque yo soy la corona, símbolo de la permanencia y unidad de la patria» [San Juan, 2015: 82]. Tal como apunta Monedero [2011: 173], la falta de legitimidad de origen del rey se reconstruyó gracias a la legitimidad de ejercicio. De este modo, el Rey dejó de ser el rehén de Franco y devino piedra angular de la democracia [Morán, 1991: 145].

Adolfo Suárez pregunta por qué dejó de ser útil. Felipe González le responde que los banqueros se cansaron de él, a pesar de que había diseñado un proyecto a su medida. Por su parte, Juan Carlos le echa en cara que quería ser el protagonista absoluto, cuando era él, el Rey, el piloto de la Transición —Powell [1991: 20] lo llamó «el piloto del cambio», capaz de sortear tanto el inmovilismo de los continuistas como la impaciencia de los rupturistas—. Suárez pronuncia un célebre fragmento de su discurso de dimisión —«Me voy para que la democracia no vuelva a ser un paréntesis en la historia de España»— y luego le reprocha al Rey que el 23 de enero de 1981 lo llamara a La Zarzuela y lo dejara solo con cuatro temibles tenientes generales, los mandos superiores de Zaragoza, Sevilla, Valencia y Valladolid. Implica al Rey en el golpe del 23-F, hasta el punto de identificarlo con el Elefante Blanco al que se refirió Tejero en los juicios.

En realidad, quien abortó la operación Armada no fue el Rey con su mensaje televisivo, sino el teniente coronel Tejero al impedir que Armada



pasara al hemicycle a proponerse como presidente. Con todo, el relato oficial presenta al Rey como el salvador de la democracia. A partir del mediodía del 24 de febrero, se inició la glorificación del Rey, al que se blindó contra críticas y expresiones satíricas. Y es este paisaje perfecto e inmóvil el que quiere cuestionar la obra de San Juan.

A lo largo del espectáculo, las sombras van asumiendo personalidades diversas. Tan pronto aparecen el compositor Chicho Sánchez Ferlosio y el cineasta Fernando Trueba como Francisco Correa y el Bigotes, dos empresarios involucrados en la trama de corrupción conocida como Caso Gürtel. Por supuesto, aparecen Franco, Don Juan, Adolfo Suárez y Felipe González, que saca a colación el tema de los GAL. El abogado y ministro de la UCD Joaquín Garrigues Walker interviene para dejar constancia de la presencia de agentes secretos americanos en torno a Juan Carlos durante sus años de aspirante a sucesor de Franco. El escritor Javier Cercas viene a consolidar los mitos de la monarquía, y lo secunda Victoria Prego. Rodolfo Martín Villa resume su trayectoria política y su fulgurante ascenso en el ámbito empresarial, mientras un noticiero radiofónico nos recuerda que fue imputado en la causa contra los llamados crímenes del franquismo por sus responsabilidades durante las huelgas en Vitoria en marzo de 1976. Se reproducen también los ditirambos a la figura de Juan Carlos I que acaudalados empresarios españoles —Juan Miguel Villar, Ignacio Sánchez Galán, Juan José Toharia—, pero también periodistas como Juan Luis Cebrián e historiadores como Santos Juliá, publicaron en los medios, con motivo de la coronación de Felipe VI en junio de 2014.

Juan Carlos, arrastrándose, consigue llegar hasta el sillón. Un Monje agustino le dice que, una vez muerto, y antes de ocupar su lugar en el Panteón de Reyes del Monasterio del Escorial, deberá pasar un tiempo en el denominado Pudridero Real, donde se depositan los cadáveres para su descomposición. El Monje evoca por anticipado la ceremonia de entrega del cuerpo, que culmina con los tres fuertes golpes en la caja del monarca difunto, llamándole por su nombre. Y el propio Juan Carlos pronuncia las



palabras que le corresponderá decir al jefe de la Casa Real: «Puesto que el rey no responde, está muerto» —recordemos que también *El bordell* de Cunillé finalizaba con esta frase—. La obra termina, pues, con la defunción de la monarquía, régimen cuya aceptación constituyó el primer consenso de la Transición.

Late en *El Rey* una voluntad de revisar y transmitir la historia; de compartir no una fábula ni una metáfora, sino una información veraz — fragmentos de discursos, entrevistas y libros de memorias— a fin de dotar a los ciudadanos de herramientas de análisis y crítica. Eso pasa por deconstruir los mitos de la historia oficial en relación con la Transición española, y por mezclar voces y tiempos en una suma heterogénea y con un claro propósito de denuncia. De este modo, *El Rey*, que se nutre de citas, parodias y escenificaciones para trazar una crónica satírica y un relato duro y cáustico de esa etapa, reafirma la determinación que mueve a Teatro del Barrio, la de erigirse en un medio de información alternativo, crítico y documentado.

Las tres obras estudiadas —a las que subyace una ingente tarea de documentación, a juzgar por las numerosas citas y referencias históricas que en ellas aparecen— cuestionan el relato oficial o modelo hegemónico de la Transición y adoptan una perspectiva crítica. *El bordell* se vale de una velada técnica alusiva de fuerte carga crítica, así como de procedimientos —la máscara, la fantochada, la distorsión del personaje— que proceden de la tradición del esperpento; todo ello se pone al servicio de un retrato ácido y grotesco de la España que hemos heredado. En *Transición*, predomina más la idea de la reconciliación y hay un cierto homenaje, entre la parodia y la gratitud, a la figura de Adolfo Suárez, así como un ambiente festivo que apela a la memoria cultural colectiva; ello no impide que asome una crítica contumaz, personalizada por el personaje de Inés, a la herencia que la Transición ha dejado. *El Rey* es la obra más claramente de denuncia; en ella



desfilan, como espectros, algunos protagonistas de la etapa, y se evidencia cuán alargada es la sombra que proyectan aún en nuestros días. En las tres hay guiños de actualidad y referencias a la corrupción y a la impunidad del poder, como la alusión a los proboscidios en *Transición*; o como la referencia, en *El Rey*, a la voluntad expresada en noviembre de 2014 por Jaime Domínguez, autoridad máxima del Ejército de Tierra, de intervenir militarmente en Cataluña.

En las tres piezas late la reivindicación de una política de la memoria adecuada a la historia española, así como la convicción de que la relectura de la Transición es la condición de posibilidad de una pedagogía democrática y de una ciudadanía crítica.

BIBLIOGRAFÍA

- CUNILLÉ, Lluïsa, *El bordell*, Barcelona, Fundació Teatre Lliure, 2008.
- FONDEVILA, Santiago, «Albertí dirige *El bordell*, tragicomedia sobre el 23-F», *La Vanguardia*, 2008, 4 de noviembre, 35.
- GALLARDO, Laurent, «El teatre de Lluïsa Cunillé: un art de la fuga?», [en línea], en *Opuscle Lluïsa Cunillé*, <<https://www.tnc.cat/ca/epicentre-lluïsa-cunille>> [consultado el 15-10-2017], 7-13.
- GIL-ROBLES, José María, *La Monarquía por la que yo luché: páginas de un diario, 1941-1954*, Madrid, Taurus, 1976.
- MOLNER, Eduard, «El burdel español» [en línea], en *Documents de Dansa i Teatre* 15, <<http://www.teatrelliure.com/webantiga/1213/documents/ddt/ddt15/DDT15.04.ElBordell.pdf>> [consultado el 15-10-2017], 48-49.
- MONEDERO, Juan Carlos, *La Transición contada a nuestros padres*, Madrid, Los Libros de la Catarata, 2011.



- MORÁN, Gregorio, *El precio de la transición. Una interpretación diferente y radical del proceso que condujo a España de la dictadura a la democracia*, Barcelona, Planeta, 1991.
- PLOU, Alfonso, «Recontar la historia», en Alfonso Plou y Julio Salvatierra, *Transición*, Madrid, Centro Dramático Nacional, 2013, 9-12.
- PLOU, Alfonso y Julio SALVATIERRA, *Transición*, Madrid, Centro Dramático Nacional, 2013.
- POWELL, Charles, *El piloto del cambio. El rey, la Monarquía y la transición a la democracia*, Barcelona, Planeta, 1991.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ, Emmanuel, *Por qué fracasó la democracia en España. La Transición y el régimen del '78*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2015.
- RUIZ-HUERTA, Alejandro, *Los ángulos ciegos. Una perspectiva crítica de la transición española (1976-1979)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009.
- SALVATIERRA, Julio, «Transición. Un texto necesario y particular», en Alfonso Plou y Julio Salvatierra, *Transición*, Madrid, Centro Dramático Nacional, 2013, 13-18.
- SAN JUAN, Alberto, *El Rey*, Madrid, Teatro del Barrio, 2015.
- VILALLONGA, José Luis, *El Rey: conversaciones con D. Juan Carlos I de Borbón*, Barcelona, Plaza & Janés, 1993.
- VIVER I PI-SUNYER, Carles, «Constitución y constitucionalismo», *Revista de Occidente*, 1998, núm. 211, 23-53.



Usos del testimonio para disentir con la sexopolítica hegemónica, en la escena teatral latinoamericana

Ezequiel Lozano
Universidad de Buenos Aires - CONICET
lozanoezequiel@gmail.com

Palabras clave:

Testimonio. Performance. Disenso. Sexopolítica. Puesta en escena

Resumen:

Por medio de una mirada transversal sobre el uso que hace el teatro en Latinoamérica de los testimonios, este trabajo propone ser un aporte en los saberes sobre los procesos de transformación de las construcciones sexo-genéricas presentes en los discursos teatrales, cinematográficos y performáticos. Se trata de visibilizar algunos casos significativos que, si bien no agotan la proliferación actual de propuestas en este sentido, sí permiten dar cuenta de aspectos sexo-disidentes de la producción en Chile y Argentina. Se intenta, de este modo, trazar puntos de anclaje del disenso sexopolítico en la cartografía artística latinoamericana observando las particularidades territoriales y los marcos comunes, para lo cual proponemos comparar materiales artísticos en pos de visualizar paralelismos o disonancias.

Uses of the testimony to dissent with the hegemonic sexopolitics in the Latin American theater scene

Key Words:

Testimony. Performance. Dissident sexual policy. Staging.

Abstract:

Through a cross-sectional view of the use of the testimonies in Latin American theatre, this work proposes to be a contribution in the knowledge about the processes of transformation of the sex and gender constructions, present in the theatrical, cinematographic and performative discourses. The aim is to make visible some significant cases that, although they do not exhaust the current proliferation of proposals in this sense, do allow to account for sex-dissident aspects of production in Chile and Argentina. In this way, we try to draw some capital points of the dissent sexual policy in the Latin American artistic cartography, observing the territorial particularities and the common frames. In order to that, we propose to compare artistic materials in order to visualize parallelisms or dissonances.



Al estudiar los procesos de transformación en las construcciones sexo-genéricas que se pueden observar en las artes, resulta de enorme interés establecer comparaciones para hacer visibles paralelismos y/o disonancias. Así, en este artículo nos enfocaremos en el uso que hacen diferentes propuestas escénicas de los testimonios, en tanto conforman puntos de anclaje del disenso sexopolítico¹ en la cartografía artística latinoamericana. Se trata de voces que han sido marginadas por los discursos hegemónicos y portan en sus cuerpos aquellas violencias. Se trata de cuerpos que están ahí –en la escena– siendo una voz y otorgándosela a otras personas.

Como analizamos en un trabajo anterior (en coautoría con Pamela Brownell), en el nivel de los enunciados de varias propuestas se cruzan muchas voces: fuentes testimoniales, discursos sociales, entramados familiares, intertextos teatrales y otros; consideramos preguntarnos, entonces, atendiendo a las particularidades territoriales ¿Quién habla en estos testimonios escénicos? ¿Cuál es el *yo*? «¿Sólo la palabra testimonia? ¿O también los cuerpos, las voces, las formas de contar una historia o de idear una performance?» [Brownell y Lozano, 2014: 9].

Se trata de poder pensar estas piezas testimoniales como un trabajo insistente y creativo sobre el archivo, como un ejercicio de memoria, concebido a la manera que la entiende Nelly Richard, o sea como «un proceso abierto de reinterpretación del pasado que deshace y rehace sus nudos para que se ensayen una y otra vez sucesos y comprensiones» [2013: 135]. Porque estas prácticas sexo-disidentes en el teatro batallan, además,

¹ Retomamos aquí el concepto de sexopolítica elaborado por Paul Preciado (2003) así como su relectura por el *Grupo de investigación Micropolíticas de la desobediencia sexual en el Arte* (2014). Tanto Michel Foucault como Paul B. Preciado, entre otros, han estudiado las formas de subjetivación sexopolíticas, tecnologías concretas de producción de los cuerpos «normales» y «desviados», así como los modos mediante los cuales se definen las formas de vida social y se regulan los horizontes de lo vivible. Es en este marco de comprensión biopolítico que las tecnologías del cuerpo operan como dispositivos de control que traccionan –entre otras tantas cosas– sobre lo sexual. Apropiarse de los saberes/poderes sobre los sexos y los géneros para desobedecerlos es una manera de disentar con un régimen hegemónico que trasciende las fronteras políticas entre países, es otra forma de exiliarse.



con el sesgo heterocentrado de la crítica; por esto, nuestra propuesta es empezar a relocalizar un posible archivo de las prácticas teatrales en el acervo audiovisual reciente que, si bien no ha sido creado de manera orgánica a tales fines, sí viene trazándose de manera subterránea hace ya años. A continuación, presentaremos algunos casos cuyas propuestas de lo testimonial en escena permiten comparar modos para visibilizar el disenso sexopolítico desde ese recurso.

En la propuesta teatral porteña *Flores sobre el orín* [2014] de Alejandro Modarelli con puesta en escena de Jesús Gómez, mediante un relato coral, se recrea la persecución hacia los varones porteños disidentes sexuales, durante el Terrorismo de Estado, haciendo foco en los intercambios sexuales practicados en las denominadas 'teteras' (baños públicos dentro de espacios de circulación como las estaciones de ferrocarril) donde la urgencia del deseo chocaba numerosas veces con la aparición de la represión policial que se enmascaraba de civil en esos sitios. Se recuerda, así, la situación de desprotección de estas personas en Argentina, fruto de la homofobia. A la par, se evoca que, en el mismo territorio, surgió el primer movimiento de activismo local a favor de los derechos de las y los homosexuales, *Nuestro Mundo*, en 1967. Justamente es uno de los impulsores de aquella agrupación, Héctor Anabitarte, quien aparece como personaje en escena. Su monólogo interrumpe una sucesión de escenas breves y dialogadas para instalar una irrupción disruptiva: mirando al público el actor que lo interpreta, Carlos Donigian, da cuenta de que, fruto de su militancia sindicalista comunista y su activismo sexodisidente, tuvo que exiliarse en España. En una nota periodística el actor expresa

puse mi cuota de sensibilidad para lograr transmitir momentos tan difíciles por los que pasó (...) este militante cofundador del Frente de Liberación Homosexual (...) le propuse al director estar descalzo y vestirme de blanco (...) nos pareció muy bueno el resultado que produce con las luces: ese contrapunto de oscuridad que rodea al personaje y él ahí, con sus ideales a cuestas, llevando esa resistencia pura y dolorosa que solo un exiliado debe saber cómo es [Lorenzo, 2016: 1].



Tanto este monólogo como los demás relatos testimoniales que presenta la obra en formato dialogal, surgen de la voz de un testigo participante de aquellas experiencias, Alejandro Modarelli, cuya labor como periodista e investigador desarrollada desde hace décadas resulta central en la elaboración del texto dramático. De hecho, muchos de los testimonios que recoge su estudio –realizado en conjunto con Flavio Rapisardi– *Fiestas, baños y exilios. Los gays porteños en la última dictadura* [2001] aparecen ficcionalizados en *Flores sobre el orín*.

La anterior sería una manera ya tradicional de presentación escénica del testimonio. Un poco distinto es el caso de una propuesta reciente en la ciudad bonaerense de Bahía Blanca. Nos referimos al biodrama *La desobediente*, inspirado en textos de la activista feminista abolicionista²

Sonia Sanchez, con dramaturgia y dirección de Silvia Palumbo Jaime y actuación de la autora. Sus textos relatan la vida de siete mujeres en situación de prostitución en la Plaza Flores (C.A.B.A) a la par que narran la propia experiencia de Sonia Sánchez, quien a los 16 años de edad fue obligada a prostituirse, poco después de llegar a Buenos Aires desde su Chaco natal. Aquí el cuerpo de la performer es voz de su propia experiencia y da voz a la de compañeras ya muertas o ausentes, quienes no pueden hablar ahí.

En el polo opuesto de las teorizaciones sobre la prostitución, uno de los aspectos que ofrece -respecto del testimonio- la obra teatral chilena *Cuerpos para odiar* [2015]³, con dirección de Ernesto Orellana, es la presencia física como performer de Josecarlos Henríquez quien defiende en

² Explica Mariel Estrada de la actriz y escritora que: «Ha publicado además el libro: “Ninguna mujer nace puta”, convirtiéndose en activa feminista abolicionista, peregrina de caminos, adalid de una cruzada que la enaltece» [2017: 1].

³ Dirección: Ernesto Orellana. Actuación: Claudia Rodríguez, Irina (La Loca) Gallardo, Jose Carlo Henríquez, Wincy Oyarce, Lucha Venegas, Daniela Cápona, Cristeva Cabello, Ernesto Orellana y Miranda Astorga. Diseño Integral: Loreto Martínez, Alejandro Rogazy, Jorge Zambrano. Diseño Vestuario: Camilo Saavedra, Ignacio Olivares. Audiovisuales: Camila José Donoso y Wincy Oyarce. Gráfica: Román. Escuela de Teatro Universidad de Chile.



escena su postura como activista de su prostitución masculina autogestionada mediante la máscara de un personaje a quien esta creación colectiva le asignó el mismo nombre de Camilo, mediante el cual Henríquez se prostituye en la vida fuera del escenario. Lo real pareciera dominar la escena, por momentos, mediante prácticas extraescénicas, sadomasoquistas en este caso (con vela en el 'poto' incluida, latigazos en el cepo y quemaduras con cera caliente en el cuerpo del performer).

Esta obra, ofrece, a su vez, otros usos del testimonio. *Cuerpos para odiar* [2015] se trata de una creación colectiva presentada en la sala Agustín Siré de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. En el trabajo se opera una fuerte relectura de todas las acciones previas de la CUDS (Colectivo Universitario de Disidencia Sexual) junto a un homenaje explícito a dos figuras centrales de la militancia sexo-disidente en la historia reciente de Chile. Por una parte, la propia Claudia Rodríguez, poeta performer travesti⁴ quien está en escena y, al inicio de la obra, desde su alter ego —dentro y fuera de la puesta en escena—, Marilyn, enuncia un extenso monólogo humorístico-político a la manera tradicional de las y los cómicos de los géneros revisteriles o de cabaret basado en sus poesías, las cuales testimonian el empoderamiento de su vida frente a las transfobia sufrida durante toda su existencia. Por otra parte, hacia el final de *Cuerpos para odiar*, se propone un homenaje político a Hija de Perra, performer fallecida pocos meses antes del estreno de la obra. En *Cuerpos para odiar* la presencia de Hija de Perra se realiza mediante la inserción en escena de múltiples archivos audiovisuales que registraron sus performances públicas o tomaron registro de sus opiniones. Y por ello es interesante también reflexionar sobre la posibilidad de abrir los archivos audiovisuales para estudiar el teatro reciente. Archivo del cual incluso el propio teatro hace relecturas posteriores como el caso de esta puesta de Orellana.

⁴ Puede consultarse, para más datos, su página web, [en línea] en <<http://www.claudiarodriguez.cl>>.



La propia CUDS, central en la producción de *Cuerpos para odiar* y cuyas acciones previas son puestas en juego dentro de la ficción, realizó previamente varias video-performances, por ejemplo: *Rubias para el Bicentenario* [2010] o *Por una vida mejor: Dona por un aborto ilegal* [2012] ó *Dos veces santa: Karol Romanoff, la primera santa transexual chilena* [2010]. En estos casos se puede identificar una teatralización sexopolítica del espacio público, intervenciones callejeras que cuestionan los imaginarios establecidos desde el *artivismo* (término que Diana Taylor refiere a aquellas prácticas artísticas que se consideran o pueden ser consideradas como activismos políticos [Taylor, 2012]).

Para sintetizar podemos señalar que *Cuerpos para odiar* transita por diferentes géneros teatrales: el cabaret, el monólogo cómico, el drama, la comedia y el teatro performático. Aunque, a nuestro entender, tal como argumentamos en un trabajo anterior⁵, lo que pone todo el tiempo sobre el tapete es una frotación entre la representación y la presentación; vemos en escena a activistas, algun@s actrices y actores formados en la universidad, otr@s que como trabajador@s del sexo transitaron vidas marginadas de espacios como el de la academia. En esa frotación está su riqueza ya que se constituye, más allá de su contenido, en una acción de intervención sobre lo político desde el teatro. Aparecen así usos múltiples del testimonio en una misma propuesta y una propuesta muy actual de interacción con el archivo.

Actos de memoria

Los casos arriba mencionados comparten, aún en sus significativas diferencias, la potencia de conformarse como activación del pasado desde la actualidad, contribuciones específicas a la labor de esa memoria insatisfecha que describe Richard; una memoria «que perturba la voluntad de sepultación

⁵ Refiero al trabajo de mi autoría titulado «“Cuerpos para odiar”: Sexopolíticas en combate», presentado en el *III Coloquio Internacional: Saberes contemporáneos desde la diversidad sexual: teoría, crítica, praxis*, Universidad Nacional de Rosario, 2016.



oficial del recuerdo mirado simplemente como un depósito fijo de significaciones inactivas» [Richard, 2013: 135]. Por ello también se hace necesario pensar estos registros documentales en relación directa con el vínculo que establecen con aquellas prácticas teatrales de disenso sexopolítico resulta estimulante para dismantelar el silenciamiento heterosexista sobre su existencia. Por todo lo cual no es menor valorar el registro audiovisual de vivencias sexo-disidentes en prácticas teatrales y performáticas recientes.

Tal vez en este sentido, y en un intento por trazar un mapa de la geografía audiovisual sexo-disidente en el cine documental rioplatense, podríamos anclar un momento central del trayecto hacia una visibilidad sexo-disidente (luego de décadas de una artillería audiovisual altamente transfóbica) en el corto documental *La Otra* [1989] de Lucrecia Martel. En ese trabajo estudiantil de la directora vemos algo inusual para el cine local y para los estudios teatrales latinoamericanos: el foco en las prácticas transformistas⁶. Reivindicando un posicionamiento específico dentro del campo, construye un archivo desviado del canon. El corto adquirió difusión años después de su producción, en un contexto muy diferente del activismo trans en el país y de los posicionamientos de las personas transfemeninas. Allí, los discursos de las personas entrevistadas no se ponen en relación con las organizaciones existentes para fines de los ochenta ni parecen atravesados por esas luchas por lo cual presentan ciertos matices transfóbicos, por momentos. Aún así, los testimonios que presenta resultan centrales para la construcción de un archivo audiovisual de las prácticas teatrales de disenso sexopolítico (que, asimismo, permite ser contrastado con las producciones que contemporáneamente llevaban adelante en

⁶ Prácticas sobre las cuales se enfocan también, años después, el corto mexicano *Es mi vida (el arte de la transformación)* [Espinoza, 1995], el corto cubano *Perra* [2011], dirigido en conjunto entre Flora Navarro, Carlos Plaza y César González así como el corto venezolano, dirigido por Isaac Uzcategui y Pavlo Castillo, *El Arte de La Transformación* [2016].



múltiples escenarios Batato Barea, Alejandro Urpilleta y Humberto Tortonese entre otros).

En el terreno del cine documental con fuerte apoyatura en lo testimonial, por ejemplo, encontramos casos como el de *Reina de corazones* [Bergandi, 2016], el cual narra la historia de diez personas transfemeninas pertenecientes a una cooperativa de teatro que nació con el único objetivo de sacar a sus integrantes de la prostitución. Estudian teatro y producen sus espectáculos. Sus protagonistas cuentan sus sueños, muestran su lucha y comparten sus vivencias y realidades para poder ser aceptadas y así pertenecer a la sociedad. Aquí el foco no se pone en el trabajo con el archivo preexistente sino en los registros de las entrevistas con las actrices de la compañía, las cuales se enfocan prioritariamente en sus vidas y no en su quehacer artístico.

Se observan, también, otros casos más liminales entre lo documental y la ficción como aquellos registros laterales que emergen dentro de marcos ficcionales; así, por ejemplo, la ópera prima del actor Edgardo Castro, *La Noche* [Castro, 2016], presentada en el Bafici, en el Festival Asterisco y en el Festival Internacional de Mar del Plata. En ésta el director y protagonista manifiesta una voluntad de homenajear, mediante retratos apoyados en una trama de ficción, a ciertos espacios porteños marginales de sociabilidad nocturna y a aquellas personas que los habitan mediante un particular cruce de arte y vida, más específicamente performance y prostitución como modo de vida, los cuales aparecen indiferenciados. En una de las presentaciones en festivales el actor manifestó que una de las travestis, cuyo show nocturno registra el film, murió pocos meses después del rodaje y que muchos de los espacios que registra el devenir desenfocado de la cámara en la película están siendo velozmente exterminados bajo el gerenciamiento macrista de la Ciudad de Buenos Aires, mediante clausuras y persecuciones policiales. De modo que el material se torna registro documental, dentro de una ficción, de teatralidades liminales carentes de toda visibilidad en el ámbito de la crítica y del arte 'legitimado' y, a su vez, instala un tropo de denuncia sobre la



criminalización de muchas de esas prácticas en las tramas de hipocresía vigentes en la sociedad porteña en particular. Se trata de alumbrar a esas vidas artísticas precarias así como de develar espacios escasamente visibles para quienes habitan una Buenos Aires diurna y un arte canonizado.

Para finalizar podemos señalar que hemos tomado aquí algunos casos significativos que, si bien no agotan la proliferación actual de propuestas en este sentido, sí permiten visibilizar aspectos sexo-disidentes de la producción en Chile y Argentina. Tenemos la esperanza de que este aporte, aunque humilde, siembre posibilidades de estudio, divulgación y reconocimiento a prácticas teatrales desplazadas del centro de los estudios teatrales, todavía tan heteronormados. De este modo, pretendemos intervenir en el archivo preexistente pero, fundamentalmente, sembrar la promesa de creación futura de un archivo mutante.

Estos testimonios, a pesar de la diferencia en sus texturas, sugieren reflexiones en torno a la política sexual vigente y permiten releer los vínculos con el archivo y las posibilidades de registro de lo efímero. Esta cartografía desviada propone la visibilización de un archivo monstruoso, el cual resulta una promesa de que, tal vez, la frotación entre una sexopolítica hegemónica y un imaginario sexo-disidente sea generadora de nuevas mutaciones artísticas con potencial de hacer estallar los cimientos cis-hetero-capitalistas.

i

BIBLIOGRAFÍA

BROWNELL Pamela y LOZANO Ezequiel, «Dar voz/ser voz: autobiografías trans en el teatro argentino contemporáneo» en *Actas del III Coloquio internacional "Escrituras del Yo"* Rosario, Universidad Nacional de Rosario, 2014. [en línea] en <http://www.celarg.org/int/arch_coloquios/brownellylozano_edy2014.pdf> [01-09-2017], 1-12.



ESTRADA, Mariel, «*La desobediente o... una luz en la ciénaga*» [en línea] en MATEO <<http://leemateo.com.ar/?p=2135>> [02-09-2017], 1.

GRUPO DE INVESTIGACIÓN MICROPOLÍTICAS DE LA DESOBEDIENCIA SEXUAL EN EL ARTE, «¿Qué pueden hacerle las desobediencias sexuales a la historia del arte?» en *Degenerando Buenos Aires. II Jornadas Interdisciplinarias de Géneros y Disidencia Sexual*, Buenos Aires, 2014, [en línea] en <<http://cepia.artes.unc.edu.ar/files/Grupo-Micropol%C3%ADticas-Qu%C3%A9-pueden-hacerle-las-desobediencias-sexuales-1.pdf>> [02-09-2017], 1-5.

LORENZO, Ricardo, «Alejandro Modarelli, transforma en personaje teatral a Héctor Anabitarte» [en línea] en Más, <<http://nuevomas.com/2016/10/14/alejandro-modarelli-transforma-en-personaje-teatral-a-hector-anabitarte/>> [02-09-2017], 1.

MODARELLI, Alejandro y RAPISARDI, Flavio, *Fiestas, baños y exilios. Los gays porteños en la última dictadura*, Buenos Aires, Sudamericana, 2001.

PRECIADO, Paul B., «Multitudes queer. Notes pour une politique des anormaux» en *Multitudes*, 2003, vol. 12, 17-25.

RICHARD, Nelly, *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, Buenos Aires, Siglo veintiuno editores, 2013.

TAYLOR, Diana, *Performance*, Buenos Aires, Asunto Impreso Ediciones, 2012.



170 explosiones por segundo. La (pos)dramatización y ficcionalización de las memorias en las obras de los «hijos críticos»

Maximiliano de la Puente
Universidad Nacional de las Artes, Universidad Nacional de
Moreno, Universidad de Buenos Aires (CIS-CONICET- IDES)
maxidelapuate@gmail.com

Palabras clave:

Dictadura. Biodrama. *170 explosiones por segundo*. Virginia Jáuregui. Damiana Poggi. Andrés Binetti.

Resumen:

Trabajamos aquí a partir de la irrupción de las producciones teatrales de unos nuevos actores sociales a los que denominamos «hijos críticos». Con este concepto nos referimos a las nuevas generaciones de actores, dramaturgos y directores argentinos que han nacido durante o después de la dictadura, o que han vivido su infancia o adolescencia en esa época, y que renuevan con sus producciones el teatro que aborda el terrorismo de Estado. Analizamos aquí el auge de ciertas expresiones teatrales contemporáneas que reintroducen «lo real» en la escena actual y que abrevan en el teatro documental, el teatro posdramático y el biodrama a la hora de referirse a distintos aspectos de la época dictatorial. Dentro de este tipo de prácticas estéticas se sitúa la obra que analizaremos aquí, *170 explosiones por segundo* (2010/11), de Virginia Jáuregui y Damiana Poggi, con dirección de Andrés Binetti.

170 explosiones por segundo. The (pos)dramatization and fictionalization of memories in the plays of «critical children»

Key Words:

Dictatorship, Biodrama. *170 explosiones por segundo*. Virginia Jáuregui. Damiana Poggi. Andrés Binetti.

Abstract:

We work here from the irruption of the theatrical productions of some new social actors that we call «critical children». With this concept we will refer to the new generations of actors, Argentinian playwrights and directors who were born during or after the dictatorship, or who have lived their childhood or adolescence at that



time, and who renew with their productions the theater that deals with the terrorism of State. We analyze here the rise of certain contemporary theatrical expressions that reintroduce «the real» in the current scene and that awaken in the documentary theater, the postdramatic theater and the biodrama when referring to different aspects of the dictatorial era. Within this type of aesthetic practices is the work that we will analyze here, *170 explosiones por segundo*, by Virginia Jáuregui and Damiana Poggi, directed by Andrés Binetti.

Las prácticas de lo real en la escena teatral

Como sostiene José Sánchez, desde fines del siglo XX se observa en el campo de la producción artística y cultural un renovado interés en el fenómeno documental, entendido en sentido amplio, del que el teatro no ha quedado al margen. Así, «la creación escénica contemporánea no ha sido ajena a la renovada necesidad de confrontación que se ha manifestado en todos los ámbitos de la cultura» (Sánchez, 2013: 15). Una necesidad y una capacidad de expresión que, no por hacer referencia de diversas maneras a la realidad, deja de reponer la complejidad de recursos, estilos, procedimientos y formatos que proponían las obras y las disciplinas artísticas vinculadas a la posmodernidad, caracterizada por el supuesto «fin de la historia» propio de la cosmovisión neoliberal conservadora y la irrupción de la práctica del simulacro, en tanto la realidad era concebida como una densa red de interpretaciones y reconstrucciones producida exclusivamente por los medios masivos de comunicación. La irrupción y el auge del documentalismo, el resurgimiento del arte activista y la performance política, la aparición de la literatura autobiográfica, la crónica periodística y las escrituras sobre memorias pertenecientes a distintos períodos históricos, al mismo tiempo que el desarrollo de las artes de archivo en el campo de las artes visuales, dan cuenta de «hasta qué punto los excesos de la cultura simulacral habían producido una urgencia por recuperar el principio de realidad, sin por ello renunciar a los juegos de ficción tanto en el ámbito de la práctica artística como en el de la acción social y política» (Sánchez-2013: 15).



Las búsquedas de las obras contemporáneas implican una preponderancia menor del texto, la desestructuración del relato, una ruptura radical con la noción psicologista del personaje y con el principio de representación mimética de lo real, cuya estética preponderante era el realismo decimonónico, al señalar la artificialidad y la construcción cultural de ese modelo, y una acentuada jerarquización de lo corporal y lo vivencial. Esta situación, desde la segunda mitad del siglo XX en adelante, vive un acelerado proceso de radicalización, haciendo de la escena teatral contemporánea un espacio híbrido a partir de una mayor presencia de las artes visuales, los medios masivos de comunicación y las acciones performativas. Una zona compleja donde se cruzan la vida y el arte, la condición ética y la creación estética.

En las últimas décadas se impuso en el campo teatral la concepción de un nuevo teatro «de lo real», que implica, de distintas maneras, el desarrollo de una praxis artística directamente vinculada al campo político, histórico y social. Las experiencias que se agrupan bajo este nombre son disímiles y muy diversas, pero participan de una tendencia general a trabajar con materiales reales. Nos referimos a «un teatro protagonizado por personas reales (no actores), basado en historias reales (no ficticias), realizado en espacios reales (no en salas convencionales)» (Brownell, 2013: 2). En *170 explosiones por segundo*, al asumir las protagonistas el relato en escena de sus propias experiencias de vida como hijas de militantes de la década del setenta, y de esta forma ponerse en juego en el proceso de producción de las obras, se cruza y se complejiza esa relación tan incierta que circula entre la ética y la estética, verificándose esa específica y particular condición del *performer*, tal y como la ha entendido el arte contemporáneo, que enfatiza una política de la presencia al implicar una participación ética, un riesgo en sus acciones sin el encubrimiento de las historias y los personajes dramáticos. De esta manera, se busca en los actores, mejor dicho, «en las personas que son actores, el punto de partida de un trabajo al que se supedita el material dramático» (Sánchez-2013: 135).



El problema de «lo real», de lo biográfico o lo documental, no queda reducido a la presencia del ejecutante ni al suceso real que ocurre o no dentro de la escena y que genera una reflexión dentro del marco estético, sino que más allá de la especialización y la hiperreflexividad, el retorno a lo real, que solo puede ser aprehendido en tanto proceso, apela al entrecruzamiento entre lo social y lo artístico, acentuando la implicación ética del artista, configurando nuevos espacios para un arte político renovado y en diálogo con su época. Una implicación que en el caso de las protagonistas de la obra que analizamos aquí no puede ser más explícita, pues en *170 explosiones por segundo* las *performers* rescatan y recuperan las memorias de sus padres militantes y/o presos políticos, con el fin de instalar ya no «un tiempo de representación, sino un tiempo de rememoración o de comprensión» (Sánchez-2013: 326). Lo social, lo político y lo artístico se juegan en la dimensión de lo íntimo y de la memoria personal. De esta forma, lo real interviene en el campo del teatro contemporáneo sin necesidad de renunciar a la complejidad formal en la elaboración de recursos, procedimientos y estéticas que apelan incluso en muchos casos a la ficcionalización o a la indistinción entre elementos documentales y ficcionales en las obras. Esta densidad formal no acaba ocultando al referente sino que más bien lo potencia, devolviéndole su complejidad constitutiva. Nos encontramos de esta forma en una época en la que la teatralidad y la praxis política y social se encuentran intrínsecamente unidas, de tal modo que

el abandono de la teatralidad en los teatros tiene su correspondencia en la teatralización de la política y su respuesta en los activismos teatrales, tanto los practicados conscientemente por artistas de formación escénica como los diseñados por ciudadanos y colectivos para quienes la teatralidad es simplemente un modo de aumentar la eficacia comunicativa de su acción política (Sánchez-2013: 26).



170 explosiones por segundo: tras la búsqueda de la transmisión generacional

Esta obra, dirigida por Andrés Binetti, se originó a partir del deseo de las protagonistas y autoras, Damiana Poggi y Virginia Jáuregui, de trabajar en común y de narrar a la vez sus vivencias como hijas de presos políticos y militantes del Partido Revolucionario de los Trabajadores-Ejército Revolucionario del Pueblo (PRT-ERP), el partido político de tendencia trotskista-leninista y su respectivo brazo armado, que llevaron adelante la lucha armada como estrategia central para la toma del poder y la revolución socialista en la década del setenta en la Argentina. Guillermo Hugo Poggi, alias «Goyo», militaba en el Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT), cuando lo detuvieron a mediados de noviembre de 1977 en la Ciudad de Buenos Aires. Como sostiene su hija,

fueron tres años durante los cuales pasó por La Perla, Campo de la Rivera, cárceles de Córdoba y La Plata, hasta que salió en 1979. Luego se exilió en Italia (...) Su historia era algo que no podía nombrar, costaba ponerla en palabras, incluso si me preguntan fuera del escenario, me cuesta recordar. Creo que con la obra empezó a habilitarse un espacio nuevo (Poggi en Selicki Acevedo-2011: 1).

El padre de Virginia, por su parte, Rubén Hugo Jáuregui, militaba también en el PRT. En enero de 1975, a la edad de veinticuatro años, lo detuvieron y hasta octubre de 1983 fue trasladado por diversas cárceles del país, ubicadas en la Ciudad de Buenos Aires, La Plata, Sierra Chica y Trelew. Poco tiempo después de ser liberado murió de un ataque al corazón, cuando su hija Virginia tenía apenas nueve meses de vida. «En el proceso de los pabellones de la muerte es donde mataron a mi abuelo, Toto Jáuregui, y a mi tía, Alicia Haideé Jáuregui, también detenidos y hoy, desaparecidos.» (Jáuregui en Selicki Acevedo-2011: 2). Al velatorio del padre de Virginia, conocido como el «Puma Sosa», fueron integrantes de la cúpula del PRT. Tal como afirma en la obra, en un monólogo de gran impacto emocional y a



la vez sumamente despojado en la poética de actuación, ella no conserva recuerdos de su padre:

Llegó la policía y mamá salió: estamos velando a mi marido (*Pausa*) Estaban todos. Yo estaría en una cunita por ahí, supongo. No puedo recordarlo. Desaparecieron todos, no están. No están en ningún lado. Mi papá salió, llegó la democracia. Resistió (*Pausa*):- Yo me podría morir ahora porque soy feliz, soy feliz le dijo a mi mamá. Esa misma semana murió. Se murió (Jáuregui y Poggi-2010: 10).

Una misma obra, dos nombres

El texto original de esta obra, que en su primera temporada se llamó *Bajo las nubes de polvo de la mañana es imposible visualizar un ciervo dorado*, ganó el Concurso de Dramaturgia de «Teatroxlaidentidad» en el año 2010, y participó del ciclo de ese año en el Teatro del Pueblo de la Ciudad de Buenos Aires. Cabe aclarar que «Teatroxlaidentidad» es «un movimiento teatral de actores, dramaturgos, directores, coreógrafos, técnicos y productores que se inscribe dentro del marco de teatro político y es uno de los brazos artísticos de Abuelas de Plaza de Mayo» (Teatroxlaidentidad-2016). «Teatroxlaidentidad» tiene como objetivo principal trabajar junto con las Abuelas de Plaza de Mayo en la búsqueda de aproximadamente cuatrocientos adultos jóvenes, hijos de detenidos-desaparecidos, quienes fueron secuestrados, apropiados y entregados por los militares a nuevas familias vinculadas a ellos, en el marco del terrorismo de Estado que tuvo lugar entre 1976 y 1983 en la Argentina. El ciclo, que había nacido el 5 de Junio de 2000 con la obra *A propósito de la duda*, con dramaturgia de Patricia Zangaro y dirección de Daniel Fanego en el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas de la Ciudad de Buenos Aires, modificó sensiblemente el panorama teatral argentino, ya que posibilitó que se incrementaran exponencialmente la escritura y realización de obras que trataban distintos aspectos vinculados al terrorismo de Estado en nuestro país, con especial hincapié en la temática de la apropiación de bebés y niños



y la sustitución de sus identidades de un modo organizado y sistemático por parte de la dictadura militar.

Bajo las nubes de polvo de la mañana... era un texto que describía muy técnica, precisa y rigurosamente el funcionamiento del motor a explosión de un auto, y que funcionaba como una suerte de analogía, a partir de la cual el padre intentaba explicarle a su hija la militancia de los años setenta. Y que a la vez representaba también «el mecanicismo de lo heredado. Un mecanicismo que hay que desarmar y abrir, como comenta el relator en relación a los dispositivos técnicos, para poder construir las propias identidades» (Diz-2016: 206). Aquello que fue heredado, es decir, la experiencia de la militancia política de los años setenta, era una situación extraña, inédita y totalmente desconocida para una nueva generación que se había educado en medio del vaciamiento ideológico y cultural, propio del neoliberalismo de los años noventa. En 2011, ya con el nuevo nombre de *170 explosiones por segundo*, realizaron funciones en la sala «El Portón de Sánchez» de la Ciudad de Buenos Aires y se presentaron en febrero de 2012 en la sala «Mirador» de Madrid, en la que efectuaron doce funciones.

Sobre el nombre de la obra y sus interpretaciones posibles, Binetti señala:

Damiana, una de las actrices, contaba que el padre le quería enseñar a manejar pero le explicaba en ese proceso cómo funcionaba un motor. Yo soy técnico mecánico, es decir que tengo mucho vínculo con esas cosas. Trabajamos una parte del texto como una especie de manual en donde se explicaba cómo funciona un motor diesel. Es decir, cómo se transmite de una explosión ascendente y descendente a través de pistones, a un movimiento circular. Era conmovedor porque en realidad eso estaba tratando de explicar algo que para una niña o adolescente era inexplicable, que era algo similar a lo que les pasaba a ellas como personas nacidas en democracia respecto del pasado de sus padres. El texto decía en un momento que un motor a explosión podía llegar a tener hasta ciento setenta explosiones por segundo. Eso nos pareció interesante para nombrar la obra (Binetti en de la Puente-2016: 5).

Lo que señala Binetti da cuenta de la distancia y la brecha generacional que se establece en tanto clima de época desde 1983 en



adelante, con el retorno de la democracia, que encuentra serias dificultades para entender tanto la violencia revolucionaria de las organizaciones armadas de la década del setenta como la política concentracionaria del terrorismo de Estado. Una situación con la que convivían todos los días los militantes de aquellos años y la sociedad civil en su conjunto. Pero que vista a la distancia parece ser difícil de procesar. «Es llamativo, pensándolo desde este momento, que la violencia represiva haya estado institucionalizada desde el Estado, y que haya habido una dictadura cívico-militar, apoyada por la sociedad civil. Es un poco inexplicable visto desde hoy» (Binetti en de la Puente-2016: 7).

La explicación del funcionamiento del motor «a explosión clásico: 4 cilindros, cuatro tiempos, naftero» (Jáuregui y Poggi-2010: 12), se produce a partir de la recreación de la situación y de la imagen idílica de la infancia en la que la hija se sienta en las rodillas de su padre, mientras él se dirige a ella. Así, Damiana en este monólogo reproduce la voz de su padre:

Hijita de mi amor. Nadie que nos viera ahora diría que estás sentada en mis rodillas, ni que te tomo la mano y te miro a los ojos... y sin embargo es así. Pero eso lo podemos ver y sentir solo vos y yo, porque nos aprestamos a saber cómo funciona un motor (Jáuregui y Poggi-2010: 11).

Además de Damiana, tanto el relator como la propia Virginia asumen por momentos también, en ese instante, el rol del padre en la explicación de la mecánica del motor, lo cual da cuenta del carácter polifónico de la construcción dramática de la obra. Por ejemplo, en un momento el relator interpela directamente a Damiana, como si ella fuera aún una niña que está efectivamente sentada en las rodillas de su padre:

Imaginate tu triciclo: la rueda delantera es la rueda del auto; el cigüeñal son los pedales del triciclo; y tus piernas son los pistones... así funciona. Primero uno, después el otro, después el primero y otra vez el segundo. Pero en el auto es como si fueras una nena en triciclo con 4 piernas: un, dos, tres, cuatro... yyyyyyy... un, dos, tres, cuatro... y así... ¿Capisce...? (Jáuregui y Poggi-2010: 13).



Esta explicación funciona como un puente tendido, un lenguaje común y la instalación de un código compartido, en tanto posibilidad de transmisión generacional entre padre e hija, en el contexto de una situación familiar en la que la condición de preso político del padre en particular y la experiencia de los años setenta en general, era elidida o directamente ignorada, ya que, como dice Damiana en la obra, al reproducir el discurso familiar: «Hace muchos años papá estuvo en la cárcel. Pero no lo podemos contar mucho ¿eh?» (Jáuregui y Poggi-2010: 7). Virginia, por su parte, expresa lo propio al reproducir los dichos de su madre: «Mi mamá sigue diciendo hoy: Por favor no digas nada. Tu papá era el Puma Sosa, pero olvidáelo. (Pausa) Olvidáelo» (Jáuregui y Poggi-2010: 7). La desaparición, la tortura, la muerte, el sufrimiento en la cárcel durante la dictadura y la pertenencia a las organizaciones armadas son aspectos de las biografías de los protagonistas de aquellos años que no se pueden reivindicar en voz alta. Es una condición que conviene callar, obturar, apaciguar. Por ese motivo quizás, para resistir a esas prácticas que imponen el silencio y el miedo, la explicación de la mecánica del motor se cierra con el siguiente texto: «Así funciona un motor, hija mía. Y más o menos así se lo explicarás a tus hijos, como me lo contó mi papá... que lo sabía porque un día, una vez, el Nono se lo explicó. Te amo. Papá» (Jáuregui y Poggi-2010: 13). *170 explosiones por segundo* es una obra que señala que ya no se puede mirar para otro lado, «hacerse el boludo» (Jáuregui y Poggi-2010: 6), ni resistirse frente a la irrupción de las narraciones de las consecuencias del terrorismo de Estados en las nuevas generaciones, sino que se torna necesario ahora, de una buena vez y por fin, «nombrar» (Jáuregui y Poggi-2010: 6).

Narrar la propia vida como si fuera la de otro

170 explosiones por segundo narra los recorridos vitales de dos jóvenes mujeres, hijas de padres militantes del PRT, a través de la puesta en escena de recuerdos y testimonios caleidoscópicos y fragmentarios. «El



testimonio de lo que soy, lo que me contaron, lo que viví como testigo, lo que podría decir si hubiera estado ahí, lo que imagino, lo que deseo recordar, lo que no nombro es la materia base del espectáculo» (Mansur-2011: 2). La obra funciona entonces como una especie de retrato generacional que observa provocativa, disruptiva e irreverentemente el pasado, y que puede provocar reconocimiento e identificación en una platea compuesta por espectadores mayoritariamente jóvenes.

Como mencionamos, la obra se construye desde la fragmentación, el collage, desde la inconexión de anécdotas que se entremezclan y que van y vienen de un tiempo a otro. Para las actrices y dramaturgas, cualquier otra forma no era aceptable. Al respecto, Poggi sostiene que: «Me es imposible armar un relato claro y unificado de lo que pasó» (Poggi en Yaccar-2010: 1). El caso de Virginia Jáuregui es aún más particular, por lo indirecto del abordaje de la vida de su padre, ya que solo pudo acceder a su historia a través de la perspectiva de su madre, teniendo en cuenta que, como mencionamos, él falleció cuando Virginia tenía apenas nueve meses. Por este motivo, ella afirma que tiene «un recorte del recorte» (Jáuregui en Yaccar-2010: 1). *170 explosiones por segundo* opera a través del borramiento del límite entre las actrices y los personajes, puesto que no podemos decir que existan estos últimos en un sentido clásico y convencional de la acepción. Nuevamente aquí la poética de actuación desde la que trabajan las actrices implica un recorrido distanciado y aséptico de la emoción para narrar sus propias vidas, apartándose del sufrimiento y de todo tipo de connotación cargada de dramatismo en el decir, e interpelando con sus miradas directamente al público, puesto que la interacción entre ellas es mínima. «Cada personaje cuenta lo suyo, tiene un espacio de construcción individual, y en general, no se contestan uno a otro, no se tocan. Sólo en algún momento se intenta una coreografía, hacer algo juntos» (Mansur-2011: 2). El narrar la propia vida como si fuera la de otro, desde la distancia, la autorreflexividad y la lejanía, genera entonces un



impacto profundo. El tratamiento documental fue algo que se impuso en el proceso de dramaturgia y de montaje. Como señala Andrés Binetti:

Hay algo del orden de lo ficcional que no podría dar cuenta de la realidad de la que están hablando ellas. Podés poner un torturado en escena: un actor que está trabajando con su mayor esfuerzo, pero al que no le pasó eso. Y si le pasó, igual lo está actuando (Binetti en Yaccar-2010: 2).

La construcción de un relato y una narrativa de recursos despojados y minimalistas, por la que ellas se presentan a sí mismas en escena reconstruyendo aspectos de sus propias vidas, fue una opción estética y política determinante.

Virginia y Damiana, vestidas con remeras de colores y jeans, se encontraban sentadas en unas sillas dispuestas en el fondo de la escena. Cada intervención de una de ellas ocasionaba que se pusieran de pie y que hablaran dirigiéndose directamente a los espectadores. Finalizadas sus intervenciones, volvían a sentarse. Este procedimiento se repetía incesantemente en la obra. Si bien los diálogos entre ellas eran escasos o directamente nulos, pues la atención de cada una como intérprete estaba dirigida directamente a los espectadores, en ciertas ocasiones el texto parecía «tejer una suerte de diálogo imaginario entre ambas» (Diz-2016: 204). Cabe señalar también que Poggi y Jáuregui no se encontraban solas en escenas, sino que eran acompañadas por la música y *performer* Guillermina Etkin, quien ejecutaba música en vivo, al operar una mesa con instrumentos musicales y dispositivos de audio, y por un personaje denominado «relator», que componía Marcelo Aruzzi, (quien tenía puesta una remera con la inscripción «cancho» y estaba sentado en una silla), que se ubicaba a la derecha de la escena, en una zona inquietante, desde la que generaba preguntas, acotaciones y efectos sonoros, y desde la que parecía también controlar lo que sucedía. El relator intervenía también a través de explicaciones sobre los diversos dispositivos técnicos presentes en escena, que «sirven para captar la atención del público» (Jáuregui y Poggi-2010: 5),



«hacen ruido si tienen piezas sueltas o flojas» (Jáuregui y Poggi-2010: 5), y «hay que desarmar o abrir» (Jáuregui y Poggi-2010: 5), unas acotaciones y comentarios que generan ecos y resonancias directas con las historias de vida y los conflictos de Virginia y Damiana, en el sentido de que estos últimos necesitan ser desmontados y expuestos públicamente para que sus heridas puedan sanar. De la misma manera, este personaje realizaba «acotaciones y preguntas sobre detalles sin importancia (la marca del televisor que tenían en sus casas, la marca del colectivo escolar en el que viajaban, el color del auto que tenían sus familias)» (Diz-2016: 204), a la vez que interrumpía los relatos de las protagonistas de la obra, cuando ellas hacían referencia «a la muerte y al exilio de sus padres, poniendo en evidencia la pretensión de evitar la emoción identificatoria en los espectadores» (Diz-2016: 204). Este último era uno de los objetivos centrales de la puesta en escena: evitar la emoción favoreciendo, en cambio, la reflexión.

Guillermina Etkin, por su parte, intervenía musicalmente en el comienzo de la obra a través de la ejecución en un teclado de «un *funk*», un género musical de influencia africana, cuyo término significa «lo terrenal», «la vuelta a lo fundamental», a «lo auténtico» (Diz-2016: 204-5). Estas significaciones se relacionan con distintos relatos en los que las protagonistas narran aspectos de su infancia y adolescencia, así como de otros momentos de su vida cotidiana, reivindicándolos como aquellas instancias cruciales en términos identitarios de sus vidas. En otro momento, la propia Etkin interpreta y baila, junto al relator y a Jáuregui, la canción *Killing me softly*, en el momento en que Poggi narra su primer baile en la adolescencia con un muchacho. Este instante se tiñe de una perspectiva y una mirada nostálgica sobre un pasado que, si bien no ha quedado muy atrás en el tiempo, sí parece ser vivido como una situación muy lejana. Otro instante similar tiene lugar cuando Damiana hace referencia a sus desilusiones amorosas, y nuevamente Etkin canta un fado, «un género musical portugués cuyas canciones expresan, de manera predominante,



sentimientos de melancolía, nostalgia, fatalismo y frustración» (Diz-2016: 205).

En la medida en que tanto Damiana Poggi como Virginia Jáuregui se refieren a sus historias de vida de manera directa, en primera persona, la obra constituye un «nivel performático del testimonio» (Brownell-2009: 5). A la vez, encontramos en la obra un «nivel performático de la acción» (Brownell-2009: 5) en los momentos en que las actrices desarrollan un accionar escénico que «no está en función de narrar o recrear esas historias, sino de construir momentos de pura performance» (Brownell-2009: 5), como en las escenas de baile y de ejecución musical anteriormente mencionadas. Tanto Poggi como Jáuregui se dirigen directamente a los espectadores, sin intermediarios, anulando la «cuarta pared», de manera tal que exponen públicamente su intimidad y sus historias de vida a través de un «yo» autobiográfico de actriz que se convierte en personaje (Verzero-2010: 38). La obra establece una tensión entre la asunción y la toma de distancia con respecto al legado paterno.

Para la construcción de la puesta en escena Andrés Binetti tomó como referencia una obra del dramaturgo y director francés Philippe Minyana, llamada *Inventarios* (1987), que se inscribe en el marco del teatro documental y del retorno de lo real que ya mencionamos. Esta obra dialoga con el trabajo del reconocido artista conceptual Christian Boltanski, llamada «Inventario de objetos que pertenecieron a una mujer que vivió en Bois-Colombes». Allí, el artista francés «tomó objetos cotidianos abandonados al fallecer una obrera; las huellas de la guerra en esos recuerdos ordinarios era evidente, Boltanski los enmarcó y exhibió: una dimensión ontológica surgió de lo aparentemente simple y cercano» (Villalba-2011: 4). Minyana procede en sus textos de una manera análoga, pues entrevista a distintas personas «comunes» para que cuenten sus historias. En estas narrativas los objetos cotidianos, relevantes para las personas cuyas historias de vida se narran, asumen un lugar central. Las grabaciones de estas historias de vida fueron luego utilizadas como insumos para la escritura de la obra.



Yo había visto un video de una puesta que él hizo en París, en un supermercado. Eran tres mujeres contando una historia a través de un objeto: una lámpara, una palangana y un vestido. Había una dinámica que me interesaba, por la que tenían que llenar un vacío, hablaban hasta que sonaba un timbre y en ese momento dejaban de hacerlo. Esa es la idea de puesta que tomé (Binetti en de la Puente-2016: 6).

Por eso la música de Guillermina Etkin y los efectos sonoros a cargo del relator tenían un lugar central en *170 explosiones por segundo*, pues justamente estaban allí para «llenar los vacíos» y para interrumpir en ocasiones el discurso de las actrices. Este es el motivo por el cual se recurre también a distintos objetos que se jerarquizan y se ponen en primer plano durante la obra, «con el propósito de desacralizar los testimonios de las protagonistas y de sus figuras en tanto hijas de militantes, así como también para cuestionar relatos, recrear recuerdos y representar vacíos» (Diz-2016: 206).

Por otra parte, un lugar significativamente importante es ocupado en la obra por los denominados «vecinos». Existe una línea narrativa que va progresando y desarrollándose, que se refiere específicamente a ellos. Es introducido primeramente por Virginia, cuando señala que, insólitamente, los vecinos culpaban a su madre de robar las manos del ex presidente argentino Juan Domingo Perón:

Los vecinos acusaban a mi mamá de haberle robado las manos a Perón. Decían, los vecinos siempre dicen. Dicen, dicen, dicen. Es la condición del vecino. Su esencia. El decir. Verbo vecinal. Si no, están los otros: los que se quedan como animalitos medio bobos detrás de la puerta, rascando con las uñas la cera del parquet. Tiqui... tiqui... tiqui... Las uñitas sobre la madera gastada. Frases inconexas. Parodias. La parodia anticipa la tragedia (Jáuregui y Poggi-2010: 15).

Los vecinos se caracterizan por decir, «chusmear», comentar, juzgar la vida del otro, estableciendo arbitrariamente culpabilidades y responsabilidades. O a lo sumo, en todo caso, asumen una condición pasiva, inerte, abandonica, indiferente, desinteresada ante el sufrimiento de los



demás, específicamente ante las desapariciones y la política concentracionaria del terrorismo de Estado. Esta caracterización de los vecinos que se realiza en *170 explosiones por segundo* coincide con la que sostiene Mauro Greco, en su tesis doctoral que aborda la responsabilidad colectiva y las pequeñas resistencias ante la última dictadura a partir del modo en que vecinos de centros clandestinos de detención fueron representados en películas y novelas de la posdictadura, y la forma en que vecinos de un ex centro clandestino en particular se auto(re)presentan en torno a los ejes de responsabilidad y resistencias, en donde estos son señalados «como quienes, miedosos de la verdad pero no temerosos de la repitencia de estos hechos, siguieron viviendo “como si nada hubiera sucedido” (...) y fueron indiferentes al sufrimiento y soledad de la familia diezmada» (Greco-2015: 10). Los vecinos son capturados y tomados por el terror dictatorial, que inhibe la capacidad de actuar y de accionar, de resistencia frente al poder desaparecedor, son definidos así como aquellos que «vieron, no vieron, sintieron, se escondieron, (...) no escucharon nada... vieron desaparecer una familia completa. Dicen, dicen, dicen, los vecinos dicen...» (Jáuregui y Poggi-2010: 15). La sociedad civil es implicada en la obra, la responsabilidad colectiva frente al terrorismo de Estado es problematizada y puesta en cuestión. Los vecinos son aquellos que se encontraban al tanto de las desapariciones, las torturas, los centros clandestinos y la muerte, pero que «de todas maneras continuaron su vida de siempre» (Greco-2015: 11). Una responsabilidad colectiva que implica a una gran mayoría construida como conocedora, continuista e indiferente frente a la cantidad de gente que murió. Un posicionamiento diferente de estas personas implicaría entonces:

un cambio de perspectiva. Comportaría asumir responsabilidades, saberes no compartidos, resistencias no realizadas. Implicaría reconocer abandonos, desdenes e indiferencias (...) Dejar de mentirse, de autoengañarse, de ser autocomplacientes. Reconocer que sabían y que no hicieron nada (Greco-2015: 11).



Un biodrama a dos voces

La obra se constituye como una suerte de «máquina dramática» enriquecida que entremezcla permanentemente recursos reales y ficcionales, para construir un biodrama «a dos voces» que no funciona en contraposición sino más bien complementariamente, y que tiene como fin narrar, desde momentos microscópicos de la vida cotidiana, como el jardín de infantes, el primer amor, la adolescencia, las salidas a bailar, las canciones de la época, la cancha y la pasión por el fútbol, las vivencias de dos mujeres jóvenes, que tienen en común ser hijas de presos políticos en la última dictadura militar. La mirada y la perspectiva de la obra es precisamente la que aquí definimos como la de los «hijos críticos», en la medida en que no se trata de poner en escena las historias y las narrativas de sus padres, sino que se hace hincapié más bien en las consecuencias que estas tuvieron en las subjetividades de las protagonistas. Sus relatos se constituyen a través de la recreación de «una memoria infantil habitada por la violencia de secuestros, de ausencias, muerte e imágenes en las que la percepción cotidiana de amenaza aparece asociada precisamente al lenguaje de la política» (Amado-2009: 164). En ese sentido, Jáuregui afirma: «No queríamos hablar de nuestros padres sino de nosotras en función de ellos. Queríamos abordar cómo uno arma su identidad respecto de sus padres» (Jáuregui en Yaccar-2010: 2). Aparece aquí la cuestión siempre problematizada de las identidades en las producciones de los «hijos críticos», junto con el desafío de narrar las consecuencias de la política concentracionaria de la dictadura en una segunda o en algunos casos tercera generación, en la que el sufrimiento se mantuvo aquietado y en silencio durante muchos años, pues en sus familias no se hablaba de la militancia y el encarcelamiento de los padres de las protagonistas, sin focalizar específicamente en sus obras en el dolor, sin instalarse en la queja y el lamento, sino apelando más bien a recursos humorísticos, paródicos e irónicos. Nos referimos a una generación que escenifica performativamente aquellos años de plomo no a partir de la vivencia directa, porque no



participaron de ellos, sino desde un trabajo que supone necesariamente la apelación a la imaginación.

170 explosiones por segundo funciona por un lado, como una suerte de homenaje a los padres de las protagonistas, a sus experiencias y sus luchas que los llevaron a convertirse en presos políticos de la dictadura. De la misma manera que en el resto de las producciones de los «hijos críticos», no se trata de escenificar las experiencias de la generación militante de los años setenta, sino de construir un universo microscópico, cotidiano e íntimo, a través del que Poggi y Jáuregui se narran a sí mismas. Esta operación de contarse a sí mismas funciona también a la vez como una reflexión sobre el pasado en general y sobre las experiencias militantes de sus padres. En esa interacción, en esos préstamos e intercambios entre pasado y presente, en las consecuencias en las subjetividades de las protagonistas a partir de las vivencias traumáticas de sus progenitores, se juega la obra. *170 explosiones por segundo* se construye entre la afectación que ambas debieron atravesar debido a las vicisitudes, a las luchas y a los destinos de sus padres, es decir todo aquello que ellas heredan de los mandatos paternos, por un lado, y el cuestionamiento y la tensión con respecto a ese legado y la búsqueda de sus propias luchas, objetivos y fantasmas personales, por el otro. Es el peso de la presencia y la ausencia a la vez, del hecho de haberse criado en medio del miedo en lugar del horror, lo que impone el sesgo y la impronta de la obra. En la escena final, Damiana y Virginia bailan mientras suena la canción *Fuiste* de la cantante argentina Míriam Alejandra Bianchi, conocida como «Gilda», junto a un ventilador encendido que se encuentra apuntando hacia los espectadores y que tiene adheridas tiritas de papel de colores. Un momento que puede ser pensado como una suerte de «ruptura celebratoria con el mecanicismo de lo heredado» (Diz-2016: 206). Entre aceptar y distanciarse del legado familiar, *170 explosiones por segundo* funciona a la manera de un collage, de una sumatoria y yuxtaposición de recuerdos, anécdotas personales y climas de época, no tanto de los años setenta, sino de



finis de los noventa y principios del dos mil, cuando las protagonistas vivieron su adolescencia.

La obra transcurre como los recuerdos, a partir de fragmentos dispersos, asociaciones, yuxtaposiciones y planos superpuestos. Las significaciones de los materiales son móviles y permeables a interpretaciones diversas. La única significación imposible de resemantizar es la ausencia (Verzero-2010: 38).

170 explosiones por segundo funciona a la manera de un rompecabezas imposible de armar completamente, ya que siempre existirán piezas ausentes, sin encastrar, lo que señala la imposibilidad de elaborar un relato unívoco y homogéneo acerca de las historias parentales y personales. Por eso no es de extrañar que ambas protagonistas narren «en primera persona lo que les contaron, lo que imaginan, lo que recuerdan y lo que no quieren o no pueden recordar» (Diz-2016: 205-6). Se suceden entonces en la obra pasajes en los que los recuerdos se exponen sucinta y brevemente, como postales de una ciudad turística que oculta, detrás de las imágenes arquetípicas y despolitizadas, una cara siniestra. Los recuerdos propios de Damiana y Virginia remiten a cierta perspectiva inocente y «virgen» de política correspondiente a la infancia, que se entremezclan con los recuerdos sociales y colectivos que se anclan en lugares, datos, fechas y acontecimientos relevantes, así como también a eventos ligados a la violencia política y represiva en los que se vieron involucrados sus padres. Se ofrece así una suerte de democratización de recuerdos, a partir de los cuales lo personal se torna ineludiblemente político, pues intervienen en un mismo plano las referencias a los vecinos y las manos de Perón, al piloto que arrojaba personas vivas al Río de la Plata en los llamados «vuelos de la muerte», a las canciones de Gilda y a la tortura, entre otras. Pero también, en ese mismo momento, Damiana y Virginia hacen referencia al presidio y la liberación de sus padres, al «exilio de uno y la muerte del otro desde el recuerdo personal y la imposibilidad del mismo» (Diz-2016: 206).



En esta yuxtaposición de recuerdos inconexos y desarticulados, y en la explicación del funcionamiento de un motor diesel de un padre a su hija, se juega *170 explosiones por segundo*. Un obra que indaga en la búsqueda de la transmisión generacional de una experiencia excepcional, la de la militancia en las organizaciones armadas de la década del setenta, y muy especialmente, la de las consecuencias en las subjetividades de los «hijos críticos», quienes narran en sus producciones ya no desde el sufrimiento, sino desde la distancia, la reelaboración, la reivindicación en algunos casos de las luchas de sus padres, y específicamente desde el humor, la ironía y la parodia, que no deja de ser la contracara de la tragedia.

A modo de cierre: Las voces de los «hijos críticos» en el teatro contemporáneo

En el teatro argentino contemporáneo han empezado a surgir con fuerza en las últimas décadas las voces de una nueva generación, la de los hijos de los militantes de los años setenta, quienes se definen justamente por haber vivido su niñez y adolescencia durante la dictadura, y en algunos casos por no tener recuerdos propios sobre aquella época. Nos referimos a una serie de actores sociales que no fueron objeto de las políticas de tortura y desaparición, sino que más bien fueron el «producto» o el resultado de las políticas reorganizadoras impulsadas por la dictadura militar. Una generación que se educó, creció y formó durante los años de terror.

Quienes fueron niños y adolescentes durante la dictadura son los que verdaderamente soportaron sobre sus hombros todo el peso reorganizador del Estado Nacional, quienes sufrieron en sus propios cuerpos esta represión sistemática que creó formas de ser, de desear y de pensar (Mundo-2016: 14).

A través de sus obras, los hijos críticos asumen una herencia que no les fue necesariamente destinada, y lo hacen de una forma desobediente, no exenta de humor, irreverencia, parodia e ironía sobre el sentido paterno, aun a riesgo de equivocarse y de traicionar esa herencia, sabiendo incluso que en



el acto mismo de la traición a la tradición de la impronta dejada por la generación de sus padres, se encuentra la irrupción de sus propias voces, aquellas que les permiten habitar el vacío producido por la ausencia.

Entre otras, nos referimos aquí a obras tales como: *Los murmullos* (2002), de Luis Cano, dirigida por Emilio García Wehbi; *La Chira (el lugar donde conocí el miedo)*, (2004), de Ana Longoni, dirigida por Ana Alvarado; *Prometeo. Hasta el cuello* (2008) de Juan José Santillán, dirigida por Diego Starosta; *árBOLES. Sonata para viola y mujer* (2006), de Ana Longoni y María Morales Miy, dirigida por la propia Longoni y por Cintia Miraglia; y *Mi vida después* (2009), de Lola Arias.

Las narrativas de estas obras hacen pie precisamente a partir de ese acostumbramiento a la mencionada ausencia, pues tratan de asumir lúdicamente un lugar catastrófico, que no quisieron ni buscaron. Son obras que buscan comprender en profundidad lo acontecido, en el sentido de que se ubican más allá de determinar quién es culpable y quién víctima, quién inocente y quién responsable. Obras que presuponen un tipo de espectador ya informado, y que por lo tanto buscan desentenderse de la pedagogía que supone el explicar y explicitar las políticas de desaparición del terrorismo de Estado. Obras que en muchos casos proponen un mecanismo distanciado y reflexivo, de obediencia respetuosa pero a la vez con dudas e intensos cuestionamientos de esas ficciones eficaces llamadas «identidad», «historia», «herencia», «sangre», «deberes filiales», «lealtades», etc. (Gatti-2011: 199). Obras que no pretenden generar un recuerdo ejemplar del terrorismo de Estado (Todorov en Jelin-2002), pero que quizás paradójicamente, y debido justamente a esa ausencia de toda pretensión, lo generan aún con más fuerza. Por supuesto que al referirnos a estos «hijos críticos», no podemos hablar de un colectivo ni de actores sociales con una propuesta unívoca y homogénea, que configuran una memoria única, sino que más bien elaboran «memorias diversas, todas ellas cortadas por diferentes marcas de origen, de clase, hasta de edad y género» (Gatti-2011: 179). *170 explosiones por segundo* se enmarca en esta fructífera trayectoria,



que implica nuevas luchas desde el campo teatral por los sentidos de un pasado que se encuentra aún muy lejos de encontrarse saldado o cerrado.

BIBLIOGRAFÍA

- AMADO, Ana (2009). «Del lado de los hijos: memoria crítica y poéticas de identificación», en *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires: Colihue: 164-203.
- BROWNELL, Pamela (2009). «El teatro antes del futuro: sobre *Mi vida después de Lola Arias*», en *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral*, número 10, diciembre de 2009. Disponible en: <http://www.telondefondo.org/download.php?f=YXJjMi8yMTAucGRm&tipo=articulo&id=210>. Fecha de consulta: 10/02/2016.
- _____, (2013). «Teatro documental y utopía realista: formulaciones canónicas y proyecciones actuales», III Congreso Internacional Cuestiones Críticas, Universidad Nacional de Rosario, abril de 2013. Disponible en: www.celarg.org/int/arch_public/brownell_pamelacc.pdf. Fecha de consulta: 09/02/2016.
- DE LA PUENTE, Maximiliano (2016). «Entrevista a Andrés Binetti», inédita.
- DIZ, María Luisa (2016). «Teatro x la Identidad: Un escenario para las luchas por la configuración de sentidos sobre la apropiación de menores y la restitución de la identidad». Tesis para optar por el Título de Doctora en Ciencias Sociales. Inédita.
- GATTI, Gabriel (2011). *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*, Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero/Prometeo Libros.
- GRECO, Mauro (2015). «Juan como si nada hubiera sucedido: vecinos, círculos y sospechas. Una aproximación a lo espacial y relacional», en *Revista Afuera. Estudios de crítica cultural*, Año X, Número 15, Diciembre 2015. Disponible en:



<http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=356&nro=15>. Fecha de consulta: 14/03/2016.

JÁUREGUI, Virginia y POGGI, Damiana (2010). «Bajo las nubes de polvo de la mañana es imposible visualizar un ciervo dorado». Inédita.

JELIN, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*., Madrid: Siglo XXI de España Editores.

MANSUR, Nara (2011). «Un repaso poético sobre los años ‘70», en *Clarín*, 16 de noviembre de 2011. Disponible en: http://www.clarin.com/extrashow/musica/repaso-poetico-anos_0_592140805.html. Fecha de consulta: 16/03/2016.

MUNDO, Daniel (2016). «Presentación», en *40 años no son nada. Dossier sobre la Dictadura para la Agencia de noticias Paco Urondo*, Buenos Aires: Editorial Fackel.

SÁNCHEZ, José (2013). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas.

SELICKI Acevedo, Carolina (2011). «La historia sigue detonando», en *Página/12, Suplemento LAS12*, Viernes, 11 de noviembre de 2011. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-6865-2011-11-14.html>. Fecha de consulta: 14/03/2016.

TEATROXLAIDENTIDAD (2016). «Institucional». Disponible en: <http://www.teatroxlaidentidad.net/contenidos/quienessomos.php?s=1> Fecha de consulta: 14/03/2016.

VERZERO, Lorena. «La escena como espacio para la reparación del daño», en *Boca de sapo. Revista de arte, literatura y pensamiento*, segunda época, año XI, N° 5, enero 2010. Disponible en: <http://www.bocadesapo.com.ar/biblioteca/bds/BdS05.pdf> Fecha de consulta: 18/03/2016.

VILLALBA, Susana (2011). «Derivas del teatro documental», en *Revista Ñ, Escenarios*, Disponible en:



http://www.revistaenie.clarin.com/escenarios/Derivas-teatro-documental_0_480552000.html. Fecha de consulta: 20/03/2016.

YACCAR, María Daniela (2010). «El pasado desde el presente. Damiana Poggi y Virginia Jáuregui proponen Bajo las nubes... », *Página/12*, Cultura y Espectáculos, lunes 6 de septiembre de 2010. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/subnotas/19188-5279-2010-09-06.html> Fecha de consulta: 17/03/2016.

Obra analizada

170 explosiones por segundo

Intérpretes: Marcelo Aruzzi, Guillermina Etkin, Virginia Jauregui, Damiana Poggi

Músicos: Guillermina Etkin

Vestuario: Laura Ohman

Diseño de luces: Alfonsina Stivelman

Diseño sonoro: Guillermina Etkin

Entrenamiento corporal: Marcela Robbio

Prensa: Carolina Maldonado

Diseño de coreografía: Marcela Robbio

Puesta en escena: Andrés Binetti

Dirección: Andrés Binetti

Link permanente: <http://www.alternivateatral.com/obra22159-170-explosiones-por-segundo>



Testimonios vivos, dramaturgia abierta: La guerra de Malvinas en *Campo Minado* de Lola Arias

Verónica Perera
Universidad Nacional de Avellaneda
veronic.perera@gmail.com

Palabras clave:

Teatro Documental. Guerra de Malvinas. Memoria.

Resumen:

En un contexto memorial que «malvinizó» la política y la producción dramática, *Campo Minado* de Lola Arias (2016) desafió la frontera de lo posible y lo decible sobre la guerra que en 1982 marcó el final de la última dictadura cívico-militar en Argentina. El artículo explora el gesto político y dramático sin precedentes de esta obra de teatro documental: la presencia viva en un mismo espacio escénico de veteranos otrora enemigos. Analiza los testimonios que los combatientes de entonces producen hoy e indaga en las formas de memorializar la guerra, los hombres que la vivieron y la posguerra.

Live Testimonies, Open Dramaturgy: The Falklands War in *Minefield* by Lola Arias

Key Words:

Documentary Theater. Malvinas/Falklands War. Memory.

Abstract:

In a memorial context that increased the visibility of the Malvinas/Falklands War within politics and dramaturgical production, *Minefield* by Lola Arias (2016) challenged the border of the doable and the sayable of the war that back in 1982 marked the end of the last dictatorship in Argentina. The article explores the unprecedented political and theatrical gesture of this documentary theater piece: the live presence on the stage of veterans who were enemies at war in 1982. It analyzes their testimonies and it inquires into the forms of memory making of the war, the men who lived it, and the postwar.



El testimonio es una herramienta privilegiada para construir memorias sobre la violencia política del pasado reciente. Ya sea como prueba dentro de la justicia institucional o como relato biográfico espontáneamente ofrecido o solicitado por otros, el testimonio devino fundamental para conocer, documentar, narrar y elaborar la violencia de la historia reciente [Jelin 2003, Pollak 2006, Strejilevich 2006]. El teatro político de los últimos años en Argentina reflejó esa tendencia y produjo una dramaturgia basada en testimonios de víctimas del terrorismo de Estado. *Teatro x la Identidad*, el colectivo de teatristas que apoya a las Abuelas de Plaza de Mayo en su búsqueda de nietas y nietos apropiados durante la última dictadura cívico-militar, utiliza desde sus orígenes en el 2000, el dispositivo testimonial para trabajar estéticamente relatos de familiares de personas desaparecidas, o para crear monólogos ficcionales que abordan la apropiación de menores y la restitución de su identidad [Diz 2016]. En 2012, a propósito del trigésimo aniversario de la guerra de Malvinas entre la Argentina y Gran Bretaña, los testimonios personales de excombatientes también fueron materia prima para la creación escénica. Entre una vasta producción centrada en Malvinas, Julio Cardoso escribió y codirigió *Islas de la Memoria* basándose además en el intercambio epistolar entre los soldados y sus familias; y Agustín Palmeiro escribió «Queen Malvinas» a partir de su propia experiencia como ex combatiente.

Campo Minado de Lola Arias también hizo eco del uso testimonial¹. Con fotos, material audiovisual de archivo, objetos personales y una banda musical en escena, esta obra de teatro documental renueva las formas del testimonio sobre Malvinas y amplifica su potencia al expandir los límites de lo decible sobre la guerra de 1982. A partir de una invitación del Festival LIFT *After a War*, Arias entrevistó, audicionó y ensayó con veteranos de la guerra de Malvinas durante tres años en Buenos Aires y en Londres para escribir y dirigir *Campo Minado*. La obra, que se presentó primero en

¹ *Campo Minado* aún no ha sido publicada. Todas las citas de la obra que aparecen en este artículo provienen del registro audiovisual cedido por Arias a la autora.



Brighton en Inglaterra, el 28 de Mayo de 2016, y casi seis meses más tarde en el Centro de Artes Experimentales de la Universidad Nacional de General San Martín en Buenos Aires, reúne en el escenario a seis ex combatientes otrora enemigos: tres argentinos, dos ingleses y un gurkha. El « experimento social» de Arias², voy a argumentar aquí, se basa en testimonios y produce testimonios. Parte de relatos biográficos que Arias y su equipo de producción recogieron para crear un texto dramático nunca clausurado. La puesta en escena se basa en narraciones singulares intervenidas artísticamente, negociadas entre voces que nunca antes se habían hablado y magnificadas para una escucha pública.

La frontera entre lo decible y lo indecible, entre lo confesable y lo no confesable, no es estanca sino que está en perpetuo movimiento. Separa, fundamentalmente, una memoria colectiva organizada que responde a la imagen que una mayoría social o un Estado desean transmitir —o pueden digerir— en un determinado contexto memorial, de una memoria subterránea de grupos específicos, celosamente guardada en asociaciones o redes de sociabilidad afectivas y políticas [Pollak 2006]. En un contexto memorial que «malvinizó» la política y la producción dramática, *Campo Minado* desafió la frontera de lo decible sobre la guerra de 1982. Volvió visible y audible una trama de relatos testimoniales que expandieron los límites no solamente de las memorias oficiales sino también de las imágenes socialmente dominantes de la guerra, de los hombres que la batallaron, y de sus vidas en la posguerra. ¿Cómo lo hizo? ¿Con qué procedimientos dramáticos? ¿Cómo devinieron esos relatos testimoniales objetos performativos de reflexión, autoreflexión y crítica sobre la guerra que marcó el final de la última dictadura cívico-militar en Argentina?

² La propia Arias se refiere a sus obras como experimentos sociales [Arias y Kan, 2014].



La guerra y la causa

Desde la posdictadura en 1983 hasta el inicio de la gestión de Menem en 1989, mientras la política buscaba «desmalvinizarse», es decir, aminorar o borrar de la esfera pública la cuestión de la guerra; las asociaciones de los ex combatientes eran casi las únicas que visibilizaban públicamente el conflicto bélico de 1982 [Lorenz 2007, 2013]. La «des-malvinización» comenzó con la derrota misma y desde las propias Fuerzas Armadas quienes ocultaron a los soldados sobrevivientes, prohibieron sus testimonios y persiguieron a sus asociaciones políticas. «Para los militares, » escribía el politólogo Alain Rouquié en 1983, «las Malvinas serán siempre la oportunidad de [...] rehabilitarse. Intentarán hacer olvidar la “guerra sucia” contra la subversión y harán saber que ellos tuvieron una función evidente y manifiesta que es la defensa de la soberanía nacional» [Lorenz, 2007: 37]. Las desmalvinización se identificaba, entonces, con la aspiración democrática de su tiempo: visibilizar la guerra de Malvinas podía llegar a interpretarse como una legitimación de la dictadura cívico-militar y hasta traducirse en la resacralización de las Fuerzas Armadas.

Entre 2003 y 2015, las políticas públicas de «Memoria, Verdad y Justicia» contribuyeron a «malvinizar» tanto la esfera política como la creación dramática. El reclamo político de soberanía sobre las Islas emergió entretejido a nuevas tramas discursivas. El discurso gubernamental volvió a reinterpretar «Malvinas» en clave antimperialista, denunciando a las Islas como anacrónico bastión colonial aún existente en el siglo XXI en el Comité de Descolonización de las Naciones Unidas y en la Comisión Internamericana de Derechos Humanos³. También reinstaló «Malvinas» dentro del proyecto de construcción política latinoamericana dentro de la CELAC y la UNASUR. Y enlazó la defensa de la soberanía sobre las islas a

³ En 2013, los habitantes de las Islas manifestaron en un referéndum su voluntad de continuar perteneciendo al Reino Unido (así votó el 99.8%). Para las Naciones Unidas, como para el gobierno argentino hasta 2015, las Malvinas no dejan de ser un territorio sujeto a descolonización en el siglo XXI. Véase <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-215078-2013-03-05.html> [1-10-17]



la defensa de la soberanía económica y la restructuración de la deuda externa⁴. El Museo de Malvinas, inaugurado en junio del 2014 y emplazado en el predio de la ex Escuela Superior de Mecánica de la Armada (ESMA, el Centro Clandestino de Detención, Tortura y Exterminio más grande de la última dictadura, devenido en «Espacio de Memoria» desde 2004) espacializó el esfuerzo por resignificar las prácticas de los cuadros militares para con los soldados durante la guerra y catalogarlas como tortura, volviéndolas parte de los crímenes de lesa humanidad que desde 2006 se juzgan dentro de la Justicia Penal en Argentina. Este esfuerzo materializó demandas de larga data de algunas asociaciones de ex combatientes [Lorenz 2013].

En sintonía con la malvinización de la política, y especialmente a propósito de los vigésimo quinto y trigésimo aniversarios de la guerra, Malvinas se volvió materia predilecta para la dramaturgia. Se adaptaron para el teatro ficciones fundantes sobre la guerra: Mariana Mazover escribió *Piedras dentro de la Piedra* [2014] a partir de la novela picaresca de Rodolfo Fogwill, *Los Pichiciegos* [1983]. Lo mismo hizo Diego Quiroz con «Los Tururú». Carlos Gamberro adaptó su propia ficción *Las Islas* [1996], y la puso en escena bajo la dirección de Alejandro Tantanian. Lisandro Fiks escribió y dirigió «1982 Obertura Solemne», Dario Torrenti adaptó «Gurka!» de Vicente Zito Lima, y Rafael Spregelburg tradujo la parodia de Margaret Thatcher, «Hundan al Belgrano!», de Steven Berkoff. Mariano Saba ganó con «Lógica del Naufragio» el concurso sobre Malvinas realizado por el Instituto Nacional del Teatro en 2012.

Pero la malvinización política ocurrida desde 2003 estuvo saturada de ambivalencias y contradicciones: «víctimas caídas en combate» y «héroes militares» resultaron ser represores y torturadores de la maquinaria genocida. El caso del oficial Giachino, es tal vez el más paradigmático: el primer caído en combate fue reconocido por sobrevivientes de la ex ESMA como integrante de grupos de torturadores y está en la actualidad

⁴ Véase <https://www.youtube.com/watch?v=fYDGpR-2RAU> [6-8-17].



involucrado en cuatro causas por violaciones a los derechos humanos. Estas contradicciones, argumenta el historiador Federico Lorenz [2013] solo muestran la tendencia que desde 1982, tanto en gobiernos dictatoriales como democráticos, superpone «la guerra» con «la causa» de Malvinas; es decir, confunde la aventura militar de un régimen perpetrador de violaciones a los derechos humanos con la causa de la ocupación de parte del territorio argentino por Gran Bretaña desde 1833. Esta tendencia que superpone la guerra y la causa, continúa Lorenz, produce un relato épico patriótico que por un lado, inscribe el fracaso bélico en una historia nacional que, «de manera teleológica, más allá de derrotas circunstanciales como la de 1982, está destinada al éxito [...] y a la realización como pueblo» [2013: 189]. Esta tendencia, aún vigente, también inhibe revisiones críticas, miradas divergentes, memorias nuevas sobre la guerra—como la que propone *Campo Minado*. «Lo que nunca entendieron» me dijo Arias hablando del rechazo del Estado argentino a cofinanciar *Campo Minado*:

es que la obra no quiere tomar una posición en relación a la soberanía; la obra trabaja sobre lo que la guerra hace con las personas que la vivieron; [...] lo que le pasa a un hombre que sale a la vida, que empieza su madurez con 18 o 20 años y pierde la inocencia con una guerra, de una manera muy brutal⁵.

Desde sus inicios, *Campo Minado* contaba con apoyo institucional y financiero británico y europeo. Arias buscó, entonces, la participación de instituciones argentinas. Pero hasta dar con la Universidad Nacional de General San Martín, la directora solo encontró negativas oficiales. «Para mí, todo eso habla de lo que significa el gesto de haber decidido hacer una obra sobre Malvinas contando la historia del otro lado» explica. Y agrega:

El gobierno no tenía problemas con una obra con veteranos de Malvinas [...] pero no querían escuchar al otro lado. Había mucha resistencia institucional, política, pero también de la gente; [...] que escribía a los

⁵ Esta cita, como todas las citas personales de Arias que no tienen referencia bibliográfica, surgen de una entrevista realizada por la autora el 12 de septiembre de 2017.



veteranos diciendo «yo no me voy a sentar en el público a aplaudir a esos ingleses que mataron a nuestros hermanos» [...]. Y lo mismo pasaba con los propios actores. Tenían el temor que si aceptaban (porque los tuve que convencer!) que si participaban en la obra, estaban entregando el reclamo de soberanía sobre las islas. [No podían entender] que poder entender el dolor, el sufrimiento, la historia, del otro lado; no quiere decir resignar el reclamo de soberanía.

Campo Minado revisa la guerra, no la causa de Malvinas. La obra sintoniza la malvinización de su tiempo, pero con un gesto dramático y político sin precedentes: un convivio que reúne, como elaboro más abajo, veteranos otrora enemigos. Aunque no esconde la disputa sobre la soberanía bajo un discurso banal o protopacifista, no se ocupa de ella. Expone, en cambio, testimonios vivos, miradas divergentes y memorias subterráneas sobre la guerra.

De lo real de la guerra

Campo Minado se instala donde el teatro documental contemporáneo teje una nueva relación con «lo real». El teatro documental renovado trabaja con materiales *reales* —los protagonistas no son actores profesionales; los textos surgen de experiencias no ficticias; y los espacios de representación suelen no ser salas convencionales. Pero hay más: «lo real» ya no es pensado como algo cognoscible y capaz de ser aprehendido por la forma artística, tal como sostenían los documentalistas alemanes como Peter Weiss en los años sesenta del siglo XX [Brownell 2013]. Alejándose también del principio mimético de representación, característico del realismo decimonónico, ya no se busca imitar o refractar «lo real» en el escenario. «La realidad» más bien se entiende políticamente construida y negociada; capaz de ser intervenida y transformada, también con el proceso dramático. Entre lo social y lo artístico, entre lo documental y lo ficcional, «el retorno a lo real» configura así nuevos modos de teatro político en diálogo con su época [De la Puente 2017]. «La realidad» sigue siendo la materia prima para la creación teatral, y la investigación, la



observación (y el testimonio) siguen siendo, como lo eran para los documentalistas del siglo XX, procedimientos fundamentales para la creación artística [Brownell 2013]. Pero el teatro documental contemporáneo interpela la distribución entre lo que cuenta como «realidad» y lo que le cabe a la ficción. «Lo que me interesa es el teatro como un lugar para el experimento social», dice Arias cuando explica que sus obras se sitúan allí donde se corroen los límites tradicionales entre «realidad» y ficción [2014: 61-62, traducción propia].

El «retorno a lo real» de *Campo Minado* significa retornar a *lo real de la guerra*. Siguiendo a Kohan (1999), Warley (2007) y Vitullo (2012), Segade argumenta que «en la literatura argentina la guerra de Malvinas ha tendido a ser narrada más como farsa que como épica» (2014: 289). Que *Los pichiciegos* de Fogwill —la ficción inaugural sobre Malvinas terminada solo días después del final del conflicto— sea una novela picaresca cuya acción se despliega en los márgenes del escenario bélico, y cuyos protagonistas son desertores, seguramente contribuye a explicar la falta de narraciones épicas. Pero además, agrega Segade, hasta entrados los años dos mil, los relatos sobre Malvinas carecen también de los rasgos más reconocibles de la guerra: las batallas, los armamentos, las estrategias y las tácticas, el combate contra un enemigo extranjero, las conductas heroicas, la posibilidad de matar y morir están prácticamente silenciados. Esta carencia de la épica y de lo propiamente bélico en las producciones estéticas parecen relacionarse, argumenta Segade, a que, durante la posguerra, cualquier epicidad era inmediatamente asociada con el discurso y la corporación militar. Así como la política se desmalvinizaba en sintonía con las aspiraciones de la transición democrática, representar la guerra desde sus dimensiones más propias en la literatura, parecía acercarse a legitimar el uso que la dictadura cívico-militar hizo de la causa de Malvinas. O peor aún, parecía acercarse a legitimar a la dictadura misma. La terminología bélica y la estructura narrativa de la épica quedaron asociadas a la represión ilegal y a las violaciones a los derechos humanos. Desde aquí; desde que las



representaciones estéticas quedaron saturadas por la figura preponderante del desertor, y desde que la figura del héroe quedó monopolizada por los relatos militares, «los ex combatientes [...] no pudieron encontrar su lugar en la historia», concluye Segade [2014: 292].

Campo Minado habla, entonces, de un cambio de época. Se instala, desde el teatro documental, en aquel vacío narrativo que la literatura argentina no pudo llenar, al menos hasta entrados los años dos mil. *Campo Minado* aloja testimonios donde cabe lo reconocible de la guerra y desde donde se ofrece «un lugar» para, al menos algunos, veteranos, no solamente argentinos. Dejando de ser narrados por otros, los ex combatientes toman la palabra. Incomodan las imágenes estereotípicas de un hombre en la guerra y muestran, como elaboro más abajo, masculinidades frágiles y vulnerables, alejadas de la percepción social de una figura militar. En *Campo Minado* los veteranos producen testimonios donde detenerse en batallas o describir armamentos no significa avalar la dictadura cívico-militar ni dejar de denunciar al terrorismo de Estado; donde contar los actos heroicos no se asimila a un héroe militar; donde narrar el dolor personal no se traduce en subjetivarse como víctimas; donde la muerte, o matar y ver morir no se redimen en ningún altar: ni en la patria, ni en la soberanía sobre las islas, ni en el honor nacional.

Sedimentaciones

Pensando en las condiciones sociales en las que los sobrevivientes de genocidios toman la palabra, Pollak y Heinich [2006] contrastan las limitaciones de los testimonios judiciales con la riqueza memorial de los relatos biográficos recogidos en entrevistas de historia oral o en escritos autobiográficos. Con preguntas precisas dentro de protocolos formalizados, los testimonios judiciales se interesan por un número limitado de acontecimientos, eliminando las emociones de quién narra y todo lo que no está ligado a la causa. «La persona del testigo tiende a desaparecer detrás de ciertos hechos, ya que se trata de restituir la “verdad” mientras que su



interlocutor no es ni un par, ni alguien cercano, ni un confidente...», argumentan [2006: 62]. Este modelo de testimonio, aunque clave para la justicia insitucional, resulta débil para dar cuenta de lo más singular de la violencia política, ofrece menor compasión emocional hacia quien testimonia. El registro literario (o dramático, agregamos), en cambio, desde que no se orienta a la prueba jurídica, y porque opera sobre la comunión emocional, es capaz de restablecer lazos sociales entre las víctimas y los otros sociales [Pollak y Heinich 2006]. Nora Strejilevich va aún más lejos cuando argumenta que el testimonio sobre la violencia política extrema no pertenece al dominio del conocimiento. El sentido del testimonio no tiene que ver con brindar información basada en hechos:

Habiendo presenciado el abismo de la atrocidad, los sobrevivientes suelen encontrarse a sí mismos recuperando memorias que resisten la rigidez de la verdad desde que ya no pueden confiar en el conocimiento o los hechos como base de su pensamiento. Una forma verdadera de dar testimonio debe poder permitir memorias disruptivas, discontinuidades, blancos, silencios y ambigüedades; debe devenir literario [Strejilevich 2006: 704, traducción propia].

Se trata de relatos que no pueden comprenderse como teorías sino más bien surgidas de una percepción íntima y profunda (*insight*). Es por esto, concluye Strejilevich, que una voz literaria, poética —o dramática— se vuelve la más potente para narrar violencias extremas. Además, para que la víctima encuentre alivio y la posibilidad de elaborar la situación traumática antes que revivirla; o para no aniquilar el relato, lo fundamental es la presencia de una «alteridad en diálogo», escribe Jelin [2003:86]. No se trata de interlocutores que se «identifiquen» con la experiencia. Hacen falta entrevistadores empáticos y escuchas sociales comprometidas con «preservar» los hechos violentos y alojar la singularidad del sufrimiento y la experiencia de quien se dispone a contar [Jelin 2003]. Porque en este tipo de testimonio (no judicial), en última instancia, la prioridad se desplaza a una «narrativa subjetivada» capaz de transmitir, antes que «verdades fácticas», verdades emocionales para los cuerpos que



atravesaron violencias traumáticas. «Siempre hay una trama que se impone sobre los hechos» escribe Strejilevich, «y entonces, toda “verdad” presupone algún grado de ficcionalización.» (2006: 708, traducción propia).

En el procedimiento dramático conducido por Arias, los testimonios de los veteranos de la guerra de Malvinas obviamente no responden a un formato protocolizado como el judicial. Pero aunque dramatizados y poetizados, también distan de ser completamente ficcionales. Son narrativas subjetivadas, entramados discontinuos de palabras, blancos y silencios, que se instalan entre la singularidad de los ex combatientes y las decisiones estéticas de Arias; entre las necesidades emocionales de los cuerpos que vivieron la guerra y las demandas de la creación dramaturgica. Los testimonios no se recogieron de una vez para fosilizarse en una representación escénica. Se produjeron—y se siguen produciendo—en sedimentaciones. El encuentro entre la disposición a contar de los ex combatientes; y la escucha de Arias, su equipo (y del público en cada función), produce un flujo de relatos que se condensan y sedimentan, entre la documentación y la ficción, en sucesivos objetos de arte, nunca completamente clausurados.

El proceso comenzó con las entrevistas testimoniales de 2013, a propósito de una invitación que el festival de teatro Inglés LIFT le hizo a Arias, entre otros veinticuatro artistas. La propuesta consistía en abordar los legados de guerras del pasado, especialmente la Primera Guerra Mundial, sobre el presente global⁶. Aquellas entrevistas iniciales maduraron en una video instalación, «Veteranos», presentada en el *Battersea Arts Centre* de Londres en junio del 2014. En esa primera sedimentación, los veteranos argentinos recuperan sus memorias de la guerra de 1982 anclados en su presente personal. Marcando la temporalidad presente en la que siempre se construye la memoria [Jelin 2003], los ex combatientes recuperan sus experiencias en Malvinas frente a una cámara que registra el escenario de su cotidianidad contemporánea. El hoy campeón de triatlón Marcelo Vallejo,

⁶ Véase <https://www.1418now.org.uk/commissions/after-a-war/> [16-7-17]



por ejemplo, reconstruye su llegada al territorio malvinense el 13 de abril de 1982 mientras se prepara para practicar natación en la pileta de su club deportivo. El mate, la ducha y los ejercicios físicos previos al ingreso a la pileta en 2013 funcionan como escenario desde donde el hoy deportista narra el traslado de un mortero de 550 kilogramos que realizó con otros seis soldados, a pie, por 17 km apenas desembarcaron en las Islas. La escena de un automasaje en los pies del nadador en el 2013 acompaña la narración sobre el principio de congelamiento de las puntas de los pies mientras cargaba aquel mortero en 1982. Vallejo vuelve al pasado de la rendición ante Inglaterra para contar la muerte de su compañero Sergio. Advierte que su relato es discontinuo: «en esa parte de la historia está todo negro para mí» dice Vallejo frente a la cámara. Rememora también la posguerra inmediata con su despido y falta de trabajo. Y comparte las peores secuelas de la guerra: su depresión, su consumo excesivo de alcohol y de pastillas antidepresivas; su intento de suicidio en un viaje con otros ex combatientes cuando se tiró a un dique sin saber nadar⁷. «Cuando me sacaron del dique pensé, Dios me tiró una sogá. Entonces tenía cuarenta años y decidí aprender a nadar», testimonia Vallejo. Es decir, en la video instalación que sedimentó la primera capa de testimonios, el pasado de Malvinas es narrado en un presente sanado. La voz que relata los pies casi congelados del soldado en 1982 es acompañada por la imagen de los pies del nadador, sanos y fuertes en 2013. La escena de un cuerpo musculoso y entrenado para nadar casi profesionalmente hoy, cuenta y contrasta al cuerpo incapaz de nadar, intoxicado y deprimido de ayer. El pasado pasó. El presente recoge al pasado—pero no lo actualiza; el presente recupera al pasado, pero lo expone transformado.

«Veteranos» reconstruye, así, experiencias de ex combatientes solamente argentinos. «Pensé» cuenta Arias «¿sería lo mismo del otro lado?». Y reconoce que luego de descartar clichés como «no sufrieron

⁷ Según estimaciones de distintas asociaciones de ex combatientes, se suicidaron entre 300 y 500 ex combatientes [Lorenz 2013: 182]



porque ganaron»; «son profesionales de guerra»; o «Malvinas no significa mucho para los ingleses», entendió: «Cuando me encontré con los veteranos vi la importancia que tenía para los que fueron. Nadie está preparado para la guerra». Así nació el proyecto de *Campo Minado* donde comparten el escenario ex combatientes de ambos lados del conflicto bélico. A las entrevistas testimoniales de «Veteranos», le siguieron audiciones individuales—entrevistas actuadas frente a una cámara—y talleres colectivos donde se trabajó la integración grupal. Los seis testimoniante que deseaban y podían, emocional y materialmente, comprometerse con el trabajo dramático, se encontraron en Buenos Aires para comenzar los ensayos en enero del 2016, cinco meses antes de su estreno en Inglaterra. Durante los ensayos produjeron, además, otra capa de testimonios: diarios íntimos que narran la experiencia de memorializar la guerra para el teatro, que fueron leídos y trabajados solo por la directora. Además, en Octubre de 2017, Arias y su equipo editaban una película, independiente de la puesta en escena, sobre la experiencia íntima y colectiva de recordar Malvinas; un film que sedimentará, así, otra capa de testimonios.

Que los testimonios sedimentados no sigan protocolos formalizados no significa que carezcan de restricciones—o de protocolo. Tanto en «Veteranos» como en *Campo Minado* los testimonios sedimentaron entre «las historias más o menos cristalizadas que los veteranos fueron construyendo a lo largo de 35 años para poder tomar una distancia que les permita contar y no quebrase» y lo imprevisto, lo nunca antes contado. El encuentro y la capacidad de escucha generada durante el proceso dramático, hizo emerger sentimientos, pensamientos, recuerdos que no necesariamente tenían que ver con la guerra sino con la propia vida: «abrís una puerta y no sabes que va a salir» dice Arias describiendo el proceso abierto de (auto)reflexión⁸. Los testimonios parten, entonces, de relatos singulares, respetados por la directora como «experiencias subjetivas irrefutables». Pero

⁸ Durante los ensayos, la dramaturga consultaba con un centro de veteranos del Círculo Militar en Buenos Aires con especialistas en patologías como el stress post traumático.



una vez acordado lo que se va a contar, comienza el proceso (siempre disputado) que da forma a la sedimentación, siempre algo provisoria, de ese momento del testimonio. Insisto, sedimentación siempre algo provisoria, posible para el encuentro entre los veteranos testimoniantes y el equipo de Arias en ese momento. En *Campo Minado*, por ejemplo, Vallejo no cuenta lo mismo que contó tres años antes en la video instalación «Veteranos»—o sus narraciones tienen otro ritmo, otras pausas, otros énfasis. En *Campo Minado* Vallejo ofrece más información y nuevos detalles sobre la muerte de su amigo Sergio Azcárate en un bombardeo el último día de la guerra. Expande el relato sobre su desempleo en la posguerra. Revela su adicción a la cocaína y su internación en Campo de Mayo, omitidas en el testimonio anterior de la video instalación. Deja ver, en 2016, los frutos de su trabajo emocional: ya no siente enojo; ya puede pronunciar palabras en inglés.

Es decir, en el proceso (siempre disputado) que da forma al testimonio, se decide, *para ese momento*, «donde está el centro»; cuál es la extensión, las palabras, los silencios; que va a revelarse y que va a sugerirse para hacer «la mejor síntesis del relato»; para que el espectador también pueda imaginar y completar—decisiones siempre conflictivas. Y aunque esas decisiones son el meollo mismo del oficio dramático, *Campo Minado* trabaja *junto con* quienes vivieron y hablaron (y siguen hablando) sobre lo más propio de la guerra; ficcionaliza narrativas subjetivadas de cuerpos que contaron sus verdades de la violencia extrema. «Es un proceso colaborativo pero la última palabra la tengo yo. Y es muy difícil aceptar la autoría del otro cuando cuento mi vida» dice Arias. «David [Jackson] tuvo muchas peleas conmigo, con la autoridad [...] pensé que iba a tener que irse de la obra. Hasta que entendió que no podía controlar todo» agrega. Las luchas entre la directora y el veterano inglés indexan, entonces, no solamente la negociación entre quien cuenta y quien escribe, sino que también indexan las condiciones en las cuáles se produce un testimonio vivo, un texto dramático abierto, surgido entre el documento y la ficción.



Convivio

La obra de Arias no inaugura la conjunción de testimonios de veteranos argentinos e ingleses en un mismo documento o artificio estético. En 1994, por ejemplo, Vincent Bramley, ex soldado del 3er Regimiento de Paracaidistas de la Marina Real, publica en español *Los dos lados del infierno* donde recoge entrevistas testimoniales a veteranos de ambos lados del conflicto⁹. Concentrándose en la batalla de Monte Longdon, Bramley produce un relato protopacifista y evoca una especie de hermandad universal. Las conversaciones «de soldado a soldado», que buscaban revelar lo que el «Ministerio de Defensa ocultó» [1994:10], cuenta Bramley en la Introducción del libro, le permitieron descubrir las similitudes y afinidades entre veteranos de ambos países. En 2016, el mismo año en que Arias estrena *Campo Minado*, la fotógrafa argentina residente en Nueva York Adriana Groisman, publica el bilingüe *Voices of the Tempest/Voces de la Tempestad*, donde además de fotos de Malvinas y los testimonios de ex combatientes de Argentina y Gran Bretaña, incluye narraciones de los isleños. Es decir, la dramaturgia de Arias no inaugura la superposición de testimonios de veteranos otrora enemigos en un mismo artificio. Lo que *Campo Minado* inaugura es el *convivio*: la reunión de los cuerpos, el encuentro, la afectación mutua, la presencia viva en un mismo espacio documental y escénico. Si bien el convivio es la base de toda teatralidad [Dubatti 2003], es decir, el teatro es siempre encuentro vivo y efímero, presencia aurática de artistas y de público, en este caso se trata de un convivio que reúne y afecta a veteranos *otrora enemigos*. Cuerpos atravesados por identidades nacionales en guerra y socializados para aniquilarse mutuamente treinta y cinco años atrás, hoy comparten un escenario donde producen relatos testimoniales conformados y conservados fuera de la escucha pública durante décadas. Por supuesto que el encuentro entre veteranos de una misma nacionalidad, o sus memorias conservadas en

⁹ En 1991 lo había publicado en inglés bajo el título *Excursion to Hell: Mount Longdon, a Universal Story of Battle*



organizaciones de la sociedad civil, es un resabio de cualquier guerra. Lo que *Campo Minado* innova es el encuentro vivo entre los veteranos de las dos naciones, otrora enemigas, para construir juntos memorias que incluyen el sufrimiento de *ambos lados* del conflicto bélico. Lejos de una hermandad superflua, los adversarios de entonces hablan de guerra y de su propio padecimiento en ella. Reconocen el poder y los efectos de las fronteras nacionales, y de la violencia extrema desatada en su nombre. No evaden el trauma de una guerra legitimada en fronteras nacionales. Pero las memorias que construyen no quedan monopolizadas por una única voz nacional—crean, entonces, a partir de testimoniar sobre la guerra, una comunidad otra, plurinacional y multilingüe¹⁰. El experimento social de Arias no termina allí. Porque el convivio también incluye al público. Antes de recorrer distintos festivales de teatro independiente en Europa, la obra de Arias se estrenó en Londres y en Buenos Aires con una enorme cantidad de público¹¹. Es decir, el convivio entre los ex combatientes de 1982 incluye en la actualidad, además, a sujetos que aunque se posicionen críticamente frente a la guerra de Malvinas, se identifican, al menos parcialmente, con los constructos nacionales de «la Argentina» o «Inglaterra».

Testimonios entramados

Campo Minado aglutina, entonces, cuerpos nunca antes reunidos para crear un objeto de arte donde surge un *relato testimonial que se entrama performativamente* de al menos dos modos diferentes: colaborativamente en la mayoría de las escenas o delegativamente en algunos casos. Replicando procedimientos escénicos que Arias siguió en *Mi*

¹⁰ Dado que no hablan el idioma de sus otrora enemigos, la narración transcurre fundamentalmente en español y en inglés, con traducciones subtituladas en el escenario. Y en varias escenas, el antes ghurka hoy empleado de seguridad Sukrin Rai trae el universo cultural y artístico de Nepal en su originario, y no traducido, nepalí.

¹¹ Fue notable la cantidad de público que no pudo entrar a las funciones de Noviembre y Diciembre de 2016 en Buenos Aires. Debido a esto, se preveen, aún sin fecha más funciones en Buenos Aires. Debido al éxito en el Royal Court Theater en Londres, se proyectan funciones en noviembre de 2017.



vida después y «El año en que nací», los actores de *Campo Minado* narran sus vivencias de la guerra *colaborativamente*. Es decir, en la mayoría de las escenas, cada cuerpo relata no solo la propia experiencia sino también lo sucedido a otros. Desde las descripciones más fácticas hasta las memorias más traumáticas; desde escenas que describen como devinieron soldados hasta aquella que elabora la angustia y la culpa del inglés Lou Armour cuando un soldado argentino murió en sus brazos (mientras balbuceaba en inglés «algo sobre Oxford»), el protagonista de la historia siempre se vale de otros cuerpos en escena como recursos para narrar sus memorias singulares. «Yo no pensé que buscándome a mí lo iba a encontrar a él» dice el argentino Marcelo Vallejo refiriéndose a Lou Armour mientras muestra una foto magnificada y proyectada sobre el fondo del escenario. La foto pertenece a la revista argentina *Gente* que su padre compraba semanalmente durante la guerra. La frase es literal: la foto que señala Vallejo retrató a Armour, entre otros, mientras salían de la Casa de Gobierno de Puerto Stanley con las manos en alto luego de la invasión argentina el 2 de abril de 1982. Pero la frase también es metafórica y evoca los relatos polifónicos de Campo Minado—la búsqueda de cada cuerpo asume y necesita cuerpos alternos; cada cuerpo da cuenta de sí y del otro; cada testimonio es singular pero teje, simultáneamente, una trama colectiva que integra al otrora enemigo.

Por otro lado, el testimonio entramado también funciona *delegativamente*. Es decir, el relato de una experiencia traumática se delega, se desplaza, se distancia, para acoplarse a otra escena que reconstruye algo de aquella experiencia pero sin la presencia de quien la vivió¹². La necesidad real de Lou Armour de comenzar una terapia psicológica debido a las perturbaciones surgidas por recuperar memorias nunca antes narradas¹³

¹² Este procedimiento evoca un recurso cinematográfico utilizado en el documental autobiográfico «Los Rubios», de Albertina Carri, donde tanto la directora como la actriz que representa la vida de la directora aparecen en el documental —probablemente como un modo de mitigar el dolor surgido al recuperar las memorias traumáticas de una infancia con padres desaparecidos por el terrorismo de Estado.

¹³ Esta necesidad real fue confirmada por Lola Arias en entrevista personal.



se delega en una escena actuada por David Jackson y Marcelo Vallejo. «Durante los ensayos algunas preguntas me trajeron recuerdos; cosas de las cuales nunca había hablado antes» cuenta Armour en el escenario. Y continúa con los efectos de recordar: «No podía dormir, tenía flashbacks, mi mente se apagaba. Nunca había hecho terapia antes, ni siquiera lo había considerado. Pero en la Argentina ver a un sicólogo es más común que bailar el tango. Entonces fui y lo probé», remata apelando al humor. En la escena siguiente, llamada «Terapia», Armour no aparece. La escena ficcionaliza una sesión de terapia protagonizada por David Jackson y Marcelo Vallejo, quienes narran alternadamente sus propios recuerdos traumáticos. Jackson ficcionaliza el sicólogo (que es en la realidad) y Vallejo comparte su relato no ficcional; sus miserias hasta devenir en el campeón de triatlón que es hoy. Luego Vallejo se interesa por la vida de Jackson en la posguerra (sin representar un sicólogo; no lo es en la realidad). Esta escucha (la de Vallejo, y la del público) le permite al inglés nombrar su propia depresión y estrés postraumático, su salida de la Marina Real y su transformación en sicólogo de veteranos de Irak y Afganistán. Un intercambio final sobre el costo de la sesión terapéutica cierra la escena con humor. Es decir, la memorialización padeciente de Armour y su necesidad de comenzar una terapia psicológica se delegan en otra escena; se desplazan performativamente hacia la ficcionalización de un encuentro terapéutico donde otros veteranos, Jackson y Vallejo, narran, entre documento y ficción, sus propias dolencias.

Que los testimonios se tejan y se tramen performativamente también permite a la obra de Arias hacer audibles voces de memorias subterráneas, mantenidas sigilosamente en asociaciones de ex combatientes; y visibilizar imágenes nacionales y estereotipos de veteranos mutuamente atribuidos, durante y después de la guerra. El argentino Vallejo elabora en dos escenas como cambiaron sus sentimientos hacia los gurkhas desde 1982 hasta 2016 cuando comparte el espacio escénico con uno de ellos, Sukrin Rai. «Cuando volví de la guerra y me juntaba con veteranos decía: Me gustaría tener un



gurkha en la misma habitación para cagarlo a trompadas. Y ahora tengo uno acá, cara a cara». Leyendo un diario de la época en el escenario, Vallejo trae al presente los rumores sobre los ghurkas vigentes en la prensa y entre los soldados argentinos durante la guerra: «tristemente célebres asesinos», quienes «despedazaron cuerpos» luego de «matar a 300 argentinos» en Goose Green, y hasta «se comieron las orejas» que amputaron a sus enemigos. A esta escena le sigue un ficcionalizado *reality show* de televisión que permite a Marcelo Vallejo y Sukrin Rai (cuál invitados al show) confrontar las representaciones de los gurkhas y cotejar sus acciones violentas del pasado con los sentimientos amables y transformados del presente. Si la guerra hubiera durado un solo día más, dice el conductor del *reality show*, estos veteranos hubieran intentado matarse en el campo de batalla del Monte William. Hoy Marcelo Vallejo quisiera «tomarse una cerveza con Sukrin». Y el antes guerrero nepalí cierra la escena solo en un escenario despojado y dulcemente iluminado dedicándole una suave canción a Vallejo en su lengua natal. Es decir, el ficcionalizado *reality show* habilitó un performance de testimonios entramados donde los veteranos no solamente memorializaron imágenes hostiles que se atribuían mutuamente antes y durante la guerra sino que también dieron cuenta de la transformación de esas representaciones.

Campo Minado desafía también imágenes socialmente dominantes de los hombres que voluntaria e involuntariamente hacen la guerra; interpelando así masculinidades culturalmente prevalecientes: «El desafío era mostrar vulnerabilidad [...] poder exponer cierta fragilidad,» dice Arias cuando reflexiona sobre como su obra sacude «esa idea que los hombres que van a la guerra son hombres duros, héroes; esa idea fosilizada de la figura masculina.» Estos hombres suben al escenario para narrar su participación en una guerra y en situaciones de violencia extrema, pero lejos de una masculinidad violenta, emocionalmente bloqueada o, menos aún, heroica, dejan ver la fragilidad que los constituye. Muestran el repertorio sensible y la gama de sentimientos que los atraviesa desde sus días en Malvinas. No



esconden la precariedad material y emocional que marcó su existencia en la guerra y en la posguerra. A lo largo de la obra, exteriorizan vulnerabilidades que van más allá de lo públicamente conocido. Evitando clichés, los argentinos dan cuenta del hambre y del frío que soportaron; del entrenamiento militar que carecieron; del equipamiento de armas que faltó. Pero la precariedad material y el abandono de las Fuerzas Armadas hacia sus propios soldados son ya bien conocidos, probablemente no solo por una audiencia argentina. La obra de Arias, entonces, corre también ese límite. Rememora la flaqueza de estos británicos—profesionales, bien equipados y altamente entrenados¹⁴. Recupera la fragilidad y la dulzura del cuerpo gorkha¹⁵. Ninguno de ellos evita mostrar la angustia en escena. Economizando detalles, todos elaboran pérdidas horribles con imágenes perturbadoras: la pierna mutilada de un compañero con sus medias de fútbol; la proximidad de un amigo que muere en un bombardeo; la falta de cuerpo para enterrar a un amigo; los susurros en inglés de un enemigo argentino que muere en los brazos. No esconden las secuelas de la guerra. Confiesan el enojo, la soledad, el aislamiento, la indiferencia social, la obsesión y los esfuerzos por no olvidar que marcaron la vida en la posguerra, y hasta el intento de suicidio. Detallan sus ocupaciones actuales que con excepción de la seguridad, se desarrollan en campos altamente feminizados¹⁶. Es decir, lejos de héroes de guerra, militares en control, masculinidades violentas, *Campo Minado* ofrece representaciones alternativas de veteranos de Malvinas. Es que el testimonio plasmado en el acto literario (o dramático), como ya mencionamos citando

¹⁴ Lou Armour recuerda su «propio miedo de no ser suficientemente valiente», en el momento de la salida de la Casa de Gobierno de Puerto Stanley frente al enemigo argentino el 2 de abril de 1982. También recuerda el terror a bordo de un avión argentino mientras pensaba que si la Junta hacía desaparecer militantes tirándolos al Río de la Plata, bien podía hacer lo mismo con los soldados ingleses.

¹⁵ «No me gustaba viajar en buque porque siempre vomitaba y sentía náuseas» comparte el gorkha Sukrim Rai. En la escena del ficcionalizado *reality show*, como mencioné, confiesa sus sentimientos transformados hacia un argentino como Marcelo Vallejo y le dedica una canción nepalí.

¹⁶ Sukrim Rai trabaja en una empresa de seguridad; Lou Armour es maestro de niño/as con problemas de aprendizaje; David Jackson es psicólogo; Marcelo Vallejo es jardinero y pintor, además de deportista; Gabriel Sagastume es abogado penalista; Rubén Otero es músico amateur.



a Pollak y Heinich [2006], invita, desde la comunión emocional, a crear nuevas identificaciones y nuevos vínculos sociales entre quienes narran y quienes escuchan. *Campo Minado* propone entonces, desde el teatro, un espacio simbólico nuevo a excombatientes de Malvinas que, como dijimos, no encontraron «su lugar» en la literatura argentina.

A modo de cierre, dramaturgia abierta

«El teatro te permite trabajar con el cambio, con la transformación en la vida de las personas, e incorporarlo y hacer de ese tiempo un valor positivo» dijo Arias en el 2011 refiriéndose a *Mi Vida Después*. Y continuó:

Así como los públicos son distintos, y el contexto se va modificando, la obra no quiere quedarse fija. Se dice que el teatro envejece. El teatro siempre es como un documento fallido [...] al ser un arte tan efímero, destinado a desaparecer, a borrarse, a fundirse en la nada, me parec[e] interesante que mientras la obra viva sea como la vida de esas personas, se modificará cada vez que esas vidas se transformen...(Arias 2011: 2).

Mi Vida Después pone en escena la vida real de seis actores nacidos durante la última dictadura argentina, quienes memorializan críticamente las vidas y militancias de sus padres y madres. Vanina Falco, una de las actrices e hija del represor y apropiador de su «hermano» Juan Cabandié, pudo testificar, deseándolo fervorosamente, en el juicio contra su padre por dicha apropiación. Hasta ese momento, la justicia argentina nunca había permitido testimonios de hijo/as contra sus padres. Pero en este caso permitió incluir el relato de Vanina en el juicio, porque ella ya «testimoniaba» en una obra de teatro. Esta decisión, que benefició también a otros hijo/as apropiado/as, habla de la capacidad del teatro para promover el cambio social y legal (Sosa 2012). En 2011, Arias reescribió *Mi Vida Después* para acomodar la novedad del juicio y los sentimientos, ambivalentes pero felices, de Vanina.

Las vidas de los veteranos de *Campo Minado* no cambiaron tan significativamente desde el estreno de la obra. Pero el texto dramático



incorpora el tiempo vital de los actores. Se reescribe en cada función, especialmente cuando los exveteranos lo necesitan y lo sugieren. Campo Minado los acompaña en la lenta reconstrucción de su vida en la guerra y la posguerra. Los testimonios no se recogieron de una vez para fosilizarse en una representación escénica: se produjeron, y se siguen produciendo, en sedimentaciones de un proceso vivo. El encuentro entre la disposición a contar de los ex combatientes y la escucha empática de Arias, su equipo y el público, genera un flujo de relatos que se condensan y sedimentan, en sucesivos objetos de arte—la video instalación «Veteranos», la puesta en escena *Campo Minado*, los diarios íntimos de los ex combatientes, la película hoy en edición. Artificios estéticos nunca completamente clausurados, sedimentaciones siempre algo provisorias, posibles para el encuentro entre testimoniantes y su escucha en ese momento.

En un contexto de malvinización de la política y el teatro, *Campo Minado* no inaugura ni la dramaturgia basada en testimonios de ex combatientes ni la conjunción de relatos argentinos e ingleses en un mismo artificio. Pero en un gesto político y dramático sin precedentes, corriendo las fronteras de lo posible y lo decible sobre la guerra de Malvinas, *Campo Minado* inaugura el *convivio*: el encuentro, la reunión de los cuerpos, la afectación mutua, la presencia viva en un mismo espacio documental y escénico de veteranos otrora enemigos. Cuerpos atravesados por identidades nacionales en guerra y socializados para exterminarse mutuamente treinta cinco años atrás, hoy comparten un escenario donde narran y (auto) reflexionan conjuntamente sobre la guerra y la posguerra. Entraman sus testimonios performativamente: narran su singularidad en Malvinas desde sus propios cuerpos y los otros cuerpos en escena. Pero lejos de una hermandad superflua, los enemigos de entonces hablan de lo propio de la guerra, las batallas, los armamentos, el matar y ver morir. Incluyen el padecimiento de *ambos lados* del conflicto bélico. Las memorias que construyen, entonces, no quedan monopolizadas por una única voz nacional. Crean, en cambio, a partir de testimoniar sobre Malvinas, una comunidad



otra, plurinacional y multilingüe. Y lejos de héroes de guerra, militares en control y masculinidades violentas, *Campo Minado* se abre hacia representaciones también frágiles de los hombres que voluntaria e involuntariamente fueron a la guerra. Expone tanto cuerpos afectados y marcados por violencias extremas, como existencias redimidas, vidas transformadas; vidas que hoy cuidan otras vidas. *Campo Minado* desafía estereotipos y nos invita a todos—a ellos los veteranos y a nosotros el público; a quienes testimonian y a quienes escuchamos —a cultivar otros sentidos, otras identificaciones, imágenes nuevas de un excombatiente de Malvinas: más familiar, menos «otrorizante».

BIBLIOGRAFÍA

- ARIAS, Lola, «Mi Vida Después. Itinerario de un teatro vivo. Entrevista a Lola Arias», *Conjunto*, num 162, enero-marzo 2012.
- _____, *Mi Vida Después y otros textos*, Buenos Aires, Penguin Random House, 2016.
- ____ y KAN, Eliana, «Lola Arias by Elianna Kan», *BOMB*, 2014, num 128, pp. 58-64.
- BRAMLEY, Vincent, *Los dos lados del infierno*, Buenos Aires, Planeta, 1994.
- BROWNELL, Pamela, «Teatro documental y utopía realista: formulaciones canónicas y proyecciones actuales», 2013, III Congreso Internacional Cuestiones Críticas, Universidad Nacional de Rosario, abril de 2013.
www.celarg.org/int/arch_public/brownell_pamelacc.pdf [23-9-2017]
- DE LA PUENTE, Maximiliano. *Nombrar el horror desde el teatro. Análisis de las representaciones teatrales sobre el terrorismo de Estado en Argentina en el período 1995-2015*, Inédito, Tesis Doctoral 2017, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.



- DIZ, María Luisa, «Las funcionalidades estética y política del uso del dispositivo testimonial en *Teatro x la Identidad*», *Cuadernos del IDES*, 2016, vol 32.
- DUBATTI, Jorge, *El convivio teatral: teoría y práctica del teatro comparado*, Buenos Aires, Atuel, 2003.
- GROISMAN, Adriana, *Voces de la tempestad. Recuerdos y vestigios de la guerra de Malvinas*, Buenos Aires, Lariviere, 2016.
- FOGWILL, Rodolfo, *Los Pichiciegos*, Buenos Aires, Interzona, 2012 (1983).
- GAMBERRA, Carlos, *Las Islas*, Buenos Aires, Edhasa, 2012.
- JELIN, Elizabeth, *Los Trabajos de la Memoria*, Madrid, Siglo XXI Editores, 2003.
- KOHAN, Martín, «El fin de una épica», *Punto de vista*, 1999, núm 64, pp. 6-11.
- LORENZ, Federico Guillermo, «Testigos de la derrota Malvinas: los soldados y la guerra durante la transición democrática argentina, 1982-1987», en Perotin-Dumon, Anne, (comp.) *Historizar el pasado vivo en América latina*, 2007, Buenos Aires, Edhasa, pp. 3-63.
- _____, *Unas Islas demasiado famosas. Malvinas, Historia, Política*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2013.
- POLLAK, Michael, *Memoria, olvido, silencio*, La Plata, Ediciones al Margen, 2006.
- _____, y HEINICH, Natalie «El Testimonio» en Pollak, Michael, *Memoria, Olvido, Silencio. La Producción social de identidades frente a situaciones límite*, 2006, Ediciones Al Margen.
- SOSA, Cecilia, «Queering Kinship. The Performance of Blood and the Attires of Memory», *Journal of Latin American Cultural Studies*, 2012, vol 21, núm 2, 221-233.
- SEGADE, María Lara, «La guerra en cuestión: relatos de Malvinas en la cultura argentina (1982-2012)» Inédito, Tesis Doctoral 2014, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.



STREJILEVICH, Nora, «Testimony: Beyond the Language of Truth», *Human Rights Quarterly*, 2006, Vol 28, num 3, pp. 701-713.

VITULLO, Julieta, *Islas imaginadas*, Buenos Aires, Corregidor, 2012

WARLEY, Jorge, *La guerra de Malvinas (Argentina, 1982)*, Buenos Aires, Corregidor, 2007.

WEISS, Peter, *Escritos Políticos*, Barcelona, Editorial Lumen, 1976 (1968).



Miscelánea

Miscellanea

El aspecto físico de Cosme Pérez

Tania de Miguel Magro
West Virginia University

Tania.deMiguelMagro@mail.wvu.edu

Palabras clave:

Juan Rana. Actor. Cosme Pérez.

Resumen:

Durante años hemos asumido que el famoso actor Cosme Pérez era deforme, enano y gordo. Nuestra percepción de su aspecto físico ha estado mediada por la imagen del cuadro de Juan Rana que se encuentra en la Real Academia Española. No obstante, desde el ámbito de la historia del arte se acepta hoy que dicho cuadro fue pintado mucho después de la muerte del autor y que casi con total seguridad no le representa. En este ensayo reviso la documentación que tenemos sobre Cosme Pérez, incluyendo las obras escritas para él y las seguras y supuestas representaciones gráficas del actor, lo que me lleva a la conclusión de que no contamos con suficientes datos para afirmar o negar que Cosme Pérez estuviera gordo, mas sin embargo podemos afirmar, sin lugar a dudas, que el actor no era un enano. La aceptación de que Cosme fuera un actor de estatura normal debe llevarnos a reconsiderar gran parte de los análisis que hasta ahora se han hecho del actor y su obra.

The physical aspect of Cosme Pérez

Key Words:

Juan Rana. Actor. Cosme Pérez.

Abstract:

For years we have accepted that the famous actor Cosme Pérez was deformed, a dwarf and fat. Our perception of his physical appearance was mediated by the painting of Juan Rana located at the Real Academia Española. Nevertheless, art historians accept today that this painting was made many years after the death of the actor and that almost certainly does not portray him. In this essay, I revise the known documentation regarding Cosme Pérez, including the plays written for him and all the certain and uncertain graphic representations of the actor. These lead me to conclude that we do not have enough information to confirm or deny whether Cosme was or not fat, but I can affirm, without any doubts, that he was not a dwarf. Accepting that Cosme was a regular size

actor forces us to reconsider a big portion of the analysis carried out on the actor and his theater until this moment.



Fig. 1: Juan Rana. Real Academia Española

Cuando hace ya bastantes meses comencé a trabajar en este proyecto, mi plan era el de estudiar la influencia de la fisonomía del actor Cosme Pérez en la formación de la máscara de Juan Rana. Mis lecturas de las piezas protagonizadas por Juan Rana unidas a la imagen del famoso retrato de la Real Academia Española me habían llevado a asumir, al igual que a otros estudiosos, que Cosme Pérez era obeso y enano. Sin embargo, un cuidadoso repaso por las obras teatrales, la poca documentación irrefutable con la que contamos y el estudio de los retratos del actor me han conducido a la conclusión de que la tradicional percepción del aspecto físico de Cosme carece de base histórica. En estas páginas demuestro

que, si bien no existen datos concluyentes sobre el peso del autor, de lo que no cabe duda es que no era un enano. Este no es un detalle nimio, pues hasta ahora los estudios sobre la comicidad del actor y sobre la construcción de la máscara de Juan Rana parten de la presunción de que Cosme era enano. Aquí me limito a aclarar lo que verdaderamente sabemos y no sabemos sobre el aspecto físico de Cosme Pérez, pero será necesario revisar en un futuro gran parte del análisis hecho hasta el momento de la producción juanraniana.



La principal razón por la que hemos imaginado a Cosme Pérez gordo y enano es que asociamos su imagen al cuadro de la Real Academia Española en Madrid (véase fig. 1). El lienzo fue reproducido por primera vez por Hannah Bergman en 1965. Un año después, Bergman reiteraba que «la identidad del retrato estaba fuera de toda duda» [1966: 66] e incluso especula que habría sido ejecutado «a instancias de algún personaje poderoso, tal vez de la familia real» [1966: 70]. A partir de este momento se asumió que la tabla era, si no un retrato de Cosme Pérez, al menos sí una representación más o menos caricaturesca de la máscara de Juan Rana. La aceptación de esta identidad ha llevado a que el cuadro aparezca en las portadas de las tres colecciones existentes de textos juanranescos: la de Francisco Sáez Raposo (2005), la de Yolanda Pallín (2008) y la de Peter E. Thompson (2009). Igualmente, el lienzo ilustra la cubierta de la colección de ensayos *La construcción de un personaje: el gracioso* editada por Luciano García Lorenzo y en el estudio *El actor en el teatro español del Siglo de Oro* de Josef Oehrlein. Por último, una versión de la obra, un acrílico de López Romeral del 2004, sirve de portada a *Seis estudios en busca de un actor (Juan Rana y el entremés del siglo XVII)* de Abraham Madroñal.

Hasta muy recientemente, nadie se había planteado la posibilidad de que el cuadro no hubiera sido originalmente concebido como un retrato de Cosme Pérez / Juan Rana. Al aceptar su autenticidad, los rasgos del personaje del cuadro fueron atribuidos al propio actor. Se llegó al punto de proponer que el cuadro de la RAE fuera la inspiración directa de alguno de los entremeses conservados. Así, Bergman en «Juan Rana se retrata» aseguró que había servido de base a los tres entremeses en los que aparece el motivo de retratar a Juan Rana: *El retrato vivo* de Agustín Moreto, *El retrato de Juan Rana* de Sebastián de Villaviciosa y otro con el mismo título de Antonio de Solís. A pesar de que el cuadro de la RAE no guarda parecido alguno con las pinturas (fingidas o reales) de las que hablan los entremeses, Bergman consideró «indudable que la existencia del retrato es previa a los tres entremeses» [1966: 72] y que «inspiró a los tres poetas» [1966: 72].



Peter E. Thompson adopta, sin citarla, la misma opinión que Bergman. Afirma que el retrato de la RAE fue pintado en vida del actor y que dio nombre al entremés *El retrato de Juan Rana* de Villaviciosa [2006: 51].

Laura Bass, reelabora la propuesta de Bergman y ofrece una nueva posibilidad. Si bien afirma que la relación entre los tres entremeses y el cuadro de la RAE es imposible de determinar [2008: 101], cree que *El retrato de Juan Rana* de Solís menciona explícitamente la existencia de un retrato del actor (sea o no el de la RAE). En este entremés, una Gitana adivina que Juan Rana está enamorado de la Pintora y le recomienda que, para ganarse entrada en la casa de su amada, diga que tiene que hacerse un retrato, «porque la Infanta hazerlo os ha mandado» [1986: 151]. La alusión a un miembro de la familia real que estuviera presenciando el entremés, en este caso la infanta María Teresa, nada tiene de particular. Lo curioso viene acto seguido, en la respuesta que da Juan Rana a la Gitana: «Esso tambien aveis adivinado? / La Infanta? si, mandò que me retrate, / para ponerme en vn Escaparate» [1986: 151]¹. Bass, deduce de este fragmento que la Infanta debió comisionar un retrato del actor, algo acorde con los gustos de la corte de los Austrias por coleccionar retratos de bufones y hombres de placer [2008: 118]. Si bien es plausible conjeturar que se encargase la confección de un retrato del famoso Cosme Pérez, no contamos con ninguna prueba de ello. El pasaje, opino, no confirma que la Infanta María Teresa encargase el retrato, pues no podemos tomarnos en serio todo lo que diga un entremés. En cualquier caso, este supuesto retrato encargado por la Infanta no podría ser el de la RAE, pues, como veremos más adelante—y sobre este punto no hay duda—se pintó mucho tiempo después.

¹ Debido a que varias de las ediciones empleadas para citar los entremeses carecen de numeración de versos, he optado por indicar siempre números de página para evitar malentendidos.



Otro acercamiento al a relación entre pintura y obra teatral lo aporta María Luisa Lobato, quien asevera que el retrato de la RAE no pudo ser la base de ninguno de los tres entremeses indicados por Bergman, ya que ni el ropaje, ni el contexto ni las posturas descritas muestran semejanza alguna entre cuadro y entremeses. No obstante contempla que existiera una relación entre el cuadro y el *Entremés de la Zarzuela*. En esta obra, Lorenzo equipa a Juan Rana para ir de caza, lo que lleva a Lobato a preguntarse si «¿podría ser este Juan Rana de *La Zarzuela*, cazador en una fiesta real, el sujeto del retrato que conocemos?», si bien ella misma acepta que «[e]s posible que la respuesta no la sepamos nunca» [1998: 197]. Una vez más, la datación del cuadro hará imposible esta suposición.

Uno de los errores más claros en la interpretación del cuadro de la RAE ha sido el de afirmar que el personaje representado está vestido de alcalde villano. Al asumir que el retratado es Juan Rana, se ha presupuesto que aparece en éste el papel que Cosme Pérez más veces representó y que más fama le dio. Son de esta opinión Judith Farré Vidal [2006: 18] y Evangelina Rodríguez Cuadros [1998: 272]. Sin embargo, la propia Rodríguez Cuadros ofrece en «El hato de la risa» una concisa descripción de cuál era la indumentaria empleada para caracterizar los alcaldes villanos en los géneros breves, y ésta no guarda similitud alguna con el atuendo del personaje del cuadro:

con las calzas de graciosidad, a veces coloradas y blancas, o con el arquetípico sayo (...) prenda que le caracteriza como simple o villano, y que suele ofrecer una textura rústica, con colores pardos o, por el contrario, veteado de frisa o bayeta o paño de lana de diferentes colores, abotonado y con caperuza, que a veces adquiría la forma de jubón que se ponía por una abertura trasera y que se denominaba sayo vaquero. La rusticidad del villano se subraya con el sayo a lo payo con capotillos de dos haldas y medias de paño pardo, el vaquero de jerguilla y las llamadas piezas de pello o pellón, de pieles [2000: 123].

El enano del cuadro no viste ninguna de estas piezas. Al contrario de lo que opina Farré Vidal [2006: 19], tampoco al arma indica que estemos ante un



alcalde villano. Los alcaldes burlescos podían salir a las tablas con «el ferreruelo, el casco, la linterna y la escopeta» [2000: 123], pero no en cualquier ocasión, sino cuando habían de rondar [2000: 123],² lo que implica una ambientación nocturna y urbana, que, claro está, no es la del cuadro. Considera Álvarez Sellers que la lógica interpretación iconográfica de un alcalde hubiera incluido «la vara o a la caperuza, al sayo o al cincho, tan referidos en los entremeses en los que Cosme intervino como alcalde bobo» [2007: 300], pero no un arcabuz.³

El personaje del cuadro, por tanto, no luce de alcalde sino que, como Bergman ya clarificó en 1966, viste «traje [...] oscuro, de corte cortesano, con golilla, y calzón» [1966: 65]. Nos encontramos, en palabras de Álvarez Sellers, ante «un enano vestido inapropiadamente de correcta etiqueta» [2007: 289], lo que, en sí mismo, ni confirma ni niega la supuesta identidad del personaje. De hecho, si no fuera por el resto de datos que más tarde se analizan, la explicación de Bergman sobre la elección de indumentaria para representar al actor resultaría plausible: «el pintor evidentemente ha querido retratar al actor, no a la máscara, puesto que le representa en traje de cortesano, prescindiendo de la montera y el sayo, de la caperuza y la vara, casi siempre asociados a Juan Rana» [1966: 68]. Asimismo sería válida la interpretación de Huerta Calvo para quien «la pintura es una inversión de los convencionales retratos cinegéticos de las personas reales» [1999: 10].

Aunque hasta muy recientemente no se había planteado la posibilidad de que el cuadro en realidad nada tuviera que ver con el actor Cosme Pérez, no todos los críticos estaban de acuerdo en el grado de correspondencia entre retrato y retratado. Por un lado, hay quienes, como Silvio Strano [2008: 32] y Huerta Calvo [1999: 9], consideran que el cuadro presenta una imagen más o

² Por cierto, el arma de alcalde villano seguramente no sería de una escopeta, que en la época designaba a un tipo específico de arcabuz usado casi siempre para cazar (cfr. Covarruvias).

³ Álvarez Sellers aclara que el arma puede ser un arcabuz o un mosquete (296).



menos fiel de la deformidad física del actor. Por otro lado, Rodríguez Cuadros [2007: 82], Farré Vidal [2006: 19], Sáez Raposo [2004: 45], Thompson [2006: 89] y Maria Grazia Profeti [1988: 41] opinan que, si bien Cosme debió poseer ciertos rasgos grotescos, estos serían exagerados por Juan Rana y que el cuadro de la RAE, más que un retrato del actor, debió ser concebido como una representación caricaturesca de su máscara.

Precisamente, considero que el claro tono caricaturesco de la tabla hace cuestionable que se trate de la representación de un individuo concreto. Si comparamos este cuadro con otros retratos de bufones o personajes deformes de la corte de los Austrias (pensemos en las obras de Velázquez o Juan Van der Hamen) se hacen patentes las discrepancias en estilo y tratamiento. De hecho, Huerta Calvo nota acertadamente que la exageración de los elementos corporales grotescos (extremidades cortas, gran estómago, cuello minúsculo, ojos saltones, cara de bobo, bigotillo más propio de adolescente púber que de adulto, etc.) hace que este Juan Rana ofrezca «muchas similitudes con el Don Carnaval del famoso cuadro de Pieter Brueghel el Viejo *Carnaval y Cuaresma*, del Museo de Bellas Artes de Viena» [1999: 20]. Igualmente Rodríguez Cuadros en *La técnica del actor español del Barroco*, obra de 1998, opina que «el retrato es más que convencional y caricaturesco» [1998: 273] e incluso llega a dudar que debamos usar la palabra *retrato* para referirnos a la pintura, pues «en absoluto responde a lo que por ese género se entendía en el Barroco español» [1998: 274]. Esta autora observó que existe un claro paralelismo entre el cuadro y el bosquejo del rudo e insensato que Vicente Carducho da en sus *Diálogos de la pintura* de 1632, descripción que a su vez se inspira en el capítulo dedicado al «bestiale malizioso» en *Della Fisionomia dell'Uomo* de Giovanni Battista della Porta de 1599. En ese momento, Rodríguez Cuadros llegó a la conclusión de que el cuadro «acentúa, con los préstamos o suturas culturales y léxicas del entorno, el tipo o máscara y no la realidad física del actor» [1998: 274]. Sin embargo, cuando en el 2007 aborda de nuevo el estudio



del cuadro en «Alzando las figuras: hacia una sistematización de lo grotesco», se refiere ya a la obra como un «supuesto retrato» [2007: 82]. Su duda brota esencialmente de que el cuadro muestra una figura excesivamente estereotípica «calcada de los clichés preestablecidos por la fisiognómica para la figura del necio o simple» [2007: 127].

Desafortunadamente, los críticos literarios no siempre contamos con las herramientas adecuadas para analizar las obras de arte, y por ello ha sido necesaria una aproximación al retrato por parte de expertos en historia del arte y la moda barrocos para demostrar que las especulaciones sobre el retrato se tambaleaban. En 2007 salió a la luz un libro fundamental, *Del texto a la iconografía: aproximación al documento teatral del siglo XVII*, en el que la Álvarez Sellers demuestra que el cuadro de la RAE se pintó con bastante después de la muerte de Cosme Pérez y que casi con total seguridad no guarda relación alguna con el actor. Me limito aquí a bosquejar las conclusiones de la autora, remitiendo al lector a una detenida lectura del capítulo 3 de su libro para una explicación más extensa de las pruebas que aduce.

En primer lugar Álvarez Sellers demuestra, a partir de un análisis de la vestimenta (traje cortesano, medias rojas y el corte de la golilla), que el cuadro se pintó necesariamente en la década de 1680 o 1690, es decir, bastante después de la defunción de Cosme Pérez acaecida en 1672. Aún si asumiéramos que se trata de una obra póstuma, la lejanía temporal se acrecienta si tenemos en cuenta que «[l]a pintura no muestra a alguien octagenario (sic), sino más bien un hombre joven y ágil» [2007: 305]. La datación del cuadro presenta dudas, pero no es por sí misma concluyente. Curiosamente, el dato más relevante proviene del elemento que, a priori, parece hacer irrefutable la relación del cuadro con el actor, me refiero a la inscripción «Juan Rana». Mas sin embargo, he aquí que, según la perito calígrafo Concepción Ferrero, las letras son «[p]osiblemente del XVIII, o quizás del XIX, pero no del XVII, no del mismo momento de la pintura» [Álvarez Sellers, 2007: 306]. Luego no fue el pintor



quien rotuló el retrato, sino que alguien, mucho después, «vio un personaje ridículo con una rana o sapo en la mano e identificó en él al célebre cómico» [Álvarez Sellers, 2007: 305-6]. La rana (que además está muerta) no tiene por qué ser alusión a Juan Rana, pues es tradicional icono de estulticia y común en la representación de bufones.

Las pesquisas de Álvarez Sellers le llevaron a la conclusión de que «dadas las dificultades de intentar hacer encajar esta pintura con la historia literaria, y, aunque hayamos contemplado la posibilidad (...) nos parece cuestionable encontrarnos ante el retrato de la máscara Juan Rana» [2007: 310]. Confieso que, la primera vez que leí estas palabras, muy al principio de mi investigación, no me convencieron, porque pensé que Álvarez Sellers obviaba que el hombre del cuadro tenía la misma fisonomía de enano gordinflón que tanto se mencionaba en los entremeses. Mas sin embargo, un cuidadoso repaso por la producción teatral demuestra que en realidad apenas hay alusiones al aspecto del actor. Se han venido repitiendo por parte de la crítica afirmaciones como la siguiente de Farré Vidal: «Las distintas apariciones en escena de Juan Rana hacen referencia a los principales rasgos de su aspecto físico y se repiten las alusiones a su baja estatura, carácter regordete y voz afeminada» [2006: 20]. Pero la autora no aporta ningún ejemplo que justifique sus palabras. Sáez Raposo y Huerta Calvo son los únicos que han defendido esta perspectiva apoyándose en una base textual concreta, pero ambos dan los mismos ejemplos, porque, en realidad, no hay muchos más. Además, ambos interpretan las citas a partir una asunción previa sobre el aspecto físico de Cosme basada en la imagen del falso retrato, porque, de no ser así, si no tuviéramos esa preconcepción visual, los casos son tan escasos y tan poco claros que dudo que se hubiera llegado a la conclusión de que Cosme era gordo y enano sólo a partir de las piezas teatrales.

En su excelente artículo «Juan Rana en escena», Sáez Raposo estudia los rasgos que confieren comicidad a Juan Rana. A pesar de que el crítico confiesa



tener «muchas reservas [sobre] la absoluta fidelidad con que el actor aparece allí representado» [2005a: 324] considera que «la enorme rentabilidad cómica que el físico del Cosme Pérez debió producir sobre los escenarios» [2005a: 324] resulta obvia tras «[u]n simple vistazo al retrato anónimo de Juan Rana» [2005a: 324]. Sáez Raposo afirma que uno de los elementos de comicidad del actor era su cuerpo grotesco, pero su análisis no demuestra que Juan Rana tuviera un cuerpo deforme sino que le presupone ciertas características físicas y a partir de ellas interpreta los textos. Así por ejemplo, escribe:

resulta llamativo el especial deleite que se percibe en algunas piezas por contemplar en escena a Juan Rana como víctima de caídas desde gran altura, de fuertes golpes que le hacen rodar por el suelo o de ciertos ensañamientos en las agresiones que está sufriendo. Sin duda, una vez más, el acicate de poder ver a una persona con sus características físicas envuelto en situaciones tan aparatosas parece situarse en el origen de tan abultado catálogo de percances [2005a: 330].

Huerta Calvo ofrece un análisis similar al afirmar que «[e]l cuerpo del actor es sometido a constantes juegos escénicos y espectaculares tramoyas» de «indudable aire circense» [1999: 20]. Ciertamente las caídas, golpes y tramoyas aparecen en los entremeses de Juan Rana, pero también lo hacen en muchos otros textos breves no protagonizados por este gracioso, son de hecho uno de los fundamentales resortes de humor del género.

Sáez Raposo también argumenta que la afición del público por el modo en que Juan Rana bailaba el zarambeque pudiera deberse a que el actor mostraba «una agilidad y dinamismo diametralmente opuestos a lo que cabría suponer a tenor de su apariencia física» [2005a: 322]. El éxito de Juan Rana bailando el zarambeque viene corroborado por testimonios contemporáneos y por el gran número de obras escritas especialmente para él que incluyen el baile. No obstante, ni el zarambeque es exclusivamente representado por Cosme ni



ningún documento especifica que la gracia recayera en el contraste entre su agilidad y su cuerpo grotesco.

Uno de los rasgos fundamentales aludidos por la crítica para hablar del aspecto grotesco de Juan Rana es su enanez. Como veremos, no hay nada que nos indique que Cosme Pérez fuera enano y sí datos que demuestran que no debió de serlo. Quizás Cosme fuera bajito, no me atrevo a afirmarlo ni a negarlo, pero lo que sí tengo claro es que no era un enano como el del cuadro de la RAE. Porque lo que representa el cuadro no es simplemente alguien de baja altura, sino una persona que sufre acondroplasia o enanismo: baja estatura, cabeza desproporcionadamente grande y extremidades cortas. Álvarez Sellers tomando como referencia el arma, estima que «la figura pintada podría acercarse a 1,20 m» [2007: 296]. Los datos fundamentales que me llevan a declarar que Cosme Pérez no era enano son los siguientes: 1. las posibles alusiones a su pequeño tamaño en las obras teatrales (muy pocas, por cierto) en ningún momento implican que fuera enano; 2. a pesar de la multitud de documentos sobre Cosme Pérez, ninguno lo define como tal; 3. existen documentos de muy difícil explicación si estuviéramos hablando de un enano; 4. Cosme antes de especializarse en papeles de gracioso actuaba de galán; y 5. existe un documento gráfico constatable que reproduce, varias veces, a Cosme y lo que allí vemos es un actor de altura similar a la del resto.

Sáez Raposo, Huerta Calvo y Madroñal afirman que en los textos teatrales hay reiterados chistes sobre la enanez del actor, pero los ejemplos aportados y estos son escasos y siempre los mismos, no por falta de originalidad de los críticos, sino porque verdaderamente no hay más.

Huerta Calvo [1999: 18] aprecia una mención irónica sobre la altura del actor en los primeros versos de *La visita de cárcel* de Jerónimo Cáncer:

VEJETE	[...] gocéis la vara mil años.
ESCRIBANO	Muy bien os asienta, y cierto



que parecéis más gallardo
con ella, y más gentil hombre,
más alto y más espigado [1980: 303]

Huerta se limita a incluir la cita sin mayor explicación, sin tener en cuenta que existen distintas versiones de este entremés. Bergman, cuya edición emplea Huerta Calvo, explica que en una de las versiones el alcalde es Juan Rana, pero que en *Ramillote de entremeses y bailes* el papel de Alcalde lo desempeña Vallejo lo que implica que «otro actor podía heredar el papel de alcalde bobo, pero no la máscara *Juan Rana*, identificada con su creador Cosme Pérez» [Cáncer: 1980, 303]. De hecho, según la versión, el entremés comienza con «Juan Rana, Juan Rana amigo» o «Vallejo, vallejo amigo»; pero independientemente de quien sea el actor, las palabras del escribano que acabo de mencionar son las mismas. Es decir, el humor persistía fuera quien fuera el actor. De hecho, si nos fijamos en cómo continúa el entremés veremos que la gracia reside en la respuesta que da el Alcalde (sea este Juan Rana o Vallejo): «Si tengo una vara más, / ¿no queréis que esté más alto?» [1980: 303].

Sáez Raposo [2005a: 325] y Huerta Calvo [1999: 23-24] encuentran otro chiste sobre la enanez de Cosme en *El niño caballero* de Solís. Beatriz quiere burlarse de su marido, Juan Rana, y para ello le hace creer que es un niño recién nacido. Juan Rana siente empequeñecerse:

Para informarme bien, el tacto aplico.
¡Válgame Dios! ¡Parece que me achico!
¿Si será aprehensión? ¡Rara mancilla!
¡Ya el cuerpo no me llega a la rodilla!
Y ya es mayor mi mal; ¡qué desventura!
¡Todo yo no me llego a la cintura! [2013: 146]

Efectivamente, y tal como indica Sáez Raposo, hay aquí una alusión al tópico del niño de la rollona, y es precisamente por eso que no podemos deducir necesariamente que Juan Rana fuera enano. El niño de la rollona aparece en



múltiples entremeses y fue representado por otros actores no enanos. Que Juan Rana bromea con que siente que se está achicando es fácilmente explicable a partir de la proverbial credulidad del personaje, que en otros textos llega a creer estar muerto, ser mujer o un cuadro.

También Madroñal encuentra una prueba, según él irrefutable, de la pequeñez de Rana en *El soldado* de Quiñones Benavente:

Las peculiaridades propias de Cosme Pérez, la pequeñez de su estatura y su propio sobrenombre, aparecen exprimidos en juegos de palabras que a otros graciosos no se les puede permitir por su propia constitución y por su denominación distinta, así / cuando leemos que a Cosme Pérez otro personaje le pregunta «¿Gran soldado?», él se puede permitir responder: «Crezco mucho» [*El soldado*], frase por otra parte incomprensible en alguien de estatura superior a la que sabemos que tenía el actor [2012: 162-3].

De nuevo, considero que sin la aceptación previa de que el actor fuera enano en base al retrato, sería imposible llegar a conclusión alguna sobre su estatura partiendo de esta breve cita.

Tanto Huerta Calvo [1999: 18] como Sáez Raposo [2005a: 325] indican que uno de los recursos cómicos derivados del aspecto físico del actor consistía en enfrentar al diminuto actor con grandes animales y objetos. Huerta Calvo aporta como prueba dos citas de *El toreador* de Calderón en que se apreciaría este contraste de tamaños. En la primera, Rana se acobarda ante el toro:

RANA ... ¿Es alto el talle?
CABALLERO Digo que sois jarifo de estatura.
RANA Eso, quiébrome yo por la cintura. [1982: 191]

La segunda cita aportada por Huerta Calvo es esta acotación: «Sale Cosme, con sombrero de plumas, capa corta y borceguíes y acicates largos, en un caballo de caña y dos lacayuelos delante con rejones» [1999: 196]. Huerta Calvo inscribe su pre-concepción del aspecto de Juan Rana basada en el cuadro al análisis del



texto e imagina una puesta en escena en la que se enfrentan un animal gigante contra un pequeño bufón vestido con ropas excesivas para su talla. Llevado por las posibilidades cómicas de la imagen, añade Huerta Calvo que «Cualquiera que haya presenciado alguna vez, en los años sesenta, el espectáculo de El Bombero Torero, podrá acreditar la eficacia cómica de tales *gags* protagonizados por enanos» [1999: 18]. No dudo que esto hubiera sido cómico, pero en la acotación no se clarifica que las ropas fueran desproporcionadas y el intercambio entre Rana y el Caballero se limita a recalcar la cobardía del primero y, si acaso, a incluir un chiste sobre su identidad sexual. Sáez Raposo también cree que el contraste de tamaños es elemento de comicidad en este mismo entremés aunque él lo ve en el estoque y el gran broquel con que aparece ataviado el actor.

Sáez Raposo [2005a: 325] aporta como otro ejemplo de contraste de tamaños el descomunal sombrero de *El guardainfante, segunda parte* de Quiñones Benavente. Los chistes sobre el tamaño del sombrero proliferan en la pieza, pero la gracia recae en que el sombrero es ridículamente grande, no en que su portador sea pequeño. De hecho, este entremés se escribió como secuela de *El guardainfante, primera parte*, obra protagonizada por una mujer que viste un desmesurado guardainfante. Las dos partes se burlan de los excesos de la moda, no del tamaño de los protagonistas.

La única muestra posible de la enanez de Cosme que yo creo puede argüirse a partir de los textos teatrales, y que curiosamente no es mencionada por otros críticos en este sentido, es que la figura del doble fuera representada por una niña, Manuela Escamilla. En cualquier caso, no considero que esto sea concluyente, pues el emplear a Manuela como reflejo del personaje supone principalmente un guiño a la identidad sexual del actor y la menguada capacidad intelectual de la máscara de Juan Rana. Además, en *El parto de Juan Rana*, Cosme sale a escena ataviado de mujer preñada y da a luz sobre el escenario a Manuela que, según la acotación, sale de debajo de sus faldas. Por



muy grandes que fueran esas faldas, parece imposible que un actor de 1,20 m. pueda esconder bajo sus falda una niña de al menos siete años.

Además de la enanez, el otro rasgo fisiológico grotesco asumido por la crítica ha sido la gordura de Juan Rana. No niego que Cosme fuera gordo, quizás, pero no tenemos pruebas concluyentes que así lo demuestren. Los textos teatrales no mencionan que el actor estuviera gordo, sino que comía mucho, lo cual no es exactamente lo mismo. He inspeccionado con detalle todas las obras teatrales en las que aparece Juan Rana en busca de alusiones concretas a su sobrepeso y he encontrado una sola mención explícita en el entremés anónimo *El infierno*. Aquí Juan Rana se convierte en sustituto del diablo y juez de almas. Tras juzgar, a su manera, varias almas, Juan Rana se enfrenta a la suya propia (representada por Bernarda). Juan Rana no acaba de estar seguro de que aquella sea en realidad su alma y pide pruebas concretas con estas palabras:

De otra seña necesito
para más conocimiento,
que yo, como soy pesado,
no me creo de ligero. [2005: 278]

Existen otras posibles alusiones a la gordura de Cosme, pero todas podrían además ser interpretadas de otro modo. En *El parto de Juan Rana* de Lanini y Sagredo, Juan Rana está embarazado y su condición es descrita del siguiente modo:

ESCRIBANO	Es público, es notorio y muy constante que de tiempo a esta parte, al contraído Juan Rana, le ha crecido el vientre de manera que una cuba parece.
ALCALDE 3	Antes lo era de vino.
ESCRIBANO	Y le han faltado las ganas de comer, que en un penado son las señas fatales.



ALCALDE 4 Y en él, que es un glotón,
son más señales. [2009: 104]

¿Implica esto que ya antes del embarazo Juan Rana estaba gordo como una cuba o muy al contrario que ahora parece una cuba en lo gordo y que antes lo parecía en lo borracho? Podemos leer el fragmento de ambos modos.

Igualmente ambigua es la siguiente cita de *Triunfo de Juan Rana* de Calderón, obra en la que Cosme Pérez representa el papel de su propia estatua. Mientras unos soldados se disponen a colocar la estatua-actor sobre una fuente ocurre esto:

RANA	¡Con tiento, por Dios bendito!
SOLDADO	No vi estatua más pesada.
RANA	¡Ay, que me dejan caer! [1989: 563]

Los soldados se quejan del peso de la estatua, pero ¿se refieren necesariamente al sobrepeso del actor? En el momento de la representación, 22 de julio de 1668 [Asensio, 1971: 169], Cosme Pérez ya no podía andar (se movía en silla de manos) y hubo que sacarle al escenario en andas (o en un carro, según Cotarelo [1911: CLX]). La broma igual puede referirse al peso del actor que al tener que cargar con él sobre unas andas, o ambas cosas. En todo caso, no cabe descartar que las palabras del soldado no sean más que el anuncio del golpe de humor que viene inmediatamente después, cuando dejan caer a Juan Rana al suelo.

Una tercera cita discutible sobre el peso de Juan Rana está en *El toreador* de Calderón. Aquí Juan Rana está enfermo de amor y su supuesto primo le dice: «de veros tan flaco me lastimo» [1982:190]. Es imposible saber si hay o no ironía, si la gracia reside en que Juan Rana es todo menos flaco o simplemente es en una exageración del tópico del enamorado que no come.

Por último, es necesario apuntar que en el anónimo *El hidalgo, segunda parte*, Juan Rana expresa deseo de estar gordo. Juan Rana descubre ser hidalgo y es llevado a la corte, donde le matan de hambre. Él sólo quiere regresar a su



pueblo y comer tranquilo. Dice Rana: Plubiera a Dios viviera gordo y sano, / que el ser hidalgo sólo me ha servido, / de estar desafiado y mal comido [2008: 79].

Graciela Balestrino declara que estas palabras «sin duda provocarían la hilaridad del público, ante la figura gruesa y desproporcionada del gracioso» [2011: 126]. Pero no hay nada concluyente en los versos mismos que garantice que el actor que los declama fuera gordo.

Resumiendo, en una producción de unas 70 piezas breves en las que aparece Juan Rana, hay en total una alusión clara al sobrepeso y cuatro dudosas. Parece demasiado poco para concluir que el exceso de peso fuera rasgo fundamental de la máscara de Juan Rana y menos aún de la verdadera fisonomía del actor. Cabe en este instante preguntarse por qué entonces los lectores modernos imaginamos a Juan Rana gordo. Creo que esto no se debe sólo a la mediación del cuadro de la RAE, pues he comprobado una y otra vez cómo mis estudiantes, sin conocer si quiera la existencia del supuesto retrato, llegan a la conclusión de que Juan Rana está gordo tras haber leído tres o cuatro entremeses. Como lectores del siglo XXI proyectamos sobre Juan Rana modernos prejuicios que nos llevan a equiparar dos cualidades para nosotros igualmente negativas: la glotonería y la obesidad. Juan Rana, efectivamente, come y bebe sin parar, o al menos se pasa el tiempo hablando de que quiere comer y beber. Esta falta de autocontrol, de gula, se visualiza en la mente del lector occidental de hoy mediante la obesidad. Obsérvese como, por ejemplo, Ilaria Resta equipara glotonería con obesidad:

Juan Rana es el emblema del glotón, aficionado a los placeres anacreónticos de la esfera puramente material y corporal (bebida y comida), físicamente marcado por una protuberancia de estómago que, según las teorías de lo grotesco bajtiniano, constituye el marco significativo de la exageración del cuerpo que rompe sus límites [2015: 156].



También Sáez Raposo explica que la gordura de Juan Rana aparece «en coexistencia con su glotonería» [2005a: 327], sin embargo todos los ejemplos que aporta para demostrarlo son exclusivamente de glotonería.

La relación directa entre exceso de comida y gordura, y la condena moral de esta última se desarrolló en el XVII, y sobre todo en países protestantes. Según Ken Albala, antes de la modernidad, la gordura no era considerada «an illness that demanded serious attention» [2003: 4], sin embargo «[e]ating and drinking too much, too great a diversity of food, without any order or at the proper times, was considered the source of innumerable diseases. But revealingly, obesity was not among them» [2003: 2]. La identificación de glotonería con obesidad se dio, como especifica Christopher E. Forth, al pasar de una «premodern acceptance of fat as a sign of health, fertility, and beauty» a una sociedad moderna en la que, como hoy, encontramos a «rejection of ‘obesity’ as unhealthy, disgusting, and connected to the poor» [2013: 135-6]. Esto no significa que se aceptara cualquier grado de gordura. Tanto la excesiva obesidad como la gula habían sido fuente de sátira desde la antigüedad, porque «suggested an abdication of mastery and a corresponding drift into base animality, effeminacy and servility» [Forth, 2013: 145]. El cristianismo adopta esta visión de la gula como seña de pérdida de control. Por eso, cuando Santo Tomás de Aquino creó la lista de las virtudes cardinales, opuestas a los siete pecados capitales, la templanza encarnó lo contrario de la gula. Al tratarse de un pecado capital, la gula deriva en otros muchos pecados, todos ellos causados por la pérdida de control. Aclaro esto porque a menudo se han relacionado algunos de los rasgos constituyentes de la máscara de Juan Rana (vaguería, flema, estupidez, afeminamiento, etc.) con su gordura, cuando en realidad son todos ellos consecuencia lógica de su gula. Un actor con un peso normal podría transmitir esta idea de exceso tanto como uno obeso, siempre y cuando se llamase la atención sobre su gula.



Una clara muestra de cómo obesidad y gula no siempre iban de la mano en la temprana edad moderna, puede encontrarse en las cuatro series de grabados de los siete pecados capitales de los siglos XVI y XVII que conserva la BNE. En las cuatro series cada pecado es representado por una mujer. Mientras que Jacob Matham y Hieronymus Wierix ilustran la gula con una mujer gorda, Jacques Callot y Heinrich Aldegrever optan por mujeres de fisonomía similar a las de los otros pecados.

Puesto que, como ha quedado demostrado, es imposible extraer datos concluyentes sobre el físico de Cosme Pérez de las obras teatrales y, además, el cuadro de la RAE no puede ser tomado como referencia, si algo queremos saber debemos acudir a otro tipo de documentación. Los distintos textos que mencionan a Juan Rana, no dicen nada de su aspecto físico, pero podemos deducir de todos ellos que no debió ser un enano. Dada la profusión de documentos sobre el actor resulta casi increíble que fuera un enano y que nadie, en ningún contexto, lo mencionara. Por ejemplo, en la correspondencia entre Felipe IV y Luisa Enríquez Manrique de Lara, Duquesa de Paredes, hay seis menciones a Juan Rana (en un total de 30 cartas). Se habla de lo que Juan Rana hacía reír en palacio y en los corrales, lo que estaba representando y el aprecio que ambos emisarios tenían por él. Se le describe como actor o amigo, nunca como enano. José Moreno Villa en *Locos, enanos, negros y niños palaciegos*, obra del año 1939, es decir, anterior a la difusión del cuadro de la RAE, revisa los archivos del Palacio Real de Madrid entre 1563 y 1700 e identifica un total de 123 individuos que realizan funciones bufonescas. Los clasifica atendiendo a las denominaciones que aparecen en los documentos en las categorías de: enano, loco, hombre (o gentilhombre) de placer, bufón, truhán, gigante, negro, simple y pigmeo. Algunos personajes, se encuadran en más de una categoría, por ejemplo bufón y enano. Juan Rana aparece únicamente identificado como bufón.

Con el tiempo, la identidad del actor Cosme Pérez quedó indisolublemente unida a la máscara de Juan Rana, pero esto no fue siempre así.



Antes de especializarse en papeles cómicos y en Juan Rana, Cosme hizo de Leonardo en *El desdén vengado* (1617) y de Capitán Medrano en *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* (1622), ambas de Lope [Sáez Raposo, 2005b: 23-4]. Según Álvarez Sellers, esto demuestra que «el actor no debió de ser un enano carente de inteligencia» [2007: 300] y más aún que «su apariencia sería la de un hombre normal sin los evidentes defectos del retratado» [2007: 300]. En las dos piezas, Cosme representa un papel de galán secundario, en una es un capitán y en la otra amigo del conde protagonista. ¿Podemos realmente imaginar que los primeros papeles de importancia que se le dieron al actor fueran estos si hubiera sido un enano?⁴

Que sepamos, la primera vez en que Cosme aparece representando el papel de alcalde villano bajo el nombre de Juan Rana es el año 1624, en *Lo que ha de ser* de Lope de Vega. Según Sáez Raposo, a partir de 1627: «la decisión de dar vida a Juan Rana le supuso el tener que renunciar a la apetecible posibilidad de convertirse en un renombrado actor de comedias» [2005b: 127]. Quizás el paso definitivo ocurriera más tarde, debido a que, entre 1631 y 1635, Cosme formó parte de la compañía de Fernández Tomás Cabredo, en la que, como indica Silvio Strano, «el papel de gracioso era desempeñado por el mismo Cabredo» [2008: 30], por lo que «Cosme Pérez debió ocuparse de los papeles serios o, más bien, debió de substituir al autor de la compañía en las obras en las que éste no actuaba» [2008: 30]. Quizás fuese con Cabredo que Cosme se especializó en la figura del donaire. Parece demostrado que Cosme Cosme Pérez no comenzó su andadura como Juan Rana, ni siquiera como gracioso, sino que su fama le lleva a especializarse en la representación de esta máscara. Inicialmente hizo papeles serios, que no resulta lógico hubieran sido representados por un enano.

⁴ Ferrer Valls indica erróneamente que en *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*, Cosme realiza un papel de gracioso, pero no es así.



En este repaso de la pertinente documentación relativa a la labor profesional de Cosme Pérez, no podría pasar por alto las famosísimas palabras de Juan Caramuel que recoge Cotarelo i Mori: «célebre gracioso que excedió a todos los de su tiempo. Sólo con salir a las tablas, y sin hablar, provocaba a risa y aplauso» [1911: CLXII]. Huerta Calvo interpreta esta cita como prueba del aspecto grotesco del actor:

La observación es muy interesante, pues pone de relieve la comicidad inmanente a la presencia física del personaje y la importancia de la corporalidad grotesca en la estética del Barroco, esto es, la fascinación que por gigantes, enanos, corcovados, inocentes, tullidos, barbudas, niños monstruosos, sintieron los artistas de la época... Tal como reflejara el anónimo pintor al que arriba nos hemos referido, Juan Rana reunía muchas de estas características [1999: 18].

Pero, en realidad, la cita de Caramuel no dice nada concreto sobre el aspecto físico de Juan Rana, no queda claro si la risa provenía de la fama que precedía al actor o de su apariencia física. Es más, Abraham Madroñal ha encontrado una cita casi idéntica en la novela corta *Los perros de Mahúdes* de Carrillo Cerón (Granada, 1635) en la que se describe a otro actor, Pedro Hernández, que no era enano. En esta novela varios personajes están hablando de entremeses y uno de ellos dice: «Callen todas estas gracias con las de Cisneros, que sólo salir al tablado provoca risa» [Madroñal, 2012: 45].

Otro documento de especial relevancia, pero por el que la crítica no ha mostrado mayor interés, es el segundo testamento de Cosme Pérez, el del 13 de junio de 1676, reproducido por Agustín de la Granja. En este documento se leen las siguientes palabras, que no aparecían en el primer testamento:

Mando a la dicha cofradía de Nuestra Señora de la Novena, sita en la dicha parroquia, ducientos ducados, por una vez, de limosna para ayuda a las obras de su capilla, para en cuenta de los cuales consigno diez ducados que me debe Antonio (fol. 205ro) descamilla, de un vestido que le vendí, y los ciento y noventa restantes se saquen de mis bienes [2001: 661].



Explica Granja a propósito de este pasaje:

Curiosa resulta también, en el mismo testamento, la deuda que el actor no olvida de su antiguo director de compañía Antonio de Escamilla, a quien había vendido un vestido (que seguramente ya no necesitaba) por diez ducados. Como en el testamento definitivo se pasa por alto este detalle, pienso que Escamilla negoció con su antiguo gracioso la herencia gratuita del vestido antes de tiempo; y que la operación se hizo a costa—o en perjuicio—de la cofradía del gremio de los comediantes [2001: 659].

Dado el contexto, resulta lógico imaginar que se trata de algún traje para representar. ¿Qué uso tendría para Escamilla el traje de un enano? No tenemos constancia de que Escamilla tuviera en su compañía a ningún actor enano.

Se ha barajado la posibilidad de que existieran otras representaciones pictóricas del actor, basadas siempre en la supuesta similitud con el cuadro de la RAE. Julio Vélez Sainz identifica como Cosme el enano de *Retrato de Felipe IV con Lacayo* de Gaspar de Crayer (196-7), sito en el Ministerio de Asuntos Exteriores de Madrid. Puesto que el único criterio empleado es el parecido físico con el enano del cuadro de la RAE y éste, como ha quedado demostrado, más que probablemente nada tenga que ver con el actor, no podemos aceptar encontrarnos ante otro retrato. Según Vélez Sainz, Laura Bass en *The Drama of the Portrait* identifica a Cosme Pérez en una de las figuras que aparecen en *La emperatriz Margarita de Austria* de Juan Bautista Martínez del Mazo, obra localizada en el Museo del Prado, sin embargo Bass no dice tal cosa.

Curiosamente sí existen incontestables representaciones gráficas de Juan Rana en el manuscrito de *La fábula de Perseo y Andrómeda* de Calderón que se conserva en la Houghton Library de la Universidad de Harvard (Ms Typ 258). No es mío el descubrimiento, sino de Sáez Raposo quien explica que «[l]a obra fue representada el 18 de mayo de 1653 en el Coliseo del Buen Retiro por iniciativa de la infanta María Teresa de Austria para celebrar el restablecimiento



de la reina Mariana de Austria tras una enfermedad» [2011: 42-3, nota 17]. En esta comedia Cosme hizo el papel del gracioso Bato y la escenografía corrió a cargo de Baccio del Bianco, quien además realizó 11 dibujos «para acompañar, de modo ornamental, el manuscrito de la comedia, ya que iba a ser un regalo de Felipe IV a su suegro, Fernando III, emperador del Sacro Imperio Romano Germánico» [2011: 42, nota 17]. Hasta ahora la figura de Juan Rana ha sido identificada en dos de los grabados. Sáez Raposo encuentra a Juan Rana sólo en el grabado de la escena inicial del acto tercero, Triunfo de Perseo sobre Medusa (véase fig. 2). En este grabado

Bianco incluyó en el ángulo inferior izquierdo del escenario, aunque completamente fuera de éste, a Cosme Pérez (con la leyenda «Juan Rana» debajo de él), que aparece mirando al público encuadrado en una especie de territorio intermedio entre la ficción escénica y la realidad fuera de ella [2005b: 44].



Fig. 2: Ms. Typ 258. Houghton Library, Harvard University.





Fig. 3: Ms. Typ 258. Houghton Library, Harvard University.

A partir del descubrimiento de Sáez Raposo, Lobato revisó de nuevo las ilustraciones y, basándose en el parecido y el vestuario, llegó a la conclusión de que el actor también es uno de los personajes de la derecha en la Escena del Infierno [2001: 208] (véase fig. 3). Creo que podemos añadir otra tercera presencia en el último grabado (véanse figs. 4 y 5). En esta Escena Celebratoria, la primera figura de la izquierda (el hombre que toca la guitarra), guarda gran parecido (bigote, espada, sombrero y traje) con el actor que Bianco rotula como Juan Rana en la lámina uno. Por cierto, en esta última lámina sí hay un actor enano, que no es Juan Rana, en el centro del escenario. Si observamos estos grabados son obvias dos cosas. La primera que, como ya apuntó Sáez Raposo, este Juan Rana «no guarda ninguna similitud» [2005b: 44, nota 43] con el retrato de la RAE. La segunda que ni está particularmente gordo ni es enano. Ciertamente, esto no es algo que se podría deducir tomando solo como referencia la primera lámina de la colección, pues al aparecer Juan Rana en una posición externa es imposible comparar su altura con la del resto de los actores. Pero en



las otras dos imágenes queda claro que su altura y peso no difieren sustancialmente de los de sus compañeros.

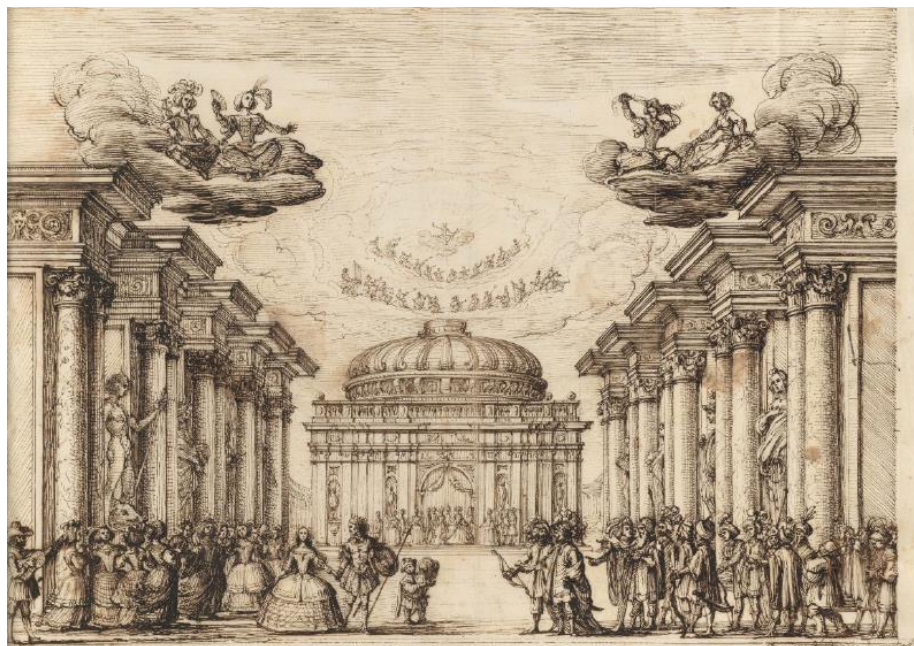


Fig. 4: Ms. Typ 258. Houghton Library, Harvard University.



Fig. 5: Ms. Typ 258.
Houghton Library,
Harvard University.

Finalmente, quisiera llamar la atención sobre los grabados de los siglos XVIII y XIX. Puede parecer irrelevante aludir a estas representaciones tan posteriores a la muerte del actor, pero creo que es significativo que en todas ellas Juan Rana aparezca con una altura y peso normales. Esto sirve para confirmar, al menos en parte, que la visión moderna del actor gordo y bajito deriva del descubrimiento del cuadro de la RAE, pues todas las imágenes anteriores lo presentan como un actor sin particularidades grotescas. Véanse las ilustraciones que encabezan las ediciones de Matheo Barceló de *Entremés del desafío*

de *Juan Rana* y *Entremés del retrato de Juan Rana* (Barcelona, 1779) (véanse figs. 6 y 7). Lo mismo ocurre en el volumen conservado de *Pasillo de Juan Rana* y *Antón Rapao*, entremés anónimo del XIX publicado por José M. Marés en Madrid (1842-1859?).

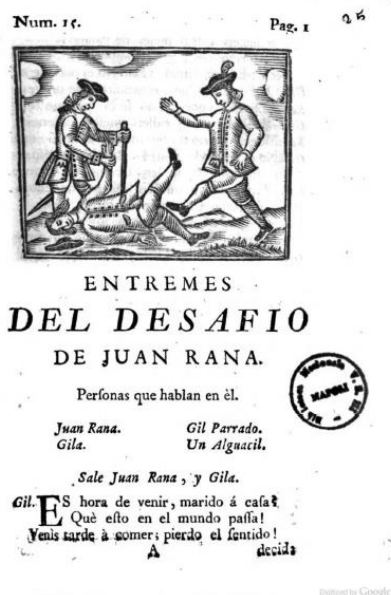


Fig. 6: Archive.org. Barcelona, Matheo Barceló, 1779.

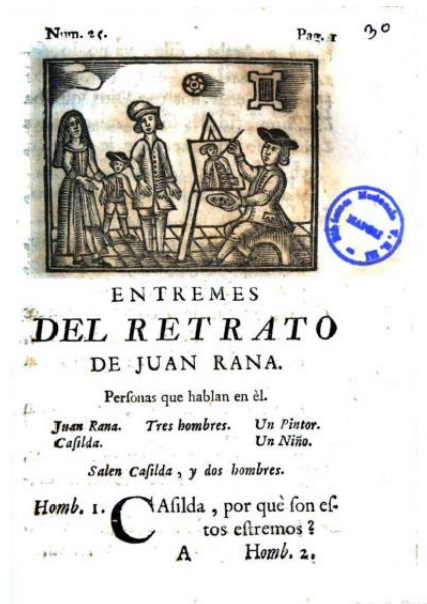


Fig. 7: Archive.org. Barcelona, Matheo Barceló, 1779.

Por último, cabe mencionar que la imprenta Antonio Marzo de Madrid publicó desde 1897 y 1906 la revista *Juan Rana: revista satírica ilustrada*. Esta revista tenía en la primera página una imagen de un actor vestido al estilo barroco. La ilustración fue variando con el tiempo, pero en ningún caso presentó un enano gordinflón (véanse figs. 8 y 9).



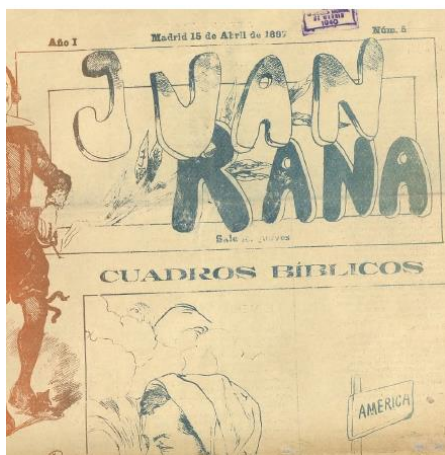


Fig. 8: Ayuntamiento de Madrid.
Hemeroteca Municipal.



Fig. 9: Ayuntamiento de Madrid.
Hemeroteca Municipal.

En conclusión, es improbable que ninguno de los óleos conservados (incluido el de la RAE) que supuestamente representan a Juan Rana sean realmente retratos del actor. Existen, sin embargo, unos grabados incuestionables en los que Cosme Pérez aparece representado sin ningún rasgo grotesco. En cuanto a las fuentes textuales (documentos sobre el actor y referencias en las propias obras teatrales), ninguna de ellas ofrece datos concluyentes sobre su físico. Si bien resulta casi imposible comprobar si Cosme tenía o no sobrepeso, de lo que ya no me cabe ninguna duda es de que no era un enano. Es necesario, por tanto, revisar todas aquellas interpretaciones sobre Juan Rana que derivaban de la errónea idea de que era enano y deforme.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBALA, Ken, «The Apparition of Fat in Western Nutritional Theory» [en línea] en *University of the Pacific Scholarly Commons*, 2003, vol. 36, 1-10. <<http://scholarlycommons.pacific.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1035&context=cop-facbooks>> [27-9-2017]
- ALDEGREVER, Heinrich, *Las virtudes y los vicios*, 7 estampas, S.l., s.n., ca. 1552?.
- ÁLVAREZ SELLERS, Alicia, *Del texto a la iconografía: aproximación al documento teatral del siglo XVII*, Valencia, Universitat de València, 2007.
- ASENSIO, Eugenio, *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente con cinco entremeses inéditos de D. Francisco de Quevedo*, Madrid, Gredos, 1971.
- BALESTRINO, Graciela, «Calderón y el metateatro: abismación, trampantojo y apoteosis del comediante en Mojiganga del mundinovo» en *Teatro de Palabras*, 2011, vol. 5, 119-41.
- BASS, Laura, *The Drama of the Portrait: Theater and Visual Culture in Early Modern Spain*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2008.
- BERGMAN, Hannah E, *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses con un catálogo biográfico de los actores citados en sus obras*, Castalia, 1965.
- _____, «Juan Rana se retrata» en *Homenaje a Rodríguez Moñino. Estudios de erudición que le ofrecen sus amigos o discípulos hispanistas norteamericanos*, Castalia, 1966, vol. I, 65-73.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Andrómeda y Perse: fábula representada en el Coliseo del Real Palacio de Buen Retiro a obediencia de la Serenissima Señora Doña Maria Teresa de Austria Infanta de Castilla en festibo parabién que felices años goze la siempre Aususta Magestad de la Reyna Nuestra señora Doña Mariana de Austria*. (h. 1653) MS Typ 258. Houghton Library, Harvard University.



- _____, «El toreador», en *Entremeses, jácaras y mojigangas*, Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera eds., Madrid, Castalia, 1982, 187-99.
- _____, «El triunfo de Juan Rana», en *Teatro cómico breve*, María Luisa Lobato ed., Kassel, Reichenberger, 1989, 552-69.
- CALLOT, Jacques, *Los siete pecados capitales*, 7 estampas, Florencia o Nancy, s.n., ca. 1619-21.
- CÁNCER, Jerónimo, «La visita de cárcel» en *Ramillete de entremeses y bailes. Nuevamente recogido de los antiguos poetas de España. Siglo XVII*, Hanna E. Bergman ed., Madrid, Castalia, 1980, 303-11.
- COTARELO I MORI, Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglos XVI a mediados del XVIII*, Madrid, Bailly-Bailliere, 1911.
- _____, «El hidalgo. Segunda parte» en *Entremeses de Juan Rana*, Yolanda Pallín ed., Madrid, Fundamentos, 2008, 75-85.
- _____, «El infierno» en *Juan Rana y el teatro cómico breve del siglo XVII*, Francisco Sáez Raposo ed., Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005, 259-83.
- FARRÉ VIDAL, Judith, «Juan Rana, un gracioso en la corte de Felipe IV: la simbiosis entre actor-personaje y máscara de la commedia dell'arte en algunos fragmentos del teatro breve» en *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey* 2006, vol. 20, 12-33.
- FERRER VALLS, Teresa, «Teatro y mecenazgo en el Siglo de Oro: Lope de Vega y el Duque de Sessa» en *Mecenazgo y humanidades en tiempos de Lastanosa. Homenaje a Domingo Ynduráin*, Aurora Egido y José Enrique Laplana eds., Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2008, 113-134.
- FORTH, Christopher E, «The Qualities of Fat: Bodies, History, and Materiality» en *Journal of Material Culture*, 2013, vol. 18, núm. 2, 135-54.
- GARCÍA LORENZO, Luciano, *La construcción de un personaje: el gracioso*. Madrid, Fundamentos, 2005.



- GRANJA, Agustín de la, «Los dos testamentos de Cosme Pérez, alias Juan Rana» Christoph Strosetzki ed., *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional siglo de Oro (AISO) (Münster 20-24 de julio de 1999)*, Frankfurt, Vervuert/Iberoamericana, 2001, 652-62.
- HUERTA CALVO, Javier, «El teatro de Juan Rana» en *Acotaciones. Revista de investigación y creación teatral*, vol. 2, 1999, 9-37.
- LANINI Y SAGREDO, Francisco Pedro de. «El parto de Juan Rana» en *The Outrageous Juan Rana Entremeses: A Bilingual and Annotated Selection of Plays Written for this Spanish Golden Age Gracioso*, Peter E. Thompson ed., Toronto, University of Toronto Press, 2009, 96-120.
- LOBATO, María Luisa, «Dos entremeses nuevos para Juan Rana». *Teatro español del siglo de oro: teoría y práctica*, editado por Christoph Strosetzki, Madrid, Iberoamericana, 1998, 191-236.
- _____, «Un actor en Palacio: Felipe IV escribe sobre Juan Rana» en *Cuadernos de Historia Moderna*, 1999, vol. 23, 1999, 79-111.
- _____, «Calderón en los sitios de recreación del Rey: esplendor y miserias de escribir para palacio» en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello eds., *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas XXIII Jornadas de Teatro Clásico. (Almagro 11, 12 y 13 de Julio de 2000)*, Almagro, Universidad de Castilla la Mancha, 2001, 187-224.
- MADROÑAL, Abraham, *Seis estudios en busca de un actor. (Juan Rana y el entremés del siglo XVII)*, Madrid, Ediciones del Orto, 2012.
- MATHAM, Jacob, *Las siete virtudes y los siete pecados capitales*, 14 estampas, Haarlem?: Hendrik Goltzius, e. 1590-1598?.
- MORENO VILLA, José, *Locos, enanos, negros y niños palaciegos. Gente de placer que tuvieron los Austrias en la Corte española desde 1563 a1700*, México, Presencia, 1939.



- OEHRLIN, Josef, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1992.
- PALLÍN, Yolanda, *Entremeses de Juan Rana*, Madrid, Fundamentos, 2008.
- PÉREZ VILLANUEVA, Joaquín, *Felipe IV y Luisa Enríquez Manrique de Lara, Condesa de Paredes de Nava. Un epistolario inédito*, Salamanca, Caja de Ahorros y M. de P. de Salamanca, 1986.
- PROFETI, Maria Grazia, «Condensación y desplazamiento. La comicidad y los géneros menores en el teatro español del siglo de oro» en Luciano García Lorenzo ed., *Los géneros menores en el teatro español del siglo de oro: (Jornadas de Almagro, 1987)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, 33-46.
- RESTA, Ilaria, «Cuerpo grotesco y carnavalización en el mito del hombre preñado: *El parto de Juan Rana* en clave bajtiniana» en *Arte Nuevo: Revista de estudios áureos*, 2015, vol. 2, 144-61.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998.
- _____, «El hato de la risa: identidad y ridículo en el vestuario del teatro breve del Siglo de Oro» en *Cuadernos de Teatro Clásico*, 2000, vols. 13-14, 109-138.
- _____, «Alzando las figuras: hacia una sistematización de lo grotesco» en Luciano García Lorenzo ed., *El figurón: texto y puesta en escena*, Madrid, Fundamentos, 2007, 71-106.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco, «El origen del nombre artístico Juan Rana». *Voz y letra*, vol. XV, núm. 2, 2004, pp. 33-58.
- _____, «Juan Rana en escena». *La construcción de un personaje: El gracioso*, editado por Luciano García Lorenzo, Fundamentos, 2005, pp. 317-50.
- _____, *Juan Rana y el teatro cómico breve del siglo XVII*, Fundación Universitaria Española, 2005.



- _____, «Del entremés a la comedia: hacia el itinerario de la metateatralidad» en *Teatro de palabras*, 2011, vol. 5, 29-56.
- SOLÍS, Antonio de. «Entremés del niño caballero». editado por María del Rosario Aguilar Perdomo, *Hipógrifo*, vol. 1, núm. 1, 2013, pp. 135-62.
- _____, «Representación graciosa: El retrato de Juan Rana». *Obra dramática menor*, editado por Manuela Sánchez Regueira, CSIC, 1986, pp. 149-55.
- STRANO, Silvio. *La máscara de Juan Rana con edición crítica de cuatro entremeses sobre el personaje*. Trabajo de Investigación. Universitat Autònoma de Barcelona. ddd.uab.cat/pub/trerecpro/2008/hdl_2072_10402/La_mascara.pdf
- THOMPSON, Peter E. *The Outrageous Juan Rana Entremeses: A Bilingual and Annotated Selection of Plays Written for this Spanish Golden Age Gracioso*, U of Toronto, 2009.
- _____, *The Triumphant Juan Rana: A Gay Actor of the Spanish Golden Age*, U of Toronto P, 2006.
- VÉLEZ SAINZ, Julio. «Felipe IV con Juan Rana de Gaspar de Crayer: un posible nuevo documento pictórico para un actor calderoniano». *Calderón frente a los géneros dramáticos*, editado por Antonio Sánchez Jiménez, Ediciones del Orto, 2015, pp.193-204.
- WIERIX, Hieronymus. *Los pecados capitales*. 8 estampas. Amberes?: Philippe Galle, e.1570-1612?



***Las travesuras del valiente Pantoja de Moreto.*
Deslindes ecdóticos y atribuciones de autoría a
la luz de un nuevo testimonio***

David Mañero Lozano
Universidad de Jaén
dmanero@ujaen.es

Palabras clave:

Las travesuras del valiente Pantoja. Agustín Moreto. Ecdótica. Comedia. Entremés.

Resumen:

Este artículo aborda una serie de problemas de datación y autoría suscitados por una edición recientemente descubierta de la comedia de Agustín Moreto titulada *Las travesuras del valiente Pantoja*, así por un testimonio indirecto de la obra, en el que se contiene una escena de esta pieza. A fin de examinar estas cuestiones sobre una base sólida, se lleva a cabo un estudio ecdótico de la tradición textual. En primer lugar, se aclaran algunas confusiones catalográficas, que afectaban a la recensión de las ediciones de la obra. Asimismo, se examinan las variantes arrojadas por los testimonios directos e indirectos de la obra, lo que permite formular una hipótesis sobre las filiaciones textuales que contribuye a esclarecer tanto los problemas ecdóticos como otras cuestiones relacionadas con la datación y las atribuciones de autoría.

***Las travesuras del valiente Pantoja by Moreto.*
Ecdotic demarcations and attribution of authorship in the
light of a new testimony**

Key Words:

Las travesuras del valiente Pantoja. Agustín Moreto. Ecdotics. Comedy. Entremés.

Abstract:

This article offers a textual study of the comedy titled *Las travesuras del valiente Pantoja*, by Agustín Moreto. Firstly, we pay attention to several cataloging problems that have affected to the present the revision of the editions of the work. In addition,

* Este artículo se enmarca dentro del proyecto de I+D del Ministerio de Economía y Competitividad «La obra dramática de Agustín Moreto. Edición de sus comedias IV. Las comedias escritas en colaboración» (Referencia: FFI2014-58570-P). Agradezco la inestimable ayuda de la profesora María Luisa Lobato, directora de este proyecto, quien me animó a investigar sobre la obra de Moreto y me facilitó los impresos manejados en este estudio, además de aportarme algunas observaciones imprescindibles.

we study a new and important testimony, probably printed in Seville around 1675. We also analyze the variants located in the old editions of the work. On the other hand, we analyze an *entremés* that coincides with a scene of the comedy, as an indirect testimony of the work. This analysis allows us to hypothesize about the textual relations that contributes to elucidate both text problems and other issues related to the dating and authorship.

Justificación

Las travesuras del valiente Pantoja, considerada por algunos críticos entre las comedias más logradas de Agustín Moreto (Lobato y Martínez Berbel 2010: 1050), carece hasta la fecha de un estudio textual, labor de la que en este momento me ocupo en el marco de un proyecto de investigación cuyos primeros resultados han sido publicados en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (Fernández Rodríguez, 2016 y Crivellari, 2016).

Dentro de este contexto, el análisis de los testimonios resultantes de la *recensio* me ha obligado a afrontar una serie problemas de datación y atribución de autoría que hasta el momento no han recibido atención crítica. En particular, una de las ediciones de la pieza, que debido a circunstancias tanto históricas como materiales no ha sido considerada entre los testimonios de la comedia *Pantoja*, se atribuye al escritor Antonio Enríquez. A esto se añade el hecho de que el *entremés* titulado *El pleito de Garapiña*, que coincide con un fragmento (vv. 1542-1666) de la pieza que nos ocupa, se publicó dentro de las *Obras* de otro dramaturgo, Jerónimo de Cáncer y Velasco. Como es de rigor, los problemas críticos de datación y autoría que de esto se derivan no pueden estudiarse de manera aislada, sino que deben necesariamente valorarse a partir de un estudio de conjunto de las distintas ediciones de la comedia *Pantoja*.

A este propósito, se impone como primera labor la recensión de las ediciones antiguas existentes, a las que afecta una notable confusión catalográfica, además de la valoración textual de los testimonios conservados. Según me propongo demostrar, ambas tareas nos permitirán deslindar los problemas ecdóticos de esta pieza moretiana, así como las atribuciones de



autoría y otros aspectos materiales de interés para el estudio del teatro español impreso en la segunda mitad del s. XVII.

En el primero de los apartados del trabajo, llevaré a cabo un análisis ecdótico de los testimonios de la comedia *Pantoja*, a fin de proponer una hipótesis explicativa de las filiaciones textuales. En particular, destacaré la importancia de un nuevo testimonio que no solo ocupa el lugar preeminente en el proceso de fijación crítica del texto, sino que plantea problemas de datación y atribución de autoría que conviene examinar con detenimiento. Seguidamente, desarrollo un segundo epígrafe en el que, adoptando también un enfoque de estudio ecdótico, precisaré algunas cuestiones referentes a un testimonio indirecto de la comedia, denominado *El pleito de Garapiña o La burla de Pantoja y el doctor*, que hasta el momento había sido estudiado desde las perspectivas material e interpretativa, que en mi opinión podrían precisarse mediante el análisis textual.

A fin de facilitar el seguimiento de la argumentación ecdótica, me parece oportuno indicar antes de nada los testimonios examinados, con especificación de sus correspondientes siglas. Me limitaré a indicar los datos fundamentales, dado que al final de este trabajo ofrezco un anexo con la descripción exhaustiva de las ediciones analizadas: *La gran comedia de las travesuras del valiente Pantoja. De don Agustín Moreto*, Madrid, por Pablo de Val, 1663 (E); *Las travesuras de Pantoja, de don Agustín Moreto*, [Valencia, Benito Macè, 1676] (*T*¹); *Comedia famosa Las travesuras de Pantoja, De Don Agustín Moreto*, Valencia, Benito Macè, 1676 (*T*²); *El valiente Pantoja, comedia famosa, de don Fernando de Zárate*, [¿Sevilla, 1675?] (S), *Entremés de la burla de Pantoja y el Doctor, de Moreto*, Madrid, por Antonio Francisco de Zafra, 1675 (A); y *El pleito de garapiña, entremés famoso*, Madrid, por Diego Díaz de la Carrera, 1651 (C).



Atribuciones de autoría y análisis textual de la comedia *Pantoja*

La gran comedia de las travesuras del valiente Pantoja se publica por primera vez a nombre de Moreto en 1663, en la *Parte diez y nueve de comedias nuevas, y escogidas de los mejores ingenios de España* (en adelante, *E*), impresa en Madrid por Pablo de Val.

Aunque se conserva un buen número de ejemplares de esta *Parte diecinueve*, estos contienen un conjunto de piezas variable. Es el caso de los siguientes de la Biblioteca Nacional de España, que no incluyen la obra que nos ocupa: U/10391(3) (antigua signatura: U/10843), VE/1339/7, R/23815(5), U/10391(1). De este modo, solo dos de los volúmenes colectivos de esta biblioteca conservaron los dieciséis folios en los que se halla la comedia *Pantoja*. El primero de ellos, con la signatura R/22672, es un ejemplar deteriorado, con encuadernación en piel. El segundo (Ti/119<19> de la Colección Usoz), encuadernado en pergamino, está falto de portada, preliminares y de las hojas 77-193, lo que no afecta al texto de *Pantoja*, que abarca las h. 1-16v de esta misma secuencia de foliación. Existe, por otra parte, un tercer ejemplar desglosado de la *Parte diecinueve* en esta misma biblioteca, con la signatura U/11511(4) (antigua signatura: 8/36814[4]), encuadernado en pasta española con otras obras.

En 1676, siete años después de la muerte de Moreto, sale a la luz una segunda edición de la comedia, que trae por título *Las travesuras de Pantoja*, incluida en las pp. 89-125 de la *Verdadera tercera parte de las comedias de don Agustín Moreto*, que según los datos de portada fue publicada en Valencia por Benito Macè, a costa de Francisco Duarte¹. A juzgar por los datos contenidos en el catálogo de la Biblioteca Nacional, que son erróneos, se conservan dos ejemplares de esta edición. Sin embargo, según he podido comprobar, el primero de ellos (T/55277/2), con encuadernación en

¹ Dicho sea de paso, aún carecemos de un estudio de conjunto de esta complicada *Tercera parte* de Moreto.



pergamino moderna y falto de portada (en adelante T^1), se corresponde con la misma edición que el ejemplar T/8595 de la misma biblioteca (supuestamente publicado en Valencia en 1703), que incluye la aprobación de 1676. El segundo ejemplar (T/6885), encuadernado en holandesa (en adelante T^2), contiene también los preliminares legales de 1676, si bien se trata de un volumen facticio, en el que se reúnen obras publicadas en distintos talleres de impresión.

En cualquier caso, solo el examen de las variantes arrojadas por el cotejo de estos testimonios puede servirnos para determinar su valor textual. Ocupémonos pues de analizar una serie de lugares críticos que nos permitirán precisar las relaciones de filiación de los tres testimonios a los que me he referido hasta el momento.

Es de notar, en primer lugar, la presencia en E (la más antigua de las ediciones conocidas, de 1663) y en T^2 de algunos errores que, descartada la posibilidad de que ninguno de los dos testimonios proceda del otro, lo cual me ocuparé enseguida de demostrar, nos permiten deducir la existencia de un ascendiente común(α). A este es atribuible la transmisión de errores como los siguientes, que no figuran en T^1 :

- 88 Fue una santa esa mujer] T^1 ; Fuera una santa esa mujer ET^2
 [Repárese en la sílaba añadida erróneamente al octosílabo.]
 446-7 *acot* doña Ángela] T^1 ; doña Ana ET^2 [Téngase en cuenta que es doña
 Ángela, no doña Ana, el personaje que interviene en la pieza.]

Sin embargo, la ausencia de estos errores en T^1 no nos permite descartar que este testimonio descienda de α , puesto que estas lecturas erróneas son fácilmente subsanables por conjetura.

Reparemos también, a fin de precisar el alcance del arquetipo, en las variantes localizadas en el último verso del siguiente pasaje (en v. 495-ss), que traeremos de nuevo a colación más adelante. En palabras de Leonor:



[...] No es tercera,
 mas ella caerá en el lance
 cuando doña Melisendra
 salga de cas de su padre,
 alegre, ufana y contenta] T^1 ; las alcahuetas de Flandes ET^2

Parece claro que Leonor, acudiendo a personajes del romancero, juega con el paralelismo mental entre Melisendra (identificada con doña Juana) y su padre Carlomagno (equivalente a don Lope), y en particular se refiere al deseo de Melisendra de casarse con Gaiferos (análogo al que manifiesta doña Juana hacia Pantoja). Pues bien, la lectura de T^1 hace sentido al aludir a la alegría que le supondría a doña Juana deshacerse del pretendiente don Diego de Gamboa. No obstante, falta un verso que complete la serie de octosílabos asonantados. Por el contrario, en ET^2 hay un verso que cuadra con la rima empleada en toda la serie, pero es evidente, tanto por la falta de sentido como por los requisitos de la forma estrófica, la omisión del verso previo, lo que nos lleva a pensar que el penúltimo octosílabo ya faltaba en el arquetipo común a los tres testimonios, de suerte que T^1 aventuró una *lectio faciliior* y ET^2 mantuvieron el error transmitido en su modelo de copia.

En resumen, tanto en T^1 como en la lectura compartida por E y T^2 falta un verso necesario para completar la serie arromanzada del pasaje, error que nos lleva a postular la dependencia de los tres testimonios analizados respecto de α , a lo que podrían sumarse otros pasajes de la obra que presentan errores comunes a ET^1T^2 .

Encontramos, por otro lado, lugares en los que E se aparta de T^1 y T^2 . Valga, entre otros ejemplos, el siguiente pasaje de vv. 835-838, en el que se pone de manifiesto que T^1 y T^2 (columna de la izquierda) no leen de E , dada la dificultad de que aquellos corrijan del mismo modo la lectura representada en E , transcrita en la columna derecha. Resaltamos en cursiva el término que difiere:



no es Pantoja desigual
en la sangre, antes le *excede*;
y si no es tan rico, puede
con el tiempo ser su igual.

no es Pantoja desigual
en la sangre, antes le *hereda*;
y si no es tan rico, puede
con el tiempo ser su igual.

En otro orden de cosas, dada la dificultad, ya mencionada arriba, de precisar la fecha de publicación de T^2 , testimonio que nos ha llegado encuadrado en un volumen facticio, no estará de más que señale otro lugar crítico en el que se pone de manifiesto que *E* no lee de T^2 . Sirva como ejemplo el v. 616, que transcribo dentro de su contexto:

LEONOR	Estarás como un tudesco.	
GUIJARRO	Pregúntalo a mis calzones.	615
LEONOR	¿Hay ámbar gris?	
GUIJARRO	Poco menos.	

Leonor sugiere en el primero de los parlamentos que Guijarro está «tudesco» o ‘ebrio’, a lo que este replica que, si algo tiene de alemán, es la hechura de sus calzones. Ante esta respuesta, Leonor aprovecha para burlarse nuevamente de Guijarro, insinuando que el miedo le tendrá descompuesto. Esta referencia irónica, basada en una sublimación chistosa en la que se toma como término de comparación uno de los productos más cotizados que llegaban del Nuevo Mundo, la encontramos en T^1 y *E*, mientras que T^2 lee por error «Hay más gris» en lugar de «Hay ámbar gris», donde la lectura «menos» da lugar a que el cajista establezca una asociación inconsciente de ideas con el antónimo «más». Este pasaje nos lleva, por tanto, a descartar la posibilidad de que *E* lea de T^2 , puesto que no cabe atribuir al azar la coincidencia de lecturas de *E* y T^1 en este lugar.

Más allá de las hipótesis de filiación descartadas hasta el momento, y de la existencia demostrada de un arquetipo común a ET^1T^2 , contamos con algunos lugares que nos permiten determinar las relaciones entre estos testimonios. Analicemos el siguiente pasaje, en particular el verso resaltado en cursiva, en el que la lectura de *E*, transcrita en la columna de la izquierda, difiere de T^1 y T^2 , que comparten la solución de la derecha:



El dolor quisiera
no exprimir, e[s]perar viva mi honra,
 y muera mi deshonra,
 que la acción más lúcida
 es, por tener honor, perder la vida.

El dolor quisiera
me matara, pues no vive mi honra,
 y muera mi deshonra,
 que la acción más lúcida
 es, por tener honor, perder la vida

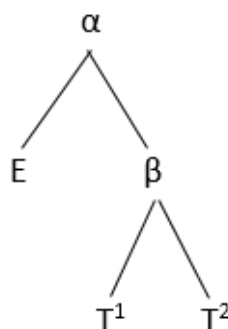
La lectura de la edición príncipe (*E*) presenta una contradicción de ideas evidente. El personaje expresa en los dos primeros versos su deseo de salir indemne del conflicto dramático, de lo que seguidamente se extrae una conclusión falta de lógica, en la que se recurre como solución a la muerte. Según puede deducirse, se trata de un verso deturpado que ya estaba representado en el arquetipo α , cuya comprensión se intenta resolver con la lectura compartida por T^1 y T^2 , que necesariamente implica la existencia de un subarquetipo β . En efecto, resulta improbable que T^1 y T^2 coincidan por separado en esta *lectio faciliior*. En resumen, la lectura de β , transmitida por T^1 y T^2 , intenta dar coherencia a la lección del arquetipo α , que el testimonio *E* reproduce sin advertir su falta de sentido. Esta hipótesis adquiere plena solidez gracias a la lectura del testimonio *S*, que analizaré más adelante, donde los versos auténticos («El dolor quisiera / no exprimir el pesar: viva mi honra [...]») explican el error producido en α : «El dolor quisiera / no exprimir, esperar viva mi honra». La simple confusión de tipos produjo el error *e[s]perar* por *el pesar* transmitido por α .

En relación con esto, hemos de considerar la posibilidad de que, en lugar del subarquetipo β , el testimonio T^1 haya servido como modelo de T^2 . A este propósito, debe señalarse la omisión en T^1 de lecturas conservadas en T^2 al igual que en el resto de testimonios, lo que nos obliga a descartar que T^2 lea de T^1 . Es el caso del v. 1895, que resaltamos en cursiva:

y arrojándolos al río,
 fueron con el viento en popa
a visitar de Neptuno
 las cristalinas alcobas.

La filiación de los testimonios analizados queda, por tanto, expresada en el siguiente *stemma*:





Pese a ser conscientes de la falta de operatividad atribuible en muchas ocasiones al uso del *stemma*, en el caso que nos ocupa contamos con un árbol genealógico no carente de utilidad, dado que la coincidencia de E y T^1 frente a T^2 , o de E y T^2 frente a T^1 , permite escoger la lectura sin apelar a criterios subjetivos. En efecto, resulta improbable que un error se produzca simultáneamente en β y en E sin que se transmita tanto a T^1 como a T^2 . Del mismo modo, conviene evitar que privilegiemos por sistema la coincidencia de T^1 y T^2 frente a E , dado que los testimonios dependientes de β se hallan en relación de igualdad con E .

Sin embargo, el feliz hallazgo de un testimonio conservado en la Biblioteca Nacional de España (T/55280/10), que durante más de un siglo estuvo en paradero desconocido, me ha llevado a replantear los criterios ecdóticos. Me refiero a *El valiente Pantoja: comedia famosa de don Fernando de Zárate*, impreso de excepcional interés tanto por su valor textual, que habré de analizar seguidamente, como por la autoría que el título de la obra le atribuye a Antonio Enríquez bajo el seudónimo de Fernando de Zárate empleado por este escritor.

Pero antes de examinar los problemas textuales planteados por este testimonio en relación con los otros tres mencionados hasta el momento, es necesario aportar algunas notas históricas sobre el impreso recuperado. En un meritorio artículo de Vega García-Luengos (1994), que lleva por título «Treinta comedias desconocidas de [...] los mejores ingenios de España», se dedica la entrada decimoctava a Antonio Enríquez Gómez. En ella se informa



de la existencia de una comedia suelta fechada en el s. XVII, vendida por Agustín Durán a la Biblioteca Nacional en 1863. Según indica el crítico, la memoria del impreso corrió una suerte «un tanto peculiar», dado que nadie volvió a mencionarlo después de que Fajardo lo consignase en su *Índice de todas las comedias impresas hasta el año de 1716*, conservado en el Ms. 14706 de la Biblioteca Nacional. En este se ofrece una descripción muy precisa de la portada y de las características físicas del volumen, además de la observación, no refrendada documentalmente, de que la pieza se había editado en suelta en Sevilla (Vega García-Luengos, 1994: 69). El motivo de este largo olvido de más de un siglo sin noticias del impreso es el extravío de una gran cantidad de cajas de libros que la propia Biblioteca Nacional había almacenado sin registrar sus contenidos en los catálogos y ficheros.

Pues bien, los investigadores que consultaron estos datos no repararon en que tanto el nombre del protagonista indicado en el título como el arranque del texto, cuyos dos primeros versos ya había transcrito Fajardo en su descripción del volumen, se corresponden con la obra de Moreto. Todo lo más, en el catálogo de autores teatrales del s. XVII de Urzáiz Tortajada (2002: I, 302), tras consignarse dos obras de Antonio Enríquez que rotulan de igual modo el comienzo del título (*El valiente Campuzano* y *El valiente Diego de Camas*), encontramos una referencia a *El valiente Pantoja* (Sevilla, s.a.) que remite directamente, sin indicar la signatura catalográfica, al artículo citado de Vega García-Luengos; y, a renglón seguido, el autor comenta «A nombre de Moreto se publicó una titulada *Las travesuras del valiente Pantoja*» (I, 302; y se repite el dato en II, 473). De todo esto, en suma, se deduce que los escasos especialistas que manejaron esta información dieron por hecho erróneamente que *El valiente* sin año de Enríquez y *Las travesuras* publicadas en 1663 a nombre de Moreto eran dos obras diferentes. Mi gran sorpresa, al acceder a ambos textos, fue comprobar que se trataba de la misma pieza, lo que nos obliga a replantear el papel desempeñado por *El valiente Pantoja* en la transmisión textual, además de dar explicación a la nueva atribución de autoría.



No obstante, previo paso al estudio propiamente textual, quisiera considerar algún dato de especial relevancia sobre la publicación de *El valiente Pantoja*. En un trabajo dedicado a la comedia calderoniana *No hay burlas con el amor*, Cruickshank (1989: 294) observa que determinados detalles tipográficos, compartidos por un conjunto de piezas encuadernadas en el tomo decimoquinto de la colección de comedias de la familia del conde Fernando Bonaventura von Harrach, se corresponden con los utilizados en los impresos editados alrededor de 1675 en el taller sevillano de Tomé de Dios Miranda. Entre estas obras, el crítico menciona *El valiente Pantoja*, cuya autoría pasa por alto en su estudio. No obstante, tanto el título de la comedia como el lugar de impresión me hicieron reparar en que se trata de otro ejemplar de la edición largo tiempo perdida en la Biblioteca Nacional de España (signatura T/55280/10). El ejemplar en cuestión, catalogado por Regueiro (1971: n.º 681), se halla supuestamente en la biblioteca de la Universidad de Pennsylvania, si bien no he logrado localizarlo en el catálogo bibliográfico.

Por lo demás, según he comprobado, en la Biblioteca Nacional se conserva un segundo ejemplar de esta misma edición de *El valiente Pantoja*, con la signatura T/14987(4). Este se halla encuadernado con otras seis obras, que están listadas con letra manuscrita en la hoja de guarda anterior; y, en el primer folio, encontramos estampado el sello de Pascual de Gayangos.

Así las cosas, con independencia de la nueva atribución de autoría contenida en esta edición, asunto del que aún debemos ocuparnos, es necesario examinar este impreso y determinar su valor textual.

Pues bien, este testimonio, que abreviaré con la sigla S, contiene lecturas que, si bien podrían atribuirse a conjeturas con las que los correctores de imprenta subsanasen errores detectados en el modelo de copia, presentan todos los visos de corrección, máxime cuando la totalidad de los restantes testimonios transmitieron un error que pasó siempre inadvertido, con mucha probabilidad imputable a un arquetipo α del que en última instancia dependerían ET^1T^2 . Remito al siguiente octosílabo, solo completo en S:



El mismísimo, mas yo] S; El mismo, mas yo ET^1T^2 (v. 59)

Otro ejemplo en el que, de manera incontestable, se demuestra la corrección de *S* en determinados lugares, transmitidos erróneamente por ET^1T^2 , nos lo ofrece un pasaje puesto en boca de Leonor (vv. 495-500), al que ya hicimos referencia anteriormente:

[...] No es tercera,
mas ella caerá en el lance
cuando doña Melisendra
salga de cas de su padre,
a esperar, señora mía,
las alcahuetas de Flandes.

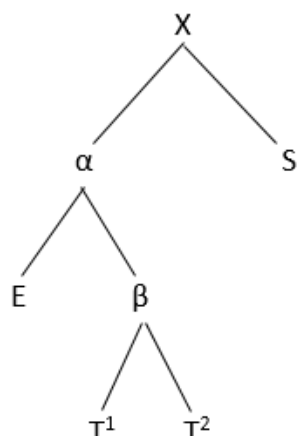
Según analicé arriba, en lugar de los dos últimos versos conservados en *S*, tanto *E* como T^2 leen solo «las alcahuetas de Flandes», mientras que en T^1 , que tendría como modelo de copia el mismo testimonio truncado que ET^2 , se intenta dotar de sentido al pasaje con la lectura «alegre, ufana y contenta».

Junto a estos lugares que ponen de manifiesto la independendencia de *S* respecto del resto de testimonios, que presentan errores no transmitidos por *S*, observamos también lecturas que demuestran la imposibilidad de que ET^1T^2 lean de *S*. Detengámonos en este ejemplo:

113 ¿Trujo este papel Leonor? ET^1T^2 ; Pues di, pícaro bribón *S*

La lección de *S* se debe a un error de copia en la columna derecha del verso que está situado a la misma altura en la columna izquierda. Así pues, a la vista de esta serie de argumentos, es necesario postular un ascendiente *X* del que se ramifiquen tanto *S* como el arquetipo α del que, como antes indicaba, proceden directa o indirectamente ET^1T^2 , tal como se expresa en el siguiente *stemma*:





Al igual que comenté arriba, con anterioridad al análisis de *S*, el *stemma* resultante al incorporar este nuevo testimonio nos permite justificar la elección de $\beta + S$ frente a *E*, o de *E* + *S* frente a β , de modo que los argumentos expuestos para determinar la filiación de testimonios no se reducen a una función puramente descriptiva, y nos es dado establecer el texto de *Pantoja* con un grado aceptable de objetividad.

Otra cosa muy distinta es la cuestión de la autoría, a la que apenas podré aportar algunas hipótesis de difícil corroboración. En cualquier caso, los datos revelados por *El valiente Pantoja* plantean varios interrogantes de interés en relación con el posible papel desempeñado por Antonio Enríquez en la comedia moretiana.

Recordemos, en primer lugar, que Antonio Enríquez, quien en su última etapa empleó el seudónimo de Fernando de Zárate que figura en *El valiente Pantoja*, recurrió a formulaciones análogas en los títulos de sus denominadas «comedias de valientes», como es el caso de *El valiente Diego de Camas* (estrenada en 1633) y, más cercana en el tiempo a nuestra comedia, *El valiente Campuzano*, impresa en 1660. Son datos que carecen de cualquier valor probatorio en lo que concierne a la posible intervención de este escritor en la comedia *Pantoja* —que ya contiene este adjetivo en la edición príncipe—, pero en cualquier caso el empleo de este rótulo es coherente en una comedia atribuida a Antonio Enríquez. Es de notar, a este propósito, que hacia esta fecha de 1660 el escritor disfrutaba de gran éxito como dramaturgo



tanto en las tablas como en las prensas. En particular, a nombre de Fernando de Zárate, el 27 y 28 de abril se representa *El valiente Campuzano* en el corral de la Cruz de Madrid (González Cañal 2015: 3). Por otra parte, la popularidad del escritor será explotada comercialmente después de que este sea detenido por la Inquisición en su casa de Sevilla en septiembre de 1661 y de sobrevenirle la muerte en su celda dos años más tarde. Reconciliado con la Inquisición en un acto público celebrado en Sevilla tras su muerte, no es de extrañar que un editor avezado de esta misma ciudad aprovechara tanto el nombre de Zárate como el apelativo de «valiente» que acompañaba a una de sus obras más conocidas, que había sido recientemente editada y representada.

Por lo demás, no tengo constancia de que Antonio Enríquez y Moreto colaborasen de ningún modo. La cuestión podría dejarse en este punto, que no altera el estado de opinión existente en los estudios sobre la comedia moretiana, si bien no quisiera eludir un detalle que requiere de explicación. Me refiero a un parlamento puesto en boca de doña Juana, situado en los vv. 225-238, en los que se produce una llamativa elevación del tono poético que contrasta con el estilo empleado en el resto de la pieza. Reproduzco los versos en cuestión:

¿Qué dices, prima? ¿Qué dices?	225
Primero la sacra antorcha,	
blasón de los once velos,	
será pavesa redonda	
en los sepulcros del mundo;	
y primero esa garzota,	230
plateada rayo a rayo,	
será del Olimpo sombra;	
y primero esos discordes	
elementos, que blasonan	
de príncipes soberanos,	235
abrasarán la concordia,	
que yo sea, Ángela mía,	
de quien tú dices esposa.	

La secuencia de hipérboles empleada responde a tópicos bien conocidos, que el lector actual podrá entender con ayuda de algunas notas



aclaratorias. Sin embargo, en el v. 227 se recurre, como veremos, a una imagen del todo infrecuente en la expresión del lugar común al que se hace referencia. Valga la siguiente paráfrasis: ‘Antes sucederá que el sol [«sacra antorcha»], honor del cielo [«blasón de los once velos»], se apague, que... yo sea esposa de don Diego’. Los once velos se refieren, como se interpretaría con facilidad en la época, a las once esferas concéntricas que conforman el universo según la teoría astronómica difundida a través de la obra de Ptolomeo. Aunque se trata de un lugar bastante trivial, con excepción de la comedia *Pantoja*, esta inusitada metáfora de los once velos se encuentra exclusivamente en varias obras de Enríquez Gómez, como las *Academias morales de las musas*, editadas por vez primera en 1642, donde leemos:

El amante de Dafne,
fabuloso cometa,
de cuanto lauro adorna el azul campo,
infatigable de los once velos,
rayo con alma, llama de los cielos
[...]

(Enríquez Gómez 1642: 45).

Y, bajo seudónimo, en *Las tres coronaciones del emperador Carlos V*, dice el astrólogo Lisipo: «y lo puedo asegurar / con cuantos astros y signos / tienen estos once velos» (Zárate 1675: sign. Q6r).

Fuera de esto, otros autores, como Bernardo de Quirós (2000: 200) en *El hermano de su hermana*, recurren a metáforas como la de las «once hojas» del libro del universo, entre otras que no merece la pena mencionar, pero en ningún caso (ni siquiera en Moreto, que recrea en otras piezas el tópico de las once esferas) se emplea la imagen de los «once velos» utilizada de forma recurrente en Enríquez Gómez¹.

¹ Valga como dato contrastable, más allá de las comprobaciones realizadas en mis propios archivos, la consulta de las bases de datos especializadas, como *Teatro Español del Siglo de Oro* (<<http://teso.chadwyck.com>>), que no ofrece resultados, y el *Corpus Diacrónico del Español* (<<http://corpus.rae.es/cordenet.html>>), que —dicho sea de paso— contiene un ejemplo de la «Segunda parte» de las *Peregrinaciones de Fernán Méndez Pinto* de Enríquez Gómez en el que también se recrea el tópico de los «once velos».



Esta curiosa circunstancia, unida al cambio de tono poético, en mi opinión excesivamente elevado dentro del contexto de la pieza, plantea varias hipótesis plausibles. Ciertamente, es poco probable que Antonio Enríquez colaborase con Moreto en la redacción de la obra, al igual que resulta escasamente convincente la posibilidad de que Moreto tomase prestado del otro autor el fragmento en cuestión. Así pues, me inclino sencillamente a valorar este lugar como una imitación de la imagen empleada por Antonio Enríquez en el recién citado pasaje del texto publicado en 1642. Por lo demás, dentro del contexto de transmisión de los textos dramáticos, no es descartable que se haya producido una interpolación debida a un autor de comedias que actuase al margen de la voluntad del dramaturgo.

Son cuestiones que, en definitiva, he creído conveniente no pasar por alto al analizar el testimonio S, que desempeña un papel fundamental de cara a la fijación del texto en una futura edición crítica de *La gran comedia de las travesuras del valiente Pantoja* de Moreto.

Testimonios indirectos. Autoría y problemas textuales de *El pleito de Garapiña*

Además de las ediciones de la comedia, contamos con tres testimonios indirectos que me parece necesario examinar desde un punto de vista textual, a fin de contrastar las observaciones aportadas por la crítica desde el enfoque bibliográfico material. Me refiero a dos versiones impresas y una manuscrita que se conservan del entremés titulado *El pleito de Garapiña*, también denominado *La burla de Pantoja y el doctor*, que se corresponde con un fragmento de la tercera jornada de la comedia que nos ocupa (vv. 1542-1666).

El primero de estos testimonios, encabezado por el título *El pleito de Garapiña*, a lo que sigue el rótulo *Entremés famoso*, se contiene fragmentariamente al final (fols. 134r-v) de una de las tres ediciones de las *Obras varias* de Jerónimo de Cáncer y Velasco, que se diferencian pese a compartir los mismos datos de portada: Madrid, por Diego Díaz de la Carrera,



año de 1651 (Solera López 2005). Debajo del mencionado rótulo, con letra manuscrita moderna, leemos «de Moreto». Ciertamente, no existen motivos para dudar de la atribución indicada a mano, aunque conviene explicar el hecho de que el folio en cuestión se halle inserto en un volumen de Cáncer fechado doce años antes de que se publicase la edición príncipe de *Pantoja*. Ante esta circunstancia, si aceptamos la opinión mayoritaria de la crítica, que considera el entremés como una pieza desgajada de la comedia y no como un texto preexistente², podría deducirse que la comedia de Moreto circuló al menos doce años antes que la edición príncipe.

Sin embargo, tanto la suposición de que el entremés sea obra de Jerónimo de Cáncer, autor que colaboró al menos en una decena de ocasiones con Moreto, como la hipótesis de que circulase un manuscrito de *Pantoja* con anterioridad a 1651, carecen de solidez si tenemos en cuenta el carácter facticio de la edición de las *Obras varias* de Cáncer en la que se contiene el entremés y otras piezas breves que no vienen ahora al caso. En efecto, según demostró con gran acierto Gómez Sánchez-Ferrer (2013), la configuración material de esta edición no se corresponde con los recursos tipográficos empleados en el taller de Díaz de la Carrera en el que se imprimieron las otras dos ediciones de las *Obras varias* de Cáncer fechadas en 1651, de lo que se deduce la falsedad del pie de imprenta de la edición que incluye el entremés.

En un trabajo posterior, Gómez Sánchez-Ferrer (2015: 541-549) vuelve sobre este asunto, aportando nuevos datos que le conducen a aventurar que la edición falsificada de las *Obras varias* de Cáncer podría haberse compuesto hacia 1670, como respuesta a los mismos condicionantes comerciales que dieron lugar a la edición falsificada de las *Obras* de Góngora fechada hacia este año por Cruickshank (1971: 181). No obstante, en espera de realizar un análisis tipográfico más detenido que determine la fecha de impresión, el crítico se muestra cauteloso al respecto:

² Remito al estado de la cuestión ofrecido por Lobato (2003: 76-78) en su cuidada edición y estudio del entremés.



La década de los setenta, como ya sabemos, fue especialmente prolífica en falsificaciones —sobre todo en el ámbito dramático— y ediciones como la de las *Obras* de Villamediana de «1634» o la extraña colección de Cáncer que incluye en pliegos independientes *La muerte de Valdovinos* no fueron una excepción. A fin de cuentas, ambas recopilaciones demostraron su éxito en las distintas reediciones legales que conocieron durante el siglo y no sería extraño que los impresores matritenses de los años setenta viesen en ellos (igual que en Moreto o en Calderón) una ocasión más para ganar dinero fácil (Gómez Sánchez-Ferrer 2015: 548).

Como es claro, a falta de un estudio material más detallado, el crítico evita formular de modo más concreto su propuesta. A este particular, considero que el análisis ecdótico del entremés, al tiempo que refrenda la hipótesis sostenida por Gómez Sánchez-Ferrer (2015), permite determinar con mayor precisión la fecha de la impresión. Por lo demás, conviene también comprobar el valor textual de este testimonio indirecto de cara a la fijación crítica de los vv. 1542-1666 de *Pantoja*.

El análisis de las variantes nos muestra, en primer lugar, que ninguna de las ediciones analizadas descende de *C*, sigla con la que me referiré en adelante al testimonio indirecto contenido en la edición falsificada de las *Obras varias* de Cáncer. Detengámonos en una serie de lugares en los que, a la vista de las relaciones de filiación demostradas en las páginas precedentes, descartamos la posibilidad de que *C* sirviese como ascendente en los vv. 1542-1666 de ninguno de los testimonios. De otro modo habría que aceptar, en contra de toda lógica, que la totalidad de los testimonios hubiesen convergido de forma independiente en una misma lectura no representada en su modelo de copia. Sirvan como ejemplo los siguientes lugares, identificados con el número de verso en la columna de la izquierda, en los que *C* se aparta del resto de testimonios:

1545-1546	acot. Retírase Pantoja] EST^1T^2 ; om. <i>C</i>
1551	deme mil veces los pies] EST^1T^2 ; deme mil veces sus pies <i>C</i>
1564	suplícole abra los ojos] EST^1T^2 ; suplico abra los ojos <i>C</i>
1566	Con mucha atención lo oigo] EST^1T^2 ; con grande atención lo oigo <i>C</i>
1590	don Giraldo] <i>S</i> ; don Gilardo ET^1T^2 ; Gerardo <i>C</i>
1593	entró de espacio] SET^1T^2A ; entró a espacio, a espacio <i>C</i>
1599	¿No es así? Es y no es] SET^1T^2A ; ¿Es así? Es y no es <i>C</i>



- 1622 Ireme muy poco a poco] EST^1T^2 ; Suplico, vuesa merced, / que yo
me iré muy poco a poco *add. C*
- 1625 ¿Pídele ella la palabra?] EST^1T^2 ; ¿Pide ella la palabra? *C*
- 1632 Con el hijo del Redondo] *S*; Con el hijo de Redondo] ET^1T^2 ;
Con el hijo del Modorro *C*
- 1633 Cómo, si la quiere el padre] ST^1T^2 ; Cómo así la quiere el padre *EA*;
Cómo, si se opone el padre *C*
- 1634 Que no es el padre, es el otro] EST^1T^2 ; No es el padre, que es el otro
C
- 1635 ¿Qué es esto?] EST^1T^2 ; ¿Es el diablo? *C*
- 1645 pueden] EST^1T^2 ; puede *C*
- 1650 Que no es el padre, es el otro] EST^1T^2 ; No es el padre, que es el otro
C
- 1652-1653 *acot.* Levántase Guizarro y pónese delante de don Lope, como
que le informa, para que pueda pasar doña Juana, Leonor y Pantoja *om. C*

Aunque no todos estos lugares tienen idéntico valor probatorio (como es el caso de las variantes lingüísticas y de aquellas otras que afectan a las acotaciones), no cabe duda de que la mayor parte de ellos muestra la imposibilidad de que *C* sea el modelo de ninguno de los otros testimonios. Esta circunstancia, unida al hecho de que *C* comparte errores comunes con *E*, nos llevan a deducir que *C* fue compuesto a partir de *E*, según queda de manifiesto en los siguientes lugares:

- 1586 don Quiterio Marco Antonio] ST^1T^2 ; don Guiterio Marco Antonio
EC
- 1596 don Quiterio y el Modorro] ST^1T^2 ; don Guiterio y el Modorro *EC*
- 1603 hijo del mismo Quiterio] ST^1 ; hijo del mismo Quiterio] T^2 ; hijo del
mesmo Guiterio *E*; hijo del mismo Guiterio] *C*
- 1621 No lo entiendo. En eso estriba] ST^1T^2 ; No lo he entendido. En eso
estriba *EC*
- 1643 Vamos ahora al Quiterio] ST^1T^2 ; Vamos ahora al Guiterio *EC*
- 1659 es hijo de don Quiterio] ST^1T^2 ; es hijo de don Guiterio *EC*
- 1660 don Quiterio es el Modorro] ST^1T^2 ; don Guiterio es el Modorro *EC*

Observamos que *C* describe en estos lugares *E*. Además de despejar cualquier posible duda relacionada con la autoría, con esto queda demostrada fehacientemente la posterioridad del entremés respecto de la comedia de Moreto, que necesariamente se imprimiría después de publicada la edición príncipe en 1663. Conviene, por otro lado, que nos detengamos en



determinadas lecturas en las que *C* coincide con *S*, en lugar de transmitir las variantes introducidas por *E*. Así sucede en los siguientes casos:

- 1558 nombre al uso es, nombre propio] *SC*; nombre al uso, nombre propio *ET¹T²* [Se trata de variantes adiaforas, dado que ambas hacen sentido y se ajustan al mismo cómputo silábico, además de tener idéntico valor textual.
- 1618 No es el padre, que es el otro] *SC*; No es él, el padre es el otro *ET¹T²*
- 1646 Cásense con los demonios] *SC*; Casará con los demonios *T¹T²*; Cansaré con los demonios *E*

Consideremos asimismo el siguiente pasaje, del que reproducimos varios versos (1579-1582) para facilitar la valoración del lugar crítico:

DON LOPE	En eso paran las hijas que tienen al padre en poco.
GUIJARRO	En eso paran y <i>paren</i> los que engendran para otros.

Pues bien, en v. 1581, conjeturo la lectura señalada con cursiva dado que se trata de un lugar en el que, ya sea debido a la falta de adecuación semántica (*SC*) o a las alteraciones del cómputo silábico (*ET¹T²A*), los testimonios conservados ofrecen lecturas insatisfactorias:

- 1581 En eso paran y *paren*]; En eso paran y paran *SC*; En eso paran y parirán] *ET²A*; En esa paran y parirán *T¹* [Adopto esta conjetura a fin de respetar el cómputo silábico.

Como podrá apreciarse, en esta ocasión los testimonios *S* y *C* comparten una lectura errónea, a la que no es descartable que llegasen de forma independiente. Sin embargo, este examen de los lugares en los que *C* coincide con *S* no debe llevarnos a conclusiones precipitadas, ya que existen casos especialmente significativos en los que *C* se aparta de *S*, compartiendo la lectura representada en el resto de testimonios:

- 1578 después que robó el tesoro] *S*; después del postigo roto *ET¹T²A*; después de postigo roto *C*



De todo esto, podría deducirse, como primera posibilidad, que el testimonio *C* presente un caso de contaminación de *E* y *S*, testimonios ambos a los que parece recurrir como modelo. La posibilidad de que *C* descienda en determinados lugares de *S* nos permitiría precisar algo más la datación del entremés incluido en la edición falsifica de Cáncer, que con bastante probabilidad sería posterior a esa fecha aproximada de 1675 en la que se estampó *S*.

Sin embargo, en contra de este argumento, cabe pensar, lo que considero más probable, que las lecturas en las que *C* coincide con *S* son producto de enmiendas del texto transmitido por *E*.

En cualquier caso, no he querido pasar por alto las lecturas ofrecidas por *S*, que no solo ocupa el lugar más importante de cara a la fijación del texto, a la misma altura que el arquetipo α del que desciende directa o indirectamente el resto de testimonios.

Otro testimonio impreso del entremés es el publicado en el volumen titulado *Autos sacramentales y al nacimiento de Christo, con sus loas y entremeses*, publicado en Madrid en 1675, por Antonio Francisco de Zafra, a costa de Juan Fernández. En particular, la pieza se ubica en pp. 204-207, con el título *Entremés de la burla de Pantoja y el doctor, de Moreto*.

Según se deduce del análisis de las variantes textuales, este testimonio se compuso también a partir de *E*, la edición príncipe de la comedia *Pantoja*. Así lo muestran los siguientes lugares, en los que *A* —adopto el sistema de siglas empleado por Lobato (2003: 336)— reproduce las lecturas en las que *E* se aparta de otros testimonios:

1552	Por suyo me reconozco] ST^1T^2C ; Por suyo me reconozca <i>EA</i>
1621	No lo entiendo. En eso estriba] ST^1T^2 ; No lo he entendido. En eso estriba <i>EAC</i>
1633	Cómo, si la quiere el padre] ST^1T^2 ; Cómo así la quiere el padre <i>EA</i> ; Cómo, si se opone el padre <i>C</i>
1643	Vamos ahora al Quiterio ST^1T^2 ; Vamos ahora al Guiterio <i>EAC</i>
1646	pues bien se pueden casar. / GUIJARRO. Cásense con los demonios] <i>SC</i> ; pues bien se pueden casar. / GUIJARRO. Casará con los demonios T^1T^2 ; pues bien se pueden casar. / GUIJARRO. Cansaré con los demonios <i>EA</i>



- 1663-4 de forma que aquel y este / mi hija, el uno y el otro...] ST^1T^2C ;
de forma de aquel y este / mi hija, el uno y el otro... EA

Por lo demás, conviene precisar que, pese a algunas lecturas como las de v. 1621 o 1643, no es posible deducir que A lea de C , puesto que A coincide con los demás testimonios en la totalidad de los lugares antes aducidos para demostrar que ninguna de las ediciones se deriva de C .

Existe, por último, un tercer testimonio del entremés, escrito con letra del siglo XIX, que se custodia en el Instituto de Teatro de Barcelona con la signatura 47.037. El testimonio en cuestión carece también de valor textual, dado que es una copia manuscrita de A , la versión contenida en el volumen de *Autos sacramentales* de 1675 (Lobato 2003: 336).

Queda por tanto confirmada la posterioridad del entremés con respecto a la comedia, además de su naturaleza espuria. Ciertamente, la pieza fue compuesta a partir del texto de Moreno, pero con bastante probabilidad no lo fue por iniciativa del autor, quien ya había fallecido años antes de que se decidiera imprimir a modo de entremés un fragmento de la comedia *Pantoja*.

Conclusiones

Dada la disparidad de problemas abordados en estas páginas, conviene recapitular las principales conclusiones extraídas. En lo que concierne a los testimonios directos, el análisis textual me ha permitido detectar una serie de errores catalográficos que afectan a varios ejemplares conservados en la Biblioteca Nacional de España. Asimismo, he llamado la atención sobre el hallazgo de un nuevo e importante testimonio, con bastante probabilidad impreso alrededor de 1675 en el taller sevillano de Tomé de Dios Miranda. Una vez solventadas las deficiencias que afectaban a la recensión de los testimonios antiguos de la obra, me he ocupado de examinar las variantes textuales y de proponer un esquema de filiación de los testimonios que permita afrontar con fiabilidad ecdótica la edición crítica de la obra. En cuanto



a la atribución del nuevo testimonio de la comedia a Antonio Enríquez, concretamente a su seudónimo Fernando de Zárate, no he encontrado datos significativos que permitan cuestionar la autoría de la obra moretiana.

En la segunda parte de este artículo, en la que se analiza desde un enfoque también ecdótico el testimonio indirecto conocido como *El pleito de Garapiña* o *La burla de Pantoja y el doctor*, he podido concluir el carácter descriptivo de los tres testimonios conservados, que carecen por tanto de valor textual de cara a la fijación crítica del texto. Asimismo, entre los datos más significativos, he aportado argumentos ecdóticos que nos llevan a fechar con posterioridad a 1663 (y probablemente a 1675) el testimonio del entremés contenido en la edición falsificada de las obras de Cáncer, con lo que queda fehacientemente demostrada la posterioridad del entremés con respecto a la comedia de Moreto, quien no parece responsable de la función entremesil dada a una parte de su comedia.



ANEXO. RELACIÓN DE TESTIMONIOS ANALIZADOS

- E* LA GRAN || COMEDIA || DE LAS TRAVESURAS DE EL || valiente Pantoja. || *DE DON AGVSTIN MORETO*.
[En:] PARTE DIEZ Y NUEVE DE || COMEDIAS || NUEVAS, Y ESCOGIDAS DE LOS || MEIORES INGENIOS DE || ESPAÑA. || DEDICADAS AL SEÑOR DON FRANCISCO LOPEZ || de Zuñiga la Cerda y Tobar, Marques de Bavdes, Conde de Pedrofa, Marques || de Huelamo, señor de las nueve Villas del Estado de Zuñiga y Tobar, || Cauallero del Orden de Santiago, &c. || [Escudo] || CON PRIVILEGIO. || [Filete] || EN MADRID, Por Pablo de Val. Año de 1663. || A costa de Domingo Palacio y Villegas, Mercader de Libros. Vendese en || su casa, frontero de Santo Tomas.
En 4.º, [4 hs.] + 20 fols. + 212 fols.; Sign.: ¶2 [+1] + a4 [+4], c2 [+2] + A4 [+4], Dd2 [+2], con reclamos; La comedia se ubica en fols. 1r-16v de la segunda sección foliada.
Ejemplar manejado: Madrid, Biblioteca Nacional: R-22672
- T¹* COMEDIA FAMOSA. || LAS TRAVESURAS || DE PANTOJA, || *DE DON AGUSTIN MORETO*.
[En:] [*Verdadera tercera parte de las comedias de don Agustin Moreto*, Valencia, Benito Macè, A costa de Francisco Duarte, 1676]
En 4.º; Sign.: A2 [+2], E [+1] + A2 [+2], D2 [+2] + A2 [+2], E [+1] + A2 [+2], D2 [+2] + A2 [+2], D2 [+2] + A2 [+2], C2 [+2] + A2 [+2], E [+1] + A2 [+2], D2 [+2] + A2 [+2], E2 [+2] + A2 [+2], D2 [+2] + A2 [+2], D [+1] + A2 [+2], C2 [+3], con reclamos. La comedia se ubica en la segunda de las secciones signadas: A2 [+2], D2 [+2].
Ejemplar manejado: Madrid, Biblioteca Nacional: T/55277/2 [Este ejemplar está falto de portada].
- T₂* COMEDIA FAMOSA, || LAS TRAVESURAS DE PANTOJA, || *DE DON AGVSTIN MORETO*.
[En:] VERDADERA || TERCERA PARTE || DE LAS || COMEDIAS || DE DON AGVSTIN || MORETO. || Año de)(o)()(o)(1676. || CON LICENCIA, || [filete] || En Valencia, en la imprenta de Beni- || to Macè, junto al Colegio del || Señor Patriarca. || [filete] || A costa de Francisco Duarte, || Mercader de Libros. Vendese || en su casa.
En 4.º; Sign.: A4, D4 + A2 [+2], D2 [+2] + A2 [+2], E [+1] + A2 [+2], D2 [+2] + A2 [+2], E [+1] + A2 [+2], D2 [+2] + A2 [+2], E [+1] + A2 [+2], E [+1] + A2 [+2], E2 [+2] + A2 [+2], D2 [+4] + A2 [+2], E [+1] + A2 [+2], E [+1] . La comedia se ubica en la segunda de las secciones signadas: A2 [+2], D2 [+2].
Ejemplar manejado: Madrid, Biblioteca Nacional: T/6885



- S EL VALIENTE PANTOJA. || COMEDIA || FAMOSA, || *DE DON FERNANDO DE ZARATE*.
En 4.º, 14 hs.; Sign.: A2 [+2] + D [+1], con reclamos.
Ejemplares manejados: Madrid, Biblioteca Nacional: T/55280/10 y T/14987
- A *Entremés de la burla de Pantoja y el Doctor, de Moreto*.
[En:] AVTOS || SACRAMENTALES, || Y AL NACIMIENTO || DE || CHRISTO, || CON SVS LOAS, Y ENTREMESES. || RECOGIDOS DE LOS MAIORES INGENIOS || de España. || DEDICADOS || A DON DIEGO PEREZ Ore-||jon, *Secretario del Rey nuestro Señor, y Efcri-||uano Mayor de Ayuntamiento de esta || Coronada Villa de Madrid*. || CON LICENCIA, || [Filete] || EN MADRID: Por Antonio Francisco de Zafra. || Año de 1675. || A costa de Iuan Fernandez, Mercader de Libros, viue debaxo de los || *Estudios de la Compañia de Iesus*.
En 4.º, 390 pp.; Sign.: ¶2 [+2], A2 [+2], Ccc2 [+2]. Entremés ubicado en pp. 204-207 (Bb2v-Bb4r). Atribuido en el título a Moreto.
Ejemplares manejados: Madrid, Biblioteca Nacional: T/9834, T/10779 [con portada y tabla de contenidos manuscritas], R/11809 [con sello de Pascual Gayangos en la portada], R/13578. El ejemplar T/55283/24 de la Biblioteca Nacional de España no contiene el entremés debido a que solo conserva las pp. 15-36.
- C EL PLEYTO DE GARAPIÑA, || ENTREMES || FAMOSO,
[En:] OBRAS || VARIAS || DE D.GERONIMO || DE CANCER Y || VELASCO. || DEDICADAS || AL EXCELENTISSIMO SE- || ñor Don Gaspar Alonso Perez de Guz- || man el Bueno , Duque de la Ciudad de || Medina Sidonia, Marques y Conde, &c. || Gentil-Hombre de la Camara de || su Magestad. || [Adorno tipográfico] || CON PRIVILEGIO || En Madrid, por Diego Diaz de la Carrera. Año || de M. DC. LI || [filete] || *Vendese en casa de Pedro Coello*.
En 4.º, [6 fols. preliminares] + 120 fols. + [16 fols.]. Entremés ubicado en fol. [134r-v]. Atribuido a Moreto debajo del título, con letra posterior manuscrita. Ejemplar manejado: Madrid, Biblioteca Nacional: R/20038. Los ejemplares R/5731, R/14863, R/18496, R/23804 y 3/23679 de la Biblioteca Nacional de España se corresponden con una edición distinta, que no contiene el entremés. Por su parte, el ejemplar U/1355 de esta biblioteca es una edición distinta a las otras dos, que tampoco contiene el entremés.



BIBLIOGRAFÍA

- CRIVELLARI, Daniele (2016): ed. Agustín Moreto, *El defensor de su agravio*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- CRUICKSHANK, Don W., «Góngora: the Hoces edition of 1654», *Transactions of the Cambridge Bibliographical Society*, 5 (1971), pp. 179-189.
- CRUICKSHANK, Don W., «El texto de No hay burlas con el amor», en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, ed. J. M. Ruano de la Haza, Ottawa, Dovehouse Editions Canada, 1989, pp. 293-312.
- ENRÍQUEZ GÓMEZ, Antonio, *Academias morales de las musas*, Bourdeaux, Pedro de la Court, 1642.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Natalia (2016): ed. Agustín Moreto, *Caer para levantar*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- GÓMEZ SÁNCHEZ-FERRER, Guillermo, «‘Mire usted, señor letrado, / un ciego verá este robo’: problema bibliográfico y conflicto ideológico en las *Obras varias* de Jerónimo de Cáncer», en *El eterno presente de la literatura. Estudios literarios de la Edad Media al Siglo XIX*, ed. María Teresa Navarrete y Miguel Soler Gallo, Roma, Aracne Editrice, 2013, pp. 197-206.
- GÓMEZ SÁNCHEZ-FERRER, Guillermo, *Del corral al papel: estudio de impresores españoles del teatro en el siglo XVII*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2015.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, «La trayectoria escénica de Antonio Enríquez Gómez», en *Diferentes y escogidas. Homenaje al profesor Luis Iglesias Feijoo*, ed. Santiago Fernández Mosquera, Madrid, Frankfurt, Iberoamericana, Vervuert, 2014, pp. 213-230. Ed. digital publicada en Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015, 15 pp.
- LOBATO, María Luisa, estudio y edición de *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*, 2 vols., Kassel, Edition Reichenberger, 2003.
- LOBATO, María Luisa, y MARTÍNEZ BERBEL, Juan Antonio: «Moreto y Cabaña, Agustín», en *Diccionario Filológico de Literatura Española*



(*Siglo XVII*), dir. Pablo Jauralde Pou, coord. Delia Gavela y Pedro C. Rojo Alique, Madrid, Castalia (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 31), 2010, vol. I, pp. 1049-1082.

QUIRÓS, Bernardo, *El hermano de su hermana*, en *Dos comedias burlescas del Siglo de Oro*, ed. Ignacio Arellano y Carlos Mata Induráin, Kassel, Reichenberger, 2000.

REGUEIRO, J. M., *Spanish Drama of the Golden Age: A Catalogue of the Comedia Collection in the University of Pennsylvania Libraries*, New Haven, Research Publications, 1971.

SOLERA LÓPEZ, Rus, «Jerónimo de Cáncer, tan celebrado en España», en Jerónimo de Cáncer y Velasco, *Obras Varias*, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Zaragoza, 2005, pp. VII–CXCVIII.

URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, 2 vols., Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002.

VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Treinta comedias desconocidas de Ruiz de Alarcón, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla y otros de los mejores ingenios de España», *Criticón*, 62 (1994), pp. 57-78.

URL:

<http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/062/062_056.pdf>

ZÁRATE, Fernando, *Las tres coronaciones del emperador Carlos V*, Madrid, Julián de Paredes, 1675.



Distribución espacial de la oferta teatral en el Área Metropolitana de Caracas

César A. Siso L.
Centro de Estudios del Desarrollo - Universidad Central de Venezuela
(CENDES-UCV)
cesarsiso@gmail.com

Palabras clave:

Oferta teatral. Espacios teatrales. Caracas. Venezuela.

Resumen:

La oferta cultural de las artes visuales como el teatro depende de una multiplicidad de elementos, como la infraestructura, el público, los directores, actores y escenarios, por el entramado y la complejidad de los elementos que lo componen, es muy difícil medir de manera efectiva el nivel de oferta de este tipo de espectáculos, por ello, se propone determinar los niveles de oferta de este servicio cultural enfocándose en características espaciales como la distribución, la localización y la densidad, que pueden funcionar como elemento base para conocer cómo es la oferta teatral en el Área Metropolitana de Caracas, y proponer un posible modelo de integración de variables que permita medir de manera eficiente la oferta teatral en cualquier ciudad de Venezuela.

Spatial distribution of the theatrical offer in the Metropolitan Area of Caracas

Key Words:

Theatrical offer. Theatrical spaces. Caracas. Venezuela.

Abstract:

The cultural offer of visual arts such as theatre depends on a multiplicity of elements, such as infrastructure, the public, directors, actors and stages, due to the complexity of the elements that compose it, it is very difficult to effectively measure the level of supply of this type of spectacles. For this reason, it is proposed to determine the levels of supply of this cultural service focusing on spatial features such as distribution, location and density, which can function as a base element in order to determine how is the theatrical offer in the Metropolitan Area of Caracas,

and to propose a possible model of integration of variables that allows to efficiently measure the theatrical offer in any city of Venezuela.

En las ciudades latinoamericanas, los servicios culturales¹⁷² son amplios y diversos, existen teatros, espacios para la danza y la música, museos, e infinidad de patrimonios materiales e inmateriales, todos ellos forman parte de las actividades, bienes y servicios culturales de los que dispone la población para su esparcimiento. Entre los bienes y servicios culturales, podemos destacar los patrimonios inmateriales relacionados a las artes visuales: la música, la danza y el teatro, que a diferencia de otros patrimonios inmateriales, involucran un espacio físico particular para desarrollarse, y demandan que el público salga de su hogar para participar en ellos [Beaulieu, 2007: 126].

Existen ciertos factores que influyen en el consumo de los servicios culturales, factores que limitan el acceso y restringen el aprovechamiento de los mismos, entre los que pueden encontrarse: la poca oferta y poca comercialización de los bienes y servicios, el acceso limitado a los espectáculos (por accesibilidad y transporte), el alto costo de los boletos, horarios desfavorables, ausencia de espacios aptos para su desarrollo, falta de participación del ámbito público y privado, falta de centralización operativa de los espectáculos (carencia de organismos que gestionen eficientemente la oferta cultural), inexistencia de registros de los espacios donde se realizan los espectáculos, poca disposición del público para acudir a los espectáculos, entre otras [Beaulieu, 2007; Cortés, 2008; Gallardo, 2009; Spinella, 2011].

El teatro a diferencia de otras manifestaciones artísticas, es un arte vivo, es un grupo de individuos que actúa en una creación ficcional en un

¹⁷² Servicios culturales: conjunto de medidas e instalaciones de apoyo para las prácticas culturales que el gobierno, las instituciones privadas o semipúblicas o las compañías ponen a disposición de la comunidad. Los servicios culturales se pueden ofrecer de manera gratuita o de manera comercial [UNESCO, s/f: s/n].



escenario, a la vista de otro grupo de individuos denominados espectadores, el teatro sin público, no es teatro [Beaulieu, 2007: 128], además:

El teatro es una manifestación humana que nace de la secularización de la ceremonia. El hombre frente a lo desconocido empezó a crear y necesito de los dioses porque no podía explicar lo que estaba conociendo y descubriendo. Es la manifestación cultural y artística más humana, además es la más antigua, y no ha perdido la esencia, ni la existencia [Vidal, 2016: 8]

La aproximación al concepto de teatro nos conduce a preguntarnos ¿A qué tipo de consumo cultural nos referimos cuando hablamos del teatro? Beaulieu [2007: 130] afirma que el consumo cultural del teatro: es el proceso y espacio en el que se desarrollan prácticas de intercambio, interacción, apropiación y de uso de lo ofrecido por el teatro tanto independiente, como público y privado, a la audiencia que lo recibe. Lo realmente importante no es el consumo per se, sino más bien la oferta, es por ello que la misma autora [2007: 127], agrega que, es imprescindible incluir en los estudios de consumo cultural la forma en que se presenta y constituye la oferta cultural disponible en los teatros, considerando los elementos estéticos, discursivos y artísticos, que junto con otros contenidos otorgan ese valor simbólico y particular que tiene el teatro, así como también el circuito de producción de la oferta: la creación, producción, distribución y comercialización. Todos esos factores son condicionantes para el acceso real y potencial de los ciudadanos a los bienes culturales.

En el caso de la oferta teatral podemos destacar que «hasta cierto punto, el teatro ha sufrido las consecuencias tanto de la reorientación de la política cultural pública como de las transformaciones de la sociedad [...], en cuanto hábitos de consumo y patrones de uso del tiempo libre» [Cortés, 2008: 78], la tendencia se ha inclinado a que «el público corriente prefiere pagar menos por ver en la pantalla estrellas de fama internacional, que pagar más por ver teatro local, [...]». El teatro y la cultura en general – cuando no sea la cultura de masas o el embrutecimiento comercial– pasan a



ser considerados actividades superfluas» [Quesada, 1999 en Cortés, 2008: 78].

Los patrones de consumo cultural en Venezuela y particularmente en la ciudad de Caracas en los últimos años se han restringido a lo más accesible y comercial, es por ello que antes de acudir al teatro, las personas primero piensan en un evento deportivo, luego en el cine, y quizás por último y por recomendación de un tercero en acudir al teatro, sea este público o privado. Este patrón cultural se acentúa porque en la historia reciente, el teatro pasó a ser una práctica artística casi hegemónica, con una oferta cultural restringida a un público específico, lo que provocó que entrara en competencia con un mercado cultural y comercial más abierto, y perdiera la batalla [Cortés, 2008: 78].

Los Teatros en el Área Metropolitana de Caracas

El punto de partida para determinar la oferta teatral en un territorio, es conocer cuántos teatros posee y donde están ubicados, en este sentido primero se delimita el área de estudio, que corresponde al Área Metropolitana de Caracas (AMC), ubicada en la región centro-norte-costera de Venezuela, y está conformada por cinco municipios, uno correspondiente al Distrito Capital y los cuatro restantes pertenecientes al estado Miranda, en el Cuadro 1 se muestran sus principales características.

Cuadro 1

Características del Área Metropolitana de Caracas

Estado	Municipio	Población	Superficie km ²	Densidad pob/km ²
Distrito Capital	Libertador	1.836.286	381,07	4.818,8
Miranda	Baruta	260.853	97,11	2.686,2
	Chacao	64.629	13,62	4.745,2
	El Hatillo	54.225	112,89	480,3
	Sucre	546.766	175,64	3.113,0
Total		2.762.759	780,33	3168,7

Fuente: Instituto Nacional de Estadística de Venezuela (INE), [2011]



El AMC tiene una población de 2.762.759 hab., que residen en 780,33 km², además cuenta con una densidad de 3.168,7 hab/km². Entre los cinco municipios que conforman el AMC, Libertador es el que concentra la mayor cantidad de población (1.836.286 hab.) y además tiene la mayor densidad (4.818,8 hab/km²), seguido del municipio Sucre (546.766 hab.), y el municipio Baruta (260.853 hab), en los dos municipios restantes (El Hatillo y Chacao), la cantidad de población no supera los 65.000 hab. La concentración de población y la densidad de la misma, son un indicador clave para medir la oferta teatral, porque teóricamente donde exista una mayor concentración de población debería existir una mayor oferta cultural. El Cuadro 2 muestra como está distribuida la oferta teatral en el AMC.

Cuadro 2

Distribución de la oferta teatral en el Área Metropolitana de Caracas

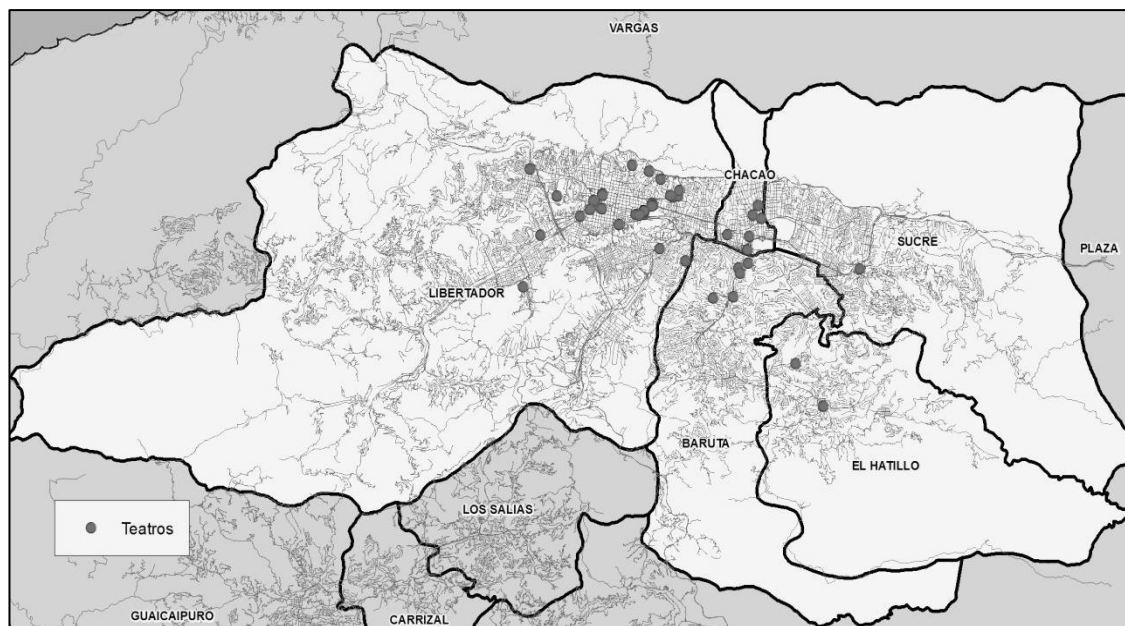
Estado	Municipio	Teatros	Capacidad (aforo)
Distrito Capital	Libertador	30	14.687
	Baruta	6	2.534
	Chacao	6	2.003
	El Hatillo	2	416
	Sucre	1	165
Total		45	19.805

Fuente: Ministerio del Poder Popular para la Cultura, [2012]. Fundarte Fundación para la Cultura y las Artes de la Alcaldía de Caracas (FUNDARTE), [2015; 2016]. Ateneo de Caracas, [2014].

La oferta teatral del AMC se concentra principalmente en el municipio Libertador con 65% de la oferta (30 teatros), y este a su vez concentra la mayor cantidad de aforo (14.687 asientos), mientras que los municipios Chacao y Baruta cuentan con seis teatros cada uno, y una capacidad en conjunto de 4.537 asientos, quedando en último lugar los municipios El Hatillo y Sucre con tres salas de teatro, y una capacidad de 581 asientos.



Figura 1

Distribución de la oferta teatral en el Área Metropolitana de Caracas

Fuente: Ministerio del Poder Popular para la Cultura, [2012]; FUNDARTE, [2015; 2016]; Ateneo de Caracas, [2014]; INE, [2011].

En la Figura 1 se observa que los teatros están concentrados hacia la zona central del AMC (municipio Libertador), mientras que los espacios al sur del mismo están desprovistos de esta oferta cultural, de igual forma observamos como en los municipios Sucre y El Hatillo la cantidad de teatros es baja en comparación con el municipio Libertador.

Patrones de desarrollo de la oferta teatral en el AMC

La oferta teatral del AMC tiene una distribución espacial particular, vale la pena preguntarse ¿Existe alguna razón o patrón de ocupación espacial o de formación de la oferta que haya influido en esta particular distribución? Para aproximarnos a una respuesta, va describirse como fue el patrón de desarrollo de la oferta teatral, basándonos en el año de fundación de los teatros y en su localización. La condición que se utilizó para este



análisis es que los teatros estén operativos, es decir, que formen parte de la oferta cultural actual.

Cuadro 3

Teatros del Área Metropolitana de Caracas

Nro.	Teatro	Año (Fundación)	Capacidad (aforo)	Municipi o	Propieda d
1	Municipal de Caracas	1881	1.200	Libertado r	Público
2	Nacional	1904	797	Libertado r	Público
3	Principal	1931	760	Libertado r	Público
4	Teatro Catia	1940	886	Libertado r	Público
5	Alameda	1943	464	Libertado r	Público
6	Asociación Cultural Humboldt	1949	300	Libertado r	Privado
7	Cristo Rey	1956	493	Libertado r	Público
8	Tilingo (La Colmenita)	1967	180	Libertado r	Público
9	Teatro Alberto de Paz y Mateos	1967	192	Libertado r	Público
10	Sala Rajatabla	1972	120	Libertado r	Público
11	Auditorio CANTV	1973	280	Libertado r	Público
12	Teresa Carreño Sala Ríos Reyna	1976	2.500	Libertado r	Público
13	Sala José Félix Ribas	1976	347	Libertado r	Público
14	Anna Julia Rojas (Ateneo / Unearte)	1983	386	Libertado r	Público
15	Centro Cultural Parque Central Sala Antonieta Colón	1983	418	Libertado r	Público
16	Escena 8	1983	206	Baruta	Privado
17	CELARG	1985	640	Chacao	Público
18	Casa del Artista - Sala Juana Sujo	1987	473	Libertado r	Público
19	Casa del Artista - Sala Doris Wells	1987	100	Libertado r	Público
20	Luis Peraza	1989	160	Libertado r	Público



21	Centro Cultural BOD – Corpbanca	1990	445	Chacao	Privado
22	Alí Gómez García	1992	165	Libertador	Público
23	Rosalía de Castro (Hermandad Gallega)	1992	742	Libertador	Privado
24	San Martín	1993	295	Libertador	Público
25	Rio Teatro Caribe	1995	160	Libertador	Público
26	Trasnocho Cultural (Sala Italiana)	2001	310	Baruta	Privado
27	La Caja de Fósforos	2003	62	Baruta	Privado
28	Sala José Ignacio Carujas	2006	80	Chacao	Público
29	Unearte Sala Horacio Peterson (Sala Experimental)	2008	50	Libertador	Público
30	Ateneo Nueva Sede Sala María Teresa Castillo	2009	165	Libertador	Privado
31	Teatrex	2010	216	El Hatillo	Privado
32	Altosf	2010	52	Libertador	Público
33	Teatro Premium	2010	200	El Hatillo	Privado
34	Cesar Rengifo / Teatro Petare	2011	165	Sucre	Público
35	Municipal de Chacao	2011	600	Chacao	Público
36	Caracas Theater Club Luisela Díaz	2012	356	Baruta	Privado
37	Simón Rodríguez	2012	660	Libertador	Público
38	Urban Cuplé	2012	238	Chacao	Privado
39	Antiguo Cine Junín / Teatro Junín	2013	714	Libertador	Público
40	Antiguo Cine Urdaneta / Teatro Aquiles Nazoa	2013	478	Libertador	Público
41	Cantaclaro	2013	240	Libertador	Público
42	Bolívar (Antiguo Cine Rialto)	2014	710	Libertador	Público
43	Teatro Sambil	2014	200	Chacao	Privado
44	Santa Rosa de Lima*	Sin fecha	1.000	Baruta	Privado
45	Santa Fe / Teatro de Colegio de Médicos de Caracas*	Sin fecha	600	Baruta	Privado
Total			19.805		

Fuente: Ministerio del Poder Popular para la Cultura, [2012]; FUNDARTE, [2015; 2016]; Ateneo de Caracas, [2014]. *No se pudo determinar la fecha exacta de fundación, debido a que estos espacios en un principio no eran utilizados para fines comerciales, sino como espacios para desarrollar actividades culturales dentro de las instituciones sin ningún tipo de lucro.



Una parte considerable de los teatros de la AMC han sido restaurados, remodelados y reinaugurados, por tanto se toma como fecha de fundación el momento de su primera apertura comercial, de igual forma, es importante destacar que algunos funcionaron como concesiones a empresas privadas y luego de ciertos años volvieron a manos del Estado, en este caso se toma como propietario al ente que gestione actualmente el teatro, sea el Estado o la empresa privada. En general todos los teatros que conforman actualmente la oferta del AMC se encuentran en buenas condiciones para desarrollar cualquier tipo de espectáculo, las adecuaciones realizadas tanto por el Estado que controla los espacios públicos, como por las empresas y particulares que son los responsables de la oferta privada, han fomentado el mantenimiento y la óptima calidad de los espacios donde se desarrollan los espectáculos teatrales, al garantizar la buena calidad de las obras, el sonido óptimo y los servicios internos como butacas y atenciones al público asistente.

El primer teatro de la ciudad de Caracas fue el teatro Municipal fundado en 1881, dicho teatro se encuentra en la parroquia Santa Teresa del municipio Libertador. En 1904 es inaugurado el teatro Nacional, ubicado en la misma parroquia. Unas tres décadas después, en el año 1931 es inaugurado el teatro Principal, ubicado en la parroquia Catedral del municipio Libertador. A finales del siglo XIX e inicio del siglo XX, la incipiente oferta teatral de Caracas se concentraba específicamente en el casco histórico de la ciudad, la distancia que existía entre estos tres teatros (Municipal, Nacional y Principal), no superaba los 500 m.

En la década de los 40 aumenta la oferta teatral en Caracas, se fundan el Teatro Catia ubicado en la parroquia Sucre (municipio Libertador), el Teatro Alameda en la parroquia San Agustín, y aparece en escena la primera alternativa no gubernamental de oferta teatral la Asociación Cultural Humboldt (parroquia San Bernardino), que aunque presentaba sus espectáculos de manera gratuita, su oferta no estaba controlada por el Estado. Durante las décadas de los 50 y 60, la oferta teatral en Caracas no aumentó de manera significativa, en estas dos décadas se fundaron el Teatro Cristo Rey



en 1956 (parroquia 23 de Enero), el Teatro Tilingo en 1967 conocido actualmente como La Colmenita (parroquia El Recreo) y el Teatro Alberto Paz y Mateos también en 1967 (parroquia El Recreo). Entre 1940 y 1960 hubo una incipiente intención de ampliar geográficamente la oferta teatral, al intentar ocupar espacios del este y oeste del Casco Central de Caracas.

La década de los 70 representa un punto de inflexión en cuanto a la oferta teatral se refiere, debido al incremento sustancial que se produjo en este período, comenzado con la fundación de la Sala Rajatabla en 1972; también un año después se apertura el Auditorio de la CANTV que funcionaba como alternativa privada (en esos años, actualmente es pública) y tenía una oferta teatral muy específica, vinculada principalmente al desarrollo de espectáculos con la participación de los trabajadores. Es con la inauguración de la Sala Ríos Reyna del Teatro Teresa Carreño en 1976, cuando la ciudad de Caracas realmente cuenta con espacio digno para la presentación de espectáculos teatrales de alta envergadura. Esta sala duplicaba en capacidad (2.500 asientos) al teatro Municipal que era el más grande de la ciudad hasta ese momento (1.200 asientos), y además contaba con una infraestructura y una tecnología única en el país, que la posicionaron y la mantienen hoy día como referencia nacional en materia de representaciones musicales y teatrales. El mismo año que se fundó la Sala Ríos Reyna, se inauguró un espacio vecino y complementario que fue la Sala José Félix Ribas, que forma parte del mismo complejo Teresa Carreño. Una particularidad del desarrollo de estos espacios, es que los cuatro se ubican en la parroquia El Recreo, y tres de ellos (Sala Ríos Reyna, Sala Rajatabla y Sala José Félix Ribas) forman parte del mismo complejo, esto quiere decir que idea era concentrar la oferta teatral en una zona específica de la ciudad, complementándola con otros espacios culturales como el museo de Ciencias y Bellas Artes, y zonas recreativas como el Parque Los Caobos, otro aspecto a destacar es que hasta el año 1970 la capacidad de los teatros era de 5.272 asientos, cuando se inaugura el Complejo Teresa Carreño la disponibilidad de asientos aumenta hasta los 8.519.



En la década de los 80 fueron inaugurados siete nuevos espacios para el desarrollo de la escena teatral. Unos años después de fundado el complejo Teresa Carreño, se inauguran el Ateneo de Caracas y la Sala Anna Julia Rojas en 1983, espacio ubicado en la parroquia El Recreo, vecino del Complejo Teresa Carreño. Por otra parte surgieron espacios como la Sala Antonieta Colón del Centro Cultural Parque Central fundada en 1983 en la parroquia San Agustín, y particularmente en esta década aparece un teatro privado, y es el Teatro Escena 8 ubicado en el municipio Baruta, e inaugurado en el año 1983, poco tiempo después en el año 1985 se inaugura la Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (CELARG) ubicado en el municipio Chacao, con tres salas y una capacidad de 640 asientos, de igual forma se inauguran las dos Salas de la Casa del Artista (Juana Sojo y Doris Wells) fundadas en 1987 y ubicadas en la parroquia El Recreo, y se inaugura el teatro Luis Peraza en la parroquia San Pedro del municipio Libertador en 1989. En la década de los 80 hay varios aspectos a destacar, el primero es la gran cantidad de salas que se apertura (siete), segundo el incremento en la disponibilidad de asientos, es decir, el aumento del aforo que pasa de 8.519 a 10.902, un incremento de 2.383 asientos, y quizás desde el punto de vista espacial la característica más importante, es que después de más de cien años, periodo que va desde 1881 a 1983, aparece el primer teatro fuera del municipio Libertador, que fue el Teatro Escena 8 en 1983, este teatro quizás sentó un referente para que un par de décadas más tarde el este de Caracas tomara la iniciativa para desarrollar activamente una mayor oferta teatral.

En la década de los 90 continua el estímulo para incrementar la oferta teatral en el AMC, aunque esto se produjo solo durante los primeros cinco años de la década (1990-1995). En 1990 se inaugura el Centro Cultural Corpbanca (actualmente Centro Cultural BOD), ubicado en el municipio Chacao, que junto con el Teatro Rosalía de Castro de la Hermandad Gallega de Caracas (parroquia El Recreo del municipio Libertador) fundado en el año 1992 vienen a incrementar la limitada lista de teatros privados que existía en la ciudad, dado que hasta el año 2000 esa cifra era de apenas cuatro espacios.



Entre 1990 y 1995 se inauguran tres nuevos teatros públicos, el Alí Gómez García en 1992 (parroquia La Vega), el Teatro San Martín en 1993 (parroquia San Juan), y el Río Teatro Caribe en 1995 (parroquia San Bernardino). A diferencia de las dos décadas previas, en los años 90 la ciudad no experimentó cambios muy significativos en su oferta teatral, hubo un incremento de capacidad en el cual se sumaron 1.807 asientos, para totalizar 12.709, cifra que se mantendría hasta el año 2001; desde el punto de vista espacial, la particularidad radica en la heterogeneidad de los espacios establecidos, si tomamos como referencia el Casco Histórico de la ciudad de Caracas, los teatros se ubican al norte, este y suroeste del mismo.

Antes de describir la primera década del año 2000, es necesario hacer un pequeño paréntesis, sobre la dinámica que toma la oferta teatral en al AMC. En Venezuela las políticas y dinámicas culturales se han producido bajo un continuo proceso de inclusión, exclusión y autoexclusión, todo ello debido a motivaciones o inclinaciones políticas «que han marcado todo el circuito de creación, difusión y recepción de la creación y el disfrute cultural» [Kozak Rovero, 2015: 47]. Las oportunidades y limitaciones que se produjeron durante la presidencia de Hugo Chávez (1999-2005)¹⁷³ en el ámbito cultural, por una parte generaron «La creación de una nueva institucionalidad cultural» [Moya, 2013: s/n], que buscaba la inclusión y asistencia a los espectáculos de las artes visuales de los habitantes pertenecientes a los estratos sociales más bajos y menos favorecidos, pero por otra parte, el sesgo político con el que estaban desarrollándose esos mecanismos de inclusión ocasionó que actores, directores y músicos se hayan visto forzados a cambiar de rumbo o a presentar sus espectáculos en salas privadas o independientes, es decir, en espacios que no pertenecían al Estado [Kozak Rovero, 2015: 49], esta es una de las razones por las que a partir del año 2001 comienza la mayor transformación en los patrones espaciales de

¹⁷³ En este caso, se toma como referencia el período presidencial en su totalidad, sin tomar en cuenta inconvenientes o conflictos políticos y sociales de Venezuela que lo fraccionaron, dado que la referencia está inclinada a mostrar cómo estaba percibiéndose el proceso de transformación cultural en el país, más no a detallar acontecimientos políticos específicos.



oferta teatral en el AMC, dado que en el período que va del 2000 al 2009, se inauguran cinco nuevos espacios para el desarrollo de la oferta teatral, tres de ellos ubicados en el este del AMC (dos en el municipio Baruta y uno en el municipio Chacao), los dos restantes se ubican en el municipio Libertador, específicamente en la parroquia El Recreo.

En este sentido fueron inaugurados El Trasncho Cultural y La Caja de Fósforos en el municipio Baruta, en los años 2001 y 2003 respectivamente, la Sala José Ignacio Cabrujas en el municipio Chacao (2006), y en el municipio Libertador se inauguran la sala experimental Horacio Peterson en la recién inaugurada Universidad Nacional Experimental de las Artes (antes Ateneo de Caracas) (2008), y la Sala María Teresa del Castillo en la nueva sede de la Fundación Ateneo de Caracas (2009). En este período destaca que las salas ubicadas en los municipios Baruta y Chacao, nacen como una alternativa a la oferta existente en el este de Caracas, que estaba representada principalmente por el Teatro Escena 8, el Centro Cultural BOD y el CELARG; en cuanto al aforo no existió un incremento significativo, apenas se sumaron 667 asientos, para totalizar 13.376, y si lo comparamos con los avances de décadas anteriores es solo un 5% de aumento en el aforo, quizás el efecto más importante de este período, es la materialización de iniciativas particulares, como lo sucedido con el Teatro La Caja de Fósforos, que funcionó como punto de partida para activar más espacios independientes en la escena teatral de la ciudad, y como elemento clave para que el Estado no fuera el principal exponente de esta oferta cultural en toda el AMC.

El último período comprende del año 2010 al 2014. Este período aunque sea relativamente corto (solo cuatro años) experimentó un crecimiento exponencial en la oferta teatral de la ciudad de Caracas. Primero debe aclararse que en este periodo se incluyen los teatros Santa Rosa de Lima y Santa Fe (también conocido como Teatro del Colegio de Médicos), la razón, es que fue imposible determinar en qué momento los teatros de estos dos espacios educativos (Colegio Santa Rosa de Lima y Colegio de Médicos de Caracas) comenzaron a ser utilizados con fines comerciales.

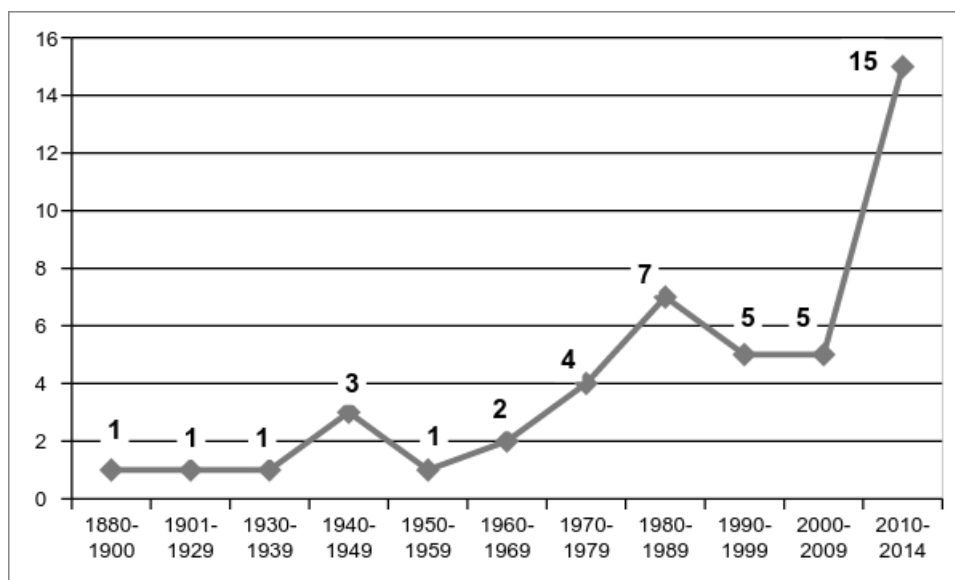


En este periodo nos encontramos con el establecimiento de 15 salas de teatro en los cinco municipios del AMC, y con un aforo en conjunto de más de 6.400 asientos, llevando la oferta teatral a la cantidad total de 19.805 asientos. Los patrones de concentración espacial de la oferta teatral en la Ciudad de Caracas fueron cambiando a partir del año 2001, y en este espacio de tiempo terminaron de afianzarse, de los 15 teatros involucrados, nueve de ellos se ubican en el este de Caracas (uno en el municipio Sucre, dos en El Hatillo, tres en Chacao y tres en Baruta), los seis restantes se ubican en el municipio Libertador. Hay un factor que incide directamente en el incremento de la oferta teatral en este período de tiempo, y es que en el año 2012 se retoma después de una pausa de seis años el Festival de Teatro de Caracas, lo que motivo la remodelación y reapertura de muchas salas de teatro en desuso dentro del municipio Libertador, este Festival a su vez motivó a otros espacios culturales, especialmente los ubicados en el este de Caracas aumentar su oferta cultural, mediante la mayor promoción y comercialización de sus propuestas.

La evolución de la oferta cultural en este período es realmente acelerada, se inauguraron tres teatros en el 2010 (Teatrex, Altosf y Teatro Premium), dos en el 2011 (César Rengifo y Municipal de Chacao), tres en el 2012 (Caracas Theater Club Luisela Díaz, Simón Rodríguez y Urban Cuplé), dos en el 2013 (Aguiles Nazoa y Cantaclaro), y dos en el 2014 (Bolívar y Teatro Sambil). Nos referimos entonces a un avance sin precedentes en la oferta teatral de la ciudad de Caracas, con la apertura de dos o tres salas de teatro por año, además de ello aquí definitivamente termina de consolidarse la oferta teatral privada, dado que siete de las quince salas incluidas en este período de tiempo son privadas.



Figura 2

Número de salas de teatro por segmentos temporales 1880-2016

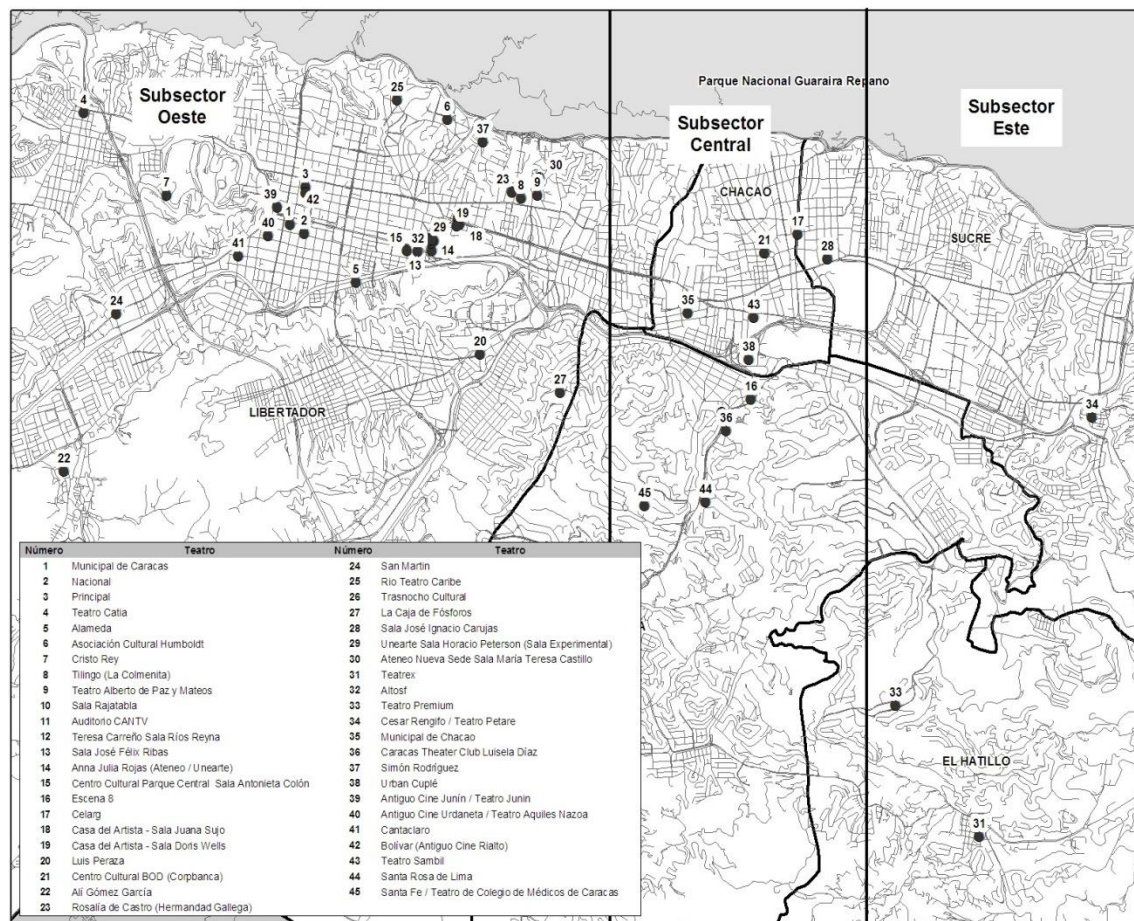
Fuente: Ministerio del Poder Popular para la Cultura, [2012]; FUNDARTE, [2015; 2016]; Ateneo de Caracas, [2014].

La Figura 2 muestra como la evolución de la oferta teatral en el AMC fue bastante limitada desde que se fundó el primer teatro en 1881 hasta 1969, en ese período de noventa años la ciudad apenas contaba con nueve salas de teatro. A partir de 1970 comienza un crecimiento sostenido en cuanto la construcción e inauguración de espacios para el desarrollo de espectáculos teatrales, es así como en 1970 se inauguran cuatro salas, y en las décadas posteriores fueron inaugurándose cinco o más teatros por década, para obtener en el periodo 1970-2014 un total de 36 salas de teatro, lo que representa el 80% de la oferta total del AMC.

El mapa de la oferta teatral de Caracas queda representado por tres subsectores: el subsector oeste, representado por el municipio Libertador y sus 30 salas de teatro; el subsector central, con los municipios Chacao y Baruta, con 12 salas de teatro; y el subsector este, con los municipios Sucre y El Hatillo, que en conjunto solo suman tres salas de teatro, (ver Figura 3).



Figura 3

Distribución espacial de las salas de teatro en el Área Metropolitana

Fuente: Ministerio del Poder Popular para la Cultura, [2012]; FUNDARTE, [2015; 2016]; Ateneo de Caracas, [2014]; INE, [2011].

Densidad de la oferta teatral del Área Metropolitana de Caracas

La oferta teatral del AMC está distribuida heterogéneamente, de los 780,33 km² de superficie que posee, solo una pequeña porción cuenta con oferta teatral, y la mayor concentración de teatros se encuentra en el municipio Libertador, mientras que los otros cuatro municipios no cuentan con una infraestructura teatral tan densa. En necesario preguntarse entonces ¿La cantidad de teatros que posee la ciudad de Caracas es baja, poca o



limitada? Para determinarlo tomaremos como referencia la cantidad de salas de teatro de la ciudad de Buenos Aires y vamos a compararla con la cantidad de salas de teatro de la ciudad de Caracas.

Cuadro 4

Densidad teatral de Buenos Aires y Caracas

Ciudad	Superficie (km ²)	Teatros	Densidad Teatral (t/km ²)
Buenos Aires	203,30	199	1,02
Caracas	780,33	45	17,34

Fuente: elaboración propia a partir de Amoroso [2013: s/n].

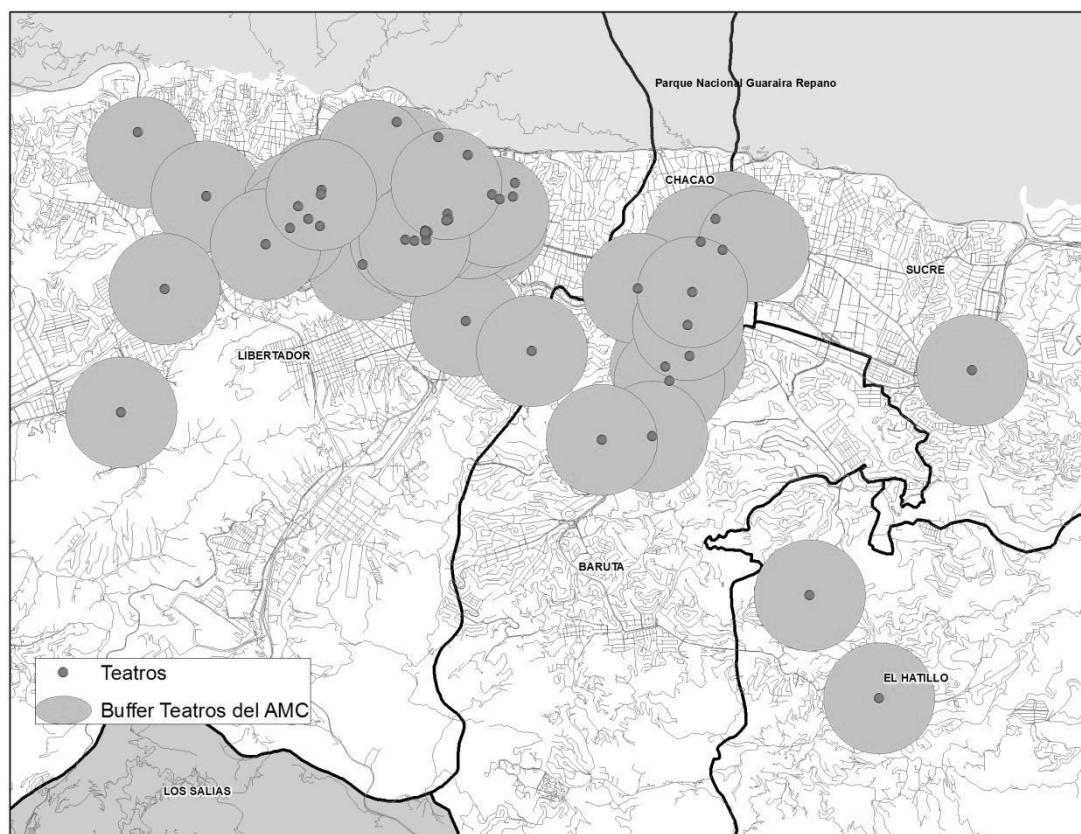
A partir de este momento vamos utilizar el concepto de densidad teatral, que no es más que la cantidad de teatros que existen por unidad de superficie (en este caso km²) en una ciudad, es decir, a medida que exista una mayor concentración de teatros la densidad será más baja. En este sentido, si comparamos la ciudad de Caracas con Buenos Aires, podemos observar que existe una amplia diferencia en cuanto a la oferta teatral, dado que en la primera existe un teatro cada 17,34 km², mientras que en la segunda este número desciende a un teatro cada 1 km², es decir, para acceder a un teatro en el AMC una persona deberá explorar en promedio un área de más de 17 km² para encontrarlo.

La pregunta es ¿Para qué puede servirnos conocer la densidad teatral de una ciudad que de antemano sabemos que tiene una oferta cultural muchísimo más grande que la ciudad de Caracas? Es para concentrarnos de manera más específica en el área donde se centraliza la oferta, si tomamos como referencia la densidad de una ciudad con gran oferta teatral (Buenos Aires) y la transformamos en un área de análisis (poligonal), es posible estimar de una manera más precisa la cobertura teatral de la ciudad de Caracas.



Figura 4

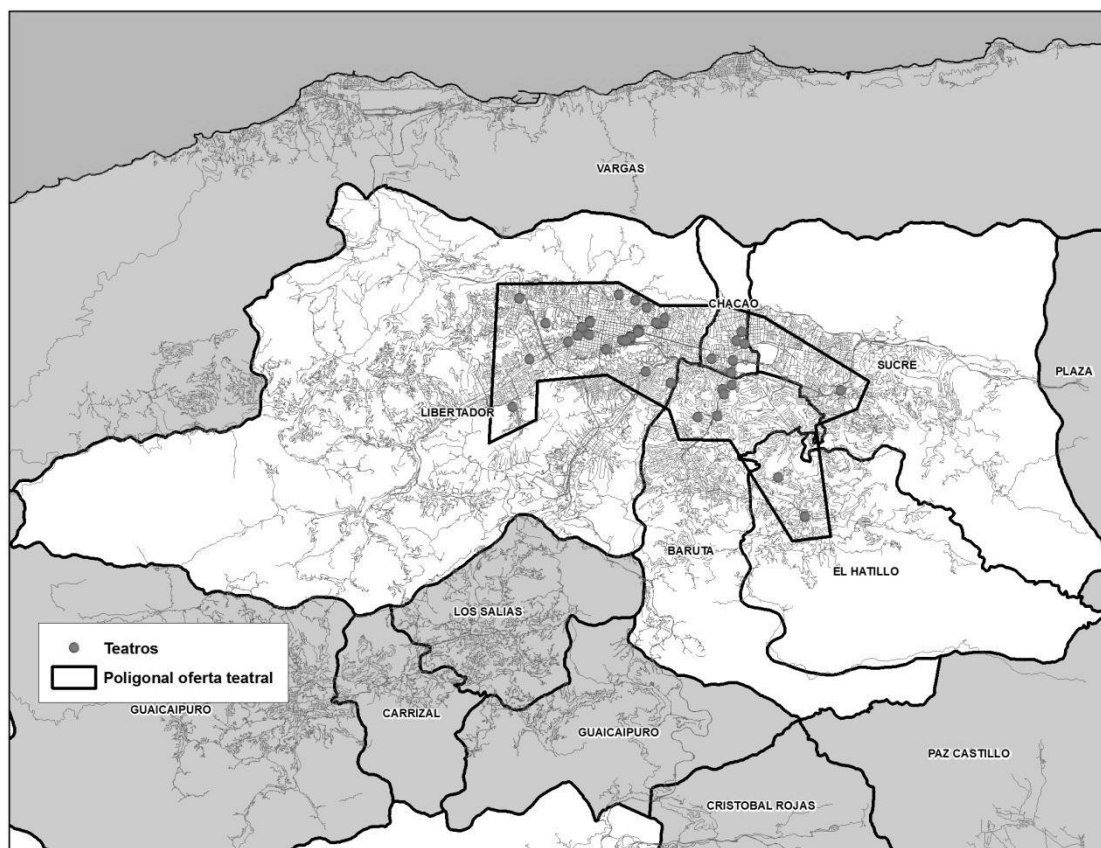
Estimación del área de influencia de la oferta teatral del Área Metropolitana



Fuente: Ministerio del Poder Popular para la Cultura, [2012]; FUNDARTE, [2015; 2016]; Ateneo de Caracas, [2014]; INE, [2011].

En la Figura 4 se observan los teatros ubicados en el AMC con el cálculo de un buffer (área de influencia) de 1,02 km², en este caso se amplía el área de cobertura de los mismos, y aun así quedan una gran cantidad de espacios blanco, sin presencia, ni influencia de infraestructura teatral. La aplicación del buffer permite la creación de una poligonal, y es allí donde específicamente se concentra la oferta teatral de la ciudad de Caracas.

Figura 5

Poligonal de la oferta teatral del Área Metropolitana de Caracas

Fuente: Ministerio del Poder Popular para la Cultura, [2012]; FUNDARTE, [2015; 2016]; Ateneo de Caracas, [2014]; INE, [2011].

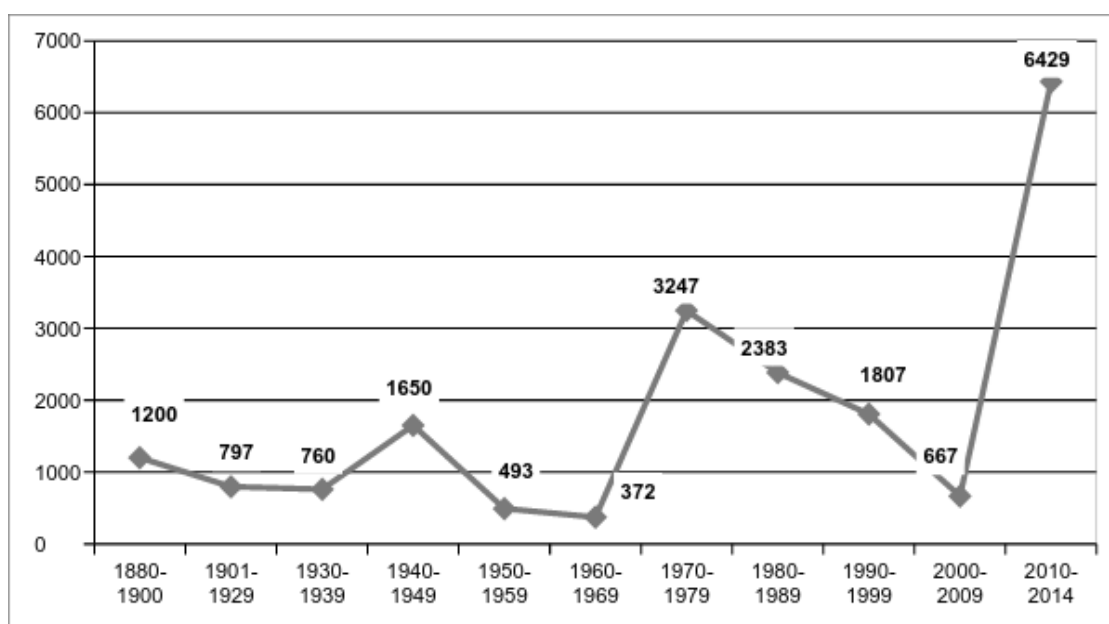
En la Figura 5 se observa como la oferta teatral del AMC solo se concentra en un área de 81,28 km², eso quiere decir que de los 780,33 km², solo el 10,25% tiene una oferta teatral disponible, mientras que el 89,75% no cuenta con ningún tipo de oferta. A partir de este momento consideraremos esa poligonal, como el espacio de la oferta cultural teatral del AMC, y nos concentraremos en ella para los análisis restantes.

Capacidad (aforo) de la oferta teatral del Área Metropolitana de Caracas

En los apartados anteriores se hizo referencia a la conformación de los patrones espaciales de la oferta teatral, es decir, cuales son los teatros de la AMC, aunque existe otro elemento que se mencionó de manera superficial y en el que ahora va a profundizarse, y es la distribución espacial del aforo, y como se distribuye el mismo dentro del AMC. Existe una relación directa entre la cantidad de teatros y la disponibilidad de asientos, es lógico que en los años donde se inauguraron más teatros el aforo haya aumentado en mayor proporción, con dos puntos de inflexión, el primero en la década de los 70 con la inauguración del Complejo Teresa Carreño y en el período 2010-2014 por la apertura de espacios teatrales recuperados y la ampliación de la oferta privada en el este del AMC.

Figura 6

Distribución del aforo en los teatros del Área Metropolitana de Caracas 1880-2014



Fuente: Ministerio del Poder Popular para la Cultura, [2012]; FUNDARTE, [2015; 2016]; Ateneo de Caracas, [2014].



En los once períodos seleccionados, solo en cinco el aforo de los teatros aumento en más de 1.500 asientos (1940-1949, 1970-1979, 1980-1989, 1990-1999 y 2010-2016), los de mayor auge fueron 1970-1979 con un incremento de 3.247 asientos y el periodo 2010-2014 con 6.429 asientos, si dividiéramos el período de estudio en dos partes, tomando como referencia 1970, tenemos que a partir de ese año hasta la actualidad se concentra el 73,3% (14.533 asientos) de todo el aforo disponible en el AMC, es decir, la actividad teatral en la ciudad de Caracas es una alternativa cultural reciente. El aforo pese haber aumentado significativamente en los últimos cuarenta años tiene una particularidad, y es que sigue prevaleciendo la oferta pública, por encima de la oferta privada, la primera concentra el 74,5% de todo el aforo disponible, mientras que la segunda solo cuenta con el 25,5% restante, (ver cuadro 5).

Cuadro 5

Distribución del aforo teatral en base a la propiedad de los teatros

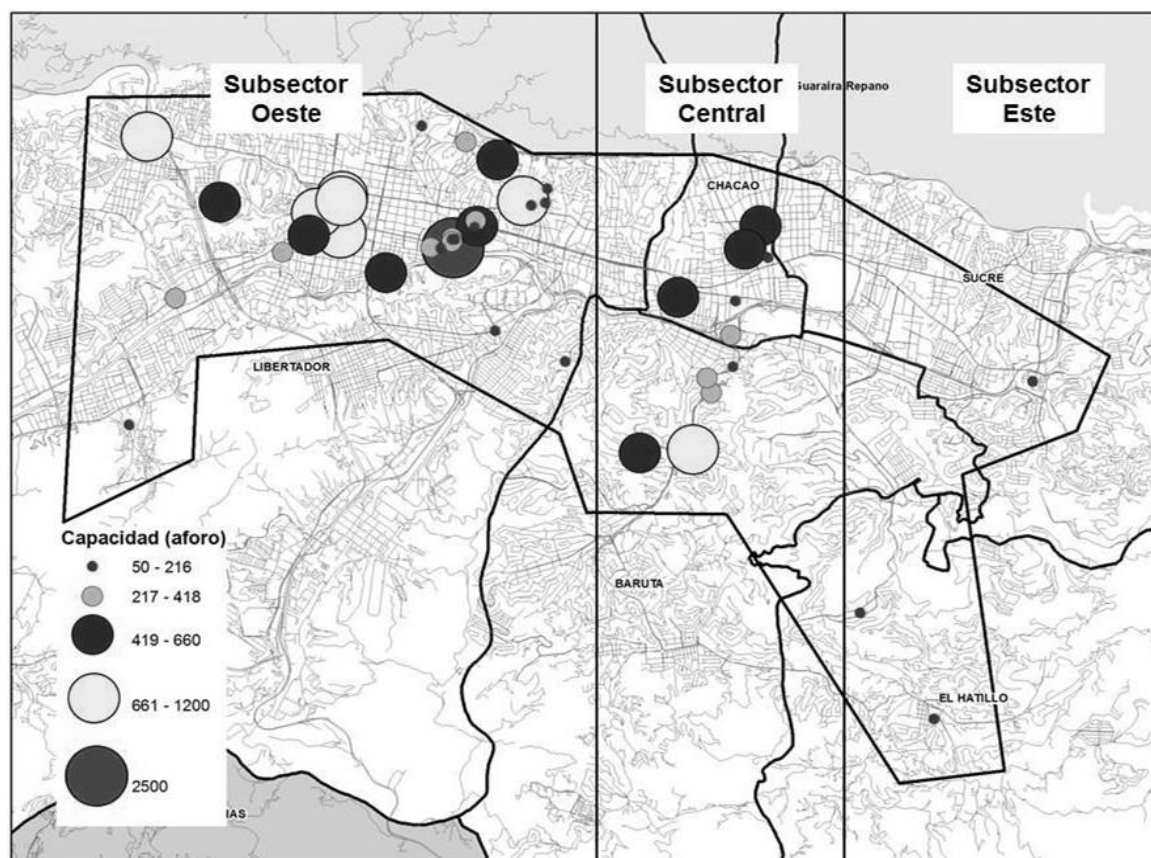
Propiedad	Salas	Capacidad (aforo)	%
Privada	14	5.040	25,5
Publica	31	14.765	74,5
Total	45	19.805	

Fuente: Ministerio del Poder Popular para la Cultura, [2012]; FUNDARTE, [2015; 2016]; Ateneo de Caracas, [2014].

En cuanto a la distribución espacial del aforo tenemos que los tres subsectores que conforman la oferta teatral tienen aforos bastante disímiles. La zona oeste, correspondiente al municipio Libertador concentra 14.549 asientos, con las mayores concentraciones en el Casco Histórico de la ciudad de Caracas y en la parroquia El Recreo; la zona central que comprende el municipio Chacao y el norte del municipio Baruta concentra 4.675 asientos; mientras que el extremo este, representado por los municipios Sucre y El Hatillo, cuenta solo con 581 asientos.



Figura 7

Distribución del aforo en los teatros del Área Metropolitana de Caracas

Fuente: Ministerio del Poder Popular para la Cultura, [2012]; FUNDARTE, [2015; 2016]; Ateneo de Caracas, [2014]; INE, [2011].

El municipio Libertador es el epicentro de la oferta teatral caraqueña, cuenta con la infraestructura (número de teatros) y la capacidad (cantidad de asientos disponibles), y ejerce primacía sobre el resto de los espacios, especialmente por la presencia de la Sala Ríos Reyna del Teatro Teresa Carreño; por otra parte, el este del AMC especialmente los municipios Chacao y Baruta, han intentado y en algunos casos han logrado arrebatarle parte de esa primacía que ocupa el municipio Libertador, estos espacios ofrecen una oferta más seguida, más variada y tienen un público más consecuente, que acude constantemente a los espectáculos, además de ello, la oferta teatral es permanente, mientras que la del municipio Libertador la mayoría de los teatros son públicos, y la oferta depende mucho de los



festivales y del impulso gubernamental para poder realizar los espectáculos, y la oferta gubernamental es una oferta encerrada en sí misma, restringida, sin ningún afán de democratizar el acceso oficial a otros auditorios fuera de los teatros urbanos propiedad del Estado [Cortés, 2008: 78]. La mayoría de los teatros de los municipios del estado Miranda tienen un aforo considerable, de los 15 ubicados en esta zona 13 de ellos tienen un aforo superior a los 200 espectadores, esto quiere que la oferta aunque en número de teatros es menor que la del municipio Libertador, ha buscado desarrollarse en espacios para albergar una amplia cantidad de público.

Al combinar la distribución espacial de los teatros, la densidad teatral y el aforo, queda constatado que la oferta teatral en el AMC está desigualmente distribuida, por una parte solo cubre una porción de alrededor de 80 km² sobre una superficie de casi 800 km², es decir, poco más del 10% del AMC cuenta con oferta teatral, lo que es bastante bajo si lo comparamos con ciudades como Buenos Aires donde existe en promedio un teatro cada 1 km². Los patrones de desarrollo espacial de la oferta teatral han mantenido la tendencia de concentrar los teatros en el casco histórico de la ciudad y no en zonas periféricas, estos patrones han variado poco, primero con la creación del Complejo Cultural Teresa Carreño y sus salas vecinas provocaron una pequeña migración de la oferta teatral un poco más al este del municipio Libertador, pero a partir del año 2000 la oferta teatral comienza a migrar hacia el estado Miranda, particularmente a los municipios Baruta y Chacao, lo que ha provocado el aumento de la oferta teatral al este del AMC, aunque sigue siendo mucho más baja que la ubicada en el casco histórico, lo mismo sucede con el aforo, aunque han existido iniciativas y la mayoría de ellas se han consolidado, el este del AMC sigue teniendo un aforo considerablemente más bajo que el municipio Libertador.



Cómo determinar de manera efectiva la oferta teatral en el Área Metropolitana de Caracas

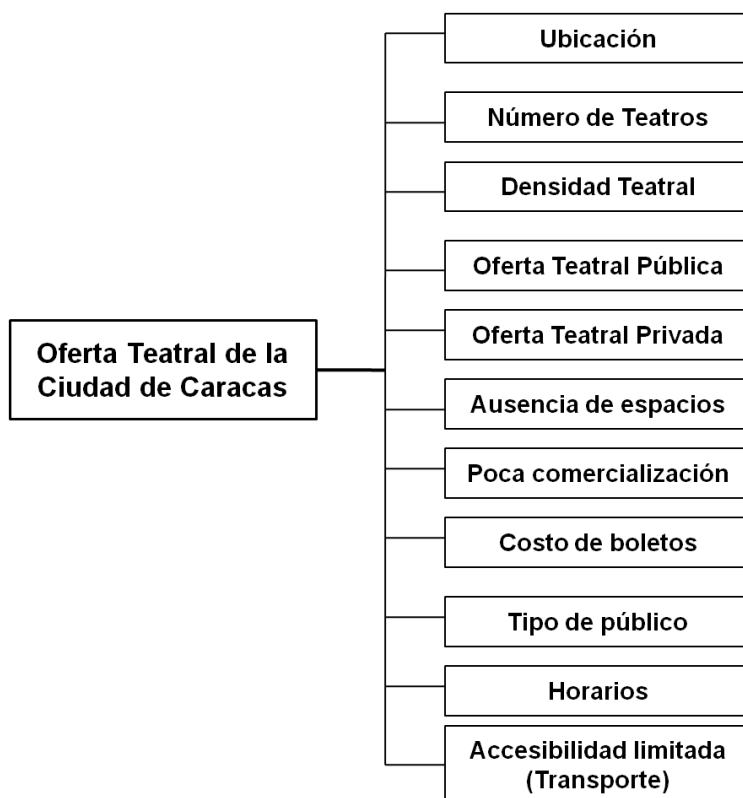
Hasta este punto se han abordado tres aspectos: patrones de distribución espacial, densidad teatral y concentración de la oferta (a través del aforo de los teatros), a partir de ahora se propone un modelo más completo que permita diagnosticar de manera efectiva la oferta teatral del AMC y otras ciudades. En este sentido, el análisis de la distribución espacial es solo un punto de partida, dado que la oferta es un todo, es compleja, y en algunos casos muy difícil de diagnosticar, por ello es necesario y muy importante desarrollar, también investigaciones, modelos y propuestas como base y punto de equilibrio para el desarrollo cultural, apuntándole a fortalecer la mirada sobre los procesos culturales locales y en la periferia, y sus aportes al análisis de la dinámica de los procesos culturales en las ciudades [Gallardo, 2009: 23].

En base a esta propuesta la oferta teatral puede ser explicada en función de las siguientes variables: ubicación, número de teatros, densidad teatral (teatros por unidad de superficie ha o km²), oferta pública (estatal), oferta privada (empresarial o independiente), ausencia de espacios para el desarrollo de la actividad, baja comercialización, costo de boletos, tipo de público asistente, horarios y accesibilidad limitada, este último aspecto referido específicamente al transporte [Beaulieu, 2007; Cortés, 2008; Gallardo, 2009; Spinella, 2011], (ver Figura 8). La intención de este modelo es intentar diagnosticar de manera efectiva la dinámica de la oferta teatral desde el punto de vista espacial, y tratar de consolidar bajo un mismo esquema todos los elementos que se involucran en ella.



Figura 8

Esquema para ejecutar un diagnostico efectivo de la oferta teatral en el Área Metropolitana de Caracas



Fuente: elaboración propia a partir de Beaulieu, [2007]; Cortés, [2008]; Gallardo, [2009]; Spinella, [2011].

Además de los elementos antes mencionados, existen otros aspectos que pueden involucrarse para lograr medir eficientemente la oferta teatral de una ciudad, uno de ellos es la cuantificación y organización de todos los grupos teatrales de la ciudad tanto por parte del Estado como de la empresa privada, porque son estos grupos pequeños los que se involucran directamente con la comunidad, conocen sus gustos, y sabrían enfocar de manera más eficiente la oferta teatral, además estos grupos por si mismos no buscan convertirse en estrellas, ni en grandes empresarios de la industria teatral, buscan expandir su arte y hacerlo llegar a la mayor cantidad de personas a través de este tipo de presentaciones, [Quesada 1999 en Cortés, 2008: 83] Otra



idea pasa por integrar la mayor cantidad de actores sociales (artistas, universidades, sector educativo y medios de comunicación), para mejorar la oferta teatral, creando una política nacional, regional y local coordinada que fomente la utilización de los espacios teatrales y la formación de público para el teatro [Gallardo, 2009: 28].

Gallardo [2009: 29] propone un esquema de integración política-cultural y de formación de público para el teatro, este esquema debe contar con siete elementos, estos dependen de un eje central que es el público asistente al teatro en su carácter de activo, crítico y en ejercicio de sus derechos culturales. Los elementos que forman parte del esquema son:

- **Universidades:** animadores de procesos de formación y asistencia.
- **Medios de comunicación:** orientadores de opinión pública e información a la comunidad
- **Empresa privada:** animadores de procesos de formación y asistencia
- **Cajas de compensación familiar:** animadores de procesos de formación y asistencia
- **Estado:** diseño, orientación, articulación y fomento
- **Sector educativo:** responsable de animar los procesos cualificados de asistencia
- **Campo artístico (agentes):** generadores de diálogos con el público.

Gallardo [2009: 31] afirma que este modelo aplicado de manera de eficiente desde un Ministerio de Cultura y en distintos ámbitos sociales, fomentará la unión de los actores vinculados al espacio teatral de la ciudad, mediante la unión de esfuerzos y el trabajo conjunto, además de fortalecer el desarrollo de los festivales, y las iniciativas de eventos de organizaciones comunitarias y de artistas, generando mayores y mejores beneficios, provocando que los desarrolladores de los espectáculos tengan una mejor remuneración económica, sean tratados de la manera que les corresponde, y cuenten con los escenarios y la infraestructura teatral adecuada.



Conclusión

El teatro en la Ciudad de Caracas es una actividad cultural que lamentablemente está por debajo de otros tipos de entretenimiento más comerciales como el cine o cualquier tipo de espectáculo deportivo (beisbol, futbol o básquet), y aunque el Estado con el Festival de Teatro de Caracas ha intentado darle un carácter más inclusivo, gran parte de la población no considera este un espectáculo atractivo; el alto precio de los teatros privados (que generalmente son los que tienen mayor promoción) y su limitado acceso, también son factores que limitan la asistencia a este servicio cultural. Un aspecto directamente vinculado a la oferta teatral pública, es el desconocimiento de los espacios, la poca comercialización y la inexistencia de cronogramas con los que se presentan las obras, esto quiere decir «que muchos espacios culturales como los teatros son invisibles para nosotros, son desconocidos, porque lo visible es lo que tiene impacto mediático» [Gallardo, 2009: 24].

La distribución espacial de la oferta teatral en el AMC es bastante desigual, con una mayor concentración de teatros y aforo en el municipio Libertador, condiciones medias de aforo y teatros en la zona central (municipios Baruta y Chacao), y una muy baja oferta teatral en el extremo este (municipios Sucre y El Hatillo). Los patrones de distribución espacial han variado poco desde 1881 cuando se fundó el teatro Municipal de Caracas hasta la actualidad, es a partir del año 2000 cuando comienza a ofertarse en mayor proporción el servicio teatral en el este de la ciudad de Caracas. Como sucede con la cantidad de teatros, el aforo también se concentra en mayor proporción en el municipio Libertador, donde se ubican 31 de las 45 salas del AMC.

El análisis de la distribución espacial de la oferta teatral del AMC es una primera aproximación a este tipo de estudios, dado que aborda el tema desde una perspectiva esencialmente geográfica, sin incluir otro tipo de variables, que pueden ser utilizadas para complementar el análisis espacial, es por ello que se propone un modelo que integre las variables utilizadas en



este análisis, con otras variables complementarias y con datos más específicos vinculados a: la oferta pública, la oferta privada, la ausencia de espacios para el desarrollo de la actividad teatral, la baja comercialización, el costo de boletos, el tipo de público asistente, los horarios y la accesibilidad. Para realizar un análisis más eficiente de la oferta teatral de la ciudad se propone integrar la iniciativa propuesta en este ensayo con el esquema de integración político-cultural de Gallardo [2009: 29], y así generar un análisis mucho más robusto, que pueda funcionar para la toma de decisiones y la formación de políticas públicas enfocadas en el teatro. «Una política pública de incentivo y difusión para el teatro debería trabajar estrategias para que el espectador del teatro vaya más e incluir acciones para la formación de público» [Beaulieu, 2007: 131]. Existe una correlación directa entre la falta de planificación y el desarrollo de espectáculos teatrales, debido a la baja asignación presupuestaria de las producciones teatrales para la difusión y comunicación de las funciones por parte del Estado y las instituciones responsables [2007: 131]. Cualquier iniciativa que se tome para mejorar la oferta teatral en el AMC requiere conocer cuáles son las prácticas culturales de la población, dado que ello es fundamental para el diseño de políticas públicas que deben contemplar tanto el crecimiento y la diversidad de la oferta cultural como el incremento del acceso y disfrute de los ciudadanos de estos espacios como una forma de construir calidad de vida ciudadana desde la cultura [Gallardo, 2009: 27].



BIBLIOGRAFÍA

- AMOROSO, Carolina, (2013), «Buenos Aires, capital del teatro» [en línea] en *Diario La Nación. Espectáculos*, s/n <http://www.lanacion.com.ar/1638941-buenos-aires-capital-del-teatro>, [consultado el 08-11-2016]
- ASOCIACIÓN CULTURAL HUMBOLDT, (Sin Fecha), «Breve historia de la Asociación Cultural Humboldt», [en línea] en *Asociacion Cultural Humboldt, Breve Historia*, s/n <http://asociacionculturalhumboldt.com/breve-historia/>, [consultado el 04-11-2016]
- BEAULIEU, Paula, (2007), «Estudio de caso. Oferta y consumo en el teatro independiente de la ciudad de Córdoba» [en línea] en *Revista Indicadores Culturales*, N° 7, Cuadernos del Instituto de Políticas Culturales Patricio Loizaga de la Universidad Nacional Tres de Febrero, 126-132.
<http://www.untref.edu.ar/documentos/indicadores2007/Estudio%20de%20caso%20Oferta%20y%20consumo%20en%20el%20teatro%20Independiente%20de%20la%20ciudad%20de%20Cordoba%20Paula%20Beauleiu.pdf>, [consultado el 05-11-2016]
- CASTILLO, María Angelina, (2014), «Salas de teatro de Caracas reprograman sus funciones» [en línea] en *Diario El Nacional*, Sección Escenas, 21-02-2014, s/n http://www.el-nacional.com/escenas/Salas-teatro-Caracas-reprograman-funciones_0_359964103.html, [consultado el 07-11-2016]
- CORTÉS, Carlos, (2008), «La invención del concepto de “crisis teatral”. ¿Discurso justificativo o profecía autocumplida en el teatro costarricense?» [en línea] en *Revista Escena* 31(63), 77-84, San José, Costa Rica,
<http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/viewFile/8205/7800>, [consultado el 04-10-2016]



- CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA Y LAS ARTES, (2012), «Red Salas de Teatro en Santiago de Chile» [en línea] en Gobierno de Chile, 2-3, <http://redsalasdeteatro.cl/red-revista-version-web.pdf>, [consultado el 14-10-2016]
- ESRI, (2016), «¿Qué es un SIG?» [en línea] en *Formación ESRI*, España, s/n <http://www.esri.es/es/formacion/formacion-esri-espana/que-es-un-sig-/>, [consultado el 16-11-2016]
- FUNDACIÓN PARA LA CULTURA Y LAS ARTES DE LA ALCALDÍA DE CARACAS (FUNDARTE), (2015), «Catálogo de Teatros del Festival de Teatro de Caracas del año 2015» [en línea] en *Alcaldía de Caracas, Fundación para la Cultura y las Artes*, 2-23 http://fundarte.gob.ve/images/descargas/ftc2015_cata%CC%81logo.pdf, [consultado el 10-10-2016]
- _____, (2016), «Los Teatros» [en línea] en *Alcaldía de Caracas, Fundación para la Cultura y las Artes. Caracas*, s/n <http://demo.festivaldeteatrodecarracas.org.ve/teatros.html?limit=6&start=12>, [consultado el 11-10-2016]
- GALLARDO, Margarita, (2009), «Todos somos responsables de la formación del público Teatral» [en línea] en *Entrevistas, mediciones y análisis del Observatorio de Culturas Secretaria de Cultura Recreación y Deportes*, Observatorio de Culturas, Alcaldía Mayor de Bogotá, Colombia. Diciembre 2009, 18-34 <http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/observatorio/documentos/analisis/publico%20en%20la%20escena.pdf>, [consultado el 10-09-2016]
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA (INE), (2011), «Resultados del XIV Censo de Población y Vivienda de Venezuela, por parroquia, municipio y entidad federal» [en línea], en *Resultados Básicos REDATAM*, s/n <http://www.redatam.ine.gob.ve/Censo2011/index.html>, [consultado el 18-09-2016]



KOZAK ROVERO, Gisela, (2015), « Revolución Bolivariana: políticas culturales en la Venezuela Socialista de Hugo Chávez (1999-2013)» [en línea] en *Cuadernos de Literatura*, Vol. XIX, N° 37, Enero-Junio de 2015, 38-56.

<http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/11872/9730> [consultado el 22-11-2016]

MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Soledad, (2013), «Doreen Massey y la creación de conceptos como lugares: un punto de encuentro entre trayectorias diversas» [en línea] en *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 30 de abril de 2013, Vol. XVIII, n° 1023, s/n <http://www.ub.es/geocrit/b3w-1023.htm>, [consultado el 19-10-2016]

MOYA, Dubraska, (2013), « La gestión cultural del presidente Chávez fue de logros» [en línea] en *Noticias del Ministerio del Poder Popular para la Cultura*, s/n, <http://www.mincultura.gob.ve/index.php/prensa/11-prensa-web/actualidad/2645-la-gestion-cultural-del-presidente-chavez-fue-de-logros>, [consultado el 14-10-2017]

MINISTERIO DEL PODER POPULAR PARA LA CULTURA, (2012), «La Casa Rómulo Gallegos» [en línea] en *Coordinación de Promoción Cultural*, Ministerio del Poder Popular para la Cultura, s/n <http://www.celarg.org.ve/Ingles/Alquiler.htm>, [consultado el 22-11-2016]

SPINELLA, Sergio, (2011), «El Mapa Teatral Porteño. Condiciones de producción del fenómeno emergente de la Nueva Dramaturgia y de su relación con el crecimiento del número de salas en el circuito independiente en la ciudad de Buenos Aires (1990-2010)» [en línea] en *Trabajo de Grado para optar al título de Magister en Sociología de la Cultura y el Análisis Cultural en la Universidad Nacional de Las Artes (Antiguo Instituto Universitario Nacional del Arte)*, Buenos Aires, Argentina, s/n



http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/pdf/n9_05.pdf,
[consultado el 31-10-2016]

UNESCO ORGANIZACIÓN DE LAS NACIONES UNIDAS PARA LA EDUCACIÓN, LA
CIENCIA Y LA CULTURA, (2003), «Convención para la Salvaguardia
del Patrimonio Cultural», 1-2, [en línea],
<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540s.pdf>,
[consultado el 10-09-2016]

_____, (Sin Fecha), «Glosario de términos UNESCO» [en línea] *en Alianza
Global para la Diversidad Cultural*, s/n
[http://www.unesco.org/new/es/culture/themes/cultural-
diversity/cultural-expressions/programmes/global-alliance-for-
cultural-diversity/resource-centre/tools/glossary/](http://www.unesco.org/new/es/culture/themes/cultural-diversity/cultural-expressions/programmes/global-alliance-for-cultural-diversity/resource-centre/tools/glossary/), [consultado el 17-
09-2016]

VIDAL, Javier, (2016), «El Estado denigra al teatro», *Diario 2001*, Sección
Escenas, 8, 13-11-16.



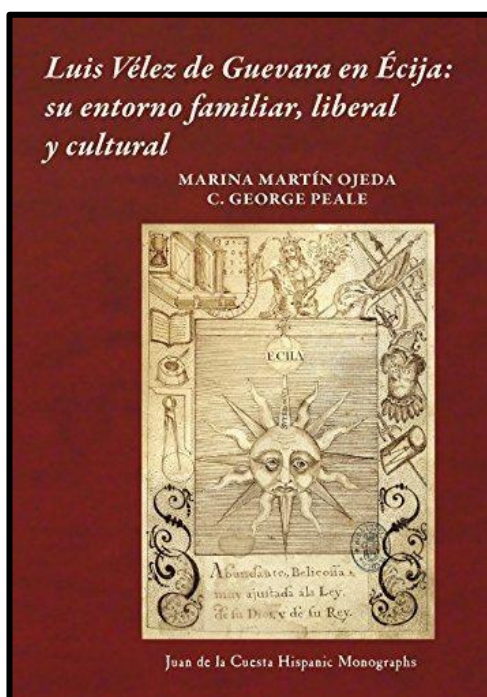
En primera fila

Front row

En première file

***Luis Vélez de Guevara en Écija: su entorno
familiar, liberal y cultural***

Javier J. González Martínez
Universidad Internacional de La Rioja



Martín Ojeda, Marina, y C. George Peale [2017], *Luis Vélez de Guevara en Écija: su entorno familiar, liberal y cultural*, Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, Newark (Delaware). 358 pp.
ISBN: 978-1-58871-304-9

Los autores de este libro son expertos en Luis Vélez y su obra. Marina Martín Ojeda es la responsable del Archivo Municipal de Écija, pueblo natal del escritor Luis Vélez. Ha dado a la luz en otras ocasiones muchos datos que han ayudado a conocer mejor a este escritor y a su obra. George Peale es especialista y editor de la obra dramática de Luis Vélez: lleva ya cuarenta y una ediciones críticas de sus comedias.

Este volumen incluye una compilación de documentos y un estudio fundamentado a partir de ellos. El estudio comienza por enmarcar el estado de la cuestión historiográfica sobre Luis Vélez, después trata la biografía y genealogía, el asunto de su supuesta pobreza, su formación académica y la cuestión del judaísmo. En la segunda parte del libro se ofrecen transcritos cantidad de documentos. Al final, justo antes de la bibliografía, figura la relación de familiares del escritor ecijano.

El marco historiográfico [pp. 13-17] es analizado con detenimiento. Los estudiosos que marcaron la base historiográfica de Luis Vélez fueron Alberto Lista, Cayetano Alberto de la Barrera, Emilio Cotarelo y Mori, Felipe Pérez y González, Francisco Rodríguez Marín y Adolfo Bonilla. Como Martín y Peale ofrecen ahora por primera vez cantidad de documentos sobre Luis Vélez que nos eran desconocidos, se subraya que todos los anteriores investigadores manejaron insuficientes datos para establecer conclusiones definitivas.

En el apartado de la biografía y genealogía [pp. 18-35] es de agradecer la cantidad de datos documentos que se nos ofrecen. Para este estudio han consultado quince archivos y bibliotecas: parroquiales, municipales, de protocolos notariales, de contaduría, universitarios, históricos, etc. De ahí han obtenido documentos sobre la vida de Luis Vélez y su familia, desde sus bisabuelos hasta sus hijos. Pero no solo es una recopilación de doscientos cincuenta y tres documentos, también se han preocupado de analizarlos y relacionarlos. Son documentos que afectan a cuatro generaciones y van desde 1529 hasta 1646. Ahora tenemos datos de Luis Vélez, de sus padres, de sus tíos, de sus primos, de sus abuelos, de sus tíos abuelos, de sus tíos segundos, de sus primos segundos y de sus bisabuelos. Ayuda a la consulta el índice onomástico parental al final del volumen, que redirige además a los documentos de donde se ha obtenido el grado de parentesco.

Por algunos de los datos espigados en este libro de documentos y análisis de los mismos, se ha completado algo más el conocimiento actual de



la vida de Luis Vélez. Por ejemplo, ahora sabemos que un tío suyo, Diego Negrete de Santander, hermano de su madre, fue mayordomo en el periodo 1589-1594 de la hacienda en Écija de Rodrigo de Castro Osorio, arzobispo de Sevilla desde 1581 a 1600. Y también sabemos que su padrino de bautismo no es que fuese vecino, como se transcribió erróneamente, sino que fue visitador general del arzobispo de Sevilla. Hasta ahora solo sabíamos que para este prelado trabajó Luis Vélez desde 1596, nada más obtener el grado de bachiller, hasta 1600, pero desconocíamos cuáles eran los lazos que les unían.

Una de las cuestiones más espinosas que trata esta obra es la supuesta pobreza de la familia de Luis Vélez [pp.36 -43]. Aquí es donde más correcciones y matizaciones hacen los autores a la historiografía pasada. Debido sobre todo a las peticiones de dinero que hizo Luis Vélez en varias ocasiones, desde los primeros estudios sobre el escritor se fijó su condición paupérrima ancestral. Sin embargo, Martín y Peale demuestran, a través de la relación concreta de bienes, que sus padres gozaban de una economía media. Queda por tanto descartada la «pobreza familiar» de los ascendientes de Luis Vélez. Sin embargo, no queda negada la situación precaria en la que vivió ya adulto Luis Vélez pues quedan sin explicación las deudas enumeradas en su testamento.

También se dedica un apartado a la formación académica del ilustre ecijano [pp. 44-50]. Queda demostrado en este estudio que Luis Vélez estudió Artes en Écija, y no en Osuna. La Universidad de Osuna fue únicamente quien le otorgó el título de bachiller después de aprobar el preceptivo examen. En el registro de la Universidad el estudiante Luis Vélez aparece así denominado: «Luis Vélez, natural de Écija, diócesis de Sevilla, por pobre». De los dieciocho alumnos que iban de Écija a examinarse ese año a Osuna figuran como pobres un total de tres alumnos. Después de lo demostrado en el apartado anterior, solo cabe interpretar este calificativo de «pobre» como señal de que está exento del pago de los derechos de examen. Por la holgada



situación económica familiar es probable que «la titulación gratuita del joven Vélez fuera fruto de alguna picaresca» [p. 50].

Se aborda también la cuestión del supuesto judaísmo del escritor [pp. 51-60]. La historiografía había fijado raíces próximas judías en Luis Vélez. Peale y Martín no dudan de su procedencia judía pero documentan la asimilación religiosa de la familia en tiempos de Luis Vélez y retrotraen a tiempos remotos esa ascendencia judía. Al mismo tiempo desmontan la prueba del cambio de apellido de Guevara por Santander (de reminiscencia mosaica). Se pensaba hasta este estudio documental que Luis Vélez cambió el apellido Santander por Guevara porque el primero le asociaba a su tío jesuita Luis de Santander, que se decía que murió condenado por hereje. Sin embargo, hoy sabemos que Cotarelo malinterpretó un relato biográfico de dicho familiar. Luis de Santander fue al parecer un ejemplo de virtudes y tuvo dichosa y tranquila muerte. Por tanto, el cambio de apellido se puede muy bien explicar porque «el apellido Vélez con frecuencia estuvo unido al de Guevara, identificando a miembros de la nobleza, una nobleza que Luis Vélez pretendía emular» [p. 56].

Además Martín y Peale ofrecen una hipótesis sobre quién fue el judeoconverso en la familia Vélez. Sabemos que hubo un judeoconverso porque san Juan de Ávila tiene que interceder por el susodicho Luis de Santander para ingresar en los Jesuitas, al que ponían pegas por su falta de limpieza de sangre. Ese judeoconverso fue quizás el bisabuelo de Luis Vélez, Antonio Negrete y Santander: «es posible que fuera de origen judío y que se convirtiera al cristianismo a raíz del Decreto de Expulsión de 1492, adoptando un nuevo nombre y apellidos y trasladándose a Écija para ocultar su pasado hebraico» [p. 58].

Las últimas páginas del estudio están dedicadas al entorno cultural, socio-económico, de los tiempos de crianza de Luis Vélez en Écija [pp. 60-93]. Se nos describe la ciudad, la población, los medios de subsistencia, sus instituciones, el hogar familiar, el ambiente espiritual, el nivel cultural, etc.



Esta parte da pistas sobre cómo vivía la clase media española en lugares como Écija y nos permite conocer algo más sobre cómo era su vida cotidiana.

En conclusión, cuatro son los logros que tiene este trabajo de análisis documental. En primer lugar, remueve la historiografía que existía desde hace cien años al corregir y ampliar a historiadores de la literatura como Cotarelo, Bonilla y Rodríguez Marín. El primer asunto que cambia es el origen pobre de Luis Vélez: se demuestra que provenía de familia acomodada. A continuación, corrige y aclara su relación con la Universidad de Osuna. No estudió en Osuna, pero se tituló allí. Estudió en el colegio jesuita de Écija. Y, por último, desmonta el mito del judaísmo familiar de Luis Vélez.

Probablemente tardaremos en ver los cambios que produzca este libro en la perspectiva que se tiene de Luis Vélez. Es este un autor que los críticos suelen cruzar solo transversalmente y la historiografía del último siglo tardará en ser olvidada. Cambiar el sentido del caudal de la corriente académica nunca ha sido tarea fácil. Sin embargo, será más sencilla, y confiemos en que sea pronto, la modificación de la entrada de Wikipedia (consultada el 5 de mayo de 2017 y revisada el 9 de noviembre de 2017) que se reproduce en la p. 17 del estudio: «[Luis Vélez de Guevara] Fue hijo del licenciado Diego Vélez de Dueñas y de Francisca Negrete de Santander, ambos de corta hacienda y de probable ascendencia conversa. Estudió en la Universidad de Osuna, donde se graduó de bachiller en Artes el 3 de julio de 1596, de forma gratuita por ser pobre». Como se observa, van recogidos varios de los errores de interpretación del pasado. Lo dicho, veremos cuánto tiempo tarda en influir el presente estudio en la corrección de la enciclopedia digital.



Leyla Selman y los espacios quebrados

Roberto García de Mesa
UNED

Animales salvajes sueltos en mi mente, de Leyla Selman.
Edición y estudio crítico de María Teresa Sanhueza. Chile,
Ediciones Literatura Americana Reunida, 2016. 140 pp.
ISBN 9562331342, 9789562331340

Animales salvajes sueltos en mi mente (Chile, Ediciones Literatura Americana Reunida, 2016) agrupa tres piezas muy interesantes de la autora chilena Leyla Selman, tituladas *Región*, *Zona* y *Lugar*. Otra compatriota suya, la profesora María Teresa Sanhueza, ha llevado a cabo una excelente edición con un formidable estudio crítico que ayuda a profundizar en dichas obras y en los procesos de creación de aquella autora. Al parecer, según informa Sanhueza en la nota al pie número 3 de dicho estudio, la propia Selman llegaría a dirigir *Región* y la estrenaría el 26 de octubre de 2015 con la Compañía *TeatroReconstrucción*, en Artistas del Acero, mientras que las otras dos, *Lugar* y *Zona*, todavía no han sido estrenadas (pág. 9).

Leyla Selman es dramaturga, directora de escena y gestora cultural. Según señala María Teresa Sanhueza en su estudio introductorio, «pertenece a un grupo de nuevos autores teatrales que surgen a comienzos del siglo XXI, específicamente a un creciente grupo de autoras, directoras y actrices que lideran compañías teatrales independientes» (pág. 5). Leyla Selman es integrante de la Compañía *TeatroReconstrucción* y ha dirigido varias obras de su autoría, como *Caos*, *Los out*, *Tus dedos*, *Llueve paradero*, etc. Entre sus piezas destacan especialmente *El pájaro de Chile y otra gente posible* (Premio Municipal de Literatura, Santiago, 2014), *La flor al paso* (Premio Ceres a la Mejor Obra Regional 2015), *Amador ausente* (Premio Nacional de

Dramaturgia, Chile, 2003; Premio Dramaturgia del Sur 2003), y las presentes tres obras: *Región, Zona y Lugar*. Ha sido también asistente de dirección y dramaturga en el montaje de *El pájaro de Chile* (seleccionado Fitam 2012, premio Ceres 2012) y de *Alitas de Celofán* (2014), ambos dirigidos por Rodrigo Pérez, ha codirigido las cuatro primeras ediciones de «Muestra de Dramaturgia Alemana y Penquista Contemporánea», llevadas a cabo en 2008, 2009, 2011 y 2014, y ha realizado, con «Artistas del Acero», la I Muestra de Teatro Poético (Concepción, 2010). Ha coordinado, igualmente, el «Laboratorio de dramaturgia C.» (Concepción, 2011-2014).

Por su parte, María Teresa Sanhueza es catedrática de Teatro Hispanoamericano de la universidad estadounidense Wake Forest y ha publicado, además de esta edición crítica, su libro *Continuidad, Transformación y Cambio: El grotesco criollo de Armando Discépolo* (Buenos Aires, Editorial Nueva Generación, 2004) y ha coordinado la edición de *Ecos y estelas de un maestro. Homenaje a Mauricio Ostria González* (Concepción, Editorial Cosmigonon, 2012). Numerosos trabajos suyos sobre obras de autores argentinos y chilenos han sido publicados en revistas americanas y europeas.

Las dos mantienen una buena complicidad, ya que no es la única vez que Sanhueza ha escrito sobre la obra de Selman. Para esta profesora e investigadora, la dramaturgia americana contemporánea constituye una de sus grandes preocupaciones y Selman ha sido una de las dramaturgas que más ha atraído su atención investigadora. Dos generaciones diferentes, por tanto, pero conectadas por la necesidad de reflexionar sobre asuntos que afectan a todos los chilenos. Y unos personajes, los de Selman, fracturados emocionalmente por hechos sucedidos en la historia contemporánea de este país: heridas no cerradas, los desaparecidos, la dictadura, las revoluciones truncadas, la corrupción política y, luego, la situación de la cultura indígena, la naturaleza como solución o no a la corrupción urbana. Pero todo ello no puede engrasarse bien sin la ironía, el único resquicio de cordura que queda



en el aire, entre tanta carga histórica. Todo ello es posible observarlo en estas tres obras de Selman.

En efecto, sus personajes poseen una carga de acontecimientos que, en determinados momentos, parecen dispuestos a arrancarse y, en otros, a convivir con ella. Son personajes incompletos que necesitan encontrar explicaciones. Eso los convierte en muy interesantes y en un estímulo para que los lectores o los espectadores puedan sentirse cómplices. Selman parece buscar que sus personajes sean comprendidos y que los espectadores sientan la cercanía, esto significa que nunca se encuentran por encima de estos.

Chile es también un territorio con bellísimos espacios naturales, espacios que evocan la infinitud. Lo natural y lo urbano están presentes en estas piezas. Pero ¿qué es una región, una zona, un lugar? ¿Matices de tamaño o de cercanía los definen? Los espacios determinan los estados anímicos, ya que también son proyecciones, acontecimientos fugaces, bocetos repletos de aspiraciones perdidas a punto de reventar. En realidad, el espacio, representado en sus diversas dimensiones, acaba siendo el país, un lugar fragmentado, quebrado emocionalmente, que posee una íntima significación: una historia, una cultura, una utopía, una frustración, un dolor o un sueño.

Según le comentaría Selman a Sanhueza, en estas tres piezas la autora tendría dos objetivos: «ahondar en el hábitat de las relaciones humanas» y «trabajar con la naturaleza como escenario de las historias» (págs. 6 y 7). De esta manera, tal y como matizaría María Teresa Sanhueza, «en las tres obras, el lugar donde se desarrolla la acción provee las claves fundamentales que explican las historias, pero, además, ayuda a proyectar la ideología del texto» (pág. 7).

Uno de los aspectos que su autora destaca constantemente en estas piezas es el contraste entre lo urbano y lo natural. Y entre estos dos aparentes extremos, la intrahistoria de Chile. Y entre ellos, la significación humana. La autora maneja muy bien estos registros: la proximidad de las emociones comunes y sus matices. La ciudad parece generar personajes que persiguen la incertidumbre en la obra de Selman. De este modo, desfilan vidas



insatisfechas, en todos los casos, que buscan completarse con otras. Los personajes que se dan cita a lo largo de estas tres piezas parecen chocar continuamente y, al mismo tiempo, necesitarse. No son pacíficos ni completamente planos, evolucionan, la vida se les escapa. Tampoco son dogmáticos, sin destinos extraordinarios, e intentan, cada uno con sus matices, entenderse de muy diversa manera. La supervivencia genera este tipo de situaciones, y estos personajes, que transitan por los espacios de Selman, ya han renunciado, o están en proceso de hacerlo, a las explicaciones oficiales. Su autora busca la complicidad de los espectadores en este sentido, saben de lo que se habla, sobre lo que no se cuenta: «FÉLIX: Este lugar me recuerda que todo / fue posible alguna vez, / antes del contrato de lo imposible, / entre los animales felices y los feroces con / poder» (pág. 139).

Este volumen, *Animales salvajes sueltos en mi mente*, constituye un trabajo exquisito, muy sugerente para profundizar en la obra de esta dramaturga y directora de escena chilena, que, sin duda, los lectores agradecerán.



Tres días sin Charlie de QY Bazo

Laetica Rovecchio Antón
laetitia.rovecchio@gmail.com



QY Bazo, *Tres días sin Charlie*,
Editorial Antígona, Madrid,
2017, 77 pp.

ISBN: 978-84-16923-30-4

Como se intuye del título de la pieza de los hermanos Bazo, la obra discurre en tres días. Tres días que no solo son una sucesión cronológica, sino también un marco referencial conocido de los lectores/espectadores, al tratarse de un acontecimiento muy cercano geográfica y temporalmente:

- 7 de enero 2015, XI distrito de París, en la sede de la revista satírica francesa *Charlie Hebdo* y en calles adyacentes, doce personas asesinadas (entre los cuales se encuentran muchos de los dibujantes del semanario y el policía Ahmed Merabet) y una decena de heridos.

- 8 de enero de 2015, Montrouge (a unos doce kilómetros al sur de París), una agente de la policía, Clarissa Jean-Philippe, fallece y un compañero queda herido.

- 9 de enero de 2015, entre los distritos XII y XX de París, cinco personas mueren en un supermercado judío, una de ellas es el terrorista que mató a la agente el día anterior, Amedy Coulibaly.

Entre estos tres días, los autores insertan dos interludios (“23:59 o todo lo que cabe en 1 minuto, historia abreviada de la muerte de Jean Calas” y “El derecho de los tigres, de Voltaire a Houellebecq”) que, a primera vista, parecen dos momentos de descanso frente a la suma de voces y secuencias que nos envuelven. Pero, frente a esta sensación de frenesí, los interludios solo son otro punto de vista del mismo tema que une toda la obra: la (omni)presencia de Internet, de las redes sociales, de la búsqueda y el consumo de contenidos. Son como dos hipervínculos que ponen de manifiesto la manera que tenemos de enfrentarnos a la información al saltar de una a otra, a relacionar diferentes sucesos que aparentemente no tienen nada que ver

Precisamente, uno de los aciertos de Quique y Yeray Bazo es alejarse de la divulgación del acontecimiento en sí para narrarlo desde otra perspectiva. El lector/espectador no se enfrenta a una reconstrucción de la escena de un crimen, al estilo de la novela negra en la que las piezas acaban encajando hasta conseguir armar el puzle, sino que los autores ahondan en la distorsión del mosaico, en la imagen fragmentada a través de las constantes reproducciones del vídeo, del aluvión de comentarios de toda índole en las redes sociales. En definitiva, los hermanos Bazo nos sitúan en los alrededores para focalizar nuestra atención sobre otras cuestiones que van más allá de las imágenes de la barbarie, más allá de la dicotomía víctima y verdugo. En concreto, se trata de recoger la mirada posada por el conjunto de la sociedad en las palabras difundidas en diferentes medios para poner de relieve cómo se vivieron estos tres días, cuáles fueron las reacciones sociales que suscitaron.

En el prólogo del texto, Alberto Conejero califica el texto de «crónica teatral» (p. 13). Se trata de un calificativo que le viene muy bien a la obra por varios motivos. Por un lado, se trata de una reconstrucción de un episodio real



a partir de toda una serie de documentos y pruebas (comentarios de las redes sociales plagadas de faltas de ortografía, de insultos, en un estilo directo claramente oral,...), por lo que el texto se mueve entre las coordenadas del teatro documento impulsado por Peter Weiss. Por otro lado, el aspecto teatral de esta crónica encuentra su correlato en la presentación de un coro, definido desde el *dramatis personae* como un coro matriz, cuyos miembros se encarnan bajo el nombre de coreutas. En otras palabras, la obra teatral está atravesada por dos discursos, que corresponden a los polos de esta «crónica teatral», que se van pasando el testigo de manera sucesiva a lo largo de toda la pieza. De manera que subyace un discurso periodístico de corte más divulgativo en el que se presentan los datos, plasmados incluso en la descripción de los personajes, definidos por sus atributos (el que lleva un chaleco o el que no lo lleva, el que lleva una pistola o el que no la lleva) y las imágenes del vídeo repetido incansablemente. En paralelo, la presencia en escena del coro, de esta masa aglutinadora, de entre la cual a veces se perfilan voces más singulares, favorece la aparición de un discurso propiamente social —entendido como el conjunto de las personas que participamos de ello—. Se trata de una voz plural que lleva por bandera el lema «Je suis Charlie». Un lema difundido y retomado por gran parte de la masa social, a través de pancartas durante las manifestaciones que se llevaron a cabo en los días posteriores, o convertido en estado e imagen de perfil de las redes sociales...

En resumen, los hermanos Bazo logran crear una tensión dramática entre la realidad de lo vivido y la reflexión sobre el discurso social que se generó de manera casi espontánea al mismo tiempo que iban sucediendo los acontecimientos. Con ello, logran llevar el foco de la reflexión hacia el concepto mismo de la libertad de expresión y, más concretamente, de sus límites en una sociedad que expone sus opiniones sin tapujos.



Entre bastidores

In the Backstage

Dans les coulisses

Entrevista a Marco Magoa

Marta Boris
University of Idaho
martab@uidaho.edu



On The Way To The Sawmill. Marco Magoa. Fotografía de Gustavo Mirabile

Marco Magoa (Madrid, 1972). Es un dramaturgo, actor, director de teatro y productor.

Funda en 2007 la compañía teatro4m, que dirige desde entonces y con la que ha creado y presentado quince montajes de teatro en cuatro idiomas en Europa, África, Oriente Medio y EEUU. Ha impartido talleres de interpretación y también ha dado conferencias en diversas universidades. Su trabajo ha sido analizado e incluido en varios estudios publicados por catedráticos de universidades en Grecia e Italia.

Más información en: <https://teatro4m.wordpress.com/>

¿Cuándo te empezaste a interesar por el teatro? ¿Cuándo empezaste a hacer teatro?

Desde niño me sentí interesado por el teatro. Participaba en grupos de teatro en el colegio. Cuando tenía unos 13 años asistí en Gijón, en Asturias, al musical *Godspell* y recuerdo con total claridad la sensación de certeza de que ese sería mi trabajo en el futuro... ser actor, las artes escénicas. Con 18 años me fui a estudiar a EEUU donde terminé mi último curso en un colegio americano en St. Louis, Missouri, antes de entrar en la Universidad. Durante ese año también escogí teatro como una de las asignaturas y también participé en dos montajes teatrales en el colegio. Sabía que a mi regreso a España comenzaría mis estudios profesionales para ser actor.

¿Qué tipo de teatro era? ¿Cuáles eran los temas que querías representar? O sea, ¿qué querías contar a la gente?

Al principio de mi carrera como actor, una vez terminados mis estudios, los trabajos se ceñían a aceptar papeles que otros directores y compañías profesionales me ofrecían. Fueron años de aprendizaje donde me dejé dirigir y aconsejar. Tuve la gran fortuna de trabajar con compañías muy importantes como La Fura dels Baus, La Compañía Nacional de Teatro Clásico, La Compañía Lírica Nacional como tenor cómico y muchas más. Interpreté papeles en el Teatro Real de Madrid y durante tres años trabajé con el gran director Don José Tamayo. Es el año 2007, después de 10 años trabajando en Madrid profesionalmente, cuando decido emprender un nuevo camino como director y creo mi compañía de teatro *teatro4m*. Tenía la necesidad de crear espectáculos que fueran más comprometidos socialmente, que hablaran de lo que nos rodea. Necesitaba interpretar papeles más complejos, crecer como actor y como creador.



**¿Cómo empezaste a estar interesado en el «tema árabe» y por qué?
¿Hubo algún evento o incidente histórico que te hiciera pensar en este pueblo?**

Sobre el año 2004 comienzo mis estudios de árabe. Mi abuelo había sido médico en Marruecos y me contaba historias estupendas de su vida en Marruecos. Marruecos fue el primer país árabe que yo visité, sería el año 2003. Durante dos semanas atravesé Marruecos de norte a sur, crucé la cordillera del Atlas y visité el desierto del Sahara. A mi regreso a España decidí comenzar los estudios oficiales de seis años de la lengua árabe. ¡Qué gran decisión! Jamás pensé que me traería tantas alegrías. Ha sido un aprendizaje humano único.

Has vivido en Egipto, Marruecos, Túnez, Jordania, Namibia, Estados Unidos y por supuesto, España. ¿Te identificas con el musulmán, con el pueblo árabe o con el ser humano?

Me identifico con lo humano, aunque, qué duda cabe que el mundo árabe tiene un nexo en común que duró ocho siglos con España. Somos Mediterráneo, fenicios, romanos, árabes. Para un español visitar el mundo árabe es reconocerse inmediatamente en lo rural y en lo urbano, en la manera de socializar, es revivir aquella España anterior a la Unión Europea y a la globalización... Una España más rural, más humana, con más tiempo para conversar, pero también una España más oscura, menos moderna, donde la familia y las tradiciones tenían un peso demasiado grande en las vidas de las gentes... por eso Federico García Lorca es tan admirado en el mundo árabe. Lo comprenden. Sin pretenderlo, Lorca habla de ellos. Cuando conectas con el individuo te conviertes en universal... Lorca, como todos los grandes, lo es.



¿Qué tiene este ser humano con el que has convivido tantos años que no tiene el hombre occidental?

En Occidente nos estamos olvidando del tiempo... este supuesto mundo moderno y acomodado nos pide unos sacrificios muy grandes. Nos pide todo nuestro tiempo, TODO. La gente trabaja sin descanso y el día libre es para desmayarse en el sofá. La crisis económica ha hecho que incluso este tipo de trabajadores del primer mundo solo dispongan de dinero para pagar facturas mensuales y recibos... No pueden permitirse ir a un concierto de música clásica, al teatro o al cine. Es una auténtica contradicción. En Occidente solo se ve a los jubilados jugando a las cartas tomando un café. El resto de la sociedad no tiene tiempo... eso no pasa en el mundo árabe. La socialización es imprescindible, hablar, reírse... ayudarse. Esta semana ha muerto una niña en España de doce años por coma etílico tras beberse una botella de ron. Debemos volver a la cultura, a la música, la danza, la pintura, la filosofía, el teatro... necesitamos jóvenes poetas. Un país sin poetas es un país muerto.

El aprendizaje del árabe me imagino que ha sido clave en el acceso de recursos logísticos para tus proyectos en el Oriente Medio y sobre todo para comunicarte con personas con las que has trabajado en los países musulmanes en los que has vivido. ¿Cómo fue la experiencia del árabe? ¿El aprendizaje del árabe te ha servido para identificarte más con un pueblo, una raza, etc.?

La lengua árabe es una lengua compleja, difícil, pero bellísima y enorme en su gramática y vocabulario. Es rica en literatura y poesía. Yo he asumido que seguiré estudiando y aprendiendo toda mi vida esta lengua y aun así tendré dificultades para la lectura de textos de gran complejidad y riqueza lingüística. Lo que sí es cierto es que hablo árabe y puedo leerlo. Esto ha hecho que mi trabajo como director de espectáculos de teatro en Marruecos, Túnez, Egipto y Jordania haya sido más fácil. Los árabes valoran mucho este esfuerzo que yo he hecho y también se sienten halagados de la manera en que un español se adapta y se siente interesado por ellos y por su cultura. La



amabilidad y hospitalidad del mundo árabe es única en el mundo. Espero haber aprendido algo de ellos estos últimos años a su lado.

¿Cuál es la percepción que estos pueblos tienen de un hombre español? ¿Te ven como occidental o te ven como español? ¿Te ven como «enemigo» de un pasado histórico?

En contra de lo que mucha gente piensa, el pueblo árabe no es un pueblo resentido. El siglo XX ha sido muy duro para ellos políticamente. Desconozco cuál es la percepción que tienen de otros países, pero en el caso de España, nos ven como una cultura hermana, mediterránea. Tienen curiosidad por lo español y también por todo lo extranjero. Quieren saber, son curiosos y están expectantes ya que son conscientes que están en un momento de transición importantísimo. El hecho de que España no haya sido un país relevante en la toma de decisiones políticas internacionalmente durante mediados del siglo XX creo que nos ha protegido en poco de posibles rencores o reproches, aunque no nos ha protegido del zarpazo del terrorismo. El terrorismo no representa a nadie más que a los fanáticos y los enfermos, a esos seres perdidos y violentos. Esa violencia nos debe dar una pista sobre un problema que debemos resolver juntos... algo estamos haciendo mal en nuestras sociedades, en todas, cuando surgen estos brotes de violencia y esas personas que no encuentran su identidad más que en la violencia y el fanatismo. Otros países europeos han jugado papeles muy cuestionables en Oriente Medio, por ejemplo, y la percepción que se tiene de ellos en el mundo árabe es más negativa.

Me gustaría hablar sobre la trilogía y la experiencia del refugiado sirio. ¿Cómo nació esta idea? ¿Qué expectativas tenías tanto políticas como sociales? ¿Cómo fue la experiencia de dirigir esta obra teatral y trabajar con los mismos refugiados como actores? Me imagino que debe haber sido único y probablemente eres el primero que lo ha hecho.

Yo viví en Damasco, Siria, antes de la guerra, durante la época en la que estudiaba árabe y pasaba los veranos en distintos países árabes para aprender. Es por esto que sentí la necesidad de hablar del drama sirio, no solo en su



territorio, sino en nuestro mar... frente a nosotros, la vieja Europa de las dos guerras mundiales e infinidad de guerras civiles, frente a nosotros están ahora muriendo ahogadas familias enteras que huyen de la guerra, del fanatismo, del horror y no estamos a la altura. Este es el gran fracaso de Europa, la constatación de que algo no estamos haciendo bien. Si Europa pierde su humanidad y su corazón, su capacidad de reconocerse en los demás, si olvida y pierde eso, entonces será su fin. Un continente sin corazón también es un continente muerto... esto entronca con lo anterior sobre la necesidad de los pueblos, de poesía, filosofía, música, en resumidas cuentas... de que la humanidad no deshaga el camino andado durante siglos de aprendizaje, aciertos y equivocaciones.



Mare nostrum. Idaho. Foto de Rubén Arias

En las dos primeras partes de la trilogía en Jordania y Egipto dirigí a unos 35 actores de Iraq, Palestina, Egipto, Jordania y Siria. Fue algo maravilloso. En su mayoría eran jóvenes estudiantes universitarios, pero también actores profesionales. También niños huérfanos de la guerra de Iraq y refugiados...



Todos ellos sentían esa necesidad de hablar juntos sobre Siria, sobre el dolor de un pueblo que sufre. Ellos me agradecen y valoran, que sea un español quien tenga esta iniciativa de hacer tres obras de teatro distintas sobre este tema en tres continentes distintos (Asia, África y Europa)

La última parte de la trilogía MARE NOSTRUM. FINIS SOMNIA VESTRA es un monólogo en inglés en el que interpreto a un hombre sirio que acaba de ser rescatado en el mar tras hundirse el barco en el que trataba de llegar a la isla italiana de Lampedusa.

La última parte de la trilogía *Mare Nostrum* habla sobre la homosexualidad. ¿Cuál es la diferencia entre ser gay en un país como España o en el Oriente Medio? El ciudadano árabe tiene un sentimiento patriótico que no tiene el español. Por tanto, ¿cómo ese amor por la patria entra en juego con la homosexualidad? Es decir, ¿cómo el amor a la patria y a sus valores culturales es capaz de provocar una obediencia a una cultura sexual determinada de ese país?

En España las cosas han ido cambiando poco a poco en las últimas décadas en lo referente a la homosexualidad, pero queda mucho camino por andar en este tema y en el tema sobre el respeto e igualdad con las mujeres. En Egipto el gobierno acaba de prohibir cualquier tipo de referencia a la homosexualidad en televisión, cine o publicidad. Nuestros avances son de hace dos días y es fácil recordar los impedimentos que hemos tenido en occidente por parte de esa parte de la sociedad más conservadora y también de la iglesia católica... no digamos en EEUU y Latinoamérica en estos momentos con los ataques por parte de la iglesia Evangelista, entre otras. Es decir, no pensemos que es el mundo árabe al que solo le queda un camino por recorrer, el supuesto el “mundo moderno” dista mucho todavía de serlo. En los países árabes ha habido sistemas dictatoriales muy severos que se apoyaban en la idea de nacionalismo y amor a la patria como mecanismo de sometimiento... es decir, si protestas no amas a tu patria. Esos es lo que ha cambiado y generado una generación que quiere un cambio, un nuevo sistema. Se les ha tachado de destructores de la patria... nada más lejos de la



realidad. Lo he visto con mis propios ojos después de vivir en Egipto durante años y haber vivido la revolución egipcia.

En cuanto a la obediencia en lo referente a lo sexual, tiene mucho más que ver con el control social y la demonización que hacen todas las religiones sobre todo aquello relacionado con el sexo, el cuerpo y la identidad sexual. Se puede generalizar, la religión es un freno en los avances para el respeto y la igualdad en temas sexuales.

¿Qué opinas de los peligros de traer miles de refugiados al primer mundo? ¿Crees que es un peligro real o crees que es una manera de «lavarnos las manos» frente a un problema humanitario global del cual Europa tiene la obligación moral de acatar?

Este miedo es un simple miedo económico que están utilizando como excusa los movimientos racistas, xenófobos y tan violentos europeos, por cierto íntimamente ligados a algunos aficionados al fútbol... el gran ídolo y referente de una parte de la juventud europea sin cultura.

Frente a la crisis económica todos somos enemigos. Los ancianos y sus jubilaciones, los jóvenes descontentos, los trabajadores que exigen sus derechos... La inmigración no se queda fuera de estos miedos, pero ellos tienen más que perder, pueden echarlos de Europa y pueden agredirles, como ha ocurrido en Alemania donde han quemado varias residencias de refugiados... parece que se nos ha olvidado lo que pasó en Alemania durante la segunda guerra mundial. Europa está paralizada, no solo no sabe cómo reaccionar frente a la gente que llega a nuestras costas huyendo del horror, sino que no sabe cómo relacionarse de manera madura y responsable políticamente con países como Arabia Saudí o Qatar (sede del próximo mundial de fútbol... una vez más la incultura). De estos dos últimos países, mejor no hablo...



Después de haber convivido durante años con gente del Oriente Medio, ¿Qué piensas de la dicotomía integración vs. asimilación? ¿Es posible? ¿Crees que se integran en los países del primer mundo? ¿Crees que intentan acercarse a un primer mundo que los ha acogido? Estoy pensando, por ejemplo, en el incidente de Cologne (Alemania) el 31 de diciembre del 2015.

Es cierto que una parte del mundo árabe vive una regresión en cuanto derechos humanos, igualdad, y también una regresión en la independencia entre la política y la religión, y que los ciudadanos árabes que viven en Europa frente a las agresiones políticas y sociales que en algunas ocasiones sufren, han decidido reafirmarse en lo único que piensan que puede ser su identidad... la religión. Error. Estamos entre dos fuerzas que difícilmente podrán entenderse. Es ahí donde la educación y la cultura juegan un papel trascendente. Es la única salvación.

¿Tus obras *Bodas de sangre*, *Don Quijote* y *El lazarillo* son intentos de un acercamiento a tu patria y a los valores culturales que representa tu patria o son intentos de cambiar esa visión cultural de una España de la época de estas obras de la que no estás de acuerdo?

En algunas ocasiones mis espectáculos son una manera de acercar autores españoles al mundo árabe. *Bodas de sangre* de Lorca es un ejemplo. La estrené en el Teatro Nacional de El Cairo en el año 2011. Habíamos interrumpido los ensayos durante la revolución pero yo me empeñé en estrenar. Todavía me sorprende haberlo conseguido.

En otros casos utilizo el teatro para tratar temas que creo son importantes en estas sociedades. El teatro debe ser un espejo en el que nos reflejemos y nos haga reflexionar.

La obra de *Hamlet*, ¿qué te aporta y cómo es interpretada por un público español?

La máquina Hamlet del autor alemán Heiner Müller fue mi primer montaje como director en el año 2007. También lo representé durante cinco semanas



en el 2008. Tuvo un éxito increíble y me ayudó a seguir luchando y soñando. Habla del individuo dividido y traicionado por su madre, en este caso una patria traidora que divide y traiciona a sus ciudadanos. Heiner Müller escribe esta función con Alemania dividida por el muro de Berlín.

El otro es una representación de aquel que es diferente a uno. ¿Quién es ese «otro» en tu obra? ¿Qué grupos minoritarios quedan representados en esa otredad tanto en una sociedad española, árabe o global? ¿Crees que el ciudadano occidental está preparado para aceptar y entender esa otredad? En otras palabras, Europa (y EEUU) sigue siendo el centro del universo como en tiempos de antaño o Europa está preparada para un cambio positivo?

El otro lo estrené en el año 2012 en El Cairo. Partía de mi necesidad de llevar algo de mi tierra (el norte de España) a Egipto. Quería compartir con ellos la poesía, vídeos del mar, del folclore, vestuario... era un regalo para los egipcios, que tanto estaban sufriendo antes, durante y después de la revolución. Quise hacer un espectáculo muy poético. Esto hizo que el público conectara inmediatamente. La poesía en ese sentido es universal. Nos conecta con esa parte más surrealista, más hermosa en nosotros. Un parte más abstracta y quizás más pura... algo común en todas las culturas.

¿Cómo te ha tratado el teatro español? ¿Por qué eliges hacer teatro fuera de España? ¿Qué quieres que tu público sepa? ¿Y quién es ese público mayoritariamente?

En cuanto al teatro en España en los últimos años no tengo mucho que decir... España está en regresión, paralizada y yo no tengo tiempo para eso como artista... necesito avanzar, crecer, aprender y vivir. Desarrollo mi labor como creador en el resto del mundo en aquellos lugares que se interesan por mi trabajo. Ojalá pronto sea en España también, aunque lo veo difícil por ahora.



En *Zenocrate and Zenobia. (The exiled)* denuncias la xenofobia de quién contra quién? ¿Crees que la xenofobia existe también en los países árabes y/o musulmanes contra el occidental? ¿Cuál ha sido tu experiencia?

Este espectáculo lo dirigí en El Cairo después del golpe de estado que dio el militar Sisi. Ensayé durante semanas con toque de queda y estado de excepción. La función curiosamente hablaba del uso de la fuerza por parte de algunos gobernantes para perpetuarse en el poder... El actor protagonista era un actor con parálisis cerebral. Este ha sido uno de mis mayores éxitos en Egipto.

Justo donde rompe el alma... ¿qué hace romper el alma en este mundo teatral que creas para esta obra cuando todo es relativo en este mundo, cuando unos tienen abundancia y otros se mueren de hambre, cuando unos tienen recursos educativos y otros no y cuando unos mueren de forma absurda por un trozo de pan y otros tardan mucho en morirse anhelando la muerte?

Este espectáculo fue un espectáculo que me encargó la Embajada de EEUU en El Cairo. Estoy muy agradecido a EEUU por esto. Me dieron libertad total como creador. Ellos querían que yo escribiera un texto sobre la comunidad de dominicanos en Nueva York. Yo utilicé este tema para hablar de temas que creía era importante tratar en Egipto; como el acoso sexual contra la mujer, la homosexualidad y el uso de drogas y sus consecuencias... También trataba de los sueños personales y de la lucha por conseguirlos. También de cómo nuestros recursos sociales y educativos nos ayudan a que nuestros sueños y anhelos puedan realizarse.

Prólogo y epílogo del dolor es una función en la que relacionas la memoria histórica de la guerra civil española con la revolución egipcia. ¿Qué pretendes con esta obra? ¿Qué te aportan los textos de Sófocles y Mayakovski? ¿Qué aporta la danza en esta obra?

A mi regreso a España desde Egipto, tras haber vivido la revolución egipcia, yo quería hablar de lo que había visto y vivido en Egipto y de la fractura social y emocional que, décadas después, hay en España tras nuestra guerra civil.



Cuando no se hace justicia, los pueblos quedan divididos. En el estreno de esta función y tras salir en la prensa una entrevista el día del estreno, la policía recibió llamadas falsas y se personaron en el teatro... síntoma de que quería boicotear el estreno de una obra de teatro que hablaba de nuestra guerra civil. La policía fue muy amable y estrenamos ese día con el teatro completamente lleno. Quería añadir el trabajo de una bailarina para dar ese punto de la belleza del arte. No podemos vivir sin belleza. No debemos olvidarla. La belleza de la naturaleza, del ser humano, del arte.

En *El viajero* hablas sobre cómo reconocernos en otros que vamos conociendo en nuestro itinerario existencial de la vida. No obstante, para reconocernos en otros, debemos conocernos a nosotros mismos. ¿Crees que la rutina del individuo occidental huye de este auto conocimiento y por qué? ¿Huimos de nosotros mismos? ¿Tú, que has viajado tanto, te ves en «el viajero»?

Ibn Battuta quiso descubrirse a sí mismo reconociéndose en los demás. No hay mejor manera de saber quiénes somos que sabiendo quienes son los otros... es en otras lenguas, otros padres, otros hijos, otras comidas cuando descubrimos quienes somos... no somos tan distintos. A todos los nacionalismos, que tanto daño nos han hecho históricamente, les diría «viajen señores, viajen y hablen con la gente, tómense un café con desconocidos... descubrirán que no son ustedes ni tan especiales o ni tan distintos como se creen...»

¿Cómo has trabajado el tema de las traducciones cuando has usado traducciones del árabe al español o viceversa? ¿Te ha costado transmitir el mismo sentido?

Tengo un equipo de traductores. Suelo trabajar con las mismas personas. Como por ejemplo mi querida amiga egipcia Rehab Wahdan.



¿Crees que es posible el acercamiento entre Oriente Medio y Occidente dados todos los acontecimientos políticos que están ocurriendo hoy en día? ¿Eres optimista y crees en una visión futura de reconciliación o te inclinas más -usando la famosa terminología de Huntington-, por un «choque de civilizaciones»?

Esto requiere un cambio en la estrategia, desde el acercamiento cultural y de educación. Desde la madurez y la separación de lo civil y lo religioso. En el 2016 se formó gobierno en España, y los ministros juraron su cargo con un crucifijo en la mesa y con la mano sobre la biblia... esto es intolerable para una sociedad que se llama moderna, ya no digamos una sociedad que respeta las distintas opciones religiosas en su país, en nuestro caso un país aconfesional, y que no actúa como tal. ¿Qué les vamos a pedir a los demás cuando nosotros hacemos política con una mano sobre la biblia? Esta inmadurez política y social nos lleva a un único lugar que es justamente en el que estamos y todavía nos sorprende.

Finalmente, ¿cuáles han sido tus proyectos más recientes y cuáles son tus planes para el futuro? ¿Tienes pensado continuar tus proyectos entre Oriente Medio y España?

En noviembre del 2016 estrené en varias ciudades de Túnez *La soledad de Don Quijote*, una función de teatro que escribí sobre los últimos días de vida de Miguel de Cervantes. También presenté en Túnez el monólogo MARE NOSTRUM. FINIS SOMNIA VESTRA, que el pasado mes de agosto del 2017 tuve el honor de representar en Moscow, Idaho y también en Nueva York.

Llevar al escenario del Hartung Theater de la Universidad de Idaho, el drama de Siria ha sido una experiencia maravillosa. He recibido una atención y cariño que jamás olvidaré. La idea de venir a la Universidad para dar una conferencia sobre mi trabajo en el mundo árabe, y representar la función un día después, partió de la profesora Marta Boris, quien contó con apoyo de distintos departamentos de la Universidad de Idaho, y a quienes agradezco su esfuerzo e interés por traer este proyecto y compartirlo con alumnos,



profesores de la universidad y el público de la ciudad. Es emocionante ver el interés y compasión que genera el drama de la guerra (en este caso la guerra en Siria), el drama del Mediterráneo y las consecuencias en la población. Es indudable que el sufrimiento que generan las guerras produce en nosotros un sentimiento de empatía, solidaridad, compresión y dolor, pero precisamente por esto no deja de sorprenderme la incapacidad del ser humano, nuestros estados y sociedades por evitarlos o, una vez que se generan los conflictos, mediar para solucionarlos. En lo que va de este año 2017 más de dos mil personas se han ahogado en el Mediterráneo huyendo del horror...

Aprovechando mi viaje a EEUU estuve en Nueva York donde estrené la primera parte de mi nuevo espectáculo *On The Way To The Sawmill* (Camino del aserradero). Una función que trata sobre las miserias del ser humano, de nuestro lado oscuro. Habla acerca de las peores acciones de las personas de forma individual y en muchas ocasiones también las acciones de los estados en situación de poder sobre los más débiles, y las consecuencias que estas acciones tienen en nuestras vidas o, como vemos últimamente, en nuestros países. Temas como el suicidio (en muchas sociedades está aumentando significativamente en parte por la crisis económica o la presión insoportable de una sociedad extremadamente exigente), los traumas emocionales o abusos en la infancia y su impacto en esas víctimas que posiblemente se convertirán en verdugos en la madurez reproduciendo el horror en otros, el deseo de venganza, el abuso que el primer mundo hace sobre el mal llamado «Tercer mundo» (trata de mujeres y explotación sexual, talleres de trabajo en situación de esclavitud, expolio de recursos naturales, tráfico de órganos, de niños... y un largo y penoso etcétera).





On The Way To The Sawmill. Marco Magoa. Foto de Gustavo Mirabile

On The Way To The Sawmill es una función que está pensada para ser representada en distintos países y en cada uno de ellos participarán actores de cada país. Cada actor o actriz de distintas nacionalidades interpretará un monólogo en su idioma sobre las miserias del ser humano y nuestras sociedades. En Nueva York, presenté el primer monólogo en el Center For Performance Research que yo representaba junto al actor indio TJ Krishnan. En marzo del 2018 la función será presentada en Londres donde se unirá la actriz Ruth Salas y dos actores londinenses de origen árabe y africano.

En este momento estoy también en proceso de preproducción de dos espectáculos para el 2018 en el mundo árabe, un nuevo espectáculo titulado *Tus montes, mis versos*, que sería estrenado en Túnez, y otro en Marruecos titulado *El viajero* que trata sobre los viajes del tangerino Ibn Battuta durante el siglo XIV y que ya estrené en Amán, Jordania, en 2016.

Considero que tengo una obligación maravillosa que he ido asumiendo sin darme cuenta y sin proponérmelo, pero que siento a la que debo prestar toda



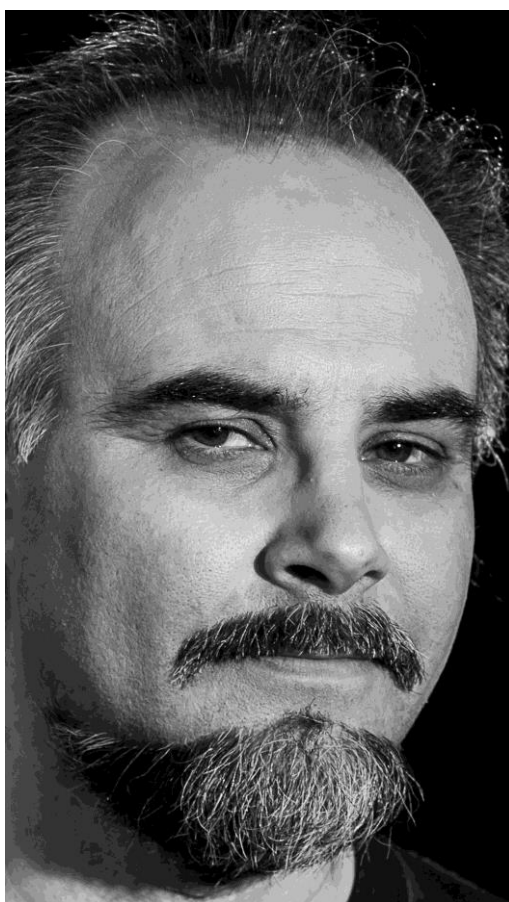
mi energía y esfuerzo y es el trabajo de unir culturas a través del teatro, de acercar artistas con sus distintas lenguas y usando las energías en positivo. Que nuestras distintas identidades, valores, talentos y costumbres, unidos a nuestros deseos, anhelos y problemas diarios se unan en escena y nos ayuden a entendernos a comprender que estamos hechos de las mismas bondades y miserias, tristezas y sueños... Las artes y las lenguas nacieron como necesidad de comunicación y expresión, usémoslas como herramienta social y personal, nuestras sociedades lo están pidiendo a gritos. Ojalá siga encontrando, como hasta ahora ha sido, el interés y los apoyos de instituciones, mecenas y organizaciones para poder desarrollar esta labor cultural, social y humanitaria que tanto necesitamos... yo seguiré poniendo mi corazón en ello.



Hadi Kurich y el teatro político

Antonio Serrano Agulló
Jornadas de Teatro del Siglo de Oro
aserrano46@movistar.es

«Es inevitable que toda obra teatral tenga una connotación política»
(H. K.)



<http://www.teatrodelaresistencia.com/>

Hadi Kurich era director escénico del Teatro Nacional de Sarajevo cuando estalló la guerra de los Balcanes y en su país, Yugoslavia, se vivían todas las atrocidades de las que el hombre es capaz (por cierto: con la vergonzosa pasividad de una Europa desconcertada y desnortada). Decidido a no participar en aquella locura colectiva, se exilió y llegó a España en 1992 acompañado de su madre, Mima Vukovich, una reconocida y laureada actriz; de su mujer Ana Kardelis, también actriz, y de sus dos hijos, entonces niños.

Instalado desde el principio en Vila-real (Castellón), tras haber sido recibidos con la humanidad y el calor que a veces también el hombre es capaz de desarrollar, parece lógico que casi inmediatamente escribiera dos dramas, que “gritaban su verdad frente a la guerra y el exilio” que estaban soportando: *Opus Primum* (1993) y *El cielo estrellado sobre nosotros* (1995) que lleva a escena con su ya creada compañía “Teatro de la Resistencia”. Tras ello, y hasta la fecha de hoy, ha estrenado más de treinta funciones, ha escrito una veintena de ensayos sobre teatro y ha participado en diversos congresos y foros como conferenciante. Cuando cumplió diez años de su estancia en España, Ricard Salvat, tantas veces recordado y admirado, dijo de él: “En estos diez años siempre me pregunté cómo era posible que una persona tan sabia en el oficio teatral, tan excelente director y tan interesante y tan arriesgado autor, no se hubiera incorporado más al teatro valenciano, catalán o español.” (*Assaig de Teatre*, 44, p. 90). Y es que, además de dramaturgo, músico, director, actor y escenógrafo, Kurich es una persona con una formación intelectual poco común.

Con estas brevísimas notas curriculares parecía lógico pensar que Hadi Kurich, por su experiencia vital y profesional, era la persona idónea para hablar de teatro político. Por eso, cuando Alba Urban y Laetitia Rovechio, directoras de *Anagnórisis*, me sugirieron participar en este número monográfico, no dudé ni un momento hacerlo a través de una entrevista con Kurich. Él podría dar las claves, pensé, para definir, delimitar y clarificar el tema tratado. El resultado de la conversación lo tiene el lector ante sus ojos.

Para centrarnos inicialmente, ¿podríamos hacer una definición más o menos tosca de lo que es el teatro político?

El teatro moldea la sociedad siempre. Debido a que es un arte colectivo y compartido con muchas personas es inevitable que toda obra teatral tenga una connotación política, en el sentido más amplio de la palabra. Incluso cuando el autor o el equipo no tienen ninguna intención de tratar temas relacionados



con conflictos sociales o estructuras de poder, su obra, aunque parezca trivial, siempre influye en los espectadores y por tanto tiene una posible lectura política.

Sin embargo, dentro del enorme *corpus* teatral existe una corriente centrada exclusivamente en temáticas políticas o sociales y supongo que es la corriente cuya definición intentamos encontrar.

El TP, tal como lo entendemos hoy, ¿podríamos decir que nace en Piscator y en Brecht?

Bueno, es comúnmente aceptado que el teatro político es solamente aquel discurso teatral nacido a principios del siglo veinte con la aparición de Piscator y Brecht, que intentaron aplicar al teatro la célebre frase de Marx en la que describe el desarrollo de la filosofía como un simple intento de explicar el mundo cuando, en realidad, debería intentar cambiarlo. Desde entonces y, simplificándolo mucho, el teatro político es considerado como un instrumento de cambio social en manos de los oprimidos. No obstante, a mí esta definición me parece demasiado limitada.

¿Ha habido siempre teatro político o sólo existe desde la revolución comunista?

En realidad, yo prefiero ampliar el concepto de teatro político abriendo el abanico e incluyendo obras como *Antígona*, por ejemplo, o *La muerte de Danton* de G. Büchner muy anteriores al siglo XX, porque considero que el teatro político no solamente es aquel que intenta intervenir en la sociedad, sino todo aquel relativo a las estructuras y dinámicas de poder. Para aclarar mi postura, denominaría a las corrientes teatrales que siguieron a Piscator como «teatro político combativo», siendo éste una parte de gran *corpus* del teatro político universal.



**Teatro político, social, de denuncia, realista: ¿viene todo a ser lo mismo?
Y ¿cuáles son las líneas que separarían el teatro político del teatro social?**

En nuestro incansable afán de clasificar, a veces nos perdemos. El teatro es un ser vivo y es muy difícil encasillarlo porque en él colaboran muchas personas y esta colaboración se encadena durante siglos. Cuando dirijo *Antígona*, Sófocles y yo colaboramos estrechamente y esta cooperación nos desdibuja a los dos y crea, junto con la aportación del equipo implicado (actores, diseñadores, músicos...), un nuevo ser nunca antes visto. Puede que, en una sociedad muy distinta a la nuestra, un director del futuro la dirija como una comedia de absurdo; es posible, aunque ahora nos parezca un disparate. En tal caso, ¿qué sería *Antígona*? ¿Cómo la entendería la gente?

Las ideas de principio del siglo XX se transformaron en multitud de ramas y escuelas, y cada una puede considerarse hija de aquel activismo inicial pero, en realidad, difieren mucho. Algunas obras que beben de aquella fuente son simplemente fabulosas; otras, en cambio, no llegaron a ser mas que pura maquinaria de agit-prop; una consecuencia directa de intentar rebajar el arte teatral a una simple herramienta. Pienso que las grandes obras de la historia del teatro son tan importantes porque superan en su forma y esencia a la misma corriente en la que intentamos ubicarlas.

¿Crees que existe un empeño en considerar el TP como un teatro menor, panfletario y poco reflexivo? En nuestra Guerra Civil se acuñó el término «teatro de urgencia» ¿Te parece apropiado?

Es apropiado para los tiempos que vivía aquella gente pero no todo teatro es arte como tampoco lo es toda pintura o música. A mí me interesa el teatro solamente en su forma artística, con múltiples significados, profundo y elegante independientemente de si es comedia, drama, tragedia... Entiendo que en una lucha armada o de clases puede utilizarse la técnica teatral como un lanza-granadas pero no es mi estilo.



Por cierto: el TP ¿es sólo un teatro de los vencidos, de los perdedores, de los parias?

Si aceptamos que el sentimiento humano de empatía y solidaridad es el motor principal del desarrollo de la especie, es lógico que al espectador no le resulten atractivos los opulentos y poderosos, sino justamente lo contrario, los oprimidos. Ninguna obra de teatro defiende a los poderosos. Da lo mismo si es Fígaro, Arlequino, Antígona o Romeo; las simpatías del espectador siempre están de lado del que menos poder tiene. El poder divino o terrenal solamente es aceptado en escena como *deus ex máquina*, solo podemos asumirlo como un símbolo de justicia, no como un personaje al que queremos.

Como género literario (si es que el teatro es un género literario) ¿hasta dónde tiene poder de influir el TP en la sociedad? ¿Más o menos que la poesía o la novela?

El teatro es muy influyente debido, sobre todo, a la presencia de actores vivos en escena. La proximidad y la inmediatez de su creación en directo potencia la interactividad entre los artistas y el público presente.

Las neuronas siguen desarrollándose a lo largo de la vida creando siempre nuevas conexiones. En una sala de teatro, los cerebros de los espectadores trabajan «a toda máquina» formando redes que almacenan nuevos entendimientos gracias a la experiencia colectiva única e irrepetible que ofrece una obra teatral en directo. Aunque el cerebro de cada uno cambia a su manera, siempre existe un denominador común para todos los presentes. Este denominador representa el germen de un futuro cambio social porque ninguna persona es la misma después de ver una buena obra de teatro. La intensidad de la experiencia ha cambiado a todo el colectivo para siempre.

El teatro político ¿siempre es un teatro de izquierdas? Porque habrá también un teatro político de la derecha. En España, después de la Guerra Civil imperaba este tipo de teatro. ¿Cómo denominaríamos un teatro que denunciara HOY la falta de libertades en Cuba o en Venezuela?



Como siempre se ha relacionado con Piscator parece que el teatro político combativo solamente puede ser de izquierdas, pero no es así. Seguro que en la Unión Soviética existían autores a los que se podría definir como liberales de “derecha” que creaban su teatro combativo contra un sistema que consideraban injusto y que no les representaba. Una vez entiendes el teatro como herramienta, éste puede servir para todo, incluso para promover el fascismo.

El teatro político ¿exige la estética concreta del realismo social?

Como ya he comentado, considero que el teatro político es un campo muchísimo mas amplio de lo que comúnmente se acepta. En cualquier caso, ningún tipo de teatro se debe solamente a un único estilo. El socialismo realista soviético ha pretendido ser la única herramienta útil y válida para promover *el mensaje*, pero las mejores obras de la época nada tienen que ver con este tipo de estética. Un arte realmente bueno no se deja encorsetar.

Por cierto: cómo autor ¿tú tienes alguna obra claramente política?

Todas lo son y no lo son. Aquí daré dos ejemplos aparentemente alejados entre sí. En mi primera obra escrita en España, *Opus Primum*, trato las desgracias que acontecen en una guerra civil pero sería erróneo decir que es una simple obra de denuncia. Para eso están los panfletos. En aquella obra se trata de personas que sufren y superan su dolor; personas cercanas a cuyo destino se engancha el espectador. Tampoco puede decirse que *Edmund Kean*, obra que escribí sin ninguna intención política aparente, es una obra completamente exenta de sentido social o político. ¡Pero si este actor se rebela contra toda una monarquía británica!

Decenas de obras originales, adaptaciones o versiones que he hecho a lo largo de mi vida tienen esta doble vertiente porque solamente así, entiendo yo, puede hablarse de personas a las personas, y que te entiendan.



Y ¿qué grado de denuncia tenía tu montaje *Edmund Kean*?

Es difícil hablar de grados pero, si hay que comparar, seguro que es una obra menos política que mi versión de *Antígona*, por ejemplo. Aunque *Kean* trata de un gran actor que por recobrar la dignidad decide enfrentarse al príncipe de Gales, las motivaciones del protagonista no dejan de ser estrictamente personales. No obstante, su lucha personal se extiende a todos los actores que, aunque famosos, seguían siendo ciudadanos de segunda. De ahí podría extrapolarse que Kean lucha por los oprimidos.

Creo recordar que *Edmund Kean* la montaste dos veces: una en Yugoslavia y otra ya en España. ¿Hubo mucha diferencia entre los dos montajes?

Una gran diferencia. La que dirigí el año 1991 se hizo cuando tenía solamente 29 años y el texto era la versión de Sartre de la obra de Dumas. Cuando la monté en España en 2004 tenía más de cuarenta años, mucho más maduro como persona y como autor. Además, aunque inspirada en las dos obras que la precedían, la versión fue completamente mía.

Deja que me salga un momento de nuestro asunto central. Olvidando tu faceta de actor, escenógrafo o músico, ¿eres un autor y director habitualmente contento o sistemáticamente insatisfecho con todos tus montajes?

Existen obras que no he llegado a perfilar como me gustaría pero, básicamente, estoy satisfecho con mi obra. No porque la crea perfecta sino porque es lo mejor que conseguí hacer en el momento en el que la hice. Trabajo con pasión y gran alegría, procuro sacar lo mejor de mí y, si alguna vez fallo, no me paro a lamentarlo.

Volviendo a lo nuestro: el director que monta una obra de TP ¿debe tener alguna preocupación especial para su montaje?

Solamente una. Que no se le vaya la mano haciendo algo superficial, unidimensional, y por tanto estúpido e inútil.



Háblanos un poco del TP en Yugoslavia antes y después de la guerra.

En los años setenta y ochenta se hizo mucho teatro político que criticaba el sistema. En algunos casos los autores querían derrumbarlo y en otros mejorarlo. Fue una época efervescente en la que todo el mundo estaba inmerso en lo político de una u otra manera. Se ha hecho de todo, buen teatro, mal teatro... Justo antes de la guerra, o incluso al principio de ella, yo decidí hablar de otra cosa. Hice mi primera versión de *Edmund Kean* en el Teatro de Cámara de Sarajevo y de *La dama de las Camelias* en el Teatro Nacional de Sarajevo. La primera obra, de Sartre y Dumas padre, se estrenó en octubre de 1991 (ya había empezado la guerra en Croacia) mientras la segunda obra, de Dumas hijo, se estrenó en diciembre del mismo año. De alguna manera fue mi declaración de guerra a la misma guerra. Quería recordar a la gente que existían otras cosas igual de importantes y que sería mejor pensar, hablar y centrarse en ellas. No fue ni de cerca el movimiento de un avestruz. Al contrario. Fue mi intento de acabar con aquella absurda guerra fratricida. No lo conseguí. La guerra llegó a Sarajevo en pocos meses. Seguro que muchos considerarán que me equivoqué pero yo sigo pensando lo mismo. Es mi responsabilidad como artista que influye a la sociedad luchar por la paz y, aunque no conseguí mis objetivos en la ex-Yugoslavia, me alegro de haberlo intentado a mi manera sin volcarme con ninguno de los bandos.

Aunque en ciudades como Madrid es un género que está emergiendo con cierta fuerza, el TP aún sigue siendo un género escaso en nuestras carteleras. Esto ocurre ¿por miedo, por indiferencia, por acomodo, por conformismo, por extrema felicidad capitalista, por la maravillosa perfección del sistema en que vivimos? *Patria*, en el campo de la novela, ha sido una bomba editorial. ¿No echas de menos este tipo de teatro?

Si consideras, como yo, que todas las *Antígonas* son teatro político, aunque me gustaría que hubiera más, tampoco se puede decir que no exista en las carteleras.

El paro, la corrupción, el empobrecimiento de la clase media, la lucha ecológica, el hambre en el mundo, el cambio climático, la impunidad del



gran capital, el empobrecimiento cultural ¿no serían suficientes argumentos para justificar la masiva presencia de TP en nuestras salas? ¿Qué pasa entonces?

Creo que los artistas contemporáneos hablan de todos estos temas muy a menudo pero rehúyen del panfleto. El teatro político combativo es bastante directo y parece que esta linealidad no ejerce una atracción suficiente. Los teatreros siempre «olfatean» las necesidades de la sociedad para poder atraer a los espectadores. No lo hacen porque quieran tener más ingresos en la taquilla sino porque saben que su inmediato arte necesita tener un espectador inmediato. A mi modo de ver, si los teatreros no hacen obras de teatro político combativo significa que la sociedad actual no lo demanda. Podemos caer en el error de creer que la sociedad es completamente inmadura o totalmente complaciente revolcándose gustosamente en el barro y que, a consecuencia, deberíamos educarla en nuevos valores; pero el teatro no funciona así. El espectador es libre de acudir o no a una obra de teatro. Si le aburrimos o le fastidiamos la noche, no vendrá más y punto. Debemos ser astutos y no despreciar a la gente que acude a una sala de teatro. No poseemos la verdad. Somos los intermediarios del pensamiento, no sus dueños. Compartimos ideas con el espectador, no le educamos ni le obligamos a aprender.

Posiblemente el «asunto catalán» debería ser un buen tema para nuestros dramaturgos, y, sin embargo, no tengo noticias de que haya surgido en nuestras tablas. ¿Qué le ocurre a nuestro teatro que no se enfrenta a cuestiones tan importantes para una colectividad como éste?

El nacionalismo contemporáneo, igual que hace dos siglos, sigue sustentándose sobre el sentimiento de pertenencia a un grupo claramente diferenciado. No obstante, la situación actual es totalmente distinta. Palabras como *patria* o *nación* siguen enardecido a la gente pero están desprovistas de significado. Nada que quiera durar y ser relevante puede sustentarse sobre ningún tipo de pureza nacional, cultural, religiosa... Es una postura completamente superada por los acontecimientos en un mundo cada vez más global. La evidente pérdida de espacio de acción provoca el endurecimiento



de las posiciones nacionalistas. Como a todo lo desfasado, al nacionalismo le cuesta aceptar la verdad de su propia obsolescencia. El choque entre un nacionalismo centrípeto (español) y otro centrífugo (catalán), ¿qué obra puede engendrar? No lo sé. El teatro trata de personas y no de movimientos grupales. Podría escribirse una alegoría sobre la ceguera de todos los implicados, podría escribirse sobre un matrimonio que se separa porque tiene diferentes posicionamientos, quizás del dolor de un hijo cuya visión del mundo difiere de la de sus padres... pero obras con esta temática se han hecho muchas.

Para terminar: Luciano García Lorenzo acaba su libro *El teatro español hoy* con las siguientes palabras: «el teatro español [en el futuro] será lo que tú, como público, quieras exigir» Si hoy hay tan poco TP ¿es una muestra más de las carencias de nuestra sociedad o del grado de «paradisiaca perfección» al que hemos llegado?

En el modelo de la organización teatral actual no es el espectador el que decide lo que quiere ver en su pueblo sino la persona delegada, el programador. A pesar de esta obvia desviación que estamos padeciendo los que ofrecemos obras en el mercado, Luciano tiene razón: el público es nuestro faro. Ahora bien, nos moldeamos mutuamente. El espectador decide pero el artista propone. Juntos estamos creando la sociedad del futuro, sea cual sea.

Esta conversación se ha desarrollado a orillas del mar Mediterráneo; un mar milenario, cuna inagotable de proyectos teatrales y políticos; pero también un mar necesitado, quizá como nunca, de realidades de paz, de sensatez y de cordura. Justo lo que puede traernos la política con la ayuda imprescindible del teatro.

